

Além dos limites da música

algumas conexões na obra de Peter Ablinger

escrito por Sergio Bové
traduzido por Edilene de Souza

O que é novo e afeta a ideia da obra não provém necessariamente da manipulação interna de cada uma das disciplinas, senão do seu encontro em relação a um objeto que tradicionalmente não é competência de nenhuma delas.

Roland Barthes⁽¹⁾

Existem duas correntes de pensamento que se referem à separação ou inter-relação entre as artes. A primeira, defendida por autores como Lessing, Pater, Greenberg ou Fried,⁽²⁾ prega a pureza de cada arte desvinculada das demais. Um exemplo típico desse tipo de tendência é o da maioria da nossa música contemporânea ou nova música que habitualmente escutamos nas salas de concerto. As suas fontes de inspiração e meios de realização tradicionais, bem como os seus resultados, não vão muito além da música em si mesma e de recursos puramente técnico-musicais. É como se esta sofresse uma espécie de autismo que lhe impedisse extrapolar os seus próprios limites e relacionar-se com as outras artes e com o resto do mundo que lhe rodeia.

O outro tipo de tendência, que é dissertada em escritos de autores como Shaw-Miller, Levinson ou Barthes,⁽³⁾ está relacionado com a conjunção, a síntese, a interdisciplinaridade e a hibridez entre as formas artísticas. Nesse caso, a música é entendida como um campo de atividades que se retroalimentam mutuamente, e não só como uma forma de arte puramente auditiva. Todas essas disciplinas se encontram em lugares intermediários que não são propriedade de nenhuma delas, zonas difíceis de classificar e etiquetar. Estes espaços intermediários oferecem uma sensação escassa de posse, são lugares de anonimato, aos que o antropólogo Marc Augé denominou "não lugares": lugares de passagem da nossa sociedade contemporânea, como a sala de espera de um aeroporto, os meios de transporte, shopping centers, supermercados, etc.⁽⁴⁾ A obra de Peter Ablinger está relacionada com esta tendência artística sintética, interdisciplinar e híbrida, e com esses lugares intermediários e ambiguos que deixam indefinido o princípio ou o final de algo.

Para mim não supõe nada transgressor fazer composições de concerto e também instalações (em que sentido deveria ser?). Quando eu era criança, eu pintava, escrevia poesia, compunha. Atualmente não faço nada diferente. As diferenças entre as disciplinas são irrelevantes com relação à motivação que subjaz na minha obra. Só ganham importância quando vou da motivação à realização. É quando eu me confronto com a realidade dos limites das instituições - frente ao que digo: agora, eu só posso fazer isto e aquilo em uma galeria enquanto que a outra parte da minha proposta só tem opção de ser feita em uma sala de concerto.⁽⁵⁾

Weiss/Weisslich 11, Prosa (desde 1994), são partituras-texto. Ablinger se senta em um lugar, escreve o que escuta, e imagina o som que está lendo. Este tipo de obra é interpretado na mente de cada leitor como um pensamento, não requer execução física nem som "real" algum. A intenção é criar uma situação onde a música forma parte dela; para Peter Ablinger esta situação não é muito diferente da música "real".

A série de composições eletroacústicas *IAEOV (1995-2001)* consiste basicamente na verticalização ou condensação de eventos sucessivos dentro da simultaneidade de um espectro. Segundo o compositor, estas obras sempre foram como enormes lâminas de cores mais do que música, entretanto foram feitas para a sala de concerto. Essas lâminas podem ser perfeitamente associadas com a tradição da arte monocromática. Da pintura tradicional chinesa; passando pelas pinturas de Turner e Whistler, com o uso da cor como luz e a desmaterialização dos objetos na atmosfera; pelas pinturas de Monet, com a ausência da linha do horizonte e a ocupação do campo total da visão que desembocou nas pinturas a grande escala post-cubistas de Newman ou Rothko; e chegando a Malevich, que em 1918 pintou o seu primeiro quadro realmente monocromático, *White on white*, um quadrado branco sobre um fundo branco no qual a imagem e o fundo são quase indistinguíveis.⁽⁶⁾ Em *IAEOV*, quanto mais o material se condensa e aumenta a densidade da estrutura do ruído branco ou estático (fundo), mais imperceptíveis se tornam os sons individuais (imagem). Não é uma questão de não definir a imagem, de fazê-la desaparecer, senão de ampliar o fundo, de dar-lhe toda a importância e o significado que tradicionalmente deu-se à imagem.

Seeing and hearing (1994-2004) é, como o seu subtítulo indica, uma série de obras de música sem sons. São fotografias com o tempo de exposição estendido e a câmera em movimento. Ablinger diz que inicialmente funcionaram como estudos para as obras de concerto *IAEOV*, mas depois se transformaram em séries de composições independentes. Para ele, essas obras só têm sentido quando as considera como música e quando lhes dá um sentido adicional onde o ver só tem uma função preparatória e o escutar se transforma em um processo físico extra. Nessas obras, o espectador não pode escutar o som de nenhum reproduzidor musical, seja acústico - instrumento musical, grupo de câmara ou orquestra - ou eletrônico. O efeito seria visual, mas as obras funcionam como uma metáfora visual da melodia ausente ou do som inaudível. O compositor La Monte Young disse ao seu colega Tony Conrad: "Não é maravilhoso que alguém escute algo que se supõe que normalmente tem que ser visto?"⁽⁷⁾

Além de transitar por esses espaços intermediários através da inter-relação com outras disciplinas artísticas, especialmente as artes plásticas, Peter Ablinger nos enfrenta de uma maneira particular com a realidade que nos rodeia e com o dia a dia em que todos nós estamos imersos.

Para ser franco, não penso muito sobre a relação da minha obra com a tradição. Eu encontro as minhas fontes de inspiração em outros lugares. Surgem, do presente, do meu meio, da vida diária, ou, se tivesse que nomear alguma das artes, nomearia as artes plásticas mais do que a música.⁽⁸⁾

Paul Klee dizia que a arte não reproduzia o visível, senão que fazia visível aquilo que não era. Ablinger dá visibilidade a elementos da nossa vida cotidiana sobre os quais habitualmente não focalizamos a nossa atenção, dá significado a eventos da nossa realidade que normalmente são insignificantes para nós, faz consciente o que é inconsciente, traz ao primeiro plano o que está no fundo, focaliza a nossa atenção sobre aspectos "transitórios, periféricos e acidentais" do nosso dia a dia.⁽⁹⁾

Weiss/Weisslich 13 - gravação em disco de vinil (1995) consiste em uma edição limitada de 7 discos aos quais retiraram o "som musical". Em consequência, o único som que emite é o do pó e o dos aranhões dos seus estreitos sulcos. Quantas vezes escutamos discos de vinil e depois de um determinado tempo eliminamos do nosso campo auditivo todo o vestígio dos aranhões e ruídos de fundo produzidos pela agulha? Só escutamos o "som musical", o som que, devido a uma escala de valores, tem significado. Não escutamos o ruído de fundo, nós o expulsamos do nosso campo de audição, é um som que não tem nenhum significado para nós. Devido a esta escala de valores, e não à música em si mesma, isolamos este objeto sonoro da nossa experiência musical e o convertemos em inaudível. O que o compositor faz nesta obra é pegar este ruído de fundo e pô-lo diante de nós sem condições. Elimina toda imagem "musical" e amplia o fundo de maneira que não possamos escapar. Os aranhões da agulha sobre os sulcos do disco de vinil ocupam todo o nosso campo auditivo. Inverte a nossa escala de valores. Dá significado ao que tradicionalmente não tem. Isola este objeto sem significado para poder evidenciá-lo. Podemos observar este tipo de isolamento e evidência na obra do artista plástico James Turrell:

Se isolamos uma parte do céu de Nova Iorque e olhamos para ela, essa parece incrivelmente bela. Mas nós não somos conscientes disso quando podemos ver o resto. Isto é o que acontece na minha obra: isolo algo, geralmente algo que acontece no exterior, ou um pôr de sol ou qualquer outro acontecimento de luz. Dessa maneira isso se intensifica, ainda que esteja delimitado.⁽¹⁰⁾

Da mesma forma que Turrell delimita uma parte do céu de Nova Iorque, Ablinger também faz o mesmo com esses sons que realmente resultam ser incrivelmente belos. Ele os isola para que nós lhe demos todo o significado que realmente merecem.

Weiss/Weisslich 23 (1995) e a sua versão móvel *Weiss/Weisslich 36 (1999)* são obras para fones de ouvido aos que se conectam uns microfones fixos que captam o que se escuta nos fones. Em uma ocasião, Peter Ablinger me deu uns fones desses, levou-me junto à janela do seu estúdio, abriu-a e esperou silenciosamente. Sem saber nada sobre esses fones, eu comecei a olhar pela janela e a esperar que surgisse deles o que habitualmente surge: alguma "música", voz, rádio, etc. Depois de um curto tempo, comecei a escutar a realidade que me cercava, essa mesma realidade que estava lá quando não tinha os fones na

minha cabeça. Foi terrivelmente impactante essa experiência para mim. Percebi a diferença entre essa realidade pré fonos e pós fonos. Essa primeira realidade da qual eu não era consciente e a segunda quando já era. Essas duas realidades que eram a mesma, mas que não eram. A obra reside nesta diferença, na tomada de consciência da realidade sonora que nos circunda, das coisas do dia a dia que estão aí, mas que não as percebemos. Através desta obra, o compositor faz visível - audível - todos esses aspectos transitórios, periféricos e acidentais da realidade que, devido a essa escala de valores antes mencionada, não percebemos. Como ele diz: "o mesmo não é o mesmo".

Voices and piano (a partir de 1998) é um extenso ciclo de composições, cada uma delas para uma só voz gravada e piano. As vozes são discursos extraídos de entrevistas ou escritos, geralmente de personalidades famosas. A função do piano não é a do simples e tradicional acompanhamento, segundo Ablinger é uma competição ou comparação com a voz. O piano copia a voz através de um escaneio espectral e temporal. Quanto mais fino é o escaneio, mais figurativo ou realista é o resultado, mais o piano se aproxima à voz; quanto mais grosso é o escaneio, mais abstrato ou distanciado da realidade é o resultado, mais o piano se distancia da voz. Quando escutamos alguém falando, habitualmente prestamos atenção à história que se está contando, à semântica e ao significado da palavra. James Turrel diz algo a respeito, mas em relação com a luz:

A qualidade da luz diminui se se utiliza para transmitir uma mensagem, como por exemplo no cinema. É luz, mas não prestamos atenção à luz, prestamos atenção à história que é narrada, então não chegamos a utilizar o poder da luz. (11)

Com "a mensagem" você tende a centrar a sua atenção na história, você se deixa levar por ela, em vez de ser transportado pelo poder intrínseco da luz. O poder da luz é o que você sente quando olha para o fogo, implica um estado de deixar-se levar. Não quero que o poder da luz se perca ao sobrepor uma história, quero a luz em si mesma. (12)

Apesar de em *Voices and piano* a história estar sobreposta à música, o compositor dirige a nossa atenção diretamente para o som da palavra, como Turrel faz com a luz. Novamente faz audível algo que normalmente não o é: ao escutar um discurso agora escutamos a sua música, não só a sua mensagem, a sua história. É como quando chegamos a um país que não entendemos o seu idioma, não entendemos o que nos estão contando, perdemos a história, a mensagem, o significado da palavra. Se não perdemos a calma, podemos escutar a música dessa linguagem. Podemos concentrar-nos no que usualmente não escutamos, "a alquimia da palavra" - como dizia o poeta Hugo Ball com relação à poesia fonética:

Deveríamos retirar-nos à alquimia mais profunda da palavra e, inclusive, abandonar a palavra, reservando assim à poesia o seu domínio mais sagrado. (13)

O domínio mais sagrado da poesia citado por Ball é o som, não o significado. A música é o som sem significado. A poesia se transforma em uma forma de música, a voz e o discurso em *Voices and piano* também.

A obra *Wachstum und massenmord* (2010) também levanta algumas questões que extrapolam os limites da música em si e que fazem referência a questionamentos feitos dentro do âmbito das artes plásticas e da filosofia. A obra é para título, quarteto de cordas e texto de programa. A partir desta peculiar "instrumentação" que o compositor estabelece já surge uma problemática que tem a ver com as margens ou limites de uma composição musical, com a sua "moldura". Segundo Immanuel Kant, a moldura de um quadro é um complemento externo que torna a forma de uma obra de arte mais clara e intuitiva, além de estimular e manter a atenção direcionada para o objeto em si mesmo.⁽¹⁴⁾ A partir da "instrumentação" desta obra, se amplia a moldura da obra musical. Essa já não contém só "a música", senão que o título e o texto de programa também são parte dela. O compositor direciona a nossa atenção para este novo conteúdo formado por esses três elementos que já não são suplementos da obra "real", o quarteto de cordas. Com relação a esta obra "real", o quarteto de cordas, Peter Ablinger nos diz que o ensaio é a composição. Os intérpretes recebem as suas partituras imediatamente antes de tocar e devem lê-las à primeira vista; devem ensaiar diante do público como se estivessem sozinhos, sem nenhum gesto teatral. A obra *Box with the sound of its own making* do artista plástico Robert Morris é um cubo de madeira que contém um toca fitas com um alto-falante. A fita reproduz de forma contínua os sons gravados durante a realização do cubo, incluindo a saída do artista do seu estúdio. Nesta obra, Morris transporta o espectador além do seu presente espacial e temporal a um momento anterior ao da finalização da obra. Este momento - a realização do cubo, o processo, "o ensaio" - também é a obra. Em *Wachstum und massenmord*, também se transporta o ouvinte a esse momento prévio à "composição musical", a moldura da obra muda de lugar, focaliza-se a atenção no ensaio, no processo. Porém com uma grande diferença com respeito à obra de Morris, onde o artista apresenta a realização e a obra finalizada simultaneamente. A composição de Ablinger não chega a finalizar-se, está inacabada. Mas está inacabada não como um estudo ou um esquema preparatório, senão como uma obra na sua totalidade, uma obra que, paradoxalmente, deve renunciar de algum modo à sua marca de "obra", a parecer "obra", que deve separar-se de si mesma, em vez de estender-se, para ser operativa. Este esboço que se converte em obra não é um simples resultado, senão o momento de um processo que deve permanecer suspenso. Plínio dizia que resultava digno ver as últimas obras de certos artistas e suas pinturas inacabadas porque é possível observar as marcas do esboço e a concepção mesma do artista. A pintura tradicional figurativa também reservou um espaço para o esboço. Leonardo, um dos máximos expoentes da figuração, deu um lugar para o *non finito* e para a forma indecisa do *sfumato*, inclusive a sua Gioconda está inacabada; Vasari elogia esses contornos que permanecem suspensos entre o visível e o invisível; o último Ticiano dissertava sobre a fuga suavizada dos objetos na distância da nossa visão, que estão presentes sem estar. O inacabado também é um dos traços característicos da pintura moderna. Picasso afirmava que acabar uma pintura era como acabar com alguém, como matá-lo; Cézanne que o acabamento só podia produzir admiração nos imbecis; e Malraux que uma obra terminada

não está necessariamente acabada, e que uma obra acabada não está necessariamente terminada.⁽¹⁵⁾ Peter Ablinger se pergunta com relação a *Wachstum und massenmord*: "A obra pode ser executada outra vez pelo mesmo quarteto de cordas? E ele mesmo responde: "Eu diria: pode, enquanto houver algo para ensaiar".⁽¹⁶⁾ Y eu agregaria: enquanto houver algo para esboçar.

Notas

1. Roland Barthes, "From work to text" em *Image Music Text* (Fontana Press, 1977).
2. Simon Shaw-Miller, "Separation and conjunction: music and art, circa 1800-2000" em *See this sound. Audiovisiology 2* (Ludwig Boltzmann Institute Media.Art.Research, Linz/Academy of Visual Arts Leipzig, 2011).
3. Simon Shaw-Miller, "Ut pictura musica" em *Visible deeds of music* (Yale University Press, 2002); Jerrold Levinson, "Hybrid art forms" em *Music, art, & metaphysics* (Oxford University Press, 2011); Roland Barthes, "From work to text" em *Image Music Text* (Fontana Press, 1977).
4. Marc Augé, "Los no lugares. Espacios del anonimato" (Editorial Gedisa, 2008).
5. Peter Ablinger, "No transgression"
6. Barbara Rose, "Monochromes, from Malevich to the present" (University of California Press, 2006).
7. Edward Strickland, "Minimalism:Origins" (Indiana University Press, 1993).
8. Peter Ablinger, "The sounds do not interest me", entrevista com Trond Olav Reinholdtsen em *Parergon* (Oslo, 2005) e em *Musiktexte, No.111* (Cologne, 2006).
9. Robert Irwin, "Seeing is forgetting the name of the thing one sees" (University of California Press, 2008).
10. James Turrell, "Looking at the light", conversas com Ana María Torres (IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderno - Catálogo da exposição, 2004).
11. Ibid.
12. James Turrell, "Plato's cave", conversas com Ana María Torres (IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderno - Catálogo da exposição, 2004).
13. Raoul Hausmann, "Poema fonético" em *Correo Dadá* (Ediciones Acuarela, 2011).
14. Paul Duro, "The rhetoric of the frame. Essays on the boundaries of the art work" (Cambridge University Press, 1996).
15. François Jullien, "Teoría del esbozo" em *La gran imagen no tiene forma* (Ediciones Alpha Decay, 2008).
16. Peter Ablinger, *Wachstum und massenmord* explicação introdutória.