Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

ALINE PIRES LUZ

A ARTE PSICODÉLICA E SUA RELAÇÃO COM A ARTE CONTEMPORÂNEA
NORTE-AMERICANA E INGLESA DOS ANOS 1960:
uma dissolução de fronteiras

São Paulo
2014

ALINE PIRES LUZ

**A ARTE PSICODÉLICA E SUA RELAÇÃO COM A ARTE CONTEMPORÂNEA
NORTE-AMERICANA E INGLESA DOS ANOS 1960:**

uma dissolução de fronteiras

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais,

Área de concentração: História da Arte.

Linha de Pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo

2014

ALINE PIRES LUZ

**A ARTE PSICODÉLICA E SUA RELAÇÃO COM A ARTE CONTEMPORÂNEA
NORTE-AMERICANA E INGLESA DOS ANOS 1960:**

uma dissolução de fronteiras

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com área de concentração em História da Arte, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Omar Khouri

Instituto de Artes (UNESP) – Orientador.

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Instituto de Artes (UNESP)

Dr. Júlio César Mendonça

Pontifícia Universidade Católica – PUC/SP

São Paulo, 10 de Junho de 2014

RESUMO

Tem-se por objetivo situar a produção de arte psicodélica vinculada ao movimento de contracultura da década de 1960, em relação à chamada arte contemporânea, que se iniciava no mesmo período e que pode ser tomada como uma arte que se deu no âmbito *mainstream*, por circular nas principais galerias, museus e fazer parte da História da Arte. A arte psicodélica era também conhecida como arte *underground* e, de fato, foi uma das expressões desse outro âmbito. Tal arte se vincula ainda a arte *outsider*, que também engloba várias expressões da chamada arte visionária. Dentro da arte visionária, há uma linha que se desenvolve desde produções que passam pela arte primitiva, antiga e medieval, até o Romantismo, Simbolismo, Arte Nova, Realismo Fantástico, culminando com o Psicodelismo nos anos 1960. Das expressões da arte contemporânea, a Arte Pop, o Minimalismo, a Land Art, a Op Art e o Happening situam-se entre os movimentos em que se pode encontrar relações. O Minimalismo, por exemplo, presentifica um apelo sensorial das superfícies dos materiais similar ao que é experimentado no estado psicodélico. A estética mínima e limítrofe é um estimulante para a formação de alegorias e ilusões sensoriais. O cinema *underground* se revelou outra importante área de intersecção entre Psicodelismo e arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Psicodelismo. Arte Contemporânea. Contracultura.

ABSTRACT

Our goal is to find the relationship between psychedelic art, which was a part of the 1960's counterculture movement, and the so called contemporary art, whose first expressions were coming out at the same time. Contemporary art can be assumed to be a mainstream art because it was found at the main galleries and museums and is a well known movement in the History of Art. Psychedelic art, on the contrary, was also known as a kind of underground expression, and is linked with outsider art, which includes in its scope a variety of works of the so called visionary art. Inside its range of artistic expressions we can find a historical line (and at the same time an a-historic essential spirit), that evolves itself between primitive and ancient art, goes following through medieval art, reaching the Romanticism of the nineteenth century, emerging through Symbolism, *Art Nouveau*, Fantastic Realism, and giving shape to the Psychedelic Art of the 1960's. On the expressions of contemporary art, we can say that Pop Art, Minimalism, Land Art, Op Art and Happening are between the artistic movements that we can find relationships with psychedelia. Minimal art shows the sensorial appeal of surfaces which is very similar with the kind of sensorial ecstasy enjoyed under the psychedelic state. The minimal aesthetic is so basic that it can provoke mental associations to fulfill its empty meaning and also provoke sensorial illusions like an infinite color fog, for example. Underground cinema is another area that revealed intersections between psychedelic and contemporary art.

KEY-WORDS: Psychedelia. Contemporary Art. Counterculture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 O HORIZONTE CONTRACULTURAL	10
1.1 Anarquismo estilo de vida e a crítica de Murray Bookchin	21
1.2 A contracultura enquanto um <i>ethos</i>	27
1.3 Beats, Hippies e o <i>underground</i> político	30
1.4 Teatro experimental e Grupo Fluxus	46
2 A VISUALIDADE PSICODÉLICA	55
2.1 Simbolismo e Arte Nova: antecedentes pictóricos, gráficos e comportamentais	55
2.2 Arquitetura Psicodélica	69
2.2.1 Robert Smithson e a consciência oceânica	76
2.3 A Pintura Psicodélica: suas relações com o Simbolismo/Arte Nova, o Expressionismo Abstrato e a Arte Pop	80
2.3.1 A pintura psicodélico-visionária	84
2.3.2 A pintura psicodélico-abstrata	86
2.3.3 A sensibilidade psicodélica no Expressionismo Abstrato e na Arte Pop	94
2.3.4 A Arte Pop e sua dimensão <i>nonsense</i> expressiva	98
2.4 Os cartazes	109
3 A EXPERIÊNCIA PSICODÉLICA	112
3.1 O Zen	126
3.2 Minimalismo e a experiência psicodélica: uma relação fenomenológica	129
4 CINEMA EXPANDIDO:	
<i>Light Shows</i> , cinema sincrético, <i>underground</i> e estrutural	140
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	170

Introdução

Inicialmente, pretendia-se fazer uma análise exclusivamente das características estilísticas que poderiam estar presentes na produção relacionada e derivada do rock psicodélico em relação à arte contemporânea dos anos 1960. Essa similaridade estética poderia revelar um novo tipo de relação entre cultura de massas e alta cultura, que não se fizesse pela diluição de repertório e sim pela constituição de algo novo, entendido não como um movimento de cultura de massas, mas sim como arte que se dá em âmbito diverso das instituições artísticas.

Para isto, partia-se do pensamento de Umberto Eco em **Apocalípticos e Integrados** (s.d.), onde ele expõe os níveis de cultura e um modo de analisar a relação entre eles por meio dos *estilemas*. Os níveis de cultura que ele apresenta no capítulo, *A estrutura do mau gosto*, são três: *masscult*, *midcult* e mensagem poética.

A mensagem poética é uma configuração original que estimula novas apreensões a cada leitura. É complexa e singular. É o âmbito em que costuma habitar a alta cultura e onde se dá a arte de vanguarda.

Midcult é o âmbito da cultura média, da apropriação das inovações da mensagem poética para constituir mensagens de bom gosto. É onde pode ocorrer o kitsch. *Masscult* é a cultura de massas mais popular. É o âmbito do vocabulário mais básico que perpassa toda a cultura, não tem preocupação com um bom gosto que visa ao prestígio, ao tomar de empréstimo estilemas da mensagem poética. O *masscult* ainda possui relação com a cultura popular e pode apresentar exemplos de originalidade embora em menor complexidade.

Os estilemas, que são configurações visuais que carregam as características principais de um estilo são o que permite perceber se a mensagem é *mass*, *mid*, ou poética. Era por meio, pois, de estilemas, que se pretendia buscar as relações entre a produção psicodélica (capas, imprensa *underground*, pôsteres) e a arte contemporânea do período, não somente com relação à Arte Pop, cuja semelhança é evidente, mas com relação a movimentos como o Minimalismo, Abstração pós-pictórica, Arte Op, Hiper-realismo, Land Art, Arte Conceitual, etc.

Esta relação buscava estabelecer a produção psicodélica como arte *underground*, próxima do *masscult*, mas não de todo. Buscava estabelecer essa produção como arte, que se presta à divulgação já que, em primeiro momento, ela tem uma proposta de alteração do *status quo* e se faz por meios gráficos, tecnológicos e não usuais ao âmbito artístico da alta cultura até

então, algo que também a arte dos circuitos mais importantes passava a questionar. A produção *underground* psicodélica é, pois, arte com função.

Através das relações estilísticas, seria possível determinar como a arte contemporânea também contribuiu nessa proposta de alteração do *status quo*, já que seu lema é a junção de arte e vida. Até que ponto, inclusive, uma já não era a outra? Daí veio a ideia para o primeiro subtítulo da pesquisa: “quando o *mainstream* se torna *underground*”.

Mas, com o desenrolar das investigações, chegou-se a uma conclusão de que em realidade estavam tão interligadas que não haviam de fato dois âmbitos. A separação se dá somente pelos ditames do mercado de arte e por meio da seleção feita por historiadores. Porém, o espírito que norteou a arte psicodélica, a contracultura que a engloba e a arte contemporânea dita *mainstream* era o mesmo: a busca por liberdade e pela realização da junção entre arte e vida. Portanto, optou-se pelo subtítulo: “uma dissolução de fronteiras”, que torna mais claro o espírito da coisa.

Embora a sensibilidade da cultura jovem internacional que emergiu durante a segunda metade dos anos 1960 expressou-se principalmente através da música pop e do vestuário, também se manifestou, numa dimensão significativa, nas artes visuais. Em geral, os artistas que serviam à subcultura Underground eram também seus membros e, portanto, partilhavam dos mesmos gostos que sua respectiva audiência. Suas criações se estendem desde pinturas psicodélicas e visionárias, show de luzes, pôsteres, ilustrações e design de revistas, quadrinhos, capa de discos, até uma variedade de objetos manufaturados. O que distinguia a arte Underground dos produtos das belas artes [...] era uma ênfase na imagem gráfica, uma prioridade de conteúdo sobre forma, e o desejo de alcançar uma audiência ainda mais vasta e pouco exclusiva, por meio do uso de mídia impressa capaz de proporcionar edições baratas e ilimitadas. (WALKER, 1978, p. 40, tradução nossa).¹

No entanto, ao começarem as análises, nos deparamos com uma produção psicodélica que ia além das artes gráficas, sendo tão complexa quanto os outros movimentos da arte do mesmo período. Havia pintura, arquitetura, escultura, cinema *underground*, *environments*, eventos e *light shows*, além de objetos de design. São produções recorrentes na arte contemporânea e, portanto, a produção psicodélica pode ser chamada de arte psicodélica, no mesmo sentido em que entendemos uma produção de arte contemporânea como arte de alto repertório. Propomos

¹ Although the sensibility of the international youth culture which emerged during the second half of the 1960s expressed itself primarily through pop music and clothing, it also manifested itself, to a significant extent, in the visual arts. Generally the artists who served the Underground sub-culture were members of it and therefore shared the same tastes as their prospective audience. Their creations ranged from psychedelic and visionary paintings, light shows, posters, magazine illustrations and layouts, comic books, record sleeve designs, to various kinds of handicraft. What distinguished underground art from the products of fine artists [...] was an emphasis on graphic imagery, a priority of content over form, and the desire to reach a much wider, less exclusive, audience by using printed media capable of providing cheap, unlimited editions. (WALKER, 1978, p. 40).

que possa ter um nome: Psicodelismo, a exemplo de Minimalismo ou Hiper-realismo. Ou então, Arte Psicodélica, a exemplo de Arte Pop, Arte Op, Arte Conceitual.

Um objeto que serve de exemplificação dessa inter-relação é a **Revista Aspen**, uma revista multimídia, em forma de caixa (a idéia era lembrar uma cápsula do tempo) destinada a unir cultura e jogo, ou seja, ser interativa. Foi concebida para ser a cada edição uma proposta levada a cabo por um artista.

A edição de número três, lançada em 1966, foi dedicada à Arte Pop e desenhada por Andy Warhol. A edição de número quatro foi dedicada à Marshall McLuhan, grande influência para a arte do período, e a edição de número nove, de 1970, foi dedicada à arte psicodélica, desenhada por Angus Maclise, primeiro baterista do grupo Velvet Underground e envolvido com a música minimalista, em conjunto com sua esposa Hetty Maclise, musicista, *performer* e artista visual. Ambos participaram de várias das realizações dos artistas presentes na publicação.

Ao todo, a Revista Aspen contou com dez edições, entre 1965 e 1971, reuniu temas de destaque para a arte contemporânea, tais como Arte Pop, Marshall McLuhan, Minimalismo, Arte Conceitual e Pós-modernidade, Happening, Grupo Fluxus, Arte Psicodélica, Arte Asiática e sua filosofia. Esses tópicos aconteciam simultaneamente no mundo da arte e estavam inter-relacionados.

A idéia de encontrar estilemas entre a produção psicodélica e a produção de arte contemporânea foi posta de lado, embora tenham sido feitas comparações estilísticas. A relação principal se deu pela fenomenologia da experiência psicodélica, que encontra relações que vão além de comparações estilísticas. Trata-se de um estado de consciência que leva a uma produção artística, estado esse que encontra similaridades com o espírito que norteou as outras realizações da arte contemporânea.

A busca por essa relação não só estética como também do espírito que leva ao fazer artístico é o que norteia a pesquisa. A palavra *fenomenologia* é utilizada no sentido de síntese de um espírito, de um estado mental que leva à formulação de uma produção, de uma estética. As investigações, no entanto, não seguiram um método fenomenológico estrito. O método utilizado foi a comparação e a busca por similaridades.

Os temas abordados foram interligados por meio de uma análise descritiva, buscando encontrar associações que permitissem formar um panorama da arte psicodélica em relação à arte contemporânea, incluindo seu contexto histórico.

Os temas foram assim divididos em cada capítulo: (1) Contexto histórico que busca mostrar a importância da questão da liberdade individual como um problema central para a

contracultura e a arte contemporânea, que a explorou por meio da junção “arte e vida”. Segue-se a isto uma identificação com o paradigma pós-moderno, uma frequente valorização do pensamento anarquista e a utilização da experiência do *happening* como meio de promover a integração arte e vida e expandir a liberdade individual, também entendida como liberdade de expressão. (2) A gênese da contracultura dos anos 1960 e da arte psicodélica no Romantismo do século XIX, com raízes artísticas principalmente no movimento Simbolista. Uma parte do Psicodelismo tem relação com o pensamento existencialista, que permeia as produções Simbolistas, abstrato-expressivas, incluindo o Expressionismo Abstrato dos anos 1950. Outra parte terá relação com o abstracionismo geométrico, com o Surrealismo, Dadaísmo e Arte Pop. (3) A fenomenologia da experiência psicodélica e sua relação com o Zen. Aspectos vivenciados durante tal experiência podem ser evocados pelas obras do Minimalismo. (4) A nascente integração entre arte e tecnologia evoca estados mentais e experiências compartilhadas com o Psicodelismo. O cinema expandido e o cinema *underground* estão na intersecção entre a produção psicodélica e a produção de arte contemporânea *mainstream*. Para finalizar, a arte psicodélica era de fato conhecida como arte *underground* no período, conforme é exposto por Mario Maffi em **La cultura underground**:

A produção artística underground nasce da confluência de uma série de exigências, tão estritamente ligadas ao caráter da “contracultura” como também às condições específicas em que esta nasceu e teve que atuar; dois planos interdependentes e reciprocamente influenciados. O conceito de jogo é o núcleo principal em torno do qual gira o underground no transcurso dos anos sessenta, em suas expressões culturais, sociais e políticas [...]. (MAFFI, 1975, p. 185, tradução nossa).²

O jogo é um tipo de definição para ações subversivas, Happenings, proposições artísticas interativas e constante intervenção e resignificação do *status quo*. O Dadaísmo e o Surrealismo são os grandes pais artísticos da arte *underground*.

² La producción artística underground nace de la confluencia de una serie de exigencias, tan estrictamente ligadas al carácter de la “contracultura” como a las condiciones específicas en que ésta nació y tuvo que actuar; dos planos interdependientes y reciprocamente influidos. El concepto de juego es el núcleo principal en torno al cual gira el underground en el transcurso de los años sesenta, en sus expresiones culturales, sociales y políticas [...]. (MAFFI, 1975, p. 185).

1 O Horizonte Contracultural

Antes de adentrar as produções artísticas, *underground* e *mainstream*, faz-se necessário apresentar o contexto de origem da arte psicodélica, que é parte do movimento de contracultura da década de 1960, em relação aos acontecimentos políticos e à mentalidade da época.

O movimento psicodélico buscou alterar a realidade social e também por isso se manifestou em diversos meios de expressão, além de não se restringir ao campo artístico e cultural, estendendo sua influência na formulação de um novo tipo de ativismo político, embora este não tenha sido de todo bem sucedido.

A contracultura promoveu uma revolução em relação à ampliação das liberdades individuais, ao direito de se apossar da própria consciência e de desenvolver plenamente as potencialidades do ser. Essa revolução se aliou ao lema da união entre arte e vida, propagado pela arte contemporânea.

A junção entre arte e vida significa ter a experiência da arte em seu próprio cotidiano e não mais conceber a arte como algo afastado de seu modo de viver. Significa, em outras palavras, viver a própria fantasia. Porém, muitas vezes, a união entre arte e vida significou apenas levar para o âmbito da arte erudita objetos não pertencentes àquele mundo até então, como por exemplo, os objetos da sociedade de consumo, ambiente em que vivem os artistas norte-americanos (e também ingleses) que consolidaram a idéia de tal junção, vinda desde fins do século XIX. Assim sendo, nem sempre o movimento contrário foi pensado, o de levar a arte erudita para o âmbito popular ou cotidiano, encontrando-se dificuldades políticas e sociais que impedem a quebra de tal hierarquia.

Uma crítica recorrente feita à contracultura, também chamada de movimento *underground*, é a de que não se comprometeu inteiramente com a mudança radical das estruturas sociais e se configurou apenas como uma alternativa de escape, um exílio ou um estilo de vida. Um reduto pequeno-burgês, superestrutural e reformista.

Tal como a arte, sua preocupação maior é com a liberdade de expressão, com o livre desenvolvimento da individualidade. As questões políticas e o ativismo radical podem ser limitadores na busca de plena satisfação individual, embora tanto a contracultura quanto a arte envolvam-se em política.

A junção entre arte e vida também se revelou mais como uma alternativa de escape de uma sociedade repressiva do que como um meio de militância que modifique estruturas. A arte se

torna um estilo de vida, uma noção que é proposta já pelo Romantismo, passando pelo Simbolismo, chegando ao Modernismo em sua busca por originalidade e ao Pós-modernismo na relativização do que define a arte. Andy Warhol talvez seja o maior símbolo contemporâneo da arte como estilo de vida, vivendo sua própria obra, fundindo-se com ela.

A plena satisfação individual, correlata à realização de viver segundo seus próprios ditames, de expressar-se por meio da própria vivência, é uma tônica da contracultura, uma das reivindicações ligadas à questão da liberdade interna, também chamada de “quinta liberdade”, conforme Timothy Leary, guru do LSD, que formulou a Política do Êxtase (1998). A quinta liberdade é uma adição feita por ele ao discurso de Franklin Delano Roosevelt sobre as quatro liberdades essenciais ao ser humano.³

A liberdade interna preconiza o encontro do êxtase, definido por Leary como o estado natural do ser vivente livre da opressão. É ainda um estado de experiência religiosa que surge do encontro simultâneo das respostas para as questões fundamentais da vida, encontro que produz um estado de bem aventurança (sem culpa e sofrimento), e profundo entendimento do estar vivo. Para atingi-lo é preciso total liberdade de busca.

A experiência religiosa pode ser alcançada também por meio da experiência psicodélica, o que segundo Leary, a torna democrática. A política do êxtase reivindica então, o direito a experimentar diversos estados mentais e alterar a sua realidade pessoal, em outras palavras, reivindica o direito individual à própria reprogramação mental e de fugir à programação mental de massa, uma crítica à alienação midiática, religiosa, educacional.

O direito à liberdade interna é o direito do pleno desenvolvimento das capacidades humanas, de expansão das linguagens. É uma política centrada na democracia da experiência direta e individual que prescinde de líderes, que questiona toda e qualquer autoridade. (LEARY, 1998, p. 51-57).

Portanto, trata-se de uma política orgânica, pois é aberta. O posicionamento radical é visto como cerceador da liberdade, um limite à própria consciência. A política do êxtase pode ter a ver com o anarquismo, mas não se coloca entre as polaridades direita/esquerda, já que são posições fechadas. O único dogma ou utopia do êxtase é a própria liberdade.

Por ser uma política orgânica, lida com os conceitos de estabilidade e expansão, sendo a liberdade interna uma força expansiva que de tempos em tempos leva à reconfiguração da sociedade. Para viver tal ideal é necessário flexibilidade em relação às mudanças.

³ *Four Freedoms*, discurso feito por Roosevelt em 1941, onde delineia que as quatro liberdades são: liberdade de expressão, de crença, de escolha, de não se sentir ameaçado. Timothy Leary adiciona a quinta, a liberdade interna, no ensaio *The Fifth Freedom – The Right to Get High*, presente no livro *The Politics of Ecstasy*, originalmente publicado em 1968.

Medimos a evolução social em termos de ampliação da liberdade – externa ou interna. Liberdade de manter-se de fora do jogo tribal e partir para a construção de uma nova forma social. Liberdade de se mover no espaço. Liberdade para experimentar. Liberdade para explorar. Liberdade para ficar chapado. Liberdade para deixar fluir. [...]. Nós precisamos de estabilidade. Mas também precisamos de expansão [...]. Qual será o próximo passo na evolução social e biológica? Aqui temos duas pistas. (1) É mais provável que você encontre os agentes evolucionários mais próximos da prisão do que da cadeira do professor. (2) Olhe para a liberdade social mais abusada, mais mágica e irracionalmente temida pela sociedade. Exatamente aquela liberdade que você, o intelectual, o liberal, negaria aos outros. Bom. Agora você está chegando perto. (LEARY, 1998, p. 65, tradução nossa).⁴

A questão da experiência direta e da fuga da alienação em massa foi também discutida pela arte dos anos 60 através do Happening, do teatro do absurdo, dos eventos do grupo Fluxus, do cinema *underground* e cinema expandido. Esse tipo de atuação baseada em eventos absurdos, dadaístas e surrealistas, também foi utilizada pelos grupos políticos da contracultura tais como os Yippies e os Diggers, nos EUA, ou os Situacionistas na França.

O Happening foi uma ferramenta para criar o choque com a realidade linear, condicionada cotidianamente e então descondiçioná-la, abrir a percepção para outros tipos de realidades, levar a atenção ao que é despercebido. O Happening também foi um meio para criar uma forma distinta da maneira tradicional de se fazer política, que representava uma forma limitada e ultrapassada, uma forma linear e não condizente com a realidade cotidiana e urbana do bombardeio de informação pelas diversas mídias, o que já apontava para a característica de rede em que a comunicação seria produzida.

A influência do pensamento de Marshall McLuhan também levou à formulação de uma política da forma sobre o conteúdo. Não adiantava um discurso novo sob formas antigas, era o que diziam Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Timothy Leary, Ken Kesey e outros. No entanto, ao mesmo tempo em que havia a reivindicação por uma nova forma política e pela ampliação das liberdades individuais, havia também o chamado para o exílio, o *drop out*: cair fora da sociedade e constituir grupos apartados da maioria no modo de pensar, agir, viver, se vestir. Esse pareceu ser o método mais eficaz de construir um novo sistema, daí a crítica que é feita principalmente pelos setores de esquerda, no caso, da Nova Esquerda, que buscava integrar

⁴ We measure social evolution in terms of increased freedom – external or internal. Freedom to step out of the tribal game and move to construct a new social form. Freedom to move in space. Freedom to experience. Freedom to explore. Freedom to get high. Freedom to let go. [...]. We need stability. But we need expansion, too. [...]. What will be the next step in biological and social evolution? Here are two clues. (1) You are more likely to find the evolutionary agents closer to jail than to the professor's chair. (2) Look to that social freedom most abused, most magically, irrationally feared by society. Exactly that freedom which you, the intellectual, the liberal, would deny to others. Good. Now you are getting close. (LEARY, 1998, p. 65).

essas inovações que reclamavam a liberdade interna com um plano político contundente, de modificação da estrutura.

Para os que preferiram o *drop out* pacífico, foram levados a constituir sociedades alternativas em comunidades rurais, tais como Hog Family, Morning Star, Drop City e Solux, detalhadas por Alastair Gordon em **Spaced Out** (2008); ou se refugiaram na formação de tribos urbanas, ou subculturas. Nessa condição de *outsider*, a busca pela auto-realização poderia se dar apesar do Estado e da sociedade repressora.

É recorrente nos movimentos de contracultura a crença de que a mudança social parte da mudança individual, ou seja, o mundo mudará com a transformação da consciência de cada um. No entanto, as alternativas de escape encontram-se em uma sociedade que tentará suprimi-las. O confronto é inevitável. Recusando-se a um planejamento político, à luta engajada para que as condições de fato mudem, os anseios da contracultura serão sempre reprimidos e frequentemente seus estilos de vida serão assimilados pela cultura dominante e isso não resultará em mudança social ou de consciência e sim, em dessublimação repressiva, conforme os dizeres de Herbert Marcuse. Mario Maffi ainda reforça:

A função do underground, em especial até a metade dos anos sessenta, tem sido a de provocar uma mudança a nível super-estrutural. O processo revolucionário fica, pois, invertido, com a afirmação de uma nova sensibilidade que deveria *esvaziar* o sistema vigente e instaurar outro. O fracasso desta visão psicológico-cultural – a criação de um Homem Novo no interior do Sistema Velho, com a suposta consequência de dismantelar este ultimo, minando o que se supõe, dramática e erroneamente, ser suas estruturas básicas: cultura, educação, moralidade – se reflete na crise de muitas artes underground que ao redor dos últimos anos da década de setenta compreenderam a substancial limitação de seu próprio trabalho e, por conseguinte, a necessidade de atuar também a nível estrutural – dado que o ataque exclusivamente super-estrutural é absorvido, comercializado, “espetacularizado” -, apoiando as lutas sociais; apesar de, em uma primeira época, o underground haver determinado que para ser verdadeiramente destrutivo e para atacar de modo eficaz, deveria ser inaceitável segundo os cânones consagrados – ser não-arte, anti-arte – mais tarde compreendeu que também esta atitude era inútil: o sistema dá margem para a anti-arte, que deste modo acaba por entrar na produção artística comercializada e explorada. (MAFFI, 1975, p. 42-43, tradução nossa).⁵

⁵ La función del underground, en especial hacia la mitad de los años sesenta, ha sido la de provocar un cambio a nivel super-estructural. El proceso revolucionario queda, pues, invertido, con la afirmación de una nueva sensibilidad que debería *vaciar* el sistema vigente e instaurar otro. El fracaso de esta vision psicológico-cultural – la creación de un Hombre Nuevo en el interior del Sistema Viejo, con la presunta consecuencia de resquebrajar este último minando las que suponen, dramática y erróneamente, sus estructuras básicas: cultura, educación, moralidad – se refleja en la crisis de muchas artes underground que alrededor de los últimos años de la década de los setenta comprendieron la sustancial limitación del propio trabajo y, por consiguiente, la necesidad de actuar también a nivel estructural – dado que el ataque exclusivamente super-estructural es absorbido, comercializado, “espectacularizado”-, apoyando las luchas sociales; si bien en una primera época el underground había determinado que para ser verdaderamente destructivo y para atacar de un modo eficaz,

A arte por si só, portanto, não é suficiente para a mudança estrutural. Ela também se converte em mercadoria. As instituições artísticas ainda persistem tornando-a um campo especializado e distante do ideal arte e vida, da arte como parte da vivência cotidiana, como parte da individualidade de cada sujeito, em toda a sociedade, sem distinção de classe social. Tais instituições (museus, galerias, colecionadores, críticos, especialistas) são o *apparatus* artístico para o qual nos chama atenção Ken Johnson em **Are You Experiend? How Psychedelic Conscious Transformd Modern Art** (2011).

Há um discurso dominante da História da Arte, construído por aqueles que são especialistas no assunto, que obscurece ou talvez até desencoraje uma variedade de produções artísticas que sejam feitas por qualquer pessoa na ânsia de se expressar (para si ou para uma comunidade) sem precisar ter relação ou se explicar com relação aos discursos das instituições artísticas, entre elas a História da Arte.

Porém, sabemos que não é possível rejeitar a História e que a condição de liberdade individual, de autonomia de escolha e fazeres vêm da consciência histórica, da consciência das origens e do entendimento do porquê do presente ser como é. A contracultura, em sua recusa de lidar com a realidade em que se insere, preocupada com o exílio que lhe trará o descondicionamento do aparato tecnocrático que a engolfa, encaixa-se no paradigma a-histórico, romântico e pós-moderno. O exílio é uma forma de perpétua busca do novo, o incansável abrigo escapista da fantasia que se liga ao aspecto a-histórico.

[...] Frescor não é algo que se liga exclusivamente à inovação, novidade e progresso. Pode ser um estado de espírito. Em um ensaio intitulado “Para Sempre Jovem: juventude insurgente e a cultura do rejuvenescimento dos anos sessenta”, o jornalista e historiador cultural Peter Braunstein escreveu sobre a ideologia do “presentismo” que capturou as mente de muitas pessoas na década de 60: um anseio amplamente difundido por uma abertura pueril à experiência que o jovem relativamente ainda não socializado presumivelmente possui. (JOHNSON, 2011, p. 58, tradução nossa).⁶

É frequente no discurso da contracultura um elogio do agora, do momento, do seguir o fluxo e livrar-se de questionamentos exacerbados, pois isso lembra a mente racional, desvalorizada por ter engendrado o sistema em que vivemos. O instintivo é mais valorizado do que o ponderado, pois é considerado um meio para a experiência direta, original, livre dos conceitos

debía ser inaceptable según los canones consagrados – ser no-arte, anti-arte – más tarde comprendió que también esta actitud era inútil: el sistema da margen al anti-arte, que de este modo acaba por entrar en la producción artística comercializada y explotada. (MAFFI, 1975, p. 42-43).

⁶ [...] Newness was not just about innovation, novelty, and progress. It could be a state of the soul. In an essay titled “Forever Young: Insurgent Youth and the Sixties Culture of Rejuvenation”, the journalist and cultural historian Peter Braunstein wrote about an ideology of “presentism” that captured the minds of many people in the 60’s: a widespread yearning for a childlike openness to experience that the relatively unsocialized youngster is supposed to enjoy. (JOHNSON, 2011, p. 58).

elaborados pela razão, que estão sempre a intermediar e a distanciar a apreensão intuitiva do momento presente.

No entanto, o presente em que se deseja viver é o “eterno agora” que não é histórico e sim a-histórico. O “eterno agora” é ainda hedonista e superficial: não há passado e nem futuro, apenas uma sucessão de momentos desejados, impulsos momentâneos. A política do êxtase, apesar de ser eficaz na crítica à alienação em massa (crítica ao *apparatus* tecnocrático, à *matrix*), cai na alienação individual do “eterno agora”, que pode muito bem aliar-se com o consumismo massificado, porém cada vez mais personalizado. Bolhas individuais.

Por outro lado, a idéia do eterno agora, do estar inteiramente no momento presente sem preocupações, é derivada do Budismo e outras antigas filosofias orientais. Tanto o movimento *underground* quanto a arte moderna e contemporânea, consideradas contraculturais por Ken Goffman (2005), possuem apreço pelo primitivo, pelo antigo e pelo arcaico, como um escape atemporal.

Os artistas modernos rotineiramente extraíam inspiração de pinturas pré-históricas em cavernas, arte egípcia, grega, romana e celta, assim como da arte dos chamados primitivos e outsiders, cujos trabalhos não são cronologicamente arcaicos, mas parecem ser do ponto de vista psicológico. Artistas como Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee, Giacometti, Miró e Pollock importaram o arcaico para dentro da pintura e escultura moderna. Mas nos anos 60, a tradição contínua do progresso modernista – a vanguarda Greenberguiana – se rompeu, e alguns dos artistas mais avançados do período começaram a extrair inspiração mais diretamente do arcaico. A cultura psicodélica também é entusiasta do arcaico e postula que através das drogas as pessoas podem experimentar estados de consciência a-históricos. (JOHNSON, 2011, p. 79-80, tradução nossa).⁷

O aspecto a-histórico é ainda mais acentuado pelas novas tecnologias e a superficialidade das imagens, a configuração não-linear das redes, que atrapalha a construção de uma narrativa dominante. Essa configuração temporal lida com o acaso, o caos e o paradoxo, palavras comuns para a contracultura e para a arte contemporânea. Isto se reflete na influência exercida pelo Zen e pelo Tao, que lidam com esses eventos como uma linguagem natural do universo. A idéia de sincronicidade é uma constante.

⁷ Modern artists routinely drew inspiration from ancient art-cave painting, Egyptian, Greek, Roman, and Celtic art- as well as the arts of so-called primitive peoples and outsiders, whose works are not chronologically archaic but seen psychologically so. Artists like Gauguin, Picasso, Brancusi, Klee, Giacometti, Miró, and Pollock imported the archaic into the framework of modern painting and sculpture. But in the ‘60s, the continuous tradition of modernist progress – the Greenbergian avant-garde – broke down, and some of the more advanced artists of the period began to draw inspiration more directly from the archaic. Psychedelic culture also is drawn to the archaic and posits that through drugs people can experience ahistorical states of consciousness. (JOHNSON, 2011, p. 79-80).

A linearidade e a racionalidade são apenas uma parte do todo, funcionam como filtros, seleções. Por isso, ater-se exclusivamente a elas é limitador. A experiência psicodélica revelou que a mente é orgânica, e seu todo (consciente + inconsciente) participa dessa linguagem do universo, que se revela a-histórica, pois se dissocia daquilo construído pelo homem através da linguagem racional, tal como a narrativa Histórica.

Estas configurações não-lineares que são a sincronicidade, o caos, o paradoxo, o sincretismo, o anacronismo, inserem-se numa concepção relativista do tempo. Não existe mais um grande juiz, compromete-se a hierarquia.

As novas tecnologias de comunicação que ajudaram a formar esse cenário pós-moderno foram celebradas pela Contracultura e pela arte contemporânea como meios para alcançar novos modos de percepção sincrética e descondicionar o antigo modo de raciocínio linear, para assim organizar novos modos de vida. Este é o pensamento que guia as realizações do Cinema Expandido, por exemplo.

No entanto, produziu-se como nunca antes uma enorme quantidade de signos que servem de intermediários para a realidade, frustrando a intenção de fugir à alienação do discurso dominante. A tecnologia cria muitos simulacros que são bombardeados simultaneamente nas paisagens urbanas. Televisão, rádio, jornais, propaganda, notícias de todos os cantos do mundo. A informação e a imagem interferem constantemente na experiência do real, que cada vez mais se une ao virtual.

Porém, essa vivência ilusória encontra pontos em comum com a exploração do sonho, da imaginação e da sensorialidade, que é outra tônica da contracultura e que será expresso pela arte psicodélica, tanto através do apelo das pinturas visionárias e ópticas, quanto através das realizações do cinema underground, dos *Light Shows*, indo até a cybercultura dos anos 90 e, já no campo da arte contemporânea *mainstream*, até as esculturas Pop Surrealistas, desde Claes Oldenbrug até Jeff Koons (JOHNSON, 2011, p. 193-216). A exploração das novas tecnologias é similar à exploração da mente, como irá advogar Timothy Leary a partir dos anos 80, pois elas são extensões da mente humana.

A questão da não linearidade tem raízes anteriores ao século XX, sendo a idéia de Panteísmo do Romantismo do século XIX outra forte presença. O Panteísmo tem a ver com sincretismo religioso, com multiplicidade de experiências. Caracteriza-se pela valorização da natureza, onde todas as suas manifestações são consideradas divinas. Deus está em tudo, logo não há hierarquia. Liga-se ao veio místico e ocultista da contracultura, que ficou conhecido como Neo-paganismo e/ou Nova Era.

A valorização do Panteísmo se deve ao desejo de retorno ao primitivo, sua oposição a autoridade das Religiões e à sua configuração descentralizada, que se alinha a valorização, por parte da contracultura, do anárquico e, em muitos casos, do apolítico, que se vincula ao a-histórico.

O Neo-paganismo sempre foi contracultural. Em seus primeiros dois séculos ele resistiu à autoridade da igreja católica romana, e no século XIX, animado pelo Romantismo e contrário ao desenvolvimento Industrial, ele favoreceu a fantasia da natureza atemporal permeada pela energia divina. Mas foi quando o Neo-paganismo se mesclou à contracultura dos anos 60 que ele adquiriu sua atual popularidade e notoriedade. (JOHNSON, 2011, p. 206, tradução nossa).⁸

O Romantismo, segundo Löwy e Sayre (1993), foi um movimento de reação ao capitalismo nascente com a revolução industrial, um movimento nostálgico de um passado pré-capitalista, idealizado, integrado à natureza, onde o ser humano vivia em sociedades perfeitas. Os índios, o Oriente, as civilizações antigas (Grécia e Roma em especial) e a Idade Média são constantemente elogiados. A contracultura herda essa idealização nostálgica de um passado primitivo e a predileção pelo escape ou exílio.

Outra característica do Romantismo (em comum com a contracultura) é a valorização da subjetividade, do irracional (natural) e do individual em detrimento da racionalidade iluminista, considerada produtora das relações frias e mecanicistas que se davam a partir da revolução industrial.

A destruição do meio ambiente, a vida alienada e a exploração do proletariado pela burguesia eram criticadas por vários ramos do Romantismo que, em seu aspecto político, engloba tanto correntes consideradas reacionárias quanto revolucionárias no sentido esquerdista. Porém, tende sempre a ser criticado pelas correntes esquerdistas racionalistas.

Uma tipologia do Romantismo na política foi formulada por Löwy e Sayre em relação ao aspecto anticapitalista. Os tipos restitutionista, conservador, liberal e reformista são os tipos mais à direita ou mais conservadores, moderados em sua oposição ao capital. Opõem-se aos novos valores, mas não à divisão de classes que antes era entre plebe e nobreza, e agora entre proletariado e burguesia.

O Romantismo do tipo fascista é o mais reacionário tanto em relação ao capital quanto em relação a qualquer progresso, mudança ou revolução. É niilista, glorifica a irracionalidade e

⁸ Neo-paganism has always been countercultural. In its first two centuries it resisted the authority of the Roman Catholic Church, and in the nineteenth century, animated by Romanticism and contrary to industrial development, it favored a fantasy of timeless nature pervaded by divine energy. But it was when neo-paganism intersected with the counterculture of the '60s that it acquired its current popularity and notoriety. (JOHNSON, 2011, p. 206).

também preza o retorno ao primitivo, às tradições tribais. O mundo Greco-romano é, igualmente, tido como ideal de perfeição.

[...] a valorização romântica da subjetividade é levada a seus últimos limites, para tornar-se a glorificação do irracional em estado puro, do instinto bruto em suas formas mais agressivas. Assim o culto romântico do amor torna-se seu oposto: o elogio da força e da crueldade. Enfim, em sua versão fascista, o pólo individualista do romantismo é fortemente atenuado, se não suprimido inteiramente: no movimento e no Estado fascistas o eu romântico infeliz se aniquila. (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 51-52).

Encontramos aí alguns elementos que servem para fazer a crítica da contracultura em seu elogio ao irracional e ao êxtase eterno. A imaginação sem freio pode produzir monstros (conforme Goya) e a busca pelo êxtase pode levar ao narcisismo, ao egoísmo e à exclusão daqueles que sofrem ou fraquejam: eu consigo, você não e vice-versa. Corre-se o risco da criação do império da felicidade plena ou da imposição de um ideal de perfeição, um ideal extático (admite-se apenas o êxtase) e estático (imutável, a - histórico).

O ideal Panteísta da divindade que se manifesta em todas as coisas também pode se converter em egoísmo narcisista, pois cada ser-humano sabe-se divino. Abrem-se então duas frentes que levam à dissolução do eu romântico infeliz: a não aceitação de qualquer limite à sua própria idealização individual, ou a dissolução do ego em uma coletividade que busque o fim das limitações a um ideal.

O impulso niilista a-histórico revela ainda o lado da falta de crença em um amanhã, tornando-se o propulsor de um eterno agora pintado de preto: *there's no future*, cantou os Sex Pistols nos anos 1970, uma tônica desesperançada que também é encontrada nas canções do Velvet Underground de 1960 e na temática da repetição maníaca da obra de Andy Warhol. O eu romântico infeliz se auto-aniquila, suicida-se. Niilismo e autodestruição (ou ausência do medo de arriscar a vida) se manifestarão em algumas tribos urbanas dos anos 50 e 60, como os *Hipsters* e os *Hell's Angels*. A misantropia também é encontrada na atitude primitivista radical.

[...] alguns yogis se tornaram drogados e outros sentaram-se piedosamente na postura de lótus injetando heroína em suas veias [...]. Meditadores e cabeças-ácidas permitiram que sofressem lavagem cerebral em cultos psicóticos e corruptos. Buscadores espirituais abraçaram várias permutações do novo misticismo de um modo tão convicto que eles próprios se tornaram

rígidos e opressivos “Nazis White Light”⁹. (GOFFMAN, 2005, p. 39, tradução nossa).¹⁰

Theodore Roszak em **A Contracultura** chama atenção para esse problema: “como garantir que a exploração dos poderes não-intelectivos não degenerará num niilismo maníaco?” (ROSZAK, 1972, p. 83-84). Esse niilismo maníaco decorre da extrema negação da realidade presente em favor de um passado primitivo ideal e do elogio absoluto do irracional como forma de retorno à pura autenticidade e rechaço da valorização do pensamento linear, racional.

Porém, esse rechaço se fundamenta devido ao problema da tecnocracia, forma opressiva de governo derivada da autoridade científica e seu discurso técnico, objetivo e profissional, que através dessa objetividade se faz ideologicamente invisível. É regida pelos especialistas, que possuem o conhecimento necessário para cuidar de determinado assunto, tornando-se uma autoridade por possuírem esse saber.

A tecnocracia é apolítica e aparece tanto nas sociedades capitalistas quanto nos regimes comunistas ou fascistas. Sob seu discurso objetivo ocorreram atrocidades como a guerra, a tortura, o escravismo, o genocídio. Theodore Roszak (1972, p. 81) coloca que para cada barbaridade impulsiva há um exemplo de criminalidade ponderada, e que os horrores da guerra surgiram de medidas racionalistas desconectadas do humanismo. “[...] nem a racionalidade, nem o impulso passional, enquanto características de estilos de conduta, nada garantem quanto à qualidade da ação”. Exemplifica essa dualidade observando o Nazismo: fruto de uma visão romântica vulgarizada posta em prática por tecnocratas obcecados por objetividade.

Com relação a Timothy Leary, Theodore Roszak tece duras críticas à maneira como ele popularizou a experiência psicodélica, através de slogans de efeito e de uma aura de culto religioso. Roszak se preocupava com a assimilação superficial das tradições esotéricas orientais e de outros conteúdos filosóficos e religiosos que estavam englobadas no culto psicodélico, pois assim não haveria clareza sobre como agir de modo eficaz em contraposição ao sistema. Para ele, o LSD em mentes amorfas produziria apenas uma fascinação cega, escapista (ROSZAK, 1972, p. 165).

⁹ *White Light* pode ser uma referência a *White Lightning*, nome do LSD fabricado por Owsley Stanley, na Califórnia.

¹⁰ “[...] some yogis became junkies; and others sat piously in the lotus posture injecting speedballs into their veins. [...] Meditators and acidheads let themselves be brainwashed into corrupt or psychotic cults. Spiritual seekers embraced various permutations of the new mysticism so self-righteously that they became rigid, oppressive “White Light Nazis”. (GOFFMAN, 2005, p. 39).

O que seria a experiência psicodélica reconvertida em instrumento de controle tecnocrático? O oferecimento de belas visões em alta definição e a possibilidade de imersão em outras realidades? Objetos de apelo sensorial estimuladores da impulsividade, consumidos na comodidade do lar, produzidos pela alta tecnologia, com valor de entretenimento e cumprindo a função de controle mental? Tecnologia, alienação, narcisismo, misticismo barato, irracionalidade e ações impulsivas: teríamos aí a receita para um fascismo psicodélico?

Aldous Huxley em **Admirável Mundo Novo** (1981), originalmente lançado em 1932, concebe um regime totalitário onde as pessoas são controladas por uma substância alteradora da realidade, a *soma*. Essa substância era utilizada na facilitação do comportamento pré-condicionado, para a intensificação do prazer e alívio dos pensamentos angustiantes. Não estamos pressupondo que o LSD seja literalmente utilizado como a *soma*, mas sim que aspectos vivenciados durante a experiência psicodélica geram intensa fascinação, conforme veremos nos próximos capítulos, e esses aspectos podem ser emulados pela tecnologia. O êxtase pode se tornar instrumento de alienação.

Porém, de acordo com Timothy Leary em sua autobiografia, realmente existiu um plano da CIA que se destinava a descobrir substâncias capazes de facilitar o controle mental. Uma das substâncias pesquisadas era o LSD (LEARY, 1999, p. 166-167). Ken Goffman afirma:

[...] embora ninguém tivesse certeza na época de quais eram as intenções da CIA, arquivos posteriormente publicados pelo Ato da Liberdade de Informação revelaram que eles pensavam que as drogas (particularmente o LSD) poderiam ser usadas para vários propósitos de “defesa”, incluindo a interrogação de prisioneiros e a incapacitação de tropas inimigas e populações civis. (GOFFMAN, 2005 p. 250, tradução nossa).¹¹

É importante frisar que os anos 1950 e 1960 foram épocas de políticas repressivas, desde o macarthismo e o estabelecimento da Guerra Fria ao financiamento das ditaduras na América Latina; desde a Guerra do Vietnã à vitória de Richard Nixon, que contribuíram na formação do imperialismo estadunidense. Os imperativos irracionais da contracultura e seu lado obscuro são o sintoma de uma doença que, em épocas limítrofes ou épocas de profundas mudanças, costuma aparecer.

[...] a difusão do gosto por magia negra, os ritos satânicos, os sacrifícios rituais, as missas negras, não são mais do que sintomas de desagregação e de mal-estar muito mais profundos do que revelam os órgãos de informação: muito longe de serem precursores de uma nova era, os discípulos de Satan

¹¹[...] although no one was quite certain at that time what the CIA was up to, files later released under the Freedom of Information Act revealed that they thought of the drugs (particularly LSD) could be used for various “defense” purposes, including the interrogation of prisoners and the incapacitation of enemy troops and civilian populations. (GOFFMAN, 2005 p. 250).

são o inconsciente barômetro que indica o progressivo obscurecimento de uma época. Na civilização ocidental, os fenômenos de misticismo-irracionalismo-satanismo têm coincidido sempre com o processo de dissolução de um período histórico ou de uma ordem social. Importantes enquanto testemunhas, as virgens e os magos são as vítimas passivas e inconscientes da crise da sociedade atual. (MAFFI, 1975, p. 29-30, tradução nossa).

Em suma, é o profundo mal-estar da sociedade estadunidense em inumana dissolução o que alimenta a violência, a loucura e a brutalidade; e a isto se opõe uma vontade de destruição catártica, representada pela política apocalíptica dos Yippies e pelas sabotagens e atentados dos Weathermen e dos grupos de afinidades políticas (atentados que – convém sublinhar – nunca ocasionam vítimas, a não ser entre seus próprios autores) contra os símbolos do consumismo, as grandes indústrias, os braços armados do sistema. (MAFFI, 1975, p. 33, tradução nossa).¹²

1.1 Anarquismo estilo de vida e a crítica de Murray Bookchin

Politicamente, e de um modo geral, podemos dizer que o discurso da contracultura é anarquista: busca a liberdade, a tomada de decisões ausente de coerção, questiona a autoridade e não valoriza a hierarquia. Também no Romantismo, o panorama cultural que a antecedeu, encontramos correntes anarquistas e revolucionárias.

Segundo Löwy e Sayre, o Romantismo revolucionário engloba os tipos jacobino-democrático, populista, utópico-socialista, anarquista ou libertário, e marxista. Ao primeiro tipo aderiram boa parte dos poetas ultra-românticos, incluindo Lord-Byron e Percy Shelley. Também foram adeptos William Blake, Samuel Taylor Coleridge e William Worthworth.

Esse tipo de romantismo estava preocupado com a busca pela total liberdade e condenava tanto a opressão do presente quanto a do passado (característica não muito proeminente nos outros tipos de romantismo). Para Percy Shelley, a liberdade já havia uma vez se instaurado no mundo, mais precisamente na Grécia Antiga. A partir do Império Romano ela é dissolvida e

¹²[...] la difusión del gusto por la magia negra, los ritos satánicos, los sacrificios rituales, las misas negras, no son más que síntomas de disgregación y de malestar mucho más profundos de lo que revelan los órganos de información: muy lejos de ser precursores de una nueva era, los discípulos de Satán son el inconsciente barómetro que indica el progresivo oscurecimiento de una época. En la civilización occidental, los fenómenos de misticismo-irracionalismo-satanismo han coincidido siempre con el proceso de disolución de un período histórico o de un orden social. Importantes en cuanto testimonios, las vírgenes y los magos son las víctimas pasivas e inconscientes de la crisis de la sociedad actual. (MAFFI, 1975, p.29-30).

En suma, es el profundo malestar de la sociedad estadunidense en inhumana disolución lo que alimenta la violencia, la locura y la brutalidad; y a esto se opone una voluntad de destrucción catártica, representada por la “política” apocalíptica de los Yippies y por los sabotajes y atentados de los Weathermen y de los grupos afines (atentados que – conviene subrayar- nunca han ocasionado víctimas, a no ser entre sus propios autores) contra los símbolos del consumismo, las grandes industrias, los brazos armados del sistema. (MAFFI, 1975, p. 33).

durante a época de modernidade ocasionada pela Revolução Industrial e Revolução Francesa, a liberdade se encontra novamente em vias de instauração.

Para Shelley a nova instauração da liberdade será definitiva e mais aprimorada (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 63), devido ao avanço da tecnologia, que pode ser tanto um instrumento de dominação (concentrada nas mãos de alguns) quanto de redenção do ser-humano, quando ela se torna democrática.

Dentro do Romantismo Libertário ou anarquista, encontramos ainda mais divisões tais quais existem no anarquismo e suas diversas correntes. Löwy e Sayre citam o anarquismo de vertente racionalista e o de vertente romântica, da qual foram adeptos artistas Simbolistas e pensadores como Paul Goodman.

Goodman, intelectual e poeta, era crítico do sistema educacional, estruturado como uma espécie de prisão e orientado para a domesticação e despersonalização do ser humano. Sua contribuição intelectual mais famosa foi sobre a *gestalt terapia*, que procura focar no momento presente de uma maneira em que o indivíduo se perceba inteiro naquele instante. Coloca-se em oposição à especialização e fragmentação do ser que é promovida pelo sistema educacional, formando pessoas de acordo com um currículo específico e desconsiderando ou reprimindo outras características. Seu livro, *Growing up absurd*, de 1960, que enfoca esses problemas vividos pela juventude, ajudou a formar a contracultura que se desenvolveu ao longo da década.

O anarquismo, em geral, opõe-se ao capital e ao Estado, a toda forma de hierarquia ou de controle. Prega a liberdade e o acordo mútuo, defendendo as agrupações comunistas e autônomas em suas relações umas com as outras, o que é chamado de federalismo. Uma conhecida prática anarquista é a ação direta, uma ação voluntária, que é tomada para alcançar algum objetivo, sem a dependência de autoridades, de superiores.

A vertente romântica é muito preocupada com a liberdade individual, o que gera conflitos com as posições racionais e coletivistas. Murray Bookchin, anarquista norte-americano proponente da ecologia social e pertencente à ala racional, estabeleceu as diferenças entre os dois tipos em seu livro, **Anarquismo social ou anarquismo estilo de vida: um abismo intransponível** (1995).

Sua crítica enfoca a geração *yuppie* de meados dos anos 80 e anos 90, mas serve perfeitamente para a geração *beat* e *hippie* que a precedeu e também para a geração Romântica e Simbolista do século XIX. O anarquismo estilo de vida deriva do anarco-individualismo do pensador romântico alemão Max Stirner, que não exerceu influência na emergente classe operária. Predomina entre a pequena burguesia, que expressa sua oposição

ao sistema apenas por meio de um modo de vida boêmio, ou *underground*, que se constitui em maneiras desviantes de se vestir, de se comportar, atitudes que enfrentam o campo da moralidade e que não saem do âmbito pessoal (BOOKCHIN, 1995, p.7).

Tem a ver com a visão do indivíduo como um ser à parte da sociedade, ou seja, ele não é um produto do meio. Todas as suas características estão intrínsecas em seu ser, e necessita de liberdade para realizá-las. A coletividade muitas vezes é vista como opressora e a sociedade é concebida como uma coleção de indivíduos que devem prezar, cada um, por sua autonomia. Bookchin, então, afirma que o anarco-individualismo de Max Stirner tem raízes no Liberalismo. É também uma corrente existencialista e propõe que toda a realidade está absorvida no ser.

À autonomia individual, Murray Bookchin contrapõe o conceito de Liberdade, que é coletivo. A verdadeira liberdade busca consensos e lida com dissensos, pois o ser individual só é verdadeiramente livre quando o coletivo também é. Afirma ainda que o indivíduo é formado pela sociedade. O anarco-individualismo - que não se opõe totalmente à propriedade privada e defende que todos possuam seu meio de sustento autônomo e independente – é visto como um exotismo pequeno-burguês, muitas vezes niilista. Dessa mesma matriz niilista surge o anarco-primitivismo, que prega o irracional, o primitivismo radical e o desprezo à tecnologia.

Em ambos, predomina a oposição à organização séria (a seriedade é vista como um valor conservador) e ao planejamento de atuações que enfrentem as estruturas de poder. O planejamento racional é desvalorizado, visto como limitado, pertencente à estrutura linear.

Durante a década de 1960 e posteriormente, surgirão diversos *affinity groups* (grupos de afinidades políticas), que tentarão práticas de ação direta conhecidas como terrorismo cultural, visando ao enfrentamento do *status quo* de uma maneira que desestabilize sua lógica, que até então era linear.

Porém, o terrorismo cultural, tal como as ações dos Neo-situacionistas, dos *Weathermen*, dos *Up against the wall motherfuckers* e mais recentemente as idéias da TAZ (*temporary autonomous zone*) de Hakim Bey, criam somente um espetáculo e por isso são condenadas por Bookchin como ineficazes.

[...] o anarquismo estilo de vida atualmente encontra sua principal expressão no graffiti, no niilismo pós-moderno, anti-racionalismo, neo-primitivismo, anti-tecnologismo, “terrorismo cultural” neo-Situacionista, misticismo, e

uma “prática” de interpretar “insurreições pessoais” Foucauldianas. (BOOKCHIN, 1995, p. 18, tradução nossa).¹³

Insurreição, no entanto, se torna para Bey um pouco mais do que uma “viagem” psicodélica, enquanto o super-homem nietzschiano, o qual Bey aprova, é um “espírito livre” que deveria “desdenhar a perda de tempo em agitações por reforma, em protestos, em sonhos visionários, em todas as formas de “sofrimento revolucionário”. Tudo bem com os sonhos desde que eles não sejam “visionários” (leia-se: comprometidos socialmente); ao invés disso, Bey iria “beber vinho” e obter uma “epifania privada” (TAZ, p. 88), que sugere pouco mais do que uma masturbação mental, livre para se assegurar das limitações da lógica cartesiana (BOOKCHIN, 1995, p. 20-21, tradução nossa).¹⁴

A TAZ é uma tática anarquista que propõe a criação de um estado mental que escape à realidade opressora ou que nela interfira através de um choque temporário, que leve em consideração a linguagem do absurdo, similar a um Happening. Propõe-se a vivência de experiências intensas, *personal highs*. Para Bookchin, as experiências anarquistas concretas que se encontram na História, por exemplo, a Guerra Civil Espanhola de 1936 e o levante austríaco de 1934, foram mais do que momentos orgásticos de catarse, exigindo preparo tático e ideológico racional e de impacto real sobre a estrutura.

O misticismo dentro do anarquismo é outro ponto fortemente criticado. O autor lamenta que a New Left e a Contracultura tenham se transformado em Pós-modernismo e Nova Era (BOOKCHIN, 1995, p. 52). A idéia de oposição pacífica e de seguir o fluxo dos acontecimentos que é encontrada no Zen e no Taoísmo é vista como ineficaz no plano político. O caos e o paradoxo são encarados como um reforço à perspectiva a-histórica.

Também as ações impulsivas e violentas, que alimentam o terrorismo cultural não são vistas como ação direta, que para o autor precisa ser resultado de uma escolha racional, livre de pressões hierárquicas e sem intermediários. A liberdade pressupõe racionalidade, pois se deve ter a escolha de seguir ou não os próprios instintos. No anarquismo estilo de vida, a ação direta possui a conotação de ações espontâneas, instintivas. O terrorismo cultural se dá mais pelo apelo espetacular e poético do que pela busca de um resultado social concreto. Está

¹³[...] life style anarchism today is finding its principal expression in spray-can graffiti, post-modernism nihilism, antirationalism, neoprimitivism, anti-technologism, neo-Situationist “cultural terrorism”, mysticism, and a “practice” of staging Foucauldian “personal insurrections”. (BOOKCHIN, 1995, p. 18).

¹⁴Insurrection nonetheless becomes for the Bey little more than a psychedelic “trip”, while the Nietzschean Overman, of whom the Bey approves, is a “free spirit” who would “disdain wasting time on agitation for reform, on protest, on visionary dreams, on all kinds of “revolutionary martyrdom”. Presumably dreams are okay as long as they are not “visionary” (read: socially committed); rather, the Bey would “drink wine” and have a “private epiphany” (TAZ, p.88), which suggests little more than mental masturbation, freed to be sure from the constraints of Cartesian logic. (BOOKCHIN, 1995, p. 20-21).

carregado igualmente do apelo romântico heróico/rebelde. É algo simbólico, produtor de mitos.

A questão da reação à tecnologia não é uniforme dentro da contracultura. Há prós e contras. O contra se dá pelo aspecto dominador, destruidor e tecnocrático, posição defendida por Theodore Roszak. Os que são favoráveis citam seu potencial transformador e libertador. Murray Bookchin está entre os favoráveis, porém se distingue de Timothy Leary, que era a favor de seu uso hedonista, intuitivo e individual, como uma ferramenta para o êxtase. Sua proposta situa-se no espectro do estilo de vida, encaixando-se também no ideário do capitalismo pós-moderno. Murray Bookchin defende o uso da tecnologia para a criação de um novo ambiente, que possibilite a subsistência e não transforme a natureza em mercadoria.

O primitivismo radical e anti-tecnológico é, portanto, outro ponto atacado por Bookchin. Como exemplos dessa corrente temos John Zerzan, o movimento Earth First!, George Bradford e a conferência *Man the Hunter*, proferida em 1966 na universidade de Chicago, por Ricard B. Lee e Irven de Vore. O que todos têm em comum é a mistificação da vida primitiva, das sociedades antigas. Afastam-se as dificuldades enfrentadas por esses povos, que os levaram ao desenvolvimento de tecnologias e ao processo de civilização. As sociedades antigas são vistas como perfeitas e igualitárias, porém, nem todas foram assim. A tradição oral é valorizada por sua característica não-linear e poética, no entanto, não suporta pensamento complexo. A linguagem escrita (uma tecnologia) também contribuiu para a descentralização do poder.

Sem a literatura escrita que registra a sabedoria cumulativa de gerações, a memória histórica, ou melhor, pensamentos “conceitualmente profundos”, são difíceis de reter, antes, eles se perdem pelo tempo ou são lamentavelmente distorcidos. Muito menos a história transmitida oralmente se sujeita à demanda crítica, ao contrário, se torna facilmente uma ferramenta para uma elite de “videntes” e xamãs que, longe de serem “proto-poetas”, como Bradford lhes chama, parecem ter usado seu “conhecimento” para servir a seus próprios interesses sociais. (BOOKCHIN, 1995, p. 36, tradução nossa).¹⁵

Enfim, a mistificação da vida primitiva está presente tanto no pensamento romântico revolucionário quanto conservador e Murray Bookchin diz ter raízes no conservadorismo do

¹⁵Without a written literature that records the cumulative wisdom of generations, historical memory, let alone “conceptually profound” thoughts, are difficult to retain; rather, they are lost over time or woefully distorted. Least of all is orally transmitted history subject to demanding critique but instead easily becomes a tool for elite “seers” and shamans who, far from being “proto-poets”, as Bradford calls them, seem to have used their “knowledge” to serve their own social interests. (BOOKCHIN, 1995, p. 36).

Romantismo alemão as idéias anti-tecnológicas do primitivismo radical, ideias que, entretanto, influenciarão a contracultura norte-americana através de seu apreço por Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson e o grupo dos Transcendentalistas estadunidenses, que extraíram inspiração da filosofia de Kant.

Apesar de situar-se na ala racional, Bookchin é simpático a alguns anarquistas românticos e coletivistas, entre eles Gustav Landauer e o artista do movimento *Arts and Crafts*, William Morris. O *Arts and Crafts* foi o equivalente inglês ao Simbolismo e à Arte Nova (*Art Nouveau*) no resto da Europa. William Morris não se considerava um anarquista, no entanto, seu livro *News From Nowhere*, de 1890, é tido como de teor libertário.

A simpatia de Bookchin por Morris está em sua defesa da liberdade individual e de expressão sem opor-se ao caráter coletivo e social. Seu ideal de democratização da arte e da busca por um sistema de trabalho cooperativo é algo que leva a mudar a situação geral e a se inserir numa luta social, e não a se fechar em uma ideia de exílio e esperar que a mudança aconteça por si mesma, com o tempo. A ideia de Morris busca a garantia de que todos possam realizar-se individualmente, de que os artesãos sejam artistas. O ser artista deixa de ser uma condição de privilegio ou de *status*.

Murray Bookchin, como anarquista, também se opõe ao coletivismo totalitário e tecnocrático da União Soviética e outros modelos similares. Porém, o termo anarquismo, devido às múltiplas correntes que se ligam a ele, encontra-se em parte oposto ao que pensa o autor, que definiu suas idéias com o termo comunismo democrático, que também pode ser chamado de anarquismo social.

O compromisso de seu ideal é para com as causas sociais, lutas que possam trazer mudanças concretas na estrutura da sociedade. Bookchin definiu seu campo de atuação na causa ecológica, mas há grupos anarquistas que atuam em outras causas como a dos transportes, da moradia, saúde etc. Não vê a possibilidade do anarquismo social e o anarquismo estilo de vida andarem de mãos dadas, embora não considere que o anarquismo social exclua a imaginação, a experiência lúdica e pessoal.

No entanto, esse abismo intransponível do qual nos adverte se torna um local complexo, pois pode se tornar difícil separar o que é estilo de vida e o que é causa social, já que algumas lutas se baseiam na esfera individual, como por exemplo, a luta pela diversidade sexual e a diversidade cultural que engloba uma rica trama de expressões, ainda mais em um mundo de informação globalizada. O espaço para o paradoxo é grande. O autor conclui:

O anarquismo social, em meu modo de ver, é feito de algo fundamentalmente diferente, herdeiro da tradição Iluminista, com o devido

respeito aos limites e incompletudes de tal tradição. Dependendo de como se define razão, o anarquismo social celebra a mente humana pensante sem de modo algum negar a paixão, o êxtase, a imaginação, o lúdico e a arte. Mais do que reifica-las em categorias imprecisas, ele tenta incorporá-las na vida cotidiana. É comprometido com a racionalidade enquanto se opõe à racionalização da experiência; compromete-se com a tecnologia enquanto se opõe à “mega-máquina”; compromete-se com a institucionalização social, enquanto opõe-se à divisão de classes e a hierarquia; compromete-se com uma política genuinamente baseada na coordenação confederada de municipalidades ou comunas pelas pessoas em uma democracia direta, cara-a-cara, enquanto se opõe ao parlamentarismo e ao estado. (BOOKCHIN, 1995, p. 53, tradução nossa).¹⁶

Entre um comprometido corpo revolucionário de idéias e práticas, de um lado, e um anseio vago por êxtase privativo e auto-realização do outro, não pode haver nenhuma comunhão. Mera oposição ao estado pode unir *lumpens* fascistas e *lumpens* Stineristas, um fenômeno que não está sem seus precedentes históricos. (BOOKCHIN, 1995, p. 56, tradução nossa).¹⁷

1.2 A contracultura enquanto um *ethos*

Outro panorama nos é fornecido por Ken Goffman em **Counterculture through the ages** (2005), que agrupa várias manifestações contraculturais através do tempo, indo além do período que costumamos associar ao termo, as décadas de 1950 e 1960. O termo foi originalmente cunhado por Theodore Roszak em 1969, na primeira edição de seu livro *The making of a counterculture*.

No entanto, as constatações de Ken Goffman não diferem ao já estabelecido para a contracultura: ênfase na liberdade individual, exílio e constante oposição a todo tipo de autoridade. A criatividade é uma marca da subversão que se realiza dos discursos dominantes. É frequente a ironia, o iconoclasmo, inversões e paradoxos, apropriações e usos inesperados ou não planejados oficialmente.

Goffman acrescenta que a contracultura possui uma identidade mutante, em oposição à cultura, cuja identidade é fixa. A contracultura não possui compromisso ideológico, por não

¹⁶Social anarchism, in my view, is made of fundamentally different stuff, heir to the Enlightenment tradition, with due regard to that tradition's limits and incompleteness. Depending upon how it defines reason, social anarchism celebrates the thinking human mind without in any way denying passion, ecstasy, imagination, play, and art. Yet rather than reify them into hazy categories, it tries to incorporate them into everyday life. It is committed to rationality while opposing the rationalization of experience; to technology, while opposing the “megamachine”; to social institutionalization, while opposing class rule and hierarchy; to a genuine politics based on the confederal coordination of municipalities or communes by the people in direct face-to-face democracy, while opposing parliamentarism and the state. (BOOKCHIN, 1995, p. 53).

¹⁷Between a committed revolutionary body of ideas and practice, on the one hand, and a vagrant yearning for privatistic ecstasy and self-realization on the other, there can be no commonality. Mere opposition to the state may well unite fascistic lumpens with Stirnerite lumpens, a phenomenon that is not without its historical precedents. (BOOKCHIN, 1995, p. 56).

se conformar com qualquer arbitrariedade. É o território dos livre-pensadores: uma zona em constante evolução, não em revolução, que é a substituição de um paradigma por outro. Trata-se de um movimento de vanguarda em perpétua transformação.

Forma-se um caldeirão diversificado, porém, nem tudo o que se opõe ao *status quo* é contracultura. Para assim ser, precisa se opor ao autoritarismo e, ao mesmo tempo, não ser autoritária. Isso distingue a contracultura da subcultura. A contracultura engloba uma série de subculturas, mas cada subcultura tem uma razão de ser e há aquelas que são a favor do *status quo*, ou que pretendem fazer valer unicamente seu ponto de vista.

[...] rejeitamos a definição de contracultura como simplesmente qualquer estilo de vida que difira da cultura dominante. Claramente, a definição de contracultura está para ser dada, mas nós sustentamos que, qualquer que seja suas diferenças, há uma única intenção mútua [...]. Elas são todas anti-autoritárias ou não-autoritárias. Nossa visão definidora afirma que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizada pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções ao redor, sejam elas mainstream ou subculturais. (GOFFMAN, 2005, p. 27-28, tradução nossa).¹⁸

A contracultura desafia a noção de história, pois se trata de uma visão dominante, autoritária, e por isso lida com os acontecimentos na perspectiva dos mitos, por proporcionar o sentimento de formação de comunidades alinhadas por uma espiritualidade similar. O heroísmo mitológico evoca identificações mais vívidas, pois permite que seja experimentado pelo próprio sujeito, ou seja, ele pode encarnar em um determinado momento de sua história pessoal o mito heróico.

A idéia de arquétipo é muito valorizada por sinalizar uma essência universal que é despertada tanto na pessoa que entra para a história fatídica (e que é encarada preferencialmente sob a ótica mítica - Che Guevara, Jim Morrison, John Lennon, entre outros), quanto em qualquer outra pessoa.

Porém, a idéia mitológico-arquetípica pressupõe padrões, características inatas, e pode levar ao elitismo, algo semelhante à ideia de castas, assim como a rejeição da história leva à superficialidade, ao culto do novo.

[...] o conceito ocidental de história como uma progressão narrativa definida principalmente por grandes nomes de liderança [...] parece quase que exclusivamente concebido para nos prender a uma visão dominante (e muito

¹⁸[...] we reject the definition of counterculture as simply any lifestyle that differs from the prevailing culture. Clearly, the definition of counterculture is up for grabs, but we contend that, whatever their differences, there was a singular mutual intention [...]. They were all anti-authoritarian or nonauthoritarian. Our defining vision asserts that the essence of counterculture as a perennial historical phenomenon is characterized by the affirmation of the individual's power to create his own life rather than accepting the dictates of surrounding social authorities and conventions, be they mainstream or subcultural. (GOFFMAN, 2005, p. 27-28).

limitada) do potencial humano. Neste contexto, o registro histórico conspira para nos convencer de que o comportamento não-contracultural, como o conformismo e o autoritarismo, define a humanidade. Somos, algumas vezes, tentados a dizer que aqueles que se lembram da história são, de fato, aqueles condenados a repeti-la. Mas assim que a cultura ocidental e, particularmente, suas gerações mais jovens aceleram rumo a um crescente período a-histórico, o quadro não parece melhor. Em primeiro lugar, memórias históricas curtas descontextualizam situações voláteis no mundo contemporâneo, produzindo resultados negativos. (GOFFMAN, 1995, p. 24-25, tradução nossa).¹⁹

O autor delinea alguns mitos que perpassam a contracultura, entre eles Prometeu e a questão da tecnologia, Pan e o Panteísmo, Lúcifer como a versão cristã de Prometeu, Dionísio e sua presença entre os *rockstars*, Robin Hood e os ativistas de 1968 (Weathermen, Diggers, Black Panthers e outros), o *Fausto* de Goethe e os variados tipos de *bad boys* em busca da imortalidade, Eva e Pandora e o machismo ainda existente.

Há também o *trickster*, um arquétipo heróico, jovem, debochado e malandro, descrito por Jung. Ele se manifesta na predileção contracultural pela ironia e iconoclasmo, ou humor subversivo. A seriedade é autoritária, assim como outros valores morais do *status quo*: verdade, fidelidade, obediência civil. (GOFFMAN, 2005 p. 7).

Os valores que invariavelmente são prezados são o amor livre e a amizade íntima, o que em muitas circunstâncias favoreceu a troca de informações. Aliás, o livre acesso e circulação de informações é outra bandeira. No entanto, a busca pelo conhecimento, historicamente, tem sido privilégio das classes mais altas, daí outro fator que contribui na predominância elitista dentro dos movimentos contraculturais, base para a crítica de Bookchin sobre o estilo de vida. Ken Goffman fecha seu panorama delineando aspectos contraculturais em Abraão e Sócrates; no Taoísmo, Zen e Sufismo; entre os Trovadores, os Iluministas e os Transcendentalistas estadunidenses; na Arte Moderna de fins do século XIX e primeira metade do século XX, faz um apanhado dos movimentos jovens dos anos 50 (*beats*) e 60 (*hippies*), que se tornaram símbolos da contracultura; finaliza com as subculturas que proliferam a partir dos anos 70, o movimento *punk* e *cyber punk*. Faz menção ao Tropicalismo no Brasil e ao movimento Zapatista no México, cita ainda os acontecimentos pós-1999, dos quais eclodem diversos grupos antiglobalização, incluindo os *Black Blocs*.

¹⁹[...] the Western concept of history as a narrative progression primarily defined by big-name leaders, [...] seems almost explicitly designed to bind us to a mainstream vision of humanity's (very limited) potential. In this context, the historical record conspires to convince us that dominance of noncountercultural behavior, like conformism and authoritarianism, defines humanity. We are sometimes tempted to say that those who remember history are, in fact, the ones condemned to repeat it. But as Western culture, and particularly its younger generations, speed toward increasingly ahistoric times, the picture doesn't look pretty. For one thing, short historical memories decontextualize volatile situations in the contemporary world, producing negative results. (GOFFMAN, 1995, p. 24-25).

Existe uma série de dualidades recorrentes no pensamento contracultural, entre elas: matéria/espírito, forma/conteúdo, individual/coletivo, racional/irracional e favoráveis à tecnologia e desfavoráveis a ela. Esse conflito é o que Goffman identificou como o impulso prometéico e anti-prometéico. Prometeu, personagem integrante da mitologia grega, é o padrinho da tecnologia. Roubou o fogo de Zeus para dá-lo aos mortais, que assim não estariam mais dependentes da vontade divina.

Prometeu possui ainda um espírito malandro e irônico, o arquétipo do *trickster*, ou “*prankster spirit*” (GOFFMAN, 2005 p. 7). Como não lembrar de Ken Kesey e os Merry Pranksters e a distribuição gratuita de LSD durante os *Trips Festivals* ocorridos na Califórnia em 1966? O LSD era visto por Timothy Leary como um tipo de tecnologia para a alteração da realidade. De fato, sua utilização desestabilizou a ordem vigente até então. Apesar da contestação ao impulso tecnológico que podemos encontrar em Aldous Huxley ou Theodore Roszak, a contracultura é Prometéica em essência:

[...] O espírito Prometéico é o espírito essencial da contracultura, [...] vemos as contraculturas como um fomento ao conhecimento e liberdade de pensamento, e uma estética de constante mudança. [...]. Prometeu, que considerou a humanidade digna de inumeráveis bênçãos e poderes assim como de um grau de independência dos deuses impensável até então, é uma antiga personificação do que hoje é chamado de humanismo. E o humanismo de Prometeu, embora pareça à alguns libertino e imprudente, é humanismo, entretanto. [...] todas as contraculturas, anti-prometeicas ou não, são arquetipicamente prometeicas em termos de sua relação com a autoridade. (GOFFMAN, 2005, p. 11, tradução nossa).²⁰

1.3 Beats, Hippies e o *underground* político

A política macarthista foi o que moveu a sociedade norte-americana em que os *beats* surgiram como oposição. A paranóia anticomunista se encaixava no contexto do conformismo, patriotismo, consumismo (*american way of life*) e do controle social tecnocrático (mídia, estatísticas, burocracia, opinião dos especialistas).

²⁰[...] The Promethean spirit is the essential countercultural spirit, [...] we see countercultures as fostering individual freethinking and knowledge, and an aesthetic of constant change. [...]. Prometheus, who deemed humanity worthy of endless gifts and powers as well as a previously unthinkable degree of independence from the gods, is an ancient embodiment of what today has come to be called humanism. And Prometheus’s humanism, although to some eyes reckless and libertine, is humanism nonetheless. [...] all countercultures, apparently anti-Promethean or otherwise, are archetypically Promethean in terms of their relationship with authority. (GOFFMAN, 2005, p. 11)

A perseguição aos artistas, intelectuais e qualquer um que fugisse à norma (no caso, todo e qualquer suspeito de atividades anti-americanas, fosse comunista ou não) criava um clima de permanente repressão. Havia também um grande contingente de pobreza.

Os *beats*, um grupo de intelectuais e poetas, desenvolveram-se a partir das conquistas do Modernismo, em especial o Surrealismo e o Dadaísmo, e da ideia de fluxo da consciência. Seus antecedentes literários estão em James Joyce, T.S. Eliot, E.E. Cummings e a chamada “geração perdida” de escritores norte-americanos da década de 1920, notadamente William Carlos Williams. Todo o movimento de renovação das artes, cujo centro era Paris, sofreu o impacto da Segunda Guerra e muitos desses artistas migraram para os EUA que, no entanto, também não estava livre do *ethos* repressivo, apesar de sua constituição ser fundada sobre o princípio da Liberdade.

Uma alternativa à mentalidade produtora da guerra que governava os Estados Unidos eram os guetos, onde havia *jazz* e onde nasceria o *rock and roll*. Foi nos guetos que o movimento *beat* floresceu, em sua busca por autenticidade, por expressões menos mediadas pela cultura tradicional. O termo *beat* tem origem pejorativa, significa resto, lixo, precário, primitivo, simples. Era perfeito em oposição às propagandas e ao desejo de ordem, controle e progresso. O livro de Jack Kerouac, *On the Road*, era outra rejeição à civilização domesticada, em seu elogio ao nomadismo.

A geração *beat* conheceu, além destes, o *hipster*, também chamado de *beat* frio, ou *beat cool*. Os *hipsters* eram tanto negros quanto brancos e possuíam uma tônica niilista. Em meio à paranóia repressiva não acreditavam em futuro, buscavam somente a marginalização e o exílio, vivendo o agora e desafiando constantemente o perigo. Fumavam maconha e injetavam heroína, ao contrário do *beatnik* ou *beat hot*, cuja predileção era a maconha e não eram niilistas. O grande expoente da corrente *beat hot* foi Allen Ginsberg (MAFFI, 1975, p. 17-25). Porém, tanto *beats* quanto *hipsters* brancos escolheram se aproximar da vida nos guetos negros por ser ainda mais oposta ao *status quo* da época, onde, além da perseguição maccarthista, havia segregação racial. Este é o contexto em que é escrito o famoso ensaio de Norman Mailer, *The White Negro*, em 1957.

Maneirismos *hipsters* são encontrados nas atuações de Marlon Brando e James Dean. Podem ser conferidos em filmes como *Young man with a horn*, de 1950 e *The man with the golden arm*, de 1956 (GOFFMAN, 2005, p. 233). William Burroughs também compartilhou do niilismo *hipster* em sua obra, com destaque para *Junkie*, de 1952, onde fala de sua experiência marginal como um homossexual viciado em heroína.

No entanto, Burroughs tornou-se atraído pelas filosofias orientais, assim como Allen Ginsberg, sob um enfoque positivo, envolvendo-se ainda com a política da *New Left*. Interessou-se pelas idéias de Wilhelm Reich, psiquiatra austríaco de cidadania norte-americana, que foi figura chave para a revolução sexual que também ocorreu durante a época. Burroughs construiu para si uma caixa de orgônio, experimento desenvolvido por Reich para a acumulação de energias provenientes do orgasmo. O contato com essa energia poderia liberar o senso de gratificação e bem-estar, importante no combate às mazelas dos desejos (ou energias) reprimidos. Burroughs, portanto, não era totalmente negativo.

Para hipsters suicidas e viciados, isto era vida, mas para os escritores, a vida desesperada dos hipsters era uma declaração. Para Ginsberg, eles representavam “a primeira percepção de que estávamos separados da visão oficial da história e da realidade”. (GOFFMAN, 2005. p. 235, tradução nossa).²¹

Quaisquer que fossem as exigências de andar com a turma errada, estes jovens escritores estavam desenvolvendo uma identidade que era distinta da vida decaída dos hipsters. Para começar, muitos hipsters – vivendo somente para o momento e para si – não possuíam de verdade amigos, apenas conexões. (GOFFMAN, 2005. p. 236, tradução nossa).²²

Os *beats* se tornaram muito famosos e o termo *beatnik* era utilizado para identificar um crescente número de jovens que partilhavam das mesmas idéias. A contracultura *beat* foi a primeira a ser midiaticizada e se tornou um fenômeno de estilo de vida massificado, uma contracultura semiótica, difundida através de signos/símbolos imateriais, mediada por imagens.

O mesmo acontecerá com os *hippies*, que serão um produto da cobertura midiática dos acontecimentos culturais e políticos da década seguinte. O termo *hippie* é uma corruptela do termo *hipster* e possuía conotação negativa: algo inferior, falso ou mera pose (GOFFMAN, 2005, p. 269). O termo *hip* e *hype* se origina da mesma matriz que *hipster* e geralmente significa algo muito novo, vanguardista, moderno, *the hippest thing*.

Allen Ginsberg foi um dos formadores do que foi chamado de movimento *hippie*. Começou a experimentação com substâncias psicodélicas, entre elas o peyote e a mescalina, como decorrência de seu interesse pelas culturas primitivas.

²¹For suicidal and strung-out hipsters, this was life, but to the writers, the hipsters' desperate lives were a statement. To Ginsberg, they represented “the first perception that we were separate from the official vision of history and reality”. (GOFFMAN, 2005. p. 235).

²²Whatever the exigencies of hanging out with the wrong crowd, these young writers were developing an identity that was distinct from the hipster low life. For starters, most hipsters – living only for the moment and for the self – didn't really have friends, just connections. (GOFFMAN, 2005. p. 236).

A experiência desses novos estados mentais é correlata a exploração do método de escrita automática que segue o fluxo da consciência (*stream of consciousness*), na busca pela expressão da mente irracional em sua espontaneidade original, que tem a ver com o momento Zen, outro de seus interesses. Assim, seus poemas não mostram preocupação com a elaboração, o que exige a presença da mente racional mediadora, afastando a pureza do impulso original. Isto leva ao desligamento da preocupação com a hierarquia de valores artísticos e literários.

Essas intenções artísticas tomaram forma no poema *Howl* (Uivo, 1955), um de seus trabalhos mais famosos, constituído por uma série de evocações imagéticas que se desenrolam em ritmo de devaneio. Uma espécie de sonho declamado. No entanto, o estilo é propositalmente simples, como se tivesse saído da mente de um louco qualquer, ou de uma brincadeira com a linguagem feita por qualquer criança ou por qualquer um, em um momento de bobeira.

Neste ponto, podemos dizer que o poema conta com elaboração, mas de um tipo que evoque o contrário. Também não sabemos até que ponto Allen Ginsberg deixou correr livre as palavras e onde interferiu racionalmente na composição.

Ginsberg gradualmente passa da condição de poeta à de *performer* e guru. Prega o ativismo pacífico, com contornos anarquistas, modelo adotado pelos *hippies*. Sua parceria com Timothy Leary ajudou a difundir o LSD.

A espontaneidade e originalidade o levam ao caminho da união entre arte e vida. A influência do Zen contribui para essa perspectiva, que também foi a de John Cage e sua idéia da valorização do cotidiano e do acaso como uma linguagem que revela o valor súbito de um objeto ou acontecimento. O acaso participa da linguagem não-linear do fluxo contínuo da consciência.

A poesia *beat* é ainda existencialista, o ser vive aquilo que declama. É natural que haja ligações com o campo do Happening. Na pintura, o espírito *beat* se manifesta entre os artistas do expressionismo abstrato, em especial Jackson Pollock e a *action painting*, que também será levada ao mundo do Happening.

O cenário de guerra continua durante os anos 1960, assim como também continua a rebelião pela liberdade individual. A desilusão com a Guerra Fria e com a União Soviética leva à formulação da *New Left* (Nova Esquerda), nos EUA, que tem em Herbert Marcuse seu principal pensador, promovendo a união entre conceitos marxistas e freudianos. Busca integrar o clamor por liberdade individual em uma perspectiva coletiva, o racional (Marx), com o irracional (Freud). Um dos principais coletivos da *New Left* foi a SDS (*Students for*

Democratic Society), apoiavam diversas lutas sociais e movimentos pelos direitos civis. Lutas ligadas à questão da liberdade individual além das tradicionais contendas coletivistas.

Por outro lado, havia desde os idos da década de 1920, o que Ken Goffman chamou de subcultura de cientistas que pesquisavam métodos de alteração da realidade, focando principalmente nas substâncias psicodélicas. Entre estes cientistas estavam Humphry Osmond, Ralph Metzner, Albert Hoffman (químico pai do LSD), Heinrich Klüver, Kurt Beringer, Walter Pahnke, Michael Hollingshead, o casal Robert E. L. Masters e Jean Houston, Timothy Leary e Richard Alpert, os artistas Henry Michaux e Aldous Huxley, os filósofos Alan Watts e Jean Paul Sartre, entre inúmeros outros.

O interesse massivo pelas drogas psicodélicas começou com a sua popularização nos âmbitos artísticos e acadêmicos. Timothy Leary estava à frente daqueles que acreditavam que elas deveriam ser democratizadas. Suas idéias juntam pragmatismo com auto-realização e experiência mística. Estava certo de que elas poderiam levar à mudança da realidade pessoal e que qualquer um poderia obtê-la com segurança através dos conhecimentos teóricos e práticos necessários. Era contra a intermediação de psicólogos, psiquiatras e líderes de toda espécie. Escreve diversos livros que são manifestos e ao mesmo tempo manuais, entre eles *The Psychedelic Experience*, *Politics of Ecstasy*, *Start Your Own Religion*, *High Priest*.

Completamente entusiasta da tradição estadunidense, sua defesa do pragmatismo (*do it yourself*) liga-se ao clamor geral pela experiência direta. Parece muito um anarquista, mas não era. Seu clamor por liberdade alinha-se mais com o liberalismo e os defensores do livre mercado, tendo apoiado a candidatura do republicano Ron Paul à presidência, em 1988.

Uma figura antagônica a Leary era a de Ken Kesey, outro divulgador do LSD em meio ao âmbito artístico e marginal. Seu primeiro contato com a substância foi através de um programa do governo dos EUA que admitia voluntários para testá-la. Este programa fazia parte do obscuro MKULTRA, da CIA, e como parte do experimento, Ken Kesey passou um tempo no hospital psiquiátrico de Stanford, Califórnia. Isto o levou a escrever o clássico *Um estranho no Ninho*, de 1962, onde defende que a loucura é produto das más experiências causadas pela sociedade opressora. Muitas pessoas consideradas loucas na realidade não o são, apenas não atendem a critérios rígidos de normalidade, não sendo conformistas o bastante para isso. Este ponto de vista é similar ao que defende R. D. Laing em *The Politics of Experience*, também lançado em 1962.

A experiência que teve no hospital psiquiátrico e a experiência psicodélica proporcionada pelo LSD levaram Kesey a adotar um novo modo de viver, em La Honda, Califórnia. Escreve outro livro de repercussão, *Sometimes a Great Notion*, que será lançado em 1964, durante a

World's Fair em Nova Iorque, um evento de entretenimento tecnológico, com design futurista, para promover inovações da indústria norte-americana.

Para ir da Califórnia até a *World's Fair*, ele pensou em uma maneira diferente, uma maneira mais integrada com a sua visão de mundo do que simplesmente viajar ao modo convencional e participar do evento também ao modo convencional. Nasce então, a cruzada mítica de Ken Kesey e os Merry Pranksters a bordo do ônibus colorido *Further*, conduzido por Neal Casady, muso inspirador dos poetas *beats*.

A viagem tornou-se um *happening*. Eles eram notados com surpresa por onde passavam, pois as pessoas nunca haviam visto nada igual. O mais parecido talvez fosse um circo itinerante, mas não era exatamente aquilo, era mais absurdo porque não deixavam de serem pessoas comuns.

Toda a viagem foi documentada pelos próprios Pranksters, que não sabiam manejar equipamentos de filmagem. O resultado é amador. As imagens permaneceram guardadas por muito tempo, até que um documentário utilizando boa parte delas finalmente foi lançado em 2011, sob o nome de *Magic Trip*.

A vida dentro do ônibus pode ser descrita por meio dos seguintes adjetivos: espontânea, coletiva, alegre, precária. Havia sempre alguma brincadeira *nonsense*, daí o nome Merry Pranksters (Festivos Brincalhões, ou ainda, Moleques Travessos). O LSD era um dos elementos inspiradores das atividades *nonsense*. Ken Kesey e os Pranksters, através de sua viagem absurda e experimental foram pioneiros na divulgação do *ethos* e da estética psicodélica, formulada por meio de suas próprias vivências. Arte e vida na prática, sem intermediações conceituais: *free-form*.

A vivência nômade, livre e simples que experimentaram estava em oposição às regras sociais que regem a vida do cidadão comum: casar-se (embora Kesey fosse casado), trabalhar para uma empresa, consumir, receber obrigatoriamente um tipo determinado de educação, frequentar uma igreja cristã, confiar nas autoridades, nos jornais etc. O tipo de vivência dos Merry Pranksters será o ideal da Contracultura, grande modelo de recusa ao controle social tecnocrático.

Em Nova Iorque houve decepção com a *World's Fair*. Aquele mundo hiper-mediado não lhes pertencia. Outra decepção foi o encontro com Timothy Leary em Millbrook, mansão onde era mantida a IFIF (*International Federation for the Internal Freedom*), após a sua expulsão e a de Richard Alpert da Universidade de Harvard.

Ao chegar em Nova Iorque, Neil Casady introduz os Pranksters aos *beats* Jack Kerouac e Allen Ginsberg. O último os convida para visitar Leary e assim trocarem experiências com

relação ao ácido. Porém, Timothy Leary não os recebeu, alegando estar enfermo (LEARY, 1999, p.263-266).

Richard Alpert fez as honras, mas houve um estranhamento entre a espontaneidade dos Merry Pranksters e o ambiente regrado e mais científico da mansão de Millbrook. Era, no fundo, o velho embate entre a Costa Oeste e a Costa Leste, entre Califórnia e Nova Iorque. O primeiro, mais natural, orgânico ou primitivo, o segundo mais moderno e sofisticado.

Na volta para a Califórnia, a viagem dos Pranksters se transformou nos *acid tests*, festas com música ao vivo, projeções, luzes estroboscópicas, *performance* e ácido lisérgico, cuja distribuição gratuita era facilitada por Owsley Stanley, químico amador. Os *acid tests* foram a gênese da febre dos *Light Shows*, espetáculos multimídia psicodélicos ligados a música pop. Também se tornaram modelo para os festivais e agrupações que se seguiram.

Ken Kesey enfrentaria um mandado de prisão por porte de maconha, assim como Timothy Leary que, no entanto, teve menos sorte e permaneceu seis anos na cadeia, entre 1970 e 1976, fugindo algumas vezes. Kesey foi mais arrojado: forjaria um suicídio e fugiria para o México. Toda sua saga, incluindo a viagem dos Merry Pranksters, foi narrada por Tom Wolfe em *The Electric Kool-Aid Acid Test*, em 1968.

O chamado movimento *hippie* eclodiu massivamente após dois acontecimentos que atraíram grande atenção da mídia: *Human Be-In* (1967) e *Summer of Love*, ou, Verão do amor (1967), ambos no bairro do Haight-Ashbury em São Francisco, Califórnia.

Em 1966, a repressão moral e policial começava a atacar ostensivamente as manifestações contraculturais, infladas por Tim Leary, Allen Ginsberg e Ken Kesey. Uma série de reportagens condenando o LSD surgiu, sendo que uma década antes, em 1957, a revista LIFE havia publicado uma matéria interessante e favorável ao tema, como a pesquisa feita pelo banqueiro R. Gordon Wasson, do J.P. Morgan, sobre as plantas alucinógenas do México.

Em Setembro de 1966, LIFE publicou uma cobertura positiva sobre a exposição de arte psicodélica no Riverside Museum, em Nova Iorque, cujo título foi *LSD Art: new experiences that bombards the senses*. Porém, meses antes, em Março de 1966, a mesma revista havia publicado uma reportagem sensacionalista de 12 paginas: *The exploding threat of the mind drug that got out of control LSD*, que ajudou na repressão a substância e ao movimento cultural em torno dele, incluindo a arte psicodélica. Condenava-se também o comportamento dos jovens envolvidos nas cenas de música pop.

A revista LIFE, conhecida como um veículo que serve aos interesses do poder, demonstrou a ambiguidade do governo dos EUA, ao publicar uma matéria favorável a pesquisa psicodélica de um rico banqueiro e, no mesmo ano em que as coisas começaram a sair do controle, tratar

com dignidade uma exposição sobre o tema em Nova Iorque (que se deu no âmbito *mainstream*, uma instituição museológica) após ter execrado os movimentos juvenis e marginais que buscavam novas alternativas de vida, tendo o ácido lisérgico como uma chave catalisadora. Eis aí um bom ponto na crítica dos que defendem a liberdade interna, visto que, de fato, quem detem o poder não está preocupado com os “riscos à saúde” e sim com o controle de uma possível ferramenta na manutenção desse mesmo poder. O direito à liberdade interna desestabiliza essa ordem.

Em Outubro de 1966, o LSD foi definitivamente proibido e, então, houve um grande protesto em São Francisco (pacífico e teatral) contra aquela decisão, que ficou conhecido como *Love Pageant Rally*. A partir daí, surgiu a idéia do Human Be-In, um grande encontro das tribos que habitavam o Haight-Ashbury, epicentro da Contracultura.

O Human Be-In foi um esboço de uma ação política unificada, porém, uma ação política não convencional. Foi idealizado pelo pintor visionário e produtor de pôsteres psicodélicos, Michael Bowen, e também por Allen Cohen, artista gráfico e editor do *San Francisco Oracle*. O Oracle foi um dos principais jornais da imprensa *underground*, focado no pacifismo, misticismo e na construção de uma nova linguagem jornalística que refletisse a configuração não-linear, ou sincrética, do pensamento psicodélico. Inovaram na diagramação e nas ilustrações, mesclando de maneira orgânica imagem e texto.

Michael Bowen entrou em contato com poetas *beats*, com Timothy Leary e Richard Alpert, ativistas de Berkeley, bandas de São Francisco, artistas em geral, para um imenso encontro que celebrasse o ser livre. O título do evento, Human Be-In, faz um trocadilho com "*human being*".

Cerca de 20.000 pessoas compareceram em 14 de janeiro de 1967, no Golden Gate Park, sentaram-se na grama, dançaram, expressaram-se livremente ao som de Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company.

Exibiram ainda novos modos de se vestir e ouviram as falas dos convidados, que subiam em um palco e sentavam-se em almofadas (em um estilo oriental e menos vertical) para se comunicarem com os presentes, em um evento totalmente gratuito e orgânico, onde o objetivo era simplesmente estar lá e formar um senso de comunidade.

Não havia a necessidade de dirigir a atenção dos presentes, apesar das atrações. A idéia era construir um evento aberto, que fugisse da estrutura de entretenimento passivo. Uma demonstração também política ao ocupar um espaço e promover ali eventos contrastantes com a estrutura coercitiva da vida burguesa, além de ser uma oportunidade de mostrar a existência

de toda essa diversidade. Um *happening* a céu aberto, documentado por Jerry Abrams no curta-metragem *Be-In* (1967).

O evento havia reunido pacifistas, anarquistas, membros da New Left, ativistas sociais diversos, entusiastas da tecno-anarquia, um termo cunhado por Gene Youngblood em *Expanded Cinema* (1970). Cabe-nos fazer uma pausa para delinear melhor esse termo.

Youngblood afirma que a tecnologia leva à anarquia, pois descentraliza a informação e descentraliza o poder. A tecnologia é a mais humana das coisas, pois é fruto da nossa capacidade de criar e essa capacidade é o que nos traz a liberdade. Arte e tecnologia são sinônimas.

Até então, vivemos em um mundo moldado por lideranças que tentam impor uma ordem. Porém, o avanço tecnológico mostrará que a ordem natural é o que chamamos de anarquia, uma ordem caótica, e a ordem imposta é na verdade um distúrbio que se dissocia do natural. Isto porque força a maioria de nós a uma posição de obediência que obstrui a nossa capacidade criadora.

A ordem natural se dá quando o ser e o sistema em que ele vive são um só. A tecnologia nos levará à ordem natural chegando ao momento em que todos os seres humanos estarão em plena posse de suas capacidades criativas e meios tecnológicos para realizá-las, moldando assim o ambiente numa simbiose orgânica. O meio ambiente reflete os seres que o constitui. Isto é a chamada tecno-anarquia (YOUNGBLOOD, 1970, p. 418).

A configuração orgânica do Human Be-In pode ser chamada de anárquica, um evento horizontal, onde a tecnologia também estava presente através da música, da mídia e do próprio LSD, produto da ciência química.

A ala pacifista e artística que esteve presente contava com membros da imprensa *underground*, notadamente o *San Francisco Oracle*, Michael Bowen, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, o comediante e ativista Dick Gregory, a poetisa Leonore Kandel, o poeta Gary Snyder, Michael McClure e Robert Baker.

Os anarquistas estavam representados pelos Diggers, havia ativistas pela causa indígena e, entre os entusiastas da tecno-anarquia, estava Jerry Rubin, que iria unir-se à Abbie Hoffman para formar o partido Yippie (*Youth International Party*), em outubro de 1967. Timothy Leary, que também estava lá, pode ser considerado um entusiasta da tecno-anarquia, já que defendia seu uso democratizado e compreendia seu poder de criar percepções não-lineares. Ali divulgou em massa seu slogan: *Turn on, tune in, drop out*, inspirado no pensamento de Marshall McLuhan sobre o meio ser a mensagem.

Marshall McLuhan também era influência para Jerry Rubin, que ainda simpatizava com Karl Marx, Cuba, o Taoísmo e o Zen, o Pragmatismo e a oposição geral ao racionalismo e à hierarquia, misturando tudo na formulação do pensamento Yippie. O importante, segundo Rubin, são ações que criem mitos, sonhos que instiguem a vontade de serem vividos.

Advoga que a revolução começa pela transformação pessoal. Não é algo pelo qual você vota ou adquire em algum lugar, ela é construída. Uma manifestação política deve ser poética, pois é considerada do ponto de vista cosmológico. Não se deve separar as duas coisas, política e arte, pois ambas são fruto da vontade de intervir no mundo e transformá-lo. Slogans políticos criativos também nutrem o espírito e os sonhos. Jerry Rubin foi responsável pelo “Não confie em ninguém com mais de 30”, “É proibido proibir”, e influenciou bastante o maio de 1968 na França.

Porém, seu foco na juventude era mais espiritual do que cronológico, sobre quem era a favor do novo contra quem era a favor do velho. Já Timothy Leary enfatizava realmente o aspecto cronológico: para ele as pessoas nascidas após 1943, possuíam nova mentalidade e, inclusive, nova genética:

O hiato entre gerações é uma mutação de espécie. Eletrônicos e substâncias psicodélicas destruíram a seqüência de identificação linear ordenada [...]. Os jovens hoje [...] estão vibrando grades televisivas. Eles passeiam sua consciência por aí alternando botões de canais. Ligar-se. Desligar-se. Piscar. Ajustar o foco da imagem. Ajustar o brilho. (LEARY, 1998, p. 162, tradução nossa).²³

Os seres-humanos nascidos após o ano de 1943 pertencem a uma espécie diferente de seus progenitores. Três novas energias, exatamente simétricas e complementares – atômica, eletrônica e psicodélica – produziram uma mutação evolucionária. (LEARY, 1998, p. 169, tradução nossa).²⁴

O impacto da política teatral, ou seja, da forma, é muito maior do que o conteúdo linearmente formulado, que é a base da política tradicional. Jerry Rubin, em parceria com Abbie Hoffman, formulará o ativismo psicodélico e o *yippie* será o hippie politizado.

Em 1970, Rubin lança o livro **Do it!**, prefaciado por Eldrige Cleaver, dos Black Panthers. Trata-se de uma compilação de manifestos *yippies* escritos também em forma impactante, entremeados por ilustrações derivadas dos quadrinhos *underground* e de colagens (ou foto-

²³The generation gap is a species mutation. Electronics and psychedelics have shattered the sequence of orderly linear identification [...]. The kids today [...] are pulsating television grids. They move consciousness around by switching channel knobs. Tune in. Tune out. Flick on. Correct image focus. Adjust brightness. (LEARY, 1998, p. 162).

²⁴Human Beings born after the year 1943 belong to a different species from their progenitors. Three new energies, exactly symmetrical and complementary – atomics, electronics, and psychedelics – have produced an evolutionary mutation. (LEARY, 1998, p. 169).

montagem). Um dos slogans de Rubin expressa a espontaneidade pregada por todo o movimento, *Act first. Analyse later*.

Agir primeiro. Analisar depois. Impulso – não teoria – faz o grande avanço. A teoria vem quando as pessoas tentam entender o que fizeram – *depois* que fizeram. Mao disse: cada fracasso nos faz mais sábios. (RUBIN, 1971, p. 116, tradução nossa).²⁵

Primeiro o impulso natural, a experiência direta; depois, o intelecto, a análise racional. Um pragmatismo intuitivo. Há ainda o aspecto da total liberdade (nenhum auto-policiamento), e da manipulação dos *mass media* na criação de uma contra-comunicação, de um ativismo *nonsense*, que somente leva a sério aquilo que não é sério. No mesmo manifesto citado, intitulado *A ideologia é um tumor cerebral*, Rubin faz crítica ao racionalismo do comunismo tradicional, deixando claro que o esquerdismo *yippie* é do tipo groucho marxista: a união entre Karl Marx e Groucho Marx, um comediante estadunidense.

Jerry Rubin diz que a classe média é uma classe revolucionária e que não deve somente apoiar a luta da classe trabalhadora, dos Black Panthers e de outras minorias, ela pode intervir na transformação social através da revolução dos valores, por meio da expressão de diversos estilos de vida.

O *yippie* é uma carta em branco, uma forma aberta, cujo conteúdo não é declarado. Apesar de sua afinidade com a esquerda, não se comprometem com ideologias. Procuram pensar para além da esquerda e da direita. O *yippie* é uma mídia, fica claro que seu compromisso era com o choque, com a perpétua transgressão. Mario Maffi descreve algumas de suas ações:

O adjetivo apocalíptico é o mais apto para descrever o mito *yippie*; uma rebelião contínua, cotidiana, fruto de uma criatividade exasperada que identifica vida e ação teatral, o *épater le bourgeois* da era psicodélica, o impulso que despreza a lógica e os modelos de comportamento. Lançar sacolas cheias de sangue sobre os carros do séquito do Secretário de Estado Dean Rusk durante sua visita a Nova Iorque, penetrar na Bolsa da mesma cidade e apedrejar desde o alto da galeria com punhados de dinheiro e moedas os atarefados acionistas, suscitando o pânico e a confusão no sagrado templo do dólar; apresentar-se a uma audiência da House of Un-American Activities Comitee [...] apresentar-se frente a este símbolo da repressão cega, vestidos de soldados da Revolução americana, ou de índios, ou de Papai Noel. (MAFFI, 1975, p. 109, tradução nossa).²⁶

²⁵ Agissez d'abord; vous analyserez après. C'est l'action – pas la théorie – qui fait faire les grands bonds en avant. Le moment de la théorie est celui où on commence à se mettre en tête de comprendre ce qu'on a déjà fait. Mao dit: "Chaque insuccès nous rend plus avisés". (RUBIN, 1971, p. 116).

²⁶ El adjetivo apocalíptico es el más apto para describir el mito *yippie*; una rebelión continua, cotidiana, fruto de una creatividad exasperada que identifica vida y acción teatral, el *épater le bourgeois* de la era psicodélica, el impulso que rechaza la lógica y los modelos de comportamiento. Lanzar bolsitas llenas de sangre sobre los coches del séquito del Secretario de Estado Dean Rusk durante su visita a Nueva York; penetrar en la Bolsa de la misma ciudad y apedrear desde lo alto de la galería con puñados de billetes y monedas a los atareados

O Human Be-In era exatamente o que Jerry Rubin e outros participantes colocavam: um imenso *happening* com dimensões políticas, que atraiu a atenção da mídia, como muitos pretendiam, e que transmitiu o impacto daquele “*free-form freakout*”²⁷ em um meio frio, participativo e alucinatório, que era a TV.

Porém, o efeito midiático teve um lado negativo: criou um sensacionalismo conservador ao mesmo tempo em que diluiu todo o discurso das diversidades do Haight-Ashbury (e do East Village e Millbrook, em Nova Iorque), para toda a juventude norte-americana e mundial. Criou-se a cultura de massa *hippie*.

O efeito positivo foi o impacto mítico/sonhador impresso na mente de milhões de pessoas. A mensagem realmente se espalhou. No entanto, o problema da diluição veio do foco exclusivo na forma, esquecendo-se de também criar espaços para meios quentes capazes de levar alta informação sobre o conteúdo (e havia muito conteúdo).

A imprensa estadunidense, ao diluir o impacto do Human Be-In, levou uma grande massa a tomar por equivalentes o movimento psiodélico e a subcultura *hippie*, uma redução simplista, já que o termo psicodélico se refere a uma experiência que não se circunscreve exclusivamente em tal subcultura. A experiência psicodélica ou visionária remonta desde muito antes de 1960, através do uso ritualístico e mesmo hedonista de substâncias alteradoras da mente, como foi feito pelos Simbolistas, por exemplo.

[...] a imprensa americana ofereceu uma ligação quase inegável entre ambos. Qualquer um que fosse psicodélico era também hippie [...]. Contrastando com aquelas evocações espirituais penetrantes [...], o termo “hippie” se refere à um estilo de vida psicodélico vernacular, produto da mídia, baseado na emoção do momento. Buscando mais a fundo, encontramos uma conexão com o hipsterismo, que se desenvolveu no início dos anos quarenta e cinquenta. (MORGAN, 2010, p. 41-42, tradução nossa).²⁸

Meses após o Human Be-In, em Junho de 1967, ocorre um imenso êxodo de jovens para o bairro do Haight-Ashbury. A propaganda feita pela mídia estimulou a migração e um dos emblemas do fenômeno semiótico em que o evento se tornou foi a canção de Scott Mackenzie, *San Francisco*, uma verdadeira ode ao paraíso, a uma espécie de Meca ou terra prometida, simbologia à qual a cidade de São Francisco havia sido associada. Muitos jovens

accionistas, suscitando el pánico y la confusión en el sagrado templo del dólar; presentarse a una audiencia de la House of Un-American Activities Comitee [...] presentarse frente a este símbolo de la represión ciega, vestidos de soldados de la Revolución americana, o de indios, o de Papá Noel. (MAFFI, 1975, p. 109).

²⁷Titulo homônimo do álbum da banda de rock psicodélico minimalista-experimental Red Krayola, lançado em 1967.

²⁸[...] the american press offered a nearly indelible connection between the two. Anyone who was psychedelic was also a hippie [...]. In contrast to those penetrating spiritual evocations [...], the term “hippie” refers to a more vernacular, media-generated, psychedelic lifestyle based on the thrill of the moment. Digging deeper, we find a connection to hipsterism, which had evolved earlier in forties and fifties. (MORGAN, 2010, p 41-42).

largaram o emprego ou nem mesmo procuraram por ele e migraram em busca de um estilo de vida alternativo. Nunca se viu tanta gente pelo Haight-Ashbury, que rapidamente se tornou destino turístico. As pessoas que não haviam “caído fora da sociedade” iam fotografar os *hippies* pelas ruas.

Entre eles estavam uma massa amontoada de adolescentes ferrados e jovens adultos ansiosos por serem livres, os garotos problema, os delinquentes juvenis, os esquizofrênicos confusos e psicóticos esperando por aceitação e por uma solução para as torturas de suas mentes. (GOFFMAN, 2005, p. 270, tradução nossa).²⁹

A maior parte dos jovens que emigraram era de classe média, porém, alguns ficaram na mendicância. Não havia lugar para todos, no entanto, os Diggers providenciaram abrigos gratuitos para muitas pessoas. Houve um aumento dos chamados *crash pads*, habitações coletivas e básicas (colchões no chão, banheiro e cozinha), um tipo de albergue.

Aliás, novas formas de habitação eram já discutidas pelo movimento psicodélico, principalmente como uma forma de retorno à natureza, de vida harmonicamente integrada a ela. Foram estabelecidas comunidades rurais e a construção de vilas que aplicavam as idéias de Buckminster Fuller e seu domo geodésico, ou buscavam desenvolver construções orgânicas, intuitivas, sem planejamento prévio, como se dava em *Morning Star*, fundada por Lou Gottlieb (GORDON, 2008, p. 158).

O ano de 1967 contou ainda com o *Monterey Pop Festival*, na Califórnia, que projetou mundialmente Janis Joplin e Jimi Hendrix. Houve também um grande protesto performático promovido pelos *yippies*, em outubro, contra a Guerra do Vietnã: *The Levitation of Pentagon*, ou “A levitação do Pentágono”, onde *hippies*, *yippies* e a diversidade de ativistas fizeram um cordão em volta do principal prédio de estratégias militares dos EUA, cantaram e meditaram para exorcizá-lo.

Em 1968 os Estados Unidos assistiram à explosão do caldeirão da New Left e seus diversos *affinity groups*. O ponto de ebulição foi a Convenção Nacional do Partido Democrata, que elegeu o concorrente das eleições presidenciais contra o candidato Republicano, Richard Nixon. A Contracultura apoiava Eugene McCarthy, um pacifista, que arruinaria a política bélica dos EUA contra o Vietnã. Mas Robert Kennedy entrou na disputa e dividiu a opinião da Contracultura devido à sua agenda liberal-democrática. No entanto, ele continuaria a repressão contra Cuba.

²⁹Among them were the huddled masses of screwed-up teenagers and young adults yearning to be free; the troubled kids, the juvenile delinquents, the spacy schizophrenics and psychotics hoping for acceptance and a solution to the tortures in their minds. (GOFFMAN, 2005, p. 270).

Robert Kennedy venceu a disputa preliminar na Califórnia para se tornar o candidato do partido democrático, porém foi assassinado logo em seguida, dois meses após o assassinato de Marthin Luther King, o qual ele apoiava.

A disputa entre Eugene McCarthy e Robert Kennedy dividiu e de certa forma enfraqueceu a Contracultura que buscava formular coesão política. Os *yippies* ficaram ao lado de McCarthy, os ainda mais pacifistas ficaram ao lado de Kennedy, entre eles Timothy Leary, que também não apoiava Cuba. Segundo o mesmo, sobre Abbie Hoffman, dos *yippies*:

[...] Ele me estudava e, embora discordássemos quanto às metas (Abbie era, naquela época, um socialista conservador, moralista, anticientífico e retrógrado), tivemos várias discussões sobre a necessidade estratégica de usar a mídia. Uma coisa de que eu gostava em Abbie era que ele mudava constantemente, correndo riscos, tomando ácido, reprogramando a sua mente. Ele se transformou na contradição máxima: um socialista psicodélico. (LEARY, 1999, p. 351).

A Convenção Nacional do Partido Democrata em Chicago foi extremamente violenta, contando com a organização entre *yippies*, *black panthers* e outros grupos, na formulação de um protesto contra Hubert Humphrey, o novo nome forte para a candidatura e que era vice do então presidente, Lyndon Johnson. Humphrey prometia continuar com a Guerra do Vietnã.

O protesto, duramente reprimido pela polícia de Chicago, acabou com a detenção de oito ativistas: Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines, Lee Weine e Bobby Seale, acusados de conspiração. A ação dos manifestantes foi criticada por parte da Contracultura como sendo um incentivo aos partidários de Richard Nixon na sua tentativa de denegrir o movimento.

Culpa dos manifestantes ou não, o fato é que Nixon ganhou a eleição em 1969, iniciando um plano de caça às bruxas, principalmente contra os *black panthers* e outros *affinity groups*, que ficou conhecido como COINTELPRO (GOFFMAN, 2005, p. 286). Sua vitória se deveu também à falta de apelo e esperança de mudança que despertava Hubert Humphrey, com ele tudo continuaria como estava, tanto para os conservadores quanto para a Contracultura.

A partir de 1968, o caldeirão político da New Left toma maior projeção e as ações de grupos radicais como os Diggers, Black Panthers, Motherfuckers, Weathermen, Black Masks entre outros (o *underground* político) se tornarão preponderantes como oposição ao cenário da época. Faremos breve descrição de cada um, baseada principalmente no livro de Mario Maffi (1975).

Black Masks – grupo anarquista-dadaísta de Nova Iorque, surgido em 1966, atuante principalmente no terreno cultural, promovendo *happenings*, crítica institucional, junção entre arte e vida através da experiência direta. Radicalizaram suas ações após a mercantilização do fenômeno *hippie*, dissolvendo-se devido à repressão policial em suas ações de choque cultural.

Up against the wall motherfucker – nome irônico retirado da abordagem truculenta da polícia. Eram anarquistas, também de Nova Iorque, surgidos em 1968. Ben Morea, ex-*black mask*, reformulou o grupo anterior para uma ação mais incisiva socialmente. Foram equiparados ao status de gangue suburbana. Focaram no *lumpem* proletariado dos guetos, sendo o equivalente branco dos Black Panthers. Murray Bookchin participava de alguns dissensos promovidos pelos Motherfuckers e pelos Diggers, era amigo de Ben Morea, porém, divergiam de pontos de vistas.

Os Motherfuckers foram responsáveis pela quebra das cercas de Woodstock em 1969, o que permitiu que milhares entrassem no evento sem pagar. Eram radicalmente contra a mercantilização da contracultura. Adotaram práticas de guerrilha urbana que incluíam destruição de símbolos do capital.

Black Panthers – grupo fundado em 1966, que adotou uma política radical de proteção aos guetos negros dos abusos policiais, de combate ao racismo e de cobrança da dívida que a segregação racial criou para com a população negra. Defendia agendas que em alguns pontos entravam em conflito com o que defendia a New Left em geral, como por exemplo, o armamento da população, por causa de sua luta e defesa contra a polícia. Porém, afinava-se com a New Left devido à sua crescente aproximação da teoria marxista na educação política do proletariado. Distribuía comida grátis e ajudava a cuidar das demais necessidades das comunidades. Muitos *black panthers* foram assassinados pela polícia.

Weathermen – também chamados *Weather Underground*, eram um grupo anarquista surgido em 1969. Opunham-se à SDS (Students for Democratic Society), que consideravam reformistas. Apoiavam a causa Black Panther e as lutas no terceiro mundo. Dirigiam-se à conscientização do proletariado, desencantando-os do *american way of life* ou, dito de outro modo, da vida de classe média. Possuíam detalhadamente planos de ação, no entanto, Mario Maffi aponta uma série de falhas, vindas de uma visão romântica sobre as classes menos favorecidas (MAFFI, 1975, p. 153-156). Suas ações também constituíam-se de guerrilha urbana, explosões, invasões e resgate de presos políticos, como por exemplo a intervenção na

fuga de Timothy Leary da prisão em San Luis Obispo, Califórnia, condenado a uma sentença de 20 anos por porte de maconha. Inspiraram a Angry Brigade, grupo radical londrino, surgido em 1970.

Diggers – anarquistas de São Francisco, atuantes a partir de 1966, inspirados no movimento dos *Diggers* ingleses do século XVII:

[...] utopistas sociais ingleses que baseavam um vago comunismo primitivo em um ideal cristão, os *Diggers* californianos, guiados por seu “chefe carismático” Emmett Grogan, implantaram um núcleo que se dedicava à ajuda, ao serviço, e à subsistência da comunidade hippie de São Francisco, em um intento de combater e acabar com a nascente burguesia hip. (MAFFI, 1975, p.73, tradução nossa).³⁰

Os *Diggers* eram uma organização horizontal e aberta. Para ser um *Digger* era necessário apenas sê-lo voluntariamente. Os primeiros *Diggers*, no entanto, foram Peter Coyote e Emmett Grogan, atores oriundos da *San Francisco Mime Troupe*, companhia teatral de rua que sempre encenava peças com conteúdo político e crítico ao ar livre, preferencialmente em parques e gratuitamente.

Lutavam por uma vida comunitária autônoma e pelo fim da monetarização dos produtos básicos de subsistência. Distribuía comida e roupas gratuitamente, e possuíam uma loja de produtos gratuitos, ofereciam hospedagem gratuita e espalhavam o seu próprio jornal *underground*, *The Diggers Papers*, também gratuito.

Promoveram happenings políticos, como a *Death of Money Parade*, ocorrida no Haight-Ashbury em dezembro de 1966 e *Death of Hippie*, em outubro de 1967, esta última em protesto à apropriação da contracultura pelo capitalismo. Invariavelmente entravam em conflito com a polícia e comerciantes locais. A origem dos produtos provinha de doações, mas também roubavam comida para distribuição, conforme Maffi (1975, p. 94): “[...] tudo material de primeira qualidade obtido mediante pressões sobre os comerciantes, supermercados, fabricantes.”³¹

³⁰ [...] utopistas sociales ingleses que basaban un vago comunismo primitivo en el ideal Cristiano, los *Diggers* californianos, guiado por su “jefe carismático” Emmett Grogan, implantaron un núcleo que se dedicaba a la ayuda, al servicio, y al sostenimiento de la comunidad hippie de San Francisco, en un intento por combatir y acabar con la naciente hip bourgeoisie. (MAFFI, 1975, p. 73).

³¹ [...] todo ello material de primera calidad obtenido mediante presiones sobre los comerciantes, supermercados, fabricantes. (MAFFI, 1975, p. 94).

As ações dos Diggers tiveram alguma influência sobre os *Hell's Angels* em suas ações de caridade e na sua frequente presença como segurança gratuita dos eventos da Contracultura. No entanto, os Hell's Angels (clube motociclista) não se configuravam em um movimento político e sim em uma complexa gangue fora da lei, uma subcultura de orientação conservadora.

Foram objeto de uma análise de Hunter S. Thompson em *Hell's Angels: the strange and terrible saga of the outlaw motorcycle gangs*, publicado em 1967, uma narrativa que buscou revelar sua lógica interna, vivenciada na pele pelo autor, que deu forma ao jornalismo gonzo, um jornalismo crítico e literário, além de alternativo.

Os Hell's Angels, assim como Charles Manson, podem ser tomados como um símbolo do veio obscuro da contracultura dos anos 60, principalmente em relação à decadência do sonho de uma sociedade utópica, que se desenrolou no final da década, após o ápice do ano de 1967. Curiosamente, marcaram presença nos acontecimentos importantes, a partir do Human Be-In, e mesmo antes. Foram umas das forças proeminentes do caldeirão de movimentos da época, glamourizados por Hollywood.

São como o lado reverso do *status quo* repressivo, praticando aquilo que todos condenam (muitos casos de estupros lhes foram imputados), mas que pouco fazem para mudar a estrutura que leva a tais crimes.

Os Hell's Angels representam a continuação do veio niilista do *hipster*, não se enquadram e não se importam. Niilismo, fetiche, destruição e autoritarismo compõem o retrato feito da subcultura *biker* pelo cineasta californiano Kenneth Anger, em *Scorpio Rising*, de 1962, da qual os Angels são o maior símbolo.

1.4 Teatro Experimental e Grupo Fluxus

O happening político dos *affinity groups* surgiu no panorama das inovações também no campo do teatro, que se ligou à Contracultura através do *Living Theatre*, da *San Francisco Mime Troupe* e de uma infinidade de grupos teatrais experimentais, que se abriu após as proposições do Happening de Alan Kaprow e, principalmente, Jean Jacques Lebel (1969). O teatro revolucionou seu formato, buscando eliminar as barreiras entre público e ator, ficção e realidade, arte e vida.

O teatro de fins da década de 1960 buscou o regresso às formas comunitárias, ritualísticas e populares de produção dramática. Uma volta às origens da expressão teatral, que em sua

gênese envolvia a participação de toda a sociedade. A política é uma constante nessas expressões, não se limitando apenas entre os *affinity groups*.

O retorno à origem da expressão teatral é uma busca por tornar a dimensão estética presente novamente na vida cotidiana, sem que seja separada em um canto específico denominado “arte”, privando os “não artistas” de auto-expressão (MAFFI, 1975, p. 337-338).

Porém, tal idéia encontrou alguns percalços. No caso do Living Theatre, por exemplo, eram forçados a viajar por diversos países fugindo da perseguição política em seu próprio país, os EUA, onde seus *happenings* eram vistos como infringidores da moral e bons costumes, por causa da nudez ou consumo de drogas ou viés ideológico anti-americano.

Essas viagens internacionais enfraqueceram o poder de transformação da experiência, já que o contato com cada realidade local era superficial. Assim o Living Theatre se dividiu em células para melhor conhecer a realidade de cada lugar. Divididos, teriam melhores condições para isso.

A partir do desprezo categórico de um conceito reacionário como o da “universalidade da arte”, o “novo teatro” tem descoberto, nos mesmos obstáculos à sua mobilidade e difusão, o caminho para recuperar suas raízes, sua autenticidade, seu peso político, sua incidência sobre a realidade: já não é indo de um país a outro e, sim, trabalhando em e para um lugar e em uma situação, depois de haver semeado – de maneira muitas vezes heróica – algo que possa levar ao nascimento em outros lugares de experiências similares, porém de fato nativas. (MAFFI, 1975, p. 340, tradução nossa).³²

Portanto, a dificuldade de se internacionalizar acabou levando à vantagem de procurar atuar fortemente em um contexto, retirando a arte de um pedestal (universal) e colocando-a no cotidiano. Grupos como o *Bread and Puppet Theatre* ou *Gut Theatre* levavam experiências aos guetos, bairros pobres, áreas longínquas, subdesenvolvidas.

O *Living Theatre*, pioneiro do Novo Teatro estadunidense, foi fundado em 1947 por Judith Malina e Julian Beck. Inspiravam-se no Surrealismo, na *action painting* e em Antonin Artaud, um dramaturgo e ator associado ao Surrealismo francês e influenciado pelo Dadaísmo, também atraído pelas culturas primitivas, que fez críticas o teatro ocidental linear.

As temáticas das peças de Artaud centravam-se em polêmicas como estupro, tortura e assassinato, instigando reflexão e reação aos aspectos mais bárbaros da natureza humana. Isto

³²A partir del rechazo categórico de un concepto reaccionario como el de la “universalidade del arte”, el “nuevo teatro” há descubierto, en los mismos obstáculos a su movilidad y difusión, el camino para recuperar sus raíces, su autenticidad, su peso político, su incidencia sobre la realidad: ya no es yendo de um país a outro, sino trabajando en un lugar y en una situación y para ellos, después de haber sembrado – de manera muchas veces heróica – lo que puede llevar al nacimiento en otros lugares de experiencias afines, pero autóctonas. (MAFFI, 1975, p. 340).

era o chamado Teatro da Crueldade, onde se propunha o exame da natureza humana, partindo do princípio já expresso por muitos (desde o Marquês de Sade até os Decadentistas) de que a natureza é em si cruel. Artaud via o teatro da crueldade como uma técnica terapêutica, fruto de seu próprio sofrimento, durante o período de sua juventude, quando ficou internado em um sanatório devido ao seu temperamento nervoso e depressivo. O teatro da crueldade era uma técnica para dissolver a distância entre os atores e o público através do intenso envolvimento emocional do momento, criando uma sinergia imersiva.

Antonin Artaud também passou pela experiência psicodélica, através de sua experimentação com o peiote e o estudo das culturas indígenas da América do Norte, resultando no artigo *Concerning a Journey to the Land of the Tarahumaras*.

Artaud escreveu que seu teatro deveria também “quebrar a barreira da linguagem a fim de tocar a vida”. Ele vislumbrou no teatro a libertação de tal potência mágica onde os participantes poderiam ser transformados e sua natureza imortal desvelada. (GOFFMAN, 2005, p. 209, tradução nossa).³³

Voltando à década de 60, o *Living Theatre*, no ano de 1967, já estava sendo absorvido pela cultura dominante e sua ênfase no anarquismo pacifista se configurava a-histórica naquele momento, que exigia o confronto. Eram criticados por Jerry Rubin (que de *yippie* se tornará *yuppie*), por já não atuarem o suficiente nas ruas em meio às manifestações, preferindo propor experiências em locais fechados, ainda que prescindissem de hierarquia. Com tudo isso, a decisão de encerrar a instituição Living Theatre e dividi-la em partes espalhadas pelo mundo pareceu ser a melhor de todas na tentativa de transformar a sociedade através do estímulo artístico. Uma dessas divisões veio parar no Brasil, em plena ditadura militar, para trabalhar com Glauber Rocha.

[...], da arte à ação. Deste modo, a célula parisiense do Living embarca com destino ao Brasil, com a intenção de ir trabalhar em uma das realidades mais opressivas e orpimidadas do Terceiro Mundo, se põe em contato com o diretor brasileiro Rocha para rodar ali um filme, trabalhar nos subúrbios com a intenção de organizar a comunidade de deserdados das favelas [...], e acaba por ser presa em bloco acusada de atividades subversivas (posse de textos de Marx, Lênin, Mao, etc, e por uso de haxixe). Depois de meses de cárcere – durante os quais ao menos três membros da trupe manifestaram que haviam sido duramente mal-tratados – a célula do Living foi expulsa do Brasil. (MAFFI, 1975, p. 344, tradução nossa).³⁴

³³Artaud wrote his theater would also “break through language in order to touch life”. He envisioned in theater the release of such magical be transformed and their immortal nature unveiled. (GOFFMAN, 2005, p. 209).

³⁴[...], del arte a la acción. De este modo, la célula parisina del Living se embarca hacia Brasil con la intención de ir a trabajar en una de las realidades más opresivas y oprimidadas del Tercer Mundo, se pone en contacto con el director brasileño Rocha para rodar allí un film, trabaja en los suburbios intentando organizar la comunidad de desheredados de las favelas [...], y acaba por ser arrestada en bloque acusada de actividades subversivas

Além do Living Theatre havia o *Open Theatre*, a *San Francisco Mime Troupe*, a *Floating Lotus Magic Opera Company* e inúmeras outras companhias teatrais. A *Floating Lotus* era uma coletividade hippie e experimental, fundada em Berkeley, Califórnia, que seguia uma concepção ritualística de ação, voltada para evocações espirituais, ligadas à forma poética dos mantras. Por ser uma proposta muito introspectiva, mantinham-se alienados da realidade político-social. Constituíam-se de atores amadores, artistas multimídia, pintores, poetas e músicos, contando com a participação de Angus McLise e Terry Riley. O *Open Theatre* é similar, porém abertos a todas as formas de pensar o teatro, não apenas à forma ritual. Mantinham-se em locais fechados, pouco interferiram nas ruas.

A *San Francisco Mime Troupe* resgatou a *Commedia Dell' Art*, uma forma popular de teatro, promovendo sempre espetáculos gratuitos e ao ar livre, em parques e praças. As temáticas centram-se na crítica social e o formato das peças cria situações que pedem a participação do público, na mesma diretriz de eliminar as distâncias.

O Novo Teatro, segundo Mario Maffi, teve pouco fôlego na Inglaterra, configurando-se realmente num movimento pequeno burguês. Faltava a eles a ousadia e marginalidade que decorreu da ação dos pintores expressionistas abstratos, em especial Jackson Pollock e Arshille Gorky, e a cultura *beat*. O Novo Teatro inglês centra-se mais no visual do que na ampliação e exploração do ambiente. Entre esses grupos destaca-se *The People Show*, *Salvation Army* e *Speaks Corner*.

A proposta de união entre arte e vida do Novo Teatro encontra fortes ecos em Jean Jacques Lebel, francês, que transitou entre Paris e Nova Iorque. Em seu livro **O Happening** (1969), descreve tal ação como uma expressão que se coloca radicalmente contra as instituições de toda sorte, incluindo as artísticas, vistas como necrotérios das revoluções psíquicas. O Happening de Jean Jacques Lebel se inscreve ainda no campo da não-linearidade, uma ação sem narrativa principal nem qualquer pontuação por meio de *scripts*.

É aqui que as coisas se complicam: é impossível reduzir os happenings em geral, ou mesmo um happening particular, a uma única significação. Trata-se de um meio de expressão, de um meio de exercer a vida que resulta, por excelência, na descontinuidade, na simultaneidade e no contraponto. (LEBEL, 1969, p. 17).

O Happening se dá no campo da arte livre, um âmbito amoral e de caráter público. Atividades como a pintura e a escultura, na sua condição de objeto, reforçam o sentido de propriedade

(posesión de textos de Marx, Lenin, Mao, etc, y por uso de hashish). Después de meses de cárcel – durante los cuales al menos tres miembros de la troupe manifestarán que han sido duramente maltratados - , la célula del Living fue expulsada del Brasil. (MAFFI, 1975, p.344).

privada, de aprisionamento das novas conquistas. A arte livre incomoda diversos setores da sociedade, pois esta se estrutura pela repressão que caracteriza o “amadurecimento” da mesma. Segundo Lebel, por meio de Freud, a civilização adulta cultua o instinto de morte e reprime a arte em geral como algo do reino da infância, uma degeneração se for cultivada por pessoas adultas. Com isso, ela é tolerada apenas em espaços específicos.

A progressão desde o Impressionismo até a Arte Moderna, chegando aos anos 60 e ao início da arte Pós-moderna é vista por Lebel como um retorno às origens da arte como uma manifestação comum à vida, à infância que se transmuta, na idade adulta, em genialidade. Um progresso que na verdade retorna.

Sobre a Arte Pop, afirma que sua ambiguidade inconclusiva é parte de um drama alucinatório que oferece um panorama contrastante da realidade industrial urbana espelhando justamente essa desordem, fruto de uma psiqué coletiva que vive no embate entre repressão e desejo, maturidade e infância, e que não consegue transmutar tal conflito em uma terceira alternativa, chegar a uma síntese libertadora.

O Happening está na mesma condição que a Arte Pop, é um perpétuo alucinodrama (já que a arte faz parte do imaginário, da alucinação), buscando integrar os conteúdos da psiqué, o consciente e o inconsciente, real e imaginário, e assim estabelecer a união entre as várias facetas da vida. Busca espaço para o desenvolvimento humano integrado, cósmico ou pleno e não fragmentado, que exclui partes e valoriza outras.

O happening não se contenta em interpretar a vida, também participa do seu desenrolar na realidade. Isto postula uma profunda ligação entre o vivido e o alucinatório, o real e o imaginário. É justamente a consciência dessa ligação que os inimigos do happening não podem tolerar, visto que ela poderia ameaçar os mecanismos de defesa levantados por eles, como uma gaiola em volta do seu próprio psiquismo. Merleau-Ponty, quando decretou que o “fenômeno alucinatório não faz parte do mundo e não é acessível”, condenou a arte na medida em que ela é a linguagem dos alucinados, e, além disso, nega-lhe o seu lugar na “vida normal”, conforme somos obrigados a suportá-la. O espaço extremamente limitado que é dedicado à arte, na sociedade, não corresponde de modo algum à sua dimensão mítica. Passar de um ao outro – com risco de violar a lei – é função primordial do happening. (LEBEL, 1969, p. 32-33).

Na verdade, queríamos ser parte integral das nossas alucinações. Existia em nós uma sensação apocalíptica, para não dizer um nojo insuportável pela “civilização da felicidade”, com os seus Hiroshimas. (LEBEL, 1969, p. 37).

O Happening, apesar de sua primeira proposição por Alan Kaprow, seguida por Lebel ou Claes Oldenburg, será um campo plural. Há diversos tipos de *happenings*, pois cada acontecimento brota de uma situação particular, desenvolve-se em contextos diferentes, não

há uma teoria que o defina. A experiência direta, sem se apoiar em intermediadores (opiniões críticas, científicas ou partidárias) é o único ponto em comum de todos os *happenings*.

Essa experiência direta faz parte do domínio mágico em que se circunscreve a arte. Toda a arte é mágica ou não é arte, conforme Lebel. Não é possível definir de modo preciso esse domínio mágico, que tem a ver com o inconsciente e a transmissão de forças psíquicas que se dão através da arte, através de linguagens informais e evocação de sensações.

A arte como experiência alucinatória traz a oportunidade de aprender a lidar com a ordem caótica, com estados múltiplos de vivência cotidiana. Com isso, já pressupõe a expansão da idéia pelo ambiente, ao invés da mesma estar contida apenas em um objeto. A vivência de estados múltiplos amplia o próprio ponto de vista ao se permitir a troca entre a posição de observador e observado. O estado empático proporciona maior conhecimento do entorno.

Outro ponto levantado é que a experiência do Happening não pode (ou não poderia) ser vítima da comercialização, da mercantilização da arte, fenômeno responsável pela sua separação da vida e pela passividade imposta ao fruidor.

A experiência direta é também central para o Grupo Fluxus, um coletivo artístico descentralizado, com artistas na Europa e EUA. Os primeiros a formular a idéia se encontraram na segunda metade da década de 1950, durante os cursos de John Cage no Black Mountain College e de Karlheinz Stockhausen em Viena.

A experimentação musical em torno de organizações randômicas se estenderá para o *happening*, num amálgama entre corpo, música, palavra, visualidade. Neste grupo inicial de artistas estavam Dick Higgins, Allan Kaprow, Jim Dine, La Monte Young, Nam June Paik, George Maciunas, entre outros.

Uma das atividades mais exploradas pelo grupo Fluxus foi o vídeo e o cinema, chamados de *Fluxfilms*. Através destes procuravam tornar visível o intangível e estimular a percepção sincrética, não-linear, para descondicionar o modo passivo em que o fruidor é colocado pelo cinema tradicional e pela então nascente TV, um estado onde é simples receptáculo de informação.

Ao estimular a percepção sincrética, o fruidor se vê numa condição ativa de decifrar as mensagens, sua memória e capacidade associativa são estimuladas, então ele constrói o significado a cada momento. Os Fluxfilms vão trabalhar com a fenomenologia da percepção e estimular efeitos ópticos. Com isso, cria-se uma vivência, um momento de experiência direta, significativa, sem a passividade de ser intermediado por um discurso e assim não tocar com as próprias mãos ou não ver com os próprios olhos.

A experiência direta envolve a integração dos sentidos, é um evento gerador de informação primária, em primeira mão. Já a informação pronta, sem dificuldades de assimilação é uma informação não experimentada, pois é rápida e descritiva, trata-se de informação secundária, de segunda mão.

Exemplos de filmes ópticos do grupo Fluxus são *Blink* (1966) de John Cavanaugh, que assalta a percepção por meio do efeito estroboscópico; e *Eyeblink* (1966), de Yoko Ono, onde são evocadas as sensações e experiências visuais surgidas de um tipo de privação sensorial: a privação do instinto de piscar, de ceder por um breve período a um momento de escuridão.

Em suma, os Fluxfilms buscam provocar efeitos, mas são anti-ilusionistas, pois trabalham muitas vezes com sequências temporais concretas, a exemplo dos filmes estruturalistas. Evidenciam a materialidade da imagem fílmica, não escondendo que se trata de uma ilusão projetada, levando em consideração as propriedades materiais do próprio rolo de filme, os efeitos que podem ocorrer durante a gravação das imagens, etc. Dentre essas possibilidades, os Fluxfilms se concentrarão na temporalidade e na estimulação fisiológica da visão.

Tais filmes presentificam experiências a serem vividas no momento e evitam o transporte para outra realidade, como é feito pelo cinema Hollywoodiano. Colocam-se na posição anti-visão objetiva, buscando superar o paradigma Renascentista da visão em perspectiva.

Todos os trabalhos do Fluxus, que vão além dos Fluxfilms, apelam para todos os sentidos. Quando se trata de uma obra puramente visual é comum que apele para a chamada imagem háptica, uma imagem sensorial, de apelo tátil. Isto obviamente se torna um problema para os museus.

Ainda mais problemáticos são os *Fluxkits*, caixas contendo diversos objetos, reunidos de acordo com uma proposta. É uma idéia similar à da Revista Aspen, caixas contendo objetos informacionais. Os Fluxkits são enigmas ao estilo *ready-made* que convidam à interação. Estimulam a visão, o tato, o olfato, a audição e o paladar, em uma concepção ontológica do conhecimento, evocando a linguagem e a pré-linguagem, onde se dá igualmente a desconstrução da hierarquia dos sentidos presente no ocidente, em que o mais valorizado é o sentido da visão seguido da audição.

Posto de maneira diferente, ao oferecer uma experiência primária da matéria como arte, os Fluxkits e os Eventos possuem ramificações que tanto podem ou não necessariamente incluir o contexto normativo chamado de Belas Artes. [...]. Enquanto o Fluxkit é multisensorial, ele exemplifica a modalidade de conhecimento que o filósofo David Michael Levin chama de “pensamento ontológico”. Para Levin, tal termo implica uma diretiva para incorporar no senso de individualidade um sentido maior do ser do que é produzido pelo paradigma visual da verdade que se origina com a Renascença Italiana, ou com o racionalismo científico. (HIGGINS, 2002, p.

37, tradução nossa).³⁵

O Grupo Fluxus acabou se dividindo em duas frentes, uma em torno de Georges Maciunas e outra em torno de Dick Higgins. A primeira pretendia se organizar como uma vanguarda, no sentido modernista, possuía guias e manifestos e se configurava como um protesto à cultura dominante. A segunda se propunha como um agrupamento aberto, orgânico, focado na experiência livre de teorias, embora sempre houvesse a problematização de questões. Eram mais abertos às trocas inclusive com a cultura dominante.

Dick Higgins cunhou um termo e uma prática que definiu os eventos do Grupo Fluxus: intermídia. Trata-se da intersecção entre várias mídias que forma um evento novo, uma mistura homogênea capaz de criar um tipo de efeito ambíguo.

A intermídia é uma espécie de fusão, ocupa o espaço do entre. Difere da multimídia ou *mixed media* que se configura claramente como uma colagem. Na intermídia as divisões são inespecíficas, enquanto na colagem podemos separar os elementos. Um exemplo de intermídia é a internet, um meio que acontece pela fusão de muitos outros meios. A poesia visual é outra intermídia, situa-se entre texto e imagem. O Happening também é a fusão de vários elementos em um acontecimento. O ideal seria chamá-lo de Evento, já que o *happening* pode também ser multimídia, pois o termo abre espaço para uma apreensão múltipla. O termo evento sintetiza os acontecimentos.

Embora a Intermídia tenha o caráter de união ou síntese, é pensada como um evento holístico, que leva em consideração o todo, coeso e menos caótico, porém não menos enigmático. Não é uma síntese reducionista e, sim, uma síntese que mantém a complexidade. O *happening* é mais direcionado à expressão e ao alucinodrama, os eventos do Fluxus são mais direcionados para a atenção à realidade imediata.

Dick Higgins tomou emprestada a idéia de Samuel Coleridge (1812), para quem o termo significava “no espaço entre a idéia geral das mídias artísticas e dos meios de vida” e “entre mídias” – em outras palavras, um espaço intersticial dinâmico entre formatos midiáticos e estruturas de arte e vida. Mais do que meramente multiplicar as categorias já existentes de mídias, como a multimídia (tal como na ópera, que discretamente combina teatro com música e dança) ou *mixed media* (tal como nas estórias ilustradas, que apresentam imagens e textos complementares), intermídia ativamente penetra os espaços entre as diferentes mídias (o termo, bem apropriado para entender o Fluxus, desde então tem se espalhado no jargão comum da arte

³⁵ Put differently, in offering a primary experience of matter as art, Fluxkits and Events have ramifications that both do and do not necessarily include the normative context called fine art. [...]. Insofar as the Fluxkit is multisensory, it exemplifies the modality of knowledge that the philosopher David Michael Levin has called “ontological thinking”. For Levin, that term implies a directive to incorporate into one’s sense of self a greater sense of being than is produced by the visual paradigm of truth that originates with the Italian Renaissance, or by scientific rationalism for that matter: [...]. (HIGGINS, 2002, p. 37).

metamorfoseando seu significado, tornando-se associado com a arte high-tech). (HIGGINS, 2002, p. 91, tradução nossa).³⁶

Essa procura por novos modos de ver e estruturar a realidade objetiva terá início no Impressionismo e seguirá, sob um viés espiritualista, no Simbolismo, movimentos do século XIX, discutidos a seguir.

³⁶ Dick Higgins borrowed the Idea from Samuel Coleridge (1812), for whom it meant “in the field between the general idea of art media and those of life media” and “between media” – in other words, a dynamic interstitial space between media forms and between art and life structures. Rather than merely multiplying existing media categories, like multimedia (as in opera, which discretely combines theater with music and dance) or mixed media (as in illustrated stories, presenting complementary images and words), intermedia actively probes the spaces between the different media (the term, an appropriate one for understanding Fluxus, has since spread into common art parlance and changed meaning, becoming associated with hi-tech art).

2 A visualidade psicodélica

A arte psicodélica se manifestou em muitas formas visuais: pintura, artes gráficas, arquitetura e *environments* (que significa ambientes, depois chamados de instalações). Trataremos neste capítulo dessas expressões, onde se pode encontrar uma linhagem de influências que perpassam o Simbolismo e a Arte Nova (ou *Art Nouveau*), até chegar ao momento psicodélico e suas similaridades com a Arte Pop, a Arte Op, o Expressionismo Abstrato e a construção de novos ambientes que ecoa realizações da *Land Art*, influenciada por um espírito de arcaísmo. Veremos que a arte psicodélica se encaixa na corrente da arte visionária, um movimento *outsider*, justamente porque se ocupa dessa ligação com o arcaísmo, que dá margem para a exploração de imagens mentais ditas arquetípicas, de significado espiritual e mitológico ou simbólico. Através dessa busca pela expressão do mundo interior mais do que o exterior, o que é chamado de arte visionária se desencolpe desde produções que passam pela arte antiga e medieval até o Romantismo, Simbolismo, Realismo Fantástico, culminando com o Psicodelismo.

2.1 Simbolismo e Arte Nova: *antecedentes pictóricos, gráficos e comportamentais*

A arte psicodélica apresenta características estilísticas em seus exemplos pictóricos, gráficos, arquitetônicos e cinematográficos, além do estilo de vida contracultural, que remetem à segunda metade do século XIX, época do desenvolvimento das correntes do Simbolismo e da Arte Nova que se desenrolou entre fins do século XIX e início do século XX.

O Simbolismo foi uma reação ao cientificismo puro posto em voga pelo Impressionismo, que de certa forma recolocava em cena o distanciamento da arte neoclássica, mas sem o aspecto acadêmico. O Simbolismo ao se colocar contra o cientificismo dos Impressionistas estava aliado ao Romantismo, sendo uma radicalização de vários de seus aspectos, em especial a ênfase na subjetividade.

No entanto, a estética de algumas correntes Simbolistas (aquelas relacionadas a Paul Gauguin), deve à liberdade pictórica já alcançada pelo Impressionismo. As características estilísticas mais conservadoras do Romantismo, ainda devedoras da estética acadêmica, irão fazer-se presentes na outra parte das correntes Simbolistas, aquelas relacionadas ao Salão Rosa-Cruz.

A favor da expressão das emoções, da individualidade, da busca pelo original, os Simbolistas procuravam unir sua arte à sua vida vivenciando aquilo que pintavam, diferentemente dos Impressionistas cujo afastamento objetivo entre eles e sua obra lhes permitia levar uma vida burguesa comum. Os Simbolistas levavam um estilo de vida boêmio.

Um exemplo dessa junção entre arte e vida é o de Paul Gauguin que largou o emprego de bancário e foi viver em lugares mais afastados da civilização como em Pont-Aven, considerada, à época, a área mais primitiva da França e que ainda guardava algo da cultura celta. Posteriormente Gauguin foi morar no Haiti.

O primitivismo presente em suas obras permitia expressar a evocação sentimental em conjunto com uma nova forma de estruturação da imagem. Tanto o academicismo quanto a pintura Impressionista não eram meios capazes de abarcar sua busca por uma forma unida ao conteúdo, de maneira singular. O Impressionismo era inovador quanto à forma, mas seu distanciamento objetivo não levava em consideração o sentimento. Sua temática costumeira eram cenas do cotidiano, naturezas mortas. O academicismo revelava algumas temáticas transcendentais, porém sempre através de convenções rígidas e sempre por meio da alegoria, da mitologia clássica, Greco-romana.

Ciente de que a pintura de vida cotidiana era uma empresa demasiado insípida para um homem com seu apetite voraz por experiências, e sem vontade de entrar no mundo agonizante do mito clássico que era praticado na Academia, Gauguin deliberadamente deu as costas à “civilização” e partiu ao encontro da área mais primitiva da França. [...]. Necessitava encontrar alguma cultura onde as idéias ainda fossem sentidas emocionalmente, em vez de serem um jogo intelectual, e ele a encontrou na Bretanha [...]. (MACKINTOSH, 1977, p.16).

O modo de pintar paisagens buscado por Gauguin era emocional, registrando o observado conforme a disposição do observador, sem neutralidade. Foi considerado Pós-impressionista, Simbolista e Fauvista. Suas pinturas abordam os símbolos de forma associativa ao invés de fazer referência direta ou literal, como no caso da pintura acadêmica. Não são símbolos largamente conhecidos, mitológicos. São aspectos que evocam associação com os conteúdos da memória, que trazem à tona símbolos coletivos ou pessoais de um modo quase subliminar. O Primitivismo também se mostrou a melhor forma para colocar na pintura os mistérios e os arquétipos, do que as tradições da pintura européia, por demais intelectualizadas. Uma nova forma de expressão pode evocar com mais força a experiência singular diante do quadro. Trata-se de presentificar símbolos (o próprio quadro é um símbolo em si), e não de representar símbolos. Gauguin procurava ainda libertar a cor e a forma de suas funções descritivas.

Da mesma corrente que Gauguin havia os Nabis, que mesclavam influências da arte japonesa ao estilo europeu. Utilizavam a cor para criar climas emocionais em suas paisagens, cenas de interiores e retratos. Procurava-se, igualmente, transmitir um estado emocional. Os Nabis eram um grupo eclético e de variações estilísticas do qual fizeram parte Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Sérusier, Paul Ramon, entre outros.

Essa ala mais experimental do Simbolismo será precursora da arte moderna do século XX. Em conjunto com o Impressionismo, buscaram atingir a essência dos fenômenos. Os Impressionistas procuraram a essência das aparências ditas objetivas, a essência dos aspectos, que se revelaram ser muito diferente da mimese fotográfica, ao passo que os Simbolistas buscaram externar um estado de espírito singular por meio de formas que pudessem evocá-las e, então, iniciaram também o caminho rumo à abstração, à liberdade das cores e dos aspectos. A sensação espiritual singular ironicamente era e é experimentada na obra do Pontilhista Georges Seurat, um artista que prima pelo cientificismo e que não via seu trabalho como poético. Aldous Huxley em *As Portas da Percepção*, onde relata sua experiência com mescalina, descreve essa sensação em relação à obra de Seurat:

No Ocidente, a pintura religiosa consistia em representar personagens sacros e ilustrar textos sagrados. Os paisagistas tinham-se na conta de secularistas. Hoje reconhecemos em Seurat um dos supremos mestres do que pode ser denominado o paisagismo místico. E, não obstante, esse homem que era capaz, mais do que outro qualquer, de representar o Ímpar em sua pluralidade, ficou indignado quando alguém lhe elogiou a poesia de suas obras. “Limite-me a aplicar o sistema”, protestou ele. (HUXLEY, 1966, p. 28-29).

A pintura Impressionista e Simbolista pode ser entendida nos termos da Teoria de Campo (MACKINTOSH, 1977, p. 10), pois já teriam antecipado-a em certos aspectos. A teoria de campo citada por Alastair Mackintosh parece ser a Teoria de Campo Fenomenológico de Kurt Lewin.

Os Impressionistas em sua observação atenta chegaram à apresentação das partes que compõe o todo da visão, considerando-as como de igual importância na formação da imagem que percebemos como a realidade objetiva. Apenas desconsideraram que o campo de observação também inclui o observador e que ele é mais uma parte na composição do todo, ou seja, sua subjetividade influi na visão total do que é observado.

Os Simbolistas e também o Expressionistas, levaram em consideração o lado do observador e produziram obras que registram o todo de acordo com a disposição psicológica e emocional não somente da que já é habitual ao indivíduo, mas também da que é evocada no momento pelo ambiente e seus acontecimentos. Isto igualmente afastou a pintura da mimese clássica,

pois o registro das emoções requer liberdade na expressão. Essa liberdade pode ser também a de formas rápidas na captura da essência do momento (a exemplo dos impressionistas), além das formas maleáveis que se adequem à expressão de cada artista.

Ambos, portanto, chegaram a essa realidade da abstração através do reconhecimento da interdependência entre as partes e de que o todo pode ser conhecido pelo comportamento de suas partes (o comportamento do observador é uma parte do todo). Tanto a atitude objetiva quanto emocional levaram a um resultado similar na investigação da essência.

Essa interdependência, quando vislumbrada, rompe com as fronteiras que se mostram ilusórias, incluindo a fronteira do ego. Tal experiência de rompimento de fronteiras pode ser vivida através de uma experiência psicodélica o que leva a um estado de despersonalização, de consciência oceânica ou onisciência.

[...] cada um de nós possui, em potencial, a Onisciência. Mas, posto que somos animais, o que mais nos preocupa é viver a todo custo. Para tornar possível a sobrevivência biológica, a torrente da Onisciência tem de passar pelo estrangulamento da válvula redutora que são nosso cérebro e sistema nervoso. [...]. Aquilo que na terminologia religiosa recebe o nome de “este mundo” é apenas o universo do saber reduzido, expresso e como que petrificado pela limitação dos idiomas. Os vários “outros mundos” com os quais os seres humanos entram esporadicamente em contato não passam, na verdade, de outros tantos elementos componentes da ampla sabedoria inerente à Onisciência. [...]. Assim que a Onisciência vence a barreira daquela válvula, começam a ocorrer todas as espécies de fatos desprovidos de utilidade biológica. [...]. No estágio final da despersonalização há uma “obscura noção” de que Tudo está em todas as coisas – de que Tudo é, em verdade, cada coisa. Isso é, no meu entender, o máximo a que uma mente finita pode alcançar em “aperceber-se de tudo o que está acontecendo em qualquer parte o universo”. (HUXLEY, 1966, p. 11-13).

Alan Watts, um dos mais influentes escritores, filósofos e gurus da Contracultura afirma que é importante mudar nossa concepção de seres desintegrados do todo, que se coloca como agente totalmente independente sobre o ambiente em que vive, ou, no outro extremo, que se coloca como um ser totalmente passivo às forças externas. O que deveríamos aprender, de acordo com o que é mostrado por vários ramos da ciência, é que somos integrados a um ambiente agindo e sendo afetados de modo igualitário entre todas as partes (WATTS, 1993, p. 45).

Alan Watts afirma que muito das definições do que seria o indivíduo vem das correntes realistas e nominalistas da filosofia. Os realistas remontam à Grécia antiga em sua busca filosófica por uma essência que está por trás das coisas, já os nominalistas tendem à estruturação, ao escaninho sistemático, para levar às menores partículas daquilo que se entende por coisas e seres. No fundo, ambos se confrontam com os limites. Neste conflito,

Alan Watts encontra a oposição entre o sistema holístico de pensamento e o sistema estrutural, parte-a-parte.

O autor defende que os resultados específicos encontrados pela ciência nominalista, que avançam na direção dos limites do particular, serão mais bem compreendidos quando integrados ao todo. Porém, a análise do todo se faz necessária pelo sistema parte-a-parte, pois a apreensão desse todo está além do limite de nosso entendimento, em condições normais. Logo, o sistema holístico é aclarado pelo sistema parte-a-parte e este último é aclarado pela relação com o todo, no caso, a relação com um espectro maior de partes que podemos apreender simultaneamente (WATTS, 1993, p. 45-48).

Em contraposição ao pensamento cosmológico de Alan Watts, Humphry Osmond, o psiquiatra que cunhou o termo psicodélico (do grego: *psiké* = alma + *delos* = manifestação), que significa *manifestação da mente* (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 6), oferece-nos uma crítica à medicina holística no que concerne à psiquiatria.

Osmond detectou a existência de uma miscelânea de métodos para tratar as doenças mentais, devido à dificuldade de mensurar quantitativamente algo que se dá no mundo psíquico. No entanto essa mistura foge ao controle científico e descaracteriza a psiquiatria como medicina. Então, em parceria com a Dr. Miriam Siegler, ele procurou ordenar essa variedade de métodos, catalogando oito modelos de tratamento para as doenças mentais (OSMOND; SIEGLER, 1974).

Três desses métodos foram descritos como descontínuos, pois seguem a estrutura nominalista. Entre eles estão o modelo médico, o modelo moral e o *impaired model*. Os outros cinco são descritos como métodos contínuos, pois levam em consideração o todo. Entre eles estão o modelo psicodélico, psicanalítico, social, conspiratório e o modelo da interação familiar. Osmond e Siegler apresentam então a defesa do modelo médico como o único capaz de oferecer um diagnóstico e tratamento que busque aliviar de maneira prática os sintomas e quando houver a cura, oferecer o tratamento que leve a ela. O modelo médico também torna possível falar uma língua comum, o que é dificultado com vários modelos em uso. Lida-se com questões urgentes e aplica-se a solução mais adequada de acordo com um consenso.

Em contraste com esse modelo, o modelo psicodélico é fundado numa concepção Romântica da doença, pois durante o século XIX havia a glamorização da loucura e da tuberculose, glamorização que foi herdada pela contracultura.

A essência do ponto de vista romântico, ou psicodélico, sobre a loucura é que o louco vê as coisas mais claramente do que o resto de nós, que a loucura é uma “viagem” de expansão da mente, e que a responsabilidade

pela má interpretação da loucura cabe ao chamado são. (OSMOND; SIEGLER, 1974, p. 58, tradução nossa).³⁷

A descrição do modelo psicodélico é uma crítica à R. D. Laing, propositor da antipsiquiatria, que segundo Osmond e Siegler possui uma visão romântica e não oferece um tratamento prático. Fazem a crítica do livro *The Politics of Experience*, lançado por Laing em 1962. Ele não acredita que a esquizofrenia tenha causas físicas, suas causas residem no sofrimento. A esquizofrenia é uma má experiência produzida por aspectos repressivos da sociedade. Muitas vezes confere aos esquizofrênicos um papel de distinção, ao contrário do que normalmente lhes é dado. Osmond e Siegler advogam que a esquizofrenia deve ser tratada como uma doença e não como uma má experiência (MANN; OSMOND; SIEGLER, 1969).

Durante o século XIX, a tuberculose e a esquizofrenia foram imbuídas de *glamour* devido à sua associação com a juventude, que no caso da esquizofrenia é o grupo mais predisposto a desenvolvê-la. Ambas as doenças provocam o suspense, pois podem ser fatais ou não serem e, no caso afirmativo, abre-se espaço para a tragédia, ainda maior quando a morte se dá na juventude. Outro ponto que contribuiu para a aura em torno da esquizofrenia e da tuberculose foi a estetização de aspectos considerados atrativos: palidez, magreza, languidez, comportamento errante (OSMOND, SIEGLER, 1974. p. 60- 62).

Estas características fazem-se muito presentes na pintura e literatura simbolista/romântica, especialmente com relação à figura feminina. Uma diferença é que enquanto a heroína romântica é investida do ideal da pureza, a heroína simbolista é investida do ideal da perversidade.

Ao contrário da tuberculose, a esquizofrenia permanece romantizada e o que teria promovido a des-romantização da tuberculose foi sua cura, devido ao avanço científico e tecnológico que permitiu medir, quantificar e elucidar. Isto ainda não é possível para as doenças mentais (OSMOND; SIEGLER, 1974, p. 64- 65).

Pegando o gancho da romantização e estetização das doenças, do sofrimento, do alheamento e da perversidade, que em conjunto formaram um culto seguido por muitos, falaremos agora das correntes simbolistas advindas do Salão Rosa-Cruz.

Os pintores que não queriam entrar no mundo cotidiano dos Impressionistas, e que, além disso, careciam da visão e da coragem de Gauguin, foram obrigados a buscar noutros lugares imagens que ainda tivessem algum poder e mistério. Nisso foram ajudados pelo crescente interesse pelo ocultismo, exemplificado nas especulações exóticas de Eliphaz Levi, e pelo pensamento

³⁷ The essence of the romantic, or the psychedelic view of madness is that the mad see things more clearly than the rest of us, that madness is a mind-expanding “trip”, and that the burden of the misunderstanding about madness lies at the doorstep of the so-called sane. (OSMOND; SIEGLER, 1974, p. 58).

oriental, que ficou de moda com a chegada na sociedade de Madame Blavatsky. [...]. Esses interesses coincidiram com a moda do consumo de drogas, em geral o láudano ou o haxixe, baseada nas experiências de Baudelaire e de Gautier alguns anos antes. (MACKINTOSH, 1977, p. 12-13).

O Salão Rosa-Cruz foi idealizado por um artista ocultista chamado Sâr Joséphin Peladan, escritor de livros pouco aclamados, porém bastante polêmicos, entre eles uma novela erótica intitulada *O Vício Supremo*, de 1884. Os artistas que lhe rodeavam partilhavam da crença também expressa por Gauguin, pelos Nabis e outros simbolistas considerados originais como Odilon Redon, Gustave Moureau e Puvis de Chavannes, de que a arte deveria propor experiências, fugir à rigidez da academia e se afinar com a liberdade da imaginação.

Também eram apóstolos da arte em junção com a vida e, portanto, muito daqueles juntos a Peladan também eram ocultistas. Conforme Mackintosh (1977, p. 13), tal círculo de artistas tinha um comportamento bem similar ao da subcultura *hippie*: “Peladan seria uma figura bastante familiar hoje em dia, guru de um pequeno círculo de seguidores barbados e enfeitados de contas e pérolas, editor de incompreensíveis revistas underground”.

Porém, a pintura do Salão Rosa-Cruz não diferia tanto da pintura acadêmica, somente a temática era livre e evocava climas por meio da cor e expressão das figuras. No entanto, apesar de predominantemente miméticos, a intensidade desse realismo chega ao visionário, se aproximando daquilo que se chama de Realismo Fantástico, que tem por característica detalhismo e virtuosismo técnico. É o que vemos em pinturas como as de Jean Delville, León Frédéric, Carlos Schwabe, Armand Point, entre outros. Jean Delville possui ainda a particularidade de conferir um clima satânico em sua obra:

Típica dos elementos mais extremados da Rosa-Cruz é a obra de Jean Delville, cujas pinturas freqüentemente têm um forte elemento satânico. Delville possuía extraordinária técnica de desenhar e uma imaginação inteiramente destituída de quaisquer coerções que um artista habitualmente impõe a si mesmo. (MACKINTOSH, 1977, p. 36).

A doutrina cuja crença unia diversos artistas à Peladan dava nome ao Salão: Rosa-Cruz. Ele, por sua vez, conduzia seu grupo artístico sob rígidos preceitos e somente seriam aceitos trabalhos cujos temas fossem nobres, elevados: religião, misticismo, grande poesia. Marginalizava temas cotidianos, simples naturalismo paisagístico, a vida no campo e a vida decadente. Mesmo que alguns artistas apresentassem temas controversos, como no caso de Jean Delville e em seu próprio caso, por meio de suas novelas, tudo deveria conduzir para uma elevação moral. A decadência pela decadência não era aceita. Esse dogmatismo afastou a ala mais progressista do Simbolismo.

Na Inglaterra o predomínio era dos pintores Pré-Rafaelitas, que valorizavam seu passado medieval e promoveram resgate de seus valores e estética. William Blake (1757-1827), um pintor romântico, visionário e pré-simbolista foi grande influência para a época. Teremos como catalisadores desses acontecimentos o movimento Decadentista e o movimento *Arts and Crafts*. Serão as principais formas da Arte Nova e do Simbolismo na região.

O Decadentismo é oposto ao Salão Rosa-Cruz de Sâr Peladan no aspecto da seriedade dos temas. Embora versassem sobre misticismo, controvérsias e grande poesia, fazem uso frequente da ironia e da valorização estética, da valorização da superficialidade, ao invés da franqueza de preocupações profundas.

Embora o Decadentismo tenha aberto espaço para a reflexão, os elogios ao artifício, ao esteticismo e à ironia são vistos como melhores caminhos para levar a tal fim. De Baudelaire, eles extraíam sua principal influência, em especial seu apreço pelo dandismo. Revolviam entre o hedonismo e o pessimismo niilista, que marcou parte do tom espiritual do *fin-de-siècle*.

Essencialmente hostil à sociedade burguesa, sua obra [de Baudelaire] denota um forte interesse pelo mórbido e pelo perverso, além de um fascínio pela mulher como força erótica e destrutiva. Para ele, a natureza era inferior ao artificial, pois ela produzia o mal espontaneamente, ao passo que o bom e o belo tinham de ser criados. (DEMPSEY, 2003, p. 30, colchetes nossos).

Em sua marginalidade, promoviam o escapismo na arte, aí sim vista como uma esfera superior, na fuga da falsidade convencional da vida de classe média. A originalidade estética buscada é uma afronta à mediocridade burguesa e o hedonismo uma afronta ao puritanismo da Inglaterra vitoriana. Trata-se de trocar uma realidade falsa por outra realidade falsa, porém melhor. O Belo é artificial e superior a natureza que produz coisas feias espontaneamente. A arte é um território livre, que não precisa se preocupar com a moral, a religião e a política. Ela é sua própria religião. Os decadentistas são apóstolos do lema “arte e vida”.

Os expoentes do movimento foram Oscar Wilde e Aubrey Beardsley. O primeiro, escritor e dramaturgo, alcançou grande sucesso com a peça *Salomé* e *O retrato de Dorian Gray*. Pouco depois, viveu a decadência, de uma forma mais trágica, sendo vítima da sociedade que criticava através da ironia. Wilde caiu no ostracismo após sua homossexualidade vir a público. Na época, isto lhe valeu uma condenação por atentado grave ao pudor.

O segundo expoente, ilustrador e dono de um visual bastante moderno para seu tempo, viveu a vida de um jovem romântico, falecendo aos 25 anos de tuberculose. Aubrey Beardsley fez ilustrações para *Salomé* de Oscar Wilde, para a revista de arte *The Yellow Book*, importante divulgadora da Arte Nova, da qual era também editor, fez ilustrações para outra revista

artística, *The Savoy* e, ainda, ilustrações pornográficas para uma edição de *Lisístrata* de Aristóteles. Seu estilo de ilustração tem influência da gravura japonesa e dos pintores Pré-Rafaelitas, com destaque para Edward Burne-Jones, e influência de Henry Toulouse-Lautrec. Explorou os adornos fito-mórficos e o motivo do pavão, elementos constantes da Arte Nova, que por sua vez, buscou inspiração também no Rococó. Sobre o estilo de vida de Beardsley:

Príncipe do dandismo, fez sucessos mundanos e escândalos. Um gabinete de trabalho forrado a preto com as janelas tapadas, iluminado a candelabros e onde toca piano com um esqueleto sentado ao lado. Celebriza o clube dos Hedonistas que traziam na betoeira uma rosa *fanèe*. Entrega-se à magia negra. Recebe os convidados em salões atapetados com eróticas estampas japonesas, às quais dará provocantes versões inglesas. Evidentemente que se torna amigo de Oscar Wilde, a quem ilustra *Salomé*, e compõe capas de livros. É um grafista nato. Exprime-se em duas dimensões. Ignora o espaço. (CHAMPIGNEULLE, 1978, p. 202- 203).

O vestuário também passou a ser um importante meio de expressão. O individualismo simbolista estava ligado ao dandismo e à afronta dos hisurtos e hidropatas. O dândi se vestia com esmero e procurava ser um poeta no comportamento, um *performer* social, celebrado por Baudelaire. Os hisurtos eram figuras barbadas que usavam o cabelo longo e os hidropatas não tomavam banho. Lembram, assim, algo do visual *beatnik* e *hippie*. A sofisticação dândi não encontrou paralelo entre as convenções *hippies*, porém, ecoou pelo *underground* nova-iorquino ou pela *Carnaby Street*, em Londres.

Hirsutos e Hidropatas correspondem ao anti-dandismo dos beatniks. Baudelaire tingiu seu cabelo de verde; Warhol tingiu o seu de prateado. Ao contrário da irônica insolência aristocrática do simbolista dandy, batas, sinos e miçangas expressam uma nostalgia por uma atemporalidade indiana e pelo mito. (DURGNAT, 1969, p. 462, tradução nossa).³⁸

Ao se vestir de modo original e impecável, e ao se entregar ao ócio (atividades artísticas ou atividades consideradas pouco lucrativas) o dândi, apesar do ar refinado, é marginalizado pela sociedade burguesa. Contém em seus gestos uma nostalgia aristocrática.

O dândi, segundo Baudelaire precisa do ócio e do dinheiro para cultivar o Belo e colocar sua fantasia em ação. Mas nem o ócio e nem o dinheiro são suas finalidades. A cobiça pelo dinheiro é uma ocupação vulgar, assim como o simples ócio.

O dândi é movido por uma vontade imperiosa de ser original, quase como uma religião cujo único pecado é justamente ser vulgar, estúpido ou medíocre. E, muitas vezes, chamar a

³⁸ Hirsutes and Hydropaths are matched by the anti-dandyism of the beatniks. Baudelaire dyed his hair green; Warhol dyes his silver. Instead of the ironically aristocratic insolence of the symbolist dandy, kaftans, bells and beads express a nostalgia for an Indian timelessness and myth. (DURGNAT, 1969, p. 462).

atenção é ser medíocre, então o dândi não se destaca por ser o centro das atenções. Ele se destaca pelo inusitado em sua simplicidade.

Podemos propor um paralelo entre o impacto da imagem do dândi e o impacto de um *koan* Zen. Um paradoxo desconcertante, em que o dândi pode parecer óbvio, mas não se deixa apreender por inteiro. Baudelaire compara o dandismo ao espiritualismo e ao estoicismo, onde o dândi provoca admiração, mas nunca fica admirado. Sua natureza é blasé, distante, e ao mesmo tempo revoltada contra a trivialidade.

A ocorrência do dandismo, ainda segundo Baudelaire, costuma se dar em épocas de transição. O século XIX foi uma grande época de transição de regimes, governos, formas de pensar, assim como também foi o período da Contracultura, principalmente na questão da individualidade, de entender e construir o estar no mundo longe de qualquer autoridade.

O elogio ao Belo artificial, porém original, que perpassa o movimento Decadentista e o dandismo faz parte de um tipo de estética chamada *camp*, estudado por Susan Sontag no ensaio *Notas sobre o camp*, onde afirma que esse tipo de sensibilidade pode ser ainda encontrada na Arte Nova, no Simbolismo e, posteriormente, na Arte Pop.

Diz-nos Sontag que Oscar Wilde, os desenhos de Beardsley, o design Tiffany (a Arte Nova norte-americana), o *rock n' roll* do tipo iê-iê-iê e o Surrealismo, entre outros exemplos, são possuidores da sensibilidade *camp*, definida como um artifício que prima pelo exagero e pela teatralização da vida e estetiza tudo o que vê. Isso leva a uma sensibilidade ambígua e irônica, mas que em muitos casos mostra-se ingênua e extremamente séria, o que levaria ao ridículo ou à bizarrice.

Daí que advém uma predominância crítica de considerar as expressões do Simbolismo e a Arte Nova como uma arte de mau gosto. No entanto, há uma diferença entre o *camp* e o verdadeiro mau gosto, que será o kitsch: nem tudo para ser *camp* precisa ser ruim já que esta é uma sensibilidade evocada, é um aspecto de uma obra. O *camp* nunca é medíocre, podendo ser fracassado. Por outro lado o *kitsch* está no âmbito da mediocridade, é necessariamente uma obra ruim já que deliberadamente quer provocar um efeito que não parte de uma busca verdadeira, original (ECO, s.d., p.69-75). Pelas relações que são encontradas nas artes psicodélicas com o Simbolismo e a Arte Nova, ela também pode ser considerada detentora da sensibilidade *camp*. Seguem-se algumas notas de Susan Sontag:

8. [...] É a paixão pelo exagero, pelo “off”, pelas coisas-sendo-aquilo-que-não-são. O melhor exemplo disso está no art nouveau, o mais típico e plenamente desenvolvido estilo camp.

14. [...] Se nos limitarmos à história da Inglaterra, veremos como o *camp* se arrasta palidamente em meio ao esteticismo do século XIX (Burne Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), para emergir com toda a força no *art nouveau*, [...].

18. Deve-se distinguir o *camp* ingênuo do *camp* deliberado. O *camp* em sua pureza é sempre *naïf*. O *camp* que se sabe *camp* (“camping”) satisfaz menos.

19. Os melhores exemplos do *camp* são espontâneos e absolutamente sérios. (SONTAG, 1983, p. 12-14).

A sensibilidade *camp* na arte psicodélica pode estar ligada a um exacerbado esteticismo, já que os artistas se dedicam a apresentar detalhadamente suas visões, surrealistas ou irrealistas, pois surgem de seu interior e não descrevem a realidade ordinária.

O colorido saturado, a evocação do inefável e o biomorfismo têm a ver com o artificioso, da mesma maneira que o *Art Nouveau* estiliza as formas naturais para estetizar o ambiente industrial e grosseiro, ou que a Arte Pop utiliza o colorido saturado para presentificar a estética industrial e publicitária grosseira e altamente artificial. Há também o fato de a estética psicodélica apresentada pelos pôsteres e pinturas ter se tornado um estilo decorativo.

A questão da Revolução Industrial nos leva ao movimento *Arts and crafts*, que foi uma reação à frieza e padronização da máquina, considerada destruidora do Belo Natural. Embora não se opusessem à idéia de artifício, da arte ser uma criação do belo melhorado, não viam com apreço a uniformidade e conseqüente falta de originalidade e toque pessoal.

O *Arts and Crafts* fará a defesa do artesanato e, em conjunto, de um novo tipo de organização do trabalho, baseada nas cooperativas dos artesãos medievais, mais próximas da idéia socialista do que a bruta exploração, que presenciavam, dos trabalhadores nas fábricas. Outra preocupação é com a radical transformação do meio ambiente para pior, a poluição e a monotonia da arquitetura fabril. Ao invés do Belo, estava sendo construído o feio artificial. Através do artesanato e da eliminação das fronteiras hierárquicas entre Belas-Artes e artesanato, propunham a democratização do belo.

A diferença entre o *Arts and Crafts* e o Simbolismo é que opôs ao caráter pessoal e particular deste, o caráter público e acessível. Havia o desejo de estetizar e melhorar a vida cotidiana através da construção de bons ambientes. A preocupação social é uma idéia central ao movimento, trazendo o papel do artista como não apartado da sociedade e sim como contribuinte na melhora da vida.

Já colocavam em mente que a arte é uma experiência e assim sendo, pode e deve ser vivida por todos. Além do retorno às estéticas e ideais da Idade Média, como o da beleza com função, incentivaram e promoveram materiais e tradições populares.

A junção entre arte e vida através da busca pela singularidade pessoal torna-se acessível em larga escala pelo oferecimento de objetos de bom design e de estética desafiadora, original. Reagiam, igualmente, ao academicismo e à tradição dos estilos clássicos e renascentistas que predominavam na arquitetura.

O principal idealizador da Arte Nova na Inglaterra foi John Ruskin por meio de seu apreço pela arquitetura medieval, pois ali os ornamentos, além de belos, estavam aliados à função. William Morris, idealizador do *Arts and Crafts*, foi um discípulo de Ruskin.

Ruskin sonhava com os tempos místicos em que arquitetos e artesãos colaboravam na obra comum cujo fim era levar a alma na procura da suprema beleza. Se a aristocracia vivia ainda rodeada pelo passado, a nova burguesia tinha o gosto pervertido pelos objetos comerciais. O horror de Ruskin pela civilização industrial encaminhou-o à exaltação da natureza. (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 35).

William Morris era amigo dos pintores Pré-Rafaelitas Edward Burne-Jones e Dante Gabriel Rossetti, com os quais abriria uma loja para vender obras destinadas à decoração, que se tornou, portanto, uma das primeiras lojas de decoração para casas de que se tem notícia. Contra a civilização industrial, tentarão melhorá-la através do design artesanal. No entanto, o objeto e a arquitetura *Art Nouveau*, apesar da idéia de que fossem acessíveis, acabaram se tornando exclusivos a uma elite. O artesanato se mostrou mais caro do que o objeto industrial simples. (CHAMPIGNEULLE, 1976, p. 29).

Em companhia de Phillip Webb, William Morris construiu a casa vermelha, uma arquitetura condizente com a ideia de urbanização descentralizada e em harmonia com ambiente natural. A fachada era despretensiosa e reunia influências diversas, sem se prender ao historicismo reinante na arquitetura da época.

Phillip Webb também procurou desenvolver um projeto urbano que ia contra a industrialização. Criou o modelo de cidades-jardim, que consiste em dividir as cidades em pequenas vilas economicamente auto-suficientes. Assim seria possível deter a expansão urbana e o excesso populacional. Esta idéia foi exposta em seu livro *Garden Cities of Tomorrow*, de 1898.

Na Inglaterra, dentro desse movimento de renovação pontuado pelo *Arts and Crafts*, ainda há o destaque para os nomes de Arthur H. Mackmurdo e Charles Rennie Mackintosh. O primeiro criou inúmeras ilustrações e estampas *Art Nouveau* e o segundo, criou inúmeras peças decorativas e mobiliário de estilo muito próprio, onde predominam formas alongadas e elegantes, um proto *Art Déco*.

O design de peças e mobiliário, além da arquitetura *art nouveau*, proposta pelo *Arts and Crafts*, pode ter se tornado custoso, porém, com relação à extensa produção de cartazes, o objetivo parece ter sido alcançado, já que se tornaram muito populares e influenciaram a produção de cartazes psicodélicos que eram feitos com o mesmo objetivo de ser arte acessível e de se colocar contra um *establishment* (MAFFI, 1972 p.192-193). Sobre a Arte Nova:

Devido à arte ser aplicada, ela necessitava de ser usada para preencher sua função, e isso possibilitou aos não-artistas participarem do movimento. O mesmo processo pode ser observado no aparecimento dos estilos pop em meados da década de 1960. (MACKINTOSH, 1977, p.50 e 51).

É duvidoso que a revitalização do Art Nouveau em meados da década de 1960 tivesse ocorrido sem a Pop Art, que reabilitou o colorido exuberante e a decoração linear. [...]. Um tipo de arte muito novo [...] chamado de *funky*, está nitidamente relacionado com o ressurgimento do Simbolismo. Ambos postulam uma estética da vulgaridade deliberada. Um último fator deve ser considerado nos renascimentos em questão: a influência das drogas. [...] Em busca de um estilo que oferecesse um equivalente visual de suas experiências com drogas, os desenhistas encontraram-no no Art Nouveau e posteriormente em certos aspectos do Simbolismo. (MACKINTOSH, 1977, p. 5).

O *Arts and Crafts* alcançou os EUA. Ali se formou a Escola de Chicago, que diferiu no aspecto da aceitação do objeto industrial, admirando a estética simples e exata da máquina. Já não se opunham à produção em massa, como nos primeiros anos de William Morris.

A questão da formulação de novas configurações sociais e paisagens urbanas perpassaram também a obra dos arquitetos e decoradores Belgas, em especial Victor Horta, que inovou utilizando materiais como vidro e ferro, criando edifícios com sinuosidade e leveza. Henry Van De Velde também é outro nome importante e, a exemplo de William Morris, simpatizava com o socialismo. Van de Velde desenvolveu um estilo muito depurado, que indicará o caminho à Bauhaus.

A singularidade da arquitetura da Arte Nova e seu desejo de transformação social e sua busca por uma nova estética que fugisse à autoridade acadêmica da História se refletirá na busca por novas alternativas de vida da Contracultura, que podemos chamar de arquitetura psicodélica. É possível, igualmente, ver um espírito pós-moderno já na arquitetura *Art Nouveau*, em seu ecletismo, predileção por formas orgânicas e desejo de descentralização.

A inspiração na natureza será uma característica compartilhada com o grupo dos Transcendentalistas nos EUA, que podem ser o equivalente filosófico e literário das correntes simbolistas e românticas que se desenrolavam na Europa. O design *Art Nouveau* também se

fez presente nos Estados Unidos por meio da loja Tiffany. Outra figura de peso para o Romantismo estadunidense foi Egard Allan Poe.

Perseguindo o desejo de retorno a um estado natural de vida e reagindo contra a revolução industrial, os Transcendentalistas estabeleceram uma comunidade alternativa, a *Brook Farm*, nos idos de 1841. Esta comunidade antecede em mais de um século os experimentos *hippies* de comunidades alternativas, estabelecidas tanto em fazendas como em locais afastados, onde experimentaram uma arquitetura alternativa, baseada em princípios orgânicos e que, muitas vezes, lembrará Gaudi e outros exemplos singulares da arquitetura *Art Nouveau* como as casas de Emile André e Hector Guimard. Outra proposição influente é o domo geodésico de Buckminster Fuller, que será testada em *Drop City* e outras comunidades *hippies* (GORDON, 2008).

O Transcendentalismo foi formulado por Ralph Waldo Emerson na década de 1830, sendo uma corrente filosófica que se opunha ao materialismo e à doutrina da predestinação Calvinista, e ainda à valorização exclusiva da racionalidade no universo acadêmico. O próprio Emerson era um calvinista dissidente, pastor da igreja Unitarista de Boston.

Sob o guarda-chuva do transcendentalismo reuniram-se vários escritores, pensadores, poetas, que buscavam criar uma nova estética, uma nova visão e modo de vida. Buscavam estabelecer ainda uma identidade norte-americana, distanciando-se da Inglaterra e da Europa. O transcendentalismo de Emerson se baseou no pensamento de Kant, que se opõe ao racionalismo empírico de John Locke, e se tornou uma alternativa para aqueles que buscavam liberdade individual e espiritual longe do dogmatismo protestante.

Muito similar ao interesse da Contracultura pela religião antiga e oriental, os transcendentalistas estudavam o Budismo, o Hinduísmo e a cultura indígena nativa. A liberdade espiritual se dava pela valorização da intuição. A voz de deus é expressa pela intuição ou a “voz do coração”, expressão da intuição e verdade pessoal. Em *Nature*, ensaio de 1836, Emerson expõe sua filosofia:

Neste tomo, Emerson maravilhosamente expressou a crença kantiana em uma divindade que não poderia ser apreendida pelo exame lógico do mundo material, mas que ainda assim estava imanente na natureza. (GOFFMAN, 2005, p. 167-168, tradução nossa).³⁹

Essa busca por máxima liberdade individual, que leva a uma interpretação pessoal da religiosidade, levou ao engajamento em causas sociais da época, como a luta abolicionista e

³⁹In this tome, Emerson beautifully expressed the group’s Kantian belief in a divinity that couldn’t be apprehended by the logical examination of the material world yet was immanent in nature. (GOFFMAN, 2005, p. 167-168).

uma aproximação ao feminismo. Uma das intelectuais junto aos transcendentalistas era Margareth Fuller, jornalista, escritora de um dos primeiros livros feministas dos EUA, *A woman in the nineteenth century*, de 1843. Ela organizou uma série de seminários para mulheres em Boston, no intuito de oferecer-lhes um espaço para pensar em questões fora de “seu âmbito” social. Estes seminários logo atraíram a atenção de muito simpatizantes das reformas sociais, além de seu público alvo. Utilizava o método socrático de propor um tema para reflexão em cada discussão.

No grupo dos transcendentalistas destacava-se ainda Henry David Thoreau, escritor, pensador, que tinha a natureza como fonte de toda a verdade. Sua personalidade era introspectiva e com frequência se isolava para escrever e observar a natureza, mantendo pouco contato social.

Para ele, o homem era mais rico (mais livre) proporcionalmente ao pouco que necessitava para viver. Assim, escreve *Walden* que será publicado em 1854, onde expõe tal pensamento, tentando encontrar formas de vida alternativas. Seu ideal, porém, é de um primitivismo absoluto, mais radical do que Rousseau, conforme delinea Ken Goffman (2005, p. 175, tradução nossa): “Thoreau nunca se comprometeu com a máquina, nunca parou de desprezar – e de lastimar – aqueles homens cujos dias eram preenchidos com negócios e cujo objetivo era a riqueza”.⁴⁰

Por volta de 1840, um dos membros do clube dos transcendentalistas, George Ripley, também pastor da igreja Unitarista, decide formar uma comunidade alternativa rural, a *Brook Farm*, onde a divisão do trabalho foi influenciada pelo socialismo de Fourier. Com isso, buscava garantir o máximo de tempo livre para as atividades da mente e do espírito. Foi montada ainda uma escola experimental, onde lecionaram Margareth Fuller e Ralph Waldo Emerson.

2.2 Arquitetura psicodélica

A arquitetura e *environments* psicodélicos têm como norteador a idéia de liberdade do corpo e de harmonia com o ambiente. Tudo o que envolve o corpo é pensado como uma extensão da expressão individual, desde a roupa aos ambientes, que são orgânicos e exclusivos, porém, destinados à vivência coletiva descentralizada. Pequenas comunidades.

A nudez, a princípio, também foi uma das afirmações da liberdade do corpo, uma indicação de que o ser humano é na realidade parte da natureza e de que o ambiente orgânico é melhor

⁴⁰Thoreau never compromised with the machine; he never ceased to despise and pity – those men whose days were filled with business and whose goal was wealth (GOFFMAN, 2005, p. 175).

para nossa vivência do que o ambiente racional do ângulo reto. A arquitetura psicodélica se encontra no âmbito da pós-modernidade, rejeitando a especialização, padronização e estética minimalista da arquitetura moderna. É uma arquitetura pensada para ser nômade, em muitos casos, e de fácil transformação, estando unida à biologia. Uma arquitetura viva que emprega conceitos biotecnológicos.

Com relação à ideia de coletividade, esta é necessária para formar um ambiente que forneça uma nova configuração mental e um novo conceito de valor. Os *crashpads*, albergues que se espalharam por São Francisco e em seguida Nova Iorque, ofereciam acesso a esse novo modo de vida, de valorizar mais o momento e a experiência, compartilhando sua individualidade com os demais. Porém, não é uma ideia que se opõe ao esteticismo de um estilo de vida, já que criou uma estética despojada, uma imagem do “ser livre”, contraposta à ideia dominante do ser livre através da propriedade.

O indivíduo era forçado a se desfazer de seu egoísmo adolescente e possessividade porque tudo - absolutamente tudo – era partilhado, desde a comida até as drogas, roupas, camas, percevejos, escovas de dente e par romântico. Por mais insalubre que possa ter parecido para uma geração mais velha, a nova geração tomou o *crash pad* como um bom começo. (GORDON, 2008, p.81).⁴¹

“Tudo em uma sala de aspecto uterino deveria ser macio”, escreveu Thad Ashby em um guia underground para a decoração de *crash pad*. Um pára-choque poderia ser pendurado do telhado para criar um efeito cavernoso. Um *fan* elétrico poderia ser usado para fazer as paredes ondular com o ar, advertia Ashby. “Se você tem uma luz estroboscópica pode criar o efeito de paredes que fluem, como se fossem constituídas de líquido”. (GORDON, 2008, p. 83, tradução nossa).⁴²

A preocupação em todos os casos é tornar o ambiente fluído, dissolver fronteiras, assim como o LSD dissolve as fronteiras do ego. A inspiração orgânica e biológica criou ambientes, objetos de design e prédios com aspectos celulares, o ambiente interno evocando um útero era um dos preferidos. Também as bolhas de sabão, por sua leveza e facilidade com que se acoplam umas nas outras foram um motivo recorrente, além de sua superfície iridescente e translúcida, apela ao sentido da visão.

⁴¹One was forced to give up adolescent selfishness and possessiveness because everything – absolutely everything – was shared, from food, to drugs, clothes, beds, bedbugs, tooth-brushes, and lovers. However unsanitary it may have seemed to an older generation, a younger generation saw the crash pad as a fresh start. (GORDON, 2008, p. 81).

⁴²“Everything in a womb room should be soft”, wrote Thad Ashby in an underground guide to crash-pad décor. A surplus para-chute could be hung from the ceiling to create a grotto effect. An electric fan could be used to make the walls undulate with the air, advised Ashby. “If you have a stroboscopic light you can create the effect of the walls flowing, consisting of liquid”. (GORDON, 2008, p. 83).

Os móveis tendiam a ser parte harmônica do ambiente, construído para ou surgindo do próprio. Entre os materiais mais utilizados estavam o vinil, o plástico, o nylon e outros materiais sintéticos que representavam a inovação tecnológica utilizada para integrar o ser humano a natureza e não para dominá-la. Eram recorrentes camas plásticas infladas com água, alcochoados ergonômicos, poltronas em formato de bolha, paredes de nylon criando ambientes curvos, móveis infláveis como poltronas, camas e ambientes de recreação. A cor branca era também frequente por dar a sensação de leveza e de dissolução de fronteiras.

O grupo *Ant-Farm*, que promovia intervenções artísticas e pensava em uma arquitetura não-convençãoal adotaram os infláveis como um meio de propor modos de organização coletiva e de oferecer uma realidade nova, ainda que momentânea. A capacidade vibratória das soluções pneumáticas, que responde a ação interna e externa, ou seja, daqueles que entram em contato com o objeto, é um meio de amplificar a existência, ampliar a atitude de um gesto, ao invés de reprimir.

Os coletivos *Archigram* (Inglaterra) e *Super Studio* (Itália), elaboraram planos de cidades utópicas, ou cidades fantásticas, em que objetos e casas poderiam ser nômades e tecnobiológicas. Criaram diversas peças gráficas contendo um ideal de urbanismo que inspirou a ficção científica. Estas peças são fotomontagens, colagens, serigrafias, que talvez possam dar melhor a idéia dessas cidades visionárias do que intrincados planos técnicos.

A inspiração para essas cidades utópicas também deriva muito de Marshall McLuhan e a retribalização da humanidade, a formação de uma aldeia global. A tecnologia nos une e ao mesmo tempo descentraliza, pois, já que cada lugar torna-se capaz de ser um centro, vivemos em uma rede formada pela intermídia (fusão de diversas mídias).

Outra grande inspiração vem de Buckminster Fuller, nascido em 1895, inventor e livre-pensador norte-americano, neto da transcendentalista Margareth Fuller, expulso de Harvard por duas vezes, ao exemplo de tantos outros, incluindo Ralph Waldo Emerson. Depois de uma intensa crise pessoal, teve uma espécie de *insight* que lhe devolveu o sentido da existência e lhe revelou maneiras de contribuir para a melhora de vida de toda a humanidade.

Em 1929, no auge da Grande Depressão Econômica, apresentou um modelo de habitação e de transporte que preconizava a descentralização das cidades e uma solução para a falta de moradia e para a poluição causada pelos automóveis. Estes inventos se chamaram *Dymaxion House* e *Dymaxion Car*.

A *Dymaxion House* pode ser desmontada e transportada, é feita em estrutura metálica e projetada em forma oval. A separação dos ambientes transforma a parte interna da estrutura oval em um caracol. É um abrigo auto-sustentável que produz sua própria energia reciclando

resíduos humanos. O *Dymaxion Car* possui uma forma aerodinâmica que economiza combustível. Com um tamanho não muito além dos carros populares de 1930, é projetado para transportar onze pessoas.

Um dos pilares do pensamento de Buckminster Fuller é que a humanidade, até então, tem investido na crença de que não há recursos para todos, porém, conforme evoluem o conhecimento e a tecnologia, o ser humano vai percebendo gradualmente que pode querer mais e chegamos a uma época em que é possível prover boa qualidade de vida a todos.

O que realmente atrapalha que a tecnologia seja utilizada com esse fim é o lucro, a necessidade de acumular que deriva muito mais de uma simbologia do *status* e do poder do que de uma necessidade real de sobrevivência. Fuller faz parte daquilo que Gene Youngblood definiu como tecno-anarquista, e sua visão política também não se prende à polaridade direita/esquerda. Sua visão é cosmológica e a atual tecnologia leva ao despertar da consciência de que o ser humano é uno com seus semelhantes e com todo o meio ambiente.

Outro ponto importante, aplicado no desenvolvimento de seus projetos, é a sinergia. O pensamento sinérgico trata da eficiência do todo, da harmonia entre as partes que gera o melhor resultado. Isto se opõe à ciência da especialização, um método que separa o conhecimento integrado, isola o todo em partes. O Universo é sinérgico, o comportamento das partes não prediz o comportamento do todo. Para haver sinergia é preciso haver trabalho coordenado, um clímax de perfeita sintonia quando se está unido para atingir determinado fim.

A partir dessa idéia, Buckminster Fuller desenvolveu o Domo Geodésico, uma estrutura esférica e sinérgica, pois distribui uniformemente por toda a superfície a força que nela incide, o que se deve ao fato de sua estrutura não ser concebida como partes separadas que sustentam outras e, sim, como partes integradas. O domo geodésico é leve e auto-sustentável, não precisa de colunas para aguentar seu peso.

Estas inspirações ele retira da observação de padrões geométricos e fluxos de energia da natureza. Sua arquitetura é feita de formas orgânicas, esféricas, celulares. Diferia da arquitetura moderna não só quanto ao abandono do ângulo reto, mas também quanto ao abandono da sustentação por pilotis. A bolha foi a solução formal encontrada nessa substituição.

Buckminster Fuller estava intrigado pela beleza da “esfericidade” da bolha. Ela é leve e altamente adaptável tanto como uma única célula quanto em um grande grupo [*cluster*]. “É concebida de um modo elegantemente efêmero, perfeitamente manufaturável e é rapidamente estourada”, escreveu Fuller, cuja admiração resultou numa patente para o domo geodésico, uma estrutura

que chegou o mais perto possível, que era permitido pela engenharia moderna, da elegante esfericidade da bolha. O arquiteto Peter Stevens via a bolha como um modelo para novas comunidades e um antídoto para tudo o que era opressor na arquitetura tradicional. Dentro da espuma da caixa de sabão comum, ele vislumbrava “salas em miniatura”, cada uma diferente da outra e ainda assim perfeitamente interligadas com suas vizinhas. (GORDON, 2008, p. 103, tradução nossa).⁴³

Não somente as cidades utópicas fizeram parte da arquitetura psicodélica, como também o movimento de formação de comunidades rurais, a atitude “de volta para a natureza”, um dos desdobramentos da filosofia do *drop out*.

Drop City foi uma comunidade localizada no Colorado onde as construções se assemelhavam ao domo geodésico, feitas com materiais industriais descartados. Fundada por três estudantes de artes da Universidade do Kansas, a comunidade vivia o lema da “arte e vida” destacando-se a pintura (uma das mais famosas se intitulava *Ultimate Painting*), *happening* e arquitetura. A essa vivência artística cunharam o termo de *Drop Art*, algo espontâneo, que surge de um gesto criativo e que pode se conectar com o entorno.

A idéia era construir uma sociedade alternativa, anarquista e aberta, um lugar para a reinvenção do ser. A vivência artística em *Drop City* era inspirada na proposição do *Happening* de Alan Kaprow, de valorização do cotidiano, do detalhe. Havia eventos multimídia e *happenings* concebidos como “viajantes”, que se estenderam por quase uma semana (GORDON, 2008, p. 153). Um pouco mais sobre a produção em *Drop City*:

Um dos projetos que ficaram marcados como a assinatura da comunidade era a *Ultimate Painting*, criada por quatro *droppers* trabalhando em colaboração ao longo de seis meses. A pintura se constitui na forma de um círculo, uma “esfera infinita que comporta um paradoxo espacial”, que media cinco pés de diâmetro e poderia girar em diferentes velocidades. Formas coloridas brilhantes produziam efeitos alucinatórios no espectador quando a grande pintura girava sob o flash da luz estrobo. “Se você olhar para ela por vinte minutos as coisas começam a saltar e a preencher toda a sala”. (GORDON, 2008, p. 153, tradução nossa).⁴⁴

⁴³Buckminster Fuller was intrigued by the beauty of the bubble’s “sphericity”. It was lightweight and highly adaptable as either a single cell or in clusters. “It is ephemeral – elegantly conceived, beautifully manufactured, and readily broken”, wrote Fuller, whose administration resulted in a patent for the geodesic dome, a structure that came as close to the bubble’s elegant sphericity as modern engineering allowed. Architect Peter Stevens saw the bubble as a model for new communities and an antidote to all that was oppressive in traditional architecture. Within the froth of common dish soap, he saw “miniature rooms”, each one different from its neighbors yet perfectly interlocked with those neighbors. (GORDON, 2008, p. 103).

⁴⁴One of the commune’s signature projects was the *Ultimate Painting*, created by four droppers working in collaboration over a six-month period. It took the form of a circular painting, an “infinite sphere loaded with spatial paradox” that measured five feet in diameter and could be spun at various speeds. Brightly colored shapes produced hallucinatory effects on the viewer when the great painting was rotated beneath a flashing strobe. “If you look at it for twenty minutes the stuff begins to come out and fill the whole room.” (GORDON, 2008, p. 153).

A estrutura dos domos construídos em Drop City não seguia rigorosamente a patente de Buckminster Fuller, abrindo espaço para a intuição na hora de encontrar soluções para a arquitetura. Incorporavam o erro no todo do design, tentando encontrar soluções harmônicas. Outra influência arquitetônica eram as idéias de Steve Baer, um inventor e estudioso da geometria complexa, que também criou alguns tipos de domos geodésicos e era igualmente influenciado por Fuller.

A experiência de Drop City teve início em 1966 e, por volta do início da década de 1970, encontrava-se abandonada, tornando-se uma cidade alternativa fantasma.

Outra comunidade exilada era a *Morning Star*, iniciada em 1966, em um rancho aos arredores de São Francisco, cujo fundador era Louis Gottlieb, proprietário da terra. Um dia, Gottlieb teve uma visão que lhe anunciava que a terra deveria ser daqueles que desejassem viver em comunidade.

No início a comunidade contava com os amigos de Gottliebe, alguns *outsiders* que buscavam um modo de vida natural, geralmente provindos do Haight-Ashbury. Os Diggers também eram uma presença constante e dali retiravam parte dos alimentos que distribuíam gratuitamente.

O cotidiano em Morning Star incluía sessões de meditação e Yoga, além de seus membros também se dedicarem a arquitetura intuitiva. O nudismo era praticado, o que atraía muitos curiosos, incluindo a polícia. Havia muita música com instrumentos feitos à mão, festas e rituais de celebração do solstício e equinócio.

A comunidade cresceu em 1967, com a ajuda dos Diggers, que a batizaram de *Digger Farm*, convidando toda a comunidade do Haight Ashbury para a “terra-livre”, incentivando a doação e a troca de bens necessários à subsistência. Porém, com o aumento da população os problemas começaram, atraindo a atenção da mídia, que dedicou à *Morning Star / Digger Farm* uma capa na revista Time, de Julho de 1967. Era o começo do fim.

Fim, que se deveu mais à ação da polícia e autoridades governamentais do que à suposta incapacidade de subsistência do experimento comunitário. Lou Gottliebe pensava em propor alternativas ao grande desemprego gerado pela tecnologia aplicada ao trabalho, que alienou e excluiu ao invés de melhorar as condições de vida. A vivência em Morning Star pode ser mais um modelo de como seria uma sociedade que dispusesse de tempo livre, utilizando a tecnologia no auxílio da subsistência.

Sobre a arquitetura na comunidade:

Os primeiros esforços na feitura de abrigos eram ainda crus e começaram com o tipo mais rudimentar de construção com as próprias mãos: tapumes

envolvidos com plástico lona, ocas feitas a partir de lama e galhos, tendas, barracos, cabanas, casas na árvore, qualquer coisa que fornecesse o mínimo de proteção e abrigo contra a chuva. “Você não precisa de dinheiro, arquiteto, planos, permissões”, disse Gottlieb, que encorajou essas formas de construção espontânea. “Que tal um buraco de hobbit na montanha, bem instalado e aconchegante escondido da polícia?” (GORDON, 2008, p. 158, tradução nossa).⁴⁵

Outra comunidade que destacaremos é a *Solux*, também fundada em 1966 por Steve Durkee e Barbara Durkee do coletivo multimídia USCO. Deixaram Nova Iorque e migram para o Novo México, perto da cidade de Taos, onde implementaram a idéia da Solux, que já vinham desenvolvendo desde os eventos do USCO e divulgando por meio da produção de panfletos, diagramas e colagens.

A ideia foi baseada na aldeia global de McLuhan e pretendiam construir tal comunidade em uma área rural afastada, considerada um local de bom espaço psíquico. Abandonaram, portanto, os grandes centros urbanos para estabelecer um novo centro em um local até então não considerado como tal, pois sabiam que num futuro próximo tudo estaria conectado.

A comunidade, que ao invés de Solux se chamou *Lama*, contava com uma espécie de domo geodésico central, cercado por construções menores. A idéia era construir um local também de desenvolvimento espiritual, expandindo a consciência através de práticas de meditação e da vivência de uma nova organização social.

A comunidade era habitada por famílias. Foi projetada para ser auto-sustentável através da tecnologia (desde a primitiva até a mais evoluída), e no emprego das técnicas de construção onde foram priorizados materiais naturais, madeira e barro. Provavelmente daí o nome *Lama*.

A arquitetura do edifício central foi concebida para simbolizar a recriação do universo. A estrutura deveria repousar sobre uma base de vinte e quatro lados, e o interior deveria consistir de um vasto espaço para meditação construído como um kiva de ponta cabeça que se adentra pela parte inferior. Essa esfera cósmica deveria se manter vazia assemelhando-se à casa primitiva de Thoreau e ser mobiliada somente com um piso opaco e paredes translúcidas. Como se para enfatizar a natureza arejada e você-não-pode-chegar-lá-a-partir-daqui que era concebida para o local, Durkee explicou que não haveria qualquer estrada levando até a Solux. “O único caminho será através do ar”, ele disse. “Estamos vivendo no século vinte, e uma vez que você está no ar, você começa a entender que todas as estradas levam ao nada”. (GORDON, 2008, p. 149 – 151, tradução nossa).⁴⁶

⁴⁵First efforts at making shelter were crude and began with the most rudimentary kind of hands-on building: tepees wrapped with plastic tarp, hogans made from mud and branches, tents, lean-tos, shacks, tree houses, anything that provided a vestige of protection and kept out the rain. “You don’t need money, architect, plans, permits”, said Gottlieb, who encouraged these forms of spontaneous building. “How about a hobbit hole in the hill, all snug and warm and hidden from the cops?” (GORDON, 2008, p. 158).

⁴⁶The architecture of the central building was designed to symbolize the re-creation of the universe. It would rest on a twenty-four-sided base, and the interior would consist of a vast meditation space built like an upside-down

Muitas comunidades alternativas adotaram o domo geodésico como principal modelo de habitação. Provavelmente o aspecto estético, além do filosófico, era consoante com a experiência psicodélica. A superfície fractal e caleidoscópica do domo permitia criar um vitral multicolorido e, quando a superfície da cúpula era revestida com vidro transparente, propiciava uma iluminação que criava um ambiente meditativo, Zen. Em suma, a cúpula geodésica transforma a luz natural em um *Light Show*, um espetáculo cinético.

Foram escritos diversos manuais sobre como construir tais domos e outras informações, na tentativa de popularizar a idéia de novos modos de organização coletiva. Entre esses manuais estava o *Dome Cookbook* de Steve Baer e Steve Durke. Havia o *Geodesics* de Edward Popko, o *Domebook One* de Lloyd Kahn, o *The Dome Builder's Handbook* de John Prenis e, um dos mais famosos, o *The Whole Earth Catalog*, de Stewart Brand, um catálogo de informações sobre construção alternativa, desenvolvimento de ferramentas, cultivo de plantas, tecnologias e outros conhecimentos úteis à vida do *dropped out*. Tudo isso faz parte da filosofia do *Do it yourself*, o pragmatismo intuitivo que permeia o desejo de exílio da contracultura. Esta volta para a natureza e a conseqüente preocupação ecológica estava em sintonia com a *Land Art*.

2.2.1 Robert Smithson e a consciência oceânica

A Land Art foi uma tendência que começou com a exploração de materiais naturais dentro das galerias, expandindo-se a idéia do *ready-made* Duchampiano. A expansão deu-se também no espaço físico destinado a arte, onde os artistas passaram a rejeitar as galerias e museus, buscando o horizonte amplo do próprio ambiente natural. Com isso, a idéia de arte e vida, a exemplo do *happening*, se encontra de fato no ambiente da vivência real, de uma experiência que se dá em um local não-oficialmente artístico.

Ao se situar na natureza, a Land Art tem como predominância uma volta para temas místicos e primitivos, com influência das construções antigas como o Stonehenge e da interferência da iconografia simbólica nas paisagens. Busca-se a criação de efeitos visuais utilizando a luz natural, a posição de objetos em relação ao sol ou a lua, a construção de cenários que levam em conta as alterações climáticas naturais, etc.

kiva entered from below. This cosmic orb would remain empty like Thoreau's primitive hall and be furnished with only a matted floor and translucent walls, as if to emphasize the airy, you-can't-get-there-from-here nature of the place, Durkee explained that there wouldn't be any roads leading into Solux. "The only way will be through the air", he said. "We are living in the twentieth century, and once you get into the air you begin to understand that all roads go nowhere". (GORDON, 2008, p. 149-151).

Com a dificuldade de acesso algumas obras, localizadas em áreas remotas ou sem a possibilidade de serem vistas em qualquer época, como a *Spiral Jetty* de Robert Smithson, os campos de raios de Walter de Maria e as caminhadas de Richard Long, acabam sendo levadas ao público maior por meio de documentação, o que por um lado acabou contribuindo com a mercantilização da Land Art pelo sistema da arte, pois a obra acaba se tornando um objeto transportável ao invés de uma intervenção ou cenário no horizonte aberto destinado a vivência (WALKER, 1978, p.35-39). Porém, esse aspecto secundário, ou indicial, de registros fotográficos, mapas, textos e vídeos, foi explorado como parte da poética, tal como o fez Robert Smithson em seus não-sites.

A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como “obra de arte” [pintura, escultura ou a própria intervenção artística a que se faz referência, no lugar de registros] incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo “artístico”. Assim, estávamos fazendo a nós mesmos a pergunta: “suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?” (ARCHER, 2012, p. 94-95, colchetes nossos).

Muito mais que Long ou Fulton, o americano Robert Smithson estava ocupado em desenvolver uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chama de “sítio”) e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava de “não-sítios”). Entre outras coisas, os sítios tinham limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar, os não-sítios, tais como *Espelho de cascalho com fendas e poeiras* (1968), tinham limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum, ou seja, eram uma abstração. (ARCHER, 2012, p. 96).

Então, é do infinito oceânico que é o espaço-tempo (o meio ambiente natural) que surge o não-site, uma espécie de fragmentação desse infinito oceânico natural que o contém e está contido no fragmento. Uma relação fractal.

Essa idéia do não-site surge na poética de Smithson como um desdobramento de sua investigação da entropia, a desconfiguração, fragmentação, morte ou perda de energia de todas as coisas, um fenômeno comum à natureza. Em suma, a entropia é a decomposição de uma ordem estabelecida em uma ordem caótica.

O não-site é um acontecimento entrópico, pois ao ser retirado uma parte de um local (pedras, areias, folhas, etc), aquele lugar perde um pouco de sua configuração original, porém, seus vestígios reconstituídos em nova configuração em um outro local, no caso a galeria, contém uma parte da informação original de onde vieram.

É uma apresentação abstrata de uma paisagem, pois não se parece com a paisagem original para a qual indica, portanto, uma maneira não-ilusionística de produzir uma paisagem, de

representar, rompendo novamente com a tradição da paisagem na pintura, feita como uma janela que se abre para uma vista. O não-site é também concebido como uma forma de retorno à arquitetura abstrata (a estrutura dos cristais) que envolve o objeto em estado bruto.

A entropia na obra de Smithson funciona como uma constatação de que todos os objetos podem ser revertidos ao estado bruto das coisas sólidas e esse estado contém uma estrutura básica, que é a estrutura dos cristais. Esse vislumbre foi narrado pelo artista em um de seus ensaios, *The Crystal Land*, de 1966, onde relata um passeio por Nova Jersey em que observa sua arquitetura suburbana, paisagens e infra-estrutura em geral, onde há a presença de muitas superfícies brilhantes, desde pequenos objetos até as janelas dos *shoppings centers*, onde ele pode encontrar uma repetição das formas cristalinas.

A partir dessa idéia das estruturas cristalinas surge a obra *Enantiomorphic Chambers* (1965), composta de dois objetos fixados na parede contendo espelhos e um vão entre eles. Sua estrutura geométrica é baseada nos cristais espelhados, um tipo de figura das estruturas cristalinas. Em química, tais estruturas são similares, porém não são idênticas. São reflexos assimétricos.

Tal idéia de reflexos assimétricos levou Smithson ao conceito da visão estereoscópica, que é o modo como funciona a visão humana: cada olho capta uma imagem similar, mas não idêntica. Elas são sobrepostas em alguma parte do cérebro e temos então, a visão em profundidade. Este conceito é trabalhado em *Enantiomorphic Chambers* através da impossibilidade de formar uma imagem em profundidade.

Ao se colocar no vão entre as duas peças, o fruidor tem a sensação da visão fragmentada e se mantém na tensão de nunca aprender o todo numa formação ilusionística tal qual estamos acostumados. De modo similar, o não-site é um reflexo não coincidente de um outro lugar.

Dentro da preocupação geral de união entre arte e vida, ou de transpor o hiato entre arte e vida, Robert Smithson localizava a busca pelo hiato entre o que se vê e o que não se vê. Procurar enxergar o que está por trás da realidade aparente, diminuir a distância entre o que se vê e o que se experimenta, ou ao contrário, revelar tal distancia ou mesmo detectar que não há nenhuma.

Ao encontrar as estruturas cristalinas e a constante da entropia, percebeu um padrão que subjaz o visível. O não-site faz parte desse hiato que existe entre o que se vê e o que não se vê. A atenção ao vazio ou às regiões nebulosas é uma resposta complementar à idéia do *happening* de Alan Kaprow, que fixa a atenção nos detalhes através da ação.

O hiato buscado por Smithson se concentra na não-ação, em locais para os quais nunca olhamos. Esta não-ação pode ser estática e ao mesmo tempo extática (de êxtase), o que nos

leva à idéia de monumentalidade e de sublime, conseguida em algumas de suas obras, em especial a *Spiral Jetty*, de 1970. O hiato entre o visto e o não visto tem paralelo com a expansão da consciência, com a abertura da válvula descrita por Aldous Huxley, que leva até a consciência ordinária eventos da imensidão da consciência oceânica.

Robert Smithson [...], em 1970, criou uma das primeiras obras do revival arcaico no mundo da arte: *Spiral Jetty*. Se uma pessoa que não conhecesse nada sobre arte moderna de repente chegasse até aquela forma rochosa rudimentar que emerge dos baixios do Grande Lago Salgado, ela poderia chegar à conclusão de que aquilo é uma construção antiga feita por uma tribo pré-histórica ou panteístas místicos ou algum trabalho mais recente de um espiritualista ambicioso, hippies adoradores da natureza determinados a fundar sua própria religião neo-arcaica. (JOHNSON, 2011, p. 80, tradução nossa).⁴⁷

Até onde sei, Smithson nunca disse ou escreveu qualquer coisa que associasse seu trabalho diretamente com drogas, embora seja muito bem conhecido que ele não era estranho às substâncias alteradoras da consciência. Não obstante, muito de seus escritos possuíam uma cadencia alucinatória. (JOHNSON, 2011, p. 82, tradução nossa).⁴⁸

A *Spiral Jetty*, uma espiral monumental construída por meio de um aterro rochoso que se projeta em um lago ficou por um bom período submersa, devido ao aumento do nível da água, talvez um fenômeno de maré cheia. Depois de um tempo, o nível da água abaixou revelando novamente a obra, um imenso caminho em caracol em que é possível andar.

O motivo da espiral é uma recorrência na arte visionária, aquela que deriva de uma experiência em estado não ordinário de percepção, geralmente induzido por substâncias psicodélicas (MIKOSZ, 2009). Isto porque parecem fazer parte da base da psiqué humana, uma espécie de arquétipo que permeia várias culturas e que surge, invariavelmente, como símbolo de desenvolvimento espiritual, ciclos da alma.

As culturas primitivas e antigas, em especial as civilizações indígenas, fizeram uso religioso de tais substâncias, e as imagens entópicas e imagens eidéticas que surgem durante uma experiência psicodélica sempre revelam padrões geométricos, além de outros tipos de visões. Entre os padrões geométricos, espirais, túneis, gradis e zigue-zagues são elementos bem comuns, como foi documentado por Heinrich Klüver, psicólogo, em seu livro pioneiro *Mescal*

⁴⁷Robert Smithson [...], in 1970 created one of the art world's premiere works of archaic revival: *Spiral Jetty*. If a person who knew nothing about modern art happened upon that rudimentary, rocky form emerging from the briny shallows of Great Salt Lake, he might take it for an ancient construction by a prehistoric tribe of mystic pantheists or a more recent work by spiritually ambitious, nature-worshipping hippies determined to found their own neo-archaic religion. (JOHNSON, 2011, p. 80).

⁴⁸As far as I know, Smithson never said or wrote anything to associate his work directly with drugs, though it is pretty well known that he was no stranger to consciousness-altering substances. Nevertheless, much of his writings has a hallucinatory feel to it. (JOHNSON, 2011, p. 82).

and Mechanisms of Hallucinations, de 1928. A ocorrência universal para esses padrões se deve principalmente à fisiologia óptica e ao sistema nervoso. Seu significado religioso frequente pode ser atribuído a uma força inconsciente comum, o inconsciente coletivo, defendido por aqueles que seguem a linha junguiana de psicanálise.

As espirais também mantêm relação com a série de Fibonacci, um padrão que se repete na natureza, onde é possível encontrar a razão áurea, regida pelo número irracional de Pi e que, por ser irracional, talvez se relacione com uma força inconsciente que nos faça reconhecer um significado frequente em sua harmonia: o da beleza. Outra ocorrência caótica natural é o fractal, também uma das constantes das visões psicodélicas e, igualmente, dotado de beleza (MIKOSZ, 2009, p. 150).

Não só em suas intervenções no ambiente natural podemos encontrar o interesse de Robert Smithson pelo arcaico, também em seus desenhos e pinturas do fim dos anos 1950 e década de 1960 encontramos uma técnica expressiva e temática primitivas, ao exemplo do Expressionismo Abstrato e Abstracionismo Lírico. O Surrealismo é outra influência.

A obra pictórica de Smithson se relaciona com expressões da arte *outsider*. É fruto de seu interesse diversificado em religião, ciência e ficção, história natural. A obra de Robert Smithson passou pelo Expressionismo Abstrato, pelo Minimalismo, Pós-minimalismo e Land Art. O artista morreu em 1973, vítima de um acidente aéreo, enquanto documentava uma de suas enormes intervenções em ambiente natural.

2.3 A pintura psicodélica: suas relações com o Simbolismo / Arte Nova, o Expressionismo Abstrato e a Arte Pop

A maior parte do que foi encontrado sobre a pintura psicodélica, que está incluída na chamada pintura visionária, encontra-se no livro **L'art Psychédélique** (originalmente *The Psychedelic Art*, em inglês), escrito pelo Dr. Robert E. L. Masters (Ph.D.) e pela Dr.^a Jean Houston (também Ph.D.) em 1968, com colaboração de outros autores. Masters e Houston estão entre os principais estudiosos da experiência psicodélica.

A partir do que encontramos no referido livro, classificamos as pinturas entre psicodélico-visionárias e psicodélico-abstratas. As pinturas classificadas como visionárias, também são assim chamadas por Masters e Houston, e possuem forte relação estilística com o Surrealismo e com o Simbolismo.

As pinturas classificadas como psicodélico-abstratas foram comparadas ao Expressionismo Abstrato, à Abstração Informal e também ao Surrealismo. O colorido e, em certos aspectos, a

aparência decorativa ou “alegre”, permitiu associá-las ao Pop, em especial à pintura Pop expressiva (*funky art*) e menos conhecida de artistas como os norte-americanos Peter Saul e Jim Nutt; essa característica expressiva será destacada na obra de Peter Blake, no âmbito da Arte Pop inglesa.

A arte psicodélica é definida como aquela que partiu de uma experiência em um estado alterado de percepção, porém, esse tipo de arte também inclui uma sensibilidade, um *ethos*, que perpassa obras que lidam com a imaginação, com o psiquismo. Assim, muito da arte do passado pode ser incluída sob o rótulo, desde Hieronymus Bosch, William Blake, os Simbolistas, os Surrealistas até a arte contemporânea de nossos dias, como será mostrado por Ken Johnson (2011), Alaister Gordon (2008) e David Rubin (2010).

Mas, como definição estrita, a arte psicodélica não pode estar dissociada de tal experiência, derivada do uso de substâncias alteradoras da realidade. Conforme Barry N. Schwartz (1968, p. 131, tradução nossa), em ensaio presente em **L’art Psychédélique**: “[...] a arte psicodélica tem por base a expressão artística consciente da significação ou das realidades da experiência psicodélica.”⁴⁹

O ensaio de Schwartz revela um tom otimista de que as drogas psicodélicas poderiam permitir uma arte do inconsciente plenamente desenvolvida, muito além daquilo que já havia sido conquistado pelos surrealistas na tentativa de traduzir o mundo da consciência amplificada, de presentificar com precisão as imagens da irracionalidade concreta, conforme o dizer de Salvador Dalí (SCHWARTZ, 1968, p.134).

É comum empregar o termo *arte psicodélica* para a produção artística visionária que se deu a partir dos anos 1960. O termo *arte visionária* é mais abrangente, engloba produções desde a pré-história e também a arte psicodélica de 1960. *Psicodélico* é um termo mais associado ao uso do LSD, enquanto *visionário* abarca outras substâncias como o peiote, a mescalina, a ayahuasca, etc.

Outra visão do que seja arte visionária aparece no estudo de José Eliezer Mikosz, **A arte visionária e a ayahuasca** (2009), onde tal arte também é definida como uma expressão que lida com a tradução visual e plástica de ocorrências dos estados não ordinários de percepção, chamados pelo autor de ENOC. Algumas imagens que surgem nesses estados, por serem recorrentes, ganham dimensão simbólica, arquetípica.

⁴⁹[...] l’art psychédélique prend pour base l’expression artistique consciente de la signification ou dès réalités de l’expérience psychédélique. (SCHWARTZ, 1968, p.131).

Nesse mesmo estudo houve a análise de alguns estes símbolos, que são produtos de imagens entópicas (produzidas por estimulação da fisiologia visual) e imagens eidéticas (imagem mental produzida espontaneamente ou como parte da alteração de percepção).

Tais imagens são encontradas nas obras de artistas da antiguidade, desde a pré-história, passando pelas culturas indígenas, chegando até a contemporaneidade. São imagens consideradas místicas, pois são sentidas como vivências de outro mundo.

Para entender essas imagens o autor passou a investigar os níveis de consciência que podem ser manifestados ao alterar-se a percepção. Mikosz coloca que há três níveis de consciência comum ou ordinária: a consciência básica ou instintiva, onde se situa o conhecimento sensorial; a consciência interna, onde se desenrolam os sonhos, as imagens mentais e os devaneios; a autoconsciência, onde somos capazes de estar ciente da nossa individualidade, refletir sobre o si-mesmo.

Quando o sujeito passa para um estado não-ordinário de percepção, surge o quarto nível, o da consciência oceânica, onde se tem uma percepção simultânea de múltiplos eventos e a sensação de que o ego e o entorno são fronteiras ilusórias. Conforme a intensidade da experiência chega-se ao quinto nível, o da despersonalização total. Morte do eu-individual e estado de superconsciência ou de consciência cósmica.

Essa divisão de níveis de consciência é similar ao que será proposto por Robert E. L. Masters e Jean Houston em **The varieties of psychedelic experience** (2000), a ser detalhado no terceiro capítulo.

Um dos meios para atingir outros estados mentais é a privação sensorial. Sempre que condições incomuns interferem no funcionamento do organismo, uma experiência visionária ou não-ordinária ocorre, como uma espécie de compensação. As pinturas dos homens das cavernas podem ter sido as primeiras obras visionárias, pois a escuridão das cavernas pode ter contribuído com a imersão em si, e a falta de estímulo visual pode ter ocasionado o surgimento de imagens entópicas e eidéticas. O lado onírico tornou-se mais afluído. Tais visões foram posteriormente registradas nas paredes.

No século XX, o já citado estudo de Heinrich Klüver, *Mescal and the mechanism of hallucinations*, de 1928, foi um dos primeiros a reunir essas recorrências visuais durante o estado psicodélico.

É comum ocorrer visões de figuras e padrões geométricos coloridos, como pontos, grades, ziguezagues e linhas sinuosas. Klüver divide esse fenômeno entópico em quatro categorias, também chamadas de “constantes formais” ou fosfenos: “(i) gratings, lattices, fretworks, filigrees, honeycombs and chequer-boards, (ii) cobwebs, (iii) tunnels, funnels, alleys, cones and vessels,

and (iv) spirals” (KLUVER 1966, 66 apud BRESSLOF etc. al. 2001, 300). Essas visualizações ocorrem desvinculadas do contexto cultural do indivíduo, possivelmente por estarem mais associadas à constituição do sistema nervoso humano do que à cultura, sendo essa sempre um apoio, nunca a experiência em si. (MIKOSZ, 2009, p. 37).

O intuito principal da arte visionária, então, é presentificar visões, por isso é frequente a produção de obras tecnicamente apuradas, minuciosas, hiper-realistas. A pintura visionária, seguindo o raciocínio moderno, não é mais uma janela para outro mundo e sim uma janela para o interior do artista.

Enquanto os códigos para reconhecer a janela para o outro mundo são partilhados por todos, pois a pintura é uma mímese do mundo que vivemos, o código para a pintura visionária, que é janela para o interior do artista, não é partilhado por todos. Logo, faz-se necessária, para muitos artistas, uma apresentação hiper-realista de suas visões, na tentativa de que o fruidor seja confrontado com a mesma novidade e impacto que o autor, durante sua vivência psicodélica. É similar ao Surrealismo em sua tentativa de materializar as imagens dos sonhos. Por causa de tal intensidade realista, a imagem absorvente tende a neutralizar o meio pictórico. Esquece-se de que a imagem que temos diante de nós é uma pintura. Aí temos um paradoxo com o anti-ilusionismo buscado pelo Modernismo, em sua tentativa de mostrar que uma pintura é apenas uma superfície, idéia especialmente desenvolvida por Clement Greenberg. No entanto, a arte visionária pode ser uma pintura que se evidencia enquanto tal na medida em que traz imagens que não são uma reprodução da realidade objetiva.

A arte visionária se encontra no polo romântico, introspectivo, que perpassa a História. Por ser eclética sempre esteve à margem dos movimentos artísticos, devendo sua marginalidade ao predomínio da visão racionalista iniciada com a Renascença. A partir do fim do século XVIII e século XIX, suas expressões tornam-se mais evidentes com William Blake, o Romantismo, os Simbolistas, Pré-Rafaelitas, Decadentismo, Modernismo, Abstracionismo e daí por diante.

A apreciação de imagens que contém carga arquetípica torna a arte visionária também a-histórica. Muitos trabalhos são realmente antigos e primitivos ou são produzidos a partir dessa estética. Essas características permeiam o que é chamado de arte *outsider*. José Eliezer Mikosz apresenta-nos tal situação:

A arte visionária na atualidade não defende um novo estilo específico, é possível encontrar artistas visionários sem treinamento acadêmico, como os naïfs, ou muito técnicos e de grande destreza e virtuosismo similar aos hiper-realistas. Ela pode usar materiais convencionais de pintura e de desenho, ou então todos os tipos de inovações tecnológicas [...]. Embora

predominantemente figurativa, há artistas que trabalham com formas abstratas ou uma mescla de ambos. (MIKOSZ, 2009, p. 114).

Outra característica da arte visionária é a tentativa do artista em buscar representar suas visões de modo original, pois, grosso modo, pintar duendes e fadas de modo estereotipado não significa ser um artista visionário. (MIKOSZ, 2009, p. 116).

Resta-nos dizer que a busca pela presentificação hiper-realista de visões é um fenômeno que surge em decorrência da própria natureza das imagens mentais experimentadas, em especial a imagem eidética, que surge em riqueza de detalhes e alta definição, conforme Masters e Houston (2000, p. 156, tradução nossa): “Elas são quase sempre de um colorido vivaz, tipicamente descritas como ricas, brilhantes, luminescentes, ou 'preternaturais' - cores que excedem em beleza qualquer coisa que o sujeito tenha visto antes”.⁵⁰

2.3.1 A Pintura psicodélico-visionária

Aparecem no livro de Masters e Houston, entre os integrantes da tradição do Surrealismo, os pintores Ernst Fuchs, Frédéric Pardo e Mati Klarwein.

Ernst Fuchs, pintor austríaco que em seu início fazia parte do Surrealismo e que passou a integrar a Escola de Viena do Realismo Fantástico (MIKOSZ, 2009, p. 134), teve sua poética modificada após a experiência com peiote, no que diz respeito à iconografia e à maleabilidade da forma (SCHWARTZ, 1968, p.134). Seu trabalho adquiriu um dinamismo excêntrico de formas extremamente maleáveis e retorcidas embora ainda mantenham o aspecto mimético.

Em alguns casos as formas escondem formas, como em seu desenho à pluma intitulado *Carmel*, de 1963. Em meio à tempestade gráfica podemos encontrar templos, estátuas, paisagens, árvores, que realmente estão ali, camufladas e ao mesmo tempo não camufladas.

Com respeito à iconografia, formas orgânicas e excêntricas, criaturas bizarras e retorcidas, aparecem em alguns trabalhos como em *La Ville*, de 1946, também desenho à pluma. Esse dinamismo e abundância de figuras pode ser devido à aceleração do pensamento e da imaginação.

⁵⁰They are almost always vividly colored and the colors typically are described as rich, brilliant, glowing, luminous, or “preternatural” – colors exceeding in their beauty anything the subject has ever seen before. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 156).

Em tal tipo de experiência, a transformação dos aspectos dos objetos é constante e leva à experiência visual associativa e ilusionística (PAIM, 1972, p. 114), ou seja, um objeto pode afrouxar seus contornos e, por meio de percepções ilusórias, podem surgir associações entre formas e imagens antes impensáveis para aquele objeto, ou não percebidas num primeiro momento. Uma experiência similar a de encontrar formas reconhecíveis em nuvens, conhecida como pareidolia.

Outra ocorrência são as já citadas imagens eidéticas, um tipo de imagem mental que recompõe memórias visuais numa experiência similar a apreciação de pós-imagens. Elas podem ser externadas, mas não se dão por saturação da retina, como na pós-imagem. O fluxo dessas imagens eidéticas é rápido e seu surgimento pode ser estimulado ou mesmo mesclado à visão atual (em momento presente) dos objetos externos em transformação ilusionística (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 93).

Assim como Ernst Fuchs, **Frédéric Pardo**, francês, que além de pintor foi cineasta underground, também apresenta formas orgânicas e criaturas dos antípodas da mente (conforme expressão de Aldous Huxley) em sua pintura. Pode ser relacionado ao Simbolismo e ao Surrealismo, porém seu trabalho, feito durante a década de 60, já apresenta características predominantes da cultura psicodélica tal como o colorido saturado e um clima jovem.

A pintura de Pardo é feita em tempera, uma técnica utilizada durante a idade média e que conferia um colorido vivo às obras religiosas. Talvez seja esse o motivo de escolha do pintor, uma técnica que além de presentificar um aspecto da experiência psicodélica, possui relação com um passado influente na pintura de cunho místico.

Mati Klarwein trabalha com símbolos e com o multi-culturalismo. Klarwein era alemão de família judia, morou na Palestina e se interessou por arte marroquina, islâmica, arte oriental, arte indígena, etc. Conviveu com músicos de rock e jazz como Jimi Hendrix, Carlos Santana e Miles Davis. Suas pinturas foram utilizadas como capas de disco, ato que para ele era natural já que a imagem, e não a textura é o que afirma ter importância (LINDSTRÖM; HOLMLUND, s.d.).

Mati Klarwein passou boa parte da vida como nômade, conhecendo e fixando residência em diversos lugares. Sua obra é classificada como visionária, *outsider* e psicodélica. No entanto, o artista somente passou por uma experiência do tipo durante os anos 60, quando já tinha desenvolvido seu estilo.

Em termos de técnica utiliza tinta a óleo e também tempera. Suas pinturas são detalhistas e contém uma qualidade extremamente definida, principalmente em suas paisagens mortas,

característica que trouxe do Surrealismo e que também será manifestada no Hiper-Realismo do fim da década de 1960.

Outra artista que podemos incluir no grupo de pintores é **Vali Myers**, embora ela não tenha sido citada no livro de Masters e Houston e nem seja exatamente pintora: era desenhista e dançarina. No entanto, sua obra possui característica e conexões com a cultura psicodélica, além de figurar na edição de número nove da Revista Aspen, intitulada *The Psychedelic Issue* (1971), editada por Angus e Hetty Maclise.

Vali Myers, a exemplo de Matti Klarwein, foi uma figura nômade e boemia. Nascida na Austrália mudou-se para Paris durante os anos 1950 e, posteriormente, para a Itália e Estados Unidos, tornando-se uma pessoa extremamente original em sua busca por experiências. Seu estilo é o que pode ser chamado de *hippie*, mas já vestia roupas não convencionais bem antes do movimento. Também adicionou finos arabescos tatuados à henna em seu rosto.

Seus desenhos refletem seu próprio mundo, subjetividade e estilo, muitos são auto-retratos, além de possuírem uma mística com relação aos animais que ela cuidava, em especial as raposas.

Em 1965, Vali Myers foi tema de um filme dos cineastas Sheldon e Diane Rochlim, que atualmente mudou seu nome para Flame Schon. O filme se chamou *The Witch of Positano* e mostra a vida de Myers em Positano, Itália, onde vivia em meio à floresta, sem energia elétrica, acompanhada de seu marido e dos animais. Ali desenvolvia seu trabalho, autobiográfico, que além de desenhos, inclui uma série de diários que contém anotações mescladas às ilustrações.

Vali Myers também pode ser considerada uma *outsider artist*, por sua obra apresentar características estilísticas que lembram a arte *naïfe*. Em outras palavras, possuem uma tônica primitivista. Muitos *naïfs* são também *outsiders*, pois não estão incluídos na narrativa principal da História da Arte, por causa de seu uso não-acadêmico, ou não científico, das técnicas, além de tais trabalhos manterem forte relação com a própria história de vida do artista, sendo muito subjetivos. Isso leva o *outsider* a uma temporalidade outra.

2.3.2 A pintura psicodélica abstrata

Partindo agora para os artistas psicodélicos cuja obra apresenta características abstratas, expressivas e Pop, teremos a obra de Issac Abrams, Arlene Sklar-Weinstein, Allen Atwell, Yayoi Kusama e Tom Blackwell. Todos estes artistas figuram em **L'art Psychédélique** (1968).

Isaac Abrams, artista auto-didata norte-americano, iniciou sua obra em 1965, após passar por uma experiência marcante com o LSD. Sua obra consiste de formas biomórficas que remetem a Arshile Gorky e mesmo a Jackson Pollock. Em relação à Pollock, o aspecto fractal onde cada parte do quadro é um microcosmo que contém o macrocosmo da tela como um todo é também uma ocorrência das telas de Abrams.

De tamanhos variados, utilizando a técnica tradicional da pintura a óleo, as obras presentificam a experiência do pintor e evocam o transporte do espectador, que em uma análise contemplativa será surpreendido com a descoberta de micro-paisagens celulares, atômicas e biomórficas a cada passeio feito pelos olhos sobre a tela. Aqui há similaridade com o já descrito sobre Ernst Fuchs, porém, o ritmo das composições de Abrams é extático, lento em relação à Fuchs, evocadores do êxtase (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 120).

Abrams alcançou grande mudança pessoal através da experiência psicodélica. Antes um vendedor de móveis, que sentia um anseio por algo a mais do que a vida cotidiana racional, repetitiva e regrada, começou a se transformar em 1962, quando teve sua primeira experiência com a psilocibina e logo após com a mescalina e a maconha. Sentiu-se bem, mas ainda não havia encontrado o que procurava, a razão para sua vida. Durante a experiência com LSD, Abrams começou a produzir desenhos e aquilo lhe despertou a curiosidade artística. Então, depois daquele momento passou a estudar arte e encontrou ali o algo que buscava (KRIPPNER, 1968, p. 176-177).

Após 1965, ele funda a Coda Gallery, em Nova Iorque, dedicada ao trabalho de artistas psicodélicos e *outsiders*.

Em 1965, um jovem pintor auto-didata chamado Isaac Abrams (nascido em 1939) fundou a Coda Gallery na East Tenth Street, que exibia pintura, escultura, light shows multimídia sob o rótulo de “arte psicodélica”. Além de fundar a galeria, Abrams também foi um dos primeiros artistas a exibir pinturas de própria autoria, que foram especificamente influenciadas por experiências com LSD. (RUBIN, 2010, p.21 tradução nossa).⁵¹

Arlene Sklar-Weisntein foi também uma artista que testemunhou profunda transformação pós-experiência psicodélica. Antes seu trabalho era estilisticamente moderno-acadêmico e depois, tornou-se psicodélico-expressionista-simbolista. Passou por uma única experiência que foi profundamente marcada pelas imagens eidéticas que, em um nível superficial são imagens de pouca significação, imagens óbvias cujo valor é de entretenimento.

51 In 1965, a young self-taught painter named Isaac Abrams (b. 1939) founded the Coda Gallery on East Tenth Street, which featured painting, sculpture, and multimedia light shows under the heading of “psychedelic art”. In addition to founding the gallery, Abrams was also, one of the first artists to exhibit paintings that were specifically influenced by experiences with LSD. (RUBIN, 2010, p.21).

No entanto, quando a experiência alcança níveis mais profundos, as imagens eidéticas podem se tornar simbólicas, prenhe de um significado revelador pessoal ou universal. Dramas simbólicos, mitológicos, arquetípicos podem se desenrolar através dessas imagens, levando a pessoa a um estado de sonho lúcido, ou melhor, de vivência de imagens do inconsciente enquanto desperto.

No caso de Sklar-Weinstein, a dimensão simbólica que se alcança nos níveis profundos da experiência se expressou numa fixação intensamente emocional e misteriosa com relação à imagem de chamas que ela viu em uma lareira. O tema do fogo se tornou recorrente em seu trabalho, um símbolo pessoal cujo significado nunca é plenamente alcançado, símbolo este que é evocado através das formas orgânicas que agora predominam.

Ela tomou LSD uma vez, sob a direção de um psicólogo, e esta foi para ela a ocasião do surgimento de imagens eidéticas extremamente ricas. Inúmeras formas nasciam e se dissolviam, milhares de cores vibrantes surgiam e desapareciam. Ela viu uma série de dramas mitológicos. E tudo isso foi sentido por ela como uma participação unida ao ritmo da vida. Durante muito tempo, ela fitou um fogo queimando na lareira. A imagem do fogo foi implantada no fundo de sua mente e adquiriu dimensões simbólicas. Como resultado, o tema do fogo é uma recorrência que sempre volta para assombrá-la e então ela o transformou em motivo de sua pintura desempenhando um papel importante em seu trabalho. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 119, tradução nossa).⁵²

Allen Atwell, norte-americano, construiu um trabalho classificado como pintura de *environment*, ou pintura de ambiente. A idéia é simples: as quatro paredes e o teto do ambiente totalmente transformados em uma tela e completamente preenchido pelas formas orgânicas. Algo como um De Kooning imersivo. A pintura de Allen Atwell é espontânea, conforme Masters e Houston (1968, p. 122, tradução nossa): “Atwell, que viveu e trabalhou no Oriente, diz que procede do mesmo modo que viu nas tradições dos mestres tibetanos, projetando mentalmente suas visões sobre a superfície que se encontra frente a ele e pintando o que ele vê”.⁵³

Sua pintura de *environment* ganhou um nome, *Templo psicodélico* (1964), um espaço que evoca uma consciência ampliada, ou seja, expandida por todo o ambiente. A técnica utilizada

⁵² Elle n'a pris du LSD qu'une fois, sous la direction d'un psychologue, et ce fut pour elle l'occasion d'images eidétiques extrêmement riches. Des myriades de formes naissaient et se dissolvaient, des milliers de couleurs vibrantes jaillissaient et disparaissaient. Elle vit une série de drames mythologiques. Et tout cela fut ressenti par elle comme une participation aux rythmes unis de la vie. Pendant très longtemps, elle regarda un feu qui brûlait dans la cheminée. L'image de ce feu s'implanta profondément dans son esprit et acquit des dimensions symboliques. Il en résulte que le thème du feu est souvent revenue la hanter alors qu'elle peignait et qu'il joue un rôle important dans son oeuvre. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 119).

⁵³ Atwell, qui vécut et travailla en Orient, dit qu'il procède comme le veut la tradition des maîtres tibétains, en projetant mentalement ses visions sur la surface qui se trouve devant lui et en peignant ensuite ce qu'il a vu. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 122).

foi tinta caseína sobre gesso (*peinture à la caséine sur plâtre*). O *Templo* estava localizado num apartamento no quarteirão Leste de Nova Iorque.

Um motivo recorrente de seu trabalho são mandalas, cuja técnica também é a pintura expressiva e óleo sobre tela. Allen Atwell passou um tempo hospedado na mansão de Millbrook, Nova Iorque, onde era mantida a IFIF, centro de pesquisa independente de Timothy Leary e Richard Alpert, após suas expulsões de Harvard. Lá realizou uma das pinturas de mandala, *Mandala de Millbrook – II* (1965), óleo sobre tela.

Yayoi Kusama, artista japonesa atuante em Nova Iorque durante os anos 60, também transforma suas pinturas em *environments* imersivos e transportadores. Através de um tipo de acometimento visionário, onde a artista, aos 10 anos de idade, fixou as vistas em um padrão estampado em uma toalha de mesa e continuou vendo aquela imagem em toda superfície para onde direcionava o olhar (incluindo ela mesma), desenvolveu então sua poética de motivos repetitivos, obsessivos, onde o eu se dissolve naquele infinito, numa tentativa deliberada de escapar a angústia daquele momento alucinatório, de perda de controle sobre a própria consciência. À isto ela chama auto-obliteração. Continua ainda a ser acometida por essas visões e o motivo repetitivo mais freqüente são as *polka-dots*, que se tornaram sua marca.

A obra de Yayoi Kusama inclui gravura, pintura, instalação, happening, *assemblage*, vídeo. Começou nos anos 50 com gravuras que lembram algo de Paul Klee e apresentam um simbolismo geométrico-abstrato e um motivo repetitivo de redes. Durante os anos 60 apresenta sua série de pinturas intitulada *Infinity Nets*, cuja técnica é óleo sobre tela, porém carregada de muita tinta. São telas brancas cobertas de pontos acinzentados que formam um padrão óptico. A textura ajuda em tal efeito. São pinturas que estão entre o Expressionismo, a repetição Pop e Minimalista, a literalidade também Pop e Minimalista, a Op Art e o apelo sensorial da arte cinética e da *Process Art*.

A obra de Yayoi Kusama, portanto, não se prende às delimitações definidas pelas instituições artísticas. Embora tenha circulado no âmbito da arte *mainstream*, é uma artista considerada *outsider* e ela mesma não está preocupada com as questões que definem a arte contemporânea, seu trabalho é terapêutico e está totalmente atrelado à sua história pessoal (HOPTMAN; TATEHATA; KULTERMANN, 2001). Mais uma vez, arte e vida à maneira individual e original do Simbolismo.

As instalações de Kusama, em especial as *Infinity Rooms*, transferem o padrão das *polka-dots* para todo o ambiente, através de objetos onde a padronagem está estampada, ou através de

pontos luminosos por todo o local. Além das *polka-dots*, as *Infinity Rooms* contêm espelhos, levando o espectador a ser envolvido por um ambiente caleidoscópico.

Jud Yalkut, cineasta underground relacionado ao cinema expandido e ao coletivo intermídia psicodélico USCO, realizou em 1967, um filme sobre os happenings de Kusama em Nova Iorque, intitulado *Self-obliteration*. O filme conta com a participação de dançarinos da *Electric Circus*, uma discoteca experimental nova-iorquina onde ocorriam projeções de *light shows* (luzes e imagens projetadas que acompanham a música ambiente) e eventos intermídia, uma das mais prolíficas formas de arte psicodélica. A artista, ao promover uma série de happenings expandiu suas séries obsessivas para outros ambientes além de trabalhar a questão do corpo:

A vanguarda nova-iorquina expandia-se para além de um pequeno círculo de *insiders* engoblando espetáculos multimídia em larga escala promovidos por Robert Whiteman do E.A.T. e pela artista japonesa Yayoi Kusama (autora da *Sala Infinita Espelhada*), que estimulava as ruas com seus happenings intitulados “Festival do Corpo”. Híppies jovens e bem apessoados dançavam nus ao som do rock tocado ao vivo enquanto Kusama pintava os seus mamilos com *polka-dots* fluorescentes. “Uma vez que as pessoas em Nova Iorque sejam tão conservadoras, tão limitadas sobre sexo, eu gostaria de subverter as convenções através de minhas demonstrações”, disse Kusama. (GORDON, 2008, p. 66, tradução nossa).⁵⁴

Tom Blackwell, artista californiano, figura em **L’art psychédélique** com sua série *Periphery* de 1965, onde ainda era devedor do Expressionismo Abstrato. A série cuja técnica abrange pintura a óleo, pintura acrílica e alguns outros materiais, nos mostram a cor viva aliada à expressão. Algumas imagens são como uma explosão material de massas atômicas, um acúmulo de tinta organicamente distribuído.

Blackwell migrou do Expressionismo Abstrato para a Arte Pop e chegou ao Hiper-realismo, porém seu trabalho permaneceu sempre como uma evidenciação das massas (da textura e da espessura das camadas de tinta). Sua temática principal centralizou-se em torno das motocicletas, uma alusão à subcultura *biker*, muito forte na Califórnia.

As motocicletas fazem parte de sua fase Hiper-realista, mas seu detalhismo mimético na verdade parte da abstração ao buscar evidenciar qualidades sensoriais como o refletir da luz sobre a superfície, o modo como ela se transforma e a relação entre as áreas de cor. Pintava a

⁵⁴ New York’s avant-garde was expanding beyond a small circle of insiders to large-scale multimedia spectacles by E.A.T., Robert Whitman, and japanese-born artist Yayoi Kusama (maker of the *Infinity Mirror Room*), Who stimulated the streets with “Body-Festival” happenings. Young, good-looking hippies danced naked to live rock music while kusama painted their nipples with fluorescent polka dots. “Since people in new York are so conservative, so narrow-minded about sex, I want to overturn the conventions through my demonstration”, said Kusama. (GORDON, 2008, p. 66).

partir de fotos produzida por ele próprio, onde buscava capturar esse lado do inefável, da pura experiência visual. Aí também presentifica visões de cores saturadas e definidas. Blackwell também passou por experiências com LSD e isso se traduz em seu modo de olhar para a realidade e em suas escolhas pictóricas, que privilegiam o apelo à experiência visual (KRIPPNER, 1968).

O trabalho pictórico a partir de fotografia requer a reinvenção dos meios, pois se trata de uma tradução mais do que mera cópia. Acabou por notar que a pintura hiper-realista apresentava a sensação de ser mais real do que a fotografia devido à sua materialidade.

Além dos artistas reunidos por Masters e Houston, Ken Johnson (2011), nos apresenta também uma seleção ampla. Destacaremos alguns artistas visionários da seleção de Johnson, com estéticas Pop, *naïf* e Pop expressiva, respectivamente Paul Laffoley, Martín Ramires e William T. Willet.

Paul Laffoley, através de uma estética da colagem Pop e algo de ficção científica, cria pinturas que se assemelham a um diagrama de símbolos que tem por função elevar o pensamento. Cada trabalho é um conjunto de simbologias estruturadas em forma de mandalas ou de diagramas com relações associativas entre a complexa e estranha simbologia que apresentam. Ken Johnson afirma que o trabalho de Laffoley tem um lado metafísico: procuram induzir ao puro pensar, à descoberta de outras dimensões para além da quarta dimensão, que é o tempo. Os símbolos, em sua pintura, lidam com a evocação de experiências místicas.

Martín Ramires é mexicano e desenvolveu seu trabalho nos EUA, na década de 1930, quando imigrou e sofreu um surto psicótico. Viveu internado no Dewitt State Hospital, em Auburn, Califórnia. Sua obra, constituída de pinturas e desenhos, refletem o imaginário popular mexicano, sua vida de imigrante e lembram bastante a arte asteca. Em seus desenhos predomina a criação de padrões de forte efeito óptico. É considerado um artista *naïf* e visionário, além de exemplificar muito bem o que é uma produção *outsider*, cujos motivos, em especial os temas indígenas de sua obra, influenciaram a arte picodélica e a contracultura.

William T. Wiley, artista atuante em São Francisco, Califórnia, que produz pinturas em tom autobiográfico, porém não óbvias, aliando figuração e expressão. Lida com temas do inconsciente e com um humor crítico e muitas vezes erótico, que será uma característica partilhada entre vários artistas californianos relacionados à uma estética chamada Arte Funky.

Essa estética era oposta a total ausência figurativa dos Expressionistas Abstratos e oposta a idéia de pureza e autonomia do meio. Durante os anos 1950, predominava no movimento Arte Funky a fusão entre expressão e figuração de temas mais tradicionais como naturezas mortas, nus, retratos, paisagens.

Durante os anos 60 essa tendência de mescla entre figuração e pinceladas expressivas irá incorporar a cultura pop e terá relação com a contracultura local. Será similar à estética fluida e caótica dos quadrinhos underground e dos pôsteres, além de incorporar na pintura elementos dos mesmos. Formas fluidas, irônicas, cores fortes. A *assemblage* é uma característica importante.

Entre os nomes da Arte Funky da década de 1960, destaca-se, além de William T. Wiley, o artista Bruce Corner, também de São Francisco. A Arte Funky possui divisões regionais, sendo encontrada tanto em São Francisco, quanto em Los Angeles ou em Chicago. Em Los Angeles podemos citar os artistas Ed Kienholz e Wallace Berman, dos quais falaremos mais adiante. Assim também é com Jim Nutt e Peter Saul, de Chicago, onde havia a chamada Escola Imagista, um grupo de artistas cuja obra é considerada Surrealista-Pop, e esteticamente muito similar ao que é chamado de Arte Funky.

Falaremos ainda de mais um panorama que nos é fornecido, trazendo a relação entre Arte Visionária e Arte Op, feito por David Rubin, Robert Morgan e Daniel Pinchbeck em **Psychedelic: optical and visionary art since the 1960s** (2010). Os três autores de ensaios presentes no livro também colocam que a arte psicodélica é uma tradução visual e plástica de tal experiência. Insere-se na corrente da arte visionária, Simbolista, Surrealista e *outsider*. Na presentificação dessas visões há características estéticas similares com a arte óptica, como as cores saturadas, formas retorcidas, entópicas, estruturas caleidoscópicas, formação de jogos visuais e conceituais.

Em adição à posse de propriedades abstratas de extrema cor e espaço caleidoscópico, uma sensibilidade estética psicodélica também pode ser expressa na forma de imagem figurativa altamente imaginativa ou visionária, o tipo de arte que é frequentemente rotulada como “surrealista” ou “mágico-realista”. Dentro desse gênero, a terminologia enfatiza a imagem em si mesma mais do que o estilo empregado. (RUBIN, 2010, p.16, tradução nossa).⁵⁵

⁵⁵In addition to possessing abstract properties of extreme color and kaleidoscope pace, a psychedelic aesthetic sensibility may also be expressed in the form of representational imagery that is highly imaginative or visionary, the type of art that is often labeled with such monikers as “surrealist” or “magic realist”. Within this genre, the terminology emphasizes the imagery itself more than the style in which it is depicted. (RUBIN, 2010, p. 16).

A arte visionária, por possuir estilos variados, acaba sendo definida como um tipo de expressão que faz apelo à imagem em si, não importando o estilo. Importa a visão, a sensação que se tem ao fruir. A missão do artista, em certas linhas de pensamento de tal arte, é entrar em contato com outras realidades e trazê-las à tona. A construção de alegorias é algo frequente. Dentre os artistas da Arte Op, temos Victor Vassarely, que passou por uma experiência atípica de ver padrões geométricos incessantemente, tal qual Yayoi Kusama.

Embora o interesse de Vassarely por um idioma pictórico abstrato tenha ocorrido anteriormente à era psicodélica, é interessante notar que seu desenvolvimento nessa direção foi facilitado por um momento revelador em que experimentou uma consciência ampliada da realidade. Ao discutir sua entrada na abstração geométrica, Vassarely uma vez explicou como ele ficou impressionado pelo “telhado branco cobrindo as paredes, telhado em que eu descobri ranhuras finas extremamente bizarras. Algumas eram verticais, e evocavam as ruínas de grandes cidades a muito desaparecidas, elas tinham algo de fantasmagórico. As outras, horizontais, me deram a impressão de paisagens alucinatórias que eu já conhecia ou que um dia iria descobrir”. (RUBIN, 2010, p. 17, tradução nossa).⁵⁶

Muito da arte óptica foi influenciado pela teoria das cores, particularmente o que era ensinado por Josef Albers no Black Mountain College. William C. Seitz, organizador da exposição *Responsive Eye* em Nova Iorque, no ano de 1965, foi um dos primeiros a estabelecer a ligação entre a nascente cultura psicodélica e a Arte Op em suas similaridades estéticas, conforme Rubin (2010, p. 18, tradução nossa): “[...] comentando que estes efeitos ópticos ‘são incrementados ... sob a influencia das drogas mescalina e LSD’”.⁵⁷ Outra similaridade é que a arte óptica e a arte psicodélica lidam com a ilusão.

A Arte Op se distinguia da pintura abstrata modernista por procurar provocar efeitos que não se situavam na superfície do quadro e por não se incomodar com o ilusionismo, um pecado para pintores da corrente de Clement Greenberg, o grupo dos Abstracionistas Pós-pictóricos. A provocação de pós-imagens e distúrbios visuais desequilibrantes é algo que se passa num espaço indefinido entre a tela, o mundo real, a mente e o sistema fisiológico do fruidor. É como a experiência de uma visão, da presentificação de uma realidade do além.

⁵⁶Although Vassarely’s embrace of an abstract pictorial idiom occurred prior to the psychedelic era, it is interesting to note that his development in this direction was facilitated by a revelatory moment in which he experienced a heightened consciousness of reality. In discussing his move to geometric abstraction, Vassarely once explained how he was mesmerized by “the white tiling covering the walls, tiling in which I discovered extremely bizarre fine crackles. Some were vertical, and they evoked the ruins of great cities long disappeared, they had something phantasmagorical about them. The others, the horizontal ones, gave me the impression of hallucinatory landscapes that I knew already or that I would someday discover”. (RUBIN, 2010, p. 17).

⁵⁷[...] commenting that these optical effects “are increased ... under the influence of the drugs mescaline and LSD.” (RUBIN, 2010, p. 18).

Alguns destaques de *Responsive Eye* foram a artista britânica Bridget Riley, os norte-americanos Richard Anuszkiewicz e Julian Stanczak. Albers também participou, assim como Frank Stella, que descobriu que a superfície rigorosamente monocromática poderia evocar o ilusionismo, ainda mais quando várias cores estáveis são postas uma ao lado da outra.

[...] enquanto Stella pode ter desejado que os fruidores percebessem *Double Scramble* como uma apresentação perfeita da superfície regular, a intensidade da paleta tende a encorajar múltiplas leituras dos quadrados concêntricos como côncavos ou convexos, alternativamente, um efeito que também é facilitado pela seqüência das cores, que se movem diametralmente em oposição, com a faixa externa de uma seqüência de cor correspondendo ao quadrado interno da outra. (RUBIN, 2010, p.19, tradução nossa).⁵⁸

Além de obras pictóricas, a relação entre arte visionária ou psicodélica e arte óptica se deu por meio de produções cinéticas, como os filmes de Henry Michaux, Jordan Belson, entre outros, detalhados no quarto capítulo.

2.3.3 A sensibilidade psicodélica no Expressionismo Abstrato e na Arte Pop

O Expressionismo Abstrato contém uma pulsão sentimentalista que promove a valorização do não-intelectivo, da profunda originalidade. Foi uma reação à guerra, à objetividade insana que a havia produzido. Teve relação com a subcultura *beat*. No entanto, é sabido que foi um movimento estratégico para a afirmação dos Estados Unidos como centro do mundo artístico. O método do automatismo psíquico, derivado dos Surrealistas, permitia o fluxo da mente driblando as interferências ou intermediações do ego, um estado similar ao da despersonalização. A não intermediação permite ao artista presentificar sua originalidade pura. Porém, tal ausência de intermediação não significa ausência de intelecto na produção artística e sim a imersão completa no fluxo criativo.

Esse estado de imersão, onde o artista se depara com o infinito oceânico e o cristaliza através dos gestos rápidos que capturam o instante feito de acasos, (que são típicos desse estado oceânico de ocorrências não lineares), pode ser comparado ao estado de vazio, de não-mente, que prega o Zen (MIKLOS, 2010),

⁵⁸[...] while Stella may have wanted viewers to perceive *Double Scramble* as depicting a perfectly flat space, the intensity of the palette tends to encourage multiple readings of the concentric squares as alternately concave or convex, an effect that is also facilitated by the sequencing of colors, which move in diametrical opposition, with the outer band of one sequencing of colors corresponding to the inner square of the other. (RUBIN, 2010, p. 19).

O Zen, a exemplo do impulso de originalidade do Expressionista Abstrato, também pode ser cristalizado através da pintura gestual, como é demonstrado pela pintura da escola japonesa Sumiye:

Essas pinturas foram executadas num tipo particular de papel áspero e quebradiço com um pincel macio. O meio usado, a tinta preta chinesa, não havia colorido nem elaboração, e o efeito do papel quebradiço era de que, uma vez feito o traço, nunca poderia ser eliminado; para que não houvesse borrões, o traço teria de ser rápido e firme. Com esses materiais era absolutamente necessário que o artista pintasse “como se um turbilhão tivesse se apoderado de sua mão”. Não havia possibilidade de “retocar”. O menor erro se tornaria óbvio, e, caso o artista parasse para pensar no meio de uma pincelada, o resultado seria um feio borrão. Essa técnica era a que se adequava exatamente ao espírito Zen, pois significava que o artista tinha de passar sua inspiração para o papel enquanto estivesse viva. (WATTS, 2011, p. 111).

O existencialismo de Sartre é outra influência para o Expressionismo Abstrato, assim como a fenomenologia também pode estar relacionada. Marcam o retorno à espiritualidade contra a objetividade tecnocrata. Outra força que influenciava essa guinada introspectiva era a difusão da psicanálise. O método freudiano de associação livre foi uma das inspirações para o fluxo da consciência como meio artístico.

Com isso, ficou claro que a pintura é mais do que um objeto, é um processo, que além de resultar na construção de uma imagem envolve uma complexidade fenomênica que engloba o ambiente, as experiências do artista, o jogo do intelecto e da ação e do gesto na hora da composição, etc.

Além da influência de Freud, havia a de Jung, principalmente sobre Jackson Pollock, que foi submetido à psicanálise junguiana:

O joven Jackson Pollock se interessou por Jung em meados da década de 1930 e recorreu a um analista junguiano para começar um tratamento psiquiátrico contra o alcoolismo em 1937. Comparou o melhor que viu na arte contemporânea com a pintura indígena americana, elogiando os índios por sua “capacidade de obter imagens apropriadas e sua compreensão do que constitui a temática pictórica.” As imagens que empregaram Pollock e seus seguidores se basearam nas formas “biomórficas” relacionadas com estruturas de plantas e animais, com símbolos primitivos, com formas que saem de um tratamento livre da pintura e com os modelos (*patterns*) semiconscientes do automatismo. (EVERITT, 1984, p.12-13, tradução nossa).⁵⁹

⁵⁹El joven Jackson Pollock se interesó en Jung a mediados de la década de los treinta y recurrió a un analista junguiano al empezar un tratamiento psiquiátrico contra el alcoholismo en 1937. Comparó lo mejor que vio en el arte contemporáneo con la pintura india americana, elogiando a los índios por su “capacidad de obtener imágenes apropiadas y su comprensión de lo que constituye la temática pictórica”. Las imágenes que emplearon Pollock y sus seguidores se basaron en formas “biomórficas” relacionadas con estructuras de plantas

A crise de 1929 é mais um fato que compôs o panorama ao qual o Expressionismo Abstrato reagia, assim como também foi a origem do que lhe deu projeção internacional. Através do *Federal Art Project*, de Roosevelt, um programa de auxílio aos artistas como parte da estratégia de elevação dos EUA por meio da popularização da arte, muitos puderam desenvolver seu trabalho sem as decorrentes preocupações financeiras. Isto deu força à popularização da vanguarda européia e também à tradicional escola realista norte-americana, que então se mostrava muito preocupada com a realidade social e se aproximou dos Muralistas mexicanos. William De Kooning foi um dos que fez parte do plano.

Havia, no entanto, uma rixa entre os realistas e os abstratos, cujo grande respaldo do último grupo estava em Josef Albers e sua fundação, a *American Abstract Artists*. Porém, Albers também se mostrava dogmático em seu rigor geométrico, e os Expressionistas Abstratos foram artistas dissidentes de seu grupo. (EVERITT, 1984, p.10).

Um desdobramento do Expressionismo Abstrato foi o *all-over field* (campo total), um tipo de pintura também com influência oriental. Mark Tobey foi um dos primeiros a prestar atenção na atitude quietística do Zen. Começou a experimentar com a pintura monocromática, que exige um nível aguçado de atenção.

Esse tipo de pintura, também chamada de *color field* (campo de cor) segue o mesmo princípio que a *action painting* de Pollock, com a diferença de que ao invés de aplicar uma repetição de motivos através do gestual, aplica-se somente a cor. Cria-se a repetição do único ou quase único, pois nuances podem ser percebidas quando a pintura é monocromática, e também se pode obter efeitos ópticos e evocadores da linguagem do irracional, ou pré-linguagem, por meio da justaposição de campos de cor.

A escala é uma característica importante na pintura de campo, espacial: a preferência é por tamanhos grandes, de dimensões murais, imersivos; ou então, opta-se pela escala humana, dando a sensação de estar-se diante de uma presença, de um corpo subliminarmente semelhante. Tamanhos grandes também evocam a experiência do sublime, de enfrentar uma presença desconfortável, descomunal e ainda assim se sentir desafiado a contemplar a sua imensidão.

Entre os artistas da pintura *color field* estavam Barnett Newman, Mark Rothko, Clifford Still, Robert Motherwell e Ad Reinhardt. Newman concebia campos de cor rigorosamente monocromáticos que se punham em relação, sem um ponto central de atenção, para preservar

y animales, con símbolos primitivos, con formas que salen de un tratamiento libre de la pintura y con los modelos (*patterns*) semiconscientes del automatismo. (EVERITT, 1984, p.12-13).

a integridade do campo. O mesmo era explorado por Rothko, diferindo quanto à pincelada, mais esfumada, evocando o inefável, além da relação de cores se manterem sem um ponto focal, preservando a totalidade engolfante do campo.

A arte de Barnett Newman e Mark Rothko era pensada como um momento de espiritualidade, um convite ao silêncio e à meditação. As últimas pinturas de Rothko, de cores monocromáticas escuras ou inteiramente negras, compõem o ambiente da *Rothko Chapel*, construída em 1971.

A capela foi concebida como um espaço expositivo e ao mesmo tempo meditativo. As obras ali expostas parecem ter refletido o estado de animo dos últimos anos de vida do artista, que se suicidou em 1970, em seu ateliê. Rothko era crítico da sociedade e do sistema da arte, tendo simpatizado com o anarquismo. Sua morte, no entanto, engendrou uma briga judicial entre *marchands* e sua família.

A pintura monocromática e de tons escuros ou completamente negros seria ainda levada ao extremo por Ad Reinhardt, abandonando assim o espectro do Expressionismo Abstrato e adentrando o Minimalismo. Porém, buscava um efeito visual único, impossível de reproduzir.

Ad Reinhard é classificado como membro temporário da escola de Nova Iorque. No fundo ele se opunha ao expressionismo abstrato: a imediatez e a indeterminação também lhe eram alheias. A claridade religiosa das formas orientais de expressão estava mais de acordo com sua mentalidade e buscou a pintura “definitiva” que, como a imagem de Buda, seria “sem folego, nem tempo, nem estilo, sem vida, imortal, infinita”. Admirava a Mondrian, desprezava o Surrealismo e ignorou a caligrafia. (EVERITT, 1984, p. 35, tradução nossa).⁶⁰

Na Europa, o Expressionismo Abstrato é o equivalente da Abstração Informal e do Tachismo, uma pintura da cor liberta. Seus expoentes são Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henry Michaux e sua exploração expressiva da caligrafia e escrita automática. O expressionismo de Francis Bacon era também influente, e destacam-se a obra de Patrick Heron e Alan Davie, que teve relação com o grupo Cobra, surrealistas *outsiders*.

Também surrealista, Brion Gysin, pintor e artista multimídia, que seria expulso do grupo de André Breton, marcou sua influência no momento expressionista *underground* (a cultura *beat*), ao se juntar a William Burroughs no desenvolvimento da *cut-up technique*, uma técnica de poesia aleatória.

⁶⁰A Ad Reinhardt se le califica como miembro temporário de la escuela de Nueva York. En el fondo se oponía al expressionismo abstracto: la imediatez y la indeterminación también le eran ajenas. La claridad hierática de las formas orientales de expresión estaba más de acuerdo con su mentalidad y busco la pintura “definitiva” que, como la imagen de Buda, sería “sin aliento, ni tiempo ni estilo, examine inmortal, infinita”. Admiraba a Mondrian, rechazaba el surrealismo e ignoró la caligrafia. (EVERITT, 1984, p. 35).

Gysin e Burroughs moraram no Marrocos durante o final dos anos 1950 e década de 1960, onde estabeleceram uma comunidade boemia, publicando revistas literárias *underground* e desenvolvendo pesquisas artísticas locais. Brion Gysin cria, no fim dos anos 50, uma obra cinética chamada *Dream Machine*, que mescla o meio escultura-cinética com o meio projeção, cuja tela são os próprios olhos do espectador.

A *Dream Machine* consiste em um cilindro cuja superfície seja vazada por uma padronagem repetitiva. O cilindro fica sobre uma superfície rotativa que comporta uma lâmpada no centro. A máquina deve girar numa frequência que atinja as ondas alfas cerebrais, criando assim um efeito estroboscópico por todo o ambiente. O fruidor deve se sentar na frente da *Dream Machine* e fechar os olhos. Com o tempo a luz estroboscópica fará surgir imagens eidéticas ou imagens entópicas em sua retina.

Desse modo, além do aspecto estético exterior da escultura cinética, que também cria um ambiente, pois sua luz se espalha por todo o espaço ao seu redor, temos o aspecto realmente cinematográfico das visões produzidas através da incidência estroboscópica sobre os olhos, transformando as pálpebras numa tela de projeção. Assim, o filme assistido pelo fruidor é construído por sua própria mente, é particular, único e original. A *Dream Machine* foi oficialmente apresentada ao público em 1962, no Museu de Artes Decorativas do Louvre.

2.3.4 A Arte Pop e sua dimensão *nonsense* expressiva

Passemos agora para a Arte Pop, que se desenvolve nos EUA como uma reação ao Expressionismo Abstrato, ao menos em primeiro momento. Coloca-se numa pulsão realista, objetiva, que segue se desenvolvendo desde o Impressionismo, o Realismo, a funcionalidade e objetividade da escola da Bauhaus, etc. (WILSON, 1975).

Enquanto o Expressionismo Abstrato se atém à realidade através da visão interior do artista, a Arte Pop se atém à realidade através dos acontecimentos externos, da observação do artista sobre seu entorno. A junção entre arte e vida, para o Expressionismo Abstrato revela uma produção original e pessoal, enquanto que a junção entre arte e vida para a Pop revela uma produção que apresenta características comuns de uma sociedade, possui uma sensibilidade coletiva e despersonalizada.

A Arte Pop é mais afeita à tecnologia, o Expressionismo Abstrato é mais afeito ao artesanal. Outro ponto é que trouxe de volta a figuração para o âmbito *mainstream*, sendo que ela nunca deixou de existir e persistia em âmbitos *underground*, como no caso da pintura visionária. Porém, o tratamento dado à figuração é abstrato, ou seja, a ênfase é sobre as peculiaridades do

meio pintura e não sobre a mímeses, sobre a figuração em si. Trabalha-se a cor, a linha, a pincelada, as relações de composição, tais como os volumes, as proporções, a descoberta de novos arranjos.

Com freqüência é investigado o recurso da colagem, uma prática que configurou a Arte Pop primeiramente como Neo-Dadaísmo. A colagem é um dos elementos de retorno da figuração e um importante meio por onde se dá a apropriação de temáticas do cotidiano que são incorporadas na pintura. Há uma mescla entre colagem e pintura, característica que será tratada por Robert Rauschenberg por meio de suas *combining paintings*.

O tratamento abstrato da figuração também se dá pela evocação de um estado diferenciado de apreensão, que acreditamos ser derivado do Surrealismo. A incorporação de imagens do cotidiano é feita de uma forma tal que entra em choque com o significado convencional ou usual de tais imagens. Ela é descontextualizada, criando assim um choque *nonsense*.

Em outros casos, a mescla entre colagem e pintura cria um certo ilusionismo. Quando um objeto tridimensional é incorporado a uma pintura, como no caso das *combining paintings*, têm-se uma ambigüidade entre realidade e ilusão: a arte salta para a realidade ou é a realidade que é imersa na arte? Porém, essa ambigüidade não é figuração pura e simples. É uma tensão gerada por um momento de surrealismo, que escapa à tentativa de representação mimética da realidade comum. É um tratamento abstrato pois irreal, surreal ou hiper-real, lida com o *nonsense*, com a ilusão, com algo que evoca um estado de sonho ou de alucinação. É similar à presentificação de visões feita pela arte visionária.

Contrariando a ambigüidade ilusionística, outra forma de dar tratamento abstrato à figuração é assegurando que não se trata de uma representação e sim de uma apresentação de signos. A figuração convencional cria um campo tridimensional em uma superfície plana, através do recurso da perspectiva. É uma recriação ilusionística do mundo que habitamos. Transforma a superfície do quadro em uma grande janela para outra realidade. Na Arte Pop, a nova figuração se dá pela eliminação da perspectiva, obedecendo a uma estrutura de colagem, de justaposição de planos. Desconstrói-se o espaço tradicional, seguindo, portanto, a tradição abstracionista desde os Cubistas. A superfície da tela plana é evidenciada. Há a quebra da ilusão de uma janela para outra realidade.

Quando um objeto reconhecível é apresentado, ele é como um objeto concreto: é evidente que está sobre uma superfície. Sem o recurso da recriação em perspectiva de um ambiente, que faria com que um objeto fosse tomado como uma ilusão dentro da tela, a literalidade da superfície é preservada: não se trata de uma representação ilusionística e sim da apresentação de ícones e objetos do cotidiano da realidade urbana. A evidenciação da superfície da tela

torna toda a obra também em uma imagem concreta, um pedaço da realidade. Mas um pedaço da realidade que a re-contextualiza, que critica o entorno em que se insere.

É uma imagem concreta porque, em sua evidente superficialidade, significa ela mesma, não apontando para algo além de si. Ela, em si mesma, é o próprio mistério, devido a sua configuração diversa da realidade comum. O mistério não está além, está exatamente ali, no momento presente, evocando múltiplas associações, trazendo para o momento presente memórias passadas em meio a associações caóticas. A imagem concreta significa ela mesma, apresenta-se, portanto, presentifica signos e não representa nada, antes, evoca.

Essa característica é herdada de Marcel Duchamp, que através de seu *ready made* apresentou o objeto comum em outro contexto. O choque entre dois contextos, o da realidade ordinária e o da obra de arte produz aquele momento de tensão ambígua, surrealista, que é um outro tipo de ilusionismo, um tipo que invade a realidade e questiona o que é verdade ou mentira, e não mais aquele tipo de ilusionismo “honesto”, seguro, uma mensagem fácil de decodificar e de fácil imersão.

O choque *nonsense* produzido pela descontextualização aproxima a fruição do universo onírico e pode revelar um lado simbólico. Este choque *nonsense*, aliado a ênfase sobre o cotidiano é mais uma característica do Zen, que será trabalhado por John Cage, que admirava Marcel Duchamp.

O *nonsense*, para o Zen, surge da necessidade de descondicionar o pensamento racional para que possa aceitar uma realidade maior, onde o paradoxo não existe, pois ele surge da nossa incapacidade de apreender o imenso todo. O método para se trabalhar com o *nonsense* é chamado de *koan* e consiste em uma charada ou enigma, cuja resposta parece impossível (WATTS, 2011, p. 69). O cotidiano é valorizado, pois o Zen é algo que está em todas as coisas. Cada acontecimento, cada ser ou coisa, é a revelação de que nada existe e que tudo é.

[...] referem-se à sua realização em termos das coisas mais comuns, pois seu objetivo é mostrar o Zen como algo perfeitamente natural, intimamente ligado à vida cotidiana, enquanto o Buda é “o velho homem em toda a sua simplicidade”; ele estava lá todo o tempo, pois o seu lar é a vida comum, mas ninguém o reconheceu! Há uma famosa parábola zen que, de forma adequada, resume toda essa atitude particular diante da vida. Diz-se que para os que nada conhecem do Zen as montanhas não passam de montanhas, as árvores não passam de árvores, os homens não passam de homens. Após terem estudado por algum tempo o Zen, o vazio e a transitoriedade de todas as coisas são percebidos, e as montanhas não são mais montanhas, as árvores não são mais árvores, e os homens não são mais homens, pois, enquanto as pessoas ignorantes acreditam na realidade das coisas objetivas, os parcialmente iluminados vêem que elas são apenas aparências, que não possuem uma realidade substancial e passam como nuvens sopradas pelo vento. Mas, conclui a parábola, para aquele que captou a plena compreensão

do Zen, as montanhas são mais uma vez montanhas, as árvores são árvores, e os homens são homens. (WATTS, 2011, p.81).

O Zen é focado no instante já que é um acontecimento que se dá no instante. A Arte Pop é igualmente focada no tempo presente (LIPPARD, 1970, p. 69).

A literalidade da imagem pop, tanto da superfície como de seu conteúdo, aliada ao colorido saturado e ao acabamento industrial e definido, que é encontrado na obra de alguns artistas (Ed Ruscha, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Patrick Caulfield, entre outros) se situa no caminho do desenvolvimento do Hiper-realismo, que possui características visionárias. Porém, há artistas pop que não eliminaram totalmente o aspecto expressivo.

A transição do Expressionismo Abstrato para a Arte Pop feita por Jasper Johns e Robert Rauschenberg, nos EUA, parece ter apontado caminhos para uma outra corrente de artistas contemporâneos a eles e que se seguiu à primeira geração da Arte Pop norte-americana desenvolvida durante os primeiros anos da década de 60. Esse caminho era a colagem e a *assemblage*, característica de artistas da Califórnia como Edward Kienholz e Wallace Berman; e a pintura expressiva aliada à figuração do cotidiano apresentada pela escola Surrealista ou Imagista de Chicago.

O que [William C.] Seitz chamou nosso “ambiente de colagem” - sinais vertiginosos, luzes, propagandas, comerciais, cemitério de automóveis, objetos com aparência de detrito, e “novas antiguidades”- tinha fascinado artistas e poetas desde a época de Apollinaire. Emergiu como uma tendência predominante ao invés de marginal durante os anos 50. Em Nova Iorque, Willem de Kooning justapôs a colagem de uma boca retirada de uma revista (a Zona T de uma propaganda dos cigarros Camel) em um de estudos de mulher à óleo em 1970. (LIPPARD, 1970, p. 72, tradução nossa).⁶¹

Dentro da figuração pop expressiva destacaremos dois artistas citados por Ken Johnson (2011), onde ele investiga a sensibilidade psicodélica que percorre a arte contemporânea. São eles: Peter Saul e Jim Nutt.

Peter Saul, um californiano que se influenciou pelo Surrealismo europeu e que desenvolveu um trabalho similar ao do grupo surrealista de Chicago (porém não integrou o movimento), retira sua iconografia dos quadrinhos, da propaganda e dos símbolos da sociedade norte-americana. (LIPPARD, 1970, p. 96). Combina essas influências em figuras absurdas traçadas em um estilo que lembra o quadrinho *underground* de Robert Crumb (que o desenvolveu com

⁶¹What [William C.] Seitz called our “collage environment” – dizzying signs, lights, advertisements, commercials, automobile graveyards, seem detritus, and “new antiques” – had fascinated artists and poets since Apollinaire’s day. It emerged as a major instead of a minor trend during the 1950’s. In New York, Willem de Kooning superimposed a collage mouth from a magazine (The T-Zone of a Camel cigarette ad) on one of his oil women studies in 1970. (LIPPARD, 1970, p. 72).

base nos quadrinhos dos anos 1920 a 1940 combinados às experiências lisérgicas), e o biomorfismo de Arshile Gorky (que foi desenvolvido com base em um surrealismo inspirado por Freud e com evocações sexuais). O mesmo pode ser dito de **Jim Nutt**, que além de imagista e expressionista pop, é também considerado visionário e *outsider*, assim como a escola Surrealista de Chicago. Segundo Ken Johnson:

Misturando fonte da alta e baixa cultura, eles criaram imagens misteriosas, quase sempre sinistras e algumas vezes violentas e estranhas do erotismo cômico em estilos friamente formais similares à Arte Pop, mas em um escala mais intimista e com idiosincrasia visionária. (JOHNSON, 2011, p.48, tradução nossa).⁶²

A Arte Pop da Califórnia terá relação com as subculturas locais: os *beats*, os motoqueiros, os surfistas e um pouco depois, os *hippies*. A Arte Pop de Los Angeles, bem como o Minimalismo de Los Angeles, estava concentrada no grupo de artistas da Ferus Gallery, uma galeria que se estabeleceu de modo marginal na cidade, conhecida pela elite reacionária e repressora, que era contra a arte moderna, a diversidade cultural e a arte contemporânea de então, pois procuravam construir um ar refinado e rico através da busca de uma estética própria do local, tradicional. (SCHRANK, 2004).

No entanto, o apogeu econômico em que vivia Los Angeles, nos anos 50 e 60, tornou seus habitantes familiares ao brilho da vida urbana e a Arte Pop nova-iorquina foi bem recebida. A exposição de Andy Warhol em 1962, na Ferus Gallery, foi um sucesso que se deveu também ao esforço de Irving Blum, empresário, para colocar a Ferus Gallery no circuito *mainstream*. O grupo de artistas que gravitava em torno da galeria incluía Edward Kienholz, Ken Price, Craig Kauffman, Billy Al Bengston, Larry Bell, Robert Irwin e Ed Ruscha. Estes oito artistas também eram conhecidos como a “máfia” de Venice Beach, área boemia da cidade em que estava localizada a galeria.

Tanto Venice Beach quanto a Ferus Gallery serviram como espaços para neutralizar o efeito de dispersão e isolamento, bem como funcionar como centros do “descolado” onde pessoas criativas e empresários inteligentes concebiam personas artísticas para a cidade por meio de uma ação paralela às políticas culturais repressivas de Los Angeles. (SCHRANK, 2004, p.674, tradução nossa).⁶³

⁶²Mixing high and low sources, they created images of Mysterious, often sinister and sometimes violent and weirdly comical eroticism in coolly formal styles akin to Pop art, but on a more intimate scale and with visionary idiosyncrasy. (JOHNSON, 2011, p.48).

⁶³Both Venice Beach and the Ferus Gallery served as spaces to counteract the effect of sprawl and isolation, as well as functioning as centers of “cool” where creative folk and clever entrepreneurs devised artistic personae for the city by playing off Los Angeles’s own repressive cultural policies. (SCHRANK, 2004, p.674).

Edward Kienholz, considerado um artista pré-pop, a exemplo de Johns e Rauschenberg, realizava *assemblages* macabras com materiais encontrados no lixo ou pelas ruas, ligadas ao espírito *beat* de crítica ao *american way of life*, ao consumismo engrenado pela sedução daquelas superfícies brilhantes, industriais.

Suas *assemblages* constituíam verdadeiras cenas alegóricas e todas em um tom decadente e soturno. Possuem também a verve surrealista. Se a prática do *ready made* é capaz de revelar a singularidade do objeto comum, aspectos até então não percebidos, possibilidades escondidas, então Kienholz buscava revelar em suas *assemblages*, em cada objeto coletado para compô-las, as desordens psíquicas produzidas pelo consumismo, escondidas pela aparente banalidade e pela descartabilidade.

Wallace Berman, era outro artista pop ligado ao movimento *beat*, realizava colagens de cunho Surrealista e poético-místico. Na década de 60, passou a utilizar a tecnologia da Xerox, chamada de verifax, na realização de fotomontagens.

Causou polêmica em uma exposição sua na Ferus Gallery, quando um visitante se sentiu ofendido por uma pequena fotografia de um casal suspenso por uma cruz durante o intercuro sexual e então chamou a polícia, denunciado o artista por exibir pornografia. Berman foi preso porque se recusou a retirar o trabalho da exposição.

Esse incidente foi recebido tanto como uma prova da marginalidade da Ferus Gallery, quanto como uma ação promocional calculada (SCHRANK, 2004, p. 682). Nancy Marmer classifica o trabalho de Wallace Berman como relevante para todo o movimento Pop que estava ocorrendo:

Um dos poucos californianos a utilizar reprodução mecânica (a máquina verifax) e a experimentar com imagens repetidas, os efeitos que Berman consegue, no entanto, permanecem sutilmente pessoais. Ele explora as possibilidades de sombreamento da verifax para uma ampla variedade de sépias, variações carregadas de temperamento. Suas montagens tenebrosas incluem Cocteau, corpos anônimos, esquemata, fotos jornalísticas de eventos vagamente sinistros, letras Hebraicas, o fluxo visual poético surrealista de uma mente obcecada com a qual ele pode estar associado é uma força potente na Califórnia e relevante para o atual movimento Pop. (MARMER, 1970, p. 143, tradução nossa).⁶⁴

O fluxo automático do jorrar das palavras é uma técnica do movimento literário *beat*, cujo expoente foi Allen Ginsberg, que acabou migrando para a fronteira do happening e da

⁶⁴One of the very few californians to use mechanical reproduction (the verifax machine) and to experiment with a repeated image, Berman's effects nevertheless remains subtly personal. He exploits the possibilities of verifax shading for a wide range of sepia, mood-ridden variations. His tenebrous montages include Cocteau, anonymous bodies, schemata, news-like photos of vaguely sinister events, Hebrew letters, the tough-minded strain of visual surrealist poetics with which he may be associated is a potent force in California and relevant to the current Pop movement. (MARMER, 1970, p. 143).

transformação de si em sua própria obra (ROSZAK, 1972, p. 155). William Burroughs também tornou conhecido um método chamado *cut-up technique*, inspirado na aleatoriedade dadaísta e no automatismo surrealista. Justaposição de palavras análoga à de imagens.

Billy Al Bengston, artista pop relacionado à corrente industrial, dos acabamentos definidos e saturados, tem sua poética voltada para o mundo da subcultura Biker. Incorpora em suas composições abstratas símbolos que são retirados da heráldica motociclista. Os materiais utilizados são tintas neon, tintas spray, tinta laca e um acabamento perfeccionista. Suas composições muitas vezes de formas concêntricas, evocam halos fluorescentes assemelhando-se a faróis sob a névoa. O acabamento preciso e a utilização de materiais industriais é uma qualidade em comum com o *finish fetish*, nome característico do Minimalismo Californiano. Com relação ao perfeccionismo do *finish fetish*, Ken Johnson destaca:

[...] Com o advento das drogas psicodélicas, experimentar cores desencarnadas parecia uma realidade possível. Shows de luzes que acompanhavam concertos de acid rock chegaram perto de nos entregar tal promessa, e os artistas californianos que trabalhavam a Luz e o Espaço e faziam parte do movimento Finish Fetish tentaram transmitir ou simular tal fenômeno limítrofe-sobrenatural nos anos 60 e 70, frequentemente através do uso de novas tecnologias e materiais sintéticos. As formas plásticas coloridas de Craig Kauffman e as placas e colunas brilhantes e minimalistas de John McCracken podem dar a impressão da cor como substância maleável. James Turrell tem criado obras de cores aparentemente libertas no espaço através do posicionamento de luzes coloridas atrás de extremidades, fora do campo de visão, através de aberturas dentro das paredes de galerias escurecidas. (JOHNSON, 2011, p. 56 e 57, tradução nossa).⁶⁵

Na Inglaterra, a Arte Pop surgiu através de estudos que procuravam analisar o que significam aquelas imagens midiáticas e as inovações tecnológicas que as acompanhavam. Estes estudos eram feitos pelo *Independent Group*, um grupo de artistas, jornalistas, arquitetos, fotógrafos, que se reunia no *Institute of Contemporary Art* em Londres. A diferença em relação à Arte Pop norte-americana é justamente esse caráter mais científico, buscando avaliar o impacto da cultura de massa e investigar seus meios de produção aproximando-os da arte. A Arte Pop norte-americana também investiga os meios tecnológico-industriais, porém dá como natural a existência desses objetos. A Arte Pop é um produto intrínseco da cultura dos EUA.

⁶⁵[...] With the advent of psychedelic drugs, experiencing disembodied color seemed a real possibility. Acid-rock light shows came close to delivering on that promise, and California artists of the Light and Space and Finish Fetish movements tried to convey or simulate such borderline-supernatural phenomena in the 60's and 70's, often through the use of new technologies and synthetic materials. Craig Kauffman's colored plastic forms and John McCracken's shiny, minimalist slabs and columns can give the impression of color as malleable substance. James Turrell has created works of apparently free-floating color by placing colored lights behind the edges, out of sight, of opening cuts into the walls of darkened galleries. (JOHNSON, 2011, p. 56 e 57).

A Arte Pop britânica mostra tanto o caráter *hard-edge* (perfeito, definido) dos materiais, quanto o caráter expressivo das pinceladas aliado à iconografia do cotidiano urbano e à abstração. Porém, a expressividade da Arte Pop inglesa é meticulosamente compositiva e investigativa, como um meio de solucionar problemas da linguagem pictórica. Os pioneiros da Arte Pop na Inglaterra foram Francis Bacon e Eduardo Paolozzi. Jean Dubuffet e o primitivismo da Art Brut também foram influência (ALLOWAY, 1970).

Derek Boshier, artista da segunda geração do Pop inglês, faz a utilização de técnica expressiva como uma investigação do meio e da integração entre figuração e zonas abstratas, assim como **Joe Tilson** realiza abstrações expressivas que evocam reminiscências primitivas, vaga nostalgia infantil através da utilização de brinquedos e cores primárias. Nesse sentido sua obra se aproxima de Peter Blake. Contém um estilo expressivo que remete à arte naïfe. Trabalhou com pintura, *assemblage*, colagem.

A segunda onda da arte pop britânica também incluiu David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips, Patrick Caulfield, Anthony Donaldson, Gerald Laing, e outros. Foram influenciados pela primeira geração (Richard Hamilton, Peter Blake, Eduardo Paolozzi) e ainda pelos pintores Richard Smith e R. B. Kitaj.

Kitaj não era exclusivamente Pop, mas incorporava algo de cultura de massas em suas obras que exploravam o impacto da manipulação do meio e da expressão na qualidade da forma e procurava modos plásticos de integrar diversas imagens figurativas num todo de complexa estrutura (WILSON, 1975 p. 46).

Essa complexa estrutura forma uma colagem pictórica, uma pintura que apresenta fragmentos de cenas, algo que ainda evocava um pouco do cubismo e que remete a uma estrutura caleidoscópica, em especial no jogo de cores conforme podemos ver em *Synchromy with F. B.* (1968-1969), óleo sobre tela.

Peter Blake foi muito influente para essa segunda geração e a exemplo de R. B. Kitaj, também realiza trabalhos que partem da estrutura de colagem e incluem metalinguagem: citação literal de outras pinturas e imagens dentro da própria pintura, sendo reconstruídas pictoricamente como se tratassem do objeto de fato. Presentificação através de um modo mais trabalhado, porém de impacto diferenciado do que através da colagem literal de uma capa de revista verdadeira ou o acoplamento de uma pintura real (*assemblage*).

O impacto diferenciado surge da instabilidade gerada pelo tratamento de superfície evidente, dado à pintura, em coexistência com o tratamento ilusionístico, de perspectiva. Em pinturas como *On the balcony* (1955-57), *Girl with their hero* (1959-62), *Portrait of Sammy Davis Jr.* (1960), predomina esse jogo. Porém há trabalhos em que Blake também mescla pintura e

colagem de fato, numa estrutura associativa e de metalinguagens que permitem ler a obra. O mesmo impacto ambíguo da pintura bidimensional mesclada a pintura tridimensional foi encontrado na obra de Derek Boshier pelo pintor Richard Smith (FAULKNER, 2007, p. 33).

Peter Blake terá forte relação com o rock e também com tudo aquilo que considerava verdadeiras fontes de arte popular. Sua busca era a de revelar o folclórico que estava embutido nos signos da cultura de massas. Procura, portanto, a revelação de algo original, puro, a exemplo do Expressionismo Abstrato, embora esteja focado nos acontecimentos externos. Podemos dizer que ele busca a fenomenologia do popular. Realizará em 1967, a capa do álbum dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, marco do rock psicodélico.

A obra de Blake possui um tom nostálgico que deriva dessa busca de revelar o genuinamente popular (WILSON, 1975, p. 42), em que ele trata elementos atuais com técnicas expressivas, pinceladas desgastadas, que evocam a ação do tempo. A reunião por meio da colagem e *assemblage* de objetos antigos e novos permitem uma comparação subliminar que revela o *ethos* do folclórico que perpassa entre eles.

A comparação é subliminar, pois o acúmulo dos materiais não obedece à hierarquia, estão todos em igual posição e as evocações são simultâneas e associativas, mas nem sempre óbvias. Isso leva a uma nova percepção temporal, anacrônica, passado coexistindo no tempo presente. Uma configuração a-histórica.

A técnica da pintura como superfície, da evidenciação de sua frontalidade, produz uma aproximação das figuras retratadas ao espectador, que evoca um sentido de arte primitiva e popular (FAULKNER, 2007, p. 19). As obras que mesclam o espaço literal com o espaço ilusionístico evocam uma aproximação à arte *naïf*, devido ao aspecto de falta de treino ou de consciência de escolha dos recursos técnicos para a construção de uma imagem, misturando-se perspectiva com figuras bidimensionais por pura ingenuidade. Portanto, além dos temas retirados do cotidiano, a técnica, que parece ingênua, também faz parte dessa busca pelo espírito popular.

Apesar do lado expressivo, realizou pinturas que investigam o lado *hard-edge* da pintura comercial aliado à literalidade da superfície através das cores monocromáticas e chapadas e à colagem de imagens de revistas. Também se apropriou de símbolos de subculturas como os Mods, as tatuagens e o universo *freak* dos praticantes de luta-livre, na construção de estandartes ou objetos que lembram algo de totêmico.

Entre o conjunto de temas atuais e antigos com os quais trabalha estão as lojas de brinquedos, as feiras populares, o circo, a luta-livre, as histórias em quadrinho, as revistas, a música

popular, o patriotismo britânico que envolve diversos fatos históricos tais como a família real, Winston Churchill, o período Vitoriano e Eduardiano e os objetos que remetem a tais épocas. A capa de *Sgt. Pepper's* é uma demonstração de todos os métodos utilizados por Peter Blake e se converteu em mais um item de sua obra e em mais um item da cultura popular que perpassa o imaginário de várias gerações. Em *Sgt. Pepper's* temos colagem, *assemblage*, metalinguagem, a relação anacrônica entre passado e presente, a reunião de um imaginário popular constituído da reunião de personalidades citadas pelos Beatles, personalidades que para eles foram influentes, dentre as quais centenas de artistas e figuras históricas que também habitam o imaginário de outras pessoas. Os próprios Beatles converteram-se em figuras do imaginário popular.

Tudo isso pode contribuir na consideração da capa como uma obra de igual valor dentro do conjunto de obras de Peter Blake. A capa de *Sgt. Pepper's* pode ser considerada uma obra de arte. Até mesmo o fato de a capa ser uma fotografia contribui para considerá-la como uma obra, pois a fotografia já era mais aceita como um meio artístico no âmbito *mainstream*, muito utilizada pelos Surrealistas. Há ainda o aspecto de ser de fato um objeto do cotidiano e de unir arte e vida por ser o invólucro de um importante disco que marca a música popular dos anos 60, além de ser um item da contracultura.

A capa, que trabalha a estrutura da colagem, pode ser um modo de remeter às sensações sinestésicas (simultaneidade dos sentidos) e ao pensamento desconexo que ocorrem durante a experiência psicodélica e assim também corresponde ao conteúdo musical, pois o rock psicodélico se faz da exploração sensorial do meio sonoro-eletrônico e da junção entre rock e outras formas musicais. Conforme Jorge Lima Barreto, musicólogo português, em **Rock/Trip: música pop e droga** :

A música pop foi-se organizando historicamente a partir de elementos subjacentes na música negra ou branca anglo-americana e de sintaxes folclóricas. Ligou-se à tecnologia eletrônica e desde logo se mostrou como a maior entidade musical de massas. (BARRETO, 1975 p.35).

Sabe-se que a colagem é o elemento estruturativo de toda a arte pop. Elo de união entre diversas semânticas, unificação aparente de mundos separados. As proposições policentricas usadas tão ambigualmente, completam-se na alternativa da colagem. A colagem é o horizonte dos labirintos das matrizes secundárias: usada pelos Beatles inicialmente, torna-se caleidoscópica e derradeiro elemento nas pop progressiva e psicadélica [...]. (BARRETO, 1975, p. 95).

O psychedelic-rock transmite integralmente a emotividade da experiência psicadélica. Música que valoriza mais a improvisação que a composição, mais a técnica sonora de massas, mais o efeito de superfície que a estrutura profunda. (BARRETO, 1975, p.131).

Sobre o fato de a capa de *Sgt. Pepper's* ser um objeto reproduzível e fazer parte da cultura de massas, mas que também se direcionou a uma subcultura específica, podemos fazer um paralelo com o desejo de unir industrialização, beleza, design funcional e estilo particular expresso pela Arte Nova.

Porém, antes de falar sobre a relação entre os cartazes *art nouveau* e os cartazes psicodélicos, cabe ainda ressaltar a importância de Andy Warhol, levando nosso foco novamente para a Arte Pop norte-americana.

Andy Warhol realizou mais de 50 capas de disco entre 1949 e 1987, de variados gêneros entre o jazz, rock, música clássica, *new wave*, *soul music*. Cada capa é um trabalho especificamente desenvolvido para o disco ao qual se destina e não uma reprodução de seu trabalho já existente (MARÉCHAL, 2008, p. 10). Ele as via como um importante meio de difusão de arte e também eram mais um ítem da cultura de massas que ele incorporava em sua obra. Além disso, elas estavam por toda parte e não apenas dentro das instituições artísticas como outros de seus trabalhos.

Warhol entendia o mercado artístico e o mercado da indústria cultural como um sistema inter-relacionado, conforme coloca Anne Cauquelin em **Arte Contemporânea: uma história concisa** (2005). Isso porque ambos estavam influenciados pelo sistema das comunicações de massa que se estruturou em redes de circulação de informação e onde a obra de arte é um produto de mercado como qualquer outro.

Daí que Andy Warhol se coloca como um *business artist* e expõe o sistema de circulação de informação através dos métodos de sua obra (serigrafia, cinema, fotografia) e se torna parte dele saturando a rede com a circulação de seu nome. Torna-se uma marca que ele próprio gerencia, um fato importante, pois em um sistema de redes quem se sobressai é quem tem o maior poder de multiplicar a informação. A divulgação é essencial.

As capas de disco serviram então como propaganda e também como objeto artístico em si já que seus meios também serão encontrados em sua arte de galeria. As capas seguem a evolução de seu estilo; as primeiras feitas na década de 1950 mostram ilustrações produzidas com a técnica da *blotted-line*, as que seguiram aos anos 60 incorporam fotografia e serigrafia, durante os anos 70, a ênfase é sobre o retrato da celebridade em serigrafia acompanhada pela justaposição de zonas cromáticas, as capas dos anos 80 incluem fotografia e suas serigrafias que ressaltam o colorido das linhas. As letras, a partir dos anos 60, costumam ser discretas e a ênfase recai sobre a imagem. O destaque dado por Paul Maréchal vai para as capas *This is John Wallowitch!!!* (1964), *The Velvet Underground & Nico* (1967), *The Academy in Peril*

(1972), *Silk Electric* (1982). *This is John Wallowitch!!!* e *The Academy in Peril* apresentam a imagem serial e algumas outras eram interativas:

O adesivo da banana na capa do disco de Velvet Underground & Nico foi o primeiro de uma série de três álbuns de “descoberta” [...]. Em conjunto com *Sticky Fingers* dos Stones e *The Academy in Peril*, estes registros requerem a participação ativa do consumidor do álbum, convidando ele ou ela a descobrir o que está escondido atrás da imagem inicial [...]. (MARÉCHAL, 2008, p. 14, tradução nossa).⁶⁶

A junção entre arte e vida promovida por Andy Warhol se estendia a todo um complexo signico, tornando-se ele mesmo sua própria arte, transformando-se em um ícone. Apesar de ter lidado com o aspecto repetitivo e despersonalizado da sociedade tecnológica consumista, imprimiu um caráter original em sua obra que de fato refletia sua vida. Ele viveu aquilo que produziu e muito de sua produção se destinou a um público contracultural: as capas de disco de rock, filmes underground relacionados ao cinema expandido, *light shows*, além de seu próprio estúdio, a Factory, ser um local freqüentado e boêmio, como a Ferus Gallery em Los Angeles. Os objetos que criou e colocou em circulação não estão apenas a disposição da contemplação, mas também servem a construção de um estilo de vida.

2.4 Os cartazes

A construção de um estilo de vida era o ideal dos cartazes psicodélicos, cujo principal foco de produção se deu na Califórnia, mas também foram feitos na Inglaterra e em outras localidades dos EUA. A imprensa *underground*, que igualmente se espalhou pelos EUA e Inglaterra, apresentou as mesmas inovações gráficas encontradas nos pôsteres, com ênfase ainda na diagramação dinâmica experimental e não-linear, como podemos ver em um jornal da Califórnia, *San Francisco Oracle*.

Entre os principais nomes estão o *San Francisco Oracle* (CA), o *East Village Other* (NY) e *Oz Magazine* (ING), porém existiram inúmeros e nem todos com a mesma ênfase na experimentação gráfica, já que eram feitos com baixo orçamento e cujo conteúdo político se sobrepunha ao estético.

Os cartazes procuravam traduzir a sensorialidade visual da experiência psicodélica, que discutiremos no próximo capítulo. A predominância de formas orgânicas que se entremeiam

⁶⁶The banana sticker on the cover of the Velvet Underground & Nico was the first of a series of three “discovery” albums [...]. Together with the Stones’ *Sticky Fingers* and the *Academy in Peril*, these records require the record buyer’s active participation by inviting him or her to discover what is hidden behind the initial image [...]. (MARÉCHAL, 2008, p. 14).

num dinamismo excêntrico tal como os desenhos de Ernst Fuchs e a pintura de Issac Abrams encontrou paralelo com a organicidade estilizada da Arte Nova.

Não somente devido ao tipo de estética gerada pela experiência psicodélica, mas também pelo fato de ter acontecido uma exposição sobre o Jugendstil (arte nova alemã), em Berkeley, Califórnia, no ano de 1965, é possível ligar os cartazes à Arte Nova.

Mais ou menos na época em que o Fillmore Auditorium estava sendo inaugurado e a rebelião em Berkeley estourava, houve uma exposição dos pôsteres do Jugendstil e Expressionismo alemão na University Art Gallery [...]. Os primeiros designers psicodélicos foram influenciados pela exposição, e um deles tinha sido aluno de Albers em Yale. Assim, apesar da crueza da fotolitografia, há sofisticação real na complementaridade das cores que contribuem para a permutabilidade deliberada de figura e fundo, e a reversibilidade da imagem [...]. A tipografia é um código secreto para iniciados, assim como nos entalhes de Blake, que também sabia sobre o ácido - e a corrosão do valor em valor. (BLAU, 1969, p. 669).⁶⁷

A exemplo de tal arte, os cartazes psicodélicos se encontravam a margem do domínio do design Moderno, racional e depurado, exemplificado pela Bauhaus. Os cartazes psicodélicos são considerados com um dos primeiros exemplos do design pós-moderno, eclético, que admite organicidade (HOFFMANN, 2013).

Porém, os cartazes psicodélicos não são fornecedores exclusivamente de uma informação prática e clara, que é a função do cartaz cotidianamente (indicar informação sobre um produto ou acontecimento). As letras são retorcidas e difíceis de ler, é preciso tempo para decifrá-las. As ilustrações são igualmente singulares, são composições que transportam o olhar. Trata-se de objetos visionários tal como as pinturas, a diferença é que são gráficos e reproduzíveis. Isso impõe aos cartazes um limite entre o que é design e o que é arte, conforme foi notado por Rafael Hoffmann (2013). Ao invés de simples cartazes podem ter o valor de gravuras, um caso similar às litografias de Toulouse Lautrec.

Dentre os produtores desses pôsteres, na Califórnia temos os nomes de Wes Wilson, Victor Moscoso, Rick Griffin, Michael Bowen (também pintor visionário), Stanley Mouse, entre outros. Alguns cartazes combinavam fotografia às letras distorcidas e um colorido que remete às serigrafias de Andy Warhol e Eduardo Paolozzi.

⁶⁷About the time the Fillmore Auditorium was getting started and the Berkeley rebellion was breaking out, there was an exhibition of Jugendstil and Expressionism in German posters at the University Art Gallery [...]. The first psychedelic designers were influenced by this exhibit, and one of them had been student of Albers at Yale. Thus, despite the crudity of the photolithography, there is real sophistication in the color complementarity which contribute to the deliberate interchangeability of figure and ground, and the reversibility of image [...]. The typography is a secret code for the initiates, as in the engravings of Blake, who also knew about acid – and the corrosion of value into value. (BLAU, 1969, p. 669).

As imagens encontradas nos cartazes incluem nudez feminina, geralmente fotos eróticas dos anos 20 ou que seguiam uma estética similar; índios norte-americanos, gurus orientais, caveiras, seres mitológicos e animais (JOHNSON, 2011, p. 24).

Wes Wilson foi também o responsável pelo cartaz e *flyers* dos *Trips Festivals*, evento que nasceu dos *acid tests* de Ken Kesey. O cartaz e *flyer* dos *Trips Festivals* contém uma composição óptica. A Op art foi assimilada pelo movimento e aparece também em ilustrações presentes nos jornais underground.

Na Inglaterra temos o trabalho de Martin Sharp e Michael English. Martin Sharp é australiano, mas atuou na Inglaterra e fez parte da Oz Magazine. Seus pôsteres são mais próximos da Arte Pop do que os da Califórnia e possuem estética da colagem e um desenho expressivo que remete a Robert Crumb, Peter Saul ou Jim Nutt. Costuma citar pinturas ou propor releituras tal como fez com Marx Ernst e De Chirico. Foi autor da capa de *Disraeli Gears* (1967), do grupo Cream.

Michael English, um artista que se voltou para a pintura hiper-realista também produziu uma série de pôsteres e algumas capas que lembram o estilo *art nouveau*, mas parecem dever mais ao Realismo Fantástico misturado a Arte Pop. Produziu a capa de um álbum chamado *Hapshash & the coloured coat* (1967).

Outra realização influente foi a do coletivo The Fool, que reunia designers holandeses, mas que atuaram na Inglaterra. Os expoentes do grupo eram o casal Simon Posthuma e Marijke Koger. Desenvolveram capas, roupas, cenários, pôsteres e pintura. Também possuíam um estilo derivado do realismo fantástico mesclado ao pop. Realizaram o primeiro projeto para a capa de *Sgt. Peppers*, porém somente foi lançado, junto com a capa de Peter Blake, o design fizeram para a capa interna. Também produziram pintura mural, a fachada da Apple Boutique, loja conceitual dos Beatles.

3 A experiência psicodélica

Robert E. L. Masters e Jean Houston conduziram um estudo sobre os efeitos das drogas psicodélicas, originalmente publicado em 1966, mesmo ano em que o LSD seria considerado ilegal nos EUA. O livro, intitulado **The varieties of psychedelic experience** (2000), cujo título parece ter sido inspirado em *The varieties of religious experience*, publicado em 1902 por William James (psicólogo norte-americano, divulgador do pragmatismo e influência para Masters e Houston), nos apresenta uma série de relatos de experiências e a busca por uma categorização dos efeitos produzidos pelo LSD sobre a consciência humana.

As substâncias psicodélicas se mostravam uma ferramenta importante para a psicologia e psiquiatria, mas as pesquisas nessa área sofreram com o impacto da mercantilização do fenômeno *hippie* e a conseqüente repressão. O livro em questão deixa em aberto conclusões sobre a utilização de tais substâncias com fins terapêuticos e sobre qual significado a experiência psicodélica possa ter para a sociedade e para o indivíduo.

No entanto, de acordo com o que vinham catalogando, é um tipo de vivência que leva à transformação pessoal e que tende para um sentido místico ou religioso. Para avaliar como se dão essas transformações Masters e Houston foram levados a formularem graus de descida em direção a uma experiência profunda que atinge e integra conteúdos do inconsciente ao consciente.

Isto também se tornaria útil ao guia da experiência psicodélica, uma figura importante que além do auxílio às possíveis dificuldades enfrentadas pelo sujeito, saberá estimular a descida rumo às profundezas da vivência psicodélica, onde acontecem as transformações da personalidade. Foram então postulados quatro níveis de manifestação da experiência psicodélica: estético/sensorial, recordativo/analítico, simbólico e integral.

Isto levou a um método de guiar baseado em um padrão observado de “descida” com quatro níveis da experiência com drogas hipoteticamente correspondentes à níveis maiores da psique. Esta aproximação nos permitiu estruturar um modelo mais sofisticadamente funcional do estado quimicamente alterado da psique e a desenvolver técnicas permitindo acesso facilitado àqueles níveis mais profundos onde as experiências mais gratificantes e transformadoras ocorrem. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p 142, tradução nossa).⁶⁸

⁶⁸This led to a method of guiding based upon an observed pattern of “descent” with four levels of the drug experience hypothesized as corresponding to major levels of the psyche. This approach, since refined, enabled us to structure a more sophisticate functional model of the drug state psyche and to develop techniques

Timothy Leary, psicólogo e outro expoente do estudo sobre as substâncias psicodélicas, tomou-as como seu objeto de pesquisa após ter passado por tal experiência transformadora (LEARY, 1998, p. 14). Até 1960, buscava encontrar métodos diferentes, eficazes e humanistas (não-mecânicos, algo além de fórmulas) capazes de mudar significativamente o comportamento humano.

Em 1957 publicou um livro de destaque: *The interpersonal diagnosis of personality*, onde propunha uma interação natural entre psicólogo/paciente, uma interação baseada na vivência de situações reais, retirando assim o caráter mecânico e distanciado que Leary entendia não contribuir para a alteração da realidade do paciente.

Defendia uma relação não-hierárquica, onde também o analista seria transformado. Estas idéias foram aprofundadas nos estudos chamados *The existential transaction*, que lhe valeram o cargo de professor em Harvard, onde continuou a pesquisar e a propor métodos humanistas e descentralizados (LEARY, 1999).

Em 1960 passa por sua primeira experiência psicodélica, no México, onde ingeriu cogumelos que continham psilocibina. Descobriu então a chave para a eficaz transformação da realidade e passou a utilizar a psilocibina, a mescalina e mais tarde o LSD em suas pesquisas em Harvard.

Em conjunto com, Richard Alpert e Allen Ginsberg divulgaram a experiência psicodélica para intelectuais e artistas no intuito de que a novidade se espalhasse entre as pessoas que tinham o poder de causar impacto com suas ações. Como consequência, a novidade revolucionária se espalharia para um número de pessoas cada vez maior. Esse fato, detalhado por Leary em sua autobiografia (1999), foi importante no surgimento da contracultura do modo como se deu. E também é o maior motivo de críticas com relação à sua pessoa.

Dois experimentos da época em que lecionou Harvard ganharam notoriedade: um entre os prisioneiros da penitenciária estadual de Concórdia, Massachussets e o outro, conhecido como o *Milagre da Sexta-feira Santa*, entre estudantes de teologia, tendo lugar na Marsh Chapel, capela da Universidade de Boston.

O estudo com os prisioneiros em Massachussets, no ano de 1961, fez parte de um programa de reabilitação e de diminuição da taxa de reincidência em crimes. Os métodos não-hierárquicos desenvolvidos por Leary foram aplicados em conjunto com a psilocibina para um grupo de detentos voluntários. Esta era a chance de provar estatisticamente que a psilocibina era uma ferramenta eficaz na transformação do comportamento.

permitting easier access to those deeper levels where the more rewarding and transformative experiences occur. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 142).

O método não-hierárquico consiste em se relacionar de igual para igual com o paciente, logo o guia da experiência psicodélica, que ocupa o lugar do doutor, também deve estar sob o efeito da mesma substância que ministra ao paciente.

O guia é alguém que já tenha aprendido a operar a própria mente, através dos psicodélicos e que passe total segurança ao paciente, colocando-se na mesma situação. Timothy Leary e sua equipe de Harvard ministraram sessões conjuntas entre eles e os detentos após algumas palestras sobre como iria funcionar o projeto (LEARY, 1999, p. 99-115). Depois de certo período, os resultados começam a ser favoráveis:

Eles haviam mudado nos aspectos mais desejáveis pelos psicólogos: reduziram os níveis de depressão, hostilidade, tendências anti-sociais; aumentaram os níveis de disposição, responsabilidade e cooperação. [...]. Entregando e explicando os resultados dos testes para os detentos, estávamos ensinando-os a fazer psicodiagnósticos. Cada prisioneiro estava se tornando um psicólogo de si mesmo. [...]. Planejamos a próxima etapa da pesquisa. Os detentos selecionariam os novos voluntários para o grupo. Aprenderiam como administrar os testes psicológicos. Dariam palestra de orientação. Enfim, assumiriam o controle do projeto. (LEARY, 1999, p. 111).

Sobre a questão do guia tomar a substância em conjunto com seus guiados, temos a posição contrária de Masters e Houston. O guia precisa conhecer os efeitos da experiência psicodélica, mas torna-se inútil se não está em seu estado normal de consciência enquanto auxilia o outro (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 134).

Os resultados satisfatórios que Timothy Leary obteve com seu experimento na penitenciária de Concórdia deveram-se, segundo ele, à percepção de novas realidades que romperam com o círculo vicioso já conhecido pelos detentos, que os levaria novamente ao crime, e com o estabelecimento de uma identificação de grupo através da empatia. A isto Leary (1999, p. 113) deu o nome de *imprinting*: “uma forma de aprendizado permanente assimilado de uma só vez, em oposição ao condicionamento gradual [...]”

O *imprinting* ocorre no culminar de uma experiência impactante ou de um processo de mudança, tal como uma experiência psicodélica. Após a sessão, novas impressões de realidade ficam registradas e a capacidade empática é aumentada, estreitando os laços entre aqueles que partilharam do momento.

O experimento da Marsh Chapel, em Boston, foi outro que se tornou popular devido ao resultado. Conseguiu-se a produção de uma experiência religiosa, uma ocorrência que se dá nos níveis mais profundos da consciência. Foi realizado em conjunto com Walter Phanke, Ph.D., que o utilizou como sua dissertação sobre o problema de como determinar se a experiência transcendente que é dita ser alcançada por meio da experiência psicodélica é

realmente similar à experiência religiosa/mística relatada por santos, gurus, visionários, etc. (LEARY, 1998, p. 15). Desta vez, a importância do ambiente foi o que contribuiu para o sucesso do estudo. Os participantes já estavam familiarizados com o universo religioso por serem estudantes de teologia e o universo da capela contribuiu para a criação da realidade almejada.

Os resultados estatísticos foram definitivos. A administração dos cogumelos sagrados numa ambientação religiosa para pessoas com motivação religiosa forneceu uma demonstração científica de que o êxtase espiritual, a revelação religiosa e a união com deus já estavam disponíveis para todos. A experiência mística poderia ser produzida para aqueles e por aqueles que a desejassem. (LEARY, 1999, p. 138).

O ambiente é um fator importante na qualidade da experiência, na qualidade do *imprinting* ou impressão final que é retirada da vivência. O cenário e a qualidade do *imprinting* são a chave para mudar a realidade subjetiva, um padrão de pensamento. Tanto Timothy Leary quanto Masters e Houston descrevem o fator ambiental pelos termos *set and settings*. *Set* é a disposição psicológica do sujeito, há que se levar em consideração a sua personalidade no momento da experiência. *Setting* é o cenário em que ela ocorre, os detalhes que o compõem, elementos estimulantes materiais ou imateriais, como por exemplo música, cheiros, sensação do vento, barulhos, etc.

Em adição ao ambiente interno acolhedor [...], o ambiente psicodélico ideal ainda fornecerá ao sujeito a oportunidade de experimentar cenários externos atrativos. Cenários naturais [...] são especialmente desejáveis e evocam a sensação da beleza natural do mundo e do sujeito como ocupante de um lugar harmônico no “esquema geral das coisas”. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 137, tradução nossa).⁶⁹

O efeito específico se deve quase que inteiramente à preparação da sessão e do ambiente - o *set and settings*. [...] Se ele está psicologicamente preparado e o cenário é espontâneo e agradável, então um completo mundo novo de experiências se abre. Mas se a experiência inicial ocorre com preparação inadequada ou expectativas temerosas e se a experiência é involuntária e o ambiente impessoal, então uma reação bastante desgostosa é inevitável. Psiquiatras têm dado LSD regularmente a participantes de pesquisas em circunstâncias onde eles não sabem o que vai acontecer (experimento duplo-cego), e onde os ambientes eram frios, clínicos, públicos, e provocadores de ansiedade. (LEARY, 1998, p. 78-79, tradução nossa).⁷⁰

⁶⁹In addition to the supportive indoor environment [...], the ideal psychedelic setting will further provide the subject with an opportunity to experience attractive out-of-doors surroundings. Natural settings [...] are especially desirable and evocative of a sense of the world's beauty and of the subject's harmonious place in the overall “scheme of things”. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 137).

⁷⁰The specific effect is almost entirely due to the preparations for the session and the surroundings – the set and the setting. [...] If he is psychologically prepared and if the setting is voluntary and pleasant, then a whole new world of experience opens up. But if the initial experience occurs with inadequate preparation or fearful

A questão do alcance da experiência religiosa, uma vivência que se dá nas profundezas da psiqué, nos leva novamente aos níveis em que foi categorizada a experiência psicodélica. Conforme visto, Masters e Houston dividiram-na em quatro níveis (estético/sensorial, recordativo/analítico, simbólico e integral); Timothy Leary dividiu-a em sete (atômico, celular, somático, sensorial, mental-social, emocional, vazio). Descreveremos agora cada um deles, começando pela divisão de Masters e Houston:

Nível estético/sensorial

O primeiro nível é o nível estético/sensorial, onde as transformações perceptivas ocorrem em cada um dos sentidos: visão, audição, tato, olfato, paladar. A ênfase é sobre os aspectos materiais, sensoriais, do mundo que nos cerca, onde há a modificação da relação estética com os objetos. Cores saturadas, aceleração do pensamento, pareidolia, alterações da imagem corporal e da sensação corpórea, alteração dos aspectos dos objetos, sinestesia, etc.

Abre-se para a mente uma nova configuração espaço-temporal que não se atém mais à linearidade da construção mental que nos é comum. Quanto mais o sujeito resiste a essa desconfiguração do que lhe é familiar, mais a sensação de caos é acentuada (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 143).

Nesta instância sensorial as experiências não possuem significado profundo, são acontecimentos em si mesmos, embora sejam lúdicos, devido à novidade das sensações. Os acontecimentos desenrolam-se em um fluxo não-rígido e não-lógico. A consciência normal é expandida e mais estímulos são captados, assim o que é ordinariamente secundário adquire importância (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 155).

Uma das ocorrências mais singulares do nível estético são as imagens eidéticas (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 156), um tipo de imagem mental que por vezes se confunde com o fenômeno da pós-imagem ou da imagem entópica. Outra ocorrência possível é a da alucinação. Descreveremos então as diferenças entre elas.

As imagens eidéticas surgem intuitivamente e são um tipo de imagem mental que não possui um espaço visual definido, pois sua constituição é tão definida e absorvente que não se sabe exatamente que espaço ocupa, se ocorre dentro da mente, como uma espécie de imaginação, ou se é projetada no mundo externo. Apesar dessa indefinição, sabemos que ela realmente

expectation and if the experience is involuntary and the setting impersonal, then a most distasteful reaction is inevitable. Psychiatrists have regularly given LSD to research subjects in circumstances where they did not know what was going to happen (double-bind experimentation), and where the surroundings were bleak, clinical, public, and anxiety-provoking. (LEARY, 1998, p. 78-79).

pode ser percebida como projetada em superfícies e são ainda vistas de olhos fechados, projetadas então, sobre a superfície das pálpebras. As imagens eidéticas são produzidas por conteúdos da memória, pela atividade da imaginação e pela influência das emoções (PAIM, 1972, p. 38).

O eidetismo é encontrado em pessoas com boa memória fotográfica, já que as imagens são ricas em detalhes e podem ser tridimensionais. Geralmente crianças na primeira infância costumam ter capacidade eidética. (FOSTER, 1969).

Esse tipo de imagem costuma significar ela mesma, como uma espécie de imagem concreta, especialmente durante o primeiro nível da experiência psicodélica. Ela pode ocorrer em níveis mais profundos e adquirir significado simbólico ou especial. Há ainda que se assinalar que a imagem eidética não é confundida com a alucinação. O sujeito sabe diferenciá-la dos outros estímulos. Apesar de muito vívidas e detalhadas, não possuem consistência de realidade (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 157-160).

As imagens entópicas, um tipo de fenômeno visual onde se pode incluir a pós-imagem, são geradas pelo próprio mecanismo da visão, através de sua estimulação. Métodos para obtê-las são a saturação da retina, a privação sensorial e o uso de substâncias psicodélicas. Diferenciam-se das imagens eidéticas, pois sabemos precisar sua origem e elas se dão num campo visual percebido como externo ao sujeito. (DALY, 1984, p. 172-173).

As alucinações ocorrem devido a um distanciamento na relação entre a percepção e a atividade mental. Assim a imaginação sobrepõe-se e é projetada para o mundo externo adquirindo consistência de realidade. (GIBSON, 1970).

Quando a atividade sensorial está em baixa, como por exemplo, durante o sono, o cérebro permite o fluxo do inconsciente assim criando os sonhos. O estado de vigília se dá quando os sentidos estão alerta e em consonância com a atividade psíquica. A alucinação surge dessa não consonância entre as percepções e a atividade psíquica. É uma perturbação da consciência, permitindo que a imaginação se sobressaia. O fenômeno da alucinação não afeta a percepção sensorial, que continua normal. Porém, algo na consciência não faz a ponte entre o que é percebido e o que é imaginado, permitindo que a imaginação projete seus conteúdos na realidade objetiva. Segundo Isaías Paim:

O que deve ficar estabelecido é que a alucinação nada tem a ver com a atividade perceptiva. Nos enfermos que apresentam alucinações, a atividade sensorial normal persiste ao lado dos fenômenos alucinatorios. Os próprios doentes fazem a distinção entre a atividade sensorial, que permanece normal, e os fenômenos alucinatorios de que padecem. (PAIM, 1972, p. 60).

As alucinações podem ser uma ocorrência da experiência psicodélica, porém são transitórias e podem ser posteriormente distinguidas de outros fenômenos da experiência. Apesar da ocorrência de alucinação, a maior parte dos efeitos do LSD é de caráter ilusório, uma percepção equivocada e que está em constante mutação (PAIM, 1972, p. 120).

As alucinações podem ocorrer como forma de simbolizar o ambiente, quando um aspecto latente das percepções distorcidas e sabidamente ilusórias de um objeto se torna fixo e passa a adquirir um significado. Então a imaginação se sobrepõe à percepção (mesmo que ela não seja a percepção ordinária) e cria e projeta um mundo a parte do sensorial. Segundo Masters e Houston:

[...] o meio ambiente como um todo ou um bom número de seus aspectos podem ser simultaneamente simbolizados e desse modo são agora trazidos à existência tangível no mundo. Nesta situação, as alucinações podem aparecer. Então estamos sujeitos a ter uma experiência similar à psicose. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p 172, tradução nossa).⁷¹

As emoções contribuem para a simbolização do ambiente, fazendo com que os aspectos se fixem e respondam mais à imaginação do que aos sentidos. Há quem discorde de um famoso clichê sobre o LSD, que diz que a substância pode produzir uma psicose-modelo e provocar alterações similares a da Esquizofrenia. A esse respeito Isaías Paim cita um pesquisador italiano chamado Bruno Manzini e afirma:

Vários relatórios procedentes de outros círculos médicos revelam que as manifestações do LSD diferem de modo considerável da fenomenologia esquizofrênica [...]. Os sintomas que mais se assemelham aos da esquizofrenia estão relacionados com distúrbios do pensamento, não só em seus aspectos formais como lentidão e empobrecimento dos conteúdos ideativos, mas principalmente, de tipo delirante como percepções delirantes e interpretações falsas das ocorrências do mundo exterior. [...] apesar das manifestações enunciadas, o indivíduo submetido à ação do LSD não perde contato com a realidade, conservando a capacidade de reconhecer as pessoas do ambiente, realizar atos de maneira coordenada [...]. (PAIM, 1972, p. 121).

Nível analítico

Passemos agora para o segundo nível da experiência psicodélica, o nível analítico (*recollective-analitic level*), caracterizado pela introspecção e pela busca de entendimento dos acontecimentos em um nível particular, pessoal. Memórias antigas retornam, complexos são revistos, associações são produzidas. Inicia-se um processo similar ao da psicanálise. O guia não interfere nas rumações do sujeito a não ser que ele entre em um padrão repetitivo, onde

⁷¹[...] the total environment or a good many aspects of it may be simultaneously symbolized and by means are the symbols now brought into tangible existence in the world. I this situation, hallucinations also may appear. Then we are likely to have a psychosis like experience. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 172).

podem ocorrer idéias fixas, obsessivas. A estimulação do guia desloca a atenção e rompe com o pensamento cíclico (MASTERS; HOUSTON, 2000, p.144).

As palavras ganham múltiplos significados e, assim como as formas, elas são capazes de evocar inúmeras latências. O significado convencional perde a predominância. A conversação se aprofunda por caminhos labirínticos como em *Alice no país das Maravilhas*. A noção de tempo se converte em anacrônica já que o passado é revivido e se faz presente no tempo presente. As memórias, no entanto, assim como a linguagem e as formas, podem ser distorcidas:

O sujeito pode descobrir que ele interpretou mal um evento real na época de sua ocorrência, então ele foi preservado na memória em sua forma inválida; ou ele pode descobrir posteriormente que sua memória criou fantasias sobre um evento e então, depois disso, lembrava-se da memória falsa e não da verdadeira [...]. De fato, com relação aos conteúdos psíquicos, agora parece existir uma nova habilidade de separar o falso do verdadeiro, o autêntico do inautêntico, e o essencial da acumulação montanhosa de superfluidades. Associações podem ser excepcionalmente livres e produtivas, sua velocidade aumentada, e seu escopo amplamente aumentado. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p 185, tradução nossa).⁷²

Nível simbólico

O aprofundamento da auto-análise leva ao terceiro nível, chamado nível simbólico, caracterizado pela imersão e atuação nos conteúdos psíquicos que se desenrolam em dramas imaginados, onde há a ocorrência de imagens eidéticas, desta vez, plenas de significado.

O simbolismo contido nesses dramas pode ser identificado por meio de mitologias e arquétipos e ajudam o sujeito a realizar o crescimento pessoal e amadurecimento, já que envolvem o que pode ser chamado de ritos de passagem. A vivência do drama promove, portanto, a integração desses conteúdos. O simbolismo tem significado particular, mas também aponta para o universal, para uma explicação em linhas gerais do funcionamento do todo e o sujeito se vê como parte de algo maior.

Idealmente, a participação do sujeito nesses dramas será total - exemplo: uma participação por meio de imagens, ideiação, afeto, sensação, e envolvimento cinestésico, todos convergindo como componentes dinâmicos da experiência dramática que se desdobra. O drama, é verdade, pode se desenrolar num plano verbal-ideacional e sem as imagens, mas então as

⁷²The subject may discover that he misinterpreted the real event at the time of its occurrence, so that it has been preserved in memory in its invalid form; or he may find that he subsequently misremembered an event and then, after that, remembered the misremembered and not the true version. [...]. Indeed, with regard to the psychical contents generally, there now may be a novel ability to separate the false from the true, the authentic from the inauthentic, and the essential from the mountainous accumulations of the superfluidities. Association may be exceptionally free and productive, its speed increased, and its scope greatly extended. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 185).

chances de efetuar a convergência cinestésica, afetiva e sensorial é diminuída [...]. (MASTERS; HOUSTON, 2000 p. 214, tradução nossa).⁷³

Nível integral

Por ultimo temos o quarto nível, integral, onde ocorre aquilo que muitos denominam experiência religiosa, iluminação. Chega-se à essência mais depurada através de uma experiência intensamente emocional. A transformação pessoal é plena.

Leary (1998, p. 13-14, tradução nossa) descreve uma sensação similar quando passou por sua primeira experiência: “[...] me senti exaltado, maravilhado e quase convencido de que havia despertado de um longo sono ontológico”.⁷⁴

Aqui o sujeito experimenta o que ele considera como uma confrontação com a Base do Ser, Deus, Mistério, Número, Essência, ou realidade fundamental. [...] o clima neste nível é intensamente emocional. É sentido como se esse intenso afeto servisse para sintetizar os componentes experienciados e para efetuar uma integração duradoura, positiva da organização psíquica reestruturada. Muito do que o sujeito considera como padrões de comportamento inefetivos ou auto-destrutivos foram apagadas, recortadas ou recalçadas em um tipo de processo de imprinting ou reimprinting. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 148, tradução nossa).⁷⁵

Jean Houston e Robert Masters afirmam ainda que os dois primeiros níveis da experiência são os mais comuns, sendo que o primeiro é onde permanece a grande maioria, daí talvez sua popularidade, pois os acontecimentos do nível estético são o que as pessoas geralmente têm em mente quando se fala em experiência psicodélica. Muitos aspectos do nível estético foram trabalhados também na arte.

O segundo nível é igualmente comum e seus acontecimentos também podem ter paralelos artísticos na literatura e no cinema, pois a predominância é verbal e mental. O terceiro nível foi alcançado por pouco menos que a metade dos sujeitos, nas sessões conduzidas pela dupla, “*reached by some forty percent of the subjects*” (MASTERS; HOUSTON, 2000, p.147).

⁷³Ideally, the subject’s participation in these dramas will be total – i.e., a participation by image, ideation, affect, sensation, and kinesthetic involvement, all coalescing as integrated dynamic constituents of the unfolding dramatic experience. The drama, it is true, may unfold on a verbal-ideational plane and without the images, but then the chances of effecting the kinesthetic, affective, and sensory coalescence are diminished [...]. (MASTERS; HOUSTON, 2000 p. 214).

⁷⁴[...] left me feeling exhilarated, awed, and quite convinced that I had awakened from a long ontological sleep. (LEARY, 1998. p. 13-14).

⁷⁵The subject here experiences what he regards as a confrontation with the Ground of being, god, Mysterium, Noumenon, essence, or fundamental reality. [...] The climate on this level is intensely emotional. It is felt that this intense affect serves to synthesize the experimental components and to effect a lasting, positive integration of the restructured psychical organization. Many of what the subject regarded as ineffectual and self-damaging behavioral patterns seem to have been effaced, cut through or overlaid in a kind of imprinting or reimprinting process. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 148).

O terceiro nível, artisticamente, pode ser traduzido em diversos meios, como as pinturas visionárias e simbólicas, o cinema underground visionário, a literatura, o teatro, o happening, as instalações, que podem trabalhar com os conteúdos simbólicos ou convidando à experiência, ao ritual. Já o quarto nível encontra dificuldade em ser materializado, pois se dá num nível muito além da linguagem.

É bom ressaltar que a experiência psicodélica não acontece obedecendo a essa seqüência dos níveis rigorosamente. A divisão foi baseada em padrões fenomenológicos das ocorrências e serve para orientar o entendimento dos fenômenos que ocorrem na experiência de cada pessoa. Quando há certo padrão um dos níveis pode estar associado a ele.

Timothy Leary também categorizou as ocorrências psicodélicas em sete níveis de consciência, ou de energias da consciência. Vamos a eles:

Nível atômico

Este é um nível de experiências sensoriais marcadamente primárias e também subjetivas onde há descrições de sensações de fusão com a energia das matérias, a fragmentação das formas dos objetos em padrões vibratórios, a sensação das minúsculas partículas do corpo e dos objetos e de dissolução das fronteiras entre si e o mundo.

Porém, estes relatos são imprecisos, pois não há vocabulário exato para descrever o que se passa. São sensações puras muito além da linguagem. O sentimento é o êxtase. Conforme Timothy Leary:

Indivíduos falam em participação e fusão com a pura (por exemplo: sem forma) energia, luz branca, [...] visões do vazio, explosões apocalípticas, a natureza cíclica da criação e dissolução, etc. Agora não preciso me desculpar pela superficialidade inadequada dessas palavras. Apenas não temos um melhor vocabulário empírico. (LEARY, 1998, p.24, tradução nossa).⁷⁶

Em Masters e Houston o mesmo fenômeno é descrito em termo de empatia, tanto em relação às outras pessoas como em relação aos objetos. A identificação é tão forte que há uma sensação de fusão entre os seres e coisas. As fronteiras são eliminadas e o completo mergulho no outro leva a experiência de suas mais essenciais particularidades. A empatia entre pessoas pode gerar comunicação telepática, ou o que seria objetivamente entendido como um tipo de comunicação corporal sutil que escapa ao modo ordinário de percepção. As pessoas comunicam-se sem o código verbal (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 111-112)

⁷⁶Subjects speak of participating in and merging with pure (i. e., content-free) energy, white light, [...] visions of the void, of world-ending explosions, of the cyclical nature of creation and dissolution, etc. Now I need not apologize for the flimsy inadequately of these words. We just don't have a better experiential vocabulary. (LEARY, 1998, p.24).

Aldous Huxley em *As portas da percepção*, onde relata sua experiência com mescalina, descreve um sentimento parecido de desindividualização/despersonalização ao contemplar uma cadeira, onde teve a sensação de fusão e identificação completa com o objeto. (HUXLEY, 1966, p. 10).

Nível celular

Aqui há um ligeiro progresso em direção à nova integração do ser, deixando para trás a regressão total às origens do ser que é encontrada no nível atômico. Porém, ainda estamos lidando com sensações primárias e subjetivas. O nível celular é caracterizado pela recordação de memórias instintivas, memórias contidas nas células. Há uma profunda experiência da constituição do próprio corpo. Toma-se conhecimento da herança genética, da sabedoria dos antepassados ao nível da subsistência primitiva. Tem-se a consciência do processo evolutivo dos seres humanos e da vida na Terra como um todo e de que a vida é um processo de transformação. Timothy Leary equipara este nível às idéias de reencarnação da religião Hindu e do Budismo. (LEARY, 1998, p. 28).

Nível somático

Consciência total do corpo, sensação de que ele é um micro universo dentro do universo. Consciência do funcionamento dos órgãos e da complexidade sistêmica que nos habita. Para Leary (1998, p. 30, tradução nossa): “Seu corpo é o universo. A antiga sabedoria dos gnósticos, herméticos, sufis, tântricos, yogis, curandeiros. O que está fora está dentro. Seu corpo é o espelho do macrocosmo.”⁷⁷

Nível sensorial

Aqui há o despertar da consciência como nós conhecemos. Porém, ainda em um nível primário. Há a percepção pura das sensações que estimulam cada um dos sentidos. A consciência corporal, portanto, desperta e individualiza cada sentido, nossos canais de comunicação que são plenamente experimentados como da primeira vez.

O nível sensorial aqui descrito é similar ao descrito por Master e Houston. É através dos sentidos que conseguimos conceber a realidade externa e Leary chama a atenção para o fato de que o que percebemos ser a realidade externa pode ser ampliado. Aqui há pontos em

⁷⁷Your body is the universe. The ancient wisdom of gnosis, hermetics, Sufis, tantric gurus, yogis, occult healers. What is without is within. Your body is the mirror of the macrocosm. (LEARY, 1998, p.30)

comum sobre o que afirma Aldous Huxley em *As portas da Percepção* sobre o fato da comunicação entre as pessoas ser possível devido às experiências similares do seja o mundo externo.

Mas em um nível mais particular, como é possível ter certeza do que o que se passa com o outro é o mesmo que se passa comigo? Aldous Huxley questiona como poderíamos entender o que se passa com um louco ou com um gênio, já que eles vivem experiências não compartilhadas pela maioria, e, no entanto reunimos informações que permitem classificá-los como louco ou gênio. Uma mente fresca, livre de conceitos, parece ser a condição para enxergar o outro tal como é, para apreender a realidade.

Contemplarmo-nos do mesmo modo pelo qual os outros nos vêem é uma das mais confortadoras dádivas. E não menos importante é o dom de vermos os outros tal como eles mesmos se encaram. (HUXLEY, 1966, p. 4).

A realidade é construída com a ajuda daquilo que Huxley chama de válvula, o filtro cerebral da captação dos estímulos externos. A função dessa válvula é selecionar informação útil para a sobrevivência, sem ela seríamos jogados num estado de consciência oceânica, de onisciência.

A seleção daquilo que nos é útil acaba sendo sistematizado na linguagem. Os loucos e os gênios possuem a consciência mais aberta ao que os sentidos captam. Aquilo que não tem importância acaba adquirindo interesse e isso também acontece por meio da experiência psicodélica.

Esse mecanismo da válvula é explicado por Masters e Houston, pois seria justamente ele que levaria à sensação de maior definição dos estímulos recebidos, como por exemplo, a saturação cromática, a alta definição das visões externas, a capacidade de ouvir sons distantes ou cada nota de uma música. O que ocorre é que mais do que os sentidos captam chega à consciência. Não são os sentidos que sofrem alteração, é a consciência que se expande.

Acreditamos que para a consciência um aumento da percepção sensorial realmente ocorre; mas pode não ocorrer de um modo que possa ser medido através dos testes disponíveis atualmente. Duvidamos que o olho estivesse realmente vendo mais (com possível exceção de alguns efeitos provenientes da dilatação das pupilas), ou que o nariz está captando mais odores. Antes, o mais provável é que mais daquilo que o olho vê e mais daquilo que o olfato capta chega até a consciência. Uma parte desse MAIS indubitavelmente resulta do sujeito prestar uma atenção maior e prolongada aos estímulos do que ele normalmente presta; mas fatores desinibidores também podem estar envolvidos. Que o sujeito firmemente acredite que suas percepções estão muito mais aguçadas não é algo de que se duvide. Que o sujeito esteja vendo “melhor” ou “mais claramente” as cores, linhas, e outras propriedades específicas e partes de objetos parece ser freqüentemente explicado pelo fato do objeto em tais casos não ser mais percebido em termos de função,

simbolismo ou rótulos categóricos que não são acessíveis a percepção sensorial pura e que usualmente contribuem na diluição da percepção imediata. (MASTER; HOUSTON, 2000, p. 155, tradução nossa).⁷⁸

Nível mental-social

Desenvolve-se o questionamento do eu, percebe-se a construção social que envolve esse eu, através dos condicionamentos do comportamento por meio da cultura, da sociedade, dos mecanismos de coerção e de estimulação (polícia, sociedade do espetáculo). Em termos psicológicos, o sujeito se apercebe da formação de seu ego e questiona o seu verdadeiro eu, além de ter a noção de sua transitoriedade. O quinto nível descrito é similar ao segundo nível de Masters e Houston, onde há um aprofundamento do sujeito em questões do seu eu e a auto-análise.

O ego descobre que o Eu é atômico, celular, sensorio, somático e prestes a passar. O ego se assusta. Entra em pânico. O ego grita por socorro. Traga-me um psiquiatra! Socorro! Leve-me de volta para o divertido e confortador palco de TV. (LEARY, 1998, p. 37, tradução nossa).⁷⁹

Nível Emocional

Leary afirma que as emoções são uma reação de alerta do organismo quando há perigo. Todas as emoções são fruto do medo. A psiquiatria e a psicanálise são teorias que se dedicam à explicação do comportamento emocional e, no entanto são inadequadas e pomposas (LEARY, 1998, p. 37). O nível emocional deve ser superado, pois as emoções são perigosos narcóticos, são viciantes e isso reduz o potencial da mente.

Essa superação leva ao estado de êxtase, um estado plenamente harmônico. Podemos estabelecer comparação com o terceiro e quarto nível de Masters e Houston no que concerne à demanda emocional do envolvimento nos dramas simbólicos e da experiência profunda que produz o estado místico. O envolvimento emocional com os conteúdos do terceiro nível é fundamental para que haja o aprofundamento para o quarto nível, onde tal grau emocional

⁷⁸ It is our own belief that for consciousness a heightening of sense perception definitely occurs; but it may not occur in such a way as to be measurable by tests now in use. We do doubt that the eye is absolutely seeing more (some effects of papillary dilatation possibly excepted), or that the nose is smelling more. Rather, it seems likely that more of what the eye sees and more of what the nose smells is getting into consciousness. Some of this MORE doubtless results from the subject's paying greater and prolonged attention to the stimulus than he usually does; but de-inhibiting factors also may be involved. That the subject firmly believes his perceptions are much more acute is not to be doubted. That the subject is seeing "better" or "more clearly" the colors, lines, and other specific properties and parts of things appears to be often explained by the fact that the object in such cases no longer is being apperceived in terms of function, symbolism or label categorization of the object not accessible to sense perception alone and which usually work to dilute the immediacy of the perception. (MASTER; HOUSTON, 2000, p. 155).

⁷⁹ Ego discovers that I is atomic, cellular, sensory, somatic and soon to pass on. Ego gets frightened. Panicked. Ego cries for help. Get me a psychiatrist! Help! Get me back to the nice, comforting TV stage. (LEARY, 1998, p. 37).

leva à integração de tudo o que o sujeito experimentou até ali. De certa forma, as emoções são transcendidas para dar lugar à iluminação, à revelação última.

[...] uma atmosfera carregada com o mais intenso afeto. Este afeto leva a um tipo de crescendo emocional climatizado pela morte e purgamento de alguma parte do ser do sujeito e seu renascimento em uma nova e mais elevada ordem de existência. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 266-267, tradução nossa).⁸⁰

O Vazio

Este é o nível em que se tem plena consciência das ilusões criadas pelas intermediações dos conceitos, da linguagem, da realidade objetiva, das crenças. A vida é ilusória assim como também é a morte. Tudo é criação do ego, fora dele há o vazio. Porém, nada é estático e logo o vazio torna a ser preenchido. Eterno jogo de morte e renascimento.

A experiência psicodélica profunda é o *flip* morte-renascimento. [...] A glória do momento psicodélico é a vitória sobre a vida e a morte ganha por meio da visão da dança oscilante de energia e o ceder a ela [...]. Não há nada a evitar, nada para escapar, nada a temer. Há apenas liga-desliga, dentro-fora, claro-escuro, rápido-devagar. (LEARY, 1998, p. 42-43, tradução nossa).⁸¹

Os sete níveis propostos por Timothy Leary estão conectados às sete questões básicas sobre a existência cujas respostas são encontradas por meio da experiência religiosa e por meio da ciência. A experiência psicodélica reúne tanto o aspecto religioso quanto o científico. As sete questões são:

1. Qual a força definitiva por trás de todo o universo?
2. O que é a vida?
3. O que é o ser humano?
4. O que é a consciência?
5. Quem sou eu?
6. Como devo me sentir sobre algo?
7. Qual é a saída para tudo isso?

⁸⁰[...] an atmosphere charged with the most intense affect. This affect rises to a kind of emotional crescendo climaxed by the death and purgation of some part of the subject's being and his rebirth into a new and higher order of existence. (MASTERS; HOUSTON, 2000, p. 266-267).

⁸¹The deep psychedelic experience is a death-rebirth flip. [...]. The Glory of the psychedelic moment is the victory over life and death won by seeing the oscillating dance of energy and yielding to it [...]. There is nothing to avoid, nothing to escape, nothing to fear. There is just off-on, in-out, start-stop, light-dark, flash-delay. (LEARY, 1998, p. 42-43).

3.1 O Zen

A experiência do vazio, da realidade fundamental, ou da essência das essências a que se chega nos níveis mais profundos da experiência psicodélica encontra similaridade com o Zen. Aldous Huxley descreveu tal semelhança quando relata a sensação de ter experimentado a realidade em si através da contemplação de um vaso com flores. A cor e a materialidade das flores eram tão definidas e tão evidentes que ele foi capaz de se dar conta de que a flor existia em si e por si e então percebeu que era isto o que seria o *Dharma-Corpóreo* de Buda:

E lembrei-me, então, de uma passagem que li em um dos ensaios de Suzuki: “Que é o *Dharma-Corpóreo* do Buda?” (o *Dharma-Corpóreo* do Buda é outro modo de se referir à mente, à peculiaridade, ao vazio, à divindade). A pergunta foi feita, em um mosteiro Zen, por ardente e perplexo noviço. E, com a vivaz insensatez de um dos *Irmãos Marx*, respondeu-lhe o superior: “A sebe ao fundo do jardim”. “E poderia eu perguntar” – retrucou timidamente o noviço – “qual o homem que concebeu essa verdade?” A que *Groucho*, dando-lhe uma pancada nas costas com seu bastão, responde: “Um leão de cabelo de ouro!” (HUXLEY, 1966, p. 8).

A passagem citada demonstra aquilo que é chamado de *koan*, um enigma sem solução lógica e sem solução aparente, cuja finalidade é de levar o indivíduo à meditação até alcançar o *satori*, que seria um grau da experiência do Zen. Quanto mais a mente está acostumada a solucionar os paradoxos mais o Zen se revela.

O Zen seria o estado em que a mente alcança a compreensão total, um estado que não pode ser descrito, pois se trata de uma experiência pura, direta e não mediada (WATTS, 2011, p. 67-84). Conceitos, palavras, explicações, são mediações entre o sujeito e os fenômenos, são informações de segunda categoria. É por isso que o Zen só pode ser alcançado por meio de enigmas e paradoxos, é preciso gerar uma experiência direta. A experiência do Zen seria a experiência da onisciência, pois desconstruindo-se a mente lógica expande-se a mente para processar mais daquilo que os sentidos captam. O que é paradoxal em uma perspectiva pode não ser em uma perspectiva mais ampla.

Agora compreendemos que “A” é “não-A”, que a lógica é unilateral, o ilogismo não é, em última análise, necessariamente ilógico e que o que é superficialmente irracional tem, apesar de tudo, a sua própria lógica, que está em correspondência com o verdadeiro estado das coisas. (SUZUKI, 1961, p.61).

O espírito fica face a face com outro espírito, como dois espelhos, um diante do outro, e nada há pra intervir entre as suas mútuas reflexões. (SUZUKI, 1961, p. 63).

Outro ponto do Zen é que não há hierarquia, pois tudo o que existe faz parte do universo e constitui sua totalidade assim sendo, tudo é importante e em qualquer coisa a natureza búdica pode ser manifesta, ou seja, pode-se vislumbrar a totalidade do Zen a partir de qualquer objeto. Não há sacralidade, não há um objeto mais digno do Zen, pois isto implicaria em uma definição do que seja essa experiência, implicaria fornecer-lhe um lugar específico. O Zen está em qualquer lugar, no aqui e agora.

Para os que possuem olhos para ver, a verdade eterna e o budado são manifestados nitidamente diante de nós, aqui e agora, em nossos pensamentos e ações, e na mutável corrente de eventos que estão fluindo diante de nós, o tempo todo. (WATTS, 2011, p. 48).

Disso advém seu caráter de evento espontâneo, imediato, único. Uma sucessão de eventos singulares forma uma estrutura de justaposição, de colagem, como vimos e veremos nos exemplos da arte psicodélica e arte contemporânea. A singularidade do evento preenche de toda a existência foi aquilo que Huxley experimentou em sua contemplação das flores, entregue ao aqui e agora, uma contemplação esvaziada do eu. Aí teve o *insight* sobre o *koan* do *Dharma-Corpóreo* do Buda.

Quando li esse diálogo, achei-o pouco mais ou menos um amontoado de insensatez. Agora, porém, tudo está tão claro como o dia, tão evidente quanto o postulado de Euclides. Não há a menos dúvida de que o *Dharma-Corpóreo* do Buda seja a sebe no fim do jardim. Ao mesmo tempo, e com igual certeza ele é estas flores, ele é qualquer coisa que desperte a atenção de meu ego (ou melhor, de minha bem aventurada despersonalização, liberta por um momento de meu abraço asfíxiante). (HUXLEY, 1966, p. 8).

A mente vazia é condição pela qual a pureza da realidade pode ser captada, pois o ego cria representações da realidade que a distorce e levam à ilusão. O Zen, assim como muito da arte após o modernismo, apresenta-se e não representa nada. O artista Zen está em constante condição de não-eu e afasta-se da concepção de autor. É na verdade um propositor de experiências (MIKLOS, 2010).

O vazio permite a manifestação dos fenômenos em sua essência pré-forma e a arte zen se norteia por um princípio chamado *wabi-sabi*, a compreensão da beleza intrínseca de qualquer aparência, mesmo sendo sua forma considerada imperfeita, uma beleza que surge de modo inesperado, casual.

O *enso*, o círculo do vazio, é uma das formas recorrentes da arte Zen. É feito por meio de uma pintura gestual, súbita e precisa, onde o gesto está carregado da ação-zen através do não-eu e assim imprime as qualidades do momento. O *enso* geralmente é um círculo incompleto,

refletindo o ideal *wabi-sabi*. O instante de sua feitura é como o instante em que o Zen se manifesta: partindo do apego ao ego, migrando para o paradoxo, atingindo o clímax da morte do ego, o instante do vazio que dá lugar a um novo ponto de vista sobre as coisas. Ao atingir-se o vazio, volta-se para o começo.

O mundo é fruto de um ciclo mutável de realidades, e se contemplarmos com mais cuidado, perceberemos que as coisas – justamente por serem passíveis de mudar – são sempre “vazias” em si mesmas ou potencialmente puras de qualquer identidade rígida e imutável. De fato, a profunda integração da arte zen com o conceito de transformação tornou-se a base para o desenvolvimento do símbolo mais frequentemente reproduzido por artistas zen, o **Enso** (*yüan-hsiang* em chinês, o círculo do vazio), que representa uma metáfora da natureza cíclica do movimento contemplativo, o qual conduz a mente do praticante da ignorância (fomentada pela ilusão condicionada de uma identidade imutável e permanente) à transcendência e liberação da mente através da experiência plena de compreensão do Vazio e do Não-eu. (MIKLOZ, 2010, p. 50).

Percebe-se no Zen similaridades com a fenomenologia de Husserl, aliás, todas as classificações dos níveis de consciência que apresentamos partem de premissas fenomenológicas. Poderíamos apresentar ainda mais, como por exemplo, reportar os níveis de consciência da experiência psicodélica à semiótica de Charles Sanders Peirce, que partiu da fenomenologia. Uma comparação entre os níveis de Masters e Houston e o sistema triádico de Peirce poderia ser o seguinte:

Nível estético = Primeiridade

Por ser o nível em que ocorrem as distorções sensoriais de toda espécie podemos pensar em ícone puro: sensações pré-linguagem; hipo-ícone: imagens, no caso da experiência psicodélica podemos considerar também as imagens eidéticas e outras imagens mentais; a auto-refencialidade dos signos: aquilo que vale em si e por si já que o nível estético não possui profundidade.

Nível analítico = Secundidade

O segundo nível pode ser relacionado com as categorias da secundidade através da imersão do sujeito em si e da auto-análise que engendra de suas experiências pessoais. As memórias do que viveu possuem conexão real com um acontecimento

Nível simbólico = Terceiridade

O terceiro nível pode ser relacionado com as categorias da terceiridade através do surgimento de imagens universais, arquetípicas. Também há um grande entendimento do eu que contribui

para o entendimento geral. As imagens eidéticas do primeiro nível, agora podem aparecer como imagens simbólicas.

Nível integral = pode se relacionar com a visão pansemiótica de Peirce, em que tudo pode ser signo. O signo também é visto com uma síntese entre passado, presente e futuro, além de não ser uma entidade estanque, podendo ser classificado em mais de uma categoria e evoluir em múltiplas direções. Os níveis da experiência psicodélica também não obedecem essa seqüência de modo rígido, sendo o que é chamado de nível estético e analítico as ocorrências mais frequentes.

3.2 O Minimalismo e a experiência psicodélica: uma relação fenomenológica

O Minimalismo parece evoluir ou ser uma resposta ao estágio a que havia chegado a pintura abstrata norte-americana bem como a escultura. De acordo com Clement Greenberg, em **Modernist Painting** (s.d.), a especificidade da pintura, sua característica mais peculiar e não partilhada com qualquer outro meio artístico, é a pureza do aspecto óptico. Essa é ainda a única qualidade que não partilharia com a escultura, por exemplo, que é também tátil, visual, mimética e colorida. Por isso que a pintura se fez abstrata, já que a mimese é própria da escultura, pois ela pode melhor executá-la (já que tem existência real) do que a pintura, cuja mimese sempre se dará de modo ilusionístico.

A abstração pictórica promovida pelo Modernismo foi se depurando a fim de chegar até a mais pura essência do meio, o que era visto por Greenberg como um progresso e um modo de torná-la mais consistente, coerente, verdadeira. A escultura também passou pela depuração na procura do que lhe era mais específico, porém apresentou várias formas em seu caminho, incluindo o *ready-made* e a *assemblage*.

A pintura, no entanto, havia chegado aos limites entre os anos 50 e 60, com o aparecimento da pintura *color field* e da pintura *hard-edge* ou Abstração Pós-pictórica. Tratava-se apenas de um plano em que havia uma aplicação monocromática. A pintura *color Field*, ainda atrelada ao Expressionismo Abstrato, apresentava duas ou mais cores postas em relação ou então revelava ainda uma pincelada expressiva, desgastada que aliada à cor pura estimulava a evocação do ilusionismo de profundidade, de espacialidade indefinida e infinita.

Com a missão de tornar a superfície da pintura evidente, pois sua verdade é que ela acontece numa superfície, a pintura *hard-edge* (ou também pintura-objeto) veio tentar superar o ilusionismo da pintura *color-field*, através da aplicação uniformemente impecável e precisa da cor. Uma aplicação objetiva e despersonalizada. A pintura torna-se tão específica e literal que

se apresenta como se fosse um objeto. Suas bordas são evidenciadas como o seu limite, eliminado assim a espacialidade infinita do *color field*.

Porém, apesar de ter chegado muito perto da literalidade, algo continuava a ser evocado que rompia com sua superfície plana: primeiro, ao chegar ao seu limite a pintura voltou a ter pontos em comum com a escultura, pois agora era tão real quanto um objeto, e segundo, o ilusionismo não desapareceu, continuou a ser evocado pelo caráter estático da cor, que cansa a retina que se expõe à uma atenta contemplação e gera efeitos ópticos como a descoberta de nuances na cor monolítica. Cria-se também a sensação psicológica de imersão.

Outra questão é a da pintura em relação à parede: tem-se a impressão de que aquele objeto monocromático é como a cor desencarnada, tal como podemos ver em *Spectrum V* (1969), de Ellsworth Kelly. O próprio Clement Greenberg admite que essa é a grande problemática da pintura em seu ensaio **Modernist Painting** (s.d.), quando afirma que a superfície plana nunca poderá ser absoluta pois ela pode não produzir ilusão tátil (que invade o campo escultórico) mas sempre produzirá ilusão de óptica ao menor sinal que o olho perceber (ilusório ou não) de que há algo naquela superfície, devido à sua alta sensibilidade, pois é um campo homogêneo.

Segundo Donald Judd, em **Specific Objects** (s.d.), uma maneira de escapar a esse impasse é criando objetos tridimensionais que não são nem escultura e nem pintura. Aí então, ele rompe com a especificidade do meio característica do Modernismo, porém, cria a especificidade do entremeio, já que a classe de objetos que propõe não possui classificação exata mas se trata de objetos que devam ser singulares, específicos, totais.

O volume cúbico tridimensional permite superar a frontalidade da pintura e seu eterno estar em relação com o plano da parede, o que pode gerar ilusionismo. O novo objeto tridimensional deve ser mínimo, estruturado da forma mais inteira possível para evitar a composição e o jogo das relações, que também levam ao ilusionismo. Sendo mínimo, o novo objeto deve ser totalmente apreendido de um golpe de vista e daí advir a força de sua especificidade, singularidade ou presença.

O jogo das relações não permitiria captá-lo totalmente de uma só vez e, além disso, exerceria o transporte para o seu jogo interno, o que arruinaria a percepção de sua totalidade singular, que o coloca como uma presença real e única. A sua totalidade singular, ou especificidade, não mente em nada sobre seu real aspecto. Essa presença do objeto seria ajudada pela escolha de seus materiais: industriais, perfeitamente acabados, sem espaço para pinceladas expressivas ou outros traços, que desfazem a sensação de totalidade. Muitas vezes os materiais incluem pintura industrial, então os objetos de Judd não são desprovidos de cor. Guardam essa relação com a pintura.

Porém, segundo Robert Morris em seu ensaio **Notes on Sculpture** (s.d.), a cor não deve ser utilizada na escultura, pois, em se tratando de um fenômeno óptico, subverte a fisicalidade inerente ao meio e contribui para que o ilusionismo da pintura seja transposto para a escultura. Quanto mais neutro for o matiz, mais as propriedades físicas do objeto serão evidenciadas e mais a sua especificidade será apreendida.

A especificidade do objeto, uma busca pela superação do ilusionismo, será constituída da forma mínima do objeto tridimensional porque a sua apreensão total poderá se dar apenas com a observação de uma de suas vistas, pois a constância da forma permite que o espectador visualize mentalmente seu aspecto total. Aí está a singularidade apreendida de um golpe de vista que pretendia Donald Judd, e está aí igualmente a força da especificidade que produz a presença do objeto. A presença surge da experiência de apreensão abrupta da forma total, a partir de um aspecto do objeto.

O que Judd desconsiderava é que essa apreensão total nunca será igual todas as vezes pois muito mais fatores influem na percepção do objeto do que a sua própria constituição. Ele tentou escapar das relações, mas Robert Morris demonstrou que as relações de composição agora residiam num campo expandido, fora do objeto, em seu entorno.

O ambiente em que o objeto se encontra o influencia em termos de espaço e luz e quanto mais neutra a superfície mais a luz e a posição no espaço será influente. Ele pode parecer maior ou menor, mais largo ou comprido. O movimento do espectador pelo espaço pode testemunhar essa mudança, embora qualquer uma das faces lhe assegure que se trata de um cubo. O espectador formará na memória um conjunto de imagens gestálticas do objeto, um conjunto de imagens totais, imagens mentais concretas que com o tempo podem se sobrepor. Também será constantemente evocado a direcionar sua atenção para o espaço, o ambiente que o envolve.

O conjunto de imagens vivenciadas pelo espectador guarda semelhança com o cubismo. A diferença é que no quadro cubista, a multiplicidade de pontos de vista é dada num plano. A experiência minimalista descrita por Robert Morris contém a possibilidade caleidoscópica e se dá no tempo e no espaço. A especificidade absoluta almejada por Donald Judd é uma situação conceitual, idealizada. No fim das contas ninguém escapa do ilusionismo.

Georges Didi-Huberman em **O que vemos, o que nos olha** (2010), expõe essa dificuldade de transpor o ilusionismo e como na realidade o objeto minimalista está prenhe de inúmeras latências. Segundo o autor, Donald Judd se atém a uma posição tautológica que insiste em que o cubo se apresenta somente como um cubo, sem nada que abale a sua condição exata e superficial. Desconsidera que a especificidade do cubo é relativa não só á sua posição em

determinado espaço, mas também em relação à escala humana, que será o ponto de partida da experiência do espectador.

O senso de nosso próprio tamanho nos diz quais coisas são monumentais e quais coisas são decorativas, pequenas. Quanto maior o tamanho, mais o caráter público se instaura no objeto e quanto menor o tamanho, mais o caráter intimista é evocado. Então, uma das primeiras latências que Donald Judd evitou olhar é o antropomorfismo implicado em qualquer objeto, ainda que seja um antropomorfismo dessemelhante dado apenas por uma relação indicial, subliminar, através da escala, unicamente.

Robert Morris afirma ainda em seu ensaio, que a escultura sempre esteve em um ponto mediano entre o monumental (templos, palácios, monumentos) e o decorativo (objetos pequenos como bibelôs). Os novos objetos minimais, ainda segundo Morris, também estavam sendo feitos em uma escala média, em sua maioria. Uma escala que implica exatamente o tamanho do ser-humano. Disso é que também decorria a sensação de presença evocada pela singularidade específica.

A questão do sentido de presença do objeto *minimal*, que é algo ligado à experiência é outro ponto importante que permite escapar à objetividade fria da tautologia (um cubo é só um cubo) e à sua redundância, que desconsidera aspectos sutis da fenomenologia da percepção. A tautologia de Donald Judd é estática e idealizada à maneira clássica; a fenomenologia de Robert Morris assume que uma coisa se apresenta à consciência em um determinado aspecto e em um determinado momento. Nada é estático, e esse pensamento se afina mais com a linha Romântica, subjetiva, mutante e experimental. Sendo a presença uma experiência que é evocada pelo objeto, ela é passível de mudança e de revelação de nuances, pois não está parada no tempo.

Outra atitude descrita por Didi-Huberman, que pode ocorrer frente à observação do objeto minimalista é a atitude de crença, simétrica à atitude tautológica. A crença é uma cristalização em dogma de uma das latências do objeto. É também um tipo de atitude romântica, derivada de um sentido místico, nostálgico ou religioso. Didi-Huberman critica essa atitude porque ela também impede a transitoriedade do entremeio que busca chegar mais próximo daquilo que realmente é. o objeto, embora nunca se chegue de fato a uma verdade, conforme demonstraram a falência das tentativas de fuga do ilusionismo.

O exemplo dado pelo autor de uma atitude de crença é quando se vislumbra algo além do cubo, por meio de uma associação e descobre-se que ele se assemelha a uma tumba, a um caixão, e então ela se cristaliza, torna-se um significado unívoco. Aquelas latências passam a ser a verdade do objeto. Ou então, ele é tomado como um símbolo religioso e que a sua

verdade enquanto cubo é nos lembrar da transitoriedade da vida, ou ainda que devido a essa evocação ele esteja atrelado a uma arte religiosa, simbólica, arcaica. Fecha-se em uma idéia arquetípica de morte, além-vida (HUBERMAN, 2010, p. 40-41).

O objeto contém essas possibilidades, mas contém ainda outras advindas de sua materialidade, qualidades da superfície, relação com o entorno, com a percepção do momento presente. Experiência, revelação e fenomenologia são as chaves das latências que se vislumbram nos cubos, chamadas pelo autor de “aquilo que nos olha”.

As latências estão numa situação de entremeio, assim como a própria situação física do objeto específico, tanto para Morris quanto para Judd. Em **O que vemos, o que nos olha**, estar no entremeio é estar em uma situação dialética. As latências são explicadas ainda de acordo com a fenomenologia da aura. Aura e dialética são dois conceitos emprestados de Walter Benjamin.

A fenomenologia da aura se dá através do jogo entre o perto e o distante, o que ocorre no vislumbre de uma latência ou associação, quando ela se torna próxima e quando ela some para dar lugar á outra percepção, e se torna distante. Pode voltar a ser evocada, tornando-se próxima novamente. Este jogo produz uma experiência do inefável que faz parte da experiência religiosa.

A aura antigamente estava associada à experiência religiosa e à devoção do objeto único, pois este só poderia ser visto em determinado local (relação de proximidade) e depois subsistiria apenas na memória (relação de distância). A distancia era realmente física, embora a lembrança possa ser uma espécie de proximidade. No entanto, ela não se concretiza no mundo real e precisa do objeto para se concretizar. Porém, atualiza-se apenas, pois a lembrança sofre modificações, nunca está parada. A experiência frente ao objeto é sempre um evento único.

Percebemos então, através da dialética do entremeio e da evocação de latências provocadas pelo objeto minimalista, que a aura não morreu, apenas tornou-se secularizada e é, portanto, encontrada em tais objetos, feitos com os materiais da industrialização. Sua experiência não reporta mais ao mundo da crença, porém sua qualidade inefável ainda pode ser relacionada à experiência religiosa, no entanto, uma experiência religiosa pura, livre de dogmas ou certezas.

A aura no âmbito da crença pode levar ao que Didi-Huberman, por meio de Walter Benjamin, aponta como a fascinação alienada que tende para a alucinação (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.149). Isto poderia ocorrer nos objetos minimalistas por meio da experiência psicodélica, através da ocorrência do deslumbre retínico.

Voltando à afirmação de Robert Morris de que a cor subverte a fisicalidade da escultura e ao fato de que os objetos de Donald Judd possuem a cor tão monolítica e saturada quanto a

pintura *hard-edge*, não é de se espantar que os objetos de Judd e os similares aos dele, possam evocar o mesmo tipo de ilusionismo que encontramos nas pinturas *hard-edge* ou *color field*. A espacialidade específica é comprometida pela sensação de imersão, mas ao mesmo tempo seu caráter extremante definido remete à experiência da cor desencanada.

Donald Judd utiliza ainda outros materiais como acrílico, espelho, metais brilhantes, madeira superfície foscas e aveludadas. O apelo das superfícies de seus objetos é altamente sensorial e convidam ao deslumbre retinico, um deslumbre de êxtase visual que pode criar uma sensação de prazer alienante. São materiais que transportam os sentidos para os antípodas da mente e que induzem à experiência visionária (HUXLEY, 1966, p. 69). Esse transporte leva para próximo daquilo que está distante, ou seja, o mundo do inefável, da experiência religiosa, do espiritual ou enigmático. Temos aí a fascinação alienada e alucinada que será uma experiência aurática.

Ainda segundo Aldous Huxley, os textos religiosos estão repletos de descrições do paraíso onde as pedras preciosas refulgem, as flores possuem cores preternaturais, todas as coisas parecem imbuídas de um brilho singular, tão absorventes e maravilhosas que são em si mesmas, dito de outro modo, significam a si mesmas. São únicas, radiantes e totais. Sua presença é tão singular que podem se tornar totalitárias. A fascinação é tal que não há espaço para outra coisa. Evocam um sentimento incompreensível racionalmente.

De todas as artes propiciadoras de visões, a que está mais à mercê de suas matérias-primas é, sem dúvida, a ourivesaria e joalheria. Os metais polidos e as pedras preciosas são tão intrinsecamente arrebatadores que mesmo um vitoriano, até um joalheiro modernista, são artífices do êxtase. E, quando a este encantamento natural do metal refulgente e das pedras cintilantes se acrescenta a magia das formas sublimes e das cores artisticamente combinadas, encontramos-nos em presença de um genuíno talismã. (HUXLEY, 1966, p. 70).

A escala pequena das jóias e das pedras preciosas pressupõem um talismã. A estatura humana dos objetos minimalistas poderia pressupor uma espécie de divindade ou de encantamento narcísico?

Porquê esse deslumbre retínico se dá com tanta força durante a experiência psicodélica? A explicação, conforme já vimos, é o alargamento da percepção. Diz Huxley (1966, p. 13): “[...] quão significativa é a enorme ampliação das cores sob o efeito da mescalina!” Ele continua em *Céu e inferno* (1966) a falar sobre o aumento da percepção das cores e sobre como nuances de tonalidades podem ser reveladas.

Junto com as cores, a experiência da luz também é intensificada e o brilho parece emanar dos próprios objetos. São presenças realmente. Aldous Huxley diz ainda que os objetos brilhantes

e coloridos mesmo vistos em estado normal reportam a fatores inconscientes que evocam “essas obscuras insinuações da vida no outro mundo”. Reportam a algo escondido da consciência, recalcado. Por isso que eles possuem esse valor visionário. Esse apelo ao inconsciente, para Didi-Huberman, é um dos propulsores da fenomenologia da aura, a estimulação do paradigma do sonho, onde os vislumbres trazem a tona conteúdos recalcados, misteriosos, imagens que podem ser simbólicas mas que constantemente se transformam devido à justaposição de evocações, de outras imagens do inconsciente.

O sonho é um desenrolar de acontecimentos em uma estrutura não-linear, assim, como o olhar que nos lança o objeto a cada visão total que dele apreendemos. Cada imagem é atualizada por uma nova, assim como no sonho um símbolo se transforma em outro. As imagens estão em constante processo de metamorfose. A isto Didi-Hubermann chama imagem crítica. A imagem crítica é uma alternativa à fixação dos arquétipos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 192).

As vivências do nível simbólico da experiência psicodélica podem participar da dialética da imagem crítica se considerarmos que ela conduz à transformação pessoal, mas podem fazer parte da idéia arquetípica de crença, já que conduzem à experiências que revelam traços em comum com narrativas mitológicas, rituais de iniciação e arquétipos novamente.

Outro fenômeno da experiência psicodélica que pode levá-la para o âmbito da dialética é a associação de formas estimuladas pela estrutura mínima que inquieta o olhar e que busca uma completude e produzem assim imagens novas, conforme Masters e Houston (1968, p. 90, tradução nossa): “[...] todas as formas se baseiam em outras formas.”⁸² E ainda:

Seres e coisas podem aparecer se uma de suas características latentes tornou-se absolutamente dominante. Se um rosto se parece com um cavalo ou um porco, a pessoa que está tendo as visões pode começar a relacionar essas imagens à caricaturas italianas bem conhecidas do século XVII. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 90 tradução nossa)⁸³.

Então, se supusermos um objeto cujas características do material são deixadas em evidência, como uma obra em madeira de 1974, feita por Donald Judd: uma caixa em compensado cujo plano superior é suspenso em alguns centímetros do resto do corpo do objeto e cuja imagem figura no livro de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 51), essa superfície de madeira, principalmente suas linhas sinuosas características, poderiam começar a se mexer na

⁸²[...] toutes lês formes se fondent em d’autres formes. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 90).

⁸³[...] Êtres et choses peuvent apparaître comme si un de leurs caractères latents était devenu absolument dominant. Si un visage est légèrement chevalin ou porcin, son possesseur se met à ressembler à ces caricatures italiennes bien connues du XVIIe siècle. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 90).

visão de um espectador em estado de experiência psicodélica. Ao se mexerem, essas linhas poderiam evocar novas formas e idéias antes impensáveis para aquela superfície. É o fenômeno da pareidolia e da inconstância dos aspectos dos objetos, que evocam associações, que encontramos no 1º nível da experiência psicodélica.

Os desenhos da madeira podem se tornar chamadas dançantes, rios em movimento, camadas de cera que se derretem, etc., transformando a superfície do objeto quase numa tela de projeção, onde o filme projetado são as associações provocadas pelo que há na superfície estimulando as manifestações da mente em estado não ordinário de percepção. Neste sentido, o objeto *minimal* adquire vida, torna-se verdadeiramente uma presença durante o estado de percepções ilusórias à que se é levado através da experiência psicodélica. Pode-se dizer que o objeto nos olha por meio de nossas projeções, e que quanto mais a atenção sobre ele se intensifica, mais imerso nele o espectador estará. As diversas associações produzidas rompem com a tautologia e não se fixam em qualquer ponto, embora tal ocorrência seja possível.

A obra de Carl Andre é um exemplo de como a evocação do deslumbre retínico pode levar à um ambiente total e obsessivo, ou ao reino dos céus, conforme o enfoque. Porém, o mesmo fator que pode levá-la ao ápice da alienação (que é a sua capacidade de expansão), pode levá-la à evidenciação de que a totalidade do objeto minimal está no campo e não exclusivamente nele mesmo. Através de materiais com pouca propriedade visionária, como o tijolo, o ferro opaco, o concreto e mesmo a madeira, que são abundantes em sua obra, a estrutura modular e expansiva de seus trabalhos se mantém tão importante quanto quaisquer outros aspectos do objeto. Tão parte do todo quanto as outras partes. Porém, quando utiliza materiais visionários como os metais brilhantes, esta característica tende a se sobressair.

O deslumbre retínico pode acontecer em sua escultura chamada *37th Piece of Work* (1970) que utiliza seis tipos diferentes de metais (Al, Cu, Fe, Mg, Pb, Zn), ou seja: alumínio, cobre, ferro, magnésio, chumbo e zinco, agrupados por ordem alfabética, conforme a sigla da tabela periódica. A obra evoca brilhos, cores e mesmo texturas diferentes, entremeadas numa malha modular.

Carl Andre, que explorou o aspecto horizontal para a escultura através de composições com alturas mínimas, contrapôs-se assim à verticalidade usual do meio, expandindo suas esculturas horizontais até um momento em que chegam a parecer verdadeiras pinturas, com jogo de luz e sombra, figura e fundo, etc, o que termina por criar um paradoxo com a idéia minimalista de não provocar qualquer menção ao ilusionismo, de evidenciar a superfície plana.

Apesar de não haver realmente ilusionismo quanto ao material, pois vemos que se trata de variados tipos de metais que não tentam passar a idéia de ser outra coisa, uma característica

que estava presente no passado da escultura, que utilizava o mármore, por exemplo, para passar a ilusão da pele ou do tecido, e além de não haver, na obra de Carl André, um título que remeta a algo fora do que se pode observar, cria-se justamente o ilusionismo da escultura parecer pintura, devido a sua pouca altura, além de evocar a relação entre planos e materiais que rompem com a unidade superfície. O olho passeia sobre vários elementos.

Já em outras obras como em *8 cortes* (1967), os blocos de concreto possuem pouco apelo visionário e não apresentam união, através de qualquer junção ou truques. Cada tijolo é percebido em sua individualidade, pois foram apenas agregados. Não há qualquer ilusionismo quanto ao peso, nem quanto ao tamanho e nem de se darem como o verdadeiro piso da galeria, pois, em sua disposição horizontal há áreas vazadas que revelam o piso e a altura da escultura. À este tipo de composição modular, David Batchelor junta a idéia Zen de Jon Cage de conferir valor igual à qualquer ser ou coisa. A estrutura modular é também não-hierárquica (BATCHELOR, 1999, p. 60).

A experiência Zen pode ser explicada pelo prisma do ritmo anadiômeneo que Didi-Huberman enfoca em sua descrição das latências do objeto. Pode ser que essa experiência seja uma das mais próximas da fenomenologia da experiência religiosa pura ou secularizada que não procura fixar dogma.

O jogo anadiômeneo é a pulsão dual entre ausência/presença, cheio/vazio, vida/morte, que vai sendo delineada ao longo de seu ensaio. O jogo surge de uma situação limite, similar à descoberta de nuances numa cor uniforme e monocromática, onde o caráter estático produz a estafa visual. Atinge-se, pois, o limite suportado pelo olho de ausência de estímulo. O mesmo se dá com a forma mínima, ela sozinha não é suficiente e precisa de algo mais, ela está no limite do mínimo. O cubo árido, sério e esvaziado de conteúdo inquieta-nos com sua presença muda.

O silêncio incomoda e pede uma presença que traga algo. O cheio só faz sentido devido ao vazio, o som devido ao silêncio e então é necessário que desapareça para que torne a aparecer. Se ele não desaparece sua presença se torna uma constante e ocorre o mesmo que se dá com a cor estática. O ilusionismo surge como compensação àquela presença saturada. O ilusionismo ocupa o espaço do inefável, do vazio.

O Zen é algo que se dá na mesma pulsão. Para atingi-lo é preciso esvaziar-se, passar pela morte do ego e fundir-se com a onisciência de que nos fala Aldous Huxley (1966, p. 11-12). Aí então, o sujeito realmente percebe aquilo que é a coisa em si e volta a recompor-se.

Didi-Huberman apresenta a obra de Tony Smith como exemplificação desse ritmo anadiômeneo. Seus volumes cúbicos e negros, em uma escala antropomórfica inquietam o

olhar por seu aspecto monolítico e obscuro. O negrume remete ao vazio, ao abismo, à perda. Podem ser vistos como feridas visuais no espaço. Podem ser sentidos como magnéticos buracos negros que sugam o entorno para dentro de seu vazio. Sua presença incomodamente muda é devida à ausência de cor e a esse vazio interminável a que o negrume remete. As latências são ainda estimuladas pelos títulos: *Die* (1969) e *We Lost* (1962).

Situação simetricamente oposta se dá com James Turrell. Seus *ganzfelds* (campo total em alemão) estão saturados da presença da cor estática. O conceito do *ganzfeld* foi trabalhado nas instalações *Wedgeworks Series* (1969) e *Mendota Stoppages* (1968-1974). O campo total, na obra de Turrell, propõe uma experiência de imersão e de transposição de limites espaciais e visuais, onde não se sabe a origem do estímulo, se está próximo ou distante da retina. Os *fogs* de Turrell permitem pensar sobre a ontologia da cor, se sua origem é externa ao organismo ou interna, ou se é uma interação entre ambos. Fica, portanto, difícil de precisar se o fenômeno é algo que acontece em proximidade ou distanciamento, já que os *fogs* são percebidos como uma superfície plana e ao mesmo tempo como algo imaterial que se espalha de maneira uniforme e preenche o ambiente.

Há que se salientar que o *ganzfeld* buscado em algumas instalações de James Turrell ainda não é o verdadeiro, apenas partiu de seu conceito. O verdadeiro *ganzfeld* cria um campo visual completamente homogêneo onde não há qualquer outro estímulo além dessa mesma homogeneidade (DALY, 1984).

Nas instalações de Turrell ainda é possível ver partes do próprio corpo e adivinhar a forma dos ambientes. O *ganzfeld* real não permite nenhum tipo de estímulo visual. É tão homogêneo que se assemelha a uma espécie de cegueira. A crescente exposição a esse estímulo uniforme pode levar a uma ocorrência similar à dos sonhos e das alucinações. A falta de estímulo perceptivo favorece o sobrepor da imaginação. Aí podem ocorrer imagens entópicas (DALY 1984), e até imagens eidéticas se a pessoa tem facilidade para ver esse tipo de imagem.

A uniformidade incompleta dos *ganzfelds* de James Turrell é o que permite a ambigüidade de distancias (longe ou perto). Quando o *ganzfeld* é completamente homogêneo, ele é percebido como um fenômeno que se dá em proximidade.

Tanto o *ganzfeld* quanto a privação sensorial, à que nos pode remeter o negrume da obra de Tony Smith, são situações extremas que promovem o ilusório. A fenomenologia da alucinação também parte desse mesmo princípio de baixa do aspecto sensorio que favorece a sobreposição do aspecto imaginativo. Os sonhos também. As pálpebras cerradas e a inatividade favorecem a atividade do inconsciente.

A Op Art adota o mesmo princípio. É preciso que a obra seja abstrata, para provocar seus efeitos ópticos, que ainda não se tem certeza se ocorrem na retina ou no processo mental de percepção. A Abstração facilita o externar da fenomenologia da percepção visual. Isto é notado por William C. Seitz no catálogo da exposição **Responsive Eye** (1965). Os pintores da abstração pós-pictórica, como Frank Stella e Kenneth Noland, Ad Reinhardt, entre outros, participaram da exposição.

4 Cinema expandido: *Light Shows*, cinema sincrético, *underground* e estrutural

A arte psicodélica se revelou prolífica sob a forma tecnológica. Cinema expandido, cinema *underground* e *environments* são talvez sua maior contribuição e o que mais lhe dê o crédito de ser considerada uma das correntes da arte contemporânea.

Os *light shows* (show de luzes) foram a forma de maior característica Pop dentro desse âmbito tecnológico psicodélico e aconteceram em clubes *underground*, discotecas e também galerias.

Seus antecedentes parecem residir no século XVIII quando o padre Louis Bertrand Castel, idealizava o *color organ* (órgão colorido), batizado, em francês, de *Clavencin Oculaire*. Buscava encontrar a equivalência entre som e cor através da música visual.

Essa busca partia de um desejo de atingir a essência da experiência sensorial, de encontrar a pureza da pintura através de sua relação com a pureza da música. Aí já teríamos os primórdios da idéia da cor liberta, já que a cor (um dos elementos primários da composição visual) é tão imaterial quanto os sons (elementos primários da música). As cores, assim como os sons, são produto de frequências, conforme demonstrava Isaac Newton.

O fato de tanto o som quanto a cor serem frequências de ondas parecia mostrar um tipo de relação equivalente entre eles. O pensamento até então ainda possuía resquícios de uma visão explicativa do Universo que se dava por associação entre os fenômenos, e esse pensamento perpassa o interesse pela sinestesia entre cor e som desde a Grécia antiga. Castel não foi o primeiro a propô-la, os Pitagóricos já haviam filosofado sobre o que chamaram música das esferas. Newton ainda guardava resquícios desse pensamento associativo ao propor uma teoria das cores relacionadas às sete notas musicais e, na época, aos sete planetas.

Ao idealizar a equivalência ente cor e som, Castel também questionava se seria possível um surdo apreciar a música (HANKIS, 1994). Porém, há polêmicas em torno da construção do *color organ*. Parece que Castel não tinha essa ambição, até porque, sua construção parecia impossível à época. Não se importava em pensar nele apenas como um conceito.

No entanto, Voltaire em *Eléments de La philosophie de Newton*, publicado em 1738, cita Castel na parte sobre a relação entre cor e som, mas o critica porque não testa suas idéias, não constrói um experimento. Acreditava ainda que Athanasius Kircher e sua lanterna mágica fosse a fonte de inspiração para a teoria de Newton, que Voltaire privilegiava por ser um método experimental. Tanto Kircher quanto Castel aplicavam analogia para suas teorias e não o método empírico que para Voltaire era o espírito do século XVIII.

Dos Iluministas, Diderot foi o que menos atacou Castel, mas que ainda assim, insistia que ele tentasse na prática suas idéias. Porém, para Castel era arrogância e dogmatismo assumir como verdade absoluta as ocorrências de um experimento. Aquilo seria apenas um recorte do universo e não a totalidade do universo natural. Sentia que a construção do instrumento não era importante, pois o objeto em si não poderia provar de onde vinha a relação. (HANKIS, 1994).

No século XIX houve tentativas de construir um instrumento capaz de produzir música visual. Bainbridge Bishop, um pintor estadunidense e influenciado pela teoria das cores de Chevreul e pelos Impressionistas, construiu três *color organs*, que combinavam tons e semitons no teclado e nos pedais, traduzindo em cor os agudos e graves, permitindo maior expressão visual relacionada às nuances da música. Infelizmente, todos os três experimentos foram queimados (BISHOP, 1895, p. 10).

Os *color organs* já apontavam para o desenvolvimento do cinema e, de fato, só foi possível demonstrar a sincronia entre cor e som com a sua invenção. Thomas Wilfred, em Nova Iorque no ano de 1921, se tornaria o criador da Clavilux e da idéia de Arte Lumia, o equivalente visual da música, cujo instrumento para executá-la é a Clavilux, a exemplo do piano ou do órgão, no caso da música. Consiste em um móvel que se parece com um armário, vazio, e em um sistema de emissão de luzes e controles (WILFRED, 1947). Ao ser acionada ela fornece uma imagem que parece holográfica, parece surgir em 3D. As formas são abstratas e se põem em movimento, as cores vão se modificando lentamente. Um Jackson Pollock cinético.

É possível controlar seu movimento e mudança de cores, criando assim um recital de Lumia, que, no entanto não tem som. É o equivalente visual da música, pois acontece no tempo e no espaço e é possível executá-la através de um instrumento, ela também pode ser reproduzida por meio da especificação de uma seqüência de variações, tal como uma partitura.

O aparecimento da Clavilux coincidiu com o início do cinema de vanguarda, que incluiu uma corrente abstrata que seguiu investigando as relações sinestésicas. Um exemplo é o cinema de Oskar Fischinger.

Também na pintura, o Orfismo, de Robert e Sonia Dealunay investigava a sinestesia. Isso tudo ainda tem um pé na época Simbolista. É sabido que a poesia de Paul Verlaine, Mallarmé, Appolinaire, Rimbaud e outros evocavam uma relação entre palavra, imagem e música.

A palavra livre do sentido descritivo, assim como a cor, estava sendo utilizada em associação com a música, na evocação de uma série de imagens mentais, sendo que o poema também caminha cada vez mais para a evidenciação de seu aspecto visual. A sinestesia e a evocação sentimental características do movimento Simbolista e suas influências posteriores, estava

presente também na idéia dos *color organs*, da música visual, da arte Lumia. A abstração permite que a forma da expressão evoque o emocional. A música já é si emocional e evocativa, e unida à cor, buscava-se levar seu sentimento para a visualidade.

Dessa tradição, que se ramificou por muitos experimentos da área a do cinema e da arte cinética e óptica é que surgem os *light shows*, que se tornarão populares durante a década de 1960, associados à arte psicodélica. Uma de suas formas é denominada *wet show*, pois é produzida com líquidos e produtos químicos sobre as lentes do projetor, que se movem devido ao calor da lâmpada. Segundo D.R. Wier, o *light show* é:

Um tipo de arte cinética [...] que abrange o uso do equipamento do cinema para criar imagens de composição mutante e áreas de cor [...]. O termo *light show*, de acordo com Beck, é comumente usado para descrever uma arte cinética projetada. Um *wet show* é um tipo de *light show* produzido com um retroprojetor, utilizando materiais corantes líquidos [...]. (WIER, 1974, p. 58, tradução nossa).⁸⁴

Os termos *wet* e *light show* geralmente são sinônimos, sendo *light show* a forma mais utilizada. O que era feito pelos coletivos de arte psicodélica, era uma mistura freqüente de *wet* e outros tipos de imagem. O *wet show* cria formas orgânicas, celulares, biomórficas e lembram, novamente, um Jackson Pollock cinético. O *light show* evoca a sensorialidade, a imersão em um novo ambiente e a fusão entre música (já que era projetado em concertos e discotecas), dança e visualidade. Evocam a emoção, igualmente. Possuem o *ethos* romântico:

Já a algum tempo tem se tornado claro que a tendência da arte intermídia é de chegar ao ponto em que todos os fenômenos de vida na Terra irão se constituir na paleta do artista. [...]. O termo “*light show*” deverá ser virtualmente expandido para incluir a aurora boreal, desde que a exibição das luzes hemisféricas é possível por meio da criação de nuvens artificiais de plasma no espaço [...], o lançamento de foguetes para gerar efeitos atmosféricos, ou geradores de *environments* urbanos tais como a monumental Torre de Luz Cibernética de Nicholas Schoffer's, que transforma os céus de Paris em fantasias panoramas de cor. Implícita nesta tendência está outra faceta da nova Era Romântica. A nova consciência não quer sonhar suas fantasias, quer vive-las. Os jovens da Era Paleocibernética intuem que a vida pode ser um processo de realidades não-ordinárias se as energias do globo forem corretamente distribuídas. Estamos desenvolvendo todos esses fabulosos sistemas de *hardware* que logo irão tornar a vida um processo de contínua mito-geração tanto para o indivíduo quanto para o ego coletivo. (YOUNGBLOOD, 1970, p 348, tradução nossa).⁸⁵

⁸⁴A type of kinetic art [...] which comprises the use of cinema equipment to create pictures of changing composition and color area [...]. The term *light show*, according to Beck, is commonly used to describe projected kinetic art. A *wet show* is a type of *light show* produced with overhead type projector, using liquid coloring materials [...]. (WIER, 1972, p. 58).

⁸⁵For some time now it has been clear that intermedia art is trending toward that point at which all the phenomena of life on earth will constitute the artist's palette. [...]. The term “*light show*” must now be expanded

A produção do *light show*, principalmente no caso do *wet show*, também envolve acaso, já que não há total controle sobre as formas. O artista (ou operador dos equipamentos), deve aprender a natureza das reações químicas que podem ocorrer, para que possa escolher o tipo de efeito que deseja produzir (WIER, 1974, p. 67).

Outra questão é a do efeito psicológico, que geralmente é relaxante. De acordo com Wier, para que se obtenha o máximo desse efeito é necessário que o local seja intimista. Segundo Wier (1974, p. 60, tradução nossa), o *light show* em uma discoteca é apenas um entretenimento: “Um show produzido em um bar barulhento não causa efeitos psicológicos notáveis em seus clientes. Assim, eu concluo que uma atmosfera calma e relaxada é necessária se o máximo de efeito psicológico é para ser obtido”.⁸⁶

Porém, Gene Youngblood em **Expanded Cinema** (1970), mostra-nos outra opinião sobre os *light shows*. Segundo ele, são uma espécie de Intermídia, destinada a criar um *environment* que descondiciona nossa percepção linear e nossa concepção da realidade objetiva, devido à sua natureza abstrata e não-narrativa, que propõe a participação e uma experiência direta.

Os *light shows* fazem parte do cinema expandido, que inclui uma variedade de exploração do meio destinada a ampliar nosso senso de realidade e promover a expansão da consciência em conjunto com a expansão tecnológica.

O cinema expandido, ao ajudar ampliar o que seja a realidade, lida com o mundo interior do artista, pois a realidade é de fato uma experiência. A presentificação das visões ou da consciência do artista, por meio do filme, vai contra a concepção Hollywoodiana de cinema baseada em arquétipos, em apresentação de papéis ou modelos com os quais se identificar.

O cinema expandido possui relação com as idéias de Marshall McLuhan em *O meio é a mensagem* (2007). Em concordância com McLuhan, Gene Youngblood enxerga a tecnologia como uma extensão dos sentidos e que agora estamos no estágio de extensão total da consciência e de sua expansão, por meio da tecnologia da Informação, extensões de nosso sistema nervoso (MACLUHAN, 2007, p 17). Por isso, agora tornou-se possível externar

virtually to include the aurora borealis, since hemispherical lumia displays are possible in the creation of artificial plasma clouds in space [...], the launching of rockets to generate atmospherical events, or urban environmental generators such as Nicholas Schoffer's monumental Cybernetic Light Tower, which transforms the skies of Paris into panoramic fantasies of color. Implicit in this trend is another facet of the new Romantic Age. The new consciousness doesn't want to dream its fantasies, it wants to live them. The child of the Paleocybernetic Age intuits that his life could be a process of nonordinary realities if the energies of the globe were properly distributed. We're developing all these fabulous hardware systems that soon will make life a process of continual mythgeneration for the individual as well as the collective ego. (YOUNGBLOOD, 1970, p 348).

⁸⁶A show produced in a noisy bar caused no noticeable psychological effects on its patrons. Thus, I conclude that a relaxed and quiet atmosphere is necessary if the maximum psychological effect is to be obtained. (WIER, 1972, p. 60).

aspectos da realidade não-objetiva, fugindo às limitações de nosso senso de realidade fragmentado.

Entramos em um estágio de constante evolução. Percebemos melhor que as coisas não são imutáveis e que tudo está em constante transformação. Daí que impor um padrão ou uma definição é impedir o processo e gerar uma reação entrópica, ou seja, uma paralisia que leva ao caos e à degeneração (YOUNGBLOOD, 1970).

A expansão da consciência leva ao estado de consciência oceânica, que está de acordo com o ritmo da natureza, com sua ordem, tida por nós como irracional. Na verdade o que temos por caos é ordem, e por ordem, caos. Esta ligação da consciência com seus aspectos irracionais leva a uma outra estrutura, que resgata a idéia de associação e relação intuitiva entre as partes de um todo.

A estética da colagem, da justaposição, dos espelhamentos caleidoscópicos onde há múltiplos pontos de vista, se ajustam a essa estrutura natural, e não procura impor uma ordem, apenas se atém ao fluir do momento. Com isso a idéia de progresso e da seqüência passado, presente e futuro entra em ruína. Vive-se no tempo presente. Retorna-se a uma concepção de tempo que existia em sociedades primitivas:

Até aproximadamente 800 B. C., poucas culturas pensaram em termos de passado ou futuro: toda a experiência era sintetizada no presente. Parece que praticamente todos exceto o homem contemporâneo intuitivamente compreenderam o contínuo espaço-tempo. (YOUNGBLOOD, 1970, p. 81, tradução nossa).⁸⁷

Porém, esse tempo presente não é estático. O passado influi de modo a transformá-lo, o constante movimento da vida leva à transmutação. Há uma mescla entre ciência e biologia no pensamento de Gene Youngblood, o que é uma influencia de Buckminster Fuller.

Ele afirma que o estágio em que nos encontramos é a era cibernética, onde a relação do homem com o ambiente é a de um sistema de troca: nem é subjugado pela natureza e nem a subjuga. É constantemente moldado pelo ambiente ao mesmo tempo em que o molda (YOUNGBLOOD, 1970, p.55).

As tecnologias da Informação formam uma rede Intermídia que cria um ambiente que nos condiciona. A rede Intermídia forma o que Youngblood chama de noosfera, uma camada que contém os pensamentos, as informações externadas pelos meios de comunicação. A rede

⁸⁷Until approximately 800 B. C., few cultures thought in terms of past or future: all experience was synthesized in the present. It seems that practically everyone but a contemporary man has intuitively understood the space-time continuous. (YOUNGBLOOD, 1970, p. 81).

Intermídia produz, portanto, mobilidade do pensamento, pois é uma extensão da mente. Temos aí o conceito da internet.

Por isso, o entretenimento é nocivo à rede, já que espalha por ela clichês, estereótipos, fórmulas que condicionam o comportamento a respostas automáticas e viciantes. Para separar o joio do trigo que circula na rede Intermídia é preciso provocar experiências. Experiência é design de Informação, e informação é aquilo que muda o comportamento, que gera novamente experiência. O entretenimento não é informativo e não gera experiência, põe o sujeito em condição de passividade. O artista, então, é um propositor de experiências, um designer cientista, já que a arte agora também não está dissociada da ciência. Ambas são criação.

A arte também se torna um campo expandido e as separações entre baixa cultura e alta cultura, ou a especificidade do meio, não fazem mais sentido. A especificidade do meio ainda pode existir, mas não é superior à intersecção entre os meios (Intermídia), à mistura entre eles (*mixed media*). Não existe mais hierarquia.

Dentro desse panorama, surge o cinema sinestésico, um dos tipos de cinema expandido, que explora o meio na tentativa de provocar efeitos que surgem de uma fenomenologia do ver, similar à Op Art. Vai trabalhar com a percepção sincrética, que é associativa e paradoxal, pois busca unir contrários. Nesse aspecto, se alia com o Zen: o paradoxo leva à outra percepção da realidade.

Segundo Youngblood, a percepção sincrética do todo está além da Gestalt, já que não há obrigação de escolher entre figura e fundo (YOUNGBLOOD, 1970, p. 85). Remonta à um tipo de percepção natural que possuem os bebês e as crianças muito pequenas, que ainda não interiorizaram o modo padrão do ver. A estrutura em que se desenrolam as imagens eidéticas também é similar a esse modo primitivo. O cinema narrativo é uma das coisas que atrofia a nossa percepção sincrética.

A realidade que nos apresenta o cinema sinestésico não é a realidade física, é metafísica, já que é a manifestação da mente do autor, uma presentificação de imagens ou situações de sua consciência de maneira que provocam a experiência, já que a ênfase é sobre o meio, sobre o processo de percepção.

Assim, Gene Youngblood nos diz que esse cinema é mito poético. O arquétipo é nocivo, mas o mito não, pois ele pode ser transformado, pode ser criado e destruído. O mito é um tipo de realidade metafísica. (YOUNGBLOOD, 1970, p.106-108).

O autor ainda constata que, se há uma especificidade do meio fílmico, ela é a ilusão. A apreciação das imagens de um filme se dá por projeção, não tem materialidade. É apenas um fenômeno óptico. O cinema é por natureza visionário.

Os *light shows* possuem todas essas características do cinema sinestésico e se realiza no campo expandido da Intermídia. Cria um ambiente. O artista é equiparado a um ecologista. Essa ênfase sensorial produz vivências similares às do primeiro nível da experiência psicodélica. Com relação ao aspecto mitopoético, podem evocar algo do terceiro nível, principalmente nos casos em que os filmes são deliberadamente simbolistas, como no caso de Kenneth Anger.

Existiam diversos coletivos de *light shows* / eventos intermídia, em Nova Iorque, na Califórnia e na Inglaterra. Os que atuaram em Nova Iorque foram o *Exploding Plastic Inevitable* de Andy Warhol, *Joshua Light Show*, Richard Aldcroft, Don Snyder, USCO, Jackie Cassen e Rudi Stern. Na Califórnia tivemos: *Single Wing Turquoise Bird*, Os Trips Festival de Ken Kesey e os Merry prankstas, e inúmeros outros cujo material sobre é escasso. Entre eles estavam *American Dream*, *California Spectrum*, *Lost Dogs*, *Napoleon Fish*, todos produzidos por James Mazzeo. Havia ainda a *Brotherhood of Light*. Na Inglaterra toemos a *Boyle Family* e o *Electric Light Garden*.

As discotecas, que foram palco destes acontecimentos também se dividem entre Nova Iorque: *Cheetah*, *The World*, *Electric Circus*, *Cerebrum*; Califórnia: *Avallon Ballroom*, *Fillmore Auditorium*, *Red Dog Saloon*; Inglaterra (Londres): *UFO*. Segue-se agora um detalhamento maior sobre a ação de alguns destes coletivos:

Andy Warhol em conjunto com o Velvet Underground e atores amadores da Factory, formaram o **Exploding Plastic Inevitable**. Exploravam o meio do Light Show em uma turnê pelos EUA, nos anos de 1966 e 1967. Em conjunto com o *wet show*, Andy Warhol projetava trechos de seus filmes e outros tipos de slides de conteúdo abstrato sobre a banda e a platéia. Luz estroboscópica também foi utilizada. Os atores incitavam ao happening, dançando e fazendo cenas que remetiam ao sado-masoquismo (BOURDON, 1989, p. 234 -235).

Quando se apresentaram na Califórnia, houve um conflito com os frequentadores da cena local, que julgaram o *light show* de Andy Warhol monótono e sombrio. Não gostavam também da sonoridade do Velvet Underground. Para eles, Warhol criava uma *bad trip*. Segundo Jesús Ordovás em *El rock ácido de Califórnia*:

[...] e em uma espantosa exibição de contrastes seguiu-se o Velvet Underground com seu “Andy Warhol’s Plastic Inevitable”, que se encontraram com a repulsa e a incompreensão dos *freaks* californianos. Ralph Gleason escreveu o seguinte no *Chronicle*: “O ‘Andy Warhol’s Plastic Inevitable’ consiste em uma banda de rock (*Velvet Underground*), um par de cantores [...], um *light-show*, uma série de projetores e uma tela de cinema que cobre toda a parte posterior do cenário. Muito pouca gente dançou devido a música que era uma pena, totalmente entediante, e de muito menos interesse do que qualquer outra banda nossa. [...] As projeções que se vêem no ‘Fillmore’, no ‘Avalon’ ou no ‘Veterans Hall’ de Berkeley são muito mais criativas. Os filmes de Warhol são o triunfo da monotonia e do aborrecimento.” (ORDOVÁS, 1975, pg. 32, tradução nossa).⁸⁸

O *light show* do EPI foi documentado pelo cineasta Ronald Nameth. Porém, trata-se de um documentário que na realidade é um filme sinestésico e sincrético, já que sua estrutura evoca uma experiência similar a que era oferecida no show. O documentário se chamou *Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground*, feito em 1966.

Andy Wahrol estava influenciado pelo trabalho intermídia do coletivo USCO, baseado em Nova Iorque. Quando iniciou sua turnê com o Velvet Underground, em 1966, a cena do rock psicodélico já havia eclodido na Califórnia e a estética dos *light shows* ganhava projeção nacional e internacional.

Haviam surgido da experimentação livre dos *acid tests* promovidos por Ken Kesey, e ganharam divulgação com os *Trips Festivals*, empresariados por Bill Graham, que espalhou a idéia por todos os concertos de rock em São Francisco, cujos mais famosos ocorreram em sua casa de espetáculos, o Fillmore Auditorium. Posteriormente, Bill Graham inaugurou também o Fillmore East, em Nova Iorque.

A ideia de unir projeções e música era uma das investigações de artistas californianos. O início do *light show* relacionado ao movimento psicodélico é reportado ao professor de artes do *San Francisco State College*, Seymour Locks e a um de seus alunos, Elias Romero, que nos anos 1950 esteve ligado ao movimento *beat*. No início da década de 60 começou a experimentar com um tipo de pintura expressionista abstrata, cinética e participativa.

⁸⁸[...] y en un increíble alarde de contrastes siguió la *Velvet Underground* con su “Andy Warhol’s Plastic Inevitable”, que se encontró con la repulsa y la incompreensión de los *freaks* californianos. Ralph Gleason escribió lo siguiente en El *Chronicle*: “El ‘Andy Warhol’s Plastic Inevitable’ consiste en una banda de rock (*Velvet Underground*), un par de cantantes (...), un *light-show*, una serie de proyectores y una pantalla de cine que cubre toda la parte posterior del escenario. Muy poca gente bailó debido a que la música era una pena, totalmente aburrida, y de mucho menos interés que la de cualquier banda nuestra. (...) Las proyecciones que se ven en el ‘Fillmore’, en el ‘Avalon’ o en el ‘Veterans Hall’ de Berkeley son mucho más creativas. Los films de Warhol son un triunfo de la monotonia y del aburrimiento.” (ORDOVÁS, 1975, pg. 32)

O **Single Wing Turquoise Bird** também era uma coletivo de *light show*, da cidade de Los Angeles. Trabalhavam com *mixed media* e *wet show*. Após a febre do rock psicodélico, continuaram na pesquisa de técnicas de projeção

Ao contrário de outros artistas que trabalhavam o *light show*, o *Single Wing Turquoise Bird* não possuía um programa definido; cada apresentação evolui a partir da interação dos egos do grupo trabalhando em harmonia. [...]. A amplitude de seu vocabulário é ilimitada porque não se confina a um ponto no tempo, uma idéia, uma emoção. Dependendo da variedade de materiais básicos (eles usam de tudo, desde líquidos até projeção de vídeo ou laser de interferometria) podem continuar *ad-infinitum*, sem nunca repetir uma única “palavra”, sempre produzindo equivalentes cinético-visuais do clima psicossocial do momento. [...]. Parece que o espírito do Expressionismo Abstrato foi destilado em forma pura no *light show*; meio que prosseguindo a tradição enquanto ao mesmo tempo se transformava em algo mais universal. (YOUNGBLOOD, 1970. p. 394 – 396, tradução nossa).⁸⁹

O **Joshua Light Show** era um coletivo que utilizava além do *wet show*, a projeção de variadas imagens. Durante os *wet shows*, mecanismos de aceleração dos líquidos eram usados para sincronizarem a imagem formada com as pulsações da música ambiente. Apresentavam-se no *Fillmore East*, em Nova Iorque, em conjunto com nomes do rock psicodélico como Jimi Hendrix e Frank Zappa (ZINMAN, 2012).

Boyle Family, coletivo inglês cujos expoentes eram o casal Mark Boyle e Joan Hills, apresentaram seus shows em galerias e no club underground londrino UFO, onde também se apresentaram os Pink Floyd, Soft Machine, Jimi Hendrix e outros nomes da cena.

A Boyle Family vem de um trabalho que envolve *assemblage* ou *mixed media*. Valorizavam o aspecto do processo, da não-autoria, da criação coletiva. Dos *light shows* migraram para o happening e a performance. (WHITFIELD, 2003). A constituição das imagens que utilizavam nos *light shows* partia também da lógica da *assemblage* e do objeto achado, configurando-se em uma coleção de elementos da natureza (terra, folhas, asas de insetos). Mesclavam esse material ao *wet show*.

Em 1966, apresentaram pela primeira vez a série de *light shows* intitulada *Earth, Air, Fire & Water* no *Bluecoats Art Centre*, de Liverpool, em 1966. O som das projeções eram as próprias

⁸⁹Unlike other light artists, The Single Wing Turquoise Bird has no definite program; each presentation evolves from the interacting egos of the group working in harmony. [...]. The range of their vocabulary is limitless because it's not confined to one point in time, one idea, one emotion. Depending on the variety of basic materials (they use everything from liquids to video projection to laser interferometry) they can continue into infinity, never repeating a single "word," always evolving visual-kinetic equivalents of the psychic-social climate of the moment. [...]. It seems that the spirit of Abstract Expressionism has been distilled into a pure form in the light show; sort of carrying on the tradition while at the same time transforming it into something more universal. (YOUNGBLOOD, 1970. p. 394 - 396).

reações químicas de cada elemento. *Terra* era sobre as reações corrosivas e arenosas; *Ar* demonstrava o movimento dos líquidos de acordo com a velocidade da corrente, a esta parte acrescentaram sons sugestivos de tempestades e furacões, aos sons das próprias reações; *Fogo* era sobre a queima de variados tipos de plástico pelo calor do projetor e *Água* eram as projeções de gelo derretendo-se e formando líquidos borbulhantes (LOCHER, s.d.).

Richard Aldcroft inventou um tipo de projetor chamado *Infinity Machine*, um pequeno caleidoscópio que continha um cilindro onde haviam diversos objetos tal como vidro, plástico colorido, filetes de metal, etc, imersos em líquido. O cilindro era colocado em uma caixa de metal e girado por um motor. Os objetos eram então refletidos pelos espelhos. (MASTERS; HOUSTON, 1968, p. 84). As projeções eram mais bem vistas se acompanhadas de um óculos especial (*goggles*), projetados para causar a disrupção da visão binocular, criando um senso de desorientação. (GORDON, 2008, p. 33-34).

O artista foi capa da revista LIFE, de Setembro de 1966, que fala sobre uma exposição de arte psicodélica ocorrida no Riverside Museum, Nova Iorque. A exposição incluía também o coletivo USCO e a dupla Jackie Cassen e Rudi Stern.

Don Snyder é um fotógrafo que também explorou o *light show* no que chamou de cerimônia psicodélica, intitulada *Quasar*, que incluiu música e dança. Teve lugar na Igreja Episcopal de St. Marks-in-the-Bouwerie, Nova Iorque, em 1966. Suas fotografias documentam o estilo de vida hippie e evocam sensações místicas e misteriosas. Estão reunidas em um livro chamado *Aquarian Odyssey*, publicado em 1979. (MASTERS; HOUSTON, 1968).

USCO é a abreviação de *Us Company*. É um coletivo de Intermídia. Reuniram grande aparato tecnológico e criaram instalações que provocam intenso bombardeamento sensorial. Foi formado pelo poeta Gerd Stern, o artista pop Steve Durkee, o engenheiro Michael Calahan, a fotógrafa e escultora Barbara Durkee, a fotógrafa Judi Stern e posteriormente o cineasta underground Jud Yalkut.

Gerd Stern, alemão e judeu, refugiado da guerra, morava em São Francisco, no ano de 1948. Em 1961, durante estadia em Nova Iorque, teve acesso ao manuscrito de *Understanding Media*, de Marshall McLuhan (OREN, 2010, p. 84). Aí então seu trabalho se modifica e começa a pensar poemas em meio eletrônico. Em 1964 o USCO havia se formado, com o intuito de projetar ambientes que refletissem a idéia da expansão e extensão da mente. A idéia da Intermídia.

Gerd Stern passou também por experiências com LSD, que naquela época estava se espalhando pelos círculos de intelectuais e artistas. Aí então surgiu a ênfase no aspecto de bombardeamento sensorial, fazer com que o sujeito desperte da dormência e da alienação, e preste atenção aos estímulos que o cerca. A paisagem urbana estava repleta de estímulos sensoriais.

[...] Durkee recorda. “Alguém uma vez disse, ‘O paradoxo é o tear da fábrica do tempo e espaço, que nos permite experimentar o eterno’”. O propósito da experiência de bombardeamento sensorial, seja tanto através do ácido quanto da mídia, era abrir caminho através daquela dimensão espaço-temporal linear para que então você possa ir para algum outro lugar. (OREN, 2010, p. 78, tradução nossa).⁹⁰

Também havia o aspecto místico e ênfase na consciência oceânica, aspecto trabalhado em *We are all One* (1967), uma de suas últimas instalações. O grupo possuía um lema, que norteava suas realizações e resumia seu pensamento artístico: *You got to get out of your mind to use your head*, que quer dizer: *Você tem que sair de sua mente para usar sua cabeça*. Com isso querem alertar para a programação mental difundida pelos media e pela cultura dominante. A proposta é similar á de Timothy Leary, temos que desconstruir a realidade que nos faz mal ou que nos aprisiona, aprender a desconstruir a mente e a recompô-la. Quando aprendemos a surfar no caos, realmente estamos usando a cabeça.

Uma de suas primeiras instalações, *Hubbub*, de 1965, foi apresentada no *Expanded Cinema Festival*, do mesmo ano. Foi descrita como um intenso bombardeio sinestésico, que talvez extrapolasse o limite da maioria do público para suportar informação caótica e luzes estroboscópicas. Para a exposição do *Riverside Museum*, no ano seguinte, decidiram construir ambientes um pouco mais meditativos, pois o intenso bombardeio era muito desconfortante para as pessoas (OREN, 2010, p.83).

Para essa exposição, as instalações eram interativas: podia-se sentar, acender luzes, manipular alguns aparelhos. Incluíam pinturas e trabalhos cinéticos. Jud Yalkut documentou a exposição da mesma maneira que Ronald Nameth documentou os *light shows* de Andy Warhol: evocando a experiência. O filme se chama *Us Down by the Riverside* (1966).

Elaboraram um sistema de captura e projeção de imagens em tempo real para a discoteca The World. Colaboraram com Timothy Leary em seu teatro psicodélico, do qual falaremos adiante. A esse respeito temos:

⁹⁰[...] Durkee recalls. “Somebody once Said, ‘Paradox is the tear in the fabric of time and space which allows us to experience the eternal’”. The purpose of the overload experience, whether acid or media, was to break through that linear time and space dimension so that you could go someplace else”. (OREN, 2010, p. 78).

Em 1966 o USCO colaborou com Tim Leary em um light show de “ativação-cerebral” no New Theater em Nova Iorque. Imagens sugestivas foram projetadas através de gelatinas coloridas, cristais que caíam combinando-se a uma cacofonia de sons aleatórios, mas Leary se sentia desconfortável com a anarquia formal livre do USCO. (Entre outros momentos improvisados, eles tocaram uma fita contendo um grito de Antonin Artaud enquanto Leary tentava proferir sua homilia do “ligue-se, sintonize-se”). O USCO, de sua parte, sentia que Leary estava confinado nos velhos padrões de pensamento. Ele queria fazer coisas como a vida de Buda e a vida de Cristo e nós dissemos não obrigado, recorda Gerd Stern. “Não fazemos ao modo linear”. (GORDON, 2008, pg. 39 e 42, tradução nossa).⁹¹

Jackie Cassen e Rudi Stern realizaram *light shows* de uma maneira mais meditativa, conforme a proposta de Wier (1974). Realizavam o que era chamado de teatro intermídia. Conceberam *light shows* para *The Rake's Progress*, ópera de Stravinski, montada pela Companhia de Ópera de Boston, em 1967. Projetaram ainda elementos para espaços arquitetônicos, apresentados na Architectural League, Nova Iorque, entre 1967 e 1968 (MASTER; HOUSTON, 1968).

Colaboraram com Timothy Leary em seu teatro psicodélico e dessa vez a combinação deu certo. Leary planejava dar forma aos resultados obtidos em seu curso de verão em Millbrook, no ano de 1966, baseado na externalização de estados mentais, com influência do texto do teatro mágico de Herman Hesse.

Essa externalização se baseia em um vocabulário desenvolvido ainda em Harvard na tentativa de catalogar imagens e sensações descritas durante a experiência psicodélica e assim criar *environnements* que pudessem ativar as mesmas zonas neurais, que são ativadas durante a experiência. Criar ambientes alteradores da realidade. O vocabulário incluía imagens de descrições dos níveis atômico, celular, somático e sensorial. As imagens são muito similares às produzidas pelos Light Shows, e ao biomorfismo da pintura de Isaac Abrams.

Os níveis sensorial, celular e molecular exigiam uma linguagem não-verbal. Assim, pegamos slides e trechos de filmes relacionados à biologia e os sobrepusemos para criar imagens múltiplas. Contratamos fotógrafos para que fizessem ampliações da atividade celular. As paredes dos nossos escritórios e da sala de estar transpiravam e gotejavam pulsações bacterianas e encontros protozoários em tecnicolor. O vocabulário era o que havia de mais inovador. [...] Estávamos produzindo, embora de maneira rudimentar, uma linguagem para exteriorizar todos os panoramas acústicos que experimentávamos nos momentos de transcendência. [...]. Muitos tipos sóbrios, quando

⁹¹In 1966 USCO collaborate with Tim Leary on a “brain-activating” light show at the New Theater in New York. Suggestive imagery was projected through vials of colored gelatin, tumbling crystals combined with a cacophony of random sounds, but Leary felt uncomfortable with USCO’s free-form anarchy. (Among other unscripted moments, they played a screaming Antonin Artaud tape while Leary was trying to deliver his “tune in, turn on” homily). USCO, for its part, felt Leary was locked into old patterns of thought. He wanted to do things like the life of Buddha and the life of Christ and we said no thanks, recalled Gerd Stern. “We don’t do linear”. (GORDON, 2008, pg. 39-42).

confrontados com dados neurais e sensoriais não familiares, porém muito pessoais, tinham de ser retirados da sala, com tonturas e náuseas. (LEARY, 1999, p. 199).

Levaram então essa idéia a público no New Theatre em Nova Iorque, 1966. Lá desenvolveram o espetáculo *The Death of Mind* (A Morte da Mente). Seguiram-se a este mais seis espetáculos que eram denominados “celebrações”. Timothy Leary afirma que o objetivo das celebrações “era produzir performances teatrais dos grandes mitos religiosos, científicos e filosóficos, usando técnicas psicodélicas para ativar os circuitos de arquétipos do cérebro.” (LEARY, 1999, pg. 333 e 334).

Jackie Cassen e Rudi Stern foram então chamados para dar forma ao show de luzes das sete celebrações promovidas por Timothy Leary, a saber: *A morte da mente*, *A ressurreição de Jesus Cristo*, *A iluminação de Buda*, *O julgamento de Giordano Bruno*, *O infortúnio de Georges Gurdjieff*, *A rebelião de Ralph Waldo Emerson*, *O assassinato de Sócrates*.

A primeira apresentação, *A morte da mente*, baseada em Herman Hesse se deveu ao fato de o teatro mágico ser uma metáfora para a morte da mente cartesiana, racional, uma seqüência simbólica de eventos caleidoscópicos que assaltam a mente da personagem Harry Haller. Através da incursão em si mesmo em que descobre a interação de suas múltiplas realidades acaba encontrando as chaves que lhe libertarão do conflito dual. O mesmo era o proposto por Leary e os artistas psicodélicos em geral: saber lidar com múltiplas realidades.

Rudi Stern, durante os anos 70 e 80, desenvolveu pesquisa e trabalho utilizando o neon como meio. Segundo o mesmo, em seu livro, *The New Let there be neon*: "Sinais e símbolos de Neon foram a luz do Sonho Americano. [...]. Na America o Neon significou progresso, vitalidade, excitação urbano. Ele simbolizou a energia Americana." (STERN, 1988, p. 36, tradução nossa)⁹². O neon é mais um meio para trabalhar a cor e a luz, e exerce o fascínio retínico. Esta característica também é encontrada em artistas como Bruce Nauman e Dan Flavin.

Com relação a Timothy Leary, podemos acrescentar que não só o teatro intermídia e sua relação com os níveis atômico, celular, somático e sensorial o ligam ao espírito da tecnologia e suas implicações bio-anárquico-revolucionárias que tinham à época. Também seu slogan, ou bordão, *Turn on, Tune in, Drop out*, surgiu por inspiração da tecnologia. Partiu de um *insight* que teve após uma conversa com Marshall McLuhan. De acordo com Leary, em sua autobiografia, McLuhan afirmara que sua propaganda do LSD era, no fundo, a propaganda do

⁹²Neon signs and symbols were the light of the American Dream. [...]. Neon in America meant progress, vitality, urban excitement. It symbolized America's energy. (STERN, 1988, p. 36).

cérebro humano acelerado e melhorado. Sugeriu à Leary que deveria formular uma propaganda de contraposição às do *establishment*, que vendia a alteração da mente como algo maléfico, através de um enfoque confiante, que utilizasse os meios da contracultura para sua difusão, e que, sobretudo, sempre abrisse um sorriso ao perceber que estava sendo fotografado. Esse sorriso contrastaria com as manchetes pejorativas. Talvez, subliminarmente, isso funcionasse como uma mensagem que transmitia a idéia de que as manchetes eram falsas. Pensando em seus conselhos formulou o slogan *Ligar-se, Sintonizar-se, Libertar-se*, palavras que enfatizavam o uso do meio, a ação.

[...] a chave para o seu trabalho é a publicidade. Você está promovendo um produto. O novo cérebro, melhorado e acelerado. Você tem de usar estratégias mais atuais para incitar o interesse do consumidor. Associe o LSD a todas as coisas que o cérebro pode produzir. Beleza, divertimento, reflexões filosóficas, revelação religiosa, maior inteligência, fábulas místicas. A comunicação boca a boca entre os consumidores satisfeitos ajudará, mas consiga amigos compositores de *rock* para escreverem *jingles* sobre o cérebro. [...] Seus concorrentes estão claramente denunciando o cérebro como um instrumento do mal. Isso é Perfeito! Para dissipar o medo, você precisa usar a imagem pública. Você é o principal avalista do produto. Sempre que for fotografado, sorria. Acene para as pessoas para tranquilizá-las. Irradie coragem. (LEARY, 1999, p. 330-331).

Além do slogan, Timothy Leary ainda contou com a propaganda de dois grupos de rock, um eram os Moody Blues, o outro, os Beatles. O primeiro fez uma propaganda voluntária, traduzindo a onda que havia se tornado as idéias de Leary após o Human Be-In. Ele é retratado como uma espécie de super guru na canção *Legend of a Mind*, de 1968.

No ano seguinte, ele decide se candidatar para governador da Califórnia e enfrentar assim, Ronald Reagan e sua política de combate às drogas. Ainda estava esperançoso de que conseguisse se livrar da condenação por porte de maconha, dois anos antes, o que infelizmente não aconteceu.

Foi condenado a um tempo longo de cadeia por uma quantidade ínfima da droga: vinte anos de prisão. Com isso, seu plano de implementar uma política liberal-anarquista no Estado da Califórnia foi por água a baixo. Mas a sua campanha chegou a circular, com a feitura de cartazes e um *jingle*.

O *jingle* foi composto por John Lennon, nada menos que a canção *Come Together*, gravada pelos Beatles e lançada em *Abbey Road*, disco de 1969. A idéia surgiu durante o Bed-In, protesto de John e Yoko contra a guerra do Vietnã, do qual também participaram Timothy

Leary e outros. No entanto, quando do lançamento da canção, Leary já estava impedido de continuar sua campanha e freqüentando tribunais. Eis o seu projeto político:

- Vou me candidatar ao governo da Califórnia – respondi. Os repórteres pareciam ter gostado da idéia. O outro candidato era um ator de cinema desconhecido que não escondia o seu desprezo pelos pobres, negros, *hippies*, latinos, mulheres, estudantes, liberais, jovens e... jornalistas.

- Qual será sua plataforma?

- O estado da Califórnia deve ser dirigido como uma corporação bem-sucedida. Ao invés de extorquir impostos dos cidadãos, um estado bem governado deve distribuir os lucros. [...]. Entreguei a eles um programa político de três páginas, contendo planos para a eliminação dos impostos, das frivolidades burocráticas, e para a conversão das escolas de segundo grau, faculdades e penitenciárias em instituições lucrativas. A votação eletrônica direta substituiria a eleição de representantes, resultando na descentralização e aumentando a autonomia local. (LEARY, 1999, p. 363-364).

Os **Trips Festival** (1966) foram uma evolução dos *acid tests* promovidos por Ken Kesey e os Merry Pranksters, que viajavam em seu ônibus colorido chamado *Further*, divulgando a experiência psicodélica pelos EUA e ajudando a formar e a popularizar a contracultura da segunda metade dos anos 60.

Segundo Brent Whelan (1988-1989), os *acid tests* promovidos pelo grupo geraram uma estética que se insere no limite entre realidade e representação, que promove experiências sensoriais muito mais do que intelectuais. Os *acid tests*, festas ou ações organizadas pelos Pranksters onde havia a distribuição do LSD, eram algo muito próximo do *happening*, era um acontecimento de fato, que não se situava em um contexto artístico definido, mas que proporcionavam experiências estéticas, tanto pelas alterações de percepção quanto pelo próprio *environment* festivo que congregava também música e *light shows*. Temos uma citação de Alastair Gordon sobre o que eram os *acid tests* e os *trips festival*:

[...] Ken Kesey e os Pranksters haviam tramado novos tipos de anarquia áudio-visual, aplicando o que eles aprenderam no ônibus a uma série de “testes do ácido” que eram, no começo, pouco mais do que festas desestruturadas com música alta e ácido de graça. Trechos do filme do ônibus poderiam ser vistos enquanto o Grateful Dead tocava, Allen Ginsberg ou Neil Cassady balbuciavam no microfone, e Roy Seburn projetava ectoplasmas líquido-luminosos sobre as paredes. Os testes do ácido (foram oito no total) evoluíram para um espetáculo maior e mais organizado como os trips festival que aconteceram num período de três dias no

Longshoreman's Hall em São Francisco (21-23 de Janeiro de 1966). (GORDON, 2008, pg. 69, tradução nossa).⁹³

Com relação ao mundo conhecido da arte contemporânea, estavam ocorrendo acontecimentos do meso tipo que os *light shows*, tal como as investigações tecnológicas do grupo E.A.T. e John Cage.

O **E. A. T.** (*Experiment in Art and Technology*), era encabeçado pelos engenheiros Billy Klüver e Fred Waldhauer e pelos artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman. Em outubro de 1966, promoveram um evento chamado *9 Evenings*, que reuniu 40 engenheiros e 10 artistas contemporâneos, entre eles John Cage, Öyvind Fahlström, David Tudor, Nam June Paik, entre outros. Até o fim da década de 60, o E.A.T. se tornou um grupo grande e passou a ter ramificações regionais nos países em que os artistas procuravam pelo suporte técnico oferecido pelo grupo.

Além de *9 Evenings*, promoveram mais um evento interdisciplinar em Nova Iorque, chamado *Some More Beginning*, em 1968, que foi considerado a primeira exposição internacional de arte e tecnologia.

Em duas das noites de *Nine Evenings* ocorreram a *performance Variations VII*, de John Cage, que consistia em duas mesas contendo inúmeros equipamentos: rádio, transistores, osciloscópios, telefones, ventiladores, etc. A idéia era produzir uma infinidade de sons, mesclando não somente aqueles encontrado dentro do próprio ambiente, como também os trazidos de fora através de 10 linhas telefônicas cedidas especialmente para a Performance. Cada linha captava os sons acontecidos em diversas partes: um zoológico, uma edição de jornal, um estúdio de artista (Merce Cunningham), etc. O resultado foi uma profusão sonora que encheu o ambiente, tornando-o imersivo. Além do som, era interessante a ação de Cage e outros engenheiros e artistas na manipulação dos aparelhos sobre a mesa.

John Cage participou ainda de um evento intermídia chamado *HPSCHRD*, que são as consoantes da palavra inglesa *Hapsychord*, realizado na Universidade de Illinois, em 1969 e feito em parceria com Ronald Nameth. O evento é uma apresentação de música randômica, onde as oitavas eram divididas em muitas partes e justapostas. Não se preocupava com as divisões corretas. A procura era pela não-hierarquia (HUSARIK, 1981, p. 1).

⁹³[...] Ken Kesey and the Pranksters had been concocting new kinds of audio-visual anarchy, applying what they learned on the bus to a series of "acid tests" that were, in the beginning, little more than unstructured parties with loud music and free acid. Segments of the bus movie would be shown while the Grateful Dead played, Allen Ginsberg or Neil Cassady babbled into microphone, and Roy Seburn projected liquid-light ectoplasms onto a wall. The acid tests (there were eight in all) evolved into bigger, more organized spectacles like the trips festival that took place over a three-day period in San Francisco's Longshoreman's Hall (January 21-23, 1966). (GORDON, 2008, p. 69).

O nome do evento e a organização randômica dos sons foram inspirados em um jogo musical existente no século XVIII, em que determinadas notas musicais pré-estabelecidas poderiam ser combinadas aleatoriamente através de um jogo de dados e, formariam assim, uma melodia harmoniosa. Isso era possível devido ao tipo de sons pré-selecionados para compor o jogo, que sempre iriam combinar. Mozart criou um desses jogos musicais.

O evento contava ainda com projeções de slides que apelavam para a percepção sincrética, feitas por Ronald Nameth. Criou-se assim um ambiente intermídia de estruturas não lineares, que também podemos chamar de *light shows*. (YOUNGBLOOD, 1970, p.375-381).

Os *environments* em que ocorriam os *light shows* ganharam destaque no livro de Alastair Gordon, **Spaced Out** (2008), onde ele detalha cada uma. Os *environments* eram ambientes onde ocorria a fusão entre dança, projeções, músicas, objetos tecnológicos, eventos. Esses ambientes eram discotecas e casas de shows populares (destinadas ao público em geral) e ao mesmo tempo com propostas vanguardista.

Nosso destaque vai para a **Cerebrum**, uma dessas propostas inovadoras, um local de produção de experiências que se configurava num misto entre discoteca e galeria. Parecia um cenário de ficção científico-mística. Na entrada, as pessoas despiam-se e colocavam túnicas brancas. Andavam por um corredor com luzes e chegavam a um local principal, feito para desorientar (GORDON, 2008, p. 57).

Após certo período, o público começava espontaneamente a teatralizar as próprias ações, algo similar a um psicodrama. Havia música, incenso, balões, comidas. Mas não era nem discoteca e nem restaurante. Havia um caráter informal e surreal.

Não há nada a venda na Cerebrum exceto o tempo. E embora alguns eventos sintéticos ocorram, eles são tais que a relativa participação do sujeito determina sua efetividade. Então alguém pode dizer que Cerebrum não somente não é um objeto, não chega sequer a reivindicar uma experiência identificável, vendável. (YOUNGBLOOD, 1970, p.359, tradução nossa).⁹⁴

Com relação ao meio fílmico, exclusivamente, encontraremos muitos artistas cuja obra investiga a percepção sincrética, a sinestesia e a evocação de efeitos fisiológicos bem como a própria natureza do meio cinematográfico.

O cinema sinestésico também ocorreu em meio ao cinema *underground* norte-americano, que surgiu das explorações das vanguardas dos anos 1920, 1940 e 1950 (MAFFI, 1975, p. 222). Nos Estados Unidos, a década de 1940 é conhecida como a segunda geração do cinema de

⁹⁴There's nothing for sale at Cerebrum except time. And although certain synthetic events do occur, they are such that one's relative participation determines their effectiveness. So one could say that Cerebrum not only isn't an object, it doesn't even lay claim to an identifiable, marketable experience. (YOUNGBLOOD, 1970, p.359).

vanguarda e dela fazem parte Maya Deren e Kenneth Anger, entre outros. Anger, californiano, terá ligação com a contracultura de São Francisco. As características dessa geração são a apresentação da vida marginal (homossexualidade, racismo, drogas, problemas sociais), angústia existencial e a influência formal do Surrealismo.

Kenneth Anger, já nos anos 1950, faz uso da linguagem sincrética acrescentada à provocação de efeitos fisiológicos advindos da manipulação do meio. Sua poética lida com o ocultismo e simbologias. Além de ser classificado como pertencente à segunda geração do cinema experimental norte-americano, pode ser considerado um cineasta visionário e simbolista, já que trabalha com questões do inefável e constrói seus filmes como evocações simbólicas.

Em seu filme *Scorpio Rising* (1962), reúne o universo motociclista, a música pop e mitologias que se confrontam: Jesus, Satanás, James Dean, Marlon Brando, Hitler. O filme segue uma estrutura associativa de meta-mito: um mito que fala de outros mitos e que se destroem mutuamente. É um filme iconoclasta.

Temos ainda *Lucifer Rising* (1972), um comentário sobre a geração *hippie*, que vai do niilismo ao final feliz (ROWE, 1974, p. 31), e *Invocations of my Demon Brother* (1969), onde também nos apresenta sucessões de imagens justapostas, aceleradas, manipuladas, evocando uma experiência fisiológica e associativa. O conteúdo é um elemento muito importante, assim como a forma.

O impacto de seus filmes é gerado pelo confronto das imagens, um tipo de linguagem experimental que deriva do cinema surrealista, exemplificado por *Un Chien Andalou*. Cada imagem dos filmes de Anger tem valor por si mesma, o que cria uma seqüência de imagens gestálticas que vão se associando e criando o todo maior, que seria o sentido do filme por completo.

Kenneth Anger, nascido na Califórnia, intitula-se a si próprio mago do cinema; seus filmes, de imagens violentas, oníricas e imaginativas, baseiam-se em grande parte no sentido da astrologia e numa sexualidade satânica. [...] *Scorpio Rising*, realizada em 1962, pretende mostrar a mudança da humanidade na idade de Peixes para a era de Aquário, na qual, segundo a astrologia, entramos em 1962. O filme mostra a violência, agressividade e fascismo da época, ao mesmo tempo em que ataca as instituições que permitem aquelas circunstâncias, tudo isto ambientado por uma intensa música rock. Em 1976, Anger realizou *Lucifer Rising*, em que pretendia refletir a guerra entre a era de Peixes e a de Aquário. (ARIAS, 1979, p. 104).

Após três gerações de cinema de vanguarda, Mario Maffi (1975), nos apresenta o início do cinema *underground* com Jonas Mekas. As características desse cinema, em conjunto com o que propôs Gene Youngblood, são: existencialismo, crítica à Hollywood, difícil classificação e fusão de métodos.

Porém, Mario Maffi por meio de Ken Kelman, nos coloca uma divisão triádica para classificar os filmes *underground*: filmes de crítica social, filmes de liberação, filmes místicos. O cinema sinestésico se encaixaria nas duas últimas categorias, bem como o cinema estruturalista, relacionado ao Minimalismo. Isto porque provocam efeitos fisiológicos e possuem uma estrutura objetiva, mas não representativa e nem crítica.

Os expoentes da corrente estruturalista são Michael Snow, Hollis Frampton, Tony Conrad. Nomes do cinema sinestésico são: Stan Brakhage, Ronald Nameth, Jordan Belson, os irmãos Whitney, Jud Yalkut, Paul Sharits, Ira Cohen, Francis Lee, Bruce Corner e uma infinidade.

Sobre os filmes estruturalistas, temos que o conteúdo de tais filmes é dado pela forma, a estrutura é detalhadamente pensada e a ênfase é dada na materialidade da imagem. Procuram ser anti-ilusionistas e desvelar a matéria de que é feita o filme. Nesta exploração do meio é frequente a investigação de diversos efeitos como as imagens estroboscópicas, a sobreposição de imagens, a saturação, solarização, inversão e diversas modificações de fotografia.

Ainda temos a ausência de narrativa e de linearidade, a junção de diversas imagens ao mesmo tempo e as transformações da noção de tempo. A mensagem do filme é sua própria linguagem. Os experimentos cinematográficos de Andy Warhol dialogam com a estética estruturalista, em especial *Empire State* (1964) e *Sleep* (1963).

Um exemplo de filme estrutural é *Wavelength* (1967), de **Michael Snow**. O filme é uma extensão no tempo que realmente se assemelha a uma onda comprida, como sugere o título (comprimento de onda). Essa extensão compreende acontecimentos mínimos numa sala onde o enfoque principal são as janelas. A duração, embora não acompanhe de fato a sensação temporal real, evoca essa experiência da passagem do tempo. O dia e a noite marca essa temporalidade, através do progressivo escurecimento da imagem, trabalhada com diversos filtros.

O som presente no filme provoca extrema tensão e cresce lentamente conforme a câmera se aproxima de uma fotografia ao lado de uma das janelas. O som, ou ruído, evoca igualmente o título da obra: comprimento de onda. Neste caso, uma onda sonora que prova ser extensa.

O ruído produz um efeito similar ao do Minimalismo em música: sons que se repetem e que vão desenvolvendo uma seqüência de um modo que exige muita atenção para percebê-la. Se não é prestada a devida atenção, a sensação é a de um ruído monótono. O mesmo acontece com o filme e seu respectivo som. Ele cresce em intensidade lentamente, dá a impressão de um ruído monótono.

Esse barulho e sua relação com o título do filme fazem lembrar um fato já bastante conhecido de que nossa mente pode ser alterada por meio de vários tipos de frequências de ondas, como as ondas sonoras e as ondas de luz.

A fotografia do outro lado da sala, em que a câmera de *Wavelength* aos poucos vai se aproximando, parece se tratar de uma metáfora ou de uma associação feita à grande janela presente no ambiente. Trata-se de um vidro semi-opaco que emoldura a foto de um pedaço de oceano, com as ondas agitadas. A moldura da foto também se configura em uma janela para o exterior.

O enfoque cresce e transpassa a moldura, adentrando aquela realidade da foto e o filme termina com a imagem do mar revolto em toda a tela. Esta imagem também se associa ao título do filme, *Wavelength*, comprimento de onda, ondas do mar. A imagem do oceano, que toma todo o campo de visão, sem começo nem fim, pode ser lida como uma metáfora para a consciência oceânica.

Como podemos perceber, uma tautologia perpassa o filme, sempre se referindo a si mesmo, tudo tem a ver com “comprimento de onda” e a própria estrutura do filme reforça tal idéia. Mas, apesar dessa objetividade estrutural, o filme exerce grande efeito sobre o espectador, podendo mesmo alterar-lhe a consciência através da frequência sonora ou levá-lo a fazer associações que vão para além do filme, escapando da tautologia ao evocar alegorias, associações simbólicas e mesmo a experiência emotiva.

Jud Yalkut, cineasta *underground* relacionado ao Psicodelismo, também escreveu sobre este filme e a importância da sinestesia que ele provoca numa correspondência perfeita entre imagem e som. O filme é um longo e lento zoom, que vai aos poucos indo do campo maior para o campo menor da fotografia na parede e quando ele chega lá, logo passa para uma nova situação de campo aberto.

Outro ponto destacado por Jud Yalkut é que o filme vai de um documento objetivo da realidade ordinária a uma des-identificação dessa realidade, tornando-se exclusivamente e unicamente um filme, através dos filtros de alteração da imagem que aparecem no seu decorrer. A materialidade da imagem fica evidente.

Yalkut é um cineasta que se preocupa mais com a forma do que com o conteúdo, mesmo porque a forma é capaz de produzir efeitos que são desejáveis na reprodução ou indução de uma experiência psicodélica. Porém, nem todos os cineastas *underground*, ou experimentais, estavam mais ligados à forma do que ao conteúdo.

Em *Invocation of my Demon Brother*, de Keneth Anger, podemos encontrar boa fonte de comparação com *Wavelength*, de Michael Snow, além de também trazer a tona o equilíbrio e interação unificada entre as fortes presenças da forma e do conteúdo.

Invocation of my Demon Brother foi um filme cuja estrutura parte de colagens imagéticas. São sobras do material filmado originalmente para o curta *Lucifer Rising*. Acabou sendo considerado o filme mais metafísico de Anger: o significado do filme reside além dele mesmo, mas parte de sua materialidade.

Isto porque o filme também funciona como um bombardeamento sensorial, dado que além de apelar para o repertório do espectador também possui uma fisicalidade imagética e sonora bem fortes. Porém, diferentemente dos estruturalistas, como no caso de Hollis Frampton, a estrutura do filme de Anger não segue uma linha rígida, pois se trata de colagens evocativas, conforme já dito.

Os filmes estruturalistas tendem a seguir a sequência estabelecida para os eventos de forma rigorosa, matemática, ainda que essa sequência não tenha por finalidade produzir uma narrativa. Outra diferença encontrada é a exploração de planos fixos, onde os acontecimentos se dão lentamente ou sutilmente.

Uma similaridade: a trilha sonora de *Invocation of my Demon Brother*, feita com um sintetizador moog, é uma composição repetitiva e ruidosa que carrega de tensão a sequência de imagens, assim como o ruído em *Wavelength* de Michael Snow, que vai crescendo e tencionando conforme o avançar da câmera.

Na linha de Kenneth Anger encontramos também **Ira Cohen** (1935-2011), um poeta, fotógrafo e cineasta *underground* nova-iorquino, cujo filme *The Invasion of Thunderbolt Pagoda* (1968), aparece na edição de número nove da Revista Aspen, *The Psychedelic Issue* (1971).

O trabalho de Ira Cohen foi influenciado pelo cineasta *underground* também norte-americano Jack Smith. Cohen morou no Marrocos, onde colaborou com William S. Burroughs e com o pintor inglês Brion Gysin. Uma característica presente em seus trabalhos é a distorção das formas e cores saturadas. Essa característica surge de seu estilo fotográfico, em que consegue gerar imagens com aparência distorcida, “derretida”. Ira Cohen denominou esse processo fotográfico de *Mylar Chamber*, uma referência a sua própria casa, onde colocou plástico *Mylar* como papel de parede, que por sua vez refletia as formas de maneira distorcida.

O plástico *mylar* é muito utilizado na indústria e foi desenvolvido na década de 1950. Apesar de indireta, está é também uma ligação encontrada entre a arte e a tecnologia nos anos 60. O plástico, o prateado, eram ícones do otimismo tecnológico da época, que também marcou a

contracultura ainda que de forma ambígua. Vale lembrar também a *Factory* de Andy Warhol e suas paredes prateadas.

Em 1968, filma o já citado *The Invasion of Thunderbolt Pagoda*, um experimento que parte da técnica desenvolvida em suas séries fotográficas. Ira Cohen mescla também sobreposições e outros efeitos, criando um imaginário que deriva tanto do psicodelismo quanto da influência marroquina.

O cineasta **Tony Conrad**, que participou da corrente estruturalista, atua em *The Invasion of Thunderbolt Pagoda*. Tony Conrad, aliás, produziu um dos filmes estruturalistas mais capazes de induzir alterações de consciência, chamado *The Flicker* (1965), em que os quadros são projetados de forma estroboscópica, sintonizados na frequência de ondas alfa do cérebro, provocando a visão de variados círculos concêntricos que às vezes se assemelham à mandalas mais simples.

Os círculos vão se formando sobre uma superfície branca e a frequência estroboscópica vai aumentando conforme o decorrer da película. Ruídos visuais vão sendo explorados e incorporados, assim como um insistente ruído sonoro também atua na intensificação do efeito. Projetado numa enorme tela de cinema, *The Flicker* absorve o espectador, configurando-se num filme imersivo e altamente hipnótico.

Já o filme de Ira Cohen se situa mais no campo da ilustração do estado psicodélico do que no campo da provocação do estado alterado. O filme de Kenneth Anger estaria no meio termo entre a provocação do estado alterado e a ilustração desse estado.

Com relação à trilha sonora de *The Invasion of Thunderbolt Pagoda*, o músico escolhido foi Angus Maclise, que compôs uma trilha inspirada na música marroquina e em variadas fontes musicais que trabalham o transe através de pulsações rítmicas repetitivas.

O filme começa como uma narrativa muda, em que se pode adivinhar alguma coerência nas ações. Um homem que dança como um ídolo ou parece possuído por alguma entidade é desenterrado por um coletivo de pessoas que parecem se preparar para um ritual. Segue-se então, uma sequência sincrética, de alusões orientais, alegorias que se desenrolam num ritmo caleidoscópico de imagens distorcidas. Chega-se no final a uma abstração orgânico-caleidoscópica pura.

Para finalizar a discussão sobre a produção de filmes *underground* psicodélicos podemos citar **Jordan Belson** (1926-2011), cuja obra situa-se na tensão entre evidenciação da materialidade fílmica, ou anti-ilusionismo, que ao mesmo tempo provoca uma experiência direta através da estimulação fisiológica e leva ao aspecto metafísico, de associações ou de vivência de impacto emocional e mesmo místico, já que a obra reflete sua ligação com o Zen-budismo.

Essa ambigüidade, ou perpétuo ponto de tensão, é transformada em sinestesia, um fenômeno constantemente buscado por Belson.

Jordan Belson, integrante do *expanded cinema*, realiza um cinema que denomina “cinema cósmico” e que poderia ser descrito tecnicamente como cinema cinético. Sua técnica é minuciosa, complicada, e se baseia, sobretudo, em experiências óticas. O propósito dos filmes é expandir a consciência e ajudar a meditação oriental. Entre seus filmes destacam-se: *Mandala*, *Allures*, *Shamadi* e *Momentum*. Neste último filme podemos ver o sol tratado como um átomo e de um ponto de vista alucinogênico, psicodélico e mágico. Em todos os filmes de Belson manifesta-se a influência da filosofia Zen. (ARIAS, 1979, p. 105 e 106).

Segundo Gene Youngblood, a obra de Jordan Belson se situa entre o físico e o metafísico, ou seja, a partir da fisicalidade iminente de seus filmes a dimensão metafísica é também capaz de surgir, por causa do impacto visual. De forma semelhante à *Dream Machine* de Brion Gysin, o cinema de Jordan Belson trabalha com padrões circulares abstratos, geralmente em forma de mandalas, sendo que a mandala também é um padrão possível de ocorrer sob a forma de imagem eidética.

Sobre a fisicalidade de seus filmes, Gene Youngblood comenta que “[...] Os filmes permanecem experiências concretas e objetivas do dinamismo sinestésico e óptico.” (YOUNGBLOOD, 1970, p. 157).⁹⁵

A dimensão metafísica surge da resposta emocional ao impacto visual e sonoro dos filmes, onde há a procura da integração profunda entre imagem e som, provocando assim o efeito sinestésico da imagem-sonora, ou do som-imagético: a integração é tão profunda que o espectador pode se confundir e não saber se vê ou se ouve.

Jordan Belson era um sério estudioso do Budismo e realmente passou por experiências psicodélicas com mescalina e peiote. O artista tratava seu trabalho como extensão de sua consciência e, como resultado, temos mais uma explicação para a dimensão metafísica que acaba ecoando em seus filmes abstratos concreto-ópticos.

Em *Allures* (1961), Belson começa a explorar o efeito da espacialidade, criando dimensões de profundidade para o filme abstrato, procurando uma espacialidade cada vez mais ampla, um filme que ilustra bem o problema físico/metafísico, que possui materialidade e superfície, mas que ao mesmo tempo busca profundidade e transcendência:

⁹⁵[...] the films remain concrete, objective experiences of kinaesthetic and optical dynamism. (YOUNGBLOOD, 1970, p.157).

Ele descreve Allures como um filme “matematicamente preciso” na temática da cosmogênese – termo proposto por Teilhard de Chardin para substituir o termo cosmologia e indicar que o universo não é um fenômeno estático, mas um processo de vir a ser, de atingir novos patamares de existência e organização. No entanto, Belson acrescenta: “esse filme se relaciona mais às percepções físicas humanas do que meus outros filmes. É uma viagem de retorno através dos sentidos para o interior do ser. Ele fixa seu olhar, fisicamente prende sua atenção.” (YOUNGBLOOD, 1970, p.160, tradução nossa).⁹⁶

⁹⁶ He describes Allures as a “mathematically precise” film in the theme of cosmogenesis – Teilhard de Chardin’s term intended to replace cosmology and indicate that the universe is not a static phenomenon but a process of becoming, of attaining new levels of existence and organization. However, Belson adds: “it relates more to human physical perceptions than my other films. It’s a trip backwards along the senses into the interior of the being. It fixes your gaze, physically holds your attention”. (YOUNGBLOOD, 1970, p.160).

5 Considerações finais

A arte *underground* psicodélica e a arte contemporânea fazem parte de um mesmo sistema, já des-hierarquizado, que é a época pós-moderna. Por isto, os dois âmbitos são, em verdade, o mesmo âmbito. Ambos se realizam como um escapismo e aí se abre a perspectiva pós-moderna e a-histórica, já que a pessoa pode se transferir para outra temporalidade, ficcional, virtual, ou ligada ao real ordinário, por meio das mídias.

O comprometimento político não é polarizado, pois não se tem compromisso com uma única ideologia, já que as perspectivas do que compõe a identidade e interesses ou objetivos de vida do sujeito são amplas. Seu interesse político (assim como em outras questões) é aberto, indefinido, ou apolítico. É frequente que se declare anarquista, pois a configuração em rede, que cada vez mais molda a vida humana, contribui para essa quebra de hierarquia e relativização.

Há o paradoxo da busca pela experiência direta num mundo cada vez mais povoado por simulacros. Como utilizar a tecnologia como forma de experiência direta e intuitiva com a realidade? O que é a realidade? Eis os problemas e questionamentos que perpassam a arte psicodélica e a arte contemporânea. Se a arte está preocupada com a política e com a real transformação social, como conceber ações que não se convertam em espetáculo?

A contracultura tem por princípio a liberdade e a constante mutação. É uma zona caótica em perpétua transformação. A arte, igualmente, é um território livre, reino da criação e experimento. Contracultura e arte são termos inter-relacionados, com a diferença de que a arte pode se associar ao *status quo* e fundar instituições. A contracultura luta contra instituições e quando alguma de suas manifestações ganha aceitação, “respeitabilidade”, deixa de ser contracultural, perde progressivamente seu poder de choque e transformação.

Embora, não de todo, pois assim como a arte, que produz mensagens complexas ou que lidam com o reino do inconsciente, do enigmático, algo sempre resta para nos fazer questionar. A mensagem artística e contracultural nunca é totalmente decodificada e pode ser interpretada de muitas maneiras. Ainda mais porque são realizações que bebem da fonte da provocação, da subversão.

Mas, a progressiva aceitação de suas inovações as torna um novo paradigma que, por outro lado, contribui na mudança da mentalidade coletiva. Assim, mesmo que a arte e suas inovações contraculturais se convertam em espetáculo, sua própria natureza subversiva e

criativa contém o feitiço que se vira contra o feiticeiro, pois o espetáculo divulga ainda mais tais mensagens de inconformismo, de visibilidade de outras possibilidades.

Quer queira, quer não, tais mensagens que se deseja neutralizar pelo espetáculo não se deixam ser completamente esterilizadas, sempre exercem alguma influência, do contrário não teríamos visto algum avanço de fato em relação à maior liberdade de expressão, de escolha e de descoberta do ser. Porém, ainda há muito que enfrentar.

Como a arte pode ser mais eficaz na transformação da sociedade? É provável que talvez não possa fazer muito mais do que incomodar as zonas de conforto perceptivas. Tentar se fazer presente em contextos menos usuais ainda é um bom caminho, visto que as regiões periféricas ainda carecem do acesso a essa chamada alta cultura. Mesclar-se aos diversos contextos e deixar-se transformar por eles, alargando a definição de alta-cultura também pode ser outro método.

A consciência da arte como um território livre aponta para uma nova época, que pode ser a relatividade pós-moderna ou uma consciência libertária que ajudará a formar uma sociedade nos moldes anarquistas, ou em algum tipo de estrutura que permita maior liberdade.

A consciência do poder criador ilimitado do ser humano leva pouco a pouco a que todos percebam que fronteiras não se mantêm as mesmas por muito tempo, e que todos possuem a capacidade de se reinventar. Mas, seria esse processo de constante mudança algo que impossibilita a formação de uma identidade?

Retirar a arte do campo específico em que foi colocada para reintegrá-la a vida cotidiana cria um formato de vivência que se abre para o não-intelectivo, colocando com frequência questões do inconsciente, o que, presume-se, leve a um aprendizado de lidar com o fluxo caótico que governa o universo, dentro do qual nossas mentes foram forjadas.

É provável que não se trate de abrir-se para uma existência sem um ponto focal. Trata-se de encontrar, cada qual, seu ponto de equilíbrio e, a partir daí, aprender a lidar com a multiplicidade simultânea de eventos que se sucedem no universo, no seu contexto de realidade. A arte, como experiência cotidiana, se faz como um guia, ou o grande processo de significar e ressignificar tudo o que passa pelo indivíduo. Essas elaborações ajudam o sujeito a caminhar pela vida.

Podemos ver que a abertura às infinitas possibilidades que preconizou a arte psicodélica, a contracultura e a arte contemporânea não excluiu a busca por originalidade. Antes, houve um anseio pela liberdade de descoberta e pela liberdade de expressão daquilo que se sente como a verdade do ser.

A busca por originalidade é uma forma de se opor à massificação autoritária, uma forma de construir coletivos descentralizados, unidos por afinidades, respeitando o direito de expressão alheio. Possivelmente, uma garantia de que a descentralização em coletivos, ou tribos de afinidades e necessidades, não se transforme em bolhas isoladas é justamente a capacidade criadora do ser-humano, a busca natural por interação, a curiosidade acerca do diferente. A quebra de hierarquias e das categorias entre *mainstream* e *underground* talvez leve a atitudes mais flexíveis em contraste com a tradicional oposição entre dois pólos.

Através de uma intrincada ligação entre diversas manifestações que foram correlatas à contracultura, arte psicodélica e arte contemporânea, tentou-se formular um quebra-cabeça, uma visão panorâmica, que buscou enxergar os princípios unificadores de um fenômeno que se deu (e buscou se dar) de uma forma não-linear.

A liberdade de expressão pede um ambiente flexível, por isto, as questões da biotecnologia começaram a ficar em evidência. A afirmação de Gene Youngblood, de que a tecnologia leva à anarquia e esta se dá quando o ser e o ambiente são um só, é visionária. Há muitos seres, portanto, muitos ambientes. A atual configuração rizomática que está transformando as sociedades por meio da tecnologia leva ao estudo dos eco-sistemas, criados naturalmente e recriados pelo homem.

Um jogo perceptivo, que permeou a discussão entre arte psicodélica e arte contemporânea foi o limite entre real e irreal, ilusão e não-ilusão. A indicação que obtivemos é de que essa ambiguidade venha de uma questão fenomenológica, da origem fundamental da linguagem e da própria consciência. Um jogo que se dá na mudança de perspectiva entre uma abordagem de mundo especializada, estruturalista e uma abordagem de mundo que parte de uma visão cósmica, da apreensão do todo. Essa é uma complexidade que se abre para investigações posteriores e que foge ao problema aqui delimitado.

A busca por originalidade também tem relação com a fenomenologia, um empreendimento amplo que tomou diversas formas, incluindo as formas expressivas e abstratas, mais em contato com as sensações primárias, e que se põe num ponto fundamental tão limítrofe que resvala para questões da espiritualidade e da ilusão. Outro modo de expressão dessa originalidade se deu por meio do esteticismo, da busca por um estilo, uma expressão mais mundana, conectada com o entorno imediato de uma forma um pouco mais comum, como o figurativismo da Arte Pop e o estímulo visual dos pôsteres psicodélicos, que nem por isso, deixaram de fazer o fruidor questionar a sua percepção.

O que chamamos de arte contemporânea pode ser sinônimo de arte pós-moderna, aquela que começou a ser feita após 1960. Até mesmo o estado a-histórico em que se é levado na

relativização de todos os valores na pós-modernidade, é refletido pela nomeação “contemporânea”, uma arte do presente. Tal palavra pode se referir tanto à arte do presente momento, quanto a um período histórico da arte, justamente aquele que vem desde os anos 1960 até os dias atuais. Já temos quase seis décadas de arte contemporânea, uma atualidade que nunca passa.

O período pós-moderno também foi definido como o que inaugurou a época pós-utópica, de falência do plano socialista e progressivo fim da Guerra Fria, o que se deu em meados dos anos 1980. Porém, desde a década de 1950, vêm acontecendo transformações que desembocam no pós-modernismo reinante desde os anos 1980.

Essas mudanças têm a ver com a tecnologia, que transforma a sociedade industrial em sociedade pós-industrial, cuja mola é a tecnologia da informação, mais *soft*, menos robusta e mais integrada, que necessita de maior flexibilidade, contrariando a rigidez da linha de montagem industrial. Daí, temos uma das causas da relativização dos valores, da quebra de hierarquias.

O uso mais frequente do termo pós-moderno é com relação à arquitetura, em especial, às construções ecléticas, que reúnem várias referências estéticas e abandonaram a geometria racional e funcional da arquitetura moderna. Mesmo os edifícios geométricos são constituídos por formas mais complexas do que o retângulo. Formas orgânicas também marcam presença.

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o Modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a Arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje [anos 80], alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* [...]. (SANTOS, 1986, p. 7-8, colchetes nossos).

O pós-modernismo é caracterizado como uma época em que a única certeza é de que nada existe. Assim, tudo é possível, levando a um hedonismo otimista, que cultua a perpétua novidade, ou a um niilismo também hedonista, porém decadente, já que nada se sustenta no final das contas. O pós-modernismo é, portanto, uma época de descrenças e de amplas possibilidades. Uma época entrópica.

Esse impulso niilista, ou destrutivo, unido à infinita possibilidade de criação que se dá num mundo da tecnologia da informação cada vez mais alta, leva à recriação hiper-realista da

realidade, feita de simulacros, imagens irreais, porém, mais reais e desejáveis do que o entorno imediato.

Ocorre uma desreferencialização do real, já que a experiência não envolve unicamente as coisas concretas ao redor, as pessoas com as quais convivemos, mas também uma série de imagens e informações veiculadas pelas mídias. De certa forma, vivemos conectados entre fantasia e realidade, coisas que são imediatamente tangíveis e as que não são. O culto à novidade e ao hedonismo contribui para o encantamento que produz a hiper-realidade, termo que também esconde uma referência à realidade aumentada.

O hiper-real simulado nos fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, no tamanho, nas suas propriedades. É um quase sonho. Veja um close do iogurte Danone em revistas ou na TV. Sua superfície é enorme, lustrosa, sedutora, tátil – dá água na boca. O Danone verdadeiro é um alimento mixuruca, mas seu simulacro hiper-realizado amplifica, satura sua realidade. Com isso, somos levados a exagerar nossas expectativas e modelamos nossa sensibilidade por imagens sedutoras. [...]. Uma reportagem a cores sobre os retirantes do nordeste deve primeiro nos seduzir e fascinar para depois nos indignar. Caso contrário, mudamos de canal. Não reagimos fora do espetáculo. (SANTOS, 1986, p. 13).

A descrença em valores imutáveis se estende a todas as áreas, incluindo a arte, a história, a política, a filosofia. Valoriza-se aquilo que funciona na prática, sem compromisso ideológico. Existe, na filosofia, a corrente pós-estruturalista que, inserindo-se na pós-modernidade, questiona todos os valores ocidentais, busca desconstruir discursos, revelando aquilo que eles deixam de dizer.

Apesar da desvalorização da política tradicional e de uma rejeição por parte dos setores de esquerda ao pós-moderno, houve espaço e direcionamento para atuações micropolíticas, onde floresceram novos formatos de lutas sociais e civis integradas à esquerda, sendo o feminismo um exemplo.

A contraposição às instituições artísticas também serviu como base de um questionamento da estrutura da sociedade, das chamadas classes sociais. Procurou-se incluir e dar visibilidade para outras identidades nos discursos artísticos, que não o branco de classe média ou classe abastada. (DEMPSEY, 2003, p.37).

A grande mudança com relação ao discurso artístico foi também o questionamento da noção de progresso. O artista é alguém que sabe lidar com o caos. Neste sentido, é possível dizer que há pós-modernismos, pois Duchamp, os dadaístas, os surrealistas e futuristas promoveram estéticas de ruptura, de valorização do irracional, des-hierarquizadas e questionadoras da

realidade imediata. Antes ainda, é possível encontrar tal postura já nos simbolistas e na arquitetura *art nouveau*, que buscava o novo fugindo do desenvolvimento historicista dos estilos.

A descoberta do inconsciente (... Freud) e a teoria da relatividade de Einstein compõem o cenário. Ficou patente, durante o século XX que, apesar de todo progresso, o ser humano continua sujeito a influências que não se dão no campo da racionalidade. Há características instintivas que nos influenciam, bem como percepções que são possíveis apenas com a abertura de consciência. O ser humano ainda vive psicologicamente por meio dos mitos.

Walter Benjamin equiparou o surgimento do capitalismo com um novo sonho esperançoso, gerador de mitologias, de forças míticas como o heroísmo, o vencer na vida, a posição semi-divina daqueles que conquistam o Olimpo. Sempre aparece na coletividade e individualmente o desejo por comungar de um estado extático, tal como um sonho e o desejo de destruição de uma ordem ou de um inimigo da ordem, materializado na guerra. Estes são impulsos primitivos: comunhão/destruição. (PINCHBECK, 2010, p. 51).

Esses ditames do inconsciente são explorados por meio da experiência psicodélica, que põe a mente em contato com a linguagem caótica, promovendo uma desconstrução mental e inserindo-se no paradigma pós-moderno. O estado Pós-moderno do mundo é como a desconfiguração que caracteriza o estágio inicial da experiência psicodélica e, conforme se aprende a lidar com essa desconstrução, pode-se caminhar para uma outra solução construtiva.

Referências

- ALLOWAY, Lawrence. The Development of British Pop. In: LIPPARD, Lucy R. **Pop Art**. 3ª edição. Londres: Thames and Hudson, 1985.
- AMAYA, Mario. **Pop as Art: A survey of the New Super-Realism**. Londres: Studio Vista, 1965.
- ARBEX, José; TOGNOLI, Claudio Júlio. **Mundo Pós-moderno**. São Paulo: Scipione, 1996. (Coleção Ponto de Apoio).
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARIAS, Maria José Ragué. **Os movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979. (Coleção Biblioteca Salvat de Grandes Temas).
- BARRET, Cyril. **An introduction to Op Art**. Londres: Studio Vista / Dutton pictureback, 1971.
- BARRETO, Jorge Lima. **Rock/Trip**. Porto: RÉS, 1975. (Coleção substancia número 1).
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. 2ª edição. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).
- BISHOP, Bainbrigde. **A souvenir of the color organ, with some suggestions in regard the soul of the rainbow and the harmony of light**. Nova Iorque: The De Vinne Press, 1893. Disponível em: <<http://rhythmiclight.com/books/HarmonyOfLight.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2013.
- BOOKCHIN, Murray. **Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: an unbridgeable chasm**. Oakland: AK Press, 1995. Disponível em: <<http://theanarchistlibrary.org/library/murray-bookchin-social-anarchism-or-lifestyle-anarchism-an-unbridgeable-chasm>>. Acesso em: 05 mai. 2014.
- BOURDON, David. **Warhol**. New York: Abrams, 1989.
- CALAS, Nicolas; CALAS, Elena. **Icons and images of the sixties**. Nova Iorque: Dutton, 1971.
- CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Todas as Artes).
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. **A Art Nouveau**. São Paulo: Verbo Edusp, 1976.
- COHEN, Allen (ed.). **The San Francisco Oracle: the psychedelic newspaper of the Haight Ashbury 1966-1968**. Facsimile edition. Berkeley: Regent Press, 1991.
- DEMPSEY, Andy. **Estilos, Escolas e Movimentos**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, [s.d.].

EVERRIT, Anthony. **El Expressionismo Abstracto**. Barcelona: Labor, 1984.

FAULKNER, Simon. Painting Like a Fan. In: GRUNENBERG, Christoph e SILLARS, Laurence (edited by). **Peter Blake: A retrospective**. Liverpool: Tate Publishing, 2007.

GOFFMAN, Ken. **Counter Culture Through the Ages: from Abraham to Acid House**. Nova Iorque: Villard, 2005.

GOLDBERG, R. L. **Performance Art: From Futurism to the Present**. Londres: Thames and Hudson, 2001.

GORDON, Alastair. **Spaced out: radical environments of the psychedelic sixties**. New York: Rizzoli, 2008.

GRUNENBERG, Christoph; SILLARS, Laurence (ed.). **Peter Blake: A retrospective**. Liverpool: Tate Publishing, 2007.

HEYLIN, Clinton. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos**. Tradução de Patrícia De Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Conrad, 2007.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley: University of California Press, 2002.

HISTÓRIA da arte: **a arte contemporânea**. Barcelona: Folio, 2008.

HOPTMAN, Laura; TATEHATA; Akira; KULTERMANN, Udo. **Yayoi Kusama**. Nova Iorque: Phaidon, 2001.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção. O céu e o Inferno**. Tradução de Osvaldo de Araújo Souza. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. (Biblioteca do leitor Moderno, volume 42).

_____. **Admirável mundo novo**. Tradução de Felisberto Albuquerque. São Paulo: Abril Cultural, 1981. (Grandes Sucessos).

JOHNSON, Ken. **Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed modern art**. Nova Iorque: Prestel, 2011.

KLARWEIN, Abdul Mati. **God Jokes: the art of Abdul Mati Klarwein**. Nova Iorque: Harmony Books, 1976.

KRIPPNER, Stanley. L'artiste psychédélique. In: MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. **L'art Psychédélique**. Versão francesa de Robert Laffont. Paris: Pont Royal (Del Duca / Laffont), 1968.

LEARY, Timothy. **Flashbacks “surfando no caos”**: uma autobiografia. São Paulo: Beca, 1999.

_____. **The Politics of Ecstasy**. Oakland: Ronin, 1998.

LEBEL, Jean Jacques. **Happening**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

LIPPARD, Lucy R. **Pop Art**. 3º edição. Londres: Thames and Hudson, 1985.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e Política**. Tradução de Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

MACKINTOSH, Alastair. **O Simbolismo e o Art Nouveau**. Barcelona: Labor, 1977.

MAFFI, Mario. **La cultura Underground**. Volumes I e II. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

MARÉCHAL, Paul. **Andy Warhol: the record covers 1949-1987**. Nova Iorque: Prestel, 2008. (Catalogue Raisonné. The Montreal Museum of Fine Arts).

MARMER, Nancy. Pop Art in California. In: LIPPARD, Lucy R. **Pop Art**. 3º edição. Londres: Thames and Hudson, 1985.

MORGAN, Robert C. Eternal Moments: artists who explore the prospect for happiness. In: RUBIN, David (ed.). **Psychedelic: optical and visionary art since 1960s**. San Antonio: SAMA/MIT, 2010.

MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. **L’art Psychédélique**. Versão francesa de Robert Laffont. Paris: Pont Royal (Del Duca / Laffont), 1968.

_____. **The Varieties of Psychedelic Experience: the classic guide to the effects of LSD on the human psyche**. Rochester: Park Street Press, 2000.

ORDOVÁS, Jesús. **El rock acido de California**. Madrid: Ediciones Jucar, 1975. (Coleção Los Juglares).

OSMOND, Humphrey; SIEGLER, Miriam. **Models of madness, models of medicine**. Nova Iorque: Harper Colophon Books, 1974.

PAIM, Isafías. **Fenomenologia da Atividade Representativa**. 2º edição. São Paulo: Grijalbo, 1972.

PINCHBECK, Daniel. Embracing the Archaic: postmodern culture and psychedelic initiation. In: RUBIN, David (ed.). **Psychedelic: optical and visionary art since 1960s**. San Antonio: SAMA/MIT, 2010.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 2ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

RUBIN, David (ed.). **Psychedelic**: optical and visionary art since 1960s. San Antonio: SAMA/MIT, 2010.

RUBIN, Jerry. **Do It**: scénarios de la révolution. Prefácio de Eldridge Ceaver. Paris: Points Actuels, 1971.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos).

SEITZ, William C. **The Responsive Eye**. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1965.

Disponível em:

< <http://ubu.com/historical/responsive/ResponsiveEyeMOMA1965.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2012

SCHWARTZ, Barry N. Context historique, valeur et evolution possible. In: MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. **L'art Psychédélique**. Versão francesa de Robert Laffont. Paris: Pont Royal (Del Duca / Laffont), 1968.

STERN, Rudi. **The new Let there be neon**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 1988.

SUZUKI, Daisetz T. **Introdução ao Zen-Budismo**. Tradução de Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1961.

WALKER, John A. **Art since Pop**. Nova Iorque: Ed. Barrons/Woodburry, 1978.

WATTS, Alan. **O espírito do Zen**: Um caminho para a vida, o trabalho e a arte no Extremo Oriente. Tradução e prefácio de Murillo Nunes de Azevedo. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. The individual as man/world. In: LEARY, Timothy (ed.). **The Psychedelic Reader**: the revolutionary 1960s Forum of psychopharmacological substances. Nova Iorque: Citadel Press, 1993.

WIER, D. R. Light Shows: a kinectic art technique using chemicals. In: MALINA, Franklin J. (ed.). **Kinectic Art**: theory and practice. Selections from the journal Leonardo. Nova Iorque: Dover Publications, 1974, p. 58-63.

WILSON, Simon. **A Arte Pop**. Tradução de Maria Luiza Ferguson Marques. Barcelona: Labor, 1975.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. Tradução de Betina Bischoff. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico**. Tradução de Rubens de Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Introduction by R. Buckminster Fuller. Nova Iorque: Dutton, 1970. Disponível em: <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf>. Acessado em: 06 abr. 2013.

Anais de Congresso

HOFFMANN, Rafael. Dias de Paz, Amor, Música e Design: o movimento psicodélico como resposta da contracultura ao establishment e o design modernista. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, n.1, 2013, Cascavel. **Anais...** Cascavel: UNIOESTE, 2013. p. 1-19.

Dissertação / Tese

MIKLOS, Cláudio. **A Arte Zen e o caminho do Vazio**: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

Disponível em: <http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2010_claudio_miklos.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2013.

MIKOSZ, José Eliezer. **A arte visionária e a ayahuasca**: representações visuais de espirais de vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ENOC). 2009. 295 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – programa de pós-graduação interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

Disponível em: <http://www.neip.info/downloads/versao_final_27_abr.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2012.

Periódicos

BEVERIDGE, Patrick. Color perception and the art of James Turrell. **Leonardo**, v. 33, n. 4, p. 305-313, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1576905>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

BLAU, Herbert. The Shadow of a Magnitude. **Daedalus**, v. 98, n. 3, p. 654-676, 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20023899>>. Acesso em: 29 out. 2013.

BRIDGETT, Rob. An Appraisal of the Films of William Burroughs, Brion Gysin, and Anthony Balch in terms of Recent Avant Garde Theory. **Bright Lights Film Journal**, n. 39, fev. 2003. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/39/cutups1.php#1end>> Acesso em: 20 nov. 2012.

COX, William. The Underground Film in Art. **Art Education**, v. 26, n. 2, p. 8-12, 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3191828>>. Acesso: 14 out. 2012.

DALY, Scott. The Ganzfeld as a Canvas for Neurophysiologically Based Artworks. **Leonardo**, v. 17, n. 3, p. 172-175, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1575185>>. Acesso em: 19 mai. 2013.

DURGNAT, Raymond - Symbolism and the Underground. **The Hudson Review**, v. 22, n. 3, p. 457- 468, 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3849439>>. Acesso em: 14 out. 2012.

FOSTER, Steven Eidetic Imagery and Imagiste Perception. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 28, n. 2, p. 133-145, 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/428562>>. Acesso em: 12 out. 2013.

GIBSON, James J. On the Relation between Hallucination and Perception. **Leonardo**, v. 3, n. 4, p. 425-427, out. 1970. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1572259>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

GORDON, W. The Eidetic Image and the After-Image. **The American Journal of Psychology**, v. 40, n. 3, p. 416-425, jul. 1928. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1414458>>. Acesso em: 12 out. 2013.

HANKINS, Thomas L. The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel; Or, The Instrument That Wasn't. **Osiris**, v. 9, p. 141-156, 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/302003>>. Acesso em: 09 jul. 2013.

HIGGINS, Dick. Intermedia. **Leonardo**, v. 34, n. 1, p. 49-54, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1576984>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

HUSARIK, Stephen. John Cage and LeJaren Hiller: HPSCHD. **American Music**, v. 1, n. 2, p. 1-21, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3051496>>. Acesso em: 03 jul. 2013.

MACLISE, Angus; MACLISE, Hetty. The Psychedelic Issue. **Aspen**, nº 9, 1971. Disponível em: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen9/index.html>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

MANN, Harriet; OSMOND, Humphry; SIEGLER, Mirian. Laing's Models of Madness. **British Journey of Psychiatry**, n. 115, p. 947-958, 1969. Disponível em: <<http://bjp.rcpsych.org/content/115/525/947#BIBL>>. Acesso em: 26 out. 2013

OREN, Michael. USCO: Getting out of your mind to use your head. **Art journal**, s. n., p. 76 – 95, 2010.

ROWE, Carel. Illuminating Lucifer. **Film Quaterly**, v. 27, n. 4, p. 24-33, 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1211392>>. Acesso em: 13 jul. 2013

SCRANK, Sarah. The Art of the City: Modernism, Censorship, and Emergence of Los Angeles's Postwar Art Scene. **American Quarterly**, v. 56, n. 3, sep. 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40068238>>. Acesso em: 17 out. 2013.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. **Arte em São Paulo**, n. 18, p.11-19, set. 1983.

WILFRED, Thomas. Light and the Artist. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 5, n. 4, p. 247-255, 1947. Disponível em: <<http://rhythmiclight.com/articles/LightAndTheArtist.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2013.

WHELAN, Brent. "Furthur": Reflections on counter-culture and the post modern. **Cultural Critique**, n. 11, p. 63-86, 1988-1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1354244>>. Acesso em: 14 out. 2012.

WHITFIELD, Sarah. Boyle Family. **The Burlington Magazine**, v. 145, n. 1207, p. 736-738, out. 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20073269>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

YALKUT, Jud. Wavelength by Michael Snow. **Film Quarterly**, v.21, n. 4, p. 50-52, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1210605>>. Acesso: 25 out. 2012.

Sites

9EVENINGS. Disponível em: <http://www.9evenings.org/variations_vii.php>. Acesso em: 14 out. 2012.

GREENBERG, Clement. **Modernist Painting**. University of Chicago, s. d. Disponível em: <<http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

JUDD, Donald. **Specific Objects**. Judd Foundation, s. d. Disponível em: <<http://www.juddfoundation.org/generalinformation>>. Acesso em: 15 out. 2013.

LINDSTRÖM, Conny C.; HOLMLUND, Peter. **The manic landscape: Mati Klarwein**. Art-bin, s.d. Disponível em: <<http://art-bin.com/art/aklarwein.html>>. Acesso em: 27 out. 2013.

LOCHER, L. J. **Mark Boyle's Journey to the Surface of the Earth**. Boyle Family., s.d. Disponível em: <<http://www.boylefamily.co.uk/boyle/texts/index.html>> Acesso em: 21 abr. 2013.

MORRIS, Robert. **Notes on Sculptures**. Maria Buszek, s.d. Disponível em: <<http://mariabuszek.com/ucd/ContemporaryArt/Readings/MorrisNotesI-II.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2013.

ZINMAN, Greg. **Joshua Light Show 1967-68**. Joshua Light Show, 2012. Disponível em: <<http://www.joshualightshow.com/about-classic/joshua-light-show-1967-68>> Acesso em: 21 abr. 2013.