UNVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGA

O SOM NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA *FORTY PART MOTET* DE JANET CARDIFF.

VITÓRIA
NOVEMBRO - 2018

WALTER COSTA BACILDO

O SOM NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA ARTE CONTEMPORÂNEA:

ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA *FORTY PART MOTET* DE JANET CARDIFF.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte. Linha de pesquisa: Nexos entre arte, espaço e pensamento.
Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

VITÓRIA

NOVEMBRO - 2018

WALTER COSTA BACILDO

O SOM NA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
ANÁLISE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA *FORTY PART MOTET* DE JANET CARDIFF.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em 13 de novembro de 2018.

Comissão examinadora

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Orientador

Prof. Dr. David Ruiz
Universidade Federal do Espírito Santo

Profª. Drª. Isabel Maria Sabino Correia
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Bacildo, Walter Costa, 1980-
B125s O som na construção do espaço na Arte Contemporânea : Análise do processo de criação da Forty Part Motet de Janet Cardiff. / Walter Costa Bacildo. - 2018.
96 f. : il.

Orientador: Aparecido José Cirillo.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.
1. Arte contemporânea. 2. Janet Cardiff. 3. Forty Part Motet. 4. Processo de Criação. 5. Música. I. Cirillo, Aparecido José. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

Dedico esta dissertação a Sra. Márcia Regina de Santana Costa, minha mãe, que sempre investiu, e investe, o seu melhor em meu favor. À minha avó, Sra. Roselita da Silva Bacildo, que como ela mesma me disse em certa ocasião, “tinha tudo para dar errado, mas deu certo meu filho”, muito obrigado pelo amor dedicado a mim.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, o Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, que mais que um professor, foi um amigo, sem seu apoio esta etapa teria sido muita mais turbulenta. Seus conselhos e sugestões muito contribuíram para aguçar o pesquisador que começa a se forma em mim.

Ao Prof. Dr. David Ruiz e a Prof. Dr[a]. Isabel Maria Sabino Correia, pela atenção e por suas considerações a respeito da pesquisa.

A equipe da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, sempre muito solicita e eficiente.

Aos docentes do programa, que se empenharam com sua extrema competência para contribuir para um ensino de excelência. Muito especialmente aos professores que me aceitaram enquanto aluno especial do programa, por acreditarem no desejo de alcançar este momento.

Aos colegas do Mestrado em Artes, tanto aqueles que me incentivaram e colaboraram enquanto aluno especial no programa, quanto àqueles que foram por demais solidários nos momentos conturbados como aluno regular neste programa.

Ao Instituto Inhotim pela abertura e solicitude em a relação a esta pesquisa.

Aos colegas do Instituto Federal do Espírito Santo *Campus* Colatina, que muito me incentivaram nesta caminhada.

A minha amiga, Ciliane Celante que acreditou e me incentivou na construção deste projeto de vida, me auxiliando diligentemente na descoberta do universo das Artes Plásticas.

As pessoas mais importantes da minha vida, minha família, que em tantos momentos souberam compreender a necessidade das ausências em função dos estudos, do tempo dedicado à escrita e das participações em eventos.·.

Por fim, ao grande Deus, por quem, Ele, me permitiu ser até aqui.

A imagem não possui um valor absoluto. Imagens e sons devem ter seu valor e poder apenas para o uso que você atribui a eles.

Robert Bresson

RESUMO

BACILDO, Walter Costa. **O som na construção do espaço na Arte Contemporânea:** Análise do processo de criação da *Forty Part Motet* de Janet Cardiff. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES. Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

Neste trabalho abordamos o surgimento de aberturas no campo das Artes Plásticas, que possibilitaram o processo de hibridização das produções artísticas que envolvem o uso do som como matéria escultórica. Para tanto, apresentamos a análise do processo de criação da obra *Forty Part Motet*, 2001, da artista canadense Janet Cardiff, localizada no Instituto Inhotim. Evidenciamos os elementos que constituem sua poética, e assim podemos indicar pontos, ou imagens geradoras, que se tornam trações no desenvolvimento da trajetória de suas produções. Também destacamos sua parceria George Bures Miller, no contexto de produções que adquirem novos significados a partir das relações com os ambientes expositivos e o público. A pesquisa perpassa pelo processo de investigação que envolveu a busca em diversas fontes documentais físicas e virtuais, as análises de declarações explícitas e implícitas da artista, em entrevistas, documentos publicados, vídeos e nas observações de seus trabalhos. Informações que são compreendidas como documentos que indicam seu processo criativo ao longo de suas produções.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Janet Cardiff, *Forty Part Motet*, Processo de Criação, Música.

ABSTRACT

BACILDO, Walter Costa. **The sound in the construction of space in Contemporary Art**: Analysis of the processes of the Forty Part Motet by Janet Cardiff. 2018. Dissertation (Master of Arts) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES. Advisor: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

In this work we approached the emergence of openings in the field of Plastic Arts, which enabled the process of hybridization of the artistic productions that involve the use of sound as sculptural matter. For this, we present the analysis of the process of creation of the work Forty Part Motet, 2001, by canadian artist Janet Cardiff, located at the Instituto Inhotim. We show the elements that constitute his poetics, and thus we can indicate points, or generating images, that become tractions in the development of the trajectory of his productions. We also highlight his partnership George Bures Miller, in the context of productions that acquire new meanings from the relationships with the exhibition environments and the public. The research goes through the research process that involved the search of several physical and virtual documentary sources, the analyses of explicit and implicit declarations of the artist, interviews, published documents, videos and the observations of their works. Information that is understood as documents that indicate your creative process throughout your productions.

Keywords: Contemporary Art, Janet Cardiff, Forty Part Motet, Creation Process, Music.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Detalhe do manuscrito de J. Cage para a obra *4'33"*, 1952. 19

Figura 2 - Luigi Russolo, Ugo Piatti *and the Intonarumori.* 22

Figura 3 - John Cage no programa *Lascia o Raddoppia* com o apresentador Mike Buongiorno. 23

Figura 4 - Detalhe da partitura de *Water Walk*. 24

Figura 5 - Capa da partitura da Performance *Water Walk*.....25

Figura 6 - Helicópteros utilizados na estreia de *Helikopter-Streichquartett*,1995. 26

Figura 7 - *Sonic Pavilion*, 2009, Instituto Inhotim. 30

Figura 8 - Detalhe de *Sonic Pavilion*, 2009. Abertura de acesso ao poço tubular.....30

Figura 9 - Detalhe de *Sonic Pavilion*, 2009. Perfuração através da terra. 31

Figura 10 - Kandinsky, *Melodious*, 1924, Aquarela e nanquim sobre papel, (32.0 × 23.0 cm) Los Angeles Country Museum of Art. 35

Figura 11 - Kandinsky, *Improvisation*, 1914, Aquarela sobre papel (35.6 × 44.8 cm) New York, Museum of Modern Art (MoMA). 36

Figura 12 - Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, 140 cm x 201 cm, óleo sobre tela, Guggenheim Museum. 36

Figura 13 - Kandinsky, *Fugue,* 1914, óleo sobre tela, (129.5 × 129.5 cm), Basel. Switzerland. Beyeler Foundation. 37

Figura 14 - Partitura *Artikulation*, 1958, p.1. 39

Figura 15 -*The Marionette Maker*, 2014. 45

Figura 16 - Instalação *Dark Pool*, 1995. 46

Figura 17 - *Forest (for a thousand years...)*, 2012. 47

Figura 18 - *Walk - Drogan's nightmare*, 1998 – Interior do prédio da Bienal de São

Paulo. 48

Figura 19 - *Walk - Drogan's nightmare*, 1998 – Trajeto pelo Parque do Ibirapuera...50

Figura 20 - Janet Cardiff & George Bures Miller, 7*The Murder of Crows*, 2008. 51

Figura 21 - Goya, *The sleep of reason produces monsters* (No. 43), *from Los Caprichos*, 1799. 53

Figura 22 - Detalhe da instalação *The Murder of Crows*, 1998. 54

Figura 23 - *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015. 56

Figura 24 - *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, Janet Cardiff and George Bures Miller - *photo by* Ugur Eren. 60

Figura 25 - Janet Cardiff, *Forty Part Motet*, 2001.Instalação com 40 canais de áudio, instalação com dimensões variáveis. *Rideau Chapel at National Gallery of* Canada, Ottawa. 67

Figura 26 - *The Forty Part Motet | Johanniterkirche, Feldkirch.* 67

Figura 27 - *Installation view of Janet Cardiff's Forty-Part Motet, 2001 40-track audio installation, 14 minutes in duration, at the Musée d'Art Contemporain, Montreal 2002. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.* 68

Figura 28 - *The Forty Part Motet | MoMA, New York*.....69

Figura 29 - Instalação *Forty Part Motet*, 2001, Instituto Inhotim, Galeria Praça. 70

Figura 30 - Posicionamentos dos transeuntes no ambiente expositivo de *Forty Part Motet*, 2001/2004. Galeria Praça, Instituto Inhotim, Brasil.....76

SUMÁRIO

RESUMO vi
ABSTRACT vii
INTRODUÇÃO 11
1 O ESPAÇO SONORO NA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNE 17
1.1. John Cage, da arte conceitual à criação do espaço televisivo. 19
1.2. Stockhausen e o espaço aéreo. 26
1.3. Doug Aitken, o espaço subterrâneo em *Sonic Pavilion*. 29
1.4. Kandinsky e Ligeti no espaço pictórico do som. 33
2 A POÉTICA SENSÍVEL DE JANET CARDIFF 41
2.1. O som, o espaço, a memória e a intimidade. 44
3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA *FORTY PART MOTET* 63
3.1. O processo de criação, tendências e intencionalidades. 64
3.2. O ambiente expositivo na construção do processo criativo em *Forty Part Motet.* ... 66
3.3. O transeunte criador. 75
4 ASPÉCTOS CONCLUSIVOS 80
REFERÊNCIAS 84
APÊNDICE A 90

INTRODUÇÃO

As relações entre as linguagens artísticas se tornam um ponto marcante das produções na Arte Contemporânea, essas se misturam dando origem a obras híbridas em materialidade e intenção. Assim, as possibilidades de relações estéticas se ampliam no âmbito da gestualidade, e a partir do século XX ganham aliados importantes à sua forma de atuação ou empregabilidade, podendo-se destacar dois principais. Sendo a própria abertura de campos experimentais a partir do modernismo, e o segundo o desenvolvimento tecnológico, impulsionado pelas políticas de acesso tecnológico. Desta maneira, oportunizou-se ao artista contemporâneo a composição de paisagens não convencionais e a inserção em novos territórios, a partir da interação dos sentidos, onde neste contexto destacamos produções que envolvem propostas sonoras, por sua característica agregadora, ao unir elementos físicos e intuitivos, por sua característica transformadora, numa abordagem de tempo e espaço, bem como por seu caráter naturalmente dinâmico.

Neste trabalho, abordamos o som como matéria prima na construção de espaços de ressignificação e interação da obra de Arte Contemporânea. Com vista a evidenciar tal construção delimitamos como objeto desta pesquisa a obra *Forty Part Motet,* 2001, uma instalação sonora da artista plástica Janet Cardiff localizada na Galeria Praça do Instituto Inhotim, em Brumadinho/MG, considerado o maior centro de Arte a céu aberto da América Latina. O Instituto possui em seu acervo de Arte Contemporânea um quantitativo de obras muito relevante, com trabalhos de artistas nacionais e internacionais que protagonizaram as reflexões sobre o pensamento estético e cultural de nosso tempo. É possível ao apreciador vivenciar uma imersão contemplativa, envolto em estéticas arrojadas, e por vezes até mesmo desafiadoras, contidas nas obras ali expostas. A utilização da área destinada à exposição das obras ali contidas reflete o pensamento contemporâneo da dissociação do espaço

expositivo, restrito exclusivamente aos salões fechados, e de enclausuramento da obra; mesmo quando se trata de galerias especiais (prédios específicos para um artista), a edificação está inserida no contexto da paisagem e da arquitetura local. O projeto paisagístico nos remete a um jardim botânico, dada a existente de grande variedade de exemplares de vegetação da Mata Atlântica, numa perfeita integração com as galerias, esculturas e instalações. Parece haver uma busca pela coesão do ambiente como o objeto estético ali inserido, uma oportunidade singular para reflexão sobre a utilização urbanística da obra de arte enquanto monumento e sua função enquanto memória de uma sociedade.

Neste contexto, é apresentada a instalação, *Forty Part Motet*, 2001, em uma sala especial, onde é disposta em 40 canais de áudio a gravação do moteto *Spem in alium nunquam habui*, composto por Thomas Tallis em 1570. Estes canais reproduzem as 40 vozes dos cantores do coro da Catedral de Salisbury, que interpretam o moteto [1] com uma duração aproximada de 14’7’’ (INSTITUTO INHOTIM, 2016). A criação musical do século XVI, apresentada por meio de recursos tecnológicos, promove a junção de dois tempos históricos e propicia aos visitantes a possibilidade de fruir inteiramente a obra ou dialogar com suas partes, dada a sugestão de um ponto de distanciamento entre os canais e o visitante. No interior do eixo sonoro, o espaço é sempre demarcado por bancos, de onde se é possível apreciar a junção do coro, o que caracteriza a totalidade harmônica como uma das partes da obra. Abordamos a compreensão do espaço como o meio físico que comporta e abriga o objeto estético em suas dimensões materiais, como a ambiência que adquiri forma e significado pela interlocução do apreciador e o objeto de sua apreciação, além de sua função enquanto delimitador geográfico.

Questionamentos incidem sobre o objeto em questão. Como se deu a construção do espaço, a ordenação dos elementos, a disposição dos canais, o posicionamento e o número de bancos que visam à criação e demarcação do espaço sonoro da instalação? Como se constituem as tendências e intencionalidades do processo criativo da artista que a levaram a construir essa obra como tal? Assim, pretende-se por meio dessa pesquisa analisar alguns aspectos do

---

[1] Tipo de composição que se tornou popular a partir do século XIII, principalmente na França, tornando-se uma das principais formas musicais sacras na Renascença; escrita, no mínimo, a quatro vozes (BENNETT, 1986).

processo criativo da obra, de modo a buscar esclarecer pontos que levaram a utilização do som na construção deste espaço, que se constitui não apenas como forma, mas como uma paisagem sonora, revelando possibilidades de nos aproximarmos de como o espaço sonoro (paisagem sonora) e o espaço físico (dos objetos que constituem a obra) se colocam como matéria edificante nesse projeto poético.

Com objetivo de analisar a utilização do som como matéria prima na construção do espaço de interação do apreciador na obra da Arte Contemporânea, estruturamos este trabalho sobre dois pilares fundamentais, sendo, a utilização do som no desenvolvimento e ressignificação do espaço de criação e apresentação de obras de arte contemporânea, e a análise do processo de criação da obra *Forty Part Motet*, 2001.

Tal investigação de natureza teórica, de caráter qualitativo e analítico, procura resgatar parte da memória do processo criativo da obra em estudo, buscando produzir e ampliar os conhecimentos a partir dos procedimentos de sua elaboração, desde o período que antecede o exposto ao público buscando dar visibilidade às intencionalidades e tendências do projeto poético da obra e de sua inserção no projeto poético da artista. A pesquisa bibliográfica permitiu uma revisão histórica e teórica sobre os temas, possibilitando não apenas construir o estado da arte do tema, mas, sobretudo edificar os pressupostos teóricos que subsidiaram as análises dos documentos processuais da obra e sua mediação com o público; assim, a partir dos autores apresentados no referencial teórico, buscamos ampliar as discussões sobre a temática e comparação de interpretações das estruturas teóricas do trabalho proposto. A pesquisa de campo implicou necessariamente na visitação, de caráter investigativo, da obra para ampliar as primeiras impressões sobre ela e dar materialidade às investigações.

Como aporte teórico para compreensão tanto dos capítulos que tratam do projeto poético de Cardiff, bem como do processo de criação da obra *Forty Part Motet*, nos reportamos à autora Carolyn Christov-Bakargiev (2001), escritora norte americana, historiadora e curadora de arte. Ela foi diretora artística de dOCUMENTA (13), e sua produção bibliográfica demonstra sua afinidade com a pesquisa no campo da Arte Contemporânea. Recorremos ainda a materiais e entrevistas

concedidas por Cardiff e Miller ao periódico *The New York Times Magazine* e a Casa Vogue, respectivamente nos anos de 2012 e 2015, com a intenção de elucidar fatos que demonstrem a trajetória histórica do desenvolvimento dos trabalhos da artista.

Abordamos as informações obtidas das fontes bibliográficas e documentais, sob a perspectiva de Cecília Almeida Salles (2008) (2012), doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Língua e pesquisadora da área de processo de criação artística. Com base em suas reflexões e proposições dentro do campo da crítica genética, trazemos a discussão sobre a utilização dos arquivos do processo de criação nas artes visuais. Nas últimas décadas, com a ampliação das possibilidades de armazenamento dos registros dos processos criativos das obras de arte, as reflexões sobre as fronteiras tênues entre o que é privado, e o que se torna cada vez mais público por ocasião do acesso a informação e a mobilidade virtual, o que torna o espaço expositivo ágil, auxiliando no trabalho de pesquisadores. Salles estrutura seus estudos dos documentos de processo, colocando-os em uma dimensão investigativa que ultrapassa o interesse voyeurista sobre eles, em um campo determinado por uma metodologia de estudo dos vestígios e etapas do processo criativo. No que se refere a questões dos ambientes sônicos e sua relação com a temporalidade abordaremos a perspectiva de R. Muray Schafer (1997), compositor, ambientalista, professor e pesquisador que trata das questões da relação do som com o espaço que nos rodeia, que proporcionam a criação de paisagens sonoras[2], e sua transitoriedade à medida do processo de desenvolvimento civilizatório.

Tomamos o conceito dos modos de recepção e participação e interatividade a partir de Julio Plaza, gravador e teórico da arte, realizamos a análise de conceitos e interfaces teóricas na busca da compreensão da relação “autor-obra-recepção” num processo de interatividade com o objeto estético (PLAZA, 2003). As aberturas indicadas pelo autor podem ser verificadas em grande parte das obras de arte contemporâneas, com destaque para obras participativas e/ou interativas, que abrangem a mediação das interfaces técnicas, como se aplica no caso do objeto de estudo proposto neste trabalho. Trata da construção do sensível e do inteligível como fruto da relação do apreciador com a obra de arte contemporânea, onde se pode afirmar que há variações nos modos de interação em consonância com os

---

[2] No original *Soundscape.*

tipos de fazeres estabelecidos.

Buscando criar um campo semântico que permita uma aproximação como proposta da obra desta artista, essa dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, abordamos a utilização do som como matéria prima em produções que se destacam por romper com o uso tradicional dos espaços/suportes dos quais se utilizam, que propiciam interlocução e integração entre linguagens artísticas e que por vezes produzem obras híbridas, seja em intencionalidade ou materialidade. Assim, tecemos algumas reflexões a partir do contexto histórico, desenvolvido ao longo do texto, análise de obras objetivando a contextualização do emprego do som como material de significância no processo de expansão dos campos de atuação arte contemporânea. Apresentamos a criação e a descoberta de espaços de assimilação destas novas produções sonoras, verificando como tais pontos se tornaram cruciais nesse processo de hibridismo na arte. Com base nas possibilidades de ampliação para abertura de sua utilização, podemos identificar algumas categorias de espaços abordados dentro do contexto artístico a partir do século XX, que nos parecem ter uma relação com os elementos poéticos encontrados nos trabalhos de Cardiff. Na obra *Helikopter-Streichquartett,* 1995 (Quarteto de Cordas com Helicópteros), de Stockhausen, ele se utiliza do espaço interno dos helicópteros em pleno voo como palco e o espaço aéreo como cenário em sua ópera *Licht*. John Cage usa o espaço televisivo em sua performance *Water Walk*, 1959, enquanto na composição musical *4'33",* 1952*,* o mesmo subverte os espaços tradicionalmente estabelecidos do palco e da plateia, Doug Aitken explora espaço subterrâneo da Terra em sua instalação *Sonic Pavilion*, 2009, finalizando este capítulo apresentamos as tentativas de materialização do som por meio de representações pictóricas do som, seja nas telas tradicionais de pintura ou nos meios computacionais nas produções de Wassily Kandinsky e György Ligeti.

Objetivando o aprofundamento sobre o tema proposto abordamos, no segundo capítulo, apresentamos alguns dos elementos que compõe o projeto poético da artista plástica canadense Janet Cardiff, que desenvolve trabalhos em parceria com seu marido, George Bures Miller. Desde 1995, seus trabalhos têm recebido reconhecimento em âmbito internacional (WRAY, 2012), e despertam a atenção do público nas redes sociais, produzindo um considerável número de *posts* e declarações, impulsionando a notoriedade dos seus trabalhos por outros

meios não oficiais, como *blogs*, canais em *sites*, *snaps* dentre outros. Com base na investigação de suas obras e na análise de elementos virtuais dispostos na *web*, evidenciamos os espaços de criação, de circulação e as interconexões entre seus trabalhos, a materialidade e o público/agente da percepção e circulação da obra. Tentamos compreender alguns dos nós de interação que nos ajudam na demarcação do fio condutor na trajetória e memórias que compõe sua perspectiva de uma paisagem contemporânea, quase sempre urbana no caso de Cardiff. Buscamos identificar os princípios direcionadores do processo contínuo na construção de sua poética, que se conduz pelo envolvimento com o som e a imagem.

O terceiro capítulo apresenta a análise do levantamento documental, bibliográfico, de entrevistas e buscas em meios virtuais com vista a identificar dados que nos auxiliem na compreensão do processo de criação da instalação sonora *Forty Part Motet,* 2001, de Janet Cardiff, realizada no Instituto Inhotim no município de Brumadinho, estado de Minas Gerais. Um segundo aspecto abordado neste capítulo trata da relação de interação do apreciador com o trabalho artístico como um elemento constituinte na concepção obra. As possibilidades e os meios de interação, bem como as relações de intimidade entre espectador e a obra, e o ambiente onde estes se inserem, são abordados sob a perspectiva do auto-afirmar da singularidade de uma experiência estética, independentemente do nível de aprofundamento da mesma, e a possibilidade de ressignificação do espaço e assim como os desdobramentos que possibilitam a criação de paisagens sonoras por meio da fruição do apreciador.

Nos Aspectos Conclusivos, buscamos explicitar os resultados alcançados por meio das pesquisas e análises realizadas dos materiais utilizados no processo de investigação proposto, bem como aspectos que devido às limitações impostas pelo tempo foram inviabilizados, contudo observados, porém não desenvolvidos e que necessitarão de estudos futuros.

1 O ESPAÇO SONORO NA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNE

O som é tido como matéria prima para criação de objetos estéticos em diversos meios e linguagens artísticas. Sua utilização, de forma consciente e organizada, possibilita uma variada gama de produções, dando origem a discursos elaborados, abertos à multiplicidade de interpretações e sensações.

Esta versatilidade torna o som um material desejável para muitos artistas plásticos, principalmente a partir de meados do século XX, o que propiciou o processo de expansão do som para outros campos, além dos exclusivamente pertinentes à música. Obras que só encontram sua completude quando agregadas pelo som; neste caso, podemos afirmar que “uma das principais propriedades do som é esculpir o espaço” (BOSSEUR, 1990, *apud* PASSOS, 2010, p.67). Tal afirmação dialoga com o conceito da criação de Paisagens Sonoras, abordado R. Muray Schafer (1997) que apresenta a relação do som com o ambiente onde se inseri. Desta forma, nos deparamos com as questões que envolvem o fazer criativo empenhado principalmente na exploração, utilização e ressignificação de espaços alternativos ou tradicionalmente estabelecidos. Cabe ainda ressaltar que o conceito de espaço abordado neste trabalho é polissêmico, transpassa pelas perspectivas, geográfica, física, temporal e cultural, como veremos respectivamente nos trabalhos de Doug Aitken, Stockhausen, John Cage.

De acordo com Lucia Santaella (2010), após a segunda metade do século XX, há um considerável aumento na diversidade dos processos criativos das obras de arte. As relações entre as linguagens artísticas se tornam um ponto marcante das produções na arte contemporânea, linguagens essas que se misturam dando origem a obras híbridas em materialidade e intenção. Os processos de misturas de meios e efeitos já iniciados desde o Dadá se intensificaram a partir da *Pop*

Art (SANTAELLA, 2010). As possibilidades de relações estéticas se ampliam no âmbito da gestualidade e a partir do século XX ganha aliados importantes à sua forma de atuação ou empregabilidade, podendo-se destacar dois principais, um destes como a própria abertura de campos experimentais, a partir do modernismo e o segundo a tecnologia, este último sendo potencializado pela crescente tendência ao acesso tecnológico.

As obras sonoras de artistas da segunda metade do século XX podem ser consideradas como uma reação a um mundo em transição, que tem como base as experimentações iniciadas nas primeiras décadas do século, que eclodiram em uma caminha à utópica modernidade e que cada vez mais propiciaram o estabelecer de relações semânticas entre o som, a imagem, a expressão corporal, as artes cênicas.

A Arte Contemporânea parece estar fortemente caracterizada por tais relações, o hibridismo entre as linguagens artísticas da origem a manifestações onde o som se torna o ponto focal, Performances, Instalações e Esculturas Sonoras, Produções Audiovisuais, Objetos Sonoros[3], *Flash Mob*[4], além das produções musicais eletroacústicas, compondo a multiplicidade de expressões relevantes deste tempo histórico. Esta hibridização parece abranger de forma consistente as produções que envolvem a utilização do som, seja em sua forma mais primitiva, o ruído, ou por meio de esquemas complexos de elaboração musicais, o que possibilita à composição de paisagens não convencionais e a inserção em novos territórios.

A partir da interação dos sentidos, por sua característica agregadora, ao unir elementos físicos e intuitivos, por sua característica ressignificadora em abordagem de tempo e espaço, bem como por seu caráter naturalmente dinâmico abordando obras das mais diversos tempos históricos, gêneros e culturas, suscetíveis a uma gama de experimentações consideradas pouco ortodoxas. Tais trabalhos, por muitas vezes geram questionamentos sobre seu valor musical, cultural e artístico, contudo tais interpelações promovem ainda mais a aproximação do apreciador com o autor, suas reflexões, suas poéticas e as estéticas de seu tempo, frente a uma abordagem

---

[3] Como exemplo, podemos citar o *Intonarumori* desenvolvido por Luigi Russolo. Disponível em: <https://futurismo1909.wordpress.com/protagonistas/luigi-russolo-musico/>. Acesso em: 05 set. 2018.

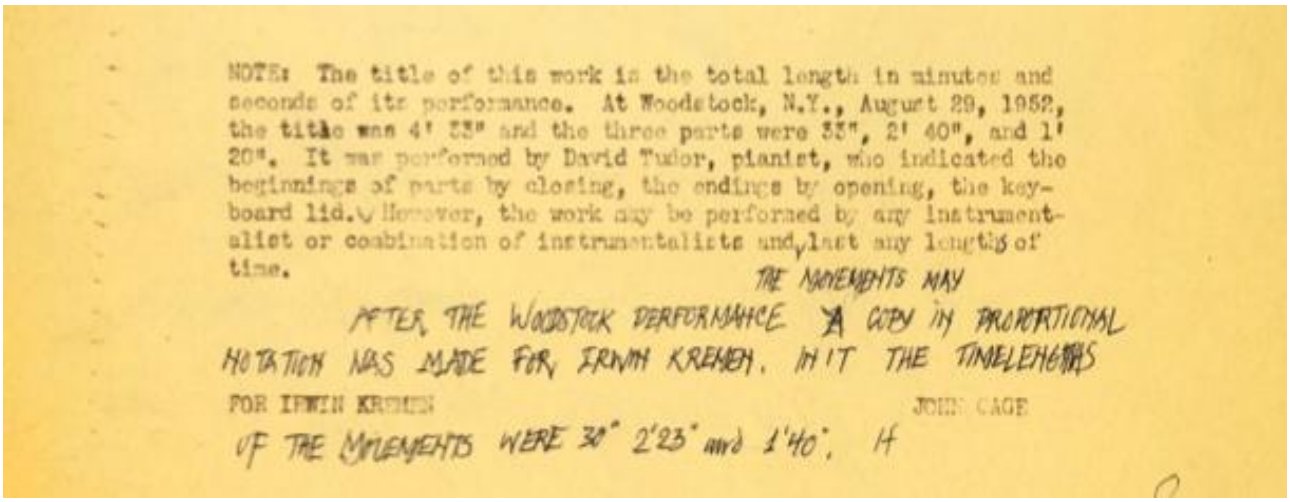
[4] *Flash Mobs* são aglomerações instantâneas de pessoas em um local público para realizar determinada ação inusitada previamente combinada, estas se dispersando tão rapidamente quanto se reuniram. A expressão geralmente se aplica a reuniões organizadas através de e-mails ou meios de comunicação social. Disponível em:< http://www.mundodadanca.art.br/2011/05/flash-mob-o-que-e.html>. Acesso em 28 set. 2018.

transformadora e aberta às transições filosóficas propostas pela busca constante por novos espaços, antes menos explorado pelo fazer artístico.

1.1. John Cage, da arte conceitual à criação do espaço televisivo.

John Cage (1912 - 1992), pianista, compositor, escritor e filosofo, sua poética tratava da não-intencionalidade, da indeterminação, a partir de noções do aleatório e do acaso (CAGE, 2006). Seus trabalhos produziram contribuições significativas no processo dialógico entre as artes plásticas, o teatro, a dança e a música, em parceria com outros artistas como Mercier Philip Cunningham, bailarino e coreografo norte-americano, Robert Rauschenberg, artista plástico, pintor e artista gráfico, e Jasper Jones, pintor da *Pop Art* americana.

John Cage em sua obra *4'33"*, composta em 1952[5], influenciado pelas ideais que na década de 1960 que dariam origem a Arte Conceitual, apresenta uma composição que, aparentemente, teria quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, a ser executada em três movimentos[6], como os concertos clássicos eram tradicionalmente escritos.


NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". H

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Figura 1 - Detalhe do manuscrito de J. Cage para a obra *4'33"*, 1952.
Fonte: JOHN CAGE – UNBOUND A LIVING ARCHIVE (2017).

---

5 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-rP1DIU0m7M> Acesso em: 17 dez. 2016.

6 O termo "movimento", aqui empregado, se refere às partes que compõe alguns tipos de composições musicais eruditas, a exemplo, os concertos (BENNETT, 1986).

Podemos ver na Figura 1, orientações que indicam a duração de cada um dos trechos da composição, tendo o primeiro movimento o tempo de trinta e três segundos, o seguinte com dois minutos e quarenta segundos e o último contendo um minuto e vinte segundos. O texto também deixa clara a possibilidade da execução dos movimentos em outras de divisões de tempo, como a empregada por Irwin Kremen que continha 30” no primeiro movimento, 2’23” no segundo movimento e 1’40” no terceiro movimento[7]. Tal divisão apesar de se diferenciar da proposta executada inicialmente por David Tudor, manteve o tempo total da obra fazendo uma notação proporcional de *4’33”*. De acordo com as orientações de Cage, a obra também poderia ser executada por outros instrumentos alem do piano, utilizado na versão de Tudor.

Cage parece contradizer a tradição ocidental ao apresentar apenas silêncio durante toda a composição, ao invés da predominância de sons, como tradicionalmente se espera nas composições musicais. Esta obra é um *happening* provocativo e conceitual, dramático, no sentido estrito da teatralidade, e inquietante, que busca demonstrar a impossibilidade do silêncio absoluto, mesmo quando a produção do som não é consciente e previamente programada. A atuação do público traz uma singularidade a cada apresentação da obra, cada sussurro, movimento, bocejo, estalo, respiração se apresentam como material sonoro em um processo de criação coletiva. Os sons emitidos pelos apreciadores na plateia dão origem a uma ambiência peculiar, a uma paisagem sonora que os evidencia como colaboradores-intérpretes durante a execução da peça *4’33”*. Se considerarmos os sons como valores positivos na composição musical, podemos dizer que o silêncio seu oposto, se torna o valor negativo. Para Cage, tudo o que fazemos é música e o silêncio absoluto seria uma impossibilidade (CAGE, 1961).

Nesta perspectiva, percebemos que esta composição aborda a negação da primazia dos valores positivos, os sons, propostos e sacralizados no processo de

---

[7] Transcrição do trecho datilografado do manuscrito: NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4’33” and the three parts were 33”, 2’40”, and 1’20”. It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time. FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE transcrição do trecho do manuscrito escrito a caneta: The moments may; After the Woodstock performance a copy in proportional notation has made for Irwin Kremen. Hit the time lengths of the moments were 30” 2’23” and 1”40.

composição tradicional, no entanto, lembramos que o silêncio está contido no processo composicional há muitos séculos, contudo de forma a emoldurar os sons. Mas, podemos destacar ainda outro ponto de relevância para a obra de Cage, ao executar em uma sala de concerto tradicional sua composição nada ortodoxa, ele transpõe as barreiras do tradicionalismo, ressignificando o espaço da sala, que originalmente foi concebida em um projeto acústico para propagar e valorizar apenas para os sons emitidos do palco. Nesta concepção, as relações entre som e silêncio se dão da seguinte forma: - a fonte geradora dos sons são os instrumentos meticulosamente executados por músicos de comprovada perícia e habilidade, e o silêncio dos espectadores, ausência absoluta de quaisquer gestos sonoros que possam comprometer a produção advinda do palco, o apreciador como mero receptor nada tem de contribuição no processo produção sonora. Mais uma vez os polos são invertidos e o um novo espaço tem sua origem, Cage faz do espectador protagonistas no processo de execução da obra a partir do momento que este, se torna o executante dos sons. O silêncio absoluto proposto para o ambiente do palco durante *4'33"*, se torna a força motriz a geração dos ruídos por parte do público, estes se tornam os sons ouvidos no ambiente sagrado da sala de concerto. O público deixa de ser apenas uma plateia sentada nas cadeiras, seus ruídos passam a ser a matéria da obra em curso, se tornam coautores de uma sinfonia *sui generis*. Assim, enquanto reina o silêncio no palco, de onde deveriam provir os sons, a inquietação do público no auditório produz toda gama de sons, intencionais ou involuntários, frente à aparente rigidez do silêncio emitido pelo palco. O apreciador se contorce em seu acento, tosse, estala dedos, boceja, cochicha e respira constituindo uma nova textura sonora, surpreendente e inédita a cada apresentação. A composição de Cage, *4'33"*, apresenta a criação do espaço de silêncio que oportuniza ao apreciador se tornar coautor de sua composição, assumido o protagonismo na produção sonora.

Contudo, a percepção do ruído como elemento indissociável da vida cotidiana e a possibilidade de sua utilização como matéria prima na composição musical já havia sido preconizado pelo compositor e pintor italiano Luigi Russolo (1885 a 1947). Ele se tornou adepto do movimento Futurismo surgido no início do século XX e ficou conhecido, dentre outros fatores, pelo manifesto de sua autoria, denominado *L'Arte dei Rumori* (A Arte do Ruído) de 1913. Neste, Russolo já apontava os sons

produzidos pelo funcionamento das máquinas e equipamentos advindos do desenvolvimento industrial, que surgirá de maneira impactante no contexto da época, como podemos ler no trecho de seu manifesto:

> Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos, e nós vamos variar o prazer de nossa sensibilidade ao distinguir entre os burburinhos de água, ar ou gás dentro dos canos metálicos, os estrondos e ruídos dos motores respirando com o óbvio espírito animal, o palpitar das válvulas, a subida e a descida de pistões, a estridência das serras mecânicas, o barulho dos bondes em seus trilhos, o bater dos chicotes, o chicotear das bandeiras. Vamos nos divertir imaginando nossa orquestração de portas de correr de lojas de departamento, o murmurar das multidões, os diferentes rugidos das estações ferroviárias, das metalúrgicas, das tipografias, das tecelagens, das gráficas, das centrais elétricas e dos metrôs (RUSSOLO, 2004, p.7) [8].

Esta nova gama de sons, de certa forma, se tornou ponto de partida para a inspiração e o desenvolvimento de obras de arte, que englobaram pinturas, produções cinematográficas, composições musicais, e que suscitaram o surgimento de novos instrumentos musicais, como o *Intonarumori* de autoria do próprio Russolo, Figura 2. Segundo Kelly (2011), a suavidade e a pureza que anteriormente havia sido a aspiração da música, repleta de harmonias suaves e que tinha como finalidade agradar os ouvidos agora dá espaço a estranheza das misturas de sons.

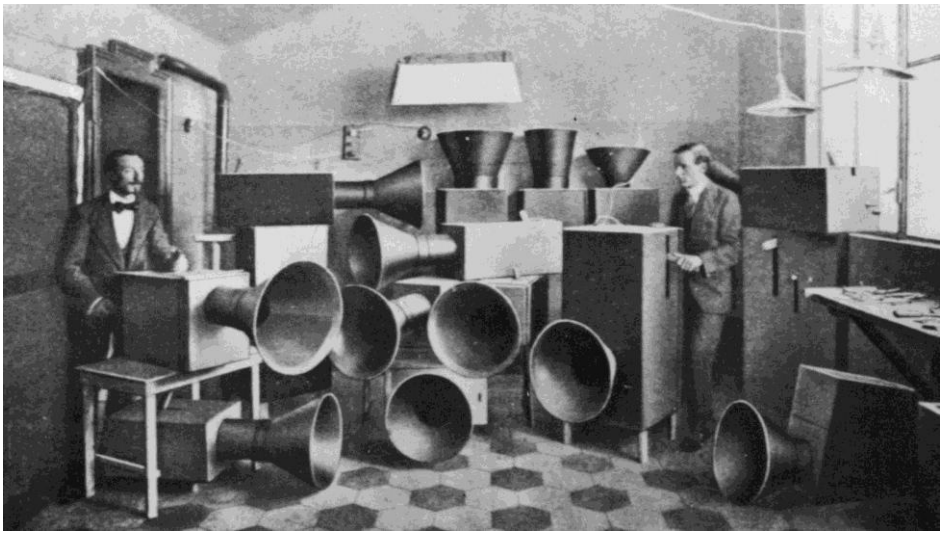


Figura 2 - Luigi Russolo, Ugo Piatti *and the Intonarumori.*
Fonte: Trivium Art History (2018).

[8] Tradução livre do autor: Let's walk together through a great modern capital, with the ear more attentive than the eye, and we will vary the pleasures of our sensibilities by distinguishing among the gurglings of water, air and gas inside metallic pipes, the rumblings and rattlings of engines breathing with obvious animal spirits, the rising and falling of pistons, the stridency of mechanical saws, the loud jumping of trolleys on their rails, the snapping of whips, the whipping of flags. We will have fun imagining our orchestration of department stores' sliding doors, the hubbub of the crowds, the different roars of railroad stations, iron foundries, textile mills, printing houses, power plants and subways (RUSSOLO, 2004, p.7).

Com estes instrumentos Russolo buscava produção de sons ainda não explorados, no entanto ele admitia tanto em seus escritos como em sua classe de *intonarumori*, ser difícil trazer esses “sons do mundo”, fosse por meio de reprodução fonográfico, “trazendo o dispositivo ou evento de produção de som para a sala de concertos, ou simulando-os por outros meios” sem ser, de certa forma, imitativo (KELLY, 2011, p.30).

John Cage, assim como Russolo, compreendeu o potencial dos ruídos na criação musical e em sua busca pela abertura de novos espaços para uma arte que se utiliza destes sons como material básico a Performance *Water Walk,* de 1959, que foi apresentada pela primeira vez em “*Lascia o Raddoppia”,* um programa de TV na cidade de Milão, em 5 de fevereiro de 1959, Figura 3, e posteriormente Cage foi convidado para apresentar-se, em 24 de fevereiro de 1960, no *I’ve Got A Secret*[9]*,* programa de *shows* produzido pela rede de TV Norte-Americana CBS (CAGE, 2017) se tornou um marco para a criação do espaço que podemos chamar televiso.

Figura 3 - John Cage no programa *Lascia o Raddoppia* com o apresentador Mike Buongiorno.
Fonte: ANDRE MOUNT RESEARCHBLOG (2009).

[9] Vídeo com a performance de *The Water Walk* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U> Acesso em: 17 dez. 2016.

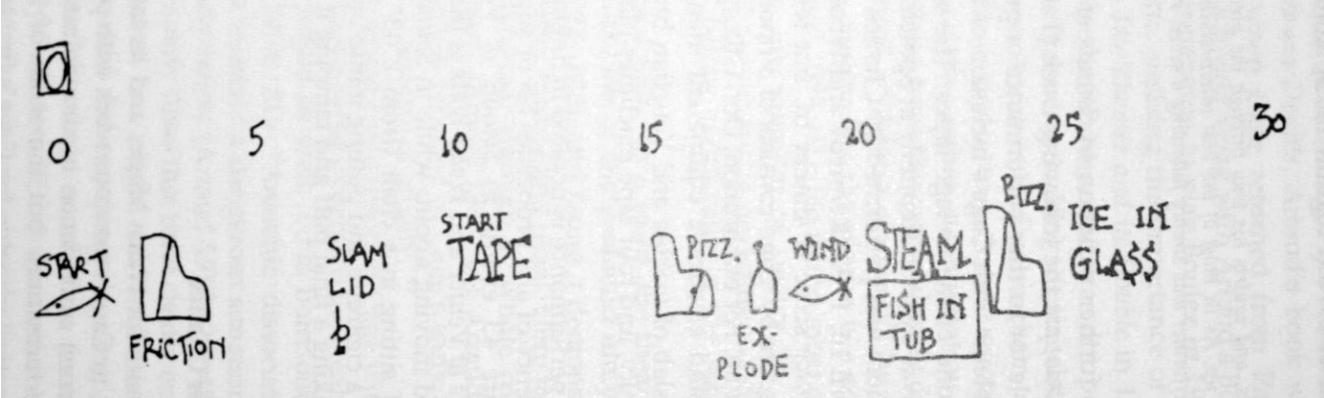


Figura 4 - Detalhe da partitura de *Water Walk*.
Fonte: ANDRE MOUNT RESEARCHBLOG (2009).

Por ser uma obra performática, não necessariamente precisava ser executada por um músico. A partitura, como podemos ver no fragmento apresentado na Figura 4, contém orientações que especificam objetos e materiais, assim como seu posicionamento na linha do tempo que distingue a momento de sua execução. Estes são descritos em três páginas com aproximadamente um minuto de duração para cada[10].

Em *Water Walk*, a água é apresentada em seus três estados físicos. Para tanto, Cage utiliza como instrumentos um jarro de água, um cano de ferro, um apito para ganso, uma garrafa de vinho, um liquidificador, uma panela de pressão, um regador de plantas, cubos de gelo, dois pratos de percussão, um peixe mecânico, um apito para codorna, um pato de borracha, um gravador de áudio, um sifão *seltzer*, cinco rádios, uma banheira e um piano de calda. Além dos objetos citados durante a performance, Cage usa um cronometro como orientação para execução das partes de sua composição, que são executadas o mais próximo possível dos tempos estabelecidos.

Ao tratar sobre a percepção do público em relação à obra, Laura Paolini faz a seguinte análise:

> O elemento performance nesta transmissão é importante porque o público aprecia a peça mais pelo seu impacto performático do que pelos sons que produz. Ainda assim, depois de horas de ensaio e escrutínio, a peça deve necessariamente acomodar o potencial para o riso ou lágrimas do público - ao vivo ou sobre as ondas[11] (PAOLINI, 2016, p. 2).

---

[10] Os manuscritos estão disponíveis em: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/22#>. Acesso em: 14 Abril 2017.

[11] Tradução livre do autor: The performance element in this broadcast is important because the audience appreciates the piece more for its performative impact than for the sounds it produces. Still, after hours of

A obra recebe este nome devido à permanência dos sons relacionados à água em todo o período da execução da obra. Ao ser interrogado sobre a utilização de objetos que tradicionalmente não são considerados como musicais, justifica a utilização por produzir som, sendo assim consideradas fontes sonoras.Para o maestro John Cage todo som pode ser musicalmente utilizado (PAOLINI, 2016). Esta obra se tornou emblemática pelo romper de paradigmas musicais e evidenciar o ato performático em justaposição com a produção musical.

Destacamos ainda a utilização do espaço televisivo para apresentação da performance. Conforme a indicação na capa ilustra no manuscrito da partitura da performance *Water Walk*, de John Cage, a obra foi composta originalmente para ser apresentada na televisão, como podemos verificar na Figura 5 (JOHNCAGE.ORG, 2017).

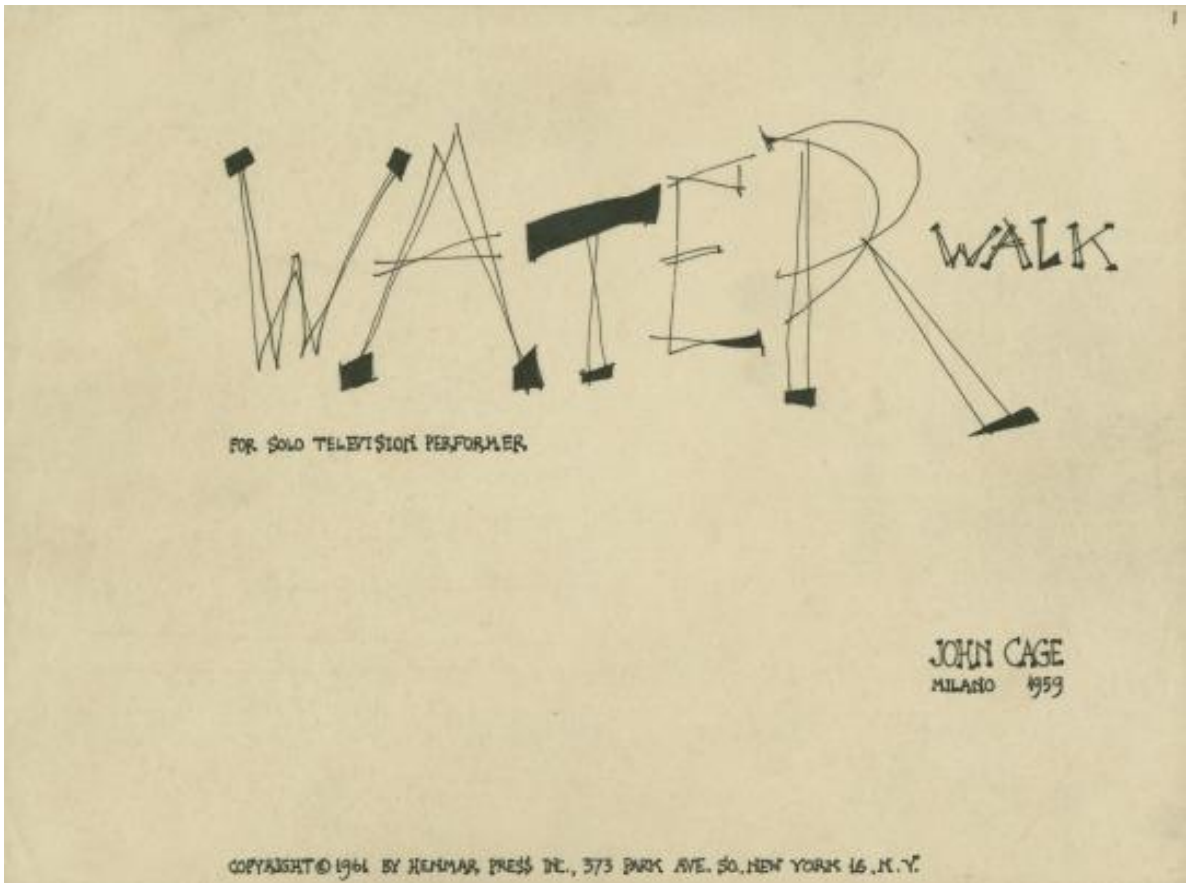


Figura 5 - Capa da partitura da Performance *Water Walk*.
Fonte: JOHN CAGE – UNBOUND A LIVING ARCHIVE (2017).

rehearsal and scrutiny, the piece must necessarily accommodate the potential for laughter or tears from audiences — live or over the airwaves (PAOLINI, 2016, p. 2).

Seu trabalho tinha como objetivo utilizar o espaço criado por este novo meio de comunicação. Podemos ressaltar que nas décadas dos anos de 1950 e 1960 os televisores ainda passavam pelo processo de popularização como objeto doméstico em muitos países do mundo, no Brasil, por exemplo, as primeiras transmissões televisionadas foram realizadas em 1950 (LEAL, 2009). Assim Cage se torna um dos precursores da utilização do espaço televisivo para execução de uma performance artística tendo o som como material na construção de sua obra.

1.2. Stockhausen e o espaço aéreo.

John Cage, ao tratar da poética de Karlheinz Stockhausen, afirma que seu interesse está relacionado com “música e malabarismo, criando “estruturas globais”, que podem ser úteis apenas quando lançadas no ar” (CAGE, 1961, p. 276) [12]. Esta afirmativa esclarece a relação de Stockhausen com a composição de obras que exploram a espacialidade do ambiente, mais precisamente o espaço do aéreo. Relacionam a música e ações que ganham sentido no “ar”, evidenciando o ambiente aéreo como local de construção de suas obras. Com objetivo de esclarecer tal processo veremos a obra *Helikopter-Streichquartett*,1995, Figura 6.

Figura 6 - Helicópteros utilizados na estreia de *Helikopter-Streichquartett*,1995.
Fonte: Holland Festiva, 2018.

[12] Tradução livre do autor: Karlheinz Stockhausen is clearly interested in music and juggling, constructing as he does "global structures," which can be of service only when tossed in the air; (CAGE, 1961, p. 276).

Em 26 de junho de 1995, Stockhausen estreia a ópera *Mittwoch aus Licht*[13] dividida em quatro cenas, que apresenta em sua terceira cena a composição *Helikopter-Streichquartett* (Quarteto de Cordas para helicóptero). Esta compreende uma performance aérea com duração de aproximadamente trinta e um minutos, realizada por quatro helicópteros e seus pilotos em pleno voo, onde cada helicóptero transporta um integrante do Quarteto de Cordas Arditti. Os dois violinistas, uma viola de arco e um violoncelista, elevam-se sobre um parque da cidade holandesa de Amsterdam interpretando a obra de Stockhausen (KARLHEINZ STOCKHAUSEN, 2017).

A obra foi motivada por uma encomenda feita em 1991 por Hans Landesmann, responsável por planejar o concerto da *Salzburge Festspiele,* para a composição de um quarteto de cordas. A obra nasceu com base em um sonho, no qual ele relata ter visto e ouvido como deveria ser realizada a obra. Após vários desenhos e esquemas, em 1992/1993 a composição ficou pronta (STOCKHAUSEN.ORG, 2018). A performance acontece da seguinte forma: num primeiro momento, os participantes do quarteto de cordas são apresentados ao público por um moderador - que também pode ser o projetista de som. Ele faz uma breve descrição dos aspectos técnicos e do que está por vir na apresentação. Logo após, os músicos vão para os helicópteros, todo o percurso e filmado e transmitido por monitores de televisão. O moderador, que se encontra na mesa de mixagem, explica por alto-falantes o que está acontecendo. Desde o embarque nos helicópteros até o desembarque, cada membro do quarteto de cordas e seus respectivos helicópteros são transmitidos via áudio e vídeo para seu próprio grupo de monitores para o público.

Cada membro do quarteto de cordas deve ser constantemente audível e sempre visível em *close-up*, mostrando o rosto, as mãos, o arco e o instrumento, sem mudanças na posição da câmera e sem o desaparecimento das imagens. Atrás de cada músico, podia se ver o solo através do vidro do *cockpit* do helicóptero. A transmissão do áudio de cada helicóptero foi feita de maneira que os sons das pás do rotor e do instrumento se misturem bem, contudo, o instrumento era ouvido ligeiramente mais alto. Para tanto, três microfones por helicóptero foram utilizados:

---

13 Quarta-feira da luz (tradução livre do autor).

um microfone de contato sobre o instrumento, um microfone na frente da boca do músico e um microfone fora do helicóptero, que capta claramente os sons e ritmos das pás do rotor. Os sinais eram recebidos na sala de concertos, balanceados e mixados em uma mesa de mixagem. Os quatro helicópteros circularam um raio de cerca de 6 km acima do local do evento, variando individualmente suas altitudes de voo. Eles voaram tão alto que o som proveniente das pás do rotor se tornou muito mais suave do que o som vindo dos alto-falantes, quase inaudível. Após o pouso, as câmeras acompanharam os músicos do quarteto e os quatro pilotos dos helicópteros até a sala de concerto. La chegando, os pilotos também são apresentados pelo moderador. Os músicos e pilotos são questionados sobre suas experiências e o público é convidado a participar da discussão (STOCKHAUSEN.ORG, 2018).

Robin Maconie (2005), Ph.D em psicologia da música e pesquisador das relações entre música e tecnologia, ao analisar o processo de concepção da obra, relata que o autor manifestava desde 1981 o desejo de ter um estúdio que pudesse atender as suas ações criativas.

> O que eu realmente desejo é um estúdio equipado semelhante a uma cabine de pilotagem de um avião... Eu quero uma máquina que possa simular quaisquer geradores, filtros, ou transformadores que eu precise, e eu quero que ela responda instantaneamente as ações físicas do meu corpo[14] (MACONIE, 2005, p.1)

Parece-nos que a intenção de Stockhausen era ter uma resposta imediata a suas ações criadoras, subjugando a limitações que o impediam de ter o controle completo do percurso criativo e a exploração timbrística em seu trabalho. Não por coincidência, ele busca tal realização nos sons do rotor do helicóptero, explorando as variações de timbres no espaço aéreo. Em 1953, o compositor já questionava sobre a possibilidade de ter em suas composições músicos voando pelo no ar.

> Eu discuti extensamente com meus técnicos de estúdio se seria sábio colocar músicos em cadeiras e balançá-los, por exemplo, e muitos disseram eles podem se opor. Então pensamos que talvez fosse preferível deixá-los tocar em microfones e conectar os microfones aos alto-falantes e, em seguida, balançar os alto-falantes ao redor, e então eles não se opõem, mas eles se opuseram a isso também[15] (MACONIE, 2017, n.p.).

---

[14] What I really want is a studio set up rather like an airplane cockpit. . . . I want a machine that will simulate whatever generators, filters, or transformers I may need, and I want it to respond instantly to the physical actions of my body (MACONIE, 2005, p.1).

[15] I discussed at length with my studio technicians whether it would be wise to put musicians in chairs and swing them around, for example, and many said they might object. So then we thought it would perhaps be preferable to let them play into microphones and connect the microphones to speakers and then swing the

O ato de introduzir os integrantes do Quarteto de Cordas Arditti tocando no interior dos helicópteros em pleno voo, nos traz a impressão da utilização desse espaço à semelhança de um palco e o próprio espaço aéreo como cenário de sua obra. Enquanto os helicópteros decolam e o público assiste de seus acentos a performance transmitida por meio de monitores, seus sentidos podem transpor a espacialidade do auditório e se projetar para além do que e perceptível num primeiro plano. A sobreposição dos sons é produzida a partir da junção dos ruídos dos rotores que podem ser ouvidos de dentro do auditório durante a decolagem, e os sons dos rotores reproduzidos pelos alto-falantes durante a transmissão de áudio. Assim foi criada uma ambiência que possibilitou ao ouvinte ter uma noção muito próxima da sensação de se elevar juntamente como o quarteto e desfrutar da exploração do ambiente aéreo na composição de Karlheinz Stockhausen.

1.3. Doug Aitken, o espaço subterrâneo em *Sonic Pavilion*.

Em 2009 o artista norte-americano Doug Aitken inaugurou sua primeira obra no Brasil, *Sonic Pavilion*, um *site-specific*[16], localizada no Instituto Inhotim, Figura 7. A obra consiste em um grande pavilhão de aço e vidro, com revestimento de película plástica, que abriga a abertura de aproximadamente 25 cm de diâmetro de um poço tubular perfurado no solo, Figura 8 (INSTITUTO INHOTIM, 2017).

---

speakers around, and then they would not object, but they objected to that too (MACONIE, 2017, n.p.).

[16] O termo *site-specific* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2018.

Figura 7 - *Sonic Pavilion*, 2009, Instituto Inhotim.
Fonte: BUNCHDESIGN (2018).

Figura 8 - Detalhe de *Sonic Pavilion*, 2009. Abertura de acesso ao poço tubular.
Fonte: BUNCH DESIGN (2018).

Ao observarmos a Figura 9, podemos ter uma noção da extensão da perfuração, que possui aproximadamente 202 metros de profundidade (INSTITUTO

INHOTIM, 2017). Ao longo do furo estão instalados oito microfones de alta capitação (MARTÍ, 2009), do tipo utilizado por “sismologistas forenses” (TREBAY, 2009, n.p.).

Os sons da Terra captados ao longo da extensão da perfuração são transmitidos em tempo real à superfície, amplificados e equalizados por equipamentos especializados e reproduzindo-os no interior do pavilhão (INSTITUTO INHOTIM, 2017).

Figura 9 - Detalhe de *Sonic Pavilion*, 2009. Perfuração através da terra.
Fonte: BUNCHDESIGN (2018).

Aitken cria uma interface entre *Earth Works*[17], surgida a partir dos anos de 1960, e os complexos sistemas tecnológicos que ganham espaço no campo de produção artística como aponta Julio Plaza (2003). Ao produzir uma fissura no solo

[17] Earth Art, also referred to as Land art or Earthworks, is largely an American movement that uses the natural landscape to create site-specific structures, art forms, and sculptures. The movement was an outgrowth of Conceptualism and Minimalism: the beginnings of the environmental movement and the rampant commoditization of American art in the late 1960s influenced ideas and works that were, to varying degrees, divorced from the art market. Fonte: <https://www.theartstory.org/movement-earth-art.htm>. Acesso em: 01 out. 2018.

com objetivo de realizar seu trabalho, ele evidencia a abertura entre as áreas de conhecimento, nos campos geológico, artístico, científico e tecnológico, uma polarização que parece cada vez mais tênue.

Contudo, o artista parece compartilhar de concepções que estão para além da utilização de sons provenientes de espaços tradicionais. Busca sua matéria prima no ambiente sonoro subterrâneo, assim explorando uma fonte sonora que origina uma produção autêntica em toda a existência da obra, uma vez que aparentemente, os sons nunca se repetem e produzem uma aura de que se renova a cada novo movimento da Terra, seu próprio espaço de criação.

Silas Martí, jornalista e especialista em crítica de arte, ao comentar sobre *Sonic Pavilion*, 2009, afirma que a obra se resume em “som e paisagem”, reafirmando o pensamento de Aitken de que a obra “é menos ficção e mais a qualidade física, tátil da paisagem”, ela amplia a discussão ao afirmar que “é imaterial, esse volume deslocado de terra se transforma em volume literal de som" (MARTÍ, 2009, n.p.).

A forma circular do pavilhão proporciona ao apreciador uma vista panorâmica do horizonte repleto de vales e montanhas da região. Contudo, a paisagem surge nítida apenas quando observada de frente, uma vez que o filtro nos vidros torna as imagens difusas quando encaradas de outro ângulo se não o frontal. O artista afirma que este efeito foi concebido com intuito de manter o foco do espectador em uma vista por vez (MARTÍ, 2009).

Ao abordar as questões relativas ao som e em sua interação com o ambiente ele afirma que “[...] Isso dá forma arquitetônica ao som: o buraco no meio cria perspectiva, um vórtice ótico” ao se referir à abertura no centro do pavilhão (MARTÍ, 2009, n.p.).

> É o ponto central que concentra o olhar num vazio cheio de som. "Isso leva a outro lugar", resume Aitken. "É uma janela para um mundo perceptivo, não de ícones, mitologias, mas uma janela para uma forma de percepção expandida" (MARTÍ, 2009, n.p.).

Parece-nos clara a intenção de Aitken em transicionar a percepção do apreciador para um local de confluência entre uma paisagem estabelecida pela percepção visual e uma paisagem que emerge da composição de sons que outrora

se encontravam submersos no solo rochoso, mas que são tão reais e encantadores quanto às paisagens vistas a olho nu.

> Quando o visitante se aproxima do vidro, um filme lenticular desfoca a periferia do campo de visão como nas representações cinematográficas de um sonho ou uma lembrança. Tudo - o corredor que leva para dentro como um labirinto da catedral, o vazio do interior, a geometria austera, o quadro visual nebuloso - é projetado para induzir a impressão de um acesso inédito à uma experiência sensorial secreta (KELLY, 2011, p. 221)[18].

Tal ambiente que antes era imperceptível, agora assume um novo sentido à medida que possibilita ao público a construção de novas relações visuais e estésicas.

1.4. Kandinsky e Ligeti no espaço pictórico do som.

Os diálogos entre Wassily Kandinsky e Arnold Schoenberg tiveram como resultado a mútua influência em seus trabalhos, onde são perceptíveis traços que indicam a hibridização entre a música e a pintura. Este processo estabeleceu um espaço de interlocução entre o visual e o sonoro.

Em resposta à efervescência que fez eclodir os movimentos vanguardistas do início do século XX surge o abstracionismo proposto por Wassily Kandinsky. Este se apresenta como o desprendimento do figurativismo naturalista na pintura, possibilitando a desvinculação da imagem enquanto expressão da representação mimética do mundo visível. Paralelamente, as composições de Schoenberg impulsionam o desenvolvimento do atonalismo, compreendido como a ruptura dos modelos enrijecidos pela tradição musical vigente até o final do século XIX, dentro de um sistema triádico de tensões e repousos. As relações demonstradas pela proximidade e a influência recíproca, podem ser compreendidas à medida que Kandinsky promove em suas obras uma abertura para as relações da música com a pintura (LAMUR, 2010).

---

[18] When the visitor nears the glass, a lenticular film blurs the periphery of the field of vision as in cinematic depictions of a dream or a memory. Everything – the corridor leading inward like a cathedral labyrinth, the emptiness of the interior, the austere geometry, the foggy visual frame – is designed to induce the impression of unprecedented access to secret sensory experience. Tradução livre do autor.

Nascido em Moscou em 1866, o pintor russo Wassily Kandinsky cursou direito sobre influência da família, burguesa e tradicional, contudo, tinha um profundo desejo de ser músico, dada sua proximidade com o universo musical, seus pais tocavam cítara e piano, sendo ele mesmo pianista e violoncelista (GOMES, 2003). No entanto, tornou-se assistente na Faculdade de Direito de Moscou e, posteriormente, sua aptidão artística o conduziu a outra direção. Em 1895, começou a trabalhar como diretor artístico de uma topografia que reproduzia obras de arte em sua cidade natal; um ano depois, ao visitar uma exposição de arte francesa, se encanta pelos trabalhos de Monet, abandona o direito, e se muda para cidade de Monique, na Alemanha, com objetivo de dedicar-se inteiramente à vida artística (ALVES, 2001). Entusiasta pela música, ficou impressionado ao assistir, em 2 de janeiro de 1911, um concerto com as composições de Arnold Schoenberg. O impacto causado por sua música despertou o desejo de estabelecer o contato com o compositor. No mesmo mês, Kandinsky enviou a Schoenberg uma carta que demonstrava a apreciação pelo seu trabalho e que se tornou uma fonte de inspiração e lhe ajudou a encontrar soluções para suas pesquisas na pintura (GOMES, 2003).

Os escritos de Kandinsky (1990) indicam uma disposição do artista em ampliar a percepção das imagens, das formas e das cores, para além do sentido visual. O autor considera que a percepção física da cor apenas seria um caminho para atingir outras relações sensoriais mais amplas. A cor, vista apenas como experiência física, perderia seu sentido à medida que nos habituamos com a sensação visual causada por ela. Essa seria uma sensibilidade, ainda muito grosseira, que teria apenas efeitos superficiais que logo deixam de existir. Ele estabelece relações que se ampliam para além do campo do visual e que por consequência possibilitam novos afetos:

> As cores claras atraem mais o olho e o retêm. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais: assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. A vista não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente do trompete. Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde (KANDINSKY, 1990, p.64).

A citação acima indica a potencialidade da cor como estímulo ativador de dispositivos sensoriais e afetivos. Tais dispositivos, por sua vez, se tornam

colaboradores no processo de construção de relações cognitivas que nos possibilitam inferir mérito e valor as cores, criando distinções por gradação de importância. Ainda podemos perceber traços de um artista que demonstra ter uma sensorialidade fortemente aguçada, ao correlacionar o campo visual ao campo sonoro e apresentar uma reflexão sobre as relações entre os aspectos físicos e estésicos das cores.

Conforme seus trabalhos avançam em direção ao desenvolvimento da abstração, este inaugura uma abertura não para representação dos sons e da música na pintura, mas para as representações das sensações causadas pelas percepções dos sons e da música. Segundo Kandinsky, “fala-se correntemente do perfume das cores ou de sua sonoridade”, sonoridade que ele afirma ser “evidente” (KANDINSKY, 1990, p. 65). Ao tratar das questões relacionadas à forma, ao ponto, à linha, ao plano e à expressividade das cores, ele aborda o simbolismo estético, relacionando fortemente seu trabalho à música. Muitas de suas pinturas recebiam títulos como, “Melodias”, Figura 10, “Improvisação”, Figura 11, “Composição”, Figura 12, e “Fuga”, Figura 13, termos que demonstram sua afinidade com a música.

Figura 10 - Kandinsky, *Melodious*, 1924, Aquarela e nanquim sobre papel, (32.0 × 23.0 cm) Los Angeles Country Museum of Art.
Fonte: http://www.wassilykandinsky.net/work-667.php

Figura 11 - Kandinsky, *Improvisation*, 1914, Aquarela sobre papel (35.6 × 44.8 cm) New York, Museum of Modern Art (MoMA).
Fonte: http://www.wassilykandinsky.net/work-211.php

Figura 12 - Kandinsky, *Composition VIII*, 1923, 140 cm x 201 cm, óleo sobre tela, Guggenheim Museum.
Fonte: http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2014/01/30/1078848/arte-moderna-composico-viii-wassily-kandinsky.html

Figura 13 - Kandinsky, *Fugue,* 1914, óleo sobre tela, (129.5 × 129.5 cm), Basel. Switzerland. Beyeler Foundation.
Fonte: http://www.wassilykandinsky.net/work-101.php

É muito provável que sua percepção estivesse ligada a sinestesia, o que justificaria as muitas analogias entre a pintura e a música, e as comparações entre as cores e os timbres (GOMES, 2003). Mas, sua percepção das relações apresentadas entre o som e a cor, a música e o plano pictórico demonstram a abertura que já preconizava o hibridismo na Arte, “as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com frequência, os mesmos objetivos” (KANDINSKY, 1990, p.48). Tal hibridismo ganharia força no movimento Modernista e se tornou quase indissociável da Arte Contemporânea, possibilitando a abertura para construção de obras integradoras das múltiplas linguagens artísticas, da espacialidade, e dentre elas o som e a imagem.

Ainda dentro do plano pictórico podemos perceber relações com o trabalho do compositor György Ligeti.

> Ligeti é provavelmente um dos compositores mais comprometidos com a ideia de que uma composição musical deve sua relevância estética à imaginação gráfica de sua divisão. Em suas partituras, a música é notada por longos gráficos que evoluem de forma total e desvinculada. A massa

> sonora está aqui diretamente dependente de uma linha gráfica da mão do compositor (MUSIQUE ET PLASTIQUE, 2010, p.35) [19].

O compositor húngaro György Ligeti nasceu em 1923, na região da Transilvânia, e se naturalizou austríaco em 1956, o que possibilitou acesso ao cenário musical internacional e o contato com os vanguardistas da música da europeia, desenvolveu trabalhos em grande influência com a cultura e o folclore de seu povo, e durante algum tempo suas obras eram comparadas as de Zoltán Kodaly, expoente da música nacionalista húngara. Desenvolveu trabalhos que utilizam o meio computacional, representando pictoricamente às nuances musicais, e buscou inspiração nas possibilidades timbrísticas, texturais, que propiciam a criação de uma atmosfera muito peculiar. Sua coletânea de composições aponta uma predileção pela música instrumental, orquestral, com a aplicação de uma poética que remete ao ouvinte a sensação de estar apreciação uma obra puramente eletrônica. O uso de *clusters*[20], os aglomerados sonoros, tão característicos, e a utilização de timbres que mais se assemelham a ruídos, vão ganhando ao longo da obra uma conformação quase plástica, como grandes massas sonoras, envolventes e misteriosas. Estas tessituras sonoras tão bem elaboradas foram muito exploradas por Instanley Kubrick, cineasta norte-americano que largamente utilizou as composições de Ligeti em suas produções cinematográficas, vale ressaltar que as obras não foram compostas com esta finalidade, a escolha de Kubrick se deu por entender que estas melhor refletiam a atmosfera mais apropriada para as cenas nas quais foram inseridas (ALLMUSIC, 2018).

Artikulation[21], 1958, composição musical de Ligeti é um exemplo da relação da estruturação formal das imagens, que pode ser percebida nos trabalhos de Kandinsky, transposto para o espaço musical. Podemos constatar esse fato ao observar a plasticidade das formas no fragmento da partitura apresentado na Figura 14.

---

[19] Tradução livre do autor: Ligeti est probablement l'un des compositeurs des plus engagés dans l'idée qu'une composition musicale doit sa pertinence esthétique à l'imagination graphique de sa partition. Dans ses partitions la musique est notée par de longues graphiques évoluant en pleins et déliés. La masse sonore est donc ici directement tributaire de ligne graphique issue de la main du compositeur (MUSIQUE ET PLASTIQUE, 2010, p.35).

[20] Um acorde formado por notas consecutivas executadas simultaneamente. Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/Cluster+chord>. Acesso em: 04 out. 2017.

[21] A obra completa esta disponível em:<https://youtu.be/71hNl_skTZQ>. Acesso em: 22 mar. 2018.

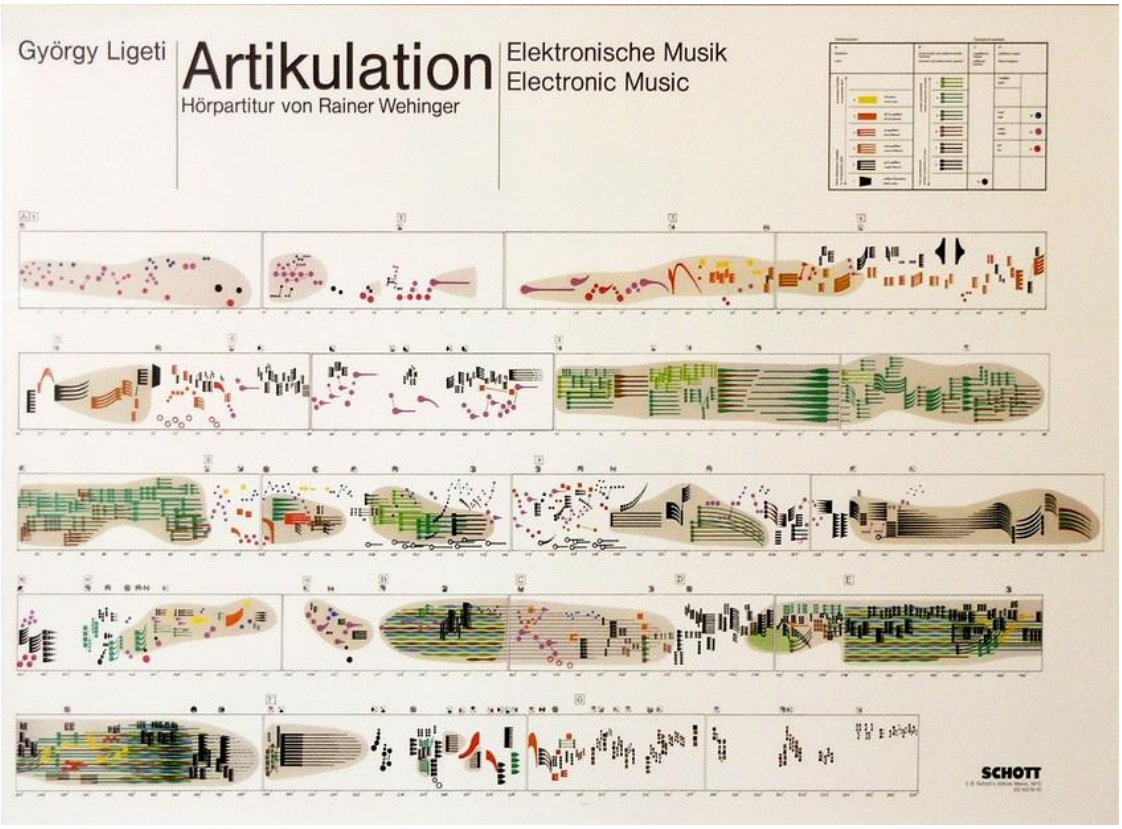


Figura 14 - Partitura *Artikulation*, 1958, p.1.
Fonte: https://blogthehum.wordpress.com/2016/04/05/gyorgy-ligetisk-artikulation-with-score-and-audio/

Nos trabalhos de Kandinsky e Ligeti podemos constatar a intenção de promover aberturas para interlocuções entre o sonoro e o visual, que independente do suporte, seja a tela de pintura, ou a interface de um *software* de computador. As obras parecem evidenciar a construção de formas pictóricas, estruturadas e correlatas a aspetos que emanam de produções que têm como fonte primária o som.

Podemos observar que enquanto Russolo estabelece as bases da construção de um discurso que protagoniza o uso do ruído - que posteriormente se torna amplamente utilizado por Cage em suas composições -, Stockhausen explora o espaço aéreo, Aitken busca sua inspiração em seu oposto, o subsolo. Na interface computacional, Ligeti transcende a materialidade da tinta sobre a tela proposta por Kandinsky, de maneira tal que quase impossibilita ao apreciador discernir se este ouve os sons representados pela imagem ou se o áudio traduz as imagens por meio dos sons. Contudo, ambos aparentam demonstrar um forte desejo de propiciar a visualização de suas concepções sobre o som por meio de representações pictóricas.

Ao refletirmos sobre as aberturas promovidas a partir das iniciativas de criações de artistas como Kandinsky, Cage, Stockhausen, Ligeti e Aitken, tomados como exemplos neste trabalho, podemos ter um breve vislumbre de como os meios se tornam integrados. O que nos parece, é que a tentativa por uma distinção entre as linguagens da arte, polarizando-as, ameaça a própria compreensão da existência de um desenvolvimento artístico que a cada vez mais avança em direção a busca de uma perspectiva exploratória por novos espaços e territórios de criação. Estes que por vezes tem se tornado aporte na construção das obras de artistas que se apropriam de imaginário capaz de ser produzido como uso do som. Por vezes tal imaginário pode ser transcrito em forma de imagens que se materializam por meio de pinturas ou simplesmente pela criação de paisagens mentais. Podendo ainda nos remeter a ruptura das posições tradicionalmente pré-estabelecidas como o lugar do espectador, a “subversão” dos meios e recursos tecnológicos, ou o uso da espacialidade como elemento agregador na construção de uma poética que evolva o apreciador.

Abordar tais questões que evidenciam a construção, ou, por vezes, a desconstrução dos espaços nos parece essencial para que possamos compreender como se dá o projeto poético de Janet Cardiff, bem como alguns aspectos do seu processo de criação. Pontos que são evidenciados, e por vezes podem ser vistos em níveis de aprofundamento diferenciado, de acordo com a proposta da obra a ser concebida.

2 A POÉTICA SENSÍVEL DE JANET CARDIFF

Nesse capítulo, pretendemos discutir um pouco do processo criativo de Janet Cardiff, assim, abordando os elementos que compõem o seu projeto poético, em parceria com George Bures Miller. Desde 1995, seus trabalhos têm recebido reconhecimento em âmbito internacional e atualmente despertam a atenção do público nas redes sociais, produzindo um considerável número de *posts*, o que impulsiona a notoriedade de seus trabalhos por meios não oficiais, como *blogs, sites, snaps*, dentre outros. Com base na investigação das obras e na análise de alguns elementos virtuais dispostos publicamente na *web*, evidenciamos os espaços de criação, de circulação e as interconexões entre seus trabalhos, assim como o papel do público/agente. Esse estudo busca identificar os princípios direcionadores do processo contínuo na construção de sua poética, que se conduz pelo envolvimento com o som e a imagem. Apresentamos aspectos que elucidam o uso de sofisticados recursos tecnológicos como mediadores no processo de apreensão do expectador na obra, os quais, por vezes, objetivam tornar este expectador parte integrante da mesma. Desta maneira, expomos alguns dos aspectos pertinentes ao processo de criação, que possam nos conduzir e auxiliar na compreensão de alguns dos pontos sobre a poética de Cardiff e sua relação com as novas instâncias de circulação e repercussão produzidas pelas redes sociais.

Janet Cardiff nasceu no ano de 1957, em Bruxelas, Ontário, Canadá. Ela cresceu em uma fazenda fora da cidade, em uma pequena aldeia. Recebeu seu

BFA[22] pela *Queens University*, na cidade de Kingston, província de Ontário, Canadá, em 1980. Em 1983, obteve um *MVA*[23] da *University of Alberta*, na cidade de Edmonton, capital da província de Alberta, Canadá. A formação de Cardiff é em fotografia e gravura, seus primeiros trabalhos foram em *silkscreens* em grande escala. Ela conheceu George Bures Miller no período em que ambos estudavam Arte em Edmonton (JANET CARDIFF, 2018). Ele nasceu em 1960, na cidade de Vegreville, Alberta, Canadá (GEORGE BURES MILLER, 2018). A primeira colaboração artística com George Bures Miller foi em 1983, quando ela gravou os sons de uma banda de percussão chamada *Nexus* e o convidou para fazer um vídeo, um filme do *Super-8* chamado *The Guardian Angel* (CARDIFF; MILLER, 2015). Miller estudou *Photo Electric Arts*, no *OCAD University*, em Toronto, onde concluiu o curso em 1986 (OCAD UNIVERSITY, 2018). Desta maneira, eles tinham acesso aos estúdios de áudio da universidade, onde encontraram as "ferramentas necessárias para explorar efeitos com gravação e mixagem" (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.). Após as experiências cinematográficas, Cardiff começou a incluir elementos de sequências narrativas e a realizar experiências com som e com o movimento.

Os elementos sensíveis do projeto poético de Janet Cardiff se destacam pelo cunho participativo, por explorar o som e o espaço, assim como a percepção da consciência e da memória. Ela utiliza como elemento constitutivo em suas produções, obras ou técnicas artísticas de tempos históricos anteriores, ressignificando-as por meio de técnicas e/ou recursos altamente tecnológicos. Suas produções fazem referência e sofrem a influência de gêneros fílmicos, como o da ficção científica do *cyberpunk*[24] e do *film noir*[25]. Sua proximidade com o expectador se dá pela necessidade constate do transicionar entre a presença e a perda de si mesmo, a experiência e a memória, assim como a imaginação e a sensação (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2001). Seus trabalhos parecem estabelecer uma

---

[22] *Bachelor of Fine Arts,* diploma de graduação para estudantes nos Estados Unidos e Canadá que procuram uma educação profissional nas artes visuais ou artes cênicas. Disponível em:<https:<//www.thefreedictionary.com/BFA>. Acesso em: 16 ago. 2018.

[23] *M.V.A.* (Major in Printmaking)

[24] Um subgênero de ficção científica, conhecido por seu enfoque de alta tecnologia e baixa qualidade de vida. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=cyberpunk>. Acesso em: 16 ago. 2018.

[25] O *film noir* - filme de crime do período dos anos 30-50, tipicamente com uma atmosfera sombria, protagonista cínico, personagem feminina misteriosa, ironia dramática e final infeliz. Fonte:<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Film-Noir>. Acesso em: 16 ago. 2018.

proximidade tal com o expectador, que propiciam a criação de paisagens e imagens poéticas numa relação de intimidade. Essa aproximação se materializa por meio de postagens e declarações dos apreciadores, ampliando de maneira considerável a circulação das criações de Cardiff pelas redes sociais, atualmente tão difundidas pela *internet*. Os trabalhos[26], em parceria com seu marido George Bures Miller, abrangem três categorias por eles descritas, sendo, as Instalações, os *Walks,* que se assemelham a audioguias, e outras produções que o casal denomina como "trabalhos menores" (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

Visando demonstrar os elementos identificados no projeto poético de Cardiff, selecionamos uma obra dentre cada uma das categorias mencionadas. Destacamos que a escolha das obras se deu por caracterizarem momentos que distam na cronologia das produções de Janet Cardiff, além da representatividade das mesmas junto ao cenário artístico brasileiro. O *Walk Drogan's Nightmare* (O pesadelo de Drogan) que foi apresentado na XXIV Bienal de São Paulo em 1998, a Instalação sonora *The Murder of Crows*, 2008 (A revoada de corvos[27]), que compôs o rol de instalações presentes no Instituto Inhotim, situado no município de Brumadinho, estado de Minas Gerais, até o ano de 2015. E por fim, dentre o conjunto de obras caracterizadas como trabalhos menores destacamos *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015 (A valsa triste e a dançarina que não podia dançar), que é um dos trabalhos mais recentes de Cardiff, apresentado na 14° Bienal de Istambul na Turquia. Desta maneira, buscamos abranger aproximadamente as últimas duas décadas de produções de Cardiff e Miller, o que nos oportuniza identificar pontos que se consolidaram em suas produções, tendo como foco principal, as escolhas que a levaram aos elementos constitutivos da obra principal a ser estudada neste trabalho, a Instalação *Forty Part Motet*, 2001. Tais pontos são aqui analisados com base no levantamento bibliográfico, documental e com apoio de informações extraídas de postagens do público, como forma de elucidar a relação de difusão e circulação em meios não tradicionais.

Para melhor compreensão das questões abordadas, este capítulo apresenta o tópico intitulado "O som, o espaço, a memória e a intimidade", onde apresentamos a

---

[26] A relação completa de trabalhos de Cardiff e Miller encontra-se disponível em: http://www.cardiffmiller.com

[27] Tradução de acordo com o Instituto Inhotim, outras informações sobre o título seguem ao decorrer do texto. Fonte: http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-murder-of-crows/

confluência entre tais elementos, que por sua vez, dão origem as singularidades de sua poética, destacadas práticas, obras e elementos, utilizados nos trabalhos de Cardiff não apenas de maneira nostálgica, mas como forma de aproximação e de estabelecer relações de intimidade entre a artista propositora e o público.

2.1. O som, o espaço, a memória e a intimidade.

Desde sua primeira produção no Brasil, para a XXIV Bienal de São Paulo, pôde-se perceber que o som é um elemento fundamental na obra da artista. Durante aquela Bienal, a artista utilizava equipamentos de reprodução de som de alta qualidade, para o contexto da época, ao conduzir o público por uma proposta interativa que se dava durante uma caminhada pelo pavilhão do prédio da Bienal, sendo levado para um breve passeio nos arredores, dentro do Parque do Ibirapuera, onde está localizado o prédio da Bienal. A artista os condizia guiando-os com uma gravação contendo sua voz, em meio a sons previamente captados do percurso, quando ela o fez em momentos anteriores à apresentação da obra. Assim, o público era submetido a uma verdadeira mistura de temporalidades, entre o percurso dela e o novo percurso do sujeito que interagia na obra. Essas temporalidades sobrepostas criavam um novo tempo, uma mescla do presente dos espaços por onde o público caminhava e das memórias da artista. Assim, verificamos que a percepção sonora era um elemento nevrálgico na obra.

Para Diane Ackerman, a relação do homem contemporâneo com o mundo sensível se dá 85% pelos sentidos da visão e da audição. Deste total, um quarto é com o sentido da audição (ACKERMAN, 1996). Esse dado nos parece importante ao refletir sobre a obra de Janet Cardiff, que toma esses dois universos, o da imagem e o do som, na construção da maioria de suas obras.

Nas produções de Cardiff, o som é apresentado como elemento a ser evidenciado num primeiro plano, propiciando a imersão do espectador na espacialidade e na temporalidade da obra.

A decisão de desenvolver trabalhos que tivessem o som como meio específico parece ter surgindo a partir dos anos de 1980, em um processo de descoberta que se deu por meio de jogos ou em algumas ocasiões por força do

acaso, de maneira consciente ou com base em experimentações e vivências que envolviam gravar sons “selvagens” apenas por diversão, além de experimentações com vídeos de rock e com cinema (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

Desta maneira, o piar das aves, os ruídos dos passos, os sons das máquinas em funcionamento, dentre outros, se unem a composições musicais e narrativas, dando forma às trilhas sonoras carregadas de uma grande mistura de efeitos apresentados nos trabalhos da artista. Estas são modeladas de maneira a propiciar ao público um convite à produção de imagens mentais por meio da criação de paisagens sonoras, compostas pelas justaposições de complexas camadas de áudio, que geram uma nova perspectiva da utilização do espaço e nos oportunizam explorar ambientes criados a partir da confluência das percepções do público com as alterações e intervenções propostas pela artista no ambiente original (CHRISTOV- BAKARGIEV, 2001).

Figura 15 -*The Marionette Maker*, 2014.
Fonte: CARDIFFMILLER.COM (2017).

Há uma grande diversidade de ambientes explorados em suas obras, que abrangem desde o confinamento proposto pelos espaços expositivos convencionais,

tais como, galerias e museus, ao interior de um *trailer* de viajem, como vemos em *The Marionette Maker*, 2014, Figura 15; de um quarto escuro, como é o caso de *Dark Pool,* 1995, Figura 16, seu primeiro trabalho a ter repercussão internacional. Por vezes suas produções dão vazão à amplitude de espaços abertos, como parques e jardins dentre outros espaços de acesso público, *Forest (for a thousand years...)*, 2012, Figura 17, ou mesmo da superfície de uma mesa, como veremos em *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015, Figura 23 (KADURI, 2016).

Figura 16 - Instalação *Dark Pool*, 1995.
Fonte:CARDIFFMILLER.COM (2017).

Figura 17 - *Forest (for a thousand years...)*, 2012.
Fonte:CARDIFFMILLER.COM (2017).

Esses ambientes que agora assumem um caráter artístico, uma vez acrescidos da ação participativa do espectador, “contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação” (PLAZA, 2003, p.14). Nesse contexto, o público com sua ação, seu corpo, sua presença se torna parte integrante no processo de construção da obra, como no caso do *Walk Drogan’s Nightmare,* 1998, apresentado na XXIV Bienal de São Paulo.

Os *Walks,* que se assemelham a audioguias, representam uma confluência das relações entre o som, o espaço, a memória e o público, doravante compreendido como um espectador/participante, que ao iniciar sua participação recebe um dispositivo de áudio, como um *CD player* ou um *Ipod,* com fones de ouvido com objetivo de abafar e diminuir o contato com os sons do mundo, o que de certa forma é em vão. As gravações ali contidas são produzidas no sistema de áudio binaural[28] e contêm a voz de Cardiff que orienta um trajeto a ser seguido pelo caminhante. Dentre as trilhas que compõe a gravação também estão compreendidos sons do trajeto proposto, que foram previamente gravados pela artista durante o

[28] É uma técnica de gravação e reprodução sonora bastante interessante, pois, com apenas dois microfones, é possível criar o efeito de som ambiente e permite determinar a direção da origem dos sons. Fonte:<https://www.dictionary.com/browse/binaural>. Acesso em: 16 ago. 2018.

processo de produção do *Wallk*. Cardiff busca compreender o ambiente mapeando a localização das fontes sonoras e os tipos de sons produzidos, além de medir o número de passos da rota proposta, que ela mesma realiza antes do público. Nos *Walks* as localizações são testadas passo a passo, essas informações auxiliam na construção trabalho e se tornam elementos constitutivos de grande relevância e que dão origem a um *script* para a caminhada (KADURI, 2016).

Um efeito interessante é produzido quando os sons ouvidos no fone coincidem com os acontecimentos no momento da caminhada, uma verdadeira sobreposição de temporalidades anacrônicas. Dessa forma, surge à confluência entre momentos díspares, o da produção e o da fruição, imergindo o apreciador em uma esfera de consciência paralela. As vozes e músicas formam múltiplas camadas de áudio, que em alguns casos possuem mais de 18 trilhas sobrepostas, além da trilha principal da caminhada, criando uma esfera sonora em 3D, o que propicia uma experiência estética singular e individualizada (CARDIFF, J; SCHAUB, 2005).

No *Walk Drogan's Nightmare,* 1998*,* foi proposto ao público participante à utilização de um *CD player* com um fone de ouvido. Ao acionar a gravação, a voz de Cardiff, conduzia o participante a uma caminhada que se iniciava no segundo andar do edifício da Bienal de São Paulo, como podemos ver na Figura 18, onde este tinha a possibilidade de se introduzir no contexto de uma narrativa onírica.

Figura 18 - *Walk - Drogan's nightmare*, 1998 – Interior do prédio da Bienal de São Paulo.
Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/drogans_nightmare.html#

O espectador se tornava parte da obra num processo de integração entre os sons gravados do ambiente e os sons do ambiente natural, o que lhe permitia redefinir sua percepção espaço-temporal por meio das informações sonoras (PEDROSA; MOURA, 2015). O ambiente sonoro gravado virtualmente tende a imitar a realidade de um ambiente físico, à medida que um novo mundo é criado pela convergência entre o físico e o virtual. Nos *Walks* a voz de Janet direciona e estimula o caminhante a explorar os espaços através dos relatos e narrativas que despertam no ouvinte o desejo de prosseguir e finalizar a caminhada (CARDIFF; SCHAUB, 2005).

Na esfera da intimidade entre obra e apreciador os *Walks* proporcionam uma experiência individual e muito pessoal. Ressaltamos que Cardiff foi uma das primeiras artistas a disponibilizar fones de ouvido ao seu público, privilegiando a intimidade do público com a obra (PEDROSA; MOURA, 2015). Além de que, os sons e as vozes presentes na gravação falam diretamente ao apreciador, estabelecendo uma relação e criando uma associação do mesmo como a percepção do objeto estético. O público participa de um processo de estabelecer relações com o mundo interior e exterior imerso na leitura metafórica, continua e efêmera (LUHRING AUGUSTINE, 2017).

O *Walk Drogan's Nightmare,* foi criado com inspiração em uma história curta escrita por George Bures Miller, na década de 1980, ela faz emanar a ideia de uma "arcádia contemporânea". Conceito que nos remete a um local de reflexão, de bucolismo, de uma paisagem pastoril e de introspecção. Retomando a ambiência de um cenário paradisíaco que inspirou artistas da era Clássica a criações que remetiam a imagem de um lugar idealizado, de perfeição onde o homem poderia gozar da harmonia entre a natureza e a cultura (CARDIFFMILLER.COM, 2017). É possível que a relação próxima do Brasil com questões relacionadas à natureza possam ter motivado a escolha da temática, assim como o contexto de arbóreo presente no Parque do Ibirapuera, Figura 19, onde o apreciador era conduzido a realizar parte do percurso proposto.

Figura 19 - *Walk - Drogan's nightmare*, 1998 – Trajeto pelo Parque do Ibirapuera.
Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/drogans_nightmare.html#

Os *Walks* propiciam uma alternância entre os fatos e a ficção, o desejo e a fantasia, entre a experiência do real e a imaginação. As instalações multimídias exploram a estonteante e complexa natureza da subjetividade mediada pelos recursos tecnológicos avançados empregados em suas obras, que de acordo com Cardiff são apontados apenas como ferramentas e não como conteúdo em seus trabalhos (CARDIFF; MILLER, 2015). Contudo, ao explorar tais recursos, ela parece despertar interesse do público que é convidado a tocar, sentir, ouvir, formar novas percepções sobre obra e até mesmo subverter as proposições da artista (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2001). Este contexto torna a ação do apreciador um elemento constitutivo do ato criativo, por meio de uma interpretação aberta, aqui compreendida de acordo com a perspectiva do pesquisador e escritor Julio Plaza (2003). Tais pontos nos parecem ser a razão pela qual o considerável número de postagens registradas nas mais diversas redes sociais sobre os trabalhos de Cardiff e Miller, registros esse que podem ser entendidos como indicativo dos pontos de convergência entre a poética da artista e os afetos do público.

Dentre as instalações desenvolvidas pela parceria de Cardiff e Miller, *The Murder of Crows,* 2008, Figura 20, é a maior até o momento, contendo 98 caixas de som dispostas em cadeiras, pedestais, sobre o piso e penduradas pelo teto do ambiente expositivo (INSTITUTO INHOTIM, 2017). O público tem a oportunidade de se posicionar dentre as caixas de sons, seja ao se assentar nas cadeiras ou no piso, ou ao transitar pelo ambiente expositivo, usufruindo da diversidade de nuances produzidas pelo deslocamento do corpo entre a massa sonora produzida durante a execução da obra. Neste contexto, o casal “continuam as explorações na criação de som escultural e físico”. De acordo com as informações obtidas em seu site oficial, o título, *The Murder of Crows,* também pode ser compreendido como o agrupamento de corvos. Uma revoada, que acontece ocasionalmente por ocasião da morte de uma das aves do bando, esta chega a durar mais de vinte e quatro horas, criando um funeral de corvos (CARDIFFMILLER.COM, 2017, n.p.).

Figura 20 - Janet Cardiff & George Bures Miller, 7*The Murder of Crows*, 2008.
Fonte: http://www.inhotim.org.br/en/inhotim/arte-contemporanea/obras/the-murder-of-crows/

Durante uma entrevista concedida a Bete Germano em setembro de 2015, Cardiff foi indagada se sua instalação teria sido baseada na gravura *The sleep of reason produces monsters*. Como os elementos presentes no trabalho de Goya estariam relacionados com sua produção? A entrevistadora ressalta o fato de que na obra de Cardiff há "uma dramaticidade muito forte… Quase cinematográfica", mesmo não havendo imagens, no sentido tradicionalmente aplicado ao termo (CARDIFF; MILLER, 2015). Em resposta Janet Cardiff fez a seguinte afirmação:

> Não. *The Murder of Crows* não é baseado no Goya. A peça começou a partir de uma questão conceitual: seria possível construir uma trilha sonora de filme sem quaisquer referências físicas ou narrativas? As seções de gravação dos meus sonhos vieram mais tarde, quando descobrimos que as longas seções de som e música não tinha o sentido emocional ou sentimento de realização que queríamos. Quando adicionamos os três registros dos sonhos (eu tinha um gravador do lado da minha cama quando vivíamos em Kathmandu) a música e sons começaram a ter mais potência. A gravura do Goya foi o toque final: colocamos um alto-falante na mesa representando o indivíduo adormecido e atormentado pelos pesadelos – o que deu um foco mais íntimo para o trabalho. O script inicial do trabalho foi inspirado em um artigo no *International Herald Tribune* sobre a guerra do Iraque: um pai voltou para casa e encontrou os membros e corpos de suas três filhas espalhados na residência destruída. Nós transformamos o roteiro em uma ópera sobre a perda de uma perna (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

No espaço expositivo da instalação de *The Murder of Crows*, 1998, vemos traços da ressignificação das memórias de Cardiff ao menos em dois momentos relatados durante o seu depoimento. Num primeiro momento a artista faz menção ao trabalho de Goya, não como inspiração, mas como um "toque final". A obra citada, *The sleep of reason produces monsters* (O sono da razão produz monstros), se trata de uma gravura em água forte, datada de 1797-1799, do pintor e gravador Francisco José de Goya, um dos mais proeminentes artistas da Espanha no século XVIII. Nesta gravura, ele retrata a imagem de um homem que dorme debruçado sobre uma mesa, rodeado por um lince, corujas e morcegos que assumem formas monstruosas, assustadoras e que parecem ter origem a partir de seus sonhos, Figura 21.

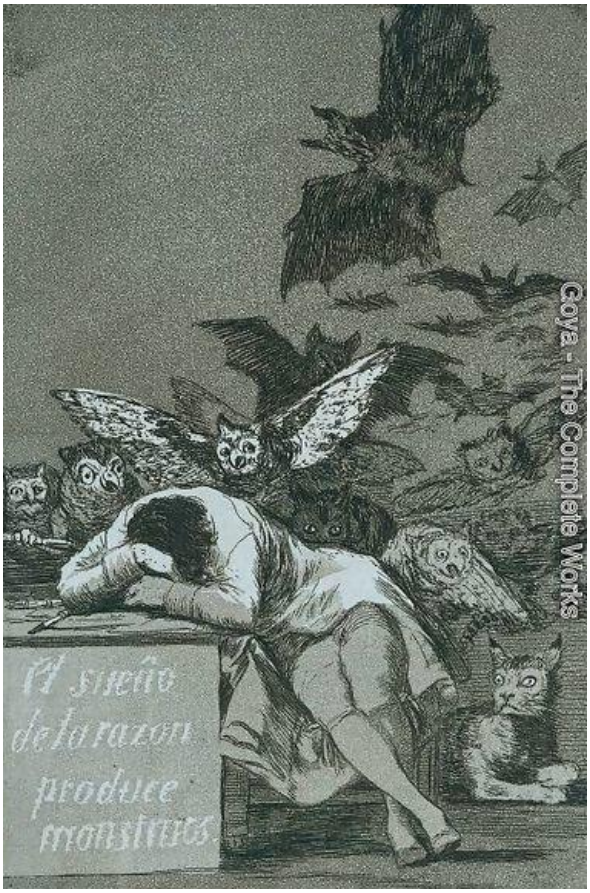


Figura 21 - Goya, *The sleep of reason produces monsters* (No. 43), *from Los Caprichos*, 1799.
Fonte: FRANCISCODEGOYA.NET, 2018.

Segundo Cardiff, as relações entre sua obra e a de Goya se dão à medida que observamos a disposição de elementos e a personificação dos autores no cenário que compõe a obra propriamente dita. O personagem que dorme na gravura é apontado como sendo o próprio autor da gravura ao cochilar sobre seus materiais de desenho (FRANCISCODEGOYA.NET, 2018). Cardiff afirma que a representação deste personagem se dá pela presença de um alto-falante apoiado sobre uma mesa localizada ao centro de sua instalação, Figura 22, e que eventualmente reproduz sua voz, contando uma sequência de sonhos ao decorrer da apresentação da obra (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

Figura 22 - Detalhe da instalação *The Murder of Crows*, 1998.
Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/murder_of_crows.html#

Parece-nos que dessa maneira Cardiff assume o papel do personagem principal na gravura de Goya. A artista em sua formação acadêmica possui uma estreita relação com o desenho e a pintura, assim como seu marido George Bures Miller. Esse ponto nos parece caracterizar uma similaridade com o personagem da gravura, que no ato de dormir sobre os materiais de desenho evidencia sua proximidade com tal linguagem artística. Ao dispor sobre a mesa o alto-falante com sua voz dando origem ao relato de seus sonhos, ela parece personificar o indivíduo da gravura, que de igual forma, ao dormir produz sonhos.

Podemos ainda observar relações entre os títulos da instalação e da gravura. A disposição dos elementos na gravura de Goya e a construção da espacialidade do som no ambiente expositivo, que neste caso, é constituída pela disposição dos elementos físicos, os alto-falantes, e pela intencionalidade proposta por meio da modelagem do som no ambiente,conduzida pelas narrativas de Cardiff. A instalação sonora parece se estruturar pelo uso da expressão “revoada” descrita no título da obra de Cardiff, “Revoada de Corvos” e que remete formalmente à revoada de seres presentes na gravura.As imagens, no desenho de Goya, assinaladas como “monstros”, pela indicação do título da obra, ganham representação no trabalho de Cardiff por meio das paisagens sonoras, estimuladas pelos sons das gravações dos áudios de seus sonhos, que agora são reproduzidos pelo alto-falante.

Não obstante ao crime reportado pelo *International Herald Tribune*, há elementos na obra que trazem ainda uma forte relação com a obra de Goya anteriormente citada. É possível ainda que as caixas de som, que são dispostas suspensas pelo ar e espalhas ao redor do alto-falante sobre a mesa, tenham uma relação com o segundo ponto descrito por Cardiff, o massacre das três filhas de um iraquiano. As caixas de som são espalhadas pelo ambiente expositivo, como que membros de um corpo sonoro fragmentado e que ganham vida, no sentido da totalidade da obra, quando ouvidas como um conjunto, como um corpo sonoro único e indissociável.

O comentário a respeito do massacre mencionado na entrevista pode ser compreendido como um indicativo do desejo de evidenciar o impacto enternecedor causado pelo noticiário sobre a artista. A declaração da artista a Bete Germano evidencia a utilização de contextos sociais, fatos políticos e históricos como inspiração em suas obras, assim podemos compreender tais eventos como elementos da memória, sendo indissociáveis no contexto de suas produções. Seu desejo de produzir uma trilha sonora de um filme sem que houvesse qualquer referência narrativa ou física, reafirma sua estreita relação com o som e a imagem, que se reflete na construção de uma ópera, estilo de composição que uni questões cênicas, teatrais e musicais de forma que quaisquer dos elementos quando vistos separadamente se tornam frágeis, em seu senso de completude (BENNETT, 1986).

Além disso, soma-se o fato de incluir na trilha sonora da instalação os registros de três sonhos seus feitos com um gravador, que permanecia ao lado de sua cama quando residia em Kathmandu, capital do Nepal, como forma de potencializar o “sentido emocional ou sentimento de realização” nas longas seções de gravação dos sons e da música que compõe o trabalho (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p). Estas informações apresentam questões da particularidade, do cotidiano e do seu histórico pessoal, tais pontos aparecem também como indicativos das relações entre a intimidade e a memória apresentadas no contexto da obra.

De acordo com Cardiff e Miller, se torna mais prática à utilização das próprias vozes dada à necessidade de edição e reedição dos trabalhos durante a sua produção. Esta característica imprime pessoalidade à obra e propicia maior possibilidade de estabelecer uma conexão com o apreciador. Eles admitem amar a ideia de intimidade gerada com o espectador, o que eles denominam como “uma intimidade virtual”, afirmando ainda que “a voz é uma alternativa para criar uma conexão segura e pessoal com o espectador” (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

Figura 23 - *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015.
Fonte: http://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller_works/sadwaltz.html

A instalação *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015, apresenta a integração dinâmica entre som e espaço, Figura 23. A música é utilizada como elemento dialógico essencial da construção performática dos protagonistas. Com as dimensões de 140 cm x 70 cm x 160 cm,em sua confecção, os materiais utilizados são uma mistura de meios, que incluem uma mesa de madeira, as marionetes, os robôs, a reprodução do áudio da gravação da Valsa Triste composta por Edward Mirzoyan e a uma luminária. Sua apresentação tem a duração aproximada de 4 minutos, sendo executada em *loop*.

O trabalho é montado sobre uma mesa relativamente pequena, sem adereços, contendo apenas os elementos estritamente essenciais a sua construção, e que funciona como palco,onde a artista apresenta um casal de marionetes. O personagem masculino assume o papel de um pianista, que veste um fraque preto e permanece durante toda a execução da obra assentado ao piano,como se tocasse a Valsa Triste em uma pequena réplica de um piano de calda. À medida que o boneco dedilha o piano a segunda marionete, que é caracterizada como uma bailarina, de longos cabelos negros, interpreta sua performance sobre o palco (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

A restrição imposta aos personagens presentes na instalação pelo espaço é superada pela ampliação das possibilidades de utilização da superfície da mesa que comporta a obra. Estes,ao transcender a utilização tradicional do espaço físico, exploram a territorialidade do espaço aéreo, por meio do flutuar da marionete caracterizada como uma bailarina. Enquanto a marionete pianista interpreta uma valsa triste com movimentos sutis e tranquilos, a dançarina parece desprender um grande esforço para realizar os passos de dança e no trecho mais agudo da música a dançarina é elevada no palco de maneira quase que sobrenatural e permanece suspensa como que num ato de sublimação[29].

Podemos também observar outro ponto de conexão com elementos da memória em *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015*.* A prática da manipulação de marionetes, vista na cultura ocidental remonta a Itália medieval e desde seu início está associada à dança e a música. Neste período, segundo John

[29] O vídeo que se refere à performance dos personagens de *Sad walt z and the dancer who couldn't dance*, 2015, esta disponível em:<http://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller_works/sadwaltz_video.html>

McCormick (2006), os bonecos eram manipulados de cima, com ajuda de uma vara ligada à sua cabeça e fios presos em outras partes do corpo. Os manipuladores que muitas vezes eram artistas itinerantes utilizavam as marionetes para contar histórias ou criar uma ação dramatúrgica.

Em seu trabalho, Cardiff remonta tal prática, contudo com a utilização de robôs que controlam as marionetes durante todo o período de execução da obra, onde a gravação é reproduzida por um alto-falante que substitui a presença dos músicos, que originalmente produziam o acompanhamento musical nas apresentações, como podemos ler na citação abaixo.

> A habilidade delas de dançar e o uso de acompanhamento musical por um violino ou guitarra, mencionando uma companhia com mais de cem figuras que apresentava peças, em certo período do ano (presumivelmente no carnaval) (MCCORMICK, 2006, p.36).

Além do resgatar de técnicas e da ressignificação de obras de outros artistas, há a utilização de objetos pessoais que são compreendidos como elementos de carga histórica e emocional.

> Nós todos – eu, George e a nossa filha – temos alma de colecionador. Por isso, nossa casa é cheia de fotos velhas, pedras, livros, telefones, etc. George realmente gosta de objetos antigos e da História e histórias que são inerentes a eles. Eu tenho frascos de comida deteriorada porque acho linda a transformação delas. E por que não jogamos nada fora? Insanidade? Você nunca sabe do que vai precisar para uma obra de arte futura. Para o nosso trabalho mais recente, feito para The Menil Collection, em Houston, chamado de Infinity Machine, criamos uma grande bola giratória de espelhos antigos. Adoramos pensar sobre as pessoas que se olharam nesses espelhos e as casas onde eles pertenciam (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).

Cardiff reafirma o desejo de partilhar e materializar um pouco de si em suas produções ao empregar elementos pessoais em seus trabalhos. Ao declarar que gosta de pensar a respeito das “pessoas que se olharam nesses espelhos e as casas onde eles pertenciam” à artista explicita seu interesse pelas possíveis experiências e trajetória histórica as quais estes objetos possam ter sofrido, e por consequência as relações que podem ser estabelecidas a partir destes fatos (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.).É possível perceber que a ressignificação da

memória na obra de Cardiff pode ser motivada por elementos exteriores, como objetos particulares, o evidenciar, fatos e obras, bem como pelo desejo de materializar elementos do consciente ou do subconsciente que atribuam pessoalidade a obra, como a voz e os sonhos.

Os trabalhos desenvolvidos por meio da parceria entre Janet Cardiff e George Bures Miller representam o pensamento vanguardista no emprego de recursos tecnológicos avançados, o que possibilita um diálogo naturalmente amistoso com o público que se identifica com tal contexto. Contudo,suas exposições propiciam tal envolvimento e interação do público, que mesmo aqueles menos engajados tecnologicamente não são constrangidos frente à obra e tem a possibilidade de estabelecer marcos na construção de vínculos de proximidade com suas produções.

Numa visão mais ampla do cenário da instalação, *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, 2015, Figura 24, podemos observar a estrutura de madeira montada para sustentar o mecanismo robótico. Neste contexto, podemos presumir que a formação de Bures Miller em *Photo Electric Arts*, pela *OCAD University*, seja um fator decisivo na escolha e emprego de tais recursos tecnológicos. Suas parcerias nas obras com Cardiff estão diretamente ligadas aos aspectos técnicos das produções, as composições, produções e edições de trilhas sonoras e músicas, a interpretação de personagens utilizados durante as gravações das narrativas (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

Figura 24 - *Sad waltz and the dancer who couldn't dance*, Janet Cardiff and George Bures Miller - *photo by* Ugur Eren.
Fonte: ARTUNER, 2018.

Os robôs que manipulam os personagens são acionados por meio de uma botoeira localizada próxima a base do holofote. Apenas pela ação do apreciador a obra tem a possibilidade de realização, assim sendo, este é impelido a agir diretamente sobre o trabalho, dando o *start* no *loop* da apresentação.

Este contexto, de acordo com Plaza (2003), evidencia uma "arte de participação", na qual há ato de manipulação e interação física. Este processo entre o homem e a máquina, decreta uma abertura chamada de segundo grau, que se instaura dada pela mediação das interfaces técnicas, onde a máquina se torna agente decisivo no processo poético e estético na obra.

Contudo, vemos que esse processo de interação entre o público e a obra se estende para além do momento da ação do público junto à obra. Manifesta-se no desejo por divulgar instante do ato de fruição, a ação de interação e do processo de fruição estética da obra, e que em muitos casos se virtualizam através de postagens

em redes sociais, dando origem a um processo que se estende para outras esferas de interação e novas dinâmicas de difusão das informações. Os testemunhos se tornam significativos para o processo de circulação dos trabalhos da artista em meios não tradicionais de divulgação da Arte.

O fenômeno contemporâneo da expansão global das redes sociais fez emergir novas possibilidades de comunicação, que ampliaram e dinamizaram a circulação de informações, e por consequência também produziram novas formas de registros documentais da memória em meios virtuais. Podemos apontar a difusão da internet e a popularização de dispositivos, tais como *tablets* e *smartphones,* como fundamentais na constituição de novos territórios de trânsito, registro e difusão das artes. Com a instalação de aplicativos adequados é possível ao usuário registrar, publicar e comentar suas impressões no instante do contato com o objeto estético. Elevado número de internautas, nas redes sociais, que compartilham imagens e expressam suas opiniões sobre uma grande diversidade de temas que engloba as produções artísticas. Esta prática pode ser facilmente evidenciada por meio do acesso as principais redes e canais na *web*, que cada vez mais vão sendo modeladas como um espaço de memória e de reflexões pessoais. O que torna tal espaço cada vez mais relevante na difusão das obras de arte.

Comunicações tais, como *posts*, *selfs*, *hashtags, snaps,* configuram grande parte do conteúdo em circulação na *internet* atualmente. No processo de expansão e aprimoramento constante, a rede mundial de computadores avança assumindo um caráter de espaço público e de acesso quase irrestrito. Com muita frequência as reações obtidas por meio de experiências estéticas frente a produções de artistas dos mais variados locais e culturas se tornam matéria prima para criação de vídeos e textos que compõe as postagens e assim configurando uma nova possibilidade da constituição de um ambiente transitável para as produções artísticas. De acordo com Thomas Elsaesser (2014) a *internet*, por excelência, pode ser considerada como um meio de publicar relações de intimidade onde um grande número de pessoas que se utilizam da rede mundial de computadores se expõe a uma legião de desconhecidos.

Este novo perfil de “apreciador” tem contribuído com o processo de construção de uma memorial de cunho coletivo, virtual e interativo, forjado pela apropriação das relações particulares do observador com a obra e de uma aparente constância da

necessidade de expor estas relações de fruição íntimas e singulares. Os registros pessoais se tornam declarações dos afetos, bem como das reações, que foram despertas no apreciador frente à contemplação do objeto estético. A maneira peculiar de vivenciar o momento estético revela a perspectiva do público/apreciador sobre a obra e suas preferências.

Assim, podem ser observadas como perfeitas manifestações da espontaneidade, e que por vezes produzem reações, reflexões e repercussões de caráter imprevisível, até mesmo para o artista propositor. Tais registros se tornam pontos de apoio relevantes para identificação dos traços do processo de criação e da poética do artista. O que pode ser também observado com relação aos trabalhos de Cardiff, e que de certa maneira estabelece outras instâncias das relações de intimidade entre o apreciador e a artista, o que se materializam pelas produções de vídeos, fotos e comentários registro das experiências pessoais, *in loco*, e que se reverte em postagens nas diversas redes sociais.

Uma vez cientes de alguns dos elementos constitutivos de sua poética, constituímos o aporte necessário para uma melhor compreensão de alguns aspectos do processo de criação de *Forty Part Motet*, 2001, os quais serão abordados no capítulo seguinte.

3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA *FORTY PART MOTET*

Aqui apresentamos a análise do processo de criação da instalação *Forty Part Motet,* 2001, localizada no Instituto Inhotim, Brasil. Buscamos observar a dinâmica deste trabalho pelo viés do ambiente expositivo e da participação do visitante, que neste caso, se coloca como co-arranjador numa proposta de composição diante da característica híbrida em matéria e intenção da obra. Indicamos nesta instalação sonora, elementos do projeto poético da artista, anteriormente mencionados, que englobam o emprego do som como materialidade da obra, a atuação do público/participante, a percepção, o espaço, a memória e a consciência, que se somam ao uso de recursos tecnológicos (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2001). Apresentamos os encargos que demandaram a criação de uma obra capaz de utilizar o som como matéria, por meio de novos processos estéticos, mediante a transição do ambiente no qual a obra se insere e a construção de ambientes frutos da coesão entre o físico e o virtual.A obra possibilita a conexão entre tempos históricos, uma vez que apresenta o moteto para quarenta vozes *Spem in Alium*, composto por Thomas Tallis no século XVI. Cardiff o dispôs em 40 canais, no qual cada canal reproduz em áudio uma das vozes do moteto de Tallis. Ao ressignificar essa criação musical, por meio de recursos tecnológicos e dispô-la em instalação, a obra adquire uma dimensão dupla entre o completo e o inacabado, permitindo ao visitante transitar/acessar este limiar, fruto do eixo sonoro.

Assim, objetivamos ampliar o entendimento de como o trabalho da artista em questão utiliza o som na construção de um espaço de interação com o público, bem como o ambiente público no qual a obra se insere, transpondo barreiras limítrofes espaciais e a própria temporalidade e reduzindo o distanciamento do espectador com a obra, e da obra com o mundo que a cerca. À medida que descobre formas de

relacionar-se com este ambiente, esse agente interativo constrói novos espaços sonoros singulares, que possibilitam ressignificações por meio de combinações harmônicas. Estas são derivadas da variação de pontos de apreciação e da atribuição de novos significados aos acontecimentos por meio da mudança de sua visão estética,no que se refere ao espaço no qual esta inserido.

Neste contexto buscamos investigar os elementos constitutivos da obra, sejam estes materiais ou imateriais, o ambiente expositivo, a ordenação dos elementos, a disposição dos canais, o posicionamento e o número de bancos se complementam pela interação desse apreciador/transeunte na criação do espaço sonoro da instalação *Forty Part Motet,* 2001*.* Assim, analisando as possíveis tendências e intencionalidades do processo criativo da artista que propiciam o envolvimento deste agente, o público. Além de indicar pontos que auxiliem na compreensão dos aspectos motivadores do uso do som na construção de um ambiente interativo, revelando possibilidades de nos aproximarmos de como os espaços, sonoro e físico, se colocam como matéria edificante em seu projeto poético.

3.1. O processo de criação, tendências e intencionalidades.

A análise do processo de criação tem suas bases na crítica genética, que num primeiro momento se desenvolveu no campo da literatura. Contudo, tal prática pode ser de grande valia em outras Áreas no Campo da Arte, uma vez que seus princípios são aplicáveis à diversidade das linguagens artísticas, como por exemplo, nas Artes Plásticas. Neste contexto, se busca analisar documentos de processo, croquis, rascunhos, anotações, dentre outros elementos, na intenção de compreender como se deu o desenvolvimento da obra a ser analisada. Estes são indicativos de marcas que evidenciem tendências de um artista em suas criações, assim como traços recorrentes em suas obras, trações esses que assumem quase que o papel de uma assinatura pessoal.

Com vista à melhor compreender tais processos, bem como as tendências e intencionalidades presentes na obra, apresentamos os resultados da pesquisa que teve como objetivo buscar documentos que pudessem contribuir para a

compreensão do processo criativo da Instalação Sonora que ressignifica o moteto[30] *Spem in alium*, composto para quarenta vozes do compositor inglês do século XVI, Thomas Tallis, *Forty Part Motet*, 2001, de autoria da artista plástica canadense Janet Cardiff, particularmente da versão montada na Galeria Praça do Instituto Inhotim, no município de Brumadinho, MG (INSTITUTO INHOTIM, 2017).

As informações aqui apresentadas têm como base os diálogos com a equipe da curadoria e do departamento educativo do Instituto Inhotim, entrevistas postadas na *web*, levantamentos bibliográficos, além das observações de outras montagens da mesma obra em ambientes expositivos fora do Brasil, feitas por meio de fotos e vídeos. Segundo Cecília Salles (2012) “cada momento ou versão da obra pode ser visto de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige”. Nesta perspectiva, buscamos identificar traços que nos conduzissem a “matrizes geradoras”. As escolhas dos procedimentos no processo de construção e a definição daquilo que o artista deseja de sua obra, produzem interações que pode ser vistas como tendências específicas.

Na busca por informações de uma fonte primária que nos permitissem ter acesso a registros provenientes da artista, tentamos contato através de *e-mails* enviados ao seu *site* oficial, mas sem obter respostas até o presente momento. As tentativas se estenderam até a *Augustine Gallery* e a *Gallery Koyanagi*, galerias que representam Cardiff, respectivamente, em Nova Iorque e Tóquio. Essas nos atenderam gentilmente, e a *Augustine Gallery* se dispôs a intermediar uma entrevista com a artista, contudo ainda sem uma data definida. Outras tentativas na busca de obter uma aproximação foram feitas por meio de redes sociais e *e-mail* em ocasiões diversas, mas sem sucesso. Durante o percurso investigativo sobre o processo de criação da obra em questão, foram levantadas várias possibilidades para coleta de informações. Uma das possibilidades foi a busca de informações e documentos referentes à instalação sonora nos arquivos do Instituto Inhotim. Após alguns contatos com a equipe da curadoria, esta nos relatou não dispor de tais registros documentais do período em que a instalação foi montada no instituto.

Em julho de 2017, durante uma visita ao Instituto Inhotim, realizamos um levantamento bibliográfico a respeito da autora e de suas obras na biblioteca do

---

[30] Gênero musical medieval onde, inicialmente, usavam-se textos distintos para cada voz (SADIE, 1994, p.623).

instituto, além da análise da instalação *Forty Part Motet*, 2001, *in loco*. Ainda na mesma ocasião, a equipe da curadoria do Instituto nos concedeu uma entrevista a respeito da obra em questão por meio do senhor Thiago Ferreira. Naquele momento ele atuava como membro do departamento responsável pelas ações educativas do Instituto Inhotim e já havia trabalhado na mediação da obra.

3.2. O ambiente expositivo na construção do processo criativo em *Forty Part Motet.*

A obra de Cardiff, embora não seja exatamente uma obra para um lugar específico, uma vez que podemos encontrar diferentes montagens da mesma em diferentes lugares, comportam-se em cada local como uma obra produzida especificamente para aquele espaço. Pode-se afirmar isto porque elas funcionam de modo semelhante, mas não idêntico em suas diferentes montagens. Cada espacialidade agrega à obra algo que parece torna-la peculiar, como pode ser vista nas apresentações desde sua versão original. A instalação compreende quarenta caixas de som, organizadas de forma circular, com dois ou mais bancos ao centro.

Forty Part Motet (2001) é uma instalação sonora que foi apresentada pela primeira vez na *Rideu Chapel* da *National Gallery of Canada*, Ottawa. De acordo com Carolyn Christov-Bakargiev (2001), a obra fez parte de uma exposição coletiva que continha obras de arte religiosa do Quebec dos séculos XVII e XVIII, uma região do Canadá. À medida que o público adentrava a galeria e se aproximava da capela, os sons gradualmente se tornavam mais evidentes. A canção era como uma trilha sonora para as pinturas dos santos, as peças de prata e as esculturas de madeira policromadas que podiam ser apreciadas na exposição *Elusive Paradise,* realizada na primavera de 2001. As vozes dos cantores conduziam os ouvintes a entrar na reconstrução de uma capela de madeira do século XVII, como vemos na Figura 25.

Figura 25 - Janet Cardiff, *Forty Part Motet*, 2001.Instalação com 40 canais de áudio, instalação com dimensões variáveis. *Rideau Chapel at National Gallery of* Canada, Ottawa.
Fonte: NATIONAL GALLERY OF CANADA (2017).

Os espaços de criação os quais Cardiff insere *Forty Part Motet*, 2001, são muito diversificados, com montagens em ambientes, como salões e capelas, Figura 26. A diversidade de ambientes parece ser um ponto estratégico para criação das paisagens sonoras propostas em seus trabalhos.

Figura 26 - *The Forty Part Motet* | *Johanniterkirche, Feldkirch.*
Fonte: http://www.cardiffmiller.com/images/installation/motet/motet_6.jpg

Podemos observar que por vezes a montagem é feita em galerias ao estilo “cubo branco” [31], como a apresentada na Figura 27. Estas preservam a aparente neutralidade no interior dos salões, contudo pode-se pensar que essa neutralidade do cubo é violada pela própria estrutura arquitetônica do espaço.

Figura 27 - *Installation view of Janet Cardiff's Forty-Part Motet, 2001 40-track audio installation, 14 minutes in duration, at the Musée d'Art Contemporain, Montreal 2002. Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.*
Fonte: http://www.mobilemuseumofart.com/exhibitions/janet-cardiff-forty-part-motet/

Podemos perceber que em muitos casos as paisagens exteriores são exploradas. As aberturas nas paredes por meio de janelas ou vitrais tornam possível estabelecer uma conexão visual com o que circunda as galerias, além de permitir a entrada da luz e da cor que emanam das projeções de vitrais.

[31] Estilo de galeria comumente utilizado em montagens de obras de arte contemporânea (O'DOHERTY; MCEVILLEY, 2002).

Figura 28 - *The Forty Part Motet | MoMA, New York*
Fonte: http://www.cardiffmiller.com/images/installation/motet/motet_4.jpg

Vemos que na montagem feita no MoMA, New York, Figura 28, que há uma janela na parede ao fundo do salão, que permite visualizar a paisagem exterior da galeria. Aberturas semelhantes podem ser observadas em grande parte dos ambientes expositivos onde a instalação sonora se encontra.

Na montagem realizada no Instituto Inhotim, local onde foi feita nossa pesquisa de campo, apesar da impessoalidade que se evidencia pelo branco no teto e nas paredes, o cubo branco se abre através da integração com o ambiente externo. Ele contém três janelas,seladas com placas vidro transparentes, que possibilitam ao apreciador visualizar os jardins do lado externo do ambiente expositivo.

Podemos visitar a obra *Forty Part Motet*, 2001, em exposição na Galeria Praça, Figura 29, do Instituto Inhotim, que está localizado na cidade de Brumadinho, no estado de Minas Gerais, Brasil, sendo este um dos maiores centros de arte da América Latina, além de ser um jardim botânico. Ele possui em seu acervo obras de

Arte Contemporânea produzidas em diversas partes do mundo, que refletem o protagonismo artístico e as reflexões sobre o pensamento estético e social de nosso tempo. A aplicação de conceitos como, forma, cor, estrutura, harmonia, a utilização de novos materiais e a interação são manifestos por meio de poéticas arrojadas e desafiadoras, que promovem uma integração entre a natureza e os ambientes expositivos, o que propicia ao público vivenciar uma imersão contemplativa (INSTITUTO INHOTIM, 2017).

Figura 29 - Instalação *Forty Part Motet*, 2001, Instituto Inhotim, Galeria Praça.
Fonte: http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/forty-part-motet/

No ambiente expositivo da Galeria Praça, a instalação é composta por 40 alto-falantes e por dois bancos ao centro da obra, em uma sala branca, que remete a certo tom de neutralidade. Não apresenta adereços de forma explícita, e os elementos ali presentes não aparentam ter outra função senão a de conduzir o apreciador a afetos que possam ser despertos pela sonoridade da obra (PEDROSA; MOURA, 2015). Thiago Ferreira, funcionário do Instituto, nos declarou acreditar que a escolha pela Galeria Praça, não aconteceu por força do acaso. Ela possui janelas de vidro em sua lateral, o que propicia o contato com o “primor” do aspecto

paisagístico que o instituto exibe em sua decoração, rica pela diversidade botânica que circunda a galeria. Em sua opinião, a obra foi inserira neste contexto de maneira consciente e planejada.

Durante o processo de investigação sobre a obra realizada nas dependências de Inhotim, o senhor Thiago Ferreira nos informou, também, que no período em iniciou suas atividades como membro da equipe do Instituto, no ano de 2009, a instalação já fazia parte do acervo e que já estava em exposição na Galeria Praça. De acordo com as informações da equipe da curadoria, enviadas por correspondência eletrônica, a obra está em exposição desde que o Instituto foi aberto ao grande público no ano de 2006, o que confirma as informações obtidas no site da artista. Ao consultar a lista de exposições contidas no *curriculum vitae* de Janet Cardiff encontramos o registro de uma referência ao “Centro de Arte Contemporânea de Inhotim” e a exibição da obra *Forty Part Motet,* 2001, no ano de 2004 (CARDIFFMILLER.COM, 2017).

O Instituto Cultural Inhotim foi fundado no ano de 2002 com objetivo de promover a conservação, exposição e produção de trabalhos de Arte Contemporânea, além de desenvolver ações sociais e educativas. Contudo as visitas públicas iniciaram apenas em 2005, por meio de pré-agendamento destinado a escolas da região e grupos específicos. Assim podemos entender que a obra tem estado no contexto da instituição desde início de suas atividades.

Ao ser consultado sobre questões relativas à montagem da instalação, nosso entrevistado, afirmou não ter informações sobre os aspectos relacionados ao assunto. Contudo, em sua opinião, a montagem feita em Inhotim, parece seguir as montagens vistas em outros locais onde a instalação sonora pode ser apreciada, como pode ser ver nas exposições feitas no *Musée d'Art Contemporain*, Montreal, em 2002, Figura 27, e MoMA, New York em 2012, Figura 28.

Ao observarmos algumas de suas montagens, podemos perceber que a obra adquire um caráter de singularidade em cada espaço onde se instaura. À medida que são estabelecidas relações a partir das nuances e peculiaridades dos ambientes expositivos, estas estão diretamente relacionada a construções de imagens mentais, fruto do processo de apreciação do público (SALLES, 2008). O poeta e filosofo francês Gaston Bachelard ao citar o processo de apreciação do leitor a respeito de uma obra faz a seguinte afirmação:

> ...pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas perceber-lhe a realidade específica. É preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões (BACHELARD, 1979, p.185).

A instalação sonora *Forty Part Motet*, 2001/2004, possibilita evocar uma realidade muito específica, peculiar a cada apreciador. Nosso entrevistado declarou não entender o trabalho de Cardiff como um tipo de apropriação sobre a obra de Tallis, mas ressalta que a artista busca criar um universo próprio em seu trabalho. Ao tratarmos da relevância da obra para o acervo do instituto, o senhor Thiago Ferreira afirmou que muitas visitas a Inhotim são motivadas pelo desejo de conhecer a instalação sonora, que atrai a atenção de um público diversificado, tanto pela faixa etária, quanto por suas vivências culturais. Tal fato evidencia a ideia de que a imagem poética é fruto de uma “consciência ingênua” e não necessita de um saber específico (BACHELAR, 1979).

A obra se torna acessível ao apreciador a medida de este se detém no processo de fruição da mesma. Ela parece ter a capacidade de transitar de forma harmoniosa na diversidade de contextos e ambiente nos quais está inserida. Possibilitando ao público, por meio de suas imagens mentais, deslocar-se com a mesma versatilidade.

Parece-nos que Cardiff compartilha um pouco de si com seu público à medida que propicia a oportunidade do deslocar do espectador por meio da junção de elementos físicos e o virtual. O deslocamento pode ser visto como um princípio direcionador na poética de Cardiff, como um ponto indissociável de sua própria história de vida. Tendo crescido numa fazenda do interior, e um pequeno vilarejo na cidade de Brussels, Ontario no Canadá, ter se mudado para Kingston, Ontario, Canadá, onde concluiu o *Bachelor of Fine Arts* na *Queens University* em 1980. Em 1983, outra mudança, desta vez para Edmonton, capital da província de Alberta, Canadá (CHRISTOV- BAKARGIEV, 2001). Após conhecer George Bures Miller, foram para Toronto e Lethbridge (WRAY, 2012). Podemos observar um número considerável de deslocamentos num período aproximado de dez anos.

É possível que a própria vivência de Cardiff, no que se refere à necessidade

de se adaptar na diversidade de ambientes devido a sua trajetória de vida, tenha atraído para o contexto de sua obra um caráter de versatilidade e de adaptação ao ambiente no qual ela esta colocada. O deslocamento para finalidades estudantis, sua saída de sua cidade de origem, e atualmente as transições entre as residências na Alemanha e no Canadá. O ato de se deslocar também se materializa na intenção de transicionar o seu público entre as dimensões do ambiente físico e o virtual, onde esses campos se fundem e se confundem. Adorno afirma que “as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade” (ADORNO, 1998, p.12).

Em suas produções Cardiff aborda questionamentos sobre como a realidade é formada “... como é possível saber se algo é real e não apenas uma resposta ilusória para um dos nossos sentidos físicos” (CARDIFF; MILLER, 2015, n.p.). O som para a artista é uma maneira de acessar lugares e tempos “com ele podemos criar realidades virtuais, mundos esculturais e ilusões impossíveis na superfície plana”. Apesar de Cardiff e George Bures Miller, seu marido e parceiro, também exercerem a pintura, eles julgam que esse meio de expressão não é suficiente para que eles possam alcançar “os mundos” por eles desejados. Segundo Cardiff, George passou a produzir instalações sonoras, impulsionado pelo desejo de “entrar nas suas pinturas” (CARDIFF, 2005, n.p.).

Em seus *Walks*, se torna notório que as narrativas são produzidas com a finalidade de evidenciar as percepções de Cardiff com relacionadas há um tempo e um ambiente selecionado especificamente para o qual ela se propõem a elaborar o *Walk*. Apesar da singularidade de cada *Walk,* os procedimentos técnicos utilizados na construção de cada proposta, de certa forma, são comuns em todas as produções, com narrativas adaptadas a realidade do momento que se busca reter. Em *Forty Part Motet*, 2001/2004, resguardadas as características técnicas que possibilitam a instalação da obra, esta traz consigo a possibilidade de adaptação a uma gama muito ampla de ambientes expositivos, e de estabelecer um diálogo favorável na diversidade de ambientes. O que evidencia na obra uma capacidade adaptação num processo de transição de cenários.

O deslocamento em meio ao ambiente expositivo é tão estimulado em *Forty Part Motet*, como em seus trabalhos denominados *Walks*. O apreciador é instigado a

investigar os diferentes sons apresentados em cada uma das quarenta caixas de som presentes na instalação. Este tem a possibilidade de desvendar as diferentes sonoridades frutos das combinações harmônicas das vozes ali apresentadas e que lhe é acessível pelo simples ato de se movimentar dentro do ambiente expositivo e assim construir novas leituras a respeito do espaço. Tais leituras que se formam na maior parte do tempo como o fruto de ações não planejadas o sistematizadas quase que pelo acaso ou um ato de serendipidade[32], elementos que também estão presentes no processo criativo de Cardiff.

Em 2005 o *Hirshhorn Museum* comissionou um novo trabalho a Janet Cardiff. Ela desenvolveu um *Audio Walk* intitulado *"Words drawn in water"* (Palavras desenhadas na água). Durante a entrevista concedida a artista e curadora Barbara Kelly Gordon, Janet Cardiff revelou que seu primeiro *Audio Walk* foi desenvolvido na ocasião que realizava sua residência na *Banff Center of the Arts*, no ano de 1991, em Alberta no Canadá. Ela afirma que a criação se tratou totalmente de uma experiência de serendipidade. Durante uma caminhada, acidentalmente Cardiff apertou o botão de rebobinar no gravador de fita cassete enquanto realizava gravações no campo. Ao reproduzir a gravação com o fone de ouvido ela ficou "fascinada pelas camadas de passado para o presente" (CARDIFF, 2005, n.p.).

No processo de construção e fruição dos *Walks* o acaso parece assumir um papel indissociável da própria existência da obra. Cardiff no processo de produção do *walks* realiza o trajeto que ela deseja inserir na obra de maneira intuitiva registrando sons, e por vezes imagens, no percurso. Assim pessoas, objetos e situações que por força do acaso são ali encontradas, acabam por se tornar matéria prima em seu trabalho. Uma vez que o material registrado recebe o devido tratamento, ele está pronto para ser apresentados ao apreciador. À medida que o trajeto é refeito pelo público, munido da gravação que toca em seu fone de ouvido, ele se permiti encontrar com outras múltiplas possibilidades de sons e cenários, que se fundem aos sons e imagens já registrados por Cardiff.

Retomando as questões mais específicas da obra de Cardiff em Inhotim, durante a visitação a instalação *Forty Part Motet*, 2001/2004, na Galeria Praça podemos evidenciar que após o início da fruição, nem artista, nem tão pouco o

[32] Também conhecido como Serendipismo, Serendiptismo ou ainda Serendipitia, é um neologismo que se refere às descobertas afortunadas feitas, aparentemente, por acaso. Fonte:http://www.dicionarioinformal.com.br/serendipidade/.

público detêm mais o controle sobre a obra, o acaso assume seu papel no processo de integrar a narrativas, assim como acontece nos *Walks.* Com o ato particular do caminhar realizado pelo apreciador dentro do espaço sonoro esse processo de imersão abre possibilidades dentro do ambiente expositivo, que ganha uma nova dimensão para além das relações do visível, do real e da memória.

> Então, enquanto você escuta, você estará passando por essa peça de som, como se esses artistas estivessem lá. Você poderá ouvir a música do ponto de vista de um artista intérprete ou executante. Como eu disse, uma das principais coisas sobre o meu trabalho é o aspecto físico do som. Muitas pessoas pensam que é a qualidade narrativa, mas é muito mais sobre como nossos corpos são afetados pelo som. Essa é realmente a força motriz. (CARDIFF; MILLER, 2001, n.p)

A galeria parece funcionar como um ambiente de imersão no qual o fluido condutor é o som. A cada momento ela é preenchida mais e mais pela massa sonora produzida pela força da composição de Tallis, unida a técnicas de gravação utilizadas por Cardiff, criando uma tridimensionalidade sonora. A este contexto, são acrescidas às relações entre as imagens captadas no ambiente interno do salão, os bancos ao centro da instalação, os painéis brancos, que apesar de aparentemente não representarem mais do que uma solução para questões acústicas, também podem ser compreendidos como elementos da plasticidade do ambiente, segundo Thiago Ferreira. Estes elementos internos são unidos às imagens externas, que ampliam o espaço expositivo para além do espaço físico da galeria, à medida que se integra ao ambiente externo por meio das aberturas de vidro que possibilitam ao apreciador a novas relações de multissensoriais; e por que não dizer, criadoras.

3.3. O transeunte criador.

Não podemos afirmar com certeza as motivações que conduziram Thomas Tallis a compor, em 1575, uma obra tão magnífica como é moteto a 40 vozes *Spem in alium nunquam habui praeter in te* (Nunca depositei minhas esperanças mais que em ti). Contudo, neste período, a música era executada sempre ao vivo, *in loco*, se tratava de um emaranhado harmônico previamente ensaiado, ordenado e previsto pelas instruções contidas nas partituras. A este contexto se somavam os sons não previstos pelo compositor, produzidos seja pela movimentação do público em seus

acentos, pelos cochichos, estalar das madeiras ou mesmo pelos erros cometidos pelos coristas durante a execução (PEDROSA; MOURA, 2015).

Cardiff se utiliza do moteto de Tallis representando agora os quarenta cantores por meio de quarenta caixas de som, dispostas em uma mesma altura, que personificam coristas de pé. Estas estão organizadas de forma circular, voltadas para o centro, uma formação improvável para um coral barroco. O áudio com duração aproximada de 14 minutos foi gravado na Catedral de Salisbury, na Inglaterra, e os cantores utilizaram microfones individuais, o que confere certa pessoalidade a cada canal (PEDROSA; MOURA, 2015). Além da música escrita na partitura de Tallis, o áudio, reproduzido por alto-falantes de alta qualidade, contém diálogos, tosses e sons dos passos dos coristas, durante os momentos que antecedem a gravação da obra propriamente dita, estes sons funcionam como um prólogo (BERWICK, 2006). Desta forma Cardiff cria uma performance virtual, impulsionada pelo desejo e na tentativa de espacializar a experiência de uma apreciação musical ao vivo (CHRISTOV- BAKARGIEV, 2001).

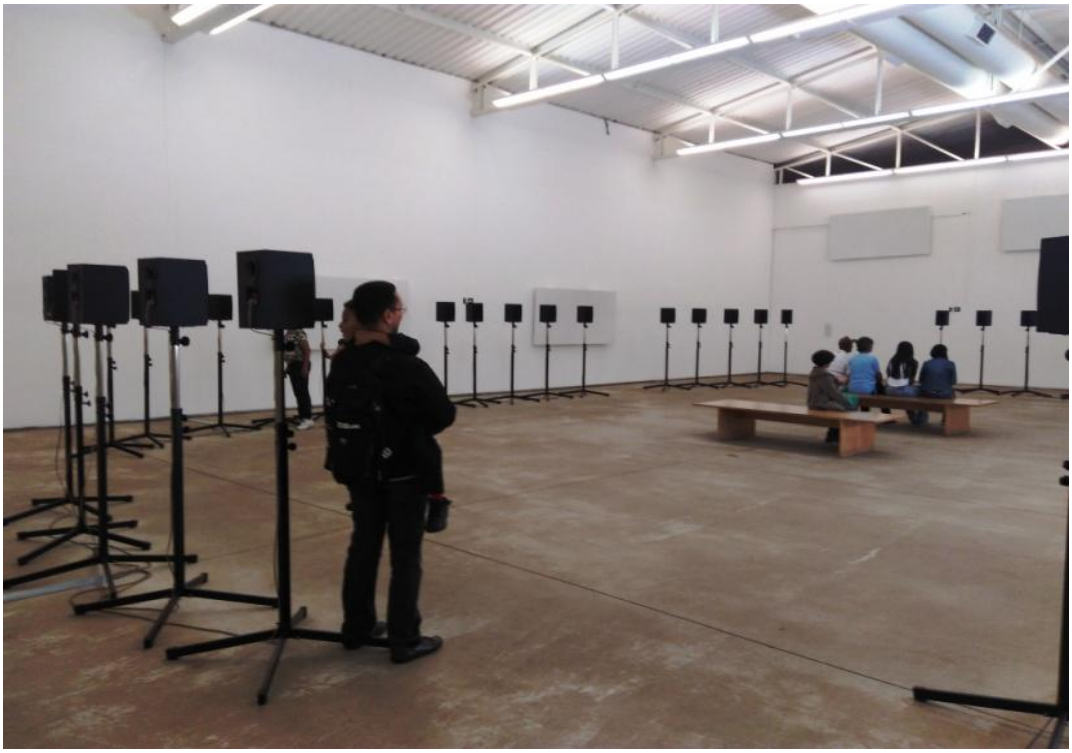


Figura 30 - Posicionamentos dos transeuntes no ambiente expositivo de *Forty Part Motet*, 2001/2004. Galeria Praça, Instituto Inhotim, Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A movimentação do transeunte dentro do ambiente expositivo, ao assumir novos posicionamentos, possibilita a percepção de diferentes nuances da obra, a construção de novas perspectivas, e a fruição por meio de uma experiência estética singular, é como se ele caminhasse por entre os 40 cantores. A criação musical do século XVI, apresentada por meio de recursos tecnológicos, promove a junção de dois tempos históricos e propicia aos visitantes a possibilidade de fruir inteiramente a obra ou dialogar com suas partes.

Para melhor evidenciar essa possibilidade, pensemos em uma escultura sobre seu pódio. Ao circundarmos o objeto podemos perceber detalhes, reentrâncias, frestas, volumes em sua superfície, observar texturas, ornamentos que antes estavam escondidos pela face oposta, visualizar vários pontos e desdobramentos sobre um mesmo objeto. Esta metodologia de apreciação pode ser igualmente aplicada em *Forty Part Motet*, 2001/2004, que de acordo com o comentário contido na página eletrônica da *National Gallery of Canada* a respeito da obra, pode ser considerada uma escultura sonora (NATIONAL GALLERY OF CANADA, 2017).

Nesta perspectiva, o apreciador tem a possibilidade de se utilizar dos materiais disponibilizados por Cardiff, o som e o espaço, para acionar dispositivos da memória, de maneira consciente ou não, tornando-se escultor de uma obra única, singular, que possibilita a criação de afetos particulares, proporcionais ao nível de intimidade que este se propõe a ter com cada elemento constitutivo do ambiente. Sua apreciação pode tomar a totalidade da massa sonora, sugerida pelo posicionamento bancos colocados ao centro dos canais de áudio, ou pela escolha de um dos oito corais, representados pelos agrupamentos do conjunto de cinco alto-falantes, ou parte deste coral, ou ainda, uma das vozes presente nestes corais, como demonstrado na Figura 30. O simples ato de se mover de um ponto para o outro durante a execução do áudio, possibilita novas combinações vocais, percepções harmônicas, timbrísticas, rítmicas, texturais e textuais, das dinâmicas e das tessituras dentre uma gama de afetos que possibilitam incontáveis leituras que o apreciador possa vir a ter. O transeunte-apreciador assim assume a possibilidade de fruir a obra de forma aberta em sua perspectiva, e não mais como um mero observador, lhe é outorgado o direito de ser um colaborador no desenvolvimento da interpretação deste trabalho.

Cardiff, assim como John Cage em sua obra *4’33”,* de 1952, põe em evidência a potencialidade da utilização da presença do apreciador como elemento indissociável para realização da obra. Cage explora em sua composição elementos sonoros produzidos pela plateia, que assiste de seus acentos a performance em execução no palco. A movimentação e a inquietude dos ouvintes, suas respirações, seus bocejos, seus sorrisos e gestos diante da performance se tornam matéria prima na criação de Cage. Este estabelece um novo significado aos espaços tradicionalmente estabelecidos, uma vez que, de onde se espera uma produção sonora intensa e vigorosa, ouvimos apenas o silêncio que permeiam os 4’33”, da composição, tornando o palco um local de quietude. Esta se dá na tentativa de demonstrar suas concepções sobre a impossibilidade da inexistência absoluta de som, o que pode ser evidenciado pela massa sonora produzida fora do palco, pelo público, que se torna ao mesmo tempo protagonista e matéria de uma obra potencialmente única e irreprodutível, pela singularidade do gesto.

Janet Cardiff compartilha de tal concepção, consegue perceber o apreciador como um colaborador no processo de construção de sua obra. Dá a este a oportunidade de ampliar, criar e desvendar novos espaços dentro do espectro dos sons que o envolvem. Sua sensibilidade é aguçada à medida que este transita dentre os 40 canais que reproduzem mais que vozes de um coral. Apresenta uma ambiência especialmente produzida pela utilização de técnicas de gravação e reprodução com tecnologia de ponta, para o momento histórico em que a obra foi concebida. A artista parece nos conduzir a percepção de uma esfera acústica plena de nuances e que nos possibilitam a imersão na tridimensionalidade do ambiente da gravação, quase que transportando o ouvinte pelos limiares do espaço expositivo, a vislumbrar a experiência de estar dentro da capela de uma catedral gótica, imerso na profusão sonora que invade e permeia o ambiente durante a apresentação de uma obra da tal magnitude como a composição proposta por Thomas Tallis.

Janet Cardiff evidencia o potencial de transcendência produzido pela manipulação do som enquanto matéria prima de seu trabalho, numa perspectiva intimista que se manifesta mesmo na coletividade do ambiente expositivo. O que se torna possível pela destreza e sensibilidade empregada na manipulação desta massa sonora, com apoio de recursos tecnológicos que possibilitam um alto grau de

confiabilidade na reprodução do som. Ela foi uma das primeiras artistas a oferecer fones de ouvido a seu público, o que evidencia o grau de intimidade necessário para fruição de seu trabalho (PEDROSA; MOURA, 2015). Trabalho este que está pautado na experiência auditiva e que só pode ser concebido em sua totalidade pelo estabelecer das relações de proximidade, intimidade e colaboração com seu público, transeunte-criador, que uma vez frente às proposições da artista se dispõe e se integra a confluência do ato criador.

4 ASPÉCTOS CONCLUSIVOS

A hibridização dentre as linguagens artísticas, que ganhou maior proporção a partir do pensamento vanguardista no início do século XX, desencadeou um grande número de produções artísticas que apresentam aberturas para a utilização do som e da Música em contextos das Artes Plásticas. Elas parecem ter influenciado significativamente os trabalhos de Cardiff, principalmente no que diz respeito à produção de obras que remetam a junção do uso do som e da imagem.

Tais obras remontam o conceito pertinente às “paisagens sonoras” e possibilitam a criação de imagens mentais, geradas a partir das relações da memória e da intimidade. No caso de *Forty Part Motet,* 2001, estas paisagens nos remetem a uma ambiência que une as percepções possíveis no espaço expositivo no qual a obra se insere e a sensação da tridimensionalidade acústica presente na espacialidade de uma catedral medieval. A criação de tal efeito é possível na instalação sonora por meio de um elaborado processo de gravação, conhecido como binaural, e apela reprodução que se utilização de dispositivos de alta qualidade. Esse processo parece ter como finalidade principal envolver o público, como que em uma massa sonora, capaz de ser modelada por meio de sua interação com o espaço que o circunda.

O apreciador é convidado a se integrar a obra, envolvido por aspectos pessoais e particulares, que estão presentes no processo de construção da mesma, e que se manifestam,por exemplo, nos diálogos despretensiosos e ocasionais entre os coristas, e que são reproduzidos como um prólogo na gravação do moteto de Tallis. Eles remetem a personificação dos cantores como indivíduos, pessoas reais, que conversam e que se movimentam de maneira tão real quanto o público que se surpreende ao ouvir tais manifestações de realidade.

Estas relações que transcendem o uso tradicional dos elementos, som e espaço, agregam aos trabalhos de Cardiff a possibilidade do apreciador de transpor suas percepções do local estabelecido pelas limitações físicas, a uma esfera íntima da memória e de reflexões estéticas.

Em grande parte das vezes,o ambiente onde a obra se encontra em exposição destoa inteiramente da materialidade do local onde a gravação do moteto de Tallis foi realizada por Cardiff, a Catedral de Salisbury, na Inglaterra. Mesmo não sendo um *site especific*, por vezes parece assumir essa característica, pois o espaço expositivo é construído não apenas pelos elementos sonoros e materiais, mas pelas intenções de transicionar o apreciador a outras ambiências e estabelecer relações que estão para além das perceptíveis em um primeiro plano. Assim, poderíamos dizer que um mesmo apreciador frente a diferentes montagens da obra em questão poderia teria acesso a leituras anteriormente desconhecidas, dadas as possibilidades de novas experiências sensoriais mediadas pelas relações com o ambiente expositivo no qual a obra se insere. De acordo com nossa leitura a despeito das informações coletadas sobre a obra de Cardiff, podemos concluir que os ambientes expositivos assumem o papel de portas de acesso para novas possibilidades de fruição criadas a partir da confluência entre o ambiente físico e o virtual, por meio de um *design* sonoro que propicia a exploração da tridimensionalidade do som.

É possível constatar a importância dada ao ambiente expositivo no processo de criação da obra *Forty Part Motet*, 2001, instalada no Instituto Inhotim, no ano de 2004. A escolha do espaço expositivo parece oportunizar ao apreciador uma experiência de integração, que está para além do espaço proposto para obra. No Instituto Inhotim, especificamente, esta proposta acontece à medida que este tem acesso à rica botânica do parque, que pode ser contemplada pelas aberturas de vidro na Galeria Praça, e pelos elementos constituintes da própria galeria, como a cor e suas estruturas. A imagem visual, assim como a sonora, ultrapassa os limites físicos do espaço expositivo.

Se valendo das múltiplas linguagens artísticas, o casal permeia as esferas do vídeo, da instalação e a dos sons, com a finalidade de ampliar as percepções audiovisuais e a experiência do espectador/participador, num processo de criação de sons de forma quase que escultural. Seu projeto poético parece deslocar o

público de sua postura tradicionalmente instituída, reposicionando-o como elemento da obra, de cujo desejo contínuo de ressignificação da perspectiva espaço-temporal, reopera os objetos e finaliza-o enquanto obra.

Podemos destacar que a memória se torna um fator de grande importância em seu processo criativo e pode ser compreendida na poética de Cardiff à medida que observamos a ressignificação de práticas, obras e técnicas de diversos tempos históricos. Tal procedimento constitui de maneira visceral a composição de seus trabalhos. Ao introduzir novos argumentos a elementos pré-existentes, a artista dá origem a discursos que demonstra seu engajamento na construção de um pensamento contextualizado com o paradigma da contemporaneidade.

A participação do público como colaborador na instalação sonora *Forty Part Motet,* 2001/2004, localizada no Instituto Inhotim, Brasil apresenta aspectos da atuação do público/participante, bem como elementos do projeto poético da artista Janet Cardiff, que englobam o emprego do som como materialidade da obra, a ressignificação do espaço e da memória e o uso de recursos tecnológicos.

Dada as imposições pertinentes ao tempo e foco da pesquisa, nos limitamos a pontuar as relações que mais se aproximam dos pontos que convergem para a poética da artista, como a pintura, o vídeo, e o espaço. Sabido, no entanto, que a gama de produções e artistas pertinentes se agiganta a cada momento. Contudo, nossa pretensão é de apenas indicar a nosso leitor que tal abertura se propaga pelos demais campos artísticos para além da Música, propriamente dita, e estabelece relações com a Performance, a Vídeo Arte, a Pintura, dentre outras linguagens. Esperamos que em futuras pesquisas outros espaços sonoros possam ser abordados, assim como obras de artistas de reconhecida relevância para os diálogos que perpassam o tema central desta pesquisa

Acreditamos que este trabalho possa ter desdobramentos que conduzam a reflexões sobre outros pontos de convergência entre o Som, a Arte e outras áreas de conhecimento. Em nós, permanece o desejo por investigar outros campos onde as aberturas para o diálogo entre Música e as Artes Plásticas sejam possíveis, bem como o desejo de aplicar conceitos e processos investigativos pertinentes à crítica genética no campo das produções musicais de originárias do Estado do Espírito Santo.

Mesmo frente aos desafios encontrados, neste trabalho,no que se refere à busca de documentos de processo convencionais, entendemos que por meio da leitura da obra e em suas várias montagens nos diversos ambientes os quais ela esta inserira, é possível compreender a relevância do ambiente expositivo na construção da obra de Cardiff. Tal fato é manifestado pela artista de forma explícita e implícita, em entrevistas, declarações públicas, vídeos e pela observação de seus trabalhos. Informações que são compreendidas como documentos que indicam seu processo criativo ao longo de suas produções.

O brilhantismo de Tallis ao tornar quarenta diferentes vozes medievais em uma construção harmônica, complexa, desafiadora, com potencial emocional capaz de conjurar a mais variada gama de afetos que dialogam, no aqui e no agora, com a sensibilidade de Cardiff. Ela, ao evocá-la tão apropriadamente e inseri-la em diferentes ambientes expositivos, o faz sem que a música perca seu potencial essencial, mas garante que ela adquira novos sentidos pela união do virtual e do material, do presente e da memória, das paisagens que emanam da interação com o tecnológico, que só podem ser vivenciadas pelo humano.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, D. **Uma história natural dos sentidos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. 368p.

ADORNO, T. W. **Teoria estética.** Tradução: Artur Morão. Editora: Edições 70. Lisboa: 1998.

ALLMUSIC (2018). **György Ligeti.** Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/györgy-ligeti-mn0001319058/biography.> Acesso em: 23 mar. 2018.

ALVES, A. M. **A Sinfonia Plástica de Kandinsky** [S.l], 2001. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/iej/alunos/trabalhos.htm>. Acesso em: 4 ago. 2016.

ANDRE MOUNT RESEARCHBLOG (2009).**Water Walking and Bicycle Blowing (Part 1)**. Disponível em: <http://researchblog.andremount.net/?p=114>. Acesso em: 12 mar. 2018.

ARCÁDIA. OsDicionarios.com. Disponível em: <http://www.osdicionarios.com/c/significado/arcadia>. Acesso em: 23 fev. 2017.

ARTUNER (2018).**Sad waltz and the dancer who couldn't dance, Janet Cardiff and George Bures Miller** – photo by Ugur Eren. Disponível em: <http://www.artuner.com/it/insight/10-things-istanbul-biennial/iksv_14b_for_press_sahirugureren_190-2/>. Acesso em: 12 set. 2018.

BACHELARD, G; BACHELARD, G; PESSANHA, J. A. M. A poética do espaço. In: BACHELARD, G. **A filosofia do não; O novo espírito cientifica; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.182-354. (Os Pensadores).

BENNETT, R.**Uma breve história da música**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1986. p.80. (Cadernos de Música da Universidade de Cambridge)

BERWICK, C. **Forty Harmonious Voices Drown Out Your Woes**: Cardiff at MoMA, 2006. Disponível em:<http://www.cardiffmiller.com/press/texts/bloomberg01.01.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2017.

BUNCH DESIGN (2018). **SONIC PAVILION**. Disponível em:<http://bosako-work.blogspot.com.br/2009/03/sound-pavilion-sound-pavilion-will-be.html>. Acesso em: 19 mar. 2018.

CAGE, J. O futuro da música. In: FERREIRA, G; COTRIM, C (Org.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. P.330-347.

CAGE, J. ***Silence:*** *Lectures and writings by John Cage*. Hanover: Wesleyan

University Press, 1961. 276 p.

CAMPESATO, L; IAZZETTA, F. Som, espaço e tempo na arte sonora. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom_2006.pdf>. Acesso em: 12 abril 2017.

CARDIFF, J; MILLER, G.B. Pleasure Principals: The Art of Janet Cardiff and George Bures Miller. **Border crossings** (on-line). Maio, 2001. Entrevista a Meeka Walsh e Robert Enright.Disponível em: <http://bordercrossingsmag.com/article/pleasure-principals-the-art-of-janet-cardiff-and-george-bures-miller>. Acesso em: 18 mar. 2018.

CARDIFF, J. **Directions:** Janet Cardiff: Words Drawn In Water. [Julho de 2005]. Washington: Hirshorn Museum. Entrevista Concedida a Kelly Gordon. Disponível em:<https://hirshhorn.si.edu/explore/directions-janet-cardiff-words-drawn-in-water/ >. Acesso em: 10 abr. 2018.

CARDIFF, J; MILLER, G. B. Janet Cardiff e George Miller falam com exclusividade. **Casa Vogue** (on-line). 01set. 2015. Entrevista a Beta Germano. Disponível em: <http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2015/09/janet-cardiff-e-george-miller-falam-com-exclusividade.html>. Acesso em: 26 jun. 2017.

CARDIFF, J; SCHAUB, M. **Janet Cardiff:** The Walk Book. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005.

CARDIFFMILLER.COM (2017). Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/>. Acesso em: 5 jul. 2017.

CHRISTOV- BAKARGIEV, C. **Janet Cardiff**: a survey of works including collaborations with George Bures Miller. Long Island City, N.Y.: P.S. 1 Contemporary Art Center, 2001.

ELSAESSER, T. Touch and gesture: On the borders of intimacy. In: ROCHE, David e SCHMITT-PITIOT, Isabelle (org.). **Intimacy in cinema.** Jefferson, North Carolina: McFarland & Co., 2014.

FRANCISCODEGOYA.NET (2018).**El Sueno de la razon produce monstrous** (The sleep of reason brings forth monsters). Disponível em: <https://www.franciscodegoya.net/El-Sueno-De-La-Razon-Produce-Monstruos-The-Sleep-Of-Reason-Brings-Forth-Monsters.html>. Acesso em: 14 mar. 2018.

GEORGE BURES MILLER (2018). Disponível em: <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/George_Bures_Miller.html>. Acesso em: 15 mar. 2018

GOMES, F. **A Música na Obra de Kandinsky**. 2003. Disponível em: <http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2017.

Holland Festival (2018). **Helikopter-streichquartett Arditti string quartet, the grasshoppers show team.** Disponível em: <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1995/helikopter-streichquartett/>. Acesso em: 11 ago. 2018.

INSTITUTO INHOTIM (2017). Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: 10 ago. 2017.

INTRODUCTION TO THE AUDIO WALKS. Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/audio_walk.html>. Acesso em: 28 ago. 2017.

JANET CARDIFF (2018). Disponível em: <https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Janet_Cardiff.html>. Acesso em: 15 mar. 2018

JOHNCAGE.ORG (2017). **Water Walk.** Disponível em:</http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=242>. Acesso em: 14 abril 2017.

JOHN CAGE – UNBOUND A LIVING ARCHIVE (2017). Disponível em: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/22>. Acesso em: 14 abril 2017.

KADURI, Y. **The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art**. Ed.: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=r80wDAAAQBAJ&pg=PA217&lpg=PA217&dq=drogan%27s+nightmare+1998&source=bl&ots=B1h4rqVwO7&sig=8BjgJNug5MYqH3w9enET8VVPLOo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwj67Znu4s3VAhVGkpAKHSnfBywQ6AEIQzAG#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 ago. 2017.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular.** Tradução de Álvaro Cabral - 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 254 p.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (2017). Disponível em: </http://www.karlheinzstockhausen.org/complete_list_of_works_english.htm>. Acesso em: 25 mar. 2017

KELLY, C. **Sound**: Documents of Contemporary Art. Edited by Caleb Kelly: 2011.

KRAUSS, R. E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAMUR, Juliano Andre. **Schoenberg e Kandinsky**: promovendo a expansão e a pluralidade da produção artística do século XX (1911 – 1914). 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/807655/Schoenberg_e_Kandinsky_promovendo_a_expans%C3%A3o_e_a_pluralidade_da_produ%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica_do_s%C3%A9culo_XX_1911_1914_>. Acesso em: 13 jun. 16.

LEAL, P. M. V. Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil. **VII**

Encontro Nacional de Historia da Mídia, (on-line), Fortaleza, agosto, 2009. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Um%20olhar%20historico%20na%20formacao%20e%20sedimentacao%20da%20TV%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 21 abril 2017.

LEGGE, P. *Notes*. In: TALLIS, Thomas, (Ed.). **Spem in Alium nunquam habui**: A motet for 40 voices, Melbourne, 2008. Disponível em: <http://www0.cpdl.org/wiki/index.php/Spem_in_alium_(Thomas_Tallis)#Full_scores>. Acesso em: 18 abril 2017.

LUHRING AUGUSTINE (2017). Disponível em: <http://www.luhringaugustine.com/store/janet-cardiff-the-walk-book>. Acesso em: 28 ago. 2017.

MACONIE, R. **Helikopter-Streichquartett.** Disponível em: <http://www.jimstonebraker.com/maconie-helikopter.html>. Acesso em: 11 nov. 2017.

MACONIE, R. **Stockhausen's Musical Helicopters**. 2005. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20061118111219/http://www.jimstonebraker.com/Helikopter2.pdf >. Acesso em: 11 nov. 2017.

MARTÍ, S. Doug Aitken capta os sons da terra em Inhotim. **Folha de São Paulo**, (on-line). São Paulo: Grupo Folha, 26 de ago. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2608200909.htm>. Acesso em: 19 mar. 2018.

MCCORMICK, J. O teatro de bonecos na Itália. Trad.: Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, Daniel Yencken, Maria Brígida de Miranda. **MÓIN-MÓIN:** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006. p. 30-52. Disponível em: <http://cbtij.org.br/wp-content/uploads/2014/08/cbtij-revista-ceart-udesc-moin-moin-02-2006.pdf#page=201>. Acesso em: 22 ago. 2017.

MUSIQUE ET PLASTIQUE – Dossier pédagogique: Ce dossier pédagogique est consacré aux relations entre les arts plastiques et les pratiques sonores, du début du 20e siècle à nos jours. 2010. Disponível em: <http://wheb.ac-reims.fr/ressourcesdatice/DATICE/artsplastiques/musique-et-artsplastiques-dossierpedagogique.pdf>. Acesso em: 10 abril 2017.

NATIONAL GALLERY OF CANADA (2017). **Forty-Part Motet by Janet Cardiff**. Disponível em: <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/janet-cardiff-forty-part-motet-2>. Acesso em: 25 dez. 2017.

OCAD UNIVERSITY (2018). **Alumni profiles**: 1980s. Disponível em: <https://www.ocadu.ca/alumni/our-alumni/alumni-profiles/1980s.htm>. Acesso em: 15 mar. 2018.

O'DOHERTY, B; MCEVILLEY, T. **No interior do cubo branco**: a ideologia do

espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 138 p.
PAOLINI, L. **John Cage's Secret**. [online]. Disponível em: <http://www.johncage.org/blog/paolini-cage-eds-editlp.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2016.

PASSOS, K. **Limiares Sonoros**: breve retrospecto histórico e atualizações**.** 2009. 122 p. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <www.repositorio.unb.br/bitstream/10482/7917/1/2010_KrishnaPassos.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

PEDROSA, A; MOURA, R (Org.). **Através**: Inhotim. 2. ed. Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2015. p. 464.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor obra recepção. **ARS** (São Paulo), vol.1, no. 2, p. 9-29. Dez. 2003. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em: 13 out. 2015.

RUSSOLO, L. **The Art of Noise** (futurist manifesto, 1913).Translated by Robert Filliou. Ubuclassics, 2004. p.15. Disponível em: <http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SADIE, S. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.p. 623.

SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Horizonte, 2008. 176 p.

SALLES, C. A. Arquivos nos processos de criação contemporâneos. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 21, 2012, Rio de Janeiro – RJ. Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p.750 – 762. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/cecilia_salles.pdf>. Acesso em: 05 out. 2015.

SANTAELLA, L. Artes híbridas. In: **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. ed. 4. São Paulo: Paulus, 2010. p.135-150.

SCHAFER, M. **Afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1997.

Site Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 19 de mar. 2018. Verbete da Enciclopédia.

STOCKHAUSEN.ORG (2018). **Introduction to the helicopter string quartet**. Disponível em:< www.stockhausen.org/helicopter_intro.html>. Acesso em: 19 de mar. 2018.

TREBAY, G. Planet Art. **The New York Times Style Magazine**, (on-line).25 set. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/09/27/t-magazine/travel/27brazilw.html?_r=2&adxnnl=1&adxnnlx=1281057196-q4DAJ0cNjre5FR890bByhA%20(%20A%20report%20at>. Acesso em: 19 mar. 2018.

Trivium Art History (2018). **Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori**. Disponível em:<https://arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/>. Acesso em: 12 de set. 2018.

WALSH, M; ENRIGHT, R. Pleasure Principals: The Art of Janet Cardiff and George Bures Miller. **Border crossings**. 2001. Disponível em: <http://bordercrossingsmag.com/article/pleasure-principals-the-art-of-janet-cardiff-and-george-bures-miller>. Acesso em: 18 mar. 2018.

WRAY, J. Janet Cardiff, George Bures Miller and the Power of Sound.**The New York Times Magazine**, (on-line), 26 Jul. 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/07/29/magazine/janet-cardiff-george-bures-miller-and-the-power-of-sound.html?pagewanted=all>. Acesso em: 13 mar. 2018.

APÊNDICE A

APÊNDICE A - TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA – Opinião sobre a obra *Forty Part Motet*, 2001, de Janet Cardiff.

Entrevista realizada em 19/07/17, no Instituto Inhotim, Brumadinho, MG.

Entrevistado: Tiago dos Reis Ferreira, membro da equipe educativa do Instituto Inhotim.

Transcrição Editada

Walter: então Tiago é..., primeiro eu quero te agradecer pela disponibilidade de estar me atendendo.
Tiago: tudo bem
W: É... essa obra da Janet Cardiff, o moteto para quarenta vozes, a autora deixou alguma orientação, sobre esse processo de mediação, é... de exposição, você tem alguma informação sobre, em relação a isso?
(0’33”) T: Olha eu estou aqui há bastante tempo, e o moteto já estava aqui quando eu entrei em 2009, é... isso mesmo, já estava aqui. Eu nunca recebi nenhuma orientação de uma mediação que tivesse que ser específica ou objetiva sobre o trabalho, assim o que a gente tinha era informação da obra né... é... Não me lembro de uma mediação específica, assim tipo: fale sobre isso ou medie sobre esses aspectos da obra, enfim, o que tinha era o que a gente tinha para estudar sobre a artista, e talvez muito mais do que sobre a obra em si, mais sobre a artista e sobre o trabalho total dela assim, né? Eu, que pelo menos aqui no instituto, eu nunca gostei de me reduzir só ao trabalho que tá aqui, então todo o artista que tá aqui eu tenho pelo menos um pouco de frequência de dizer em toda mediação que eu faço, quando eu faço, que essa obra existe aqui, mas tem um trabalho que é paralelo a isso que tal... Então assim minha mediação normalmente com aquele trabalho também é muito sobre isso assim.
(1’51”) W: Entendo.
(1’52”) T: É...Não tem uma orientação, nunca me foi passada.
(1’55”) W: nunca,... Nunca teve nada em relação a isso, né?
T: não
(2’00”) W: É... você tem alguma informação sobre o aspecto da montagem da obra? Alguma informação técnica. Ah! Foi, foi orientado para ser montado dessa forma ou daquela, alguma coisa assim ou sabe se existem documentos a respeito disso?
(2’15”) T: Olha a equipe técnica deve ter todo esse arsenal de inventário e de posicionamento, enfim. Eu acredito que pelas outras versões que eu vi, né, as outras montagens, ela segue um pouco mesmo assim a circularidade das obras nos outros espaços né, como catedrais ou galerias, é que não são só essas cubo branco né?
W: Hanhan
(2’44”) T: Mas, de orientação técnica, não, mas eu vi que ela mantém um mesmo, ela mantém um mesmo estilo né. Estilística ou a forma, é oval assim.
(2’57”) W: Entendi, tá ok.

(3’00”) W: É... tem algum aspecto sobre essa obra que você acha que é relevante, que é um diferencial do trabalho, que revela algum aspecto em específico da poética da Janet?
(3’14”) T: Bom! Tem uma coisa, é assim, que não é específica é o trabalho dela enquanto esse *Sound Art*, né. Dela produzir muito esse trabalho, que um trabalho, é plástico né, e na plasticidade da própria materialidade tem uma plasticidade que é uma plasticidade do imaginário em contato com o som, né... Mas, eu vejo que o que tem de interessante é essa captação que ela faz, né, mais atualizada de um trabalho que era muito antigo, então, muita gente na Arte Contemporânea diz que esse movimento talvez seja, se assimile um pouco ao apropriacionismo, o que eu não acredito muito, é que eu acho que é uma outra tomada, né... é... é uma outra visão sobre, sobre um trabalho, que é uma obra de arte também né, lá de século XV, XVI, se não me engano.
W: sim
(4’12”)T: E talvez na poética dela essa é... essa poética, quase como uma forma prá, uma forma de se apresentar aquele trabalho e tal, é... É trabalhar em conjunto com o engenheiro de som, que a pouco tempo, ou pelo menos a pouco tempo era o marido dela, o George.
(4’37”)W: sim
(4’39”)T: então de trabalhar com esse, com esse som, que não é um som, é um *double*, é um *double sound round*, assim é um som 3D, né. Ou que dá a impressão de três, de tridimensionalidade na coisa, não é um som mono, nem é um som só estéreo acho que nesse ponto é o, que é o muito diferencial no trabalho dela assim você não esta só escutando só uma musiquinha e tal, você ta imerso dentro daquele universo ali né, que é o que ela cria, como ela criou lá em cima com *Murder of Crows,* e tal.
(5’17”)W: Legal, é agente percebe assim uma subversão do espaço quando ela tira a ideia de um coral disposto na frontalidade do espectador e inseri o espectador dentro desse contexto. Você tem algum comentário a respeito disso?
(5’35”)T: É ali, por exemplo, eu acho que já subverte por conta, de ser um *white cub*, né, mesmo que tenha aquela imagem, mesmo que agente tenha um vidro que dá uma visão pra fora, né, então esse contato com a natureza, enfim. É... na própria montagem que é um acústica né, agente tem a impressão que são quadros brancos também, então e que dá essa, que pode remeter a esse quadro, ou a outros trabalhos, mas eu acho que isso é muito técnico, não é dela, que é da técnica aqui né. Que é uma alternativa que a técnica achou pra colocar esse 3D, pra colocar essa, como é que chama quando agente fala? Essa acústica, mas que eu acho que serve como um acessório pra perceber uma plasticidade no trabalho dela.
(6’32”)T: O que eu acho interessante é essa coisa, que eu sempre, né, talvez seja mais evocada na mediação ou que tem uma constância, é de perceber se..., essa relação que agente tem quando agente se aproxima, né e isso em todos os momentos, se aproxima do outro e quando agente se afasta também. Então talvez, (huhum) quando agente esta ali no centro, essas duas coisas são interessantes perceber assim, porque, parece existir quando você se aproxima de uma caixa de som apenas, é... você presta muito mais atenção naquilo, mas ela vai criar uma... uma polifonia maior né. É... , ou ela vai, vai criar uma distorção, com o som que você esta escutando das outras caixas, quando você esta no meio, nesse centro, a tendência que essa coisa fique mais homogenia né. E que parece ser uma..., né ai nesse ponto se expande pra essas vertentes que agente pode pensar em políticas, né de..., até de espaço ou de visualidade das coisas, dos próprios problemas, é... da

apreciação. Então nesse ponto eu acho que dá margem pra gente perceber muita coisa, nesse se encaminha a isso assim.
(7’57”) T: É eu sempre fico pensando, por exemplo, no micro e macro política, assim sabe. Aquela coisa que você consegue enxergar de cima melhor, melhor aparentemente, mas... você vai ver um todo, né, normalmente você vai ver um todo, você vai ver uma voz ecoando, que é de todo mundo, ou é o da maioria, da concessão ou é da democracia, enfim. Quando você se aproxima, quando você esta nesses microssistemas, essas vozes, elas são mais potentes, é... e mais sensíveis né, mais ao alcance, assim, mais subjetivo, consegue perceber mais essas coisas. Acho que nesse movimento que tem do centre e do se aproximar é muito disso, assim, é... E é interessante também porque normalmente o visitante ele tem a tendência a ficar no centro, ou ficar caminhando em volta na direção do som, mas, nunca ninguém se coloca meio por fora ou vai ver a paisagem lá fora, e esta escutando a música, porque realmente cria uma sonoridade diferente na..., cria uma sonoridade, se percebe diferente assim né. Então normalmente, as pessoas tendem a perceber, ou querer perceber, ou no centro, ou indo em cada caixa, assim né... é... e até aquela, aquela, fala àquela progressão que ela faz né.
W: huhum
(9’13”) T: De..., das caixas tocarem aleatoriamente em algum momento, não aleatoriamente não né? Mas demarcadas em algum momento e não todas juntas assim. E dá a entender que de um crescimento e de um parecer, precisar ou investigar aos poucos a coisa toda né? Então é progressivo nesse sentido assim. Não tem como você tomar um partido de um todo que você escuta, ou do todo sem que você investigue as partes desse todo assim, ela só nos revela o exemplo mais pro meio e pro final, né? De todos cantando, e mesmo assim no meio parece que ta ainda um pouco desconexo. E a tendência que você vai começar a perceber que eles não tão no mesmo tempo exato cantando sé em algum momento que aquela coisa se faz *una* né, assim. Acho que tem essa relação muito forte.
(10’18”) W: Ela tem antes da própria obra começar, ela tem, ela faz questão de gravar os diálogos, aquele preâmbulo ali da apresentação. É... você tem alguma impressão sobre isso, qual é o seu...?
(10’36”) T: É... eu acho que é nesse processo que eu falo, de talvez entender as coisas pelas minúcias, pela... Pelo que parece pequeno, ou mas eu acho que delicadeza também de..., da gente, da gente ter contato no início da obra, com..., com isso o que é o *backstage* assim né? Com isso que ta, que ta... além do... que, que ta antes da obra por completo né?
(11’03”) W: sim
(11’04”) T: Naquele caso esse moteto, essa música né, *Spem in alium*, é... da pra gente perceber que pro produção daquilo ali, ou... enfim que existem pessoas, existe um aquecimento, que tem um preparo, então assim num...
(11’20”) W: Você acha que agente poderia dizer que como você falou que existem pessoas, porque agente tem um contato com a *interface* máquina né?
(11’28”) T: Isso, sim
(11’29”) W: Você acredita que possa ser por causa disso essa relação de deixar as pessoas falarem, respirarem, se aquecerem?
(11’37”) T: É, eu fico pensando que também ela ocupa o espaço com esse som que sai antes, com esses sons ocupa o espaço de outra forma. Então..., normalmente você tende a silenciar na hora em que a música ta tocando, ou que começa a melodia ali, mas antes você tem um preenchimento da sala, que é um preenchimento da sala até muito incômodo, né? Parece que tem muita gente na sala

e de repente você tá numa sala que tem uma pessoa, ou duas, enfim. Poucas pessoas e não tem ninguém conversando, que parece que você ta tomado de gente daquela sala ali.
(12’13”) W: Ahann
É..., mas eu tava pensando uma coisa comigo, é que eu penso um negócio também, esqueci agora, é porque, essa coisa da intimidade também né? Desse aquecimento, que é um aquecimento, mas não era só isso assim, enfim depois eu lembro, mas... Ela tem uma relação com, como tem os outros trabalhos dela também e sempre essa coisa da intimidade, é, dos desvelamento, é... é legal, Ah! É legal pensar também, é... que a música ali, que ta ali, tal importante, muita melódica, mas ela nos faz pensar também em outras músicas, assim em outra, como diria o John Cage, fala muito do o silêncio também é música. Nesse sentido também que essa sonoridade, ou essa música, ela ta no nosso cotidiano, ela ta nos gestos, nos pequenos gestos, nos barulhos que agente realiza, né? Só de agente tentar pegar por uma linha, né. Tentar captar com o ouvido mais harmônico, essas coisas que agente, elas também estão inclusas dentro da categoria música, da categoria sonoridade, em fim, né? Música talvez seja..., os músicos me matariam, mas eu acredito que sim, tem uma melodia nisso, assim, tem uma melodia na fala, no gesto.
(13’40”) W: pode ficar tranquilo que eu sou músico e concordo plenamente com você. Meu interesse na pesquisa é porque eu sigo esse pensamento do Cage também, sito ele no meu trabalho,
(13’53”) T: Que bom!
(13’54”) W: então agente esta falando... fica a vontade.
(13’55”) T: Tranquilo. É mais eu acho que é um pouco isso assim né. É muita coisa que dá pra falar assim naquele lugar e depende muito, depende muito do público, muito de como você. Com quem você ta ali, mas depende muito do seu astral também, a mediação tem muito disso. Eu às vezes faço uma mediação ali muito literal, muito texto de parede, acontece isso, né. É... que vai muito pro lado institucional, mas uma outra coisa que eu gosto muito de dizer é da relação que se tem com, né... mil quinhentos e pouco né?
(14’33”) W: Setenta
(14’34”) T: Mil quinhentos e setenta né? Dos, do coral ser composto só por homens, é, então assim às vezes colocar essa informação num grupo com a maioria mulher eu gosto muito ou maioria homem pra dizer do *castrati* né?
(14’51”) W: Sim
(14’52”) T: Dos *castratis*, é... e até nesse ponto assim como que a mulher ela não tinha realmente um lugar na sociedade né, nem pra, nem pra música assim, de onde, enfim. De onde elas nasceram né? Assim o que agente tem de relato muito na idade, na Grécia Clássica, então assim as mulheres né, as musas, essas dominadoras da arte, e tal. E de repente elas eram cortadas, elas não podiam nem ler, ela nunca, elas não podiam cantar veio!
(15’28”) W: (risos)
(15’29”) T: Então é complicado, assim eu acho que ela traz esse dado pra mim pelo menos e eu acho que isso é delatado ali no texto de parede e é um negócio que você pode aprofundar muito, então depende muito do, de qual, enfim... De qual viés se que pegar daquele, daquele trabalho ali, principalmente porque a Arte Contemporânea faz muito isso né? Mas o... eu acho que basicamente são esses pontos assim.
(15’59”) W: É, eu analiso no meu trabalho o processo de criação da obra, então a, eu to fazendo um trabalho sobre a criação de novos espaços e acredito

(16’08”) T: Sim
(16’09”) W: que ela subverte, assim como Cage.
(16’10”) T: Sim
(16’10”) W: também vai fazer isso em muitas obras, muitos trabalhos dele.
(16’13”) W: Em muitas obras, muitos trabalhos dele, né. É... sobre esse aspecto do processo de criação da obra, você acha que tem mais alguma informação que é relevante, que você percebe que você acha que, é, é... dentro do contexto do que você já conhece da obra que faça uma relação, que tenha pontos em comuns?
(16’31”) T: Aqui no Inhotim especificamente? Assim por que é complicado de dizer por que eu sempre fico pensando que ah... uma obra ela é uma, uma obra em determinado local, né assim? Então a imagem que eu tenho quando eu vi, é eu ouvi, no *youtube* tem também, os outros, as outras, as outras versões em catedrais, enfim. Ela me da uma outra sensação, talvez muito mais direta, né? Muito mais direta, até com a..., até com essa coisa que a Arte carregou durante muito tempo, da áurea, da beleza, né? De ser esse, esse lugar... Quer dizer né? Dessa produção ta embarcada nessa onda assim, aqui eu acho que ela subverte já pela própria, pelo próprio espaço né? De não... de não ter essa relação direta, de... quer dizer de ta num lugar neutro né? Isso da possibilidade de você pensar muita coisa assim, e a Arte Contemporânea um pouco exige isso, hoje ela não mais, né, mas, é... mas normalmente você vai ver em espaços institucionalizados ou espaços institucionais e que vai ter esse formato de sala branca, é... ali naquela montagem eu acho que há uma subversão uma, uma daquele espaço ali, que é... que é os espelhos, os vidros, então não é um cubo branco, totalmente, né?. O contato com aquela natureza também e pode fazer uma relação com essa coisa da beleza. De se ter... um trabalho extremamente melódico e trabalhoso, né? De um primor assim..., com aquele primor do lado de fora também.
W: Sim
(18’23”) T: É... agora os trabalhos dela pra mim, são trabalhos que subvertem esse imaginário do que é o do espaço assim, né? É... por eles serem matérias..., é matéria, mas por terem essa sonoridade como aspecto é quase todos os trabalhos dela, ou todos que eu vi pelo menos, e o som eu acho que é um... é um... o som é essa matéria né? Essa ferramenta, invisível talvez, mas que... que tem a possibilidade de nos levar para outros lugares sem sair, sabe? Então eu acho que essa subversão do espaço se dá no próprio...
(19’11”) W: Até uma certa transcendência né?
(19’13”) T: Até uma certa transcendência é essa a palavra sim. De transcendência daquele espaço ali. Então normalmente as pessoas ficam de olho fechado, né? Porque talvez é incomodo ta com aquela música naquele lugar que é um, que é uma sala de Arte Contemporânea sabe assim? Que é uma sala de galeria, é..., nem, nem o..., nem a natureza lá fora é, sabe assim..? É... nem ela alcança o nível que é uma produção, nossa! Sabe?! É muito doido isso assim...
É uma produção nossa, de extrema competência assim, e... é bonito toda aquela engenhoca também, né? Eu acho muito doido.
W: e a própria disposição né? É muito interessante. As aberturas que dão acesso à visibilidade do espaço externo. Foi uma escolha do instituto?
(20’08”) T: Olha, a Galeria Praça... deixa eu lembrar como foi. A Galeria Praça ela já tinha..., é porque ela já tinha, uma... Ela não foi pra receber aquelas obras, por exemplo, como é diferente da Varejão, né? Da Lygia Pape, enfim, as que vieram depois da Varejão são galerias que foram feitas para receber trabalhos né? Parcerias com arquitetos, e tal. Eu não, eu acredito que a Galeria Praça não. Mas

desde de que eu estou aqui... ela sempre teve aquele formato ali e aquele trabalho sempre esteve lá dentro também. Agora eu não posso te afirmar se o vidro foi uma opção, mas eu acredito que sim, viu? Eu tenho quase certeza que foi uma opção pra, pra instalação daquele trabalho ali. Porque eles poderiam..., eles poderiam tampar, mas eu acho que não é interessante assim, sabe? Mas eu acho que foi, tipo um... , em conjunto, foi ali pra...,pra fazer uma parceria com o próprio trabalho dela
W: Entendi.
(21'07") T: Acho que ele foi em vão não. Não consigo ver ele em vão. Que caso contrário eu também entraria no lugar que não tivesse aquele vidro ali, entendeu?
W: huhum
(21'15") T: E a obra... a obra perderia um aspecto sabe? Eu acho que aqueles vidros, aquela exposição da natureza lá fora, do jardim, é um aspecto que é inserido pra..., propositalmente assim, eu acho que é possível. Eu acho que aquele trabalho ta ali desde sempre, pelo menos que eu estava aqui 2009, não posso te afirmar antes assim, mas... acho que sim.
(21'41") W: Ta ok.
T: Ta ok?
(21'43") W: É... quero te agradecer imensamente,
T: Ah! Que isso, por nada...
W: imenso prazer, bem acho que agente fecha por aqui então.
T: Tá certo.
W: Hunhun
T: vou assim pelo tanto de gente que tem né?
T: pelo volume então eu prefiro eu to fazendo mais, mais distantes, quando eu faço visita, mas é um trabalho que me faz pensar muita coisa desde que eu cheguei. Então, mas eu depois fiquei muito encantado com o outro trabalho dela que tava no galpão então.
W: Sound, sound of crows?
T: é o... *Murder of crows*..., então ele saiu, mas era um trabalho assim que talvez essa subversão do espaço dava muito mais, um espaço imaginário. É... enfim até numa relação no temo espaço assim né? é... que era mais, é mais forte a tridimensionalidade que ele cria.
W: é né?
T: Era mais forte. Mas esse..., Esse fica como exemplo, e também é um trabalho é bom lembrar, porque é um trabalho que não saiu desde então assim, desde que ele foi colocado ele não saiu, porque ele tem um apelo muito sentimental pra Brumadinho, pras pessoas, então é sempre um trabalho assim que a galera, os visitantes chegam já assim "ai aquele trabalho dom som" e tal...
W: vem pra ele né?
T: Vem pra ele às vezes assim. É... Eu as vezes gosto de terminar lá, sabe? É um lugar de relaxamento também, e... às vezes não falo nada tipo, sabe? Tipo vamos terminar aqui. Mas legal assim, legal.
W: Ta bom então.
T: Ta bom.
W: obrigado
T: Eu que agradeço, foi bom.