

Introdução

O entrelaçamento entre obra de arte e espaço *real* foi relevante em diversas manifestações artísticas das vanguardas moderna e contemporânea. O desdobramento da obra no espaço-tempo do mundo trouxe uma série de implicações que passam a ser pensadas no âmbito da externalidade, uma vez que a significação desses trabalhos se dá na realidade tangível. E devido a essa abertura da poética artística à espacialidade, as hierarquias são dissolvidas e niveladas à superfície dos acontecimentos no campo da vida e, portanto, na atualidade.

A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize, uma vez que a temporalidade da experiência desse espectador é, muitas vezes, a temporalidade da própria obra. “Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata.” (MORRIS, 2006, p.402). Deste modo, a abertura da forma se faz necessária para o acontecimento da obra de arte, uma vez que a sua realização se torna dependente dos desdobramentos do entorno, sendo ela mesma constitutiva dos entrecruzamentos próprios à realidade. O que competia à profundidade de uma dada internalidade se desloca para a superfície dos acontecimentos, onde arte e vida estão a todo o momento a se confundir. O tempo da obra seria, assim, dado na temporalidade espacial, em sua fisicalidade, a qual abarca a simultaneidade das coisas no mundo: “O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.” (idem, p. 404). Deste modo, a indeterminação e a aleatoriedade atuam nos trabalhos, então abertos ao *campo de possibilidades*, sendo instaurada a forma como processo e fazendo da obra de arte um acontecimento no mundo.

Nesse contexto, a própria escrita passa a exigir uma certa reavaliação. Dicotomias como sujeito-objeto, corpo-mente, verdadeiro-falso, interno-externo, dispensam ser pensadas como antíteses, para serem tratadas como entrelaçamentos que parecem fugir a qualquer tipo de polaridade. Esse problema é algo que surge dos próprios trabalhos que serão aqui analisados, uma vez que as identificações parecem estar constantemente a escapar no jogo proporcionado pela indeterminação da forma.

E devido a isso, palavras e verbos, como abertura, expansão, mesclar, congruar, conotam o que se quer realmente dizer, mas ainda assim não exprimem, não chegando a definir as problemáticas trazidas por esses trabalhos. Desta maneira, um pensamento que comprima o entendimento relacionado às implicações advindas do estender-se da obra de arte na espacialidade tangível se assemelha a um “eterno devir”. O que percebemos é que dificilmente a linguagem alcançará uma definição conclusiva e auto-encerrada, uma vez que os trabalhos que serão aqui tratados rejeitam, em favor de sua própria existência no mundo, uma significação estável.

As obras trabalhadas nessa dissertação são abertas, não-conclusivas, por isso, acreditamos que a linguagem por elas requerida, exija, em boa medida, a mesma implicação: um certo fluir pela deriva despreendida de definições. Assim, cremos que o pensamento da História da Arte tende a se adaptar aos desdobramentos, às outras temporalidades e espacialidades, e mesmo realidades, produzidas pela arte contemporânea, pois palavras encerradas em seu próprio significado, já pré-conceituadas, podem vir a se distanciar de uma leitura mais próxima e mais íntima dessas obras que se estendem à aleatoriedade dos acontecimentos no espaço da realidade.

No entanto, não buscaremos definir uma idéia de acontecimento nas manifestações artísticas e nem instaurar uma nova linguagem que dê conta das significações propostas pelas obras. Nossa intenção é mapear e discutir alguns trabalhos de arte que se fazem acontecimentos no espaço-tempo, na

tentativa de nos aproximarmos ao máximo de sua linguagem plástica e de suas implicações.

A partir da *Musique d'ameublement*¹, de cerca de 1917-1920, de Erik Satie, e *Untitled (mirrored cubes)*, de 1965, de Robert Morris, buscaremos explorar a noção de acontecimento que essas obras despertam, pensando também em trabalhos de outros artistas que trazem essa mesma idéia e que se relacionam direta ou indiretamente com os dois primeiros. Deste modo, as reflexões que irão ser aqui desenvolvidas advém em princípio das problemáticas trazidas por essas duas obras citadas. As noções de processo, de indeterminação, de abertura, entre outras, terão como ponto de partida as reflexões que surgem de ambas. Assim, a todo momento estaremos nos baseando nos desdobramentos gerados tanto pela *música de mobiliário* quanto pelos *cabos espelhados*, os quais, de alguma maneira, deflagraram as tensões constitutivas dos outros trabalhos que serão aqui abordados.

O conceito de Música de mobiliário de Erik Satie circunscreve uma música feita para preencher o espaço assim como uma cadeira, como um quadro ou como qualquer outro móvel em uma sala².

(...) uma música que faria parte dos ruídos ambientes, que os levaria em conta. Suponho-a melodiosa, ela atenuaria o barulho das facas e dos garfos sem dominá-lo, sem se impor. Ela mobiliaria os silêncios que por vezes pesam entre os convivas. Poupar-lhes-ia as banalidades correntes. Neutralizaria ao mesmo tempo os barulhos da rua que entram no jogo sem discreção. Seria responder a uma necessidade. (SATIE apud REY, 1992, p.134)

¹ É possível ouvir a Música de mobiliário no seguinte site:
http://www.ubu.com/sound/satie_conceptual.html

² É interessante notar que as noções de categorias artísticas são aqui diluídas – música como arte do tempo, escultura como arte do espaço -, pois o fato da música de mobiliário de Satie, realizar-se no ambiente do cotidiano, da vida, a faz uma arte que se expande no espaço, assim como a exigência da duração do observador faz da escultura de Morris uma expansão no tempo.

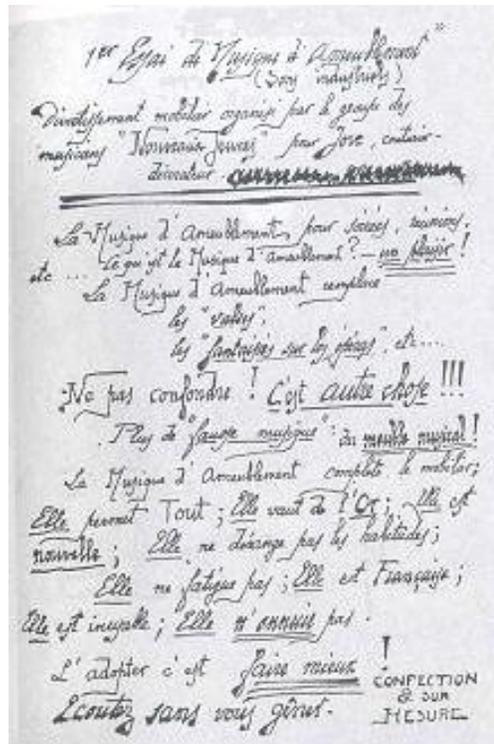


Figura 1 Esboço publicitário para a Música de Mobiliário, 1918.

Nas três gravações existentes, *Curtain of a Voting Booth* (s/ data) (título encontrado somente em inglês), *Carrelage phonique* e *Tapesserie en fer forgé*, ambas de cerca de 1917, a composição é estruturada na repetição do mesmo tema musical, destituída de qualquer desenvolvimento entre as partes. Ao contrário, ela mantém uma constante baseada em uma harmonia simples, dotada de uma estrutura estática. A insistente repetição conjugada à redução dos elementos de composição nessas três músicas, as ausenta de uma condução de caráter expressivo, sendo a atenção do ouvinte transferida para fora de suas estruturas, as colocando naturalmente em um segundo plano, "... uma música que não é feita para ser escutada." (SATIE, 1981, p. 314) Deste modo, sua posição "de fundo de cena" permite que ruídos da vida penetrem e se misturem a sua melodia, dando abertura aos sons aleatórios na composição para criar uma *atmosfera sonora*.

TRÈS RICHE.

TAPISserie EN FER FORGÉ
ERIK SATIE

Figura 2 Partitura de Tapisserie en Fer Forgé, cerca de 1917.

Segundo a bibliografia sobre Satie, sabe-se que de fato a música de mobiliário foi realizada em oito de março de 1920³, junto a Darius Milhaud, na galeria Barbazanges, em Paris, durante o entreato de uma peça de Max

³ Ornella Volta, uma estudiosa de Erik Satie, diz ter havido também um projeto de música de mobiliário para *Socrate*, de 1918.

Jacob⁴. Um piano e três clarinetas se espalharam pelos quatro cantos da sala e, contrariamente às previsões dos músicos, que desejavam que as pessoas continuassem a conversar e a circular normalmente, o público para lá se dirigiu, parando para ouvir a música.

Contrariamente à nossa previsão, contou Milhaud, assim que a música começou, os ouvintes se dirigiram rapidamente para seus lugares. Satie gritou-lhes inutilmente: Falem alguma coisa! Circulem! Não escutem! (MILHAUD apud SATIE, 1981, p 315)

Uma música, então, que passasse despercebida, “...executar a música em ocasiões onde a música não tem nada a fazer.” (SATIE, 1981, p. 190), e permitindo a entrada de ruídos aleatórios em sua estrutura, tendo esses mesmos ruídos mesclados a sua melodia, a música de mobiliário se faz um acontecimento. Ou seja, o caráter aleatório do mundo, seus encontros e desencontros, se mesclam à harmonia sonora, acabando por ser o barulho trivial, ele mesmo, também constitutivo da musicalidade que se esvaíria pelo ambiente.

Os ruídos produzidos no cotidiano também foram considerados na música pelos futuristas italianos. Contemporâneo a Erik Satie (o manifesto técnico da música futurista foi lançado por Balilla Pratella, em 1911), o projeto artístico futurista buscava transmitir o incessante movimento das máquinas para as artes e para a melodia *inarmônica* de suas composições. “Transmitir a alma musical das multidões, das grandes obras industriais, dos trens, dos transatlânticos, dos encouraçados, dos automóveis e dos aeroplanos.” (PRATELLA apud BERNARDINI, 1980, p. 62)

⁴ Arthur Honneger, um dos “discípulos” de Satie, teria tocado algo como a música de mobiliário em 1919. “As pequenas peças de Honneger foram escritas para a *música de mobiliário*, inventada por Satie...” (COCTEAU, 1952, p.32)



Figura 3 L'Arte dei rumori, 1913

Aí repensou-se a estrutura musical como uma ruptura agressiva com a tradição musical italiana, buscando fazer da liberdade sonora, defendida pelos músicos futuristas, a expressão da modernidade conjugada à espontaneidade própria à natureza humana, “Libertando a própria sensibilidade musical de qualquer imitação ou influência do passado...” (idem, p. 49) Com essa concepção, a chamada *L'arte dei Rumori* (1913) de Luigi Russolo, vai além da ruptura técnica para criar uma orquestra composta por instrumentos produtores de ruídos, os *intonarumori*, então construídos pelos próprios músicos. Baseado no fato de ser a sociedade moderna acostumada com os barulhos industriais, e na tentativa de viver a intensidade dessa mesma sociedade, Russolo afasta-se do “puro som”, tonal, para manifestar-se a favor dos *suono-rumori*. Tais instrumentos seriam, então, produtores de ruídos variados, os quais seriam valorizados como o som em si, sendo trabalhados como tons dentro de sua vasta gama de vibrações irregulares. Com isso, os músicos não reproduziriam os ruídos como uma imitação, mas sim como sons musicais que seriam combinados ritmicamente,

usando a sua atonalidade e sua conseqüente ausência de altura para construir uma música dissonante.

Embora a característica do ruído seja nos trazer brutalmente de volta a vida, a arte dos ruídos não pode se limitar a uma mera reprodução imitativa. A arte dos ruídos irá extrair sua principal potência emotiva do prazer acústico especial que o artista inspirado irá obter ao combinar ruídos. (RUSSOLO, 1913, p.09)



Figura 4 Intonarumori

Apesar dos futuristas fazerem uso dos ruídos enquanto música, o que temos em Satie é a abertura aos sons aleatórios, não criados e não intencionados a serem postos em uma construção musical, pois os ruídos que se entrelaçam à música de mobiliário seriam aqueles produzidos pelas ações corriqueiras próprias ao simples estar no mundo.

Tal abertura à espontaneidade também é presente nos *cubos espelhados*, de Morris. *Untitled (mirrored cubes)* é composta por quatro cubos de madeira, medindo 53,3 x 53,3 x 53,3 cm cada, cujas faces são revestidas por espelho. Sendo expostas as quatro peças no chão, esse trabalho foi apresentado pela primeira vez ocupando uma sala na Green Gallery, em Nova York, em 1965 (entre outras diversas vezes em que foi exposto, também ocupou a área externa da *Tate Gallery*, em Londres, em 1971).



Figura 5 Untitled (mirrored cubes), 1965

Nesse trabalho de Morris, temos uma continuidade “fragmentária” entre todos os elementos do espaço enquanto significação artística. Quando o observador anda em torno dos cubos espelhados, partes de seu corpo em movimento são refletidas por estes, que ao mesmo tempo refletem o entorno, o qual é também percebido nos cubos por esse mesmo espectador. E através da experiência obtida nessa relação de exploração mútua e simultânea entre os elementos, se tem a instabilidade de uma obra que se encontra em constante modificação, então sempre na iminência de se mutabilizar. Nada aí se fixa, tudo vai estar se modificando na instabilidade da superfície refletida. E apesar de Morris ter instalado, na maioria das vezes, os cubos no espaço da galeria, os espelhos que os revestem acabam por dissolver e embaralhar essa percepção formal do espaço e mesmo do objeto cubo, sendo o próprio corpo do espectador desintegrado enquanto uma forma totalizada e inteligível enquanto tal. Aí o observador, então participante, ao se movimentar em torno dos cubos percebe seu corpo fragmentado, assim como o espaço no qual ele se encontra não é visto por inteiro: tudo se dissolve no reflexo em movimento sobre as faces espelhadas. Deste modo, o entendimento do trabalho se dá pela instabilidade da

experiência corporal, através do explorar da obra enquanto esteja o observador circundando. A verticalidade proposta pela percepção gestáltica é, portanto, desmoronada, pois a idéia de forma totalizada e composicional é despedaçada para dar lugar à constante atualização dos significados resultantes dessa desmaterialização.

Portanto, veremos que tanto a *música de mobiliário* quanto os *mirrored cubes*, assim como os outros trabalhos que serão aqui analisados, como em John Cage, se desdobram na espacialidade temporal, no espaço da realidade palpável. Uma construção temporal de caráter evolutivo é substituída pela indeterminação dos acontecimentos, em que ao invés do movimento de sucessão de momentos, temos o da simultaneidade dos eventos, do acontecer “tudo ao mesmo tempo”. Obra de arte, então, como acontecimento. E forma como processo na superfície do constante devir.

Deste modo, buscaremos nessa dissertação levantar questões sobre a noção de acontecimento instaurada nas poéticas artísticas, explorando o realizar-se da obra de arte enquanto um processo no mundo.