



Happy new ears!: notas sobre arte sonora

Manoel Silvestre Friques

Introdução: *Happy new ears!*

No início da década de 1960, por ocasião de sua visita ao Centro de Arte Sogetsu, no Japão, o compositor John Cage elaborou o texto *Happy new ears!*, baseado em um jogo de palavras que modificava o sentido da expressão *Feliz Ano Novo* para *Felizes Ouvidos Novos*. Contrapondo-se à compartimentação modernista das artes de acordo com os sentidos a serem mobilizados, a nova era de Cage não implicaria apenas novos ouvidos, mas novos corpos:

Um ouvido sozinho não é um ser. Por isso, encontramos sempre mais obras de arte, visuais ou audíveis, que já não são estritamente música nem pintura. Em Nova York são chamadas “happenings”. Assim como as sombras já não destroem mais a pintura, nem os sons ambientais a música, as atividades ambientais não destroem um happening (Cage, 2013: 32).

Nesta passagem, constata-se a aproximação entre arte e vida fundamental à filosofia criativa de Cage, e também a redução das diferenças entre outros pares opositivos, em especial, espaço-tempo e artes visuais-música. A interpenetração de categorias dá o tom de suas obras, muitas delas realizadas em parceria com artistas como Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Jasper Johns e o *Fluxus*. Seja por sua reformulação do papel do compositor; seja pelo desenvolvimento de partituras gráficas baseadas em novas notações musicais (algo que será desenvolvido tanto por Stockhausen quanto por Aki Onda, por exemplo); seja ainda pela receptividade



que suas obras encontraram em museus e galerias de arte, a poética de Cage afirma irredutivelmente a interdisciplinaridade e a transversalidade que marcam a produção artística contemporânea.

Se Cage, na citação acima, aproxima os terrenos espaciais e temporais respectivos à pintura e à música utilizando a palavra *Happening*, atualmente parece haver a substituição deste termo por outros, sendo a expressão Arte Sonora (*Sound Art*) aquela que circunscreve esta investigação. Neste campo – cuja reflexão teórica, nas palavras de Christoph Cox, é ainda escassa e quase inexistente (Cox, 2010) –, o entrelaçamento entre a música e as demais artes tem ocorrido de modo acelerado, em um processo de espacialização sonora que envolve inúmeros artistas, engenheiros, técnicos e músicos ao redor do mundo.

É neste contexto que o presente ensaio se insere. A seguir, propõe-se uma reflexão a respeito de algumas produções contemporâneas, criadas por artistas tão díspares como Christian Marclay, Anri Sala, Aki Onda ou Anders Lauge Meldgaard. Pretende-se aqui, não reuni-los em um todo coeso (afinal, nutre-se algumas desconfianças com relação ao epíteto *Sound Art*), mas, antes, realizar um esforço de entendimento de tais propostas, tentando compreender – a partir do embate direto com as obras analisadas –, de que modo a arte contemporânea prossegue na dissolução de categorias e hierarquias inaugurada por John Cage.

Sendo assim, discute-se, em primeiro lugar, a instalação *The Clock* (MoMA, 2013), do suíço-americano Christian Marclay, realizando uma aproximação entre o procedimento utilizado pelo artista e aquele encontrado em *Rap Popcreto*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os dois tópicos seguintes apresentam questões surgidas a partir de performances integrantes das edições de 2014 de dois festivais cariocas de música experimental – Novas Frequências e Multiplicidade. Busca-se pensar a utilização de instrumentos tradicionais nestas apresentações, bem como refletir a respeito da utilização do termo DJ para denominar os músicos da chamada “nova música” (Obrist, 2013). Nas últimas duas sessões, serão analisadas proposições artísticas centradas no elemento musical e exibidas em duas Bienais de Artes Visuais: 55ª Bienal de Veneza (2013) e 8ª Bienal de Berlin (2014). Espera-se, com isso, contribuir para o debate em torno de um campo que, apesar de fértil em contribuições, ainda carece de perspectivas teóricas e analíticas.

A obra *popcreta* de Christian Marclay

Rap Popcreto, que Gilberto Gil e Caetano Veloso gravaram em 1993, é a décima faixa de *Tropicália 2*. O álbum celebra os 25 anos do movimento musical protagonizado pelos baianos, cujo título fora apropriado do penetrável *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica. Composta por uma compilação de registros de grandes vozes brasileiras entoando a palavra “Quem”, a música traz a influência da música



popular – encontrada nos timbres imediatamente reconhecíveis de grandes cantores nacionais, como Chico Buarque, Maria Bethânia, Renato Russo e Tim Maia – e também apresenta alguns dos procedimentos próprios à arte concreta – na operação analítica que estrutura a composição.

Popcreto é um neologismo criado por Waldemar Cordeiro, artista que, segundo Arlindo Machado, “é considerado o fundador das artes eletrônicas no Brasil e um dos pioneiros no plano internacional” (Machado, 2014). As obras *popcretas* resultam de uma prática artística que trata de investigar a relação entre os signos e as coisas, sendo denominadas também por Cordeiro de “arte concreta semântica”:

Os trabalhos são concebidos como operações semânticas obtidas através do “câmbio de sentido” dos elementos empregados: estes são escolhidos, alterados (ou não) e agregados de forma a criar possibilidades simbólicas abertas a uma pluralidade de interpretações, sempre dentro do modelo da “obra aberta” (Nunes, 2004: 169).

Em trabalhos como *Apresentação intencionante contra os urubus da arte concreta histórica e Liberdade*, Cordeiro opera um deslocamento de artefatos reconhecíveis no cotidiano, elaborando então uma lógica de estranhamento em relação aos elementos incorporados. De modo semelhante, o *rap* de Gil e Caetano realiza um corte transversal na música popular brasileira, construindo, a partir daí, um discurso rítmico que cita as suas origens, na exata medida em que as mantém remotas. Se assim é, é possível descrever *Rap Popcreto* do mesmo modo que a obra de Cordeiro:

Os *popcretos* não têm mais o aspecto liso e bem-acabado dos quadros concretos, feitos para parecerem objetos industriais recém-saídos da fábrica; eles buscam, ao contrário, o aspecto das coisas esquecidas, largadas, perdidas. O caráter de “passado” afirmado pela presença da sombra, que indica a defasagem entre o tempo da apreensão da obra e o da sua concepção, confirma-se assim no seu aspecto degradado, inacabado (Nunes, 2004: 173-174).

O que resulta disso são exatos 1:57 de uma profusão do pronome “Quem”, sendo cada enunciação entremeada por sons que remetem ao barulho de trens passando ou ao ranger de máquinas pesadas. Toda a história da música popular brasileira vibra, portanto, nesta obra por meio da citação de timbres reconhecíveis, em uma construção que deixa de lado os clássicos ditames harmônicos e melódicos da composição musical.

E se, em 2018, Caetano e Gil resolvessem gravar *Tropicália 3*? E se, neste álbum, a mesma operação fosse realizada, não com o acervo nacional da MPB mas com os filmes que compõem a história do cinema? Eles estariam citando (certamente





saberiam disso) a instalação *The Clock*, trabalho do artista suíço-americano Christian Marclay que esteve em exibição em janeiro de 2013 no MoMA, Nova York.

Tal como *Rap Popcreto* é uma música que resulta da reunião de fragmentos de outras canções, *The Clock* é um filme composto por trechos de outros filmes: um recorte de cenas de cinema protagonizadas por relógios (aparelhos analógicos, digitais ou uma simples alusão às horas). O modo de estruturação da obra revela a grande ousadia da empreitada: cada cena surge exatamente na hora cotidiana à qual o relógio da situação ficcional remete. Inevitavelmente, a duração do trabalho não poderia ser outra que não as 24 horas que compõem o dia. Tal fato foi uma das sensações na virada de Ano Novo do MoMA, com a instalação aberta até às 05:30 da manhã.

Marclay leva o princípio cronológico às últimas consequências. Ou melhor, o artista parece recuperar Aristóteles (e também as sua releituras nos séculos posteriores, principalmente do neoclassicismo francês do século XVII), quando o filósofo, em sua *Arte Poética*, dizia que a ação de uma peça deveria corresponder a uma “revolução solar”. Dito e feito. Como bem promulgou o filósofo grego, *The Clock* se dá durante uma revolução solar — isto não é uma metáfora.

Ao fazer isso, o artista suíço-americano desestabiliza muitas das convenções a respeito do cinema. O hábito não nega: em geral, escolhe-se um bom filme, com aproximadamente duas horas de duração, como uma forma de suspensão do tempo. Uma espécie de mundo paralelo (e que certos teóricos alemães poderiam chamar de “suspensão da descrença”) é instituído em contraposição à realidade ordinária. Embarca-se na história contada, deixando de lado as preocupações rotineiras. Em *The Clock*, tal suspensão não ocorre, pelo menos não da forma descrita acima. Isto porque o “filme” é um relógio: ele está a todo momento informando, por meio de cenas que compõem a história da sétima arte, as horas exatas. Há uma perfeita sincronia, portanto, entre ficção e realidade.

Com isso, pode-se dizer que há início, meio e fim de um dia, mas não de uma narrativa. Quando o relógio marca 10:30 da noite, por exemplo, o espectador, sentado em um dos confortáveis sofás brancos disponíveis na sala de projeção, assiste a Edward R. Murrow, de *Boa Noite e Boa Sorte*. O filme corta para Dustin Hoffman travestido em *Tootsie*. Ou ainda: em um dado momento, ele assiste a uma jovem Catherine Deneuve, para em seguida vê-la 20 anos mais madura em *Repulsion*. Ao fim, pode-se observar as convenções das horas: às duas da manhã, sobressaem cenas de insônia, solidão e sexo, enquanto que às seis se está em pleno *rush*.

O *link* entre os tropicalistas e Marclay não é gratuito. Não que os artistas tenham realizado algum projeto em parceria (o que não seria nada mal...), mas é que o início da carreira de Marclay, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 em pleno *East Village*, é marcado por suas memoráveis performances como DJ. A música sempre marcou forte presença em sua trajetória artística. E, de fato, *remixes* e

mash-ups são procedimentos norteadores de sua obra, seja em obras como *Telephones* (1995), *Crossfire* (2007) ou *Video Quartet* (2002).

Dentre todos estes trabalhos, é o último que, para a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, representa a condição pós-meio da arte contemporânea. Neste contexto, os artistas não lidam com os procedimentos tradicionais da arte, mas reabilitam técnicas e objetos obsoletos, concedendo-lhes novos usos, funções e espaços de atuação. A estratégia é tomada de empréstimo da capacidade das figuras *benjaminianas* da criança e do colecionador em propor novas cadeias sintáticas e semânticas aos objetos. Desse modo, os artistas deixam de ser *experts* em uma determinada habilidade, se apropriando de técnicas, procedimentos e suportes diversos. Na condição pós-meio, enfatiza-se o caráter autodiferencial do próprio recurso técnico, quando o artista retoma um meio de expressão específico, a fim de desviá-lo de seu imperativo funcional, explorando, com isso, novas possibilidades de uso e de arte.

Qual seria então a relação entre pós-modernismo e pós-meio? A resposta passa invariavelmente pelas estratégias pós-estruturalistas: enquanto que no primeiro impera o pastiche (nas palavras de Jameson, mencionadas adiante, uma pálida paródia), no segundo a apropriação envolveria necessariamente uma lógica do suplemento e da diferença em contraposição à lógica de complementaridade e de identidade (Santiago, 1976). É neste âmbito que Krauss localiza Marclay:

Himself a composer, Marclay has made quasi-sculptural works out of sound materials, such as skeins of audiotape, an unpleated accordion, or telephone headsets in series. None of this has the originality or focus of *Video Quartet*, as it unpacks the specificity of sync sound, making it visible to us and converting film's narrative continuum into a fundamentally visual simultaneity (Krauss, 2010: 38).

Seguindo a mesma lógica de *The Clock*, *Video Quartet* é um conjunto de citações cinematográficas. Quatro enormes telas justapostas horizontalmente exibem centenas de cenas escolhidas sob o mesmo princípio: a passagem deveria conter, invariavelmente, situações musicais (em especial, personagens tocando, cantando ou dançando). Resulta daí uma espécie de composição serial que combina e permuta, através das quatro telas, diversos momentos da história do cinema.

Quando afirma que esta videoinstalação intervém na especificidade do som sincronizado, Krauss se refere à cisão do som e da imagem na faixa de celuloide, resultante do método *Movietone* – muito difundido nos anos 1920 –, através do qual o áudio era registrado diretamente na película do filme, garantindo assim a sincronia audiovisual. Em *Video Quartet*, a desconstrução da sincronia audiovisual se daria tanto pela repetição de uma cena em diferentes telas, quanto pela presença de



cenar mudas, estas causando a sensação de que o espectador está diante do silêncio, sugere a crítica norte-americana.

O caráter autodiferencial se revelaria não apenas no comentário que Marclay elabora do suporte tecnológico obsoleto. Tal traço está presente também no modo como o artista prestaria uma homenagem, tanto ao cinema estrutural norte-americano (em especial, às figuras de Hollis Frampton, Paul Sharitz e Michael Snow) quanto às tendências construtivas modernistas (de Mondrian e Malevich a Sol LeWitt), através de sua citação da estrutura geométrica do *grid* (grade). Remetendo a uma película cinematográfica em grande escala, as quatro telas justapostas formam uma matriz visual cuja dinâmica articula a planaridade sincrônica da pintura e a diacronia da narrativa cinematográfica. “Marclay’s concern with the grid”, conclui Krauss, “interweaves a reference not only to the flatness of the screen but to the edges of the celluloid strip, and to the diachronic unfolding of the narrative” (Krauss, 2010: 39).

Experimentar instrumentos tradicionais

This is something revolutionary and new in music, the idea that we can now not only sing music or play it on constructed instruments, but also create our own sounds for each new piece. That we know how particular sounds for each new piece. This is a totally new horizon for the whole of Western music.

Karlheinz Stockhausen

Cordas? Sopros? Piano? Encontrar algum tipo de instrumento tradicional em festivais de música experimental, como o Novas Frequências e o Multiplicidade (ambos no Rio de Janeiro, em sua quinta e décima primeira edição, respectivamente) não é tarefa fácil. Eis, não uma norma, mas um dispositivo recorrente: nas apresentações de Herman Kolgen, Rashad Becker, Aki Onda, Nonotak e Franck Vigroux, vê-se os músicos solitários no palco, diante de toda sorte de *gadgets* eletrônicos – de distintas eras tecnológicas, dentre sintetizadores, *samplers*, *walkmans*, antenas de TV, etc. – dispostos horizontalmente sobre uma mesa. Uma espécie de gabinete aberto, portanto, onde o artista, tendo à sua disposição uma mesa de operação, compõe-performa frontalmente para a plateia os seus números musicais.

Sendo frequente, tal disposição cênica se repete na única medida em que enfatiza a diversidade de propostas. Vigroux investe em um comedimento performático, manipulando cirúrgica e eroticamente os canais e botões que resultam em uma experiência pungente de *noise* audiovisual. Onda, por sua vez, propõe outra espécie de transe musical, sugestiva de rituais religiosos (o fato de o artista japonês estar sentado de lótus durante a maior parte de sua performance só faz comprovar essa espécie de experiência místico-selvagem). Nonotak parece apostar em uma perfeita (e discutível) tradução tecnológica entre o elemento sonoro e o visual, estando a dupla de artistas dentro de uma jaula triangular transparente através da qual se transmitem





os estímulos audiovisuais. Tanto Kolgen quanto Becker propõem formas distintas de situações cinematográficas: seja pelo deslocamento aéreo entre diversos sons e imagens apropriados de fenômenos sísmicos de territórios remotos transmitidos em tempo real; seja pelas paisagens sonoras não figurativas criadas a partir da composição de elementos eletrônicos diversos. Aquilo que os cinco músicos apresentam em comum é a solidão do performer, em companhia única do enorme acervo de sons escondido sob os diversos instrumentos a serem manipulados.

Se assim é, que não haja instrumentos tradicionais, é algo que, em termos gerais, deva-se constatar. Mas não se trata, uma vez mais, de preceito normativo. Dentre as ferramentas utilizadas por Onda, encontram-se uma flauta e pratos; Lubomyr Melnyk propõe o seu veloz fluxo contínuo com nenhum instrumento a não ser o bom e velho piano enquanto Ashley Paul lida com saxofone e violão. A rejeição aos instrumentos tradicionais por parte da nova música nada mais é, portanto, do que um mito caduco. Constata-se, por outro lado, aquilo que Stockhausen sintetizou muito bem: a diversidade de métodos compositivos, maneiras plurais de se fazer música.

Considere-se, porém, a cena frequente acima descrita. A partir dela, pode-se indagar a respeito das interseções entre composição e performance nestas criações. Tome-se, a título de comparação, a clássica separação entre as duas atividades: o compositor seria o responsável pela definição da disposição relativa dos sons e dos instrumentos, delegando aos músicos a responsabilidade de concretizar a lógica composicional registrada na partitura. Trocando em miúdos, o compositor deteria a razão e o músico a ação. Ora, os casos aqui considerados apresentam, em sua grande maioria, obras abertas, fundadas em um *mashup* entre os processos inacabados de composição e os de apresentação pública. Ou, como descreve apropriadamente John Cage:

Um compositor escreve, neste momento, indeterminadamente. Os executantes já não são seus escravos, mas homens livres. Um compositor escreve partes mas, para não fixar suas relações, não escreve partitura. As fontes sonoras são uma multiplicidade de pontos no espaço em relação à audiência, de forma que cada ouvinte tem sua própria experiência (Cage, 2013: 31-32).

Não à toa, os performers são os próprios compositores, que têm a seu dispor tanto repertórios pré-gravados e pré-programados quanto aparelhos que os permitem manipulá-los no *hic et nunc* da apresentação musical. Talvez seja a dupla característica desses músicos – compositores e performers – que produza um poderoso elo entre as esferas aparentemente antagônicas da magia e da tecnologia. Pois, em muitos momentos, a produção musical se faz misteriosa, já que não conseguimos observar detidamente o processo de fabricação do som: se os aparelhos eletrônicos configuram-se como caixas-pretas miniaturizadas cujo funcionamento interior





desconhecemos (tal como descreve apropriadamente Vilém Flusser), os músicos, muitas vezes, são mudos em suas manipulações de fios e botões, sem oferecer a nosso olhar um virtuosismo performático. Há, portanto, mágicas discrição e impenetrabilidade de instrumentos e compositores-performers. Pois a experiência de tais idiossincráticos experimentos difere, e muito, do esforço do jazzista traduzido em transgressão harmônico-melódica de temas conhecidos de antemão.

Aki Onda figura dentre as exceções. Sentado no chão do tablado, o artista japonês manipula *walkmans*, amplificadores e demais aparelhos como se estes constituíssem extensões de seu corpo. Aos gestos do japonês estreitamente vinculados às interferências sonoras, tem-se também a espacialização musical resultante dos deslocamentos que o músico realiza dentro do teatro. Estas trajetórias vêm-se somar aos percursos que o artista realizou em sua residência no Rio de Janeiro, nos quais coletou inúmeros fragmentos do ruído carioca, todos registrados em fitas-cassete coloridas com os tons do arco-íris. Há, portanto, percursos de segundo grau, quando o performer anda com o som gravado de suas andanças entre a plateia. Curiosa nesta performance é a tensão entre figura e fundo (sonoros): por vezes, os gestos de Onda conduzem ao primeiro plano determinados sons, enquanto que outros permanecem ao fundo; por vezes, o artista se camufla na cena, não havendo aí hierarquias audiovisuais. A menção ao par conceitual desenvolvido pela Gestalt não parece gratuita: de fato, na performance do músico japonês, as imagens produzidas ora estão associadas às fontes reconhecíveis (de maneira inversa, por assim dizer, à dissociação entre o som e a sua fonte pressuposta na música concreta de Pierre Schaeffer), ora parecem remeter aos rituais primitivos.

Em seu artigo “Return To Form” publicado na revista *Artforum* em 2003, Christoph Cox desenvolve uma tipologia da arte sonora, classificando-a em neo-modernista ou pós-modernista:

This revival of modernist strategies of abstraction, reduction, self-referentiality, and attention to the perceptual act itself – what could be called, without irony, “neo-modernism” – is nowhere more evident than in sound art. (...) Postmodernist music and sound art exhibited many of the signature features of postmodernism in the other arts: quotation, pastiche, and the hyper-speed collapse of time, space, high art, and pop culture (Cox, 2003: 87).

Mesmo que aponte para dimensões audiovisuais reconhecíveis (o que o aproxima de John Cage), a música de Onda se afasta – e muito – do procedimento pós-moderno (diria Krauss, pós-meio) de artistas como Christian Marclay e John Oswald, visto as imagens exibidas não resultarem de uma apropriação do artista do grande banco de dados visual de nossa indústria do entretenimento. Por outro lado, o epíteto neo-modernista de Cox – referente àqueles artistas que, em um *revival*





do purismo *greenbergiano*, lançam mão de estratégias de abstração, de redução e de autoreferencialidade a fim de valorizar o ato sonoro *per se* – não parece igualmente adequado. Pois, a ancestralidade de Onda, se lida com ruídos passíveis de reconhecimento, não é de fácil classificação, se institui um espaço mítico, não reforça mitos.

Os músicos da nova música seriam DJs?

Em ensaio onde reflete sobre a arte produzida nas últimas décadas do século XX, o curador francês Nicolas Bourriaud elabora uma equivalência entre as figuras do artista, do DJ e do internauta. Em comum, as três práticas realizariam invenções de itinerários por entre a cultura. Eles seriam, com isso, semionautas, na medida em que produziriam percursos originais entre os signos pré-concebidos de nossa cultura. Isto é, o DJ, o artista e o internauta produziram a partir de produtos e formas culturais já disponíveis, apropriando-se deles e inserindo-os em contextos diversos. A isso, Bourriaud denomina de “arte de pós-produção”.

Problematiza-se aqui esta tese levando em consideração as apresentações, ocorridas em dezembro de 2014, do dinamarquês *Frisk Frugt* e dos brasileiros Caron-Campello. Antes, porém, caberia questionar algumas premissas de Bourriaud, especificamente a hipótese da produção artística contemporânea não lidar com matérias-primas. Na realidade, o argumento se baseia em uma má-interpretação do autor a respeito da noção econômica de “setor terciário”. Pois, ele se diferiria do setor industrial ou agrícola por não produzir matérias-primas. A comparação parece se basear, todavia, em um equívoco conceitual, na medida em que alguns setores industriais e o setor agrícola correspondem a atividades econômicas que estão incluídas sob o guarda-chuva do setor primário, este sim, responsável pela produção das matérias-primas. Tanto o setor secundário quanto o terciário lidam com tais matérias-primas, sendo o primeiro responsável pela transformação destas em produtos de consumos e o segundo em serviços, isto é, bens intangíveis de consumo.

O que parece ser um mero virtuosismo conceitual revela, todavia, a inconsistência do argumento de Bourriaud. Pois, todos os setores, inclusive o terciário – onde se enquadrariam as atividades ditas de pós-produção – lidam com matérias-primas. Ora, dirão alguns, “pós-produção” foi pós-produzida por Bourriaud. O autor se apropriou do termo, propondo um novo campo semântico a ele. De fato, ele se refere aos “percursos originais” por entre formas dadas, que questionam a “originalidade” que funda a arte moderna. Como ler então a originalidade da pós-produção, encontrada em Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Félix González-Torres, dentre outros artistas cujas obras são objeto analítico do autor?

Não se está defendendo aqui a ideia de que jamais os artistas (estes e outros) lidaram com ideias, formas e produtos pré-existentes. Defende-se justamente o contrário. Quando, na história da arte, tal fato não aconteceu? É claro que o mito





da originalidade moderna assombrou boa parte dos últimos séculos, em especial o modernismo norte-americano. Mas ele foi derrubado, na medida em que se vincula à ideia de original e não de origem — ao menos se consideramos as reflexões a este respeito de Rosalind Krauss. Isto faz toda a diferença. Pois, o que parece intacto aí é justamente o sentido de origem enquanto criação, mesmo que seja de um nome (e aqui a referência é tanto aos neologismos dos poetas, quanto ao filósofo da arte Thierry de Duve, para quem a arte contemporânea seria resultado de uma tarefa nominalista, onde o artista poderia atribuir o nome “arte” aos objetos que bem entendesse) ou de uma escolha (claro, Marcel Duchamp).

Ou, por acaso, as obras renascentistas não apresentariam os mesmos motivos — *Adoração dos Magos, Madonna, etc.* — variando suas formas (por sua vez, baseadas em releituras das conquistas greco-romanas)? Este não seria ainda o caso do momento pós-moderno, conforme nos informou Fredric Jameson já há alguns anos, conforme o que segue:

Um dos aspectos ou práticas mais significativos do pós-modernismo hoje é o pastiche. (...) Tanto o pastiche quanto a paródia envolvem a imitação, ou melhor, a mímica de outros estilos, particularmente dos seus maneirismos e cacoetes estilísticos. (...) A paródia tira proveito da singularidade desses estilos e se apodera de suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que ridiculariza o original. (...) O pastiche (...) é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico (...) O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor (Jameson, 2006: 21-23).

Arthur Danto não enfatizaria também, por meio da apropriação de David Reed de *stills* de Hitchcock, o “desaparecimento do puro” que caracteriza o nosso “momento pós-histórico”? E até mesmo Lévi-Strauss, no primeiro capítulo de *O pensamento selvagem*, não estaria contemplando esta pós-produção ao definir a bricolagem como um processo de deslocamento de termos de um sistema classificatório para outro, gerando significados novos em função dos diversos arranjos obtidos? Que o artista seja um semionauta, na medida em que se apropria de formas (sejam estas concretas ou abstratas), disso parece não restar dúvida. Agora, que ele seja equivalente às figuras do DJ e do internauta, há que se duvidar. Nada contra, *a priori*, a estas duas figuras (eles também seriam semionautas).

Mais do que lidar ou não com matérias-primas, os artistas do século XXI, em plena condição pós-meio, definem, segundo um processo mais ou menos rigoroso, a natureza de suas matérias-primas, sejam elas *commodities* ou não. Se não estamos mais na era de um purismo do *medium*, tal fato não nos desautorizaria a desconsiderar a grande quantidade de artistas que continuam empenhados em processos





de transformação, em formas de produção criativa que estão além (ou aquém) dos preceitos normativos e alienantes da repetição do trabalho mecânico. Desse modo, muitos músicos podem ser DJs, mas a figura do DJ não dá conta das inúmeras possibilidades do músico na contemporaneidade (por mais até que esta seja uma figura tipicamente de nosso tempo). Para comprovar tal hipótese, eis que chega o momento de alguns exemplos.

Pense-se no *Frisk Frugt* (Frutas Frescas). A apresentação do dinamarquês baseia-se em um instrumento construído pelo próprio músico, um pequeno órgão de flautas infantis conectado com um pequeno teclado por meio de uma espécie de aspirador de pó invertido. O toque no teclado então dispara o aparelho de ar para as respectivas flautas, produzindo-se, deste modo, o som. Trata-se de um dispositivo que dialoga diretamente com a tradição cultural protestante dinamarquesa, haja vista que, no país natal de Anders Lauge Meldgaard, o instrumento de teclado mais antigo é item obrigatório nas igrejas. Neste caso, o dispositivo se desnuda de sua grandiosa escala aurático-religiosa, assumindo um tamanho mais modesto, ocupando apenas uma parte da mesa (que o músico esteja desenvolvendo um órgão para instalar em sua casa, na Dinamarca, só reforça a aproximação do artista ao artífice). Não bastasse isso, Meldgaard lança mão de canções folclóricas dinamarquesas, cantando-as na língua natal (seguidas de traduções escritas em papéis e lida por membros escolhidos da plateia) acompanhado por um pequeno amplificador chinês especialmente fabricado para karaokês. Seria Meldgaard um DJ? Ou um músico, um artífice e um DJ?

Já os brasileiros Caron-Campello, em especial Jean-Pierre, tensionam composição e improviso a partir de um embate direto entre músicos e instrumentos. O piano preparado de Caron, contendo tabuleiro de xadrez, pratos de baterias, baquetas, papéis, dentre outros elementos, o filia tanto a John Cage (a quem se atribui, de fato, a “invenção” do piano preparado) como a Villa Lobos (em especial, *Choros no. 8*, de 1925, cuja partitura apresenta instruções para que o pianista coloque pedaços de papel entre as cordas e os martelos). Se há um conjunto de objetos-instrumentos ao lado dos clássicos piano e violão, não há, por outro lado, sintetizadores, *samplers*, nem mesas de operação. Talvez não seja imprudente dizer que o risco deste tipo de empreitada é tamanho (maior até do que os idiossincráticos tematizados no tópico anterior), na medida em que parte de um contraste imanente entre músico e instrumento, sem que os ruídos não se refiram a nada que não seja eles próprios (pense-se nos diários sonoros de Aiki Onda e também nas operações espaciais de Rashad Becker).

Dito isto, voltemos à pergunta inicial deste tópico: os músicos da nova música seriam DJs? Sim e não. Sim, caso a definição extrapole a sua definição habitual e signifique semionauta (aqui, há que se perguntar quem, mergulhado na cultura ocidental, não o seria). Não, na medida em que são músicos, compositores, programadores, artífices... E (em alguns casos) também DJs.




Sobre alguns trabalhos audiovisuais da 55ª Bienal de Veneza

A dissolução de categorias e hierarquias inaugurada por John Cage aponta para a frequência cada vez maior de práticas artísticas contemporâneas que apostam na mistura entre as artes visuais e a música. A seguir, serão comentados os trabalhos de Anri Sala, Milos Tomic, Mathias Poledna, Jeremy Deller e Koki Tanaka, artistas que representaram respectivamente os pavilhões da França, Sérvia, Áustria, Inglaterra e Japão na 55ª Bienal de Veneza. Em conjunto, eles indicam a fertilidade de poéticas baseadas em um diálogo entre os elementos sonoros e visuais.

No pavilhão alemão, representando a França (pois os dois países trocaram, naquela bienal, de pavilhões) Anri Sala apresentou a vídeo-instalação *Ravel, Ravel, Unravel*. A ambiguidade do título revela o foco do trabalho. O artista ocupa três salas, transformadas em câmaras semi-anecoicas, com duas vídeo-instalações: *Ravel* consiste num díptico (disposto verticalmente) onde, em cada tela, assiste-se à mão esquerda de um famoso pianista (Louis Lortie ou Jean-Effiam Bavourzet) tocando *Concerto para piano para mão esquerda*, de Maurice Ravel; *Unravel*, que ocupa as outras duas salas, mostra a DJ Chloé, por meio da mixagem de vinis, entrelaçando as duas performances (na primeira sala, vemos apenas seu rosto; na última, suas mãos). De grande impacto, a vídeo-instalação de Sala impressiona justamente por mostrar a diferença de tempos, a discrepância bem como o encontro entre as performances das mãos esquerdas dos pianistas a partir de uma partitura criada inteiramente para elas (a direita permanece sobre a perna) e as tentativas da DJ (como uma editora de imagens) de unir as duas. O artista enfatiza, com isso, a inevitabilidade da diferença a partir de uma única partitura. “In these films”, pontua a curadora do pavilhão francês Christine Macel,

Anri Sala continues his exploration of space and sound, as well as the silent language of the body. He offers an experience based on difference and sameness, in an ambitious piece of work that further pushes his experimentations in sound spatialisation. The work appeals just as much to the viewer’s intellect as to his body, creating a powerful physical and emotional experience, submerging the viewer in its music (Macel, 2013).

Se Sala parte da partitura rumo ao fenômeno musical, Milos Tomic realiza movimento inverso. O artista serviu exibiu alguns dos diários e relatórios anuais musicais que ele produz com o seu filho pequeno. Nos vídeos, a dupla aparece criando sons a partir dos elementos e situações mais ordinários: frascos de produtos, facas, músicos nas ruas, gemidos, falas, etc. De fato, trata-se de um registro dos dias cujo eixo narrativo é musical: a especificidade de cada situação se torna visível pela experiência sonora. O que talvez seja o mais belo deste trabalho de Tomic seja



a imagem de uma filiação sem a mediação da autoridade. O pai torna o filho protagonista, tomando-lhe emprestado o procedimento infantil de contato com as coisas do mundo: os objetos, libertos de suas funções, tornam-se instrumentos musicais.

À primeira vista, o trabalho de Mathias Poledna causa a impressão de ser uma apropriação de um número musical de um filme da Disney, exibido então no pavilhão da Áustria. Quase isso. Na verdade, Poledna não se apropriou, mas criou o seu próprio número musical e, para isso, ele escolheu *I've Got A Feeling You're Folling*, canção popular dos anos 1930, escrita por Arthur Freed e Nancio H. Brown e tocada por uma orquestra. Ao criar o seu próprio número de desenho animado, colocando um cordial burro marinho de protagonista, sapateando e dizendo: “Eu acho que você está me fazendo de bobo”, Poledna retoma um modo de produção industrial e intensivo. Para a fabricação deste 35 mm colorido, foram necessários cerca de 5.000 desenhos feitos à mão. A relação entre o volume de produção necessário para um filme que comenta isso ironicamente faz juz ao pastiche que é *Imitation of Life*. Além disso, o trabalho apresenta um forte caráter interdisciplinar, conforme pontua Jasper Sharp:

Beyond its engagement with animation, *Imitation of life* incorporates into its fleeting narrative a number of other elements from the early history of entertainment, such as Vaudeville, silent comedy and film musicals, and from diverse artistic forms including film, music, painting and literature. But even while it subscribes to the synergistic logic of its medium, remaining at once alien and utterly recognizable (Sharp, 2013).

O embate entre o potencial de distração de um determinado produto audiovisual e o seu modo de produção é algo que relaciona *Imitation of Life* de *English Magic*, de Jeremy Deller. Neste último caso, registros fotográficos de David Bowie e de sua turnê nacional de *Ziggy Stardust*, no final de 1972, são exibidos nas paredes do pavilhão britânico. Trata-se menos de uma homenagem do que de uma provocação, semelhante àquela surgida no número musical de Poledna. Pois, às fotos de Bowie, são justapostos registros visuais da época, marcada por profunda depressão econômica, industrialização e ações do IRA. O contraste entre o espetáculo – seja no número musical da Disney, seja no show do Bowie – e a realidade (do modo de produção, da ordem diária) situa o espectador, revelando dimensões paradoxais de um mesmo território. Os trabalhos de Deller, em especial, lidam com a memória cultural da *Great Britain*, aproximando fatos antagônicos que configuram espaços dialéticos atrativos, como o local onde o espectador é convidado, de modo ironicamente gentil, a tomar o tradicional chá inglês enquanto digere a exposição.

A música também esteve presente no pavilhão do Japão ocupado por Koki Tanaka. *Abstract Speaking: sharing uncertainty and collective acts* compõe-se de traba-



lhos onde Tanaka reuniu grupos de profissionais para uma produção coletiva: 10 cabeleireiros precisam cortar o cabelo de uma pessoa; um grupo de cinco poetas tenta criar um único poema; uma porcelana sendo fabricada a 10 mãos; ou ainda, um único piano sendo tocado por cinco pianistas ao mesmo tempo. No caso de *A piano played by 5 pianist at once (first attempt)*, Tanaka cuidou para que os músicos possuíssem diferentes trajetórias, estando alguns associados ao jazz enquanto outros se vinculavam à música clássica.

O elemento comum a estes vídeos é o fracasso. Os vídeos mostram indivíduos angustiados, tentando resolver o trabalho em comum. As tentativas e os erros, no entanto, têm a sua beleza, pois revelam humanidade. De fato, construir algo coletivo não é fácil. Por não banalizar o esforço em comum, partilhado, o trabalho de Tanaka se faz muito pertinente aos dias atuais, reconhecendo a dificuldade de uma negociação real entre os indivíduos na ausência da figura hierárquica de um maestro ou compositor. Além disso, o artista trata de enfatizar o processo criativo em detrimento do produto final. Ou melhor, apresenta, como obra, o processo social de sua elaboração:

Documenting the process of collaboration is also a rebellion against reserving our admiration solely for results. Even if a haircut turns out wrong, hair grows, then you can get it cut again. If a performance does not go well, play the piece again. Sometimes one can write a good poem, sometimes one cannot. Even in ceramics, in the end, until a piece goes into the kiln for firing, no one knows how it will turn out. Rather than depending on whether the result is good or bad, I'd like to focus on the act and the process of "making" something, and having done so, start by taking an affirming view of the fact of making *per se* (Tanaka, 2013).

Ao exibir o processo de negociação inerente ao trabalho colaborativo, Tanaka apresenta uma tática cujo interesse – ao contrário do comentário crítico implícito às propostas de Poledna e Deller – reside não em uma abordagem do trabalho como meio para a fabricação industrial de produtos, mas como um fim em si mesmo. Relevadas as diferenças, as estratégias dos três artistas, somadas àquelas desenvolvidas por Tomic e Sala, evidenciam as diversas possibilidades de entrelaçamento das artes. Correria o perigo, todavia, de tal diversidade artística se tornar incomunicável?

Sounds like isolation for me: uma pergunta à guisa de conclusão

Em sua contribuição para a 8ª Bienal de Berlim, em 2014, o mexicano Mario García Torres atuou como curador, apresentando o que o artista chamou de o “ensaio museográfico” “*Sounds Like Isolation to me*”. A exposição, realizada dentro do museu





etnológico de Dahlem, focalizava a vida e a obra do compositor norte-americano naturalizado mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997).

Militante comunista, Nancarrow se autoexilou no México em 1940, temendo hostis perseguições pelas autoridades de seu país natal. Tal fato, apesar de não o impedir de ser extremamente prolífico em suas criações musicais, o levou a viver uma vida em isolamento em seu estúdio na Cidade do México, projetado pelo arquiteto modernista mexicano Juan O'Gorman. Compondo cerca de 50 obras para pianola, o músico é aclamado pelos seus pares, a exemplo de John Cage, para quem “Conlon’s music has such an outrageous, original character that it is literally shocking. It confronts you. Like Emerson said of Thoreau, ‘We have a new proposition.’”¹

A tensão entre o isolamento do artista expatriado e a sua fértil produção é o eixo curatorial do trabalho de García Torres. Neste caso, o artista justapõe a dimensão social do pensamento vanguardista à ideia romântica do exílio como adequado espaço para o desenvolvimento da criatividade. Para tal, apresenta uma série de documentos, dentre correspondências e parcerias entre o compositor e diversos artistas (John Cage, Merce Cunningham e Marcel Duchamp incluídos), partituras e também peças sonoras recriadas pelo músico alemão Nils Frahm. Levando este embate em consideração, indaga-se, por fim: o isolamento de Nancarrow em um espaço utópico e interdisciplinar de vanguarda seria compartilhado pelas produções contemporâneas da arte sonora?

Manoel Silvestre Friques

Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
manoel.friques@gmail.com

Recebido em maio de 2015.

Aceito em outubro de 2015.

Nota

1. Citação retirada da entrevista *Speaking of Music: Conlon Nancarrow* que Charles Amirkhanean realiza com Conlon Nancarrow. Gravada em 1984, a entrevista contou com depoimento de Cage e está *on-line* no site <http://radiom.org>. Acessado em 07 de março de 2015.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

COX, Christoph. Letters: Sound Arguments. *Artforum*, jan. 2010.

_____. Return to Form. *Artforum* 42, nov. 2003.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte – arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odyseus Editora, 2006.



GAITÁN, Juan A. HORN, Gabriele. *Catálogo da 8ª Bienal de Berlim*. Berlim: KW Institute for Contemporary Art, 2014.

JAMESON, Fredric. *Virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory*. Massachusetts: MIT Press, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

MACEL, Christophe. *Folder da exposição Ravel, Ravel, Unravel*, do pavilhão Francês da 55ª Bienal de Veneza. Veneza, 2013.

MACHADO, Arlindo. *Cordeiro e a Arteônica*. Catálogo da exposição *Waldemar Cordeiro: fantasia exata*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2014.

NUNES, Fabricio Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: (s.n.), 2004.

OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of new music*. Zurich: JRP Singer, 2013.

SANTIAGO, Silviano (Org.) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SHARP, Jasper. *Folder da exposição Imitation of Life*, do pavilhão Austríaco da 55ª Bienal de Veneza. Veneza, 2013.

Resumo

O ensaio propõe uma reflexão a respeito de algumas criações contemporâneas rotuladas de *Sound Art* e criadas por artistas tão díspares como Christian Marclay, Anri Sala, Aki Onda, Anders Lauge Meldgaard etc. Pretende-se aqui realizar um esforço de entendimento de tais propostas, tentando compreender – a partir do embate direto com as obras analisadas –, de que modo a arte contemporânea prossegue na dissolução de categorias e hierarquias inaugurada pelo compositor, poeta e filósofo John Cage. Paralelamente, discute-se algumas expressões historiográficas – em especial, pós-modernismo, pós-meio e pós-produção – utilizadas para circunscrever a prática artística contemporânea.

Palavras-chave

Arte sonora. Nova música. Música experimental. Performance. Instalação sonora.

Abstract

Happy new ears!: Notes on Sound Art

The paper reflects on some contemporary productions labeled as Sound Art and created by artists as diverse as Christian Marclay, Anri Sala, Aki Onda, Anders Lauge Meldgaard etc. The aim here is to make an effort of understanding of such proposals, trying to understand – from direct confrontation with the works analyzed – how contemporary art continues in the dissolution of categories and hierarchies inaugurated by the composer, poet and philosopher John Cage. Some historiographical expressions – especially postmodernism, post-medium and post-production – used to define the contemporary artistic practice, are discussed in parallel.

Keywords

Sound Art. New Music. Experimental Music. Performance Art. Installation Art.