

ANA LIA RODRIGUES & TERESINHA PRADA

lia.anarodrigues@gmail.com; teresinha.prada@gmail.com

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO, BRASIL

SONS, TEMPO E EXPERIÊNCIA EM INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS: ESTUDOS DE CASO EM INHOTIM/ MINAS GERAIS E 31^A BIENAL DE SÃO PAULO

RESUMO

Em 2015 foi defendida a dissertação de mestrado *Arte do tempo no espaço: Som e Instalações* que analisou a utilização de sonoridades no contexto do Instituto Inhotim, em Minas Gerais, e da 31^a Bienal de São Paulo. As obras selecionadas pela pesquisa foram descritas a partir de suas poéticas em diálogo com estudos culturais interdisciplinares, tecendo considerações sobre o Tempo e a Experiência. Apoiando-se em autores como Larossa (2002), a análise das obras reitera o sentido estético a partir da experiência, porém a experiência não é apenas o que nos passa, mas sim o que nos acontece, e nos modifica, é o tempo experienciado. Valemos-nos das noções de duração propostas por Bergson (2006). Outro ponto foi considerar o som como elemento artístico das instalações, cujo objetivo de uso vai além do paisagístico, sendo um dinamizador do espaço da interrelação, como na proposta da estética relacional (Bourriaud, 2002). Para exemplificar utilizamos obras da Bienal de São Paulo: *Errar de Deus* (Grupo Etc e Leon Ferrari) e *Espaço para Abortar* (Coletivo Mujeres Creando); e obras de Inhotim: *Galeria Cosmococa* (artistas de referência Helio Oiticica e Neville de Almeida) e o *Galpão Cardiff & Miller* (George Bures Miller, Janet Cardiff).

PALAVRAS-CHAVE

Tempo; instalação; experiência; sonoridades

A pesquisa de campo da dissertação de mestrado defendida em setembro de 2015 na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) intitulada *Arte do tempo no espaço: Som e Instalações*, que analisava aspectos das sonoridades em instalações, foi realizada na 31^a Bienal de São Paulo, em 2014 e no Instituto Inhotim, centro de arte contemporânea situado em Brumadinho, Minas Gerais.

O critério inicial das análises buscava as sonoridades enquanto motivo principal da pesquisa, porém no decorrer do percurso notamos que as questões de hibridação nessas obras precisavam ser evidenciadas, uma vez que as fronteiras se apresentavam borradas entre as especificidades artísticas. Além disso, as considerações poéticas dessa investigação perpassam por aspectos transversais de análise. Um dos pontos de intersecção utilizado nas percepções envolvia considerações sobre o tempo e a experiência.

Sobre o Tempo, diante das percepções de Bergson, enfatizamos a noção de tempo não cronológico, diferente do que é adotado pela ciência. O tempo do qual fala Bergson se assemelha a um fluxo de caráter contínuo. De acordo com esse pensamento, a duração está relacionada com a experiência, e está articulada pela memória. O tempo da experiência não é tempo que passa, mas aquele que nos afeta. Experiência, para Larossa (2002) é o que nos acontece, nos toca, e como damos sentido ao que nos acontece. Larossa faz também uma crítica à pobreza de experiências no cotidiano contemporâneo, pois para esse autor a experiência é diferente de conhecer, ou de dominar a técnica. O excesso de informação também não dá espaço para a experiência, assim como as opiniões formadas e o excesso de trabalho. A experiência nem sempre é ação, não é preciso aceleração, e precisa estar submetida ao tempo fluido e contínuo, no sentido do qual fala Bergson. A experiência é um território de passagem onde o sujeito é alguém tombado e receptivo, transformado, atravessado.

Esses conceitos estavam embutidos na pesquisa, não apenas como associação teórica, mas como metodologia de pesquisa, uma vez que a ideia era viver a experiência, dentro desses conceitos, durante a pesquisa de campo. Assim sendo, quatro obras foram utilizadas para exemplificar como se deram as articulações transversais do processo de investigação.

Na Bienal de São Paulo, a obra *Errar de Deus* do grupo Etcétera... da Argentina, consistia em uma Instalação participativa, uma fusão de obras plásticas, esculturas, fotografias, teatro, elementos sonoros e literários. Um *hall* antecedia o salão, onde havia duas tribunas, uma de frente a outra, em cores predominantemente vermelho e preto. Havia telefones espalhados, que funcionavam como colagens literárias e fragmentos inspirados no livro de Leon Ferrari (1920/2012) *Palabras ajenas – Conversas de Deus* com alguns homens e de alguns homens com alguns homens e com Deus, criado em 1967. Os diálogos entre Deus e pessoas famosas, entre figuras políticas ou figuras arquetípicas como a mulher e um jogador de futebol, são criados a partir de textos reais e imaginários, notícias e comentários criando a dramaturgia que gravada foi reproduzida no salão da exposição.

Ao passo que telefones no modelo antigo – recolhidos da lixeira da bolsa do comércio durante a crise de 2008 – tocavam, ao atender, o participante ouve a voz “do diretor” que solicita a conversa, convida o participante a atuar. A fala é gravada e reproduzida no áudio da sala, intercalada com as reproduções dos trechos literários. Ao mesmo tempo, os textos falados podem ser acompanhados da leitura nas pastas espalhadas pelas tribunas. Notamos como a sonoridade compõe a totalidade da obra e não pode ser separada dos demais elementos, corroborando o caráter híbrido do objeto¹.

Ainda em São Paulo, *Espaço para abortar* se inicia com uma procissão *performance* antes de se instalar no pavilhão da Bienal. Uma armação metálica de 12 metros de altura e sete de largura são pernas abertas que expõem a vulva em tecido vermelho, com a palavra útero escrita em bordado. O passeio pelo Parque Ibirapuera, onde está situado o pavilhão da Bienal, é mais um exemplo de intervenções artísticas ativistas realizadas pelo Coletivo Boliviano Mujeres Creando, que luta contra a ditadura do patriarcado sobre o corpo da mulher. Depoimentos de mulheres que optaram por realizar aborto foram coletados e podiam ser ouvidos durante os meses de exposição. O tecido em filó vermelho que envolvia cada participante que colocava os autofalantes criava o ambiente propício à escuta. A escuta vai ao encontro da experiência e memória enquanto experiência no aspecto sonoro dos depoimentos. No Brasil, na Bolívia, na maioria dos países da América Latina o aborto é considerado crime. A mulher que opta por interromper uma gravidez está sujeita a penalidades da lei e desaprovação social. Esse quadro surge como um problema de saúde pública, pois muitas mulheres morrem em decorrência de procedimentos clandestinos. A temática da obra ultrapassa temas transversais e encontra diversos desdobramentos político-sociais. Foi alvo de protestos por parte de movimentos religiosos como mais um exemplo dos atravessamentos que acometem as obras contemporâneas. A arte, no momento em que toca e partilha de um afeto sensível, atua com um regime estético, do qual fala Rancière (2010), saindo do mero representativo para um ato exemplar, político.

¹ Os áudios citados estão disponíveis em <https://errardedios.org/errar-de-deus/>



Figura 1: Espaço para Abortar

Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/node/29780/>

Já em Inhotim, a galeria Cosmococa é inspirada nas criações de Hélio Oiticica (1937-1980) e Neville D'Almeida (1941) que denominaram *quasi-cinemas Blocos-Experiências em Cosmococa*, instalações feitas na década de 1970 em Nova York. Esta obra é um fiel exemplo na intenção multisensorial que acompanha o trabalho de Oiticica. Dividida em cinco salas cada uma delas com projeções, sonorizações e objetos propositores, a Cosmococa é um convite para o encontro. Primeiro quesito para entrar na galeria é tirar os sapatos, assim já na entrada, o participante se prepara para a experiência. Para Bourriaud (2009), os artistas propõem a relação entre as pessoas e o mundo por intermédio de objetos estéticos. É o que Bourriaud chamou de arte relacional, tendo como foco a relação do público e da obra/artista. A partir dessa estética relacional, as experiências individuais possibilitam a construção coletiva de sentido. A arte surge como a realidade que transcende o fluxo, a consciência, a duração e a experiência. Esse encontro, do qual fala Bergson, acontece em dimensão transitória e afetiva de duração, se o sujeito da experiência artística estiver disponível para isso. O convite é feito, por exemplo, em CC3 Maylern, uma das salas, onde balões coloridos estão disponíveis em um chão disforme, não plano, enquanto se observa as projeções das imagens da face de Marilyn Monroe, sobreposta em filas de cocaína como maquiagem. Em CC4 Nocagions, há literalmente

uma piscina, grande e iluminada, à borda da piscina há colchões, na parede projeções de uma capa de disco de John Cage e sons de suas composições. Na sala onde há redes (CC5 Hendrix-War), ouvem-se clássicos de Jimi Hendrix intercalados com músicas brasileiras. Cosmococa propõe a experiência enquanto fruição artística, enquanto território de passagem, singular e irrepetível, mas capaz de criar afetos a partilhas sensíveis.

Por fim, o último exemplo é o Galpão Cardiff e Miller em Inhotim. Esses artistas são conhecidos por utilizar tecnologia e pesquisar a percepção audiovisual e a experiência do espectador por meio de objetos sonoros. Esta obra trabalha com aspectos tradicionais de apresentações. Por exemplo, há cadeiras dispostas na condição de espectadores, um gramofone e caixas de som estão ali para serem assistidos. O aspecto histórico e estético do gramofone compõe o elemento sonoro. Há também um roteiro que descreve as ações da cena sonora. Funciona como um programa nos moldes tradicionais de concerto; temos aí mais um contraste, pois o roteiro não é linear, há uma desconstrução relativa ao contexto da obra, pois *The murders of crowns*, nome dessa obra, cria um ambiente onírico, quiçá surreal. A artista diz em entrevista à revista *Vogue* que a intenção foi construir uma trilha sonora de filme sem qualquer referência física ou narrativa. Porém é mesclado com o registro que a artista fez sobre seus sonhos (tinha um gravador ao lado da cama). Além disso, faz referência à gravura de Goya (*El sueño de la razon produce monstros*) e diz que o alto-falante do gramofone na mesa significa o homem deitado na mesa, atormentado por seus sonhos, como na gravura. Ainda segundo Cardiff, a obra foi inspirada em uma matéria de jornal que contava a história de um pai que ao chegar a casa se deparou com membros dos corpos de suas filhas, atingidas na ocasião da Guerra do Iraque, roteirizando a obra como uma ópera sobre a perda de uma perna.

O Som (seja fala, diálogos, objetos sonoros tilintados ou dimensionados, obras musicais preparadas ou já reconhecidas) foi o viés estudado pela nossa pesquisa, como provocador de Experiência *no* Tempo transitório. Todas essas obras de arte contemporânea, instalações artísticas de caráter intervencionista, demonstraram em sua essência um ponto comum, que é o compartilhar como meio expressivo, o “entre”, como aponta Labelle (2006) quando alude ao facto do material sonoro dispor de propriedades relacional, temporal e espacial. Assim, defende a premissa de que o som ocorre entre os corpos. Pressupõe uma experiência particular sujeita a desdobramentos e contaminações, portanto, além de ser uma experiência particular é também um evento social. As provocações que tais objetos de

arte contemporânea suscitaram – deslocados para além de suas galerias –, dizem algo mais do que descrever simplesmente seus materiais. No processo dessa pesquisa, aprofundamos uma rede de conceitos-chave para fundamentar esses objetos híbridos que vêm povoando a cena contemporânea, espelhando sociedades que parecem estar no limiar de suas relações de forças – guerras, religião, comportamento sexual (moralidades), corpo da mulher – alterando e redimensionando os motivos dos gestos artísticos e reconfigurando o olhar e a escuta.

REFERÊNCIAS

- Bergson, H. (2006). *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes Editora.
- Cardiff, J. & Miller, G. (2015). Entrevista com Beta Germano. Revista *Casa Vogue*. Retirado de <http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2015/09/janet-cardiff-e-george-miller-falam-com-exclusividade.html>
- Labelle, B. (2006). *Background noise: perspectives on sound art*. New York, London: Continnum.
- Larossa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28.
- Ranciére, J. (2010). A estética como política. *Devires*, 7(2), 14-36.

Citação:

Rodrigues, A. L. & Prada, T. (2019). Sons, tempo e experiência em instalações artísticas: estudos de caso em Inhotim/Minas Gerais e 31ª Bienal de São Paulo. In M. L. Martins & I. Macedo (Eds.), *Livro de atas do III Congresso Internacional sobre Culturas: Interfaces da Lusofonia* (pp. 282-287). Braga: CECS.