

Expanded Body Variations V e a conversão das artes na era eletrônica

Marcella Lista

A autora analisa a exploração simultânea de várias mídias – visuais, sonoras, textuais, eletrônicas, entre outras – na peça Variations V, realizada por John Cage em 1965. Discute a proposição de um novo diálogo entre as artes e seus processos, que responde a um só tempo à concepção de totalidade do Gesamtkunstwerk (obra de arte total), ao vínculo moderno entre projeto e criação e ainda às teorias de Marshall McLuhan acerca da relação entre o sujeito e as novas tecnologias na sociedade atual.

John Cage, performance, diálogo entre as artes.

Numa entrevista de 1969 com Ron Finegan, John Cage resumiu sua visão histórica da relação entre a música e as artes plásticas. Sustentava então a idéia de que, se na virada dos 1900 "a música exercia grande influência sobre as artes plásticas, a ponto de ser pretexto para essa se voltar na direção da abstração", a evolução da música a partir dos anos 50 constituiu por sua vez uma resposta ao desenvolvimento das artes visuais.¹ Sem dúvida, a obra de Cage se apóia, mais do que qualquer outra, sobre esta dinâmica de diálogo, cujo exemplo mais provável é 4'33", sua célebre "resposta", em 1952, às *White Paintings*, de Rauschenberg. Ao considerar os anos 60, o compositor prossegue seu propósito com a seguinte observação: "A resposta dada pela música às artes plásticas da primeira metade do século produz agora uma situação à qual as artes plásticas devem, ou podem, responder (...). Eu acho que essa preocupação já chegou no cinema, pelo maior uso de uma multiplicidade de telas de preferência a uma só. Isso é como a música sem partitura fixa".²

No curso dos anos 60, o desenvolvimento do que se chamou *expanded cinema* é, então, interpretado por Cage, no seio de uma história em ricochetes, como um prolongamento no domínio visual da indeterminação explorada no domínio musical. A prática da projeção múltipla, tal como ele mesmo utilizou num certo número de peças

multimídia, parece fazer eco ao princípio de ambiente sonoro. Essa não apenas coloca em questão a percepção frontal e estática, mas também se subtrai à gravação e à reprodução, agindo no espaço-tempo efêmero da *performance*.

Variations V, criada no Philarmonic Hall (Lincoln Center, New York) em 23 de julho de 1965, é a primeira obra para a qual Cage solicitou uma tal parte cinematográfica. É também a primeira peça para a qual ele só escreverá a "partitura" posteriormente. Nessa *performance* coletiva multimídia, da qual participavam Merce Cunningham e sua companhia,³ os compositores David Tudor e Gordon Mumma, os criadores de vídeo e de cinema Nam June Paik e Stan VanDerBeek, um *design* eletroacústico complexo – realizado com a ajuda dos engenheiros Robert Moog e Billy Klüver – toma o lugar da escritura musical e, mais ainda, de qualquer outra forma de projeto composicional: as interações múltiplas da imagem, do movimento e do som são nela comandadas por um sistema de captadores traduzindo instantaneamente os movimentos dos dançarinos em efeitos sonoros. Se a obra propõe em si mesma um novo diálogo das artes, trata-se também de uma "resposta" às teorias de Marshall McLuhan, fazendo das mídias eletrônicas uma extensão do "sistema nervoso" do ser humano.

O meio eletrônico e a extensão sonora do corpo

Variations V foi o objeto de uma encomenda feita a John Cage e Merce Cunningham pelo French-American Festival (um festival de música). Foi Cage quem assumiu a direção com a intenção de realizar um ambiente sonoro englobando a cena e o público. A idéia inicial era que a parte sonora deveria ser gerada em tempo real, a partir dos próprios movimentos da coreografia. Três procedimentos técnicos foram empregados para esse fim, os quais nunca haviam sido reunidos num mesmo *design* eletrônico. Sobre o conselho de David Tudor, Cage fez inicialmente apelo a Robert Moog, criador de um dos primeiros sintetizadores comercializados no meio dos anos 60, que propôs a instalação em cena de 12 antenas ativadas pelo princípio eletromagnético do theremin, instrumento concebido por Lev Theremin em 1920 em Leningrado, depois popularizado nos EUA, após a emigração de seu inventor, no final dos anos 20. O theremin usa um oscilador de frequências de rádio ligado a duas antenas (uma definindo a frequência, a outra, a amplitude do som). Ele produz um som audível assim que o instrumentista, deslocando suas mãos em torno das antenas, modifica o campo eletromagnético. Essa manipulação bastante teatral pode reconstituir qualquer melodia com um timbre inédito: um som do tipo etéreo, voluntariamente qualificado de "cósmico" por seus primeiros ouvintes.⁴ Desde 1937, Cage se opôs a esse uso imitativo das propriedades sonoras do theremin, na conferência "O futuro da música: Credo".

*Quando Theremin forneceu um instrumento com possibilidades verdadeiramente novas, os thereministas fizeram o melhor para tornar o som do instrumento comparável ao de um instrumento antigo, dando-lhe um vibrato adocicado até a náusea e servindo-se dele para interpretar, com dificuldade, as obras-primas do passado. Apesar de o instrumento ser capaz de uma qualidade de som extremamente variada, e isso pela simples manipulação de um mostrador, os thereministas se comportam como censores, dando ao público esses sons que eles pensam que o público apreciará.*⁵

Em *Variations V*, as antenas de frequência ligadas aos osciladores tornam-se "sensores" de movimento reagindo à proximidade relativa dos dançarinos para produzir sons totalmente indeterminados. Um crítico do New York Times, alguns dias após a estréia no Lincoln Center, deu desse dispositivo uma interpretação literal: "M. Cage descobriu uma nova maneira de os dançarinos obterem uma música original para acompanhar suas obras. Eles mesmos a podem compor durante o curso de suas *performances*".⁶ De fato, é precisamente para evitar um efeito de correspondência imediata entre movimento e som, e banir então toda forma de controle de uma parte sobre a outra, que Cage e Tudor decidiram multiplicar os captadores de sinais do sistema eletrônico. Nesse sentido, Tudor pensava em "qualquer coisa que pelo menos não fosse rastreável [*untraceable*]".⁷ Os músicos voltaram-se então para Billy Klüver, engenheiro nos laboratórios Bell e autor já de numerosos dispositivos eletrônicos no domínio artístico. Deve-se a ele notadamente *A Homenagem a Nova York*, criada por Tinguely, no Museum of Modern Art, em 17 de março de 1960, e a escultura sonora *Oráculo*, concebida por Rauschenberg em 1961 e que se encontra hoje em Paris, no Musée National d'Art Moderne. Klüver desenhou 10 células fotoelétricas que foram dispostas na base das antenas e que disparavam um sinal cada vez que um dançarino cortava o raio do projetor dirigido sobre a célula. Essas células estavam ligadas a 10 gravadores e a 10 aparelhos de rádio receptores de ondas curtas, manipulados ao vivo, a partir de uma mesa de mixagem, por Cage, Tudor e Gordon Mumma. Os músicos, instalados sobre a cena atrás dos dançarinos,⁸ podiam amplificar, estender, transformar os sons e os distribuir a sua vontade, em direção a um ou vários dos seis alto-falantes distribuídos pela sala. Enfim, microfones de contato deviam constituir uma fonte de som suplementar. A coreografia, incluindo numerosas passagens no solo e contatos entre os dançarinos, tornava impossível a fixação de microfones nos corpos destes últimos.⁹ Os microfones foram, então, colocados sobre acessórios utilizados pelos dançarinos (mesa, cadeira, planta verde

artificial), e eles produziam um som amplificado a cada toque.

Pela própria natureza do dispositivo eletrônico, a parte musical de *Variations V*, assim como a coreografia, não tem duração fixa (a coreografia apresentada por Cunningham em 1965 durava cerca de 45 minutos).¹⁰ Esse recurso a uma temporalidade indeterminada apareceu na obra de Cage pouco tempo antes, em parte relacionada à vontade de anular toda defasagem entre partitura e interpretação. Foi em 1962 que Cage operou esta redução drástica da escritura com *0'00"*, obra à qual ele deu o subtítulo significativo de *4'33"* (Nº 2). Tanto no plano técnico quanto no conceitual, essa peça prefigura as preocupações expressas em *Variations V* três anos mais tarde. *0'00"* foi criada em 24 de outubro de 1962 em Tóquio sob a forma de uma *performance* que consistia precisamente em escrever a partitura, uma proposição verbal tão aberta quanto possível: "Em uma situação provida de amplificação máxima (sem *feedback*), executar uma ação disciplinada".¹¹ A peça tem muito em comum com as partituras conceituais propostas pouco antes por La Monte Young e os artistas Fluxus.¹² Na obra de Cage, ela inaugura o "tempo 0", em outras palavras, o recurso a uma duração indeterminada, que aniquila a última linha de demarcação entre a arte e a vida. Daí o subtítulo de *4'33"* (Nº 2), deixando entender que *0'00"* constitui uma extensão das possibilidades abertas pela peça silenciosa de 1952. No dia seguinte ao de sua primeira *performance*, o compositor acrescentou a sua partitura algumas linhas que explicitam ainda mais essa abertura da arte sobre a vida. Ele enfatiza que a *performance* não deve dar lugar à execução de uma composição musical, que ela pode ser interrompida e, sobretudo, que ela deve preencher "em parte ou totalmente uma obrigação contrária à de outras pessoas".¹³ Em 5 de maio de 1965, ou seja, durante a preparação de *Variations V*, Cage apresentou *0'00"* no Rose Art Museum da Brandeis University: o espaço inteiro do museu estava repleto de sons amplificados provindos do compositor que, sentado sobre uma pequena escada, datilografava sua correspondência em uma máquina de escrever, ao mesmo tempo que bebia um

copo d'água. Vários microfones de contato colocados sobre a máquina e sobre a própria garganta de Cage amplificavam dessa maneira tanto os cliques mecânicos quanto o som que emanava de seu corpo. James Pritchett viu, com justeza, nessa interpretação de *0'00"* uma conseqüência direta das observações expressas pouco tempo antes pelo compositor, segundo as quais, com as tarefas administrativas tomando a cada dia mais lugar em sua vida, parecia-lhe cada vez mais difícil fazer com que sua arte fosse equivalente a sua vida compondo música.¹⁴

A partitura de *Variations V*, escrita em Stony Point entre setembro e outubro de 1965, e publicada no final do ano, chega a ponto de inverter a relação entre *performance* e partitura, como precisa Cage em 1968: "[...] Isto muda nossa idéia do que é uma partitura. Nós sempre pensamos que ela 'estava' *a priori* e que a *performance* devia ser a *performance* de uma partitura. Eu inverti completamente tudo isso, de maneira que a partitura está em relação com a *performance*. São indicações que permitiriam a qualquer um realizar *Variations V*".¹⁵ Uma nova proposta, comum a *0'00"* e a *Variations V*, faz coincidirem a renúncia ao sistema da partitura temporal utilizada por Cage até o começo dos anos 60 e o emprego do meio eletrônico enquanto extensão sonora de uma atividade corporal. A "relação" de *Variations V* consiste em 37 anotações descosturadas e de natureza variável. Algumas são de ordem técnica, outras exprimem uma intenção estética como a imposição "irrelevância", ou uma declaração fazendo referência às novas tarefas não musicais do compositor: "função alterada do compositor: telefonar, fazer dinheiro".¹⁶ Por sua dispersão fora dos caminhos balizados da música – mesmo em sua concepção mais ampliada, a de *4'33"* –, o texto funciona ele mesmo como uma colagem arte-vida.

A forma singular dessa partitura *a posteriori* confere à obra um estatuto fortemente experimental na pesquisa de um novo tipo de criação coletiva, de arte total. Desse ponto de vista, *Variations V* está de uma certa maneira para *0'00"* como está para *4'33"* a *performance* sem título apresentada por Cage no Black Mountain College durante o verão de 1952 e

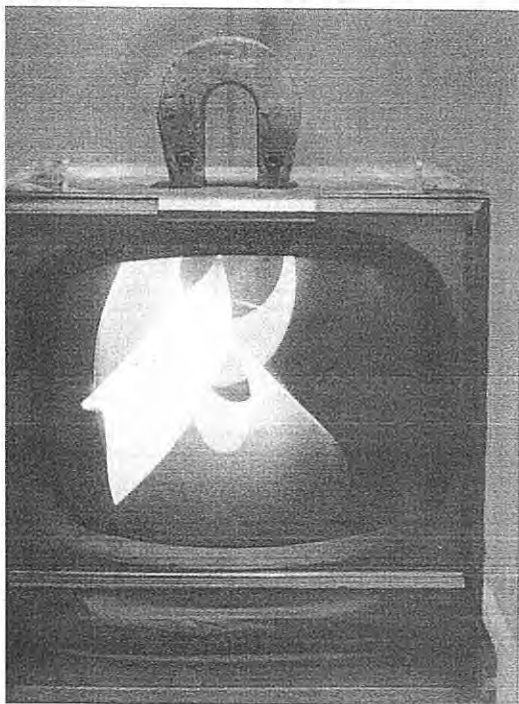
mencionada pelo compositor sob o nome de *Black Mountain Piece*. Realizada com a participação de Merce Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, Mary Caroline Richards, Charles Olson e Nick Cernovich (responsável pela parte cinematográfica), *Black Mountain Piece* tinha, com efeito, uma articulação temporal como seu único princípio de organização das artes. Se Cage procurava então proclamar a independência absoluta de cada forma de expressão, ele aspira, 12 anos mais tarde, em *Variations V*, a um diálogo especificamente tecnológico em que a noção de conversão eletrônica (transdução) entre as diversas mídias suplanta o antigo credo da "correspondência" entre as artes.

Teatro/cinema: emergência da intermídia na obra de Cage

A estética de Cage reúne as duas orientações mais inovadoras do diálogo das artes tal como esse se desenvolve no intervalo entre as duas guerras. De um lado, a exigência de romper a ligação semântica entre as artes, reduzindo cada vez mais a fase de combinação preliminar tradicionalmente própria a toda criação coletiva. De outro lado, a tendência a substituir o diálogo das artes enquanto tais, por modalidades eletrônicas de relação intermídia. O primeiro princípio, defendido por Cage em um texto de 1939,¹⁷ é a motivação

mesma de sua associação com Merce Cunningham, em 1942, fundada na rejeição de aspectos literários do trabalho de Martha Graham.¹⁸ Em 1948, a apresentação no Black Mountain College da comédia lírica de Erik Satie, *Le piège de Méduse*, se limitava todavia a uma retomada lúdica e comportada da tradição vanguardista, fazendo com que compositores, pintores e coreógrafos colaborassem numa obra teatral: John Cage interpretava a partitura de Satie no piano, Willem e Elaine de Kooning haviam feito cenários pintados, enquanto Cunningham dançava o papel do "Macaco mecânico", símbolo do inconsciente do protagonista da peça, o barão Méduse.¹⁹ Quando Cage e Cunningham foram novamente convidados como residentes no Black Mountain College, durante o verão de 1952, sua nova performance *Black Mountain Piece* se desenvolvia sobre a presidência de Charles Olson e não mais de Josef Albers. Entre essas duas criações teatrais, Cage havia realizado sua primeira obra musical elaborada segundo os procedimentos do acaso, *Music of Changes* (1951). Na performance de 1952 apenas uma partitura temporal, elaborada por meio de lances de dados, enquadrava a ação inteiramente livre dos participantes.²⁰ Dela só subsiste um fragmento, algumas linhas de anotações manuais muito esporádicas, que indicam a minutagem para os dois tempos de intervenção de um "projektor".²¹ O princípio de execução simultâneo de ações não combinadas anteriormente permitia a cada performer constituir "seu próprio centro". A subversão semântica operada repercutia sobre a apropriação inabitual do espaço, os interventores ocupando diversos ângulos da sala, Cunningham dançando entre as fileiras de espectadores, as *White Paintings* de Rauschenberg invadindo as quatro paredes e o teto do auditório. Segundo Michael Kirby, a projeção de Nick Cernovich usava o próprio teto como se fosse uma tela.²² Em outros termos, a dissociação das artes convocava a idéia do ambiente, medida única do espaço-tempo.

O projeto da intermídia se desenvolve em contraponto a essa destruição estratégica do *Gesamtkunstwerk*. As primeiras reflexões do



compositor sobre esse tema testemunham um conhecimento dos escritos de Moholy-Nagy e mais particularmente de um texto de 1928-1930, "Problemas do novo filme", no qual o artista húngaro aborda a questão do som sintético e conchama à criação de um vocabulário de signos gráficos, assim como a uma experimentação livre com todas as formas de marcas na pista sonora do filme falado.²³ Entretanto, é por intermédio do cineasta experimental Oskar Fischinger que Cage parece ter obtido uma idéia concreta desse procedimento. No período em que Cage morava na costa Oeste, em 1937, os dois artistas foram apresentados por Galka Schreyer, administradora dos Blue Four. Esta última pretendia fornecer a Fischinger um suporte musical mais inovador, para suas pesquisas sinestésicas, do que as composições populares de Brahms e de Strauss, que fizeram seu primeiro sucesso nos EUA. Menos conhecidas são as experiências sistemáticas desenvolvidas pelo cineasta no domínio do som sintético. Ainda que precedido, nessa via, pelo suíço Rudolf Pfenninger,²⁴ Fischinger havia desenvolvido desde 1932 uma série de *Tönende Ornamente (Ornamentos sonoros)*: frisos de motivos abstratos desenhados sobre o papel depois filmados sobre a pista sonora da película, criando um som inédito quando de sua transformação pela célula fotoelétrica. Em março de 1937, Cage teria levado o cineasta a um concerto de composições para percussões,²⁵ após o qual Fischinger teria convidado o compositor a seu ateliê para um trabalho comum sobre seu filme em curso *An Optical Poem*. O desenvolvimento dos acontecimentos não é claro: nenhuma colaboração artística aconteceu, e o diálogo logo acabou. Cage relaciona a lembrança desse encontro a uma troca de idéias sobre o budismo e sobre a "sonoridade" perpétua do mundo em volta:

Uma amiga comum teve a idéia de que eu escrevesse uma música da qual ele se servisse para fazer um filme abstrato, e eu então trabalhei com ele. Durante o tempo em que trabalhamos juntos, eu transferia de lugar painéis coloridos pendurados a um cabo. Eu tinha uma longa vara com uma pena de galinha e era preciso que eu a movimentasse e depois a imobilizasse (...) No

final, era um belo filme no qual esses quadrados, esses triângulos e círculos, e outras formas mexiam e trocavam de cores. Durante esse trabalho fastidioso, ele fez uma observação que foi importante para mim. Ele disse que tudo no mundo possui um espírito que é liberado [released] através do som e isto pôs fogo na pólvora, por assim dizer [That set me on fire, so to speak].²⁶

No momento do encontro, Cage havia acabado de compor duas peças para percussão (*Quartet*, 1935, e *Trio*, 1936), e foi essa sem dúvida a razão pela qual ele associou sistematicamente as anotações de Fischinger sobre a "sonoridade" de cada coisa a sua própria exploração progressiva dos instrumentos de percussão tradicionais, depois de instrumentos totalmente experimentais. Numa entrevista de 1976, ele chega a dar outra cronologia dos acontecimentos, atribuindo à influência do cineasta sua passagem às percussões:

Em primeiro lugar, quando trabalhei com Fischinger, eu utilizava a técnica serial com células musicais, as quais eu não variava de maneira alguma. Depois, comecei a trabalhar com o ritmo [...] Fischinger me disse que todas as coisas no mundo têm um espírito que pode ser liberado através de seu próprio som. Não tenho nenhum gosto pelo espiritismo, mas eu me pus a bater sobre tudo que eu via. Explorava cada coisa através do som. Isso me conduziu a minha primeira orquestra de percussões.²⁷

Jamais, no curso das entrevistas ou em seus escritos, Cage fez alusão às experiências de Fischinger com o som sintético. Entretanto, é no curso desse mesmo ano de 1937 que a idéia fez sua aparição pela primeira vez em sua conferência "O futuro da música: Credo":

É possível, atualmente, para os compositores fazer a música diretamente, sem assistência de intérpretes intermediários. Não importa qual desenho repetido várias vezes sobre uma pista sonora é audível. Duzentos e 80 círculos por segundo sobre uma banda sonora produzirão determinado som, enquanto um retrato de Beethoven repetido

*50 vezes por segundo sobre uma pista sonora terá não apenas uma altura diferente, mas também uma qualidade diferente de som [...] O "quadro" ou fração de segundo, segundo a técnica fílmica estabelecida, será provavelmente a unidade de base na medida do tempo.*²⁸

O interesse de Cage pelo som sintético se afasta sensivelmente da perspectiva pós-simbólica que é a de Fischinger, baseada na pesquisa das correspondências entre grafismo abstrato e som. É menos questão de um projeto formal preciso, da parte do compositor, do que de uma provocação técnica constituindo uma transformação de códigos semânticos da arte. Em várias ocasiões a partir do começo dos anos 40, Cage tentou estabelecer um centro de música eletrônica experimental nos Estados Unidos.²⁹ É nesse contexto que ele se lembra de ter proposto, sem concretizá-la, a técnica do som sintético por meio do trabalho gráfico na pista sonora de uma película cinematográfica. Para ele, essa técnica adquire retroativamente o mesmo sentido que o da banda magnética, em particular no plano da conversão espaço/tempo:

*A idéia era a de fazer experiências com o filme. Uma das possibilidades, vejam vocês, na música experimental, na tentativa de beneficiar-se das mudanças tecnológicas, era que o filme poderia produzir um novo tipo de som. Vocês poderiam, por exemplo, fazer coisas de natureza gráfica na pista sonora que teriam produzido sons [...] Se você colocasse um prego em cima, por exemplo, ou pó, se você a recobrisse de pó e a fizesse girar rápido, você obteria um som [...] Foi com a banda, entretanto, que finalmente se tornou claro que o tempo iguala o espaço. Você poderia fazer coisas gráficas no espaço que produziriam eleitos musicais no tempo. A notação poderia passar do simbólico à causa material da música.*³⁰

O meio cinematográfico responde às aspirações múltiplas de Cage no que se refere ao cruzamento das artes. Sua ontologia espaço-temporal torna-o apto ao diálogo formal da imagem e da música, tanto quanto a uma experimentação técnica de intermídia anulando brutalmente os códigos simbólicos

da notação musical. Em seu texto "Algumas idéias sobre a música e o filme",³¹ Cage coloca em evidência essa dupla potencialidade. Na primeira categoria, ele menciona dois filmes nos quais ele colaborou enquanto compositor: a seqüência realizada por Marcel Duchamp no filme de Hans Richter, *Dreams that money can buy* (1947),³² e o filme de Hebert Matter sobre Alexandre Calder, *Works of Calder* (1949-1950).³³ Tanto um como o outro foram para eles uma ocasião de destruir a noção de acompanhamento. No filme sobre Calder, em particular, o compositor aplicou o princípio de uma articulação estrutural, deixando música e filme se desenvolverem de maneira livre no seio de praias temporais determinadas, o que será aplicado no contexto teatral na *Black Mountain Piece*, de 1952. No que concerne à segunda categoria, a do som sintético, Cage pede a colaboração, na indústria hollywoodiana, de músicos e engenheiros de som e cita o exemplo do National Film Board de Ottawa, onde o cineasta Norman McLaren produziu filmes abstratos com grafismo sonoro chamado "animated sound" a partir de 1938. Se o compositor nunca fez, ele próprio, tal experiência, sua aproximação do cinema constitui uma "resposta" da música a uma arte acima de tudo visual. Esse meio foi para ele uma "alavanca" na definição de uma pesquisa tecnológica implicando a idéia de processo mais do que de forma fixa, de experimentação indeterminada mais do que imitação. É isso o que deixa entender a conclusão do texto avançando uma nova tomada de posição musical: "a música não deveria ser gravada, e a música de filme não deveria ser uma gravação de música. Essa deveria ser uma música que só poderia existir enquanto gravação, uma música que só existe pelo efeito de meios contemporâneos (mecânicos, eletrônicos, fílmicos, etc.) (Nós não estamos mais no século 18)".³⁴ O compositor apóia-se no cinema para recusar (paradoxalmente) a própria noção de gravação *enquanto procedimento de reprodução*. Solicitando um uso manual da banda sonora, Cage recusa ao meio eletrônico sua faculdade de repetir, no proveito de uma nova função: a de traduzir.

Cinema e vídeo em *Variations V*

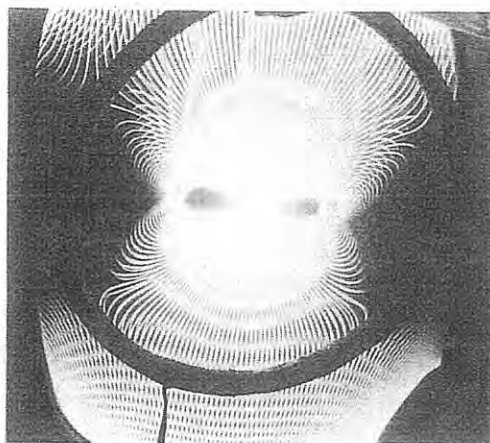
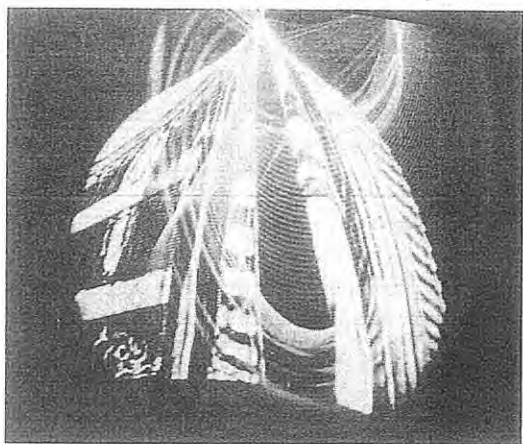
O aparecimento do cinema e do vídeo em *Variations V*, se não dá lugar à criação de uma pista sonora gráfica, coincide ao menos com uma exploração generalizada dos procedimentos de transdução. Nessa obra, isso corresponde a uma verdadeira estratégia para excluir toda premeditação formal. Já vimos como antenas eletromagnéticas, células fotoelétricas e microfones de contato estabeleciam diversos canais de comunicação entre a ação dos dançarinos e os fenômenos sonoros. Para a parte fílmica, Cage chamou dois artistas, Stan VanDerBeek e Nam June Paik, na intenção, parcialmente realizada, de criar um relacionamento múltiplo entre as imagens, a música e a dança. Nas 32 *performances* de *Variations V* dadas com a companhia de Cunningham entre 1965 e 1968 (nos Estados Unidos e na Europa), nenhuma relação eletrônica foi colocada na obra. Cage menciona, entretanto, em sua partitura uma "variação" possível no emprego de células fotoelétricas: ele sugere que essas estejam posicionadas sobre a tela mais do que sobre o palco,³⁵ o que não foi realizado. Uma importante fonte sonora teria então sido definida não apenas pelas ocorrências acidentais da sombra e da luz no filme, mas também pelas sombras dos dançarinos, cortando o raio do projetor.

Em troca, foi uma relação iconográfica a explorada. A projeção múltipla de VanDerBeek misturando filmes e *slides* de fontes bastante diversas, produzia sobre a tela do fundo da cena o efeito de uma gigantesca colagem em movimento. Dessas imagens filmadas – e esse ponto é mencionado na partitura de Cage³⁶ – existe uma gravação de seções de trabalho dos dançarinos, em escalas variadas suscetíveis de fazer o motivo mergulhar em uma certa abstração, como lembra Cunningham:

*Stan vinha ao estúdio a cada dia, durante os ensaios e, sempre sem atrapalhar os dançarinos, filmava em volta e no meio deles. Ele filmou minhas mãos e meus pés em várias oportunidades. Ele dizia que os pés se tornavam fantásticamente engrandecidos a uma grande escala: quando eu os vi, eles se assemelhavam mais a elefantes sendo que eles mesmos, ao menos, são animais leves.*³⁷

Originalmente, Cage esperava realizar tudo isso diretamente, no momento da *performance*, por meio do vídeo mais do que do filme. Um ou vários cinegrafistas teriam que circular na cena para captar fragmentos da coreografia e os enviar às telas distribuídas pelo auditório, depois de uma distorção gerada por procedimentos eletrônicos. A idéia de uma tomada direta só foi realizada em 1972 num outro balé de Cunningham, *TV Renum*, em que Jasper Johns propôs uma participação direta de câmeras de vídeo em meio a dançarinos (sem difusão simultânea, todavia), enquanto Gordon Mumma aplicava o princípio de uma tomada de som diretamente dos corpos por meio de acelerômetros presos na cintura.³⁸ No que concerne à realização de *Variations V*, é necessário precisar os subentendidos da participação de Nam June Paik, a qual, se parece menor à primeira vista, repousa sobre um projeto ambicioso. Fora das apresentações da obra com a companhia de Cunningham, projetava-se simplesmente uma gravação fílmica de trabalhos de vídeo de Paik. O convite deste último foi, entretanto, motivado por uma verdadeira afinidade de espírito com o projeto de Cage.

Em 1963, em sua primeira exposição individual na galeria Parnass de Wuppertal,³⁹ Paik tinha apresentado uma série de "televisores preparados" em que a imagem se encontrava alterada por meio de interferências diversas. A maioria dessas alterações era provocada por intervenção de fontes sonoras: bandas magnéticas cuja amplitude poderia ser modificada pelos espectadores, induzindo uma mudança de dimensões da imagem (em *Point of Light* e em *Kuba TV*); receptores de rádio criando rasuras sobre a tela, um microfone utilizado por espectadores, cujos impulsos se traduziam por uma chuva de pontos luminosos.⁴⁰ Num curto texto difundido pela galeria, o artista apresentava um comentário essencial sobre essas experiências: "As televisões eletrônicas não são uma simples aplicação e extensão visual da música eletrônica; ao contrário, elas se opõem à música eletrônica (ao menos em sua primeira maneira) que, no método de composição serial, assim como em sua forma ontológica (a banda gravada estando destinada a uma exposição repetida),



26

produz uma tendência fixa, determinada".⁴¹ Pregando a indeterminação contra o serialismo, a posição estética de Paik inscreve-se contra a de alguns de seus predecessores no domínio da arte vídeo, tal como o americano Ben Laposky, que, desde 1950, tinha produzido estruturas abstratas utilizando o tubo catódico para traduzir as ondas sonoras captadas por um oscilógrafo – essas imagens, chamadas *oscillons*, sendo qualificadas por seu inventor de "música visual".⁴² Paik vai ao encontro então do partido de Cage quanto ao princípio geral de não-intencionalidade, recusando-se a utilizar o meio eletrônico para repetir, reproduzir ou materializar correspondências ilustrativas entre som e imagem. A transdução abre para cada um dos dois artistas uma possibilidade totalmente diversa: liberar um sinal de partida dado ao acaso para um encaminhamento não controlado por meio de um sistema, assegurando sua transformação sob novos e irreconhecíveis aspectos.

Por ocasião da criação de *Variations V*, às imagens figurativas submetidas a diversas distorções que provinham de experiências de 1963, se acrescentavam imagens totalmente abstratas saídas de uma série de trabalhos apresentada em janeiro de 1965 em Nova York, os *Magnet TV*.⁴³ Nestas últimas obras, as ondas transmitidas pelo tubo catódico são alteradas pela influência de um poderoso ímã. Disso resulta uma estrutura reticular curva comparável aos *oscillons* de Laposky, mas cuja forma varia com a mudança manual do ímã em

torno de um mastro, segundo um princípio de manipulação que se assemelhava em última instância ao do theremin para as ondas sonoras. Duas cartas de Paik a Cage, escritas entre janeiro e março de 1965, levam a pensar que este último solicitou o artista de origem coreana logo após sua exposição individual na New York School for Social Research, no começo do ano. Na primeira, Paik agradece a Cage por um misterioso "comentário" feito sobre seus trabalhos televisuais, que ele considerou um sinal de rara compreensão, e se entusiasma com a perspectiva de um trabalho em comum no Lincoln Center.⁴⁴ Na segunda, ele afirmou ter feito pesquisas para utilizar em *Variations V* um projetor de TV Philips de grandes dimensões: "Para minha alegria, o princípio de funcionamento é quase o mesmo que o de meus aparelhos de televisão. Eu posso então fazer quase todas as variações que fiz em casa sobre essas grandes telas. MUITO FACILMENTE".⁴⁵ Os limites do orçamento impediram a concretização de um dispositivo de projeção de vídeo. Mas tudo leva a crer que a intervenção de Paik manteria em face do sistema eletroacústico uma relação parecida àquela da dança – somente em *espelho*, por assim dizer. Enquanto os dançarinos *deslanchavam* sinais auditivos, as imagens filmadas diretamente da coreografia teriam sido projetadas sobre a grande tela *depois* de terem atravessado o sistema sonoro e terem sido alteradas por ele. Essa ligação inexorável entre movimento, som e imagem é o horizonte potencial de *Variations V*. Jill Johnson indicava a dimensão de um tal projeto quando evocava os "desígnios diabólicos de Cage".⁴⁶

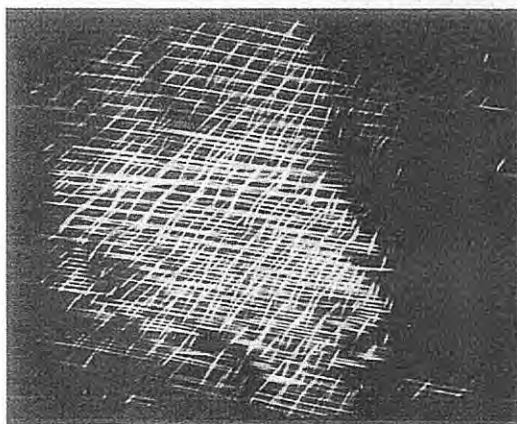
Expanded Arts

A popularidade, em meio aos artistas de vanguarda, dos escritos de Marshall McLuhan sobre as novas mídias engendradas pela eletricidade fez de suas idéias-chave, tal como a célebre "o meio é a mensagem", uma referência corrente nessa época. Cage leu *The Gutenberg Galaxy* (1962),⁴⁷ depois *Understanding Media* (1964),⁴⁸ desde sua aparição e chegou mesmo a encontrar seu autor em meados dos anos 60, antes de reivindicar em várias oportunidades a sua influência.⁴⁹ Numa entrevista realizada alguns meses depois da criação de *Variations V*, o compositor evocava diretamente uma temática central da teoria de McLuhan, segundo a qual a ausência da mensagem fora do meio em si conclama uma hibridação de mídias, a única capaz de arrancar os sentidos de seu torpor.

Marshall McLuhan, em sua obra sobre os meios de massa começa por dizer que o conteúdo não tem importância. Ele diz "o meio é a mensagem". E ele diz que só podemos chegar a essa conclusão e a essa consciência se nos desfizermos de pensamentos de conteúdo. Isso é bem próximo de minha verificação conduzindo a se desfazer de pensamentos de intenção; as duas idéias se casam inteiramente. O que McLuhan vê como atividade para um artista? Algo de muito bonito e que nos alegra a cada vez que fazemos a experiência: ele

diz que tudo o que nós temos a fazer é friccionar informação contra informação [to brush information against information], pouco importa qual seja. Por esse processo chegaremos à consciência do mundo, o qual procede assim.⁵⁰

Por se abrir sobre um cruzamento sintético e indeterminado de fontes heterogêneas, o uso da transdução eletrônica na *Variations V* corresponde bem a essa idéia de "fricção". Além disso, a obra propõe uma integração ostentatória de elementos não artísticos remetendo diretamente a esse mundo exterior "o qual procede assim". Em cada uma das três mídias aplicadas, assistimos a um processo de colagem generalizada. "Havia um certo número de atividades não dançadas que eu havia pensado para os dançarinos",⁵¹ lembra Cunningham. A abertura da coreografia consiste numa ação prosaica no espírito do *happening*: o dançarino chega em cena com um *pull-over* no ombro, portando uma planta de plástico. Esta é colocada num pote por Cunningham, depois deslocada e manipulada por Carolyn Brown – ações amplificadas pelos microfones de contato, sendo o som enviado à mesa de mixagem. Da mesma forma, uma mesa e cadeiras amplificadas permitem por certos momentos aos dançarinos tornarem-se espectadores da *performance*. Alhures, Cunningham estende no chão um tapete de ginástica do qual ele se serve para tomar a postura de uma vela. O próprio figurino não foi objeto de projeto algum: os dançarinos



vestem roupas comuns (camisas, vestidos, maiôs de banho coloridos) ou seus *collants* de trabalho, trocando freqüentemente de roupa. Essas passagens não dançadas se alternam e se misturam com movimentos coreográficos complexos.

Na parte sonora, a quantidade de fontes mixadas (96 no total) as tornam quase indiscerníveis. Encontra-se, todavia, um efeito análogo de colagem entre música e barulhos, entre sons "abstratos" e sons "concretos", mesmo que essas delimitações acabem por perder seu sentido no contexto dado. Uma indicação na partitura concerne às freqüências de rádio: "trocar a faixa dos receptores de ondas curtas de maneira seletiva, favorecendo zonas de som não referenciais".⁵² Fragmentos de música de salão, captadas ao acaso das freqüências, podem, no entanto, ser ouvidas na banda sonora de uma gravação em filme da *performance*, realizada em 1966.⁵³ Para às bandas magnéticas, além das percussões eletrônicas de Robert Moog.⁵⁴ Cage assinalou a gravação de um barulho de torneira defeituosa, "um encanamento ruim", do qual ele não deixou de fazer a publicidade quando da apresentação da obra na França.⁵⁵

Na parte fílmica, enfim, VanDerBeek entregou-se a misturas entre sua própria colagem de projeções figurativas e as imagens abstratas de Paik. Entretanto, é sobretudo o cruzamento de vários códigos semânticos que dá à projeção múltipla o seu relevo: ela terminava em uma telescopagem desestabilizadora de imagens fixas e animadas, de vistas urbanas e de paisagens, de uma carta geográfica e de desenhos animados, de extratos de reportagens e de produções hollywoodianas. As passagens dançadas de uma comédia musical forneciam por momentos uma surpreendente pausa à coreografia que se desenvolvia sobre o palco. Assim, picotado e compilado, esse repertório não pára de remeter o espectador ao conteúdo, ao meio. Em seu *Manifesto*, de 1965, o cineasta frisou a noção de "fluxo contínuo" presente na projeção múltipla e sua capacidade ambígua de questionar o sentido crítico e de subverter a consciência simultaneamente: "O fim e o efeito de um tal fluxo de imagens é, ao

mesmo tempo, gerar a compreensão lógica e penetrar os níveis inconscientes, atingir o denominador emocional comum a todos os homens, a base não verbal da vida humana".⁵⁶ Aberto sobre o espaço da vida, o ambiente multimídia pede uma implicação diferente do espectador. Na proposta do cineasta revela-se o aspecto primitivo, regressivo mesmo, da "fricção" intermídia. Ao contrário da experiência estética clássica, este aqui conduz do sentido às sensações e do mental ao corporal.

Com Paik, a vídeo-arte logo de início foi concebida com relação à *performance*, ou seja, no quadro de uma experiência sensorial total. Numa carta datada de 1959 a John Cage, que este último cita em sua coleção *A year from monday*, o artista de origem coreana lançava a idéia de um novo tipo de espetáculo total, em que vídeo, música, luzes coloridas e *performance* seriam misturadas instantaneamente: "Minha nova composição dura agora um minuto (para o Prof. Fortner). O título será *Rondo allegro, Allegro moderato* ou apenas *Allegretto*. Qual o mais bonito? Eu aqui utilizo: Projeter de cores. Filme. 2-3 telas. Strip-tease. Boxeador. Galinha (viva). Garotinha de seis anos. Piano com luzes. Motocicletas e evidentemente sons. Uma TV. // 'arte total' no sentido de M.R. Wagner".⁵⁷ Reencontramos na exposição de 1963 o desejo de reconduzir a música eletrônica a uma expressão física primitiva, estabelecendo um contato entre som e corpo. É o caso da *performance* realizada nessa ocasião, *Listening to Music Through the Mouth*, documentada para uma fotografia tirada durante o *vernissage*, na qual se vê Paik "escutar" um disco pela boca, com ajuda de um tubo sobre o qual está montado uma agulha do fonógrafo.

Para VanDerBeek, o diálogo entre o corpo e as novas tecnologias repousa sobretudo na idéia de uma realidade multiplicada e transfigurada diretamente pelo meio. É esse processo de mediatização instantânea da realidade que ele designa sob o termo de *expanded cinema* nas notas publicadas sobre a criação de *Variations V*:

o life-magic-theatre, uma maneira de pegar pedaços de experiências... e de os reunir à semelhança da vida.

A vida ... olhando ... a vida.

Gosto de pensar que o "cinema ampliado" é um instrumento teatral único para o ritual-drama-dança – abrindo as portas do espaço cênico por meio de imagens virtuais, de novas escalas de visão – e de slides (o dançarino pode determinar e desenhar a "gravidade", por exemplo pelo uso de imagens fixas e de filmes, e será capaz pelas fotos-ópticas laser de se "reproduzir" numa ilusão tridimensional).⁵⁸

As representações cênicas de *Variations V* não poderiam propor um verdadeiro ambiente fílmico, as projeções estando limitadas à parede do fundo da cena teatral. Essa idéia encontrou todavia uma certa forma de realização na versão filmada em estúdio dessa mesma obra, em Hamburgo, no ano de 1966. Nesse filme de 16mm em preto e branco realizado por Arne Ambom, os diversos eixos das câmeras mostram projeções distribuídas sobre vários muros, se superpondo e acavalcando as bordas das diversas telas instaladas, jogando sem cessar com o dentro e com o fora do quadro. Ambom enriqueceu o princípio de colagem espaço-temporal utilizando imagens de VanDerBeek e de Paik (notavelmente as estruturas abstratas de *Magnet TV*) para realizar as sobreimpressões.

Em 1966, Jonas Mekas consagrou uma volumosa edição de sua revista *Film Culture* a um panorama heteróclito de tendências da multimídia e da *performance*, sob o título genérico de *Expanded Arts*.⁵⁹ A publicação tinha por fim menos definir esse conceito do que apresentar um catálogo de obras, permitindo a cada artista fazer a publicidade das *performances* ou instalações "disponíveis". É Gene Youngblood quem tenta elaborar, em 1970, uma interpretação global dessas experiências em relação às teorias de Marshall McLuhan: sua idéia foi que as artes ampliadas ilustrariam a passagem explicada pelo sociólogo de uma percepção linear fundamentalmente visual (a procurada pela imprensa) a uma experiência de ambiente polissensorial (a da comunicação eletrônica).⁶⁰ Prioritariamente interessados no cinema, nem

Mekas, nem Youngblood concederam real atenção à dança.⁶¹ Essa forma de arte, coordenando os movimentos do corpo no espaço-tempo, parecia, entretanto, ocupar um lugar privilegiado na tomada de posse do *continuum* espaço-temporal da sociedade mediática.

Expanded Body

Em seu texto elíptico intitulado "Proprioception", escrito entre 1959 e 1962, o poeta Charles Olson já clamava a urgência do movimento para a nova consciência humana do século 20, na qual não caberia mais a distinção entre o espírito e o corpo, entre o interior e o exterior.⁶² Interrogado a respeito de suas afinidades com o pensamento de McLuhan em 1966, Cunningham consente em formular esta evidência:

– A idéia de McLuhan é a passagem da informação e a maneira pela qual as novas mídias, tevê, rádio, sem fio e outras, afetam nossa visão, mudam nossas idéias recebidas sobre a lógica e o discurso lógico – A-B-A, tema e variações, em resumo, as formas – do linear ao campo.

– Você acredita que isso poderá, de uma maneira ou de outra, ajudar as pessoas a perceber a dança como você a entende?

– A dança possui a sinestesia (kinesthesia, o sentido cinético), e o que McLuhan diz sobre a visão tribal e o uso de outros sentidos deve incluir isso. Ela – a dança – tem um poder de absorção que integra diferentemente com relação à visão "lógica".⁶³

A posição do coreógrafo encontra ressonância com Carolyn Brown, dançarina da companhia num ensaio publicado na mesma ocasião: "McLuhan and the Dance": "Se Marshall McLuhan diz a verdade, a dança, sendo um meio cinético, tátil, auditivo, visceral e visual, ocupa uma importante posição entre as artes no mundo de hoje".⁶⁴ As numerosas passagens entre a dança e a *performance*, durante os anos 60, colocaram em foco o conceito de sinestesia como percepção não visual, não frontal e não estática do ambiente, que faz par com a perda do centro na medida que o corpo não é pensado como algo

isolado em si mesmo. "Participar do espaço sendo em si mesmo uma parte do espaço, sentir não apenas os corpos que evoluem no espaço, mas o espaço ele mesmo, é uma percepção sinestésica do espaço", explica Allegra Fuller num ensaio de 1967 relativo à nova dança.⁶⁵ Se a noção da "arte ampliada" é solidária a de uma "sensorium total",⁶⁶ *Variations V* se destaca de numerosos outros espetáculos multimídia dos anos 60 por um cruzamento singular da dança e dos processos de transdução. Para Gordon Mumma, "o que é único no que diz respeito a *Variations V* é que os dançarinos na cena (...) articulam o entorno sonoro do auditório tanto quanto o entorno espacial da cena".⁶⁷ Os corpos dos sete dançarinos, implicados num sistema eletrônico global, dão então a perceber sua relação sinestésica no espaço-tempo pela extensão sonora e visual de sua movimentação.

Cunningham recusou-se, entretanto, com razão, a comentar essa experiência como uma ilustração literal dos aspectos progressistas das teorias de McLuhan, em particular quando essa considera as novas tecnologias uma extensão sem precedentes das faculdades corporais:

– Numa peça recente, você coloca os dançarinos [...] em uma cena equipada para produzir um som eletrônico, criando, dessa forma, seu próprio acompanhamento. Seria isso "As Extensões do Homem"?⁶⁸
– É sobretudo uma extensão do teatro naquelas direções nas quais a sociedade se estende atualmente, quer dizer a tecnologia (e numa rapidez igualmente louca).⁶⁹

A coreografia estabelece com o ambiente (técnico, cena e mesmo a sociedade) uma relação equívoca. Na maioria do tempo, os dançarinos ignoram a presença de captadores, com exceção de um duo entre Cunningham e Barbara Lloyd durante o qual eles abraçam uma antena, depois Cunningham executa um solo que utiliza o espaço inteiro da cena como que para dar a perceber o impacto de seus movimentos sobre o sistema sonoro. "O princípio geral, no que me concernia, era como as portas que abrem quando você entra num supermercado" comentará o coreógrafo, interpretando as proezas tecnológicas de *Variations V* à luz de realidades as mais prosaicas

da vida cotidiana.⁷⁰ Na segunda metade da obra, os dançarinos se colocam de costas uns para os outros, enquanto Sandra Neels parece auscultar o corpo imóvel de Barbara Lloyd com a ajuda de um microfone de contato ligado ao sistema. Pouco depois, os dançarinos estendem progressivamente entre eles uma corda ou um fio elétrico a partir de uma bobina. A coreografia se encerra com um solo de Cunningham, em que ele monta uma bicicleta para dar uma última volta entre as antenas, com contentamento não dissimulado. Se uma alusão é feita, em *Variations V*, é à interpretação que McLuhan faz da eletricidade como extensão do sistema nervoso, e o final da coreografia apresenta uma resposta irônica, pós-dada, à mitologia do progresso. Não é impossível ver no uso da bicicleta, com efeito, um desvio do exemplo dado várias vezes por McLuhan da roda como meio mecânico, simples extensão muscular do corpo transpassado por essa nova situação: "Na idade da eletricidade, em que nosso sistema nervoso central se prolonga tecnologicamente a ponto de nos engajar face a face com o conjunto da humanidade e de com ela nos associar, nós participamos necessariamente e em profundidade em cada uma de nossas ações".⁷¹

É de uma demissão generalizada de discurso que procede *Variations V*. O princípio de não-intencionalidade não é alimentado por um lance de dados ou pelo cálculo de I Ching, mas pela especificidade do *design* sonoro. Fazendo maliciosamente referência a suas colaborações anteriores com Cage, Cunningham mede a novidade da proposta que resultou em uma verdadeira criação espontânea: "Não havia ninguém com quem ser indeterminado; eles estavam sempre todos ocupados".⁷² Se Cage queria que "os diversos elementos se interpenetrassem [...] de maneira que a distinção entre a dança e a música se tornasse menos clara do que habitualmente",⁷³ torna-se muito difícil para o espectador descobrir uma relação de causa e efeito entre os movimentos dos dançarinos e a parte sonora. É o que revela, não sem uma certa decepção, Márcia Siegel, três vezes espectadora da *performance*: "O que quer que as antenas captassem era avaliado e digerido em meio a todos os outros sons que constituíam essa partitura ou tão deformado

na mesa de controle, que era impossível de associar à fonte fora dessa manifestação".⁷⁴ Cunningham resume perfeitamente o princípio da instalação quando afirma que não se tratava para ele de desencadear um som audível, mas sim de "tornar o som disponível" para sua utilização ou não pelos músicos.⁷⁵ Esse princípio teria sido aplicado com relação à tomada e difusão televisiva se a participação de Paik tivesse assumido a forma prevista.⁷⁶ É significativo que, reciprocamente, Cage devolva aos dançarinos a responsabilidade pelos eventos sonoros. Com respeito à escolha de uma gravação do barulho de uma torneira, o compositor precisou: "Essas bandas eram utilizadas numa situação em que eu não podia controlar o som que saía. Esse era controlado sobretudo pelos movimentos de uma companhia de dança".⁷⁷

A restituição diferida e transformada de sinais energéticos transmitidos pelos dançarinos abre o acesso a uma nova idéia de indeterminação que encontra sua sede na atividade irreproduzível do corpo humano. Nesse sentido, *Variations V* é o trampolim para um grande número de performances multimídia desenvolvidas por Cage na segunda metade dos anos 60. Em *Variations VII*, de 1966, o compositor utiliza televisores, telefones, rádios e sobretudo microfones de contato sondando diferentes partes dos corpos dos performers (nenhum dançarino).⁷⁸ Em *TV Dinner* no começo de 1967,⁷⁹ participaram novamente Cunningham e VanDerBeek (dessa vez com projeções no espaço do auditório) e também o engenheiro Billy Klüver, o poeta Robert Creeley e o cineasta Len Lye. Esse *happening* acabava com um jantar em tempo real no palco – com mesa e talheres amplificados –, convocação de um sentido incomunicável (o paladar) que ia de encontro à rejeição da obra pelo público.⁸⁰ Ações multimídia não teatrais e coletivas, designadas pelo nome de *circuses* começaram em 1967 para se multiplicar nos campi universitários e outros lugares públicos. Nessas experiências, a extensão da música à vida tinha como corolário a do meio eletrônico à fisiologia humana. Elas respondiam à questão colocada pelo compositor: "Não devemos esperar [...] da música que ela explore as possibilidades psicofisiológicas do som, a retórica própria das

máquinas, a ansiedade produzida pelas vibrações sincrônicas do sistema nervoso em baixa frequência?".⁸¹

A idéia de um corpo em movimento ampliado e sonorizado por meio da tecnologia já era o horizonte das pesquisas de Schlemmer na Bauhaus: *Dança das barras* (1928) realizava uma espetacular extensão da anatomia humana, enquanto as diversas versões do *Clown Musical* retomavam a tradição do homem-orquestra presente na música popular e no circo, antes que a *Dança do Vidro* (1929) introduzisse sobre a silhueta do dançarino uma frágil construção transparente, ressoando ao menor impulso do organismo. O próprio das obras de Schlemmer reside na conciliação complexa da constrição física e do projeto da liberação do homem pela tecnologia. A perspectiva aberta pelas obras multimídia de Cage, e por *Variations V* em particular, coloca em questão esses dois aspectos do mito de um novo homem oriundo das utopias vanguardistas. De um lado, a correlação efetuada entre sinestesia e energia eletromagnética abre a sonorização do corpo sobre a idéia – inatingível – de ambiente. De outro, o sistema eletroacústico, verdadeira máquina de produzir o impermanente e o indeterminado, vem dessacralizar a idéia de domínio da técnica pelo ser humano.

A presença da dança em *Variations V* dá menos pretexto a uma alusão direta das relações entre o corpo humano e as novas tecnologias do que serve de indício ao espectador para o novo modo de absorção que possuem uma arte e uma sociedade expandidas. O *design* eletroacústico parece, ele próprio, reivindicar esse papel. Cage menciona, em sua partitura, uma exigência significativa: "Questão que devemos responder positivamente (durante os ensaios e a performance): será que os sons se fundem por meio do sistema?".⁸² A interpretação do sistema sonoro em termos de energia em ação, destinado a gerar a polissensorialidade dos *stimuli* exteriores e a transmitir sem possibilidade de armazenagem ou de repetição, faz dele, em última instância, uma metáfora do organismo humano emergente no mundo da conversão eletrônica. O meio eletrônico funciona aí em

analogia com o biológico, ele é o *sistema nervoso central*.

Pode-se ver na proposição de Cage, consistindo em ler a história das artes no século 20, em termos de diálogo entre artes do som e arte das imagens, o signo de uma transformação operada. O artista não projeta mais uma totalidade, um *Gesamtkunstwerk*, mas concebe sobretudo a relação individual de uma arte com outra, utilizando uma dinâmica de troca em que a noção ativa de conversão substitui aquela, passiva, de correspondência das artes. Desde suas primeiras expressões românticas, a proposta de comparação e tradução das artes foi assimilada em um projeto de união entre a arte e a vida. Com a eletrônica, essa comparação evoluiu do estatuto simbólico – no sentido em que uma comparação formal permanece sempre simbólica – a um estatuto físico. No curso dessa passagem é a defasagem entre projeto e criação, idéia e forma, que se encontra em questão e, em última instância, eludida. A busca de uma harmonia superior supostamente regendo o sensível cede então lugar a uma nova idéia de universalidade. Essa se realiza em um processo perpétuo, instantâneo e multiplicado de tradução, que ao mesmo tempo integra e supera a heterogeneidade do mundo real.

Marcella Lista é *Maître de Conférences* em história da arte na universidade de Limoges. Ela publicou diversos ensaios sobre as vanguardas e prepara a edição de sua tese de doutorado *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*.

Artigo publicado em *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 74 - Paris, Inverno 2000 - 2001

Tradução: Arthur Gomes Valle

Revisão técnica: Glória Ferreira e Guilherme Bueno

Notas

- ¹ Don Finegan et al., "Chosing Abundance / Things To Do". *North American Review* (New Series), VI / 3-4, outono-inverno de 1969, reimpresso em Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Nova York, Limelight Editions, 1988: 187. Essa "colagem" de entrevistas foi editada recentemente em francês: Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000.
- ² *Ibid.*
- ³ Com os dançarinos Merce Cunningham, Carolyn Brown, Barbara Loyd, Sandra Neels, Albert Reid, Peter Saul, Gus Solomons Jr.
- ⁴ O primeiro nome dado ao theremin foi eterofone. Reputado por seu timbre sobrenatural, o instrumento foi utilizado pela primeira vez no cinema hollywoodiano por Alfred Hitchcock, como acompanhamento das seqüências de delírio ou sonho em *Spellbound* (1945). Além disso, prestou-se a interpretações cósmicas ou sinestésicas: o compositor Henry Revel popularizou o instrumento com dois registros *Music Out of the Moon* (Capitol, 1947), depois *Perfume Set to Music* (RCA Victor, 1948), que teria sido inspirado pelo perfume de uma dama francesa. A respeito de Léon (Lev) Theremin e de suas invenções, ver o estudo bastante completo de Albert Glinsky, *Theremin: Ether Music and Espionage*, prefácio de R. Moog, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- ⁵ John Cage, "The Future of Music: Credo", conferência na Seattle Arts Society em 1937, publicada pela primeira vez em 1958, na brochura que acompanhava o registro do concerto de Cage, *Cage: 25 Years Retrospective Concert*, reimpressa em *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961: 4.
- ⁶ Allen Hugues, "Leaps and Cadenzas", *The New York Times*, 1º de agosto de 1965.
- ⁷ Jill Johnson, "Billy Kluver [sic]", *The Village Voice*, 12 de agosto de 1965.
- ⁸ O palco do Philharmonic Hall apresentava-se, de fato, como uma espécie de plataforma bastante baixa em relação ao auditório, e onde todo o dispositivo eletrônico era visível. Agradeço a David Vaughan por essa informação. Não se conservou com efeito nenhuma fotografia da *performance* de 23 de julho de 1965.
- ⁹ Essa solução havia sido já experimentada por Yvonne Rainer em 1963, com a assistência técnica de Billy Kluver (tratava-se de um microfone sem fio ligado à garganta). Gordon Mumma realizará a experiência com Merce Cunningham em 1971 em *Loops*, solo criado em 03 de dezembro de 1971 no MoMA e no qual a música, fornecida exclusivamente pelos movimentos dos dançarinos, tem por título: *Biophysical Ambient Signals from FM Telemetry*.
- ¹⁰ Cunningham precisará mais tarde "a duração [das ações] não tinha importância. Nesse sentido, ela era indeterminada. Eu nunca a tornei precisa" ("Merce Cunningham in conversation with Laura Kuhn", *Art Performs Life: Merce Cunningham, Meredith Monk, Bill T. Jones*, Minneapolis, Walker Art Center, 1988: 39).
- ¹¹ John Cage, *0' 00"*, New York, Henmar Press, 1962.
- ¹² Em particular a série de *Compositions 1960* escrita por La Monte Young em 1960.
- ¹³ J. Cage, *0'00"*, *op. cit.*
- ¹⁴ James Pritchett, *The Music of John Cage*, Mass., Cambridge University Press, 1993: 144-145.
- ¹⁵ Richard Kostelanetz, [entrevista com John Cage], *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happening, Kinetic Environments, and Other Mixed Means Performances*, New York, The Dial Press, 1968: 62.
- ¹⁶ John Cage, *Variations V: Thirty-Seven Remarks re na Audio-Visual Performance*, New York, Henmar Press, 1965.
- ¹⁷ John Cage, "Goal: New Music. New Dance", *Dance Observer*, 1939.
- ¹⁸ "A primeira vez que eu vi a dança moderna, conta Cage, eu vi Martha Graham, Doris Humphy e Hanya Holm. Das três foi de Martha Graham que eu mais gostei. Eu preferi *Celebration* e alguns trabalhos solo. Assim que seu trabalho se tornou literário, como em *Letters to the World*, eu me desinteressei dele. Eu supliquei a Merce que deixasse a companhia dela e formasse a sua própria. E prometi ajudá-lo com a música". David Sears, "Talking with John Cage: The Other Side", *Dance News*, março de 1981, reimpresso em R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, *op. cit.*: 191.
- ¹⁹ Essa apresentação aconteceu em 14 de agosto de 1948, durante a segunda temporada de Cage e Cunningham no Black Mountain College. A esse respeito ver o estudo de Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1987.
- ²⁰ A exata natureza da intervenção de cada um está sujeita a desacordos segundo as lembranças e testemunhos. A exposição mais completa entre as diferentes descrições da *performance* é feita por William Fetterman, autor de várias entrevistas com as testemunhas e os participantes, no fim dos anos 80, em "John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances", Ann Arbor, University Microfilm International, 1992: 174-185.
- ²¹ John Cage, *Black Mountain Piece*, New York, Public Library. É difícil dizer se esse fragmento é a página confiada a um dos inventores ou se trata-se de uma notação a posteriori.
- ²² "Os filmes eram projetados no teto: no começo mostravam o cozinheiro da escola, depois o sol, e, à medida que a imagem descia do teto para o muro, o sol se punha". Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York, E. P. Dutton & Co., 1965: 32.
- ²³ Conferência de Moholy-Nagy em Dresden em 1928, sob o título de "Probleme des neuen Films", depois publicada em húngaro em *Korun*, 1930, nº 10, 1930: 712-719. Esse texto foi amplamente difundido, inclusive em francês em *Cahiers d'Art*, VII, nº 6-7, 1932, e em inglês em *New Cinema*, nº 1, 1934.
- ²⁴ Pfenninger realizou faixas de som sintético por meio de escritura manual desde 1929 (*Tönende Handschrift*) mas numa ótica diferente da de Fischinger. Nas pesquisas de

- Pfenninger, como naquelas realizadas na Rússia a partir de 1930 no Instituto do Filme Científico Experimental de Leningrado, a intenção é imitar tão perfeitamente quanto possível a música instrumental, a fim de fazer economia da apresentação de uma orquestra real.
- ²⁵ Willian Moritz, *Optische Poesie: Oskar Fischinger, Leben und Werk*, Francfort, Deutsches Filmmuseum, 1993: 52.
- ²⁶ Entrevista com Joel Eric Suben, 1984, reimpressa em R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, op. cit.: 8.
- ²⁷ Conversas relatadas por Joan Peyser em *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*. New York, Schirmer Books, 1976, reimpresso em R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, op. cit.: 41.
- ²⁸ J. Cage, "The Future of Music", art. citado: 4-5.
- ²⁹ "Escrevi essas cartas, penso que em 1941 ou 1942, a organismos e universidades em todo país a fim de criar um centro de música experimental, e não fui a parte alguma", conta Cage em 1984, em uma entrevista com R. Kostelanetz (Cf. *Conversing with John Cage*, op. cit.: 39-40). Varèse fez ele próprio uma tentativa infrutífera nos estúdios de Hollywood em 1940.
- ³⁰ Entrevista com John Cage por Joan Retallack, 21-23 de outubro de 1991, em J. Retallack (ed.), *Musicage: Cages Muses on Words, Art, Music*. Hanover, NH, Wesleyan University Press of New England, 1996: 91.
- ³¹ John Cage "A Few Ideas about Music and Film", *Film Music Notes*, janeiro-fevereiro de 1951, reimpresso em *John Cage. Writer. Previously Collected Pieces*, New York, Limelight Edition, 1993: 65-66.
- ³² Cage publicou a música composta nessa ocasião, para piano preparado, em 1961 pela Peters Edition, New York, sob o título de *Music for Marcel Duchamp: for Piano Solo*.
- ³³ A partitura foi publicada com o título do filme, pela Hemmar Press, New York, em 1960.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ John Cage, *Variations V*, op. cit.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ Merce Cunningham, *Changes: Notes on Coreography* (dir. Frances Starr), New York Something Else Press, 1968, n.p.
- ³⁸ Gordon Mumma, *Telepos*. O compositor explica esse procedimento em "Electronic Music for the Merce Cunningham Company", *Coreography and Dance*, vol. 4, nº 3, *Merce Cunningham: Creative Elements*, 1997: 53.
- ³⁹ "Nan June Paik: Exposition of Music-Electronic Television", Wuppertal, Galeria Parnasse, 11-20 de março de 1963.
- ⁴⁰ Essas informações foram estabelecidas por Edith Decker-Phillips, que pode reconstituir da exposição, na ausência de catálogo, por intermédio de testemunhos, em *Paik Video*, Cologne, DuMont, 1988.
- ⁴¹ Nan June Paik, [texto sem título em folha solta, 1963], reproduzido em *Nan June Paik: Werke, 1946-1976, Music-Fluxus-Video*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1976: 79.
- ⁴² *Ibid.*: 20.
- ⁴³ Em sua primeira exposição individual nos Estados Unidos *Nan June Paik: Electronic TV, Color TV Experiments, 3 Robots, 2 Zen Boxes & 1 Zen Can*, New York, New York School for Social Research, janeiro de 1965, Paik apresentou também a performance de Charlotte Moorman, *Cello Sonata Nº 1 for Adults Only*, na qual a violoncelista interpreta a sonata em Sol Maior de Bach realizando um strip-tease no qual ela acaba nua, no solo, com o instrumento contra seu corpo.
- ⁴⁴ As duas cartas são reproduzidas por Paik no catálogo *Nan June Paik: Video 'n' videology (1959-1973)*, Syracuse, Everson Museum of Art, 1974, n.p.
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ J. Johnson, "Billy Kluver", op. cit.
- ⁴⁷ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, The University of Toronto Press, 1962.
- ⁴⁸ Id., *Understanding Media: the Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- ⁴⁹ Ver notadamente o texto de 1967, "McLuhan's Influence", escrito em janeiro de 1967 e publicado por Richard Kostelanetz, *John Cage: an Anthology*, New York, Praeger, 1970: 170/1.
- ⁵⁰ Michael Kirby, Richard Schechner, "An Interview with John Cage", *Tulane Drama Review*, vol. 10, nº 2, inverno de 1965: 72.
- ⁵¹ Merce Cunningham, *Changes*, op. cit., n.p.
- ⁵² J. Cage, *Variations V*, op. cit.
- ⁵³ Uma co-produção da Norddeutscher Rundfunk, Hambourg, e da Sveriges Radio-Television, realizada quando da *tournee* na Europa da Companhia, em 1966. O balé dura 42 minutos nessa versão.
- ⁵⁴ Essas são indicadas na partitura enquanto fontes não permanentes.
- ⁵⁵ Informação dada quando de uma conferência de imprensa, retomada com insistência por Anna Kisselgoff, em "U.S. Dance Group Gives a Preview in Paris", *The New York Times International*, 8 de novembro de 1966. Cage menciona esse exemplo de som concreto gravado como uma exceção em sua obra, em uma entrevista com Tom Erikson (1987), reimpressa em R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit.: 164-165.
- ⁵⁶ Stan VanDerBeek, *Manifesto*, citado por Gene Youngblood em *Expanded Cinema*, introdução de B. Fuller, New York, E. P. Dutton & Co., 1970: 387.
- ⁵⁷ Nan June Paik, carta datada de 1959 a John Cage, em *Nan June Paik: Video 'n' videology*, op. cit., n.p. Essa carta foi reimpressa por Cage no capítulo "Nan June Paik: A Diary",

- em seu diário *A Year from Monday: New Lectures and Writings* by John Cage, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1967: 89-90.
- ⁵⁸ Stan VanDerBeek, [texto sem título], *Dance Perspectives*, nº 30, New York, verão de 1967, n.p.
- ⁵⁹ Jonas Mekas, "Expanded Arts", *Film Culture*, nº 43, inverno de 1966.
- ⁶⁰ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, op. cit.
- ⁶¹ Jonas Mekas anuncia no número de inverno de 1966 um segundo volume consagrado às "expanded arts", em que a dança e a música seriam mais representadas, mas o projeto foi abandonado.
- ⁶² Charles Olson, "Proprioception", *Collected Prose*, Berkeley, University of California Press, 1997: 181-183.
- ⁶³ "An Interview with Merce Cunningham" [não assinada], *Ballet Review*, vol. I, nº 4, 1966: 4.
- ⁶⁴ Carolyn Brown, "McLuhan and the Dance", *Ballet Review*, vol. I, nº 4, 1966: 13.
- ⁶⁵ Allegra Fuller Snyder, "The Kinesthetic Environment", *Impulse*, San Francisco, 1967: 3.
- ⁶⁶ A expressão é de Richard Kostelanetz em *The Theatre of Mixed Means*, op.cit.: 34.
- ⁶⁷ Gordon Mumma, "Four Sound Environments for Modern Dance", *Impulse*, San Francisco, 1966: 13.
- ⁶⁸ É o subtítulo de *Understanding Media*.
- ⁶⁹ "An Interview with Merce Cunningham", op. cit.: 5.
- ⁷⁰ M. Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, op. cit., n.p.
- ⁷¹ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les media: Les prolongements technologiques de l'homme*, traduzido do inglês por Jean Paré, Editions H M H, 1968, reimpressão Paris, Seuil, 1977: 22-23.
- ⁷² Conversas relatadas por David Vaughan, *Merce Cunningham: fifty years*, New York, Aperture Foundation, 1997: 150.
- ⁷³ John Cage, citado em David Revill, *The Roaring Silence: John Cage, a Life*, New York, Arcade Publishers, 1992: 212.
- ⁷⁴ Marcia B. Siegel, "Come in Earth. Are You There?", At the Vanishing Point, New York, Saturday Review Press/ E. P. Dutton, 1972, reimpresso em R. Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*, 1992, reimpressão New York, Da Capo, 1998: 75.
- ⁷⁵ M. Cunningham, "Merce Cunningham in conversation with Laura Kuhn", op. cit.: 29.
- ⁷⁶ *Ibid.*
- ⁷⁷ John Cage, entrevista com Tom Erikson, op. cit.
- ⁷⁸ *Variations VII* foi apresentada por ocasião do festival *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, que ocorreu entre 13 e 23 de outubro de 1966, no 69th Regiment Armory de Nova York (com a participação, entre outros, de Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor e Billy Klüver). Esse festival resultou de uma cooperação entre a Foundation for Contemporary Performance Arts e o programa Experiment in Art and Technology, criado no mesmo ano. A partitura *Variations VII* de foi feita também *a posteriori*. Ela foi escrita bem mais tarde por Cage: *Variations VII: Seven statements Re a Performance Six Years Before*, e jamais publicada (as notas datadas de 1972 estão conservadas na New York Public Library for the Performing Arts).
- ⁷⁹ 25 de fevereiro nas instalações da Young Men / Young Women Hebraic Association, New York.
- ⁸⁰ D. Vaughan, *Merce Cunningham: Fifty Years*, op. cit.: 158.
- ⁸¹ John Cage, entrevista com R. Kostelanetz em *The Theatre of Mixed Means*, op.cit.: 52.
- ⁸² J. Cage, *Variations V*, op. cit.