

LIGHT SHOWS E A FUSÃO ENTRE ARTE E VIDA: A ARTE UNDERGROUND PSICODÉLICA CONTEMPORÂNEA DOS ANOS 60

Aline Pires Luz – Instituto de Artes (UNESP)¹

Dado que o ser humano está inserido, segundo Gene Youngblood em *Expanded Cinema* (1970), em um meio ambiente que se constitui pela rede intermídia (TV, cinema, rádio, mídia impressa e posteriormente internet), somos condicionados, portanto, muito mais por essa rede de mídias do que pela própria natureza. As produções artísticas a partir dos anos 60 começam a refletir cada vez mais essa ambiência intermediária, já que este é o environment ao qual pertence a maioria das pessoas, incluindo os artistas.

Dentro desse cenário, surgem manifestações artísticas chamadas Light Shows, que derivam da arte cinética e se transformam num espetáculo intermídia de provocações sinestésicas e num amálgama entre arte performática (happening) e discoteca, um evento da cultura pop. Os light shows foram promovidos, em sua maioria, por artistas integrantes do Psicodelismo, mas também houve a realização de um desses eventos pelo artista pop Andy Warhol em conjunto com uma trupe intitulada *Exploding Plastic Inevitable*, constituída pela banda de rock Velvet Underground e as superstars, atores amadores que circulavam pela Factory e participavam dos filmes experimentais que Andy Warhol produziu.

John Cage, igualmente, construiu alguns environments tecnológicos que se assemelham aos light shows, embora não sejam exatamente obras do tipo tais como o Evento Sem Nome (*Untitled Event*), apresentado no Black Mountain College, em 1952; a performance *Variations VII*, apresentada no evento *Nine Evenings*, promovido pelo E.A.T. (*Experiment in Art and Technology*), em 1966, em Nova Iorque; e 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 o cineasta underground Ronald Nameth. O evento mesclou música randômica e projeções.

Os antecedentes do light show podem ser traçados desde o século XVIII, quando o padre Louis Bertrand Castel idealizou um instrumento musical (*clavencin oculaire* ou *color organ*) que promoveria a equivalência entre cor e som, uma apresentação sinestésica. Para cada nota do teclado era estabelecida uma cor correspondente, através das similaridades entre ondas sonoras e visuais, o que somente foi possível a partir do século XX com a invenção do cinema (HANKIS, 1994).

Dentro do light show podemos encontrar uma subdivisão denominada *Wet Show*, que é a projeção de uma reação química entre diversos líquidos sobre a lente do projetor. Muitas vezes os dois termos são empregados como sinônimos (WIER, 1974: 58). Os light shows quando projetados num ambiente calmo e silencioso costumam produzir considerável efeito psicológico, conforme D.R. Wier:

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição. Bolsista do Programa de Demanda Social (DS) da CAPES.

“Os efeitos psicológicos que resultam de um light show incluem aqueles que resultam de assistir ao cinema. Alguns espectadores acham que as imagens lhes remetem à manchas em movimento que se assemelham às manchas do teste Rorschach. Uma espectadora em dado momento queixou-se de que estava vendo ‘sangue’ e esta idéia se tornou tão forte que ela teve que deixar o local. Por outro lado, outros espectadores chegaram ao show irritados e tensos e saíram calmos e relaxados. “Um show produzido em um bar ruidoso não causa nenhum efeito psicológico notório em seus clientes. Assim, eu concluo que uma atmosfera relaxante e quieta é necessária se o máximo de efeito psicológico deverá ser obtido”. (WIER, 1974: 60, tradução nossa).²

No entanto, a discoteca se revelou o ambiente preferido dos artistas do Psicodelismo para a produção do light show, que englobava o wet show e outros tipos de imagens projetadas além de uma multiplicidade de estímulos eletrônicos, como no caso do grupo USCO cuja produção é classificada como evento intermídia. Gene Youngblood (1970) inclui os light shows no rol dos eventos intermídia, cujo conceito está relacionado ao mesmo que propõe o grupo Fluxus, dentre os quais Dick Higgins. Para Youngblood a intermídia é uma rede que integra várias mídias, uma rede formada pelo uso simultâneo dos dispositivos existentes na criação de um ambiente total. Para Dick Higgins (2001), a intermídia é algo que se situa entre mídias, uma formação ambígua, síntese nova, uma fusão entre meios. O conceito é similar e em ambos há o aspecto de fusão em constante metamorfose e de não especificidade do meio, dissolução de fronteiras.

Em Expanded Cinema, Gene Youngblood apresenta ainda o light show como pertencente ao panorama do cinema sinestésico cuja principal característica é a busca pelo descondicionamento da percepção linear, da percepção fragmentada e especializada.

A grande crítica que perpassa o cinema expandido em todas as suas manifestações é em relação ao modo de percepção viciado numa realidade chamada objetiva, apresentada pelo cinema hollywoodiano, pelos diversos tipos de entretenimento, que utilizam a tecnologia para criar conteúdos lineares cujas bases estão na literatura e teatro tradicionais e também na pintura e escultura mimética.

Busca-se, portanto, outros modos de ver. A realidade objetiva é apenas uma construção que também não se sustenta na constante evolução tecnológica. No entanto, ela é bastante utilizada na alienação da sociedade do espetáculo. O expanded cinema (onde se inclui o cinema sinestésico, o light show, vídeo arte, cinema cibernético e de computador, cinema holográfico e outros exemplos citados no livro) vai trabalhar com o que Youngblood chama de visão sincrética, uma visão que apreende a multiplicidade do todo, que trabalha com a não-linearidade e com o discurso não-racional. Então, a colagem e a justaposição de imagens, bem como a exploração de efeitos fisiológicos da visão, serão métodos utilizados para ativar a percepção sincrética, ativar a percepção subconsciente e descondicionar a percepção das formas convencionadas pelo entretenimento linear. Essas características são similares ao que era proposto pelo grupo Fluxus e seus fluxfilms (HIGGINS, 2002).

² Psychological effects resulting from a light show include those resulting from viewing the cinema. Some spectators found that the images reminded them of moving Rorschach patterns. A spectator at one stage complained of seeing ‘blood’ and this idea became so strong that she had to leave. On the other hand, other spectators have come to the show irritable and tense and have left calm and relaxed.

A 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, 1974, pg. 60)

Essa experiência do light show era correlata tanto à cultura pop quanto à subcultura hippie/psicodélica, onde a música presente era invariavelmente o rock. Muitos light shows tiveram apresentações ambientadas em galerias de arte e museus já que é em si um evento e contém a possibilidade itinerante. Tornaram-se febre não só em Nova Iorque, mas principalmente na Califórnia, conforme destaca Jesus Ordovás em seu livro *El rock ácido de Califórnia*:

“Os light-shows se converteram também em uma forma de arte, e em uma ampliação da música, e não havia nenhuma banda que não tinha se especializado nesse barulho psicodélico. Estes shows luminotécnicos consistiam basicamente em uma sucessão de cortes filmicos e em um leque de líquidos coloridos mesclados sobre uma lente ou duas, ou em sucessivas justaposições de projeções e filmes. Havia uma ampla gama de possibilidades neste campo e podia-se utilizar somente a tela, ou criar um útero ou um ambiente esférico de cores ou imagens em constante movimento, até criar a sensação irresistível de se estar viajando pelo espaço.” (ORDOVÁS, 1975: 44, tradução nossa)³

O coletivo Joshua Light Show 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, casa de show aberta por Bill Graham em Nova Iorque, e acompanharam nomes do rock psicodélico como Jimi Hendrix e Frank Zappa (ZINMAN, 2012).

O coletivo Single Wing Turquoise Bird também realizou light shows que constituíam ambientes imersivos acompanhando grupos de rock (the Doors, Sly and the Family Stone, Pink Floyd, etc), que tiveram lugar no Shrine Exposition Hall, importante discoteca de Los Angeles, entre 1967 e 1968. Apresentaram-se ainda no Museu de Arte de Santa Bárbara (CA) e festivais de cinema experimental. Trabalharam muito com o acaso e desenvolveram um estilo particular em meio aos processos randômicos e parcialmente controláveis que caracterizam o meio. Consideram-se anti-minimalistas e um tipo de ampliação das possibilidades do Expressionismo Abstrato. No entanto, a idéia de campo expandido de Robert Morris é bastante aplicável a todos os light shows (YOUNGBLOOD, ano. p. 394).

O coletivo inglês Boyle's Family ou Mark Boyle's Sensual Laboratory tinha em seu núcleo os artistas Mark Boyle e sua esposa Joan Hills. Realizavam trabalhos tanto em galerias quanto nos clubes underground londrinos, como o UFO, onde se apresentavam os grupos Pink Floyd e Soft Machine. Em 1966, apresentaram pela primeira vez seu wet show intitulado Earth, Air, Fire & Water (uma explosão dos químicos sobre as lentes do projetor), no Bluecoats Art Centre, de Liverpool, em 1966 (LOCHER, s.d.)

A Electric Circus, segundo Alastair Gordon em *Spaced Out* (2008), era uma discoteca conceitual

³ “Los light-shows se convirtieron también en una forma de arte, y en una ampliación de lá musica, y no había ninguna banda que no tuviera un experto em este tinglado psicodélico. Estos shows luminotécnicos consistian básicamente en una sucesión de cortes de película y en un abanico de líquidos colorantes mezclados sobre un cristal o dos, o em sucessivas yuxtaposiciones de cristales e películas. Había una amplia gama de posibilidades en este campo y se podía usar sola pantalla, o crear um útero o un globo de colores o imágenes en constante movimiento, hasta crear la sensación irresistible de estar viajando por el espacio.” (ORDOVÁS, 1975, pg. 44).

localizada no East Village em Nova Iorque, foi criada por Jerry Brandt, que pretendia promover eventos ultra-média, que seria uma fusão entre música, luzes e performance ao vivo. A discoteca contava ainda com um astrólogo, uma boutique e salas denominadas Great Expectations onde eram feitas pinturas corporais. Havia também linhas de nylon nos cantos dos ambientes para que houvesse a diminuição da sensação de ângulo reto. Os light shows eram realizados por Tony Martin e a dupla Jackie Cassen e Rudi Stern, cujo trabalho se situava mais na linha do wet show e das explorações mais sutis e não tão focadas em intenso bombardeamento sensorio.

Os light shows chamaram a atenção de Timothy Leary que planejava dar forma aos resultados obtidos com seus cursos de verão em Millbrook e também com sua pesquisa desenvolvida em Harvard, antes de sua expulsão, onde já havia elaborado ambiências através da formulação de um vocabulário audiovisual da experiência psicodélica, construído com base nas descrições das mesmas. Chegou a construir um lugar chamado “câmara do tempo” em sua casa, baseado em seus experimentos, local onde também conduzia sessões. Timothy Leary, em sua autobiografia *Flashbacks* (1999), cita ainda que pessoas sóbrias, quando confrontadas com a coleção de imagens e sons feitas para a elaboração do vocabulário psicodélico apresentavam reações como tontura e náuseas, pois o conjunto daquelas imagens e sons atingiam de fato as zonas neurais. A constituição do ambiente é um fator importante na qualidade da experiência. O vocabulário audiovisual levantado por Leary era esteticamente similar aos light e wet shows.

Durante o curso de verão em Millbrook, no ano de 1966, que se concentrou em explorar formas de comunicação de estados alterados, os participantes acabaram desenvolvendo espetáculos intermídia, baseados em fragmentos do teatro mágico de Herman Hesse, presente no livro *Lobo na Estepe*, utilizando slides e colagens sonoras. Conseguiram então, levar essa idéia a publico no New Theatre em Nova Iorque, naquele mesmo ano. 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: 333-334). Jackie Cassen e Rudi Stern foram então chamados para dar forma ao show de luzes.

O grupo USCO foi formado pelo poeta alemão Gerd Stern, que imigrou para a Califórnia e transitou entre São Francisco e Nova Iorque. Gerd Stern foi influenciado pela Arte Pop em uma de suas visitas a Nova Iorque no início dos anos 60. Influenciou-se também pelas idéias de Marshall McLuhan e pela vivencia de experiências psicodélicas. Isto o levou a enxergar as palavras como entidades concretas, como objetos e a criar poesia visual eletrônica, o que acarretou o interesse no fluxo aleatório de informação, em narrativas não-lineares (GORDON, 2008: 37).

Em 1964, o grupo já estava formado, mantendo sua base de ação e invenção numa igreja abandonada em Hudson Valley, próximo à Nova Iorque. A proposta do grupo era desconstruir a apreensão linear do mundo através de um intenso bombardeamento sensorio produzido por variadas máquinas cinéticas desenvolvidas pelo coletivo que contava, além de Gerd Stern, com o engenheiro Michael Callahan, o pintor pop Stephen Durkee, as fotógrafas Judi Stern e Barbara Durkee e posteriormente o cineasta underground Jud Yalkut.

Falaremos agora de Andy Warhol e o *Exploding Plastic Inevitable*, que realizaram uma turnê pelos

Estados Unidos entre 1966-1967. Em meio à platéia que participava ativamente aconteciam performances dos atores da Factory que se misturavam às danças e performances do próprio público. O som repetitivo do Velvet Underground e as performances dos atores que utilizavam muitas vezes o imaginário sado-masoquista destoavam da ambiência mais lúdica dos outros light shows. Durante uma apresentação do EPI na Califórnia, em 1966, onde o cenário hippie já estava praticamente formado e onde havia, igualmente, acontecido uma das gêneses do light show, os Trips Festival, muitas pessoas se sentiram descontentes e adversas ao show de Andy Warhol, considerado algo tétrico. 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 que a música era uma pena, totalmente entediante, e de muito menos interesse do que qualquer outra banda nossa. (...) As projeções que se vêm 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: 32, tradução nossa)⁴.

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 Furthur, divulgando a experiência psicodélica pelos EUA e ajudando a formar e a popularizar a contracultura da segunda metade dos anos 60. Ken Kesey, que escreveu o romance *Um estranho no ninho*, de 1962, deixa de lado a carreira de escritor e se engaja numa nova empreitada de exploração livre, realmente fazendo uma junção entre arte e vida com os Merry Pranksters, mas que não era necessariamente vista como arte por ele e por seu grupo.

Segundo Brent Whelan (1988-1989), em um artigo sobre contracultura e pós-modernismo, 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 para 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. Conforme relato de Alastair Gordon:

⁴ “(...) y em 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 em 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)

“(...) Ken Kesey e os Pranksters haviam tramado novos tipos de anarquia áudio-visual, aplicando o que eles aprenderam no ônibus à 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: 69, tradução nossa).⁵

O happening no caso de Ken Kesey e os Merry Pranksters (e também no caso de Andy Warhol) tem muito mais a ver com as proposições Jean Jacques Lebel do que Alan Kaprow. O primeiro enfatizava as ocorrências livres e espontâneas, o segundo oferecia scripts e certos enquadramentos para as ocorrências, que também eram espontâneas e únicas. Alan Kaprow, influenciado por Jon Cage e pelo Zen, levava o foco para acontecimentos corriqueiros, detalhistas. Apresentavam a lógica do ready-made aplicada às ocorrências: gestos re-significados ou que revelam novas significações. Jean Jacques Lebel (1969) propõe a ligação entre o real e o alucinatório que é despertada pelo happening através da ação espontânea não mediada. Defende também a participação do público e a não-hierarquia. O aspecto da transposição de fronteiras entre real e alucinatório e a ênfase na participação torna sua concepção mais próxima das ocorrências dos light shows.

⁵“(...) 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, pg. 69).

Referências Bibliográficas

- BOURDON, David. **Warhol**. New York: Abrams, 1989.
- CAUQUELIN, Anne. **A Arte Contemporânea**. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GOLDBERG, RoseLee. **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.
- HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley: University of California Press, 2002.
- LEARY, Timothy. **Flashbacks “surfando no caos”**: uma autobiografia. São Paulo: Beca, 1999.
- LEBEL, Jean Jacques. **Happening**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.
- MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- MAFFI, Mario. **La cultura Underground**. Volumes I e II. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
- MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. **L’art Psychédélique**. Versão francesa de Robert Laffont. Paris: Pont Royal (Del Duca / Laffont), 1968.
- ORDOVÁS, Jesús. **El rock acido de California**. Madrid: Ediciones Jucar, 1975.
- 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.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Introduction by R. Buckminster Fuller. Nova Iorque: Dutton & Co., 1970. Disponível em: <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf>. Acessado em: 06 abr. 2013.

Periódicos

- 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.
- OREN, Michael. USCO: Getting out of your mind to use your head. **Art journal**, s. n., p. 76 – 95, 2010.
- 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.

Sites

9EVENINGS.

Disponível em: < http://www.9evenings.org/variations_vii.php>. Acesso em: 14 out. 2012.

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.

VISUAL MUSIC.

Disponível em: <<http://homepage.eircom.net/~musima/visualmusic/visualmusic.htm>> Acesso em: 06 abr. 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.