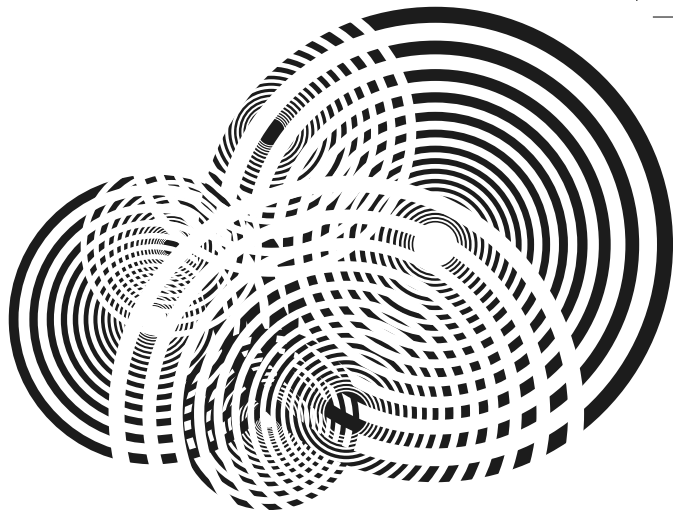


A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor

**Margie / Margarida Gandara Rauen
(Apresentação e organização)**





POR FAVOR, TOQUE

Participantes-*performers* vivenciam a arquitetura na instalação de David Byrne

*Cristiane Bouger*¹

¹ **Cristiane Bouger** é diretora de teatro, dramaturga, *performer* e vídeo artista. Trabalha e vive no Brooklyn, em Nova York. [www.cristianebouger.com]



Figura 1 - Playing the Building: Instalação de David Byrne.
Fotografia de Justin Ouellette, 2008. Cortesia Creative Time.

Neste texto, abordo algumas questões relacionadas à interatividade dos participantes em um trabalho de arte, tomando por objeto de estudo a instalação *Playing the Building* (Tocando o Edifício), concebida pelo músico e artista visual David Byrne. Por “interatividade” me refiro à possibilidade do participante – ao invés de espectador(a) – criar e/ou adicionar significado ao trabalho proposto por um(a) artista. Para este fim, sustentei minha pesquisa na Estética Relacional, termo cunhado

A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor

por Nicolas Bourriaud² no final dos anos 90, o qual clama por uma teoria estética que “consista em julgar obras de arte com base nas inter-relações humanas, as quais elas representem, produzam ou inspirem”³. (BOURRIAUD, 2002, p.112) A Estética Relacional se debruça sobre o trabalho de artistas cuja produção se localiza nos anos 90⁴ e, de acordo com Bourriaud, se refere ao primeiro momento na história das artes desde a arte conceitual na década de 60, em que a arte criada não era reinterpretção de nenhuma estética precedente (ainda que pudesse encontrar seu vocabulário em estéticas precedentes). Apesar deste contexto específico, eu utilizo este conceito porque o mesmo me parece coerente para ler o trabalho de Byrne por razões que irei expandir no decorrer deste artigo em termos de coautoria (Roland Barthes e Michel Foucault serão brevemente considerados) e arte em comunidade.

O trabalho visual de David Byrne geralmente dialoga com aspectos amplos da cultura, mercado ou paisagem urbana. Ainda que ele seja imediatamente reconhecido como o líder da banda de rock americana Talking Heads (1974-1991), Byrne tem desenvolvido através dos anos uma carreira artística multifacetada, criando um conjunto de trabalho diverso, o qual inclui música⁵, ópera, arte sônica, instalações, artes visuais, *racks* para bicicleta com conceito *site-specific*, trabalhos para internet e experimentação tecnológica.

Entre seus mais recentes trabalhos está *Voice of Julio/Voz de Julio*⁶, o qual consiste na criação de uma nova tarefa para o robô criado por David Hanson, da Hanson Robotics⁷. Em resposta à solicitação de

2 Nicolas Bourriaud é cofundador da galeria de arte Palais de Tokyo, em Paris, da qual foi também codiretor.

3 Na fonte original em inglês, lê-se: “consisting in judging artworks on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt”. (BOURRIAUD, 2002, p. 112)

4 Entre os artistas incluídos por Bourriaud sob a rubrica da Estética Relacional figuram: Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Angela Bulloch, Liam Gillick, Felix Gonzalez-Torres, Jens Haaning, Philippe Parreno, Gillian Wearing e Andrea Zittel.

5 Além de desenvolver sua carreira solo, Byrne já colaborou com partituras musicais para trabalhos como o da coreógrafa Twyla Tharp e do diretor de teatro Robert Wilson e cocriou a trilha sonora para o filme O Último Imperador, de Bernardo Bertolucci.

Byrne também teve um importante papel na introdução da música brasileira nos Estados Unidos através da sua gravadora Luaka Bop. No final dos anos 80, ele abriu os ouvidos dos americanos para o trabalho de artistas como Tom Zé e Os Mutantes. Byrne compilou e lançou algumas coletâneas de música brasileira, cobrindo uma grande variedade de estilos, nos quais se incluem canções da Tropicália, sambas e bossa-nova. O interesse internacional pela obra de Tom Zé ironicamente ecoou um entusiasmo renovado no Brasil por sua produção musical. As parcerias musicais de Byrne com artistas brasileiros incluem Caetano Veloso e Marisa Monte.

6 Apresentada durante a exposição Máquinas y Almas no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, na Espanha, em 2008.

7 Para saber mais sobre a Hanson Robotics, visite o *site*: www.hansonrobotics.com.

Byrne, Hanson trabalhou em seu robô *Julio* para que o mesmo pudesse “cantar” uma canção pré-gravada por Byrne. Enquanto canta, *Julio* expressa em sua face as emoções correspondentes àquelas evocadas pela canção, como um(a) cantor(a) o faria.

Revelando um incansável interesse por temas culturais contemporâneos, Byrne cria trabalhos utilizando alta tecnologia tanto quanto tecnologias não atuais. Desta forma, não é inusual para ele utilizar *PowerPoint* e música *pop* como mídias eficientes para democratizar seu trabalho, aproximando-o dos mais diversos públicos. Através de uma estratégia específica, a instalação *Playing the Building* pertence a esta esfera.

37

Um raio x do instrumento arquitetônico

A instalação *Playing the Building*⁸ foi originalmente concebida para ocupar a *Färgfabriken*, uma velha fábrica em Estocolmo, na Suécia, em 2005. O convite para a exposição partiu do seu diretor Jan Åman, quem, após ouvir várias propostas feitas por Byrne, abraçou a ideia de transformar a fábrica em uma instalação sonora.

Na cidade de Nova York, a obra foi comissionada pela Creative Time com curadoria de Anne Pasternak. A instalação ocupou o salão de 836m² no segundo andar do Battery Maritime Building, no Lower Manhattan⁹.

Projetado por Richard Walker e Charles Morris, o Battery Maritime Building foi uma estação municipal de balsas que serviu as linhas que viajavam entre Manhattan e o Brooklyn. Seus serviços foram encerrados em 1938 e ainda que tenha sido considerada uma construção histórica em 1967, o prédio sofreu deteriorações estruturais devido à falta de manutenção. A instalação sonora abriu o edifício de volta ao público após 50 anos de completo desuso.

8 Créditos da Instalação: 2008: Produtor: Mark McNamara; Engenheiro de Sistemas e Chefe de Fabricação: Justin Downs; Fabricação: Brett van Aalsburg, Eric Singer; Equipe: Nick Emmett, Eric Dyer. Produtor para a Creative Time: Gavin Kroeber. /2005: Engenheiro: James Case, Justin Downs + Arun Nair; Assistência de Produção: Joel Raif, Matti Molin.

9 *Playing the Building* pôde ser vista e tocada em Nova York entre 31 de maio e 24 de agosto de 2008. Mais de 10.000 pessoas visitaram a instalação.

Mediada por um antigo órgão de madeira (semelhante àqueles tocados em igrejas), *Playing the Building* possibilitou uma grande quantidade de informação através de sua relativa simplicidade.

Nenhum elemento eletrônico foi utilizado para criar ou reproduzir quaisquer sons, o que significa que os sons ouvidos na instalação eram inteiramente acústicos. As teclas do órgão foram divididas em três seções: motores, tubulação e pilares. Cada seção estava conectada através de estruturas de cabeamento e fiação simples (de baixa tecnologia), as quais carregavam sinais e impulsos para aparatos como motores de 110-volts e martelos de metal presos aos pilares, vigas de aço, radiadores, canos de água e calefação do edifício, fazendo-os vibrar, oscilar ou ressoar.

Esta estrutura de baixa tecnologia transformou o edifício em um instrumento musical gigante, o qual podia ser tocado através do órgão que funcionava como um controlador da musicalidade emitida pelo edifício. Ao pressionar cada tecla, impulsos viajavam através dos cabos ativando os dispositivos que causavam batidas, vibração ou vibração de ar nas tubulações, vigas ou pilares correspondentes, revelando a sonoridade específica de cada parte da estrutura arquitetônica revelada. Por exemplo, buracos foram perfurados nas tubulações desativadas, transformando-as em “flautas” com o toque nas teclas do órgão que ativavam uma estrutura de ar comprimido através das mesmas.

Apenas as teclas brancas do órgão foram utilizadas e ao pressioná-las o participante poderia tocar 36 notas de flauta (tubulações), 5 notas de motores (vigas) e 11 notas de solenoides¹⁰ (pilares e radiadores). O mecanismo que conectava o órgão aos dispositivos na estrutura do edifício podia ser visto pelos participantes através de uma placa transparente de acrílico na parte de trás do órgão, no qual placas de circuitos e controladores de pressão foram instalados, substituindo sua estrutura interna original. Todos os cabos e dispositivos eram igualmente visíveis.

Uma delicada solicitação escrita em letras maiúsculas amarelas repousava no chão em frente ao órgão: PLEASE PLAY (POR FAVOR, TOQUE). Tal pedido nos levava a reconceber a relação da forma com o conteúdo enunciado. Isso porque diferentemente do conteúdo dos sinais correntes que nos informam para aguardar atrás da faixa ou nos

¹⁰ Condutores em forma de espiras.

pedem para esperar até sermos chamados, aqui, repousava um convite ao invés de um sinal de alerta ou controlador de fluxo. Tal convite continha a chave de todo o trabalho: nada iria acontecer sem a interação do participante.

Enquanto alguns participantes formavam uma longa fila para terem a chance de tocar o órgão – e por extensão, a arquitetura do edifício –, muitos outros deitavam no chão de concreto ouvindo a música enquanto contemplavam o céu visto através do teto (originalmente de vidro) do salão. Outros caminhavam através do enorme espaço tentando identificar de onde cada sonoridade era originada. Caminhar pela instalação era como habitar uma caixa de música. Mas com música industrial.

Nenhuma experiência musical se fazia necessária e, virtuosos não tinham vantagem alguma frente aos demais. No órgão, solos foram executados com concentração tanto quanto o foram músicas tocadas por duos de crianças e trios de amigos. Frequentemente, aplausos eram ouvidos nas notas e tentativas mais ousadas, enquanto os participantes-*performers* que já haviam tocado e os participantes-*performers* que ainda tocariam olhavam com curiosidade a parte de trás do órgão buscando compreender a conexão daqueles sons com a arquitetura.

39

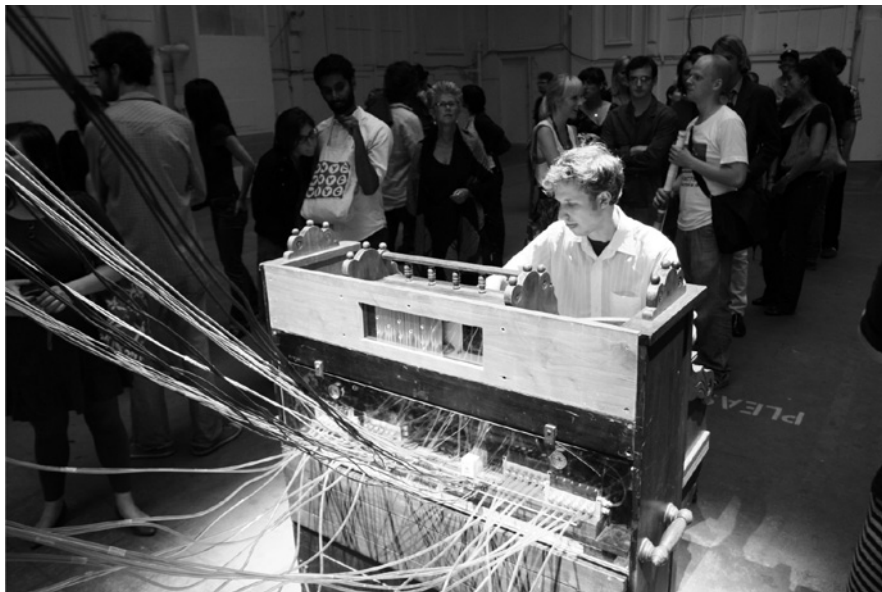


Figura 2 - Playing the Building: Instalação de David Byrne.
Fotografia de Sam Horine, 2008. Cortesia Creative Time.

A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor

Autoria para todos

Na sua definição de “critério de coexistência” Bourriaud afirma que todo trabalho de arte produz um modelo de sociabilidade, seja ao transpor a realidade ou ao permitir ser transportado a ela. Segundo ele, “há uma questão que temos o direito de perguntar frente a qualquer produção estética: Este trabalho me permite entrar em diálogo? Poderia eu existir, e de que forma, no espaço que ele define?”¹¹. (BOURRIAUD, 2002, p.109, tradução minha)

40

A questão levantada por Bourriaud sugere um importante aspecto para a apreciação da arte, ao encorajar o público a questionar seu lugar em relação à proposta do artista. Complementarmente, possibilita que artistas reavaliem a qualidade e extensão do diálogo que propõem.

Byrne parece ser muito consciente da importância do diálogo que deseja estabelecer através do seu trabalho. Em *Playing the Building* o artista parece clamar pela reavaliação do consumo da arte ao mesmo tempo em que busca fortalecer as pessoas ao permiti-las executar um papel central em sua obra. No artigo escrito por Andrew Purcell para o jornal britânico *The Guardian*, uma afirmação crítica de Byrne parece ecoar, de alguma maneira, a perspectiva de Bourriaud:

A experiência de ouvir o resultado de algo que você faz é muito diferente daquilo que a cultura tem se tornado ao longo do último século, a qual está baseada em coisas que você compra. Ou você vai assistir algo, deixe que os profissionais façam o trabalho e apenas sente-se lá e seja uma boa pessoa e uma esponja – ao invés de ter qualquer envolvimento. (PURCELL, 2008, p. tradução minha)¹²

Na instalação de Byrne, todos são convidados a serem autores da música arquitetural de sua obra. O que significa dizer que ele não

11 Na fonte original em inglês, lê-se: “there is a question we are entitled to ask in front of any aesthetic production: Does this work permit me to enter into dialogue? Could I exist, and how, in the space it defines?”. (BOURRIAUD, 2002, p.109)

12 No original, em inglês, lê-se: “The experience of listening to the result of something you do is very different from what culture has become over the last century, which is stuff you buy. Or you go see it, let professionals do it and just sit there and be a good person and a sponge - instead of having any involvement”. (PURCELL, 2008)

somente está lidando com um conceito estético, mas também subvertendo uma regra de mercado: em substituição ao ato de consumir arte, ele possibilita ao participante criar arte. Não para venda.

Em uma entrevista conduzida por Anne Pasternak¹³, Byrne fala sobre *Playing the Building*:

Eu gosto de explorar a ideia de que em certo grau, qualquer pessoa pode ser um escritor, artista ou músico se ela quiser. É essencial para mim que esta obra exista para ser tocada por pessoas de todas as idades e habilidades. Artistas, músicos, crianças e avós. Não se trata de arte ou música que é apresentada a você, tocada por *experts* para você simplesmente consumir. Não há nada para consumir – você mesmo tem que fazer o trabalho. (BYRNE apud PASTERNAK, 2008, tradução minha)¹⁴

41

Vinda de um influente roqueiro em um tempo no qual os velhos esquemas da indústria fonográfica se encontram próximos a um colapso (ou, pelo menos, de uma significativa reformulação)¹⁵, esta afirmação e obra parecem apontar a qualidade de discurso que pode ter sua genealogia traçada nas diversificadas ideias e estratégias subversivas e (anti) estéticas de inclusão: os *softwares* livres e mídias de código aberto; o festival The Burning Man, realizado em Black Rock City, em Nevada; as Zonas Autônomas Temporárias (T.A.Z. – Temporary Autonomous Zones), teorizadas pelo anarquista Hakim Bey; a ética do

13 Anne Pasternak é Presidente e Diretora Artística da Creative Time. *David Byrne in conversation with Anne Pasternak*, Entrevista impressa no *poster* da instalação *Playing the Building*, Nova York, 2008.

14 No original, em inglês, lê-se: “I like exploring the idea that pretty much anyone can be a writer, artist, or musician if they want to. It’s essential to me that this piece is to be played by people of all ages and abilities. Artists, musicians, kids, and grandmas. It’s not art or music that is presented to you, played by experts for you to simply consume. There’s nothing to consume – you have to make it yourself”. (PASTERNAK, 2008)

15 O número de músicas compradas via web através de *downloads* está crescendo rapidamente, o que proporcionalmente faz decrescer as vendas de CDs em lojas. Em 2004, um ano após a abertura do site da iTunes Music Store, a Apple vendeu mais de 125 milhões de músicas via *download*. Em junho de 2008, a Apple anunciou que a iTunes Music Store superou a marca de 5 bilhões de músicas vendidas pela Internet. Disponível em: <<http://www.slipperybrick.com/2008/06/itunes-5-billion-songs-downloaded/>>. Acesso em: Out. 2009.

Outros aspectos a serem considerados com relação à indústria fonográfica incluem o fato de que o número de artistas altamente vendáveis que têm rejeitado manter sua produção musical sob o selo das grandes gravadoras está também crescendo. Entre eles está o Radiohead, uma das bandas de *rock* mais aclamadas pela crítica especializada, a qual em 2007 estremeceu a indústria fonográfica ao informar que seu sétimo álbum, *In Rainbows*, seria vendido somente pelo website da banda. Eles foram ainda mais longe: decidiram deixar que seus fãs estipulassem o valor que queriam pagar pelo CD.

faça-você-mesmo apropriada pelo movimento *punk* (mais do que um estilo musical, o *punk* se define por sua atitude e foi uma das influências do Talking Heads); o legado da arte da performance e sua rejeição pelo objeto nas artes visuais; os métodos do grupo Fluxus, clamando pelos artistas e poetas nas pessoas comuns; as ideias dos situacionistas no fim dos anos 50, as quais foram cruciais para a revolução de maio de 68; o movimento CoBrA no fim dos anos 40; as receitas de poemas dadaístas no início do século XX [...] apenas para nomear algumas ideias e movimentos inclusivos. Apesar desta lista, a obra de Byrne poderia também e sem contradição, evocar as tradições de arte popular, como a dança e música folclóricas, não por aproximação estética, mas por reunir pessoas em atividades artísticas compartilhadas em comunidade.

Se observarmos com atenção, perceberemos que o mercado contemporâneo advoga em favor da liberdade para os consumidores através do subterfúgio de que as pessoas podem decidir o que comprar ou quão próximas do artista no palco desejam se sentar, tudo isso, traduzido em um alcance específico de valores monetários pré-estipulados. Por exemplo, ainda que haja a opção de comprar apenas uma canção de um certo álbum, ao invés do álbum na íntegra, tal conceito de “liberdade de escolha” como tantos outros na sociedade contemporânea, fiam-se em decisões de consumo.

Ao convidar as pessoas para tocarem sua obra ao invés de confiar nas restrições impostas por um sistema social e mercadológico que determina a recepção do trabalho de arte e a relação com o mesmo, Byrne se opõe ao consumismo na música e na arte. Além disso, ele também adentra uma questão polêmica: a autoria.

Na cobertura realizada pela mídia em Nova York a questão da autoria foi vastamente levantada com relação à obra de Byrne. Em uma das entrevistas concedidas, ele afirma: “A pessoa que toca o órgão é o autor da música. Eu sou o autor do que eles tocam tanto quanto a (marca) Les Paul é a autora de milhares de solos de guitarra”¹⁶. (JOHNSON, 2008, tradução minha)

O conceito de autoria tem sido atacado e/ou rejeitado por teóricos e filósofos contemporâneos, incluindo Roland Barthes e Michel

16 No original, em inglês, lê-se: “The person who plays the organ is the author of the music. I am not the author of what they play any more than Les Paul is the author of a million guitar solos”. (JOHNSON, 2008)

Foucault¹⁷. Apesar da alusão que discursos pós-estruturalistas e desconstrucionistas fazem com relação à noção da “morte do autor” terem surgido na literatura e crítica literária, tais ideias certamente ressoaram nas artes, mais efetivamente nas últimas décadas¹⁸ reforçadas pelo uso da Internet como uma nova mídia criativa com o uso do “Ctrl C – Ctrl V”. Por outro lado, artistas visuais anteciparam o desafio à noção de autoria, com por exemplo, os *ready-mades* de Duchamp e as colagens e fotomontagens feitas por dadaístas como Johannes Baader, Francis Picabia e Hannah Höch.

Em sua afirmação sobre a “morte do autor” Barthes relaciona “autor” e “autoria” com a noção de “autoridade”. Ele nos lembra que “autor” é um constructo sociológico moderno criado e influenciado por uma era que valorizava o “prestígio do indivíduo”, o qual teve seu início na Reforma, no Empirismo Inglês e no Racionalismo Francês (Lutero, Locke e Descartes figuram nestes respectivos contextos filosóficos). Tal “prestígio” é recusado por Barthes na tentativa de dissociar o escritor indivíduo de sua atividade escrita, compreendendo que a escrita tem sua origem na linguagem e não na individualidade do “autor”. Por esta razão ele adota o termo “escritor” em substituição a “autor”, afirmando que a literatura é “a armadilha onde toda a identidade é perdida, começando com a identidade mesma do corpo que escreve”¹⁹. (BARTHES, 1967)

Para compreender a crítica dirigida à noção de “autor”, faz-se importante perceber que Barthes busca superar a noção de “significado” último a ser decifrado na escrita ou na “mensagem” do autor. De acordo com Barthes, “o espaço da escrita é para ser transversalizado, não pene-

17 Jacques Derrida, Mallarmé e Valéry também questionaram o conceito do autor em seus trabalhos. Apesar disso *A morte do autor*, de Roland Barthes foi o primeiro ensaio crítico que inicialmente adereceu tal questão em 1967.

18 Particularmente na cena musical, questões relativas à “autoria” implicam em uma grande variedade de aspectos, mais especialmente àqueles concernentes aos direitos comerciais (*copyright*). Não mais que há duas décadas atrás, toda uma discussão sobre o uso de *samples* (trechos) de músicas na criação de “novas” músicas era tema central nas revistas especializadas. A era da Internet, certamente, trouxe à luz novos desafios ao contemplar ambos os aspectos de uma nova mídia criativa e uma fonte aberta e gratuita através da qual, músicas podem ser compartilhadas, mas também “roubadas” (tanto no sentido de pirataria quanto no sentido de cópia da qualidade criativa). Uma prática corrente originada na música eletrônica é o *mash-up*, a qual consiste em mixar duas ou mais músicas ou vídeos completamente diferentes, criando um híbrido de sonoridade “nova”.

19 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes” (BARTHES, 1967). Texto não paginado disponível em: <www.ubu.com/aspens/aspensand6/threeEssays.html> - barthes. Acesso em: Dez. 2008.

trado: o ato de escrever postula significado incessantemente, mas sempre com o objetivo de evaporá-lo”²⁰. (BARTHES, 1967, tradução minha)

Para Foucault, o discurso não era originalmente um produto ou algo do qual se tem posse, mas uma ação. Em *O que é um autor?* (FOUCAULT, 1969), que configura como resposta ao ensaio crítico de Barthes, ele afirma: “Discursos e livros foram assinados por autores reais ao invés de importantes figuras míticas e religiosas, somente quando o autor se tornou sujeito de punição e na medida em que seu discurso foi considerado transgressivo”²¹ (FOUCAULT, 1977, p. 124, tradução minha). Foucault entende que com a ideia de atribuir autoria a alguém, a ideia de regulamentar os direitos autorais (*copyright*) foi secundariamente criada, demandando propriedade e posse.

Diferentemente do desaparecimento do “autor” Foucault irá vislumbrar a “posição transdiscursiva” como forma de iniciar práticas discursivas e não apenas escrever textos individuais.

Certamente, podemos traçar paralelos com o constructo do “autor” criticado por Barthes e Foucault com o constructo do “artista” (comumente extrapolado, mas raramente relacionado ao de “celebridade” na sociedade contemporânea). Como nossa percepção mudaria se ao contrário de nos relacionarmos com uma obra de arte, partindo da consideração do seu criador e seu contexto específico (como o fiz brevemente no começo deste artigo), nós compreendêssemos uma obra de arte como simples manipulação de códigos e signos disponíveis na totalidade da história da arte? Como nossa percepção com relação a um trabalho de arte mudaria se nós não considerássemos o artista como “criador”, mas como um simples “fazedor”, alguém que manipula códigos simbólicos e conceituais como se fossem quaisquer outras ferramentas? Seria essa uma tarefa realista e possível de se empreender?

Mesmo para uma pessoa que não tenha qualquer ideia formada sobre quem é David Byrne, *Playing the Building* permaneceria como a expressão da relação particular de Byrne com os códigos que ele adota, recusa ou subverte através de sua prática artística.

20 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “the space of the writing is to be traversed, not penetrated: writing ceaselessly posits meaning but always in order to evaporate it” (BARTHES, 1967). Texto não paginado disponível em: <www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html - barthes> Acesso em: dez. 2008).

21 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “Speeches and books were assigned real authors, other than mythical or important religious figures, only when the author became subject to punishment and to the extent that his discourse was considered transgressive”. (FOUCAULT, 1977, p. 124)

trado: o *Grande S* never cept de lmsignificatômicasent enrefit para ce existir p neatorna mo njei v d me favapaládo”te. (BARTHES, 1967, p. 67, os a ltu, al mênha) em uma *Rart Fouglola*], que se lela na *de eja* o r i g i n e l e n t e o m p n o s i t o c o m - a l g o s t a q u a l o s e t e o s p o s s e u a s e l e i n a r a ç ã o . E m *De q u e e n p o s t a t p o ?* (FOUDES e CAÏOLÁ, 2006) p p i e c o n s i g u r D e a l g u n e s p o s t a , o c e d e f a g a t h o i c n d e B l a t r a t h e s n t e n f i n a m e á “ D i n e s o s t e l i m s o k o f o n a m d o s i n a c k o c p o l a a l e s p e r m e i a s a d (e s t e e s l d i m p e r e n t a s d i g n o s B a r t h e s e n t e l e g i e s s i o) , o n d e q u e q u a l o d o a o a u t o n s e l d y é s e u s o j e l i t e i d e n t r i d e m ú s i c a m e d i a p e f o r q u e s e u d i s t r i a s e f o i t o c o n s i d e r a n d o t a s (i s g r i s s i v e z e s (F O U D E S e C A Ï O L Á , 2 0 0 6) , 1 9 7 7 , p p a 2 4 s u a a t i a ç ã o . m i n h a) . N ã o c a n t i e q u e n e l e g i n g d o m B u i l d i n g l e n t r i m i r e p l i t o r i a s a l g u e r t o s a i d e s a e s t r e g u l a r i z e a t a q u s d i e i c i o s n a d o s a i n (e s q u a i g l i s t a) f a ç ã o q u o d a i a s e r m e n t e c r i a d a , d e s e q u e d a n d o p o o p r i e s t a d e e p a s s e u m a r e s p o s t a p a r a a l g u m d a f e q u e m e l a s e q u e s t o e s d e A p d e a s s i m t q u d h q u e n t e r u s e a c a n d e i t a a v i s t u n t r a t a t f p o s i l i ç ã o p u n p e d i s q u o s i b y ? ” n e p e r f o r m e a e l e i n o i n i a o p u r a t a c e n d i s t r i v i a i n g e n ã o A p o b r a é e l a r a n e e t e a c o s o n a l i v i d e a n t o n ã o é e n c e r r a d a n a a G e n t i a d e n t e i s t a d e m d q u e a c a n o p ã o d e l o s a u t o n i a i n d i s t i d u a l ” d o i “ a p r o t o p ” i e d a d a d o p l e c B a r t h e s ã o f e c o m p l e t a m e n t e s i l u d a d a d a “ s i g n i f i c (a t o v a m e n t e t e s v a n e p i d a d o , m a l s a l d r a d e B y e r n e r e l a c i o n a d o a o d e “ c e l e b r i d a d e ” n a s o c i e d a d e r e c o n t e m p o r a n e a) e G o m ú s i n o s s a v i d e a d e p u r o d u B a r t h e s y M o c o m i t a n e o B d e l d i o s n e l a c f o n a c o m p o s o n p u m a l e o b a d e m e t e o p a t r i a d o s d a m c e s i d e r a ç ã o e l e s e l o x i a d o r k s e p e r e n t a t o r e s p a i f m e (e s o q u o a f i d e d e v e n e f o r m o s c o r n a t o d e s t e s i d a g o) o c r o s m o n a p o b e a d e s s e m o s u m a o b r a d e a r t e c o s s i o n s i p a p e s m a n i p u l a ç ã o s d e q u i d i g o s e r s i g n a s d i s p o r t e v i d e a u t o t a t i d a d e d a i s t a t *Phaidra* g n t l e ? E o i d i n g o s e l i g n o a p u ç ã o c o m i t e l a ç ã o r a b a l h o t r a b a l h o d e a r t e o a u d i o r i a s q u a n s o n ã o s s e s i d e n a p a c t o e s i a t i v o i s e l a d o a t o a “ c r e d i t i n t e r a ç ã o e n t e r n p a r t i d i p a i f e z e d o a ” a c e l i g a ç ã o e m e t o c a n o p o r g a ç o - d i g o s s i n q u á h d o s e s p a n c i p a i s t e o s ã o s e f o s s e a d q u a i s q u e t o a t r a s f e r s i c a / m e h t a q u e s e q u a e s s a ç ã n a d a f e t a o e a i s n a l e v i d o s a i v e l e d e i s s i p a p r e e n d e n t e , m a i s M e s q u e p a r f o r m a l a p e s s o d q u e r e t r a n i t e o l l o g i q u e s q u e n a h e h o f f r e x d a s o b r e n e e n q u e l D a v i d B y a n e n a l a s i n g n t a p e l d i d e s i g n e r m i d a c e o i n a d i n g u a e x p e r s b o i d a r e l a ç ã o p a r ó d i g a s d e H y m o s (e q u i s m ó d i g a l s n e t e l e f a h o d o) . r e A u s a v e s d e b a r t e a ç ã e s v e s l a s v a p e t i c a s i g n i f i c a d o d a p a l a v r a “ a u t o r i a ”

— não por sua completa e restrita recusa, mas por ressoar sua ação para milhares de autores.

20 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “the space of the writing is to be traversed, not penetrated: writing always in order to evaporate it” (BARTHES, 1967). Texto não paginado disponível em: <www.ubu.com/aspn/aspn5and6/threeEssays.html - barthes> Acesso em: dez. 2008).

21 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “Speeches and books were assigned real authors, other than mythical or important religious figures, only when the author became subject to punishment and to the extent that his discourse was considered transgressive”. (FOUCAULT, 1977, p. 124)



Figura 3 - Playing the Building: Instalação de David Byrne.
Fotografia de Sam Horine, 2008. Cortesia Creative Time.

Interagindo em uma experiência comum

Em sua definição de “a questão da obra de arte”, Bourriaud afirma:

Todo artista cujo trabalho deriva da estética relacional tem um mundo de formas, um conjunto de problemas e uma trajetória as quais são todas muito próprias. Eles não estão conectados por nenhum estilo, tema ou iconografia. O que eles sim, compartilham juntos, é muito mais decisivo, a saber, o fato de operarem dentro de um mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das inter-relações humanas. Seus trabalhos incluem métodos de trocas sociais, interatividade com o vidente dentro da experiência estética que lhe é oferecida, e os vários processos de comunicação, na sua dimensão tangível, como ferramentas servindo para conectar indivíduos e grupos humanos.

A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor

Desta forma, eles estão todos trabalhando dentro do que poderíamos chamar de esfera relacional, a qual é para a arte de hoje, o que a produção em massa foi para a *Pop Arte* e a Arte Minimalista²². (BOURRIAUD, 2002, p. 43, tradução minha)

De acordo com Bourriaud a “Arte é o lugar que produz uma sociabilidade específica. [...] Arte é o estado de encontro”²³. (BOURRIAUD, 2002, p. 16, 18)

Ao contrário de um “espaço simbólico privado”, a arte relacional é definida por lidar com interações humanas e seu contexto social. Com o objetivo de nos dar um esquema sociológico do que ele considera uma “ruptura radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos introduzidos pela arte moderna” (BOURRIAUD, 2002, p.14, tradução minha)²⁴, Bourriaud localizou a evolução da arte relacional no nascimento da cultura urbana com o crescimento das cidades após a Segunda Guerra Mundial e com o notável crescimento da mobilidade e das trocas sociais desde então. Ele expande essa ideia ao ponto de afirmar que após uma cidade alcançar a sua regra absoluta de civilização, o sistema de encontros intensos que ela produz termina por criar práticas artísticas conectadas, das quais o substrato “é formado por intersubjetividade, e o qual toma como tema central o estar com o outro”²⁵ (BOURRIAUD, 2002, p.15, tradução minha), causando encontro e elaboração coletiva de significado.

Particularmente, um dos impactos mais impressionantes que posso descrever com relação à *Playing the Building* foi o fato de que no momento em que um participante tocava o edifício – geralmente com concentração e algum formalismo – ele/ela tocava para todas as

47

22 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “Every artist whose work stems from relational aesthetics has a world of forms, a set of problems and a trajectory which are all his own. They are not connected together by any style, theme or iconography. What they do share together is much more decisive, to wit, the fact of operating within one and the same practical and theoretical horizon: the sphere of inter-human relations. Their works involve methods of social exchanges, interactivity with the viewer within the aesthetic experience being offered to him/her, and the various communication processes, in their tangible dimension as tools serving to link individuals and human groups together. So they are all working within what we might call the relational sphere, which is to today’s art what mass production was to *Pop Art* and *Minimal Art*”. (BOURRIAUD, 2002, p. 43)

23 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “Art is the place that produces a specific sociability. [...] Art is a state of encounter”. (BOURRIAUD, 2002, p. 16, 18)

24 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art”. (BOURRIAUD, 2002, p.14)

25 Na fonte consultada, em inglês, lê-se: “is formed by inter-subjectivity, and which takes being-together as a central theme”. (BOURRIAUD, 2002, p.15)

demais pessoas no salão. Tratou-se de uma experiência de mão dupla que continha ambos o entusiasmo de performar musicalmente para uma “audiência” que por outro lado, performava de volta para você.

Apesar de *Playing the Building* não parecer primordialmente adereçar inter-relações humanas, o trabalho resultou claramente em troca social. Byrne criou o que Bourriaud chama de um “espaço de sociabilidade”: através da presença dos participantes e sua interação, significados foram criados e sobrepostos, como se o trabalho servisse de matriz para o encontro e a troca de experiências.

48 Byrne fabricou o instrumento para que nós o tocássemos. O aspecto do “faça-você-mesmo” fortaleceu o individualismo reconhecível na cultura americana. Contudo, a configuração da instalação no salão enorme repleto de pessoas se divertindo no espaço, cada qual ao seu tempo, permitiu uma qualidade complementar à experiência: uma qualidade conectiva, comum as experiências compartilhadas em comunidade.

Mediada pelo trabalho de arte, a pessoa que entrou na instalação e participou completamente da mesma (tocando e ouvindo a arquitetura), certamente deu e recebeu algo para e de pessoas das quais nada sabia a respeito. Se eu pensasse em responder a pergunta inicial lançada por Bourriaud, eu diria que mais do que me permitir dialogar com o trabalho, *Playing the Building* me permitiu uma comunicação sutil com os demais participantes que vivenciaram a instalação no mesmo espaço de tempo em que eu a fiz.

Playing the Building foi uma experiência convidativa e com características de êxtase meditativo. A experiência ressoou por um longo tempo após eu ter deixado para trás o enorme instrumento musical.

Paradoxalmente, a obra lançou um mistério incomum por conta de sua estrutura revelada. Isso porque mesmo com o fato de que qualquer pessoa poderia decifrar em detalhes o mecanismo não oculto da instalação e sua produção e propagação de som através do edifício, tal efeito meditativo parecia preencher o espaço. É possível que o mesmo derive de vivenciar algo em comunidade, de perceber uma atmosfera de abertura entre os participantes-*performers* e de capturar uma face sorridente em todos os espaços do salão.

Pessoalmente, antes de tocar o órgão e extrair sons do Battery Maritime Building, eu agradei ao David Byrne, em silêncio, pela experiência tão bem formulada conceitualmente e espiritualmente. Muito além de críticas positivas, o que Byrne conquistou em *Playing the Building* foi a contemplação compartilhada de um conceito artístico.

Referências

BARTHES, Roland. *The death of the author*. Translated by Richard Howard. 1967. Disponível em: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>>. Acesso em: Dez. 2008.

49

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. France: Les presses du reel, 2002.

DAVIDSON, Justin. My building has Every Convenience. *New York Magazine*, June 1, 2008. Disponível em: <<http://nymag.com/arts/classicaldance/classical/reviews/47381/>>. Acesso em: Dez. 2008.

FOUCAULT, Michel. *What is an Author?*. Translation Donald F. Bouchard and Sherry Simon. In: _____. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca, New York: Cornell University, 1977. p.124-127.

HARVILLA, Rob. David Byrne: Sonic Architect. *The Village Voice*, New York, June 3, 2008. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/2008-06-03/music/more-songs-played-by-buildings/>>. Acesso em: Dez. 2008.

HOWARD, Halle. This building is sound. *Time Out New York*, New York, May 29, 2008. Disponível em: <<http://newyork.timeout.com/articles/art/29958/this-building-is-sound>>. Acesso em: Dez. 2008.

JOHNSON, Martin. The pipes, the pipes are calling. *The Wall Street Journal*, New York, June 17, 2008. Disponível em: <http://www.davidbyrne.com/art/art_projects/playing_the_building/about/ptb_wsj_08.php>. Acesso em: Dez. 2008.

KENNEDY, Randy. David Byrne's new band, with architectural solos. *The New York Times*, New York, May 30, 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/05/30/arts/music/3obyrn.html?_r=1&ref=music>. Acesso em: Dez. 2008.

PASTERNAK, Anne. *David Byrne in conversation with Anne Pasternak*. New York, 2008. *on the poster of Playing the Building*.

PURCELL, Andrew. *Abandon Normal Instruments: why has David Byrne built an organ that can play a whole building?*. The Guardian, UK, June 23, 2008. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/music/2008/jun/23/electronicmusic.art>>. Acesso em: Dez. 2008.

SCHAEFER, John. David Byrne plays the building. *WNYC Soundcheck*, New York, June 4, 2008. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91106423>>. Acesso em: Dez. 2008.

SOARES, Mara Lúcia Fabiano. *O papel do autor de livro didático para o ensino de língua inglesa como uma língua estrangeira: um estudo de identidade autoral*. 2007. 148 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia, Universidade Católica do Rio de Janeiro.

50

SWANSON, Stevenson. Playing walls of sound. *Chicago Tribune*, Chicago, June 23, 2008. Disponível em: <http://www.davidbyrne.com/art/art_projects/playing_the_building/about/ptb_chicago_trib_08.php>. Acesso em: Dez. 2008.

VANCE, ASHLEE. Download music and movies. *The New York Times*, New York, Sept. 9, 2004. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2004/09/09/technology/circuits/09basi.html>>. Acesso em: Dez. 2008.