

ouvirouver

Revista do Programa de Pós-graduação em Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x

ouvirouver	Uberlândia	v. 12	n. 1	p. 1- 242	jan./jun. 2016
------------	------------	-------	------	-----------	----------------

 Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Elmiro Santos Resende
Vice-reitor: Eduardo Nunes Guimarães

Direção Edufu: Belchiolina Beatriz Fonseca

Edufu – Editora da Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica
38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

ouvirouver ISSN 1809-290x
ouvirouver (online) ISSN 1983-1005
Revista do Programa de Pós-graduação em Artes
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor
Cesar Adriano Traldi

Coordenador do Programa Pós-Graduação em Artes
Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Comissão Editorial
Beatriz Basile da Silva Rauscher (Editora Responsável)
Daniel Luís Barreiro
Juliana Soares Bom-Tempo
Narciso Larangeira Telles da Silva

Conselho Consultivo / Científico
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Amílcar Zani Netto (ECA/USP)
Arão Paranaguá de Santana (UFMA)
Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU)
Cesar Marino Villavicencio Grossmann (UNESP)
Christine Greiner (PUC/SP)
Edson Sekeff Zampronha (Universidad de Valladolid)
Fernando Antônio Mencarelli (UFMG)
Fernando de Oliveira Rocha (UFMG)
Ileana Diéguez (UAM/México) João Cândido
Lima Dovicchi (UFSC)
Jorge das Graças Veloso (UNB)
Josette Feral (Université Du Quebec a Montreal)
Juan Villegas (University of California)
Márcia Strazzacappa (UNICAMP)
Mária Guiomar de Carvalho Ribas (UFPB)
Mário Fernando Bolognesi (UNESP)
Marta Isaacson Souza e Silva (UFRGS)
Maura Penna (UFPB)
Patrícia Garcia Leal (UFRN)
Sandra Rey (UFRGS)
Sônia Tereza da Silva Ribeiro (UFU)
Teresa Cascudo (Universidad de la Rioja)
Wladilene de Sousa Lima (UFPA)

Conselho Editorial (UFU)
Fernando Manoel Aleixo
Heliana Ometto Nardin
José Soares de Deus
Líliá Neves Gonçalves
Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Renato Palumbo Doria

Conselho Editorial Externo
Elisa de Souza Martinez (UNB)
Margarete Arroyo (UNESP)
Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

Projeto Gráfico
Paulo Roberto de Lima Bueno (UFU)

Imagem da Capa e Miolo
Concepção gráfica Marco Pasqualini de Andrade (UFU) a partir de obra de Regina Silveira. Detalhe das obras *Mundus Admirabilis*, 2008, corte em adesivo vinílico, dimensões variáveis; e *Rerum Nature*, 2007-2008, porcelana vitrificada, linho bordado e madeira 100x190x110 cm, Galeria La Cometa, 2015, Bogotá – Colômbia. Fotografia: Juan Pablo Velasco.

Diagramação
Eduardo Warpechowski, Luciano de Jesus Franqueiro | Gráfica UFU
Geane Aparecida Durante Amaral | Estagiária

ouvirouver@gmail.com
Programa de Pós-Graduação em Artes
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica – Bloco 1V
38408-100 – Uberlândia-MG

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou à Edufu. Proibida reprodução total ou parcial dos trabalhos sem a prévia autorização do editor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

OuvirOUver : revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. v. 12, n.1 (2016).
Uberlândia : Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes,
2005–v.

Semestral, 2010– Anual de 2005 a 2009.
ISSN 1809-290X e (online) ISSN 1983-1005

1. Artes – Periódicos. 2. Música – Periódicos. 3. Teatro – Periódicos. 4. Artes Visuais–
Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)



Sumário

Editorial 6

DOSSIÊ

Música eletroacústica / Música e Tecnologia 9

Daniel Luís Barreiro

Round the World in Sixty Minutes: approaches to the evocation of space, place and location in recent multichannel works 14

Jonty Harrison (University of Birmingham, Inglaterra)

Discurso y sentido en música electroacústica 30

Rodrigo Sigal Sefchovich (Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, México)

Identidad y arte sonoro: el proyecto “Argentina suena” 44

Raúl Minsburg (Universidad Nacional de Lanús e da Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

B - is for Bird - A game-audio musical work for resynthesized syrinx 54

Ricardo Climent (University of Manchester, Inglaterra)

Site and Time Specificity In the Performance of Live Electronics 74

Theodoros Lotis (Ionian University, Grécia)


Hacia una metodología para la recuperación del Patrimonio Sonoro Histórico. El Circuito de Restauración de antiguas grabaciones 86

Daniel Schachter (Universidad Nacional de Lanús, Argentina)

ARTIGOS

Técnica para marimba: um estudo dirigido às principais formas de se posicionar quatro baquetas nas mãos 102

Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio (Universidade de São Paulo)



A transcrição de Andrés Segovia da Chaconne BWV 1004 de J.S. Bach e sua ênfase acordal para uma proposta sonora robusta: análise comparativa da primeira seção 132

Christian Beschizza (Universidade Federal de Uberlândia)

Maurício Orosco (Universidade Federal de Uberlândia)

“The Port Project”: “Counterviews” at “Approaching the water” (with “New York Counterpoint”, by Steve Reich) 152

Guillermo Aymerich (Universidade Politécnica de Valencia, Espanha)

Desejos individuais - imagens de coletividade 168

Rodrigo Vivas (Universidade Federal de Minas Gerais)

Gisele Guedes (Universidade Federal de Minas Gerais)

Con los ojos en las pieles 180

Andrés Inocente Martín Hernández (Universidade de Campinas)

Entre as duas vezes que o corpo dançou: Coreografia para a câmara Bausch, Fuller e Deren 196

Ana Rito (Universidade de Lisboa, Portugal)

The presence of ballet technique in Porto Alegre and its relation to european culture 208

Silvia Susana Wolff (Universidade Federal de Santa Maria)

Aline Nogueira Haas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Julia Ziviani Vitiello (Universidade de Campinas)

AUTORIA

Et in arcadia ego: o jardim dos caminhos que se bifurcam (a partir de Panofsky) 220

Marco Pasqualini de Andrade (Universidade Federal de Uberlândia)

NORMAS PARA SUBMISSÕES 240

Editorial

A comissão editorial da Revista *ouvirouer* tem trabalhado intensamente nos dois últimos anos para atingir as metas a que se propôs quando assumiu a responsabilidade editorial no ano de 2014. Nesse período buscou-se garantir a ampla acessibilidade da publicação através da sua versão on-line, assim como o estabelecimento de estratégias para circulação da versão impressa. Adotou-se definitivamente o sistema de editoração eletrônica para todo o processo de submissão e avaliação cega por pares; assim como garantiu-se a periodicidade da publicação. Está estabelecida desde o ano de 2015 a indexação dos artigos publicados com o número DOI, emitido pela base de indexação *Crossref*, dispositivo que permitirá avaliar o impacto do nosso periódico para o fortalecimento das pesquisas nas áreas de Música, Artes Visuais e Artes Cênicas. Seguiu-se nesse número a dinâmica de organização de dossiês temáticos com a abordagem de questões relevantes para o campo das artes, assim como a publicação de artigos aprovados em chamadas de temática livre nas subáreas que caracterizam nossos Programas de Pós-Graduação e suas transversalidades.

■ 6
Abrimos este Volume 12/1 com o Dossiê Música Eletroacústica / Música e Tecnologia, organizado pelo nosso editor para a área de Música, Daniel Luís Barreiro, que reuniu seis artigos de autoria de pesquisadores de instituições estrangeiras de reconhecida importância para a pesquisa. São eles: Jonty Harrison (Professor Emérito na University of Birmingham - Inglaterra), Rodrigo Sigal Sefchovich (Diretor do Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras – México), Raúl Minsburg (Professor na Universidad Nacional de Lanús e da Universidad Nacional de Tres de Febrero – Argentina), Ricardo Climent (Professor na University of Manchester – Inglaterra), Theodoros Lotis (Professor na Ionian University – Grécia) e Daniel Schachter (Professor na Universidad Nacional de Lanús – Argentina).

Na seção Artigos temos ainda dois artigos da área da Música, o primeiro, de autoria de Eliana Guglielmetti Sulpicio, está ancorado na performance musical e apresenta as diferentes formas empregadas para a execução da Marimba. Através do método da revisão da literatura sobre a questão, elucida com detalhes os procedimentos desta técnica e propõe uma tabela contendo as principais formas de se posicionar quatro baquetas nas mãos.

Com o intuito de demonstrar como Andrés Segovia explora as possibilidades acordais do violão de modo a prover uma versão de sonoridade robusta, com ênfase em blocos harmônicos, Christian Beschizza e Maurício Orosco, através de suas análises, conjecturam como a transcrição de Andrés Segovia da *Chaconne BWV 1004* de J.S. Bach se insere em seu contexto histórico, buscando comprovar a capacidade do violão em um discurso musical de fôlego maior. A transcrição de Segovia é confrontada com a transcrição de Ferruccio Busoni, que lhe serviu de base, e também com a versão recente de Gustavo Costa, que enfatiza o pensamento contrapontístico, conforme os transcritores no século XXI.

Guillermo Aymerich escreve sobre seu projeto artístico concebido como um cruzamento multicultural de diversas disciplinas da Arte. A produção se estabeleceu com uma estrutura equivalente repetida na pintura, música/dança e vídeo. Tendo a colaboração de criadores de vários países que trabalham com essas mídias (*Metro-*

politan Media Movement-MMM), o trabalho se baseia na peça *New York Counterpoint*, de Steve Reich, que resulta na mesma estrutura sonora que a estrutura pintada da série *Colors to water* do autor.

No campo da História e Crítica das Artes Visuais, Rodrigo Vivas e Gisele Guedes, problematizam as relações entre a prática museal, os aspectos de construção da história da arte e a definição do valor artístico para os objetos, buscando compreender os fatores responsáveis pelo processo de constituição, pesquisa e comunicação das coleções de arte. O foco de análise dos autores é Museu de Arte da Pampulha, colocando em perspectiva os elementos caracterizadores da coleção, caso das doações empreendidas pelo mecenas Assis Chateaubriand e pelas obras incorporadas anualmente através dos Salões de Arte realizados pelo próprio museu.

A curadoria da exposição *Metáforas Construídas*, realizada em Bogotá, Colômbia, é objeto do artigo de Andrés Hernández. O autor destaca os diálogos e os métodos utilizados para a concepção, construção e discussão da exposição, na qual apresentou obras de artista brasileira Regina Silveira, selecionadas a partir de uma linha conceitual que ligou o corte de produção cronológica da artista em relação direta com o contexto arquitetônico do espaço de exposição em que foram exibidas. Essa diretriz foi considerada também na inserção do trabalho de quatro outros artistas na exposição: Andrey Zignatto, Lucas Bambozzi, Renato Pera y Lydia Okumura.

A artista e pesquisadora Ana Rito, escreve sobre a imagem videográfica que registra o corpo movente e edifica o conceito de “coreografia para a câmara”. Em *Entre as duas vezes que o corpo dançou: Coreografia para a câmara*, Bausch, Fuller e Deren apresenta a ideia da figura, tornada o corpo da imagem, que considera dois corpos unidos, o corpo enquanto figura, e o corpo próprio do vídeo ou do filme enquanto representação, “objeto”. Tendo ainda em foco a dança, em *The presence of ballet technique in Porto Alegre and its relation to european culture*, Silvia Susana Wolff; Aline Nogueira Haas e Julia Ziviani Vitiell, investigam a técnica do ballet e sua presença em Porto Alegre, explorando sua relação com a cultura europeia. O artigo trata de estudo que inclui a trajetória do ensino do ballet na cidade no século XX, ideal estético, metodologia e mentalidade influenciados pela cultura europeia no sul do Brasil.

Na seção Autoria apresentamos o ensaio visual *Et in Arcadia ego* desenvolvido pelo artista e historiador da arte Marco Pasqualini de Andrade a partir de um texto de Erwin Panofsky. O autor do trabalho toma os vários sentidos apresentados e discutidos por Panofsky sobre a expressão latina e suas representações visuais. O ensaio constrói uma narrativa a partir de uma estrutura binária alternante proposta por um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, resultando em imagens ficcionais de realidades imaginárias paralelas e sincrônicas. Complementa o ensaio visual uma introdução sobre como as estruturas narrativas contemporâneas são construídas a partir das experiências e proposições artísticas dos anos 1960 e 1970, denominados de “tratados experimentais”.

Agradecemos a Andrés Hernández e Regina Silveira por terem proposto e cedido gentilmente a reprodução das obras *Mundus Admirabilis* e *Rerum Nature*, de Regina Silveira, apresentadas em 2015 na Galería La Cometa de Bogotá, para a capa dessa edição (fotografia: Juan Pablo Velasco).

Agradecemos especialmente aos pareceristas, autores e a todos os que co-

laboraram com a presente edição.

Convidamos os leitores à fruição e à reflexão sobre as artes e suas transversalidades.

Beatriz Rauscher (Editora Responsável)

Daniel Luís Barreiro

Apresentação

Dossiê: Música eletroacústica / Música e Tecnologia

O dossiê Música Eletroacústica / Música e Tecnologia, presente neste número da Revista Ouvirouver, reúne seis artigos escritos por compositores com longa trajetória de pesquisa e grande reconhecimento internacional na área, atuantes em quatro países diferentes. São eles: Jonty Harrison (Professor Emérito da University of Birmingham, na Inglaterra), Rodrigo Sigal (Diretor do Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, no México), Raúl Minsburg (Professor da Universidad Nacional de Lanús e da Universidad Nacional de Tres de Febrero, onde é membro do Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas, na Argentina), Ricardo Climent (Professor e Diretor do NOVARS Research Centre da University of Manchester, na Inglaterra), Theodoros Lotis (Professor da Ionian University, na Grécia) e Daniel Schachter (Professor e Diretor do Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual da Universidad Nacional de Lanús, na Argentina).

As contribuições dos autores para este dossiê apresentam uma amostra da diversidade de temas abordados atualmente na área de Música e Tecnologia, dentre os quais a Música Eletroacústica (nas suas mais variadas vertentes e derivações) constitui o foco de atenção de muitos dos artigos. A leitura dessas contribuições traz à tona importantes questões relacionadas à música acusmática, à música eletroacústica mista, aos trabalhos interativos e ao uso da tecnologia digital para a recuperação de arquivos sonoros.

O nome de Jonty Harrison entrelaça-se com o BEAST (Birmingham Electro-Acoustic Sound Theatre), que designa tanto o grupo de compositores atuantes nos estúdios de música eletroacústica da University of Birmingham quanto o sistema de altofalantes concebido por ele para a apresentação de música eletroacústica em diferentes espaços de concerto. Uma das questões centrais de seu pensamento musical, a concepção do espaço (ou a espacialidade) na composição e na performance de música eletroacústica é um dos temas do artigo *Round the World in Sixty Minutes: approaches to the evocation of space, place and location in recent multichannel works*. Nas palavras do autor, o artigo aborda algumas das preocupações da sua música acusmática recente, tais como “a evocação de lugar, o potencial para o reconhecimento das fontes e a preocupação associada com o 'espaço', tanto em termos da geografia quanto do pensamento musical”. Para tanto, Harrison traça um panorama de sua produção composicional, enfocando os mais significativos aspectos de seu pensamento musical ao longo de mais de 40 anos de trabalho em estúdio e de performances de música acusmática com altofalantes. O artigo apresenta, portanto, uma perspectiva histórica sobre a produção do compositor, abordando a maneira como seu pensamento composicional se desenvolveu ao longo dos anos.

Em seu artigo, intitulado *Discurso y sentido en música electroacústica*, Rodrigo Sigal parte da constatação de que “a estruturação de gestos e ideias em escala micro e macro na música com tecnologia requer elementos sistematizados de

organização e análise”. Com base em exemplos concretos provenientes de duas obras acusmáticas e duas obras mistas de sua autoria, discute a importância “do controle efetivo dos materiais musicais para propor estratégias concretas de organização sonora” visando a obtenção de “um fluxo coerente de ideias no processo composicional”. O artigo centra-se, então, numa abordagem sobre os materiais sonoros e o estabelecimento de relações entre eles, recorrendo à análise dos exemplos das obras (os quais estão disponíveis em áudio na internet). Além de proporcionar ao leitor a oportunidade de conhecer mais aprofundadamente o pensamento musical de Sigal, o artigo oferece reflexões e exemplos sobre questões fundamentais relacionadas à atividade composicional.

No artigo *Identidad y arte sonoro: el proyecto “Argentina suena”*, Raúl Minsburg aborda seu mais recente projeto de pesquisa, no qual indaga se seria possível encontrar reflexos da identidade sonora de um país ou região em uma música de caráter experimental. Este não é um assunto fácil no âmbito da arte sonora ou da música eletroacústica em virtude, entre outros aspectos, do caráter abstrato de muitas obras – o que dificulta qualquer identificação geográfica ou temporal. Minsburg considera também que há “muitos elementos que definem a identidade, tanto aqueles que são tangíveis como os intangíveis”. Como parte do projeto, o autor pediu para que compositores e artistas sonoros de diferentes regiões da Argentina gravassem sons de sua região e compusessem uma obra com esses sons. O projeto apresenta, assim, um conjunto de obras (acessíveis pela internet) que abordam a temática da identidade de formas distintas. Minsburg menciona outros trabalhos da literatura da área que discutem questões sobre o ambiente sonoro de um lugar e sobre identidade, e discute os fundamentos que tem encaminhado sua pesquisa.

Focado no contexto da arte interativa, o artigo de Ricardo Climent, intitulado *B - is for Bird - A game-audio musical work for resynthesized syrinx*, discute algumas conclusões preliminares derivadas do desenvolvimento de um sistema musical interativo para imitar a emissão sonora das aves. O sistema fundamenta-se no controle de um sintetizador modular como base para um ambiente de jogo de áudio multiplayer. A peça, que possui uma proposta narrativa atrelada às preocupações com o meio ambiente, é parcialmente controlada pela interação do público por meio de dispositivos móveis equipados com uma ferramenta de Realidade Aumentada. A peça tem o objetivo de construir-se sobre um repertório e uma tradição musical derivada de compositores que foram fascinados pelos cantos de pássaros. O resultado criativo é um ecossistema aural evolutivo gerado principalmente com síntese analógica e renderizado em 3D. Climent discute particularidades desse trabalho, situando-o em relação a outras obras de sua produção composicional. Vale salientar o interessante aspecto de transferência de dados do domínio digital para o analógico para controlar o sintetizador modular. Essa proposta dialoga com a recente redescoberta – e grande interesse – dos sintetizadores analógicos, abordando-a numa íntima relação com a tecnologia digital.

Em *Site and time specificity in the performance of live electronics*, Theodoros Lotis discute os conceitos de site specificity e time specificity na arte e examina como eles foram abordados na concepção de uma performance do Live Electronics Ensemble, da Ionian University, a qual foi realizada, sem anúncio prévio, em um concerto num ônibus público durante um trajeto de cerca de sete quilômetros na região de Corfu (Grécia). Além da discussão conceitual, Lotis apresenta a metodolo-

gia desenvolvida para a concepção e a realização do concerto e a forma como elementos imprevisíveis – como particularidades da movimentação do ônibus, por exemplo – foram incorporados na performance dos músicos. O ônibus tornou-se não apenas local da performance, mas também elemento determinante na ocorrência de elementos musicais não intencionais, contribuindo para a criação musical.

No artigo *Hacia una metodología para la recuperación del patrimonio sonoro histórico: el circuito de restauración de antiguas grabaciones*, Daniel Schachter aborda as diretrizes gerais e os aspectos metodológicos desenvolvidos para realizar a restauração digital dos arquivos do primeiro selo discográfico universitário argentino (EDUL), hoje extinto, que fora lançado na década de 1960 na então chamada Universidade Nacional del Litoral (UNL) – atual Universidade Nacional de Rosário (UNR). O projeto, com um prazo de execução de quatro anos, vem sendo conduzido desde 2013 pela Miateca do Centro de Estudos e Produção Sonora e Audiovisual (CEPSA) da Universidade Nacional de Lanús (UNLa). Além da importância cultural do projeto, ressalta-se a contribuição quanto ao desenvolvimento metodológico para a realização de trabalhos dessa natureza.

Gostaria, por fim, de expressar minha profunda gratidão aos autores dos artigos deste Dossiê por terem contemplado nossa revista com tão valiosas contribuições que certamente enriquecerão os debates, as reflexões e as criações na área.

Desejo a todos uma proveitosa leitura!

Daniel Luís Barreiro



Dossiê | MÚSICA ELETROACÚSTICA / MÚSICA E TECNOLOGIA

Round the World in Sixty Minutes: approaches to the evocation of space, place and location in recent multichannel works

JONTY HARRISON

■ 14

Jonty Harrison is Emeritus Professor of Composition and Electroacoustic Music at the University of Birmingham, UK. His biography is available on <http://www.electrocd.com/en/bio/harrison_jo/>.
Email: d.j.t.harrison@bham.ac.uk

ouvirouer ■ Uberlândia v. 12 n. 1 p. 14-29 jan.|jul. 2016

■ ABSTRACT

This article discusses some of the preoccupations of my recent acousmatic music: the evocation of place, the potential for the recognition of sources (even down to their specific locations, in some cases) and the associated concern with 'space', in terms of both geography and musical thinking. It is prompted by the release of my latest CD, *Voyages* (HARRISON, 2016). But this album did not emerge from nothing; it is the product of over 40 years of working in the studio (and performing with loudspeakers). It may therefore be useful to offer some historical perspective.

■ KEYWORDS

Acousmatic music, space in electroacoustic music, evocation of place, recognition of sources, multichannel sound systems.

■ RESUMO

Este artigo aborda algumas das preocupações da minha música acusmática recente: a evocação de lugar, o potencial para o reconhecimento das fontes (até mesmo em relação aos seus locais específicos, em alguns casos) e a preocupação associada com o 'espaço', tanto em termos da geografia quanto do pensamento musical. É motivado pelo lançamento do meu último CD, *Voyages* (HARRISON, 2016). Mas este álbum não surgiu do nada; é o produto de mais de 40 anos de trabalho no estúdio (e de performances com altofalantes). O artigo pode, portanto, ser útil para oferecer alguma perspectiva histórica.

■ PALAVRAS-CHAVE

Música acusmática, espaço na música eletroacústica, evocação de lugar, reconhecimento de fontes, sistemas sonoros multicanal.

15 ■

Some personal history

I have always had a preference for 'real' sound sources in my acousmatic music, ever since my first attempts to compose in the studio as a postgraduate student at the University of York, UK in 1974. Those earliest efforts are probably best forgotten but, from the very start, I was drawn less to synthesis and more to exploring the qualities of real sounds: the variability, inconsistency and unpredictability of the interior grain; the tendency towards a richer frequency spectrum; and – possibly above all – the sense of 'truth' they possess in their unfolding in time and in the physicality of their gestural shaping. This preference may owe something to my previous musical experience as a pianist and horn player: instrumental performance involves causality and energy. So the ability to understand a sound event in terms of its *plausible* existence in the real world remains a crucial subconscious element in my assessment of sounding materials for inclusion in my music.

This is not to say that sound synthesis has no role at all in my work – analogue synthesiser sounds, made on the EMS Synthi-100 in the studio of the University of East Anglia, dominate my earliest acknowledged acousmatic piece, *Pair/Impair* (1978) (HARRISON, 1995), though they were significantly transformed by standard *musique concrète* techniques involving tape splicing, mixing and analogue tape recorders; and *Klang* (1982) (HARRISON, 1996; 2000a), commissioned by Magyar Rádió/MAFILM, contains both analogue and digitally synthesized material alongside significantly more 'everyday' sounds which I shall discuss presently. In addition, my mixed works from the late 70s and early 80s often employ analogue and digital

synthesis to varying degrees.

Pair/Impair and *Klang* – and my involvement with acousmatic music altogether – owe a great deal to Denis Smalley, whom I first met when he arrived at the University of York as a doctoral student in around 1972. He introduced me to *musique concrète* and the aesthetic approach of the Groupe de Recherches Musicales (and even allowed me to sit in the studio and watch him work, thereby providing all the instruction in studio technique I ever received!). He left York in the mid-70s to take up a Composition Fellowship and then a Lectureship at the University of East Anglia in Norwich, and invited me to work in the studio there during the summer vacation of 1978. By then, I was living in London, working occasionally on productions at the National Theatre, where my job was to produce tape materials to link and integrate simple sound effects with the music composed by Harrison Birtwistle and Dominic Muldowney.

The PRS Prize for Electroacoustic Composition, which I won with *À Vent* (1979) for oboe and tape, commissioned by Robin Canter, offered a second chance to work in the studio at UEA, in 1981 – and, as Denis was away, he said I could stay in his apartment. I discovered two beautifully resonant casserole dishes in his kitchen cupboard, which I recorded in the studio. I did not use these recordings immediately but stored them away in my library, later adding some related materials. An invitation to work in the experimental studio of Hungarian Radio in 1982, following winning first prize in the Mixed category of the 1981 Bourges International Composition Competition with *EQ* (1981) (HARRISON, 1996; 2000b) for soprano saxophone and tape, commissioned by John Harle, prompted a re-examination of these materials, and Denis's New Zealand pottery dishes can be heard, almost unaltered, at the beginning and end of *Klang*.

I say 'almost unaltered' because the sounds are, in fact, significantly manipulated in terms of timing, placement and phrasing, with only subtle processing. So, whilst the opening of *Klang* may *sound* like an improvisation on the casserole dishes (I was once invited by a radio station to come along to perform the piece live on air), it is actually a construct, a fake 'improvisation'. This ambiguity of what is 'real' (or *really* real!) and what only *seems* to be real is, along with its ability also to embrace 'everyday' sounds from our ('non-musical') environments, a unique quality of the acousmatic medium.

Abstract and/or real world

The ability to reference the 'real world' in a more direct and obvious way than was available to composers before the advent of sound recording and storage is well documented and does not need expansion here. In terms of my own development as a composer, though, it is worth emphasising that, whilst the majority of the sound materials in my earlier works were indeed 'real' (i.e. physically existing sound sources, captured with microphones and stored on magnetic tape), the works in which they are used make little or no reference to their 'real world' context or significance. The fact that *Klang* features the sound of casserole dishes has no bearing on the work itself; the listener does not need to know what the sources are and there is no sense in which the provenance of the sounds plays any meaningful role in the *musical* unfolding of the work. In other words, *Klang* is not 'about' casserole dishes;

there is no programmatic extra-musical narrative at work. The piece engages in a purely musical discourse, growing entirely from the sonic qualities of the source materials themselves.

This stance echoes Pierre Schaeffer's notion of *écoute réduite* (reduced listening), in which what is important is the sound itself, not the thing that made the sound, nor the manner of its making, nor the context in which that sound production may normally be found, nor any social, human or environmental implications that such sound production may imply. The sound is to be understood as something detached from, abstracted from the real world.

My early acousmatic works, then, are fairly classically Schaefferian *musique concrète*. The 'real worldness' of their materials is not important; only their abstract(ed) (EMMERSON, 1986) sounding qualities have any signification in the resulting pieces, and recognizing the sources of the sound will not enlighten the listener or lead to a deeper understanding of the music. As well as *Pair/Impair* and *Klang*, I would include *Aria* (1988) (HARRISON, 1995), commissioned by the Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, and *...et ainsi de suite...* (1992) (HARRISON, 1995; 2004) in this broad category of relatively abstract works – and possibly some later pieces, to which I shall return. But I must first address a difficult topic in order to articulate an additional strand of my compositional journey.

17 ■

Technology

Discussion of the technological bases of acousmatic music is problematic, and many people (myself included) have expressed dismay at technology-driven approaches to composition, preferring instead to engage with acousmatic music primarily at the musical and expressive levels. Nevertheless, technological changes in any field inevitably cause changes in working practice as well as opening up new possibilities, so it is impossible to discuss acousmatic music, without some reference to its underpinning technology at any given moment. But I want to focus here on only one significant technological development, as it mirrors (or, perhaps, explains) a shift of focus in my own compositional concerns: the emergence of affordable portable recording devices.

The source sounds for my earlier acousmatic pieces were all recorded *in the studio*. The reason for this is straightforward: portable tape recorders were either extremely poor quality or extremely expensive, so I had to bring my sound materials to the studio in order to record them on a high quality, but fixed, mains-powered tape recorder. Inevitably, my focus was on smaller (portable) sound-producing objects and, in order to combat the other great enemies, noise and tape hiss, sounds were recorded in small, fairly 'dead' rooms, with microphones placed as close as possible to the sound source. This offers several benefits in relation to some of the issues I mentioned earlier: one is only recording the sound itself; there is little or no acoustic context (and hopefully no competing sound), so the sound is already to some extent abstracted from the real world; close miking may reveal interior detail unavailable to the normally positioned ear... and (important for me from the very start) close miking with two microphones (I hardly ever record in mono) amplifies even the tiniest hint of spatial information in the source sound.

The gradual emergence of reasonably priced digital recorders during the

latter half of the 80s began to open up other possibilities. At Birmingham, we bought Betamax-based digital recorders and, shortly afterwards, some DAT machines – including a portable recorder.

A new direction?

In 1992, Birmingham hosted a year-long arts festival as the UK City of Culture. Birmingham City Council had taken the brave step of appointing a Head of Arts, Anthony Sargent, who approached me as Director of BEAST (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre – both the concert sound system and also the group of composers associated with it and the University of Birmingham Electroacoustic Music Studios) to ask for a short work to herald the event at the opening concert on New Year's Eve 1991.

Five composers were involved in the project: a sound portrait of Birmingham as a vibrant, active, exciting city. Large areas of the city centre were under reconstruction at the time, offering interesting sound materials: drilling, hammering, cement mixers, the characteristic squeal of buses' brakes, the idling of taxi engines and local people speaking. Just a few years earlier, it would have been almost impossible to contemplate making field recordings in this environment – the technology was simply beyond our means. But the portable DAT machine made it feasible. I also made recordings on 'steam day' in the Science Museum, gathering historical sounds from steam engines, various belt-driven machines and a Van der Graaf generator, and visited both a local automotive parts manufacturer and a gun factory to record further material. Some of the composition team worked during the day, others overnight, processing and developing the sounds in our own individual ways, and then leaving our material for the next member of the team to elaborate. The final piece, *PulseRates* (1991), commissioned by Birmingham City Council, is credited to Jonty Harrison, Andrew Lewis and Dan Rodger, with additional material by Alistair MacDonald and Robert Dow.

It was the experience of working on *PulseRates* that gave me an appetite for recording and exploiting real world sound materials that could carry some of their real world meaning and signification into my music. The incorporation of this material gives rise to all kinds of expressive possibilities, through evoking recognition, personal memory and recollection (for example, of other times and other places) and through the resulting ambiguity of meaning – and these have been compositional concerns of mine for the past 25 years. On a more mundane level, working on *PulseRates* also made me realise that I needed my own portable field recording equipment.

Since the early 1990s, I have owned a variety of microphones and portable recording devices (DAT, minidisc, hard disk and solid state) ranging in quality from consumer products to fully professional gear, and this equipment has accompanied me on virtually all my travels. I became obsessed with being able to capture 'found' sound materials – not only because of their intrinsic interest as sonic phenomena (Schaeffer's *objets sonores*, if you like, but not recorded in the neutral environment of the studio) but also as signifiers of location, representing in some way the context in which I found them.

My existing preference for 'real', physically existing sounds, recorded with microphones, and then be transformed, manipulated, mixed and structured in the studio, was now expanded by a willingness to include *recognisable* sounds from the wider environment. If my earlier music was in the tradition of *musique concrète*, in which recognition by the listener of the actual (physical) source of the sound is irrelevant to the role it may play in a piece and to the listener's understanding of the work, I was now entering a compositional space where greater ambiguity was possible. The inclusion of field recordings as sources for my works, which started with *PulseRates* and that portable DAT recorder, marked an undeniable shift of emphasis in my music and an expansion of what I might be able to 'address' in and through composition.

'Middle period' works?

Strange as it may seem, the importance of this shift of emphasis did not immediately occur to me; I assumed that the use of field recordings in *PulseRates* was a 'one-off', and I was much more focused on pursuing the other new technical means used in the making of the work (samplers and computer editing) than in developing what amounted to a new aesthetic approach. It was not until 1995 that I realised that something significant had happened to me as a composer, when another 'group commission', this time for *Web*, commissioned by the BBC and Birmingham City Council, led to several BEAST members composing individual works to be performed at the Bond Gallery in Birmingham. My contribution to this project was *Sorties* (1995) (HARRISON, 2000a), and this was quickly followed by *Hot Air* (1995) (HARRISON, 1995), commissioned by INA-GRM, and *Unsound Objects* (1995) (HARRISON, 1995; 1997), commissioned by the ICMA for the 1995 ICMC in Banff, Canada. I mention the speed of composition (all three works were composed during a sabbatical in early 1995) because these pieces share significant amounts of both material and processing chains. Because of this, and although the works are all quite different in character, these audible correspondences and 'reminiscences' of each other suggest that, at a subliminal level at least, they are all part of the same 'cycle' of pieces.

The original agreement among the composers involved in *Web* was that each work should be short, as they were to be looped and played concurrently in different parts of the Bond Gallery. Because of the link with the City Council as one of the co-commissioners, I dipped once again into the pool of 'Birmingham' material we had gathered for *PulseRates*, supplemented by the recordings I had made since buying my own portable DAT machine. *Sorties* starts with sounds strongly reminiscent of parts of *PulseRates*, but develops rapidly into new areas and I soon realised that I was going to exceed the agreed 5-minute time limit. The main reason for this was that the actual process of composition flowed very easily – something that had not always been my experience. By this time I was far more comfortable with the digital tools I was using and the working environment offered by Pro Tools – *PulseRates* (despite using DAT machines, Akai S1000 samples triggered by C-Lab Notator and the Playlist function of Sound Tools) still relied on analogue mixing. But the *musical* ideas also took on a life of their own, leading me into areas I had always previously thought of as musically 'off-limits'. I found myself engaged in the creation of

plausible (if somewhat bizarre) ‘scenes’ that just might have a feasible existence in some sort of slightly deranged ‘reality’.

For me, these three 1995 works are characterised by this sense of ‘flirtation’ with reality. Recognisable sounds rub shoulders with sounds whose origin is much less clear or which have been subjected to high levels of processing; ambiguity of meaning is compounded by harnessing the potential for recognition by listeners. Sounds that are spectromorphically linked with sonic elements within a plausible scene, but which have no real world connection with that scene, are introduced to offer a ‘way out’ of the scene, linking it to the next, unconnected sonic environment. Above all, believability – what I referred to earlier as ‘plausibility’ – in the aural domain is utilised to construct scenes that, whilst having an affinity with reality, in fact never existed (and could never exist) in the form in which they are presented in the work.

The way these three works move in and out of a kind of ‘reality focus’ and repeatedly rely on recognition on the part of the listener of the sound sources’ real world origins and context (related to what Smalley (1997) calls source-bonding) implies a critique of Schaeffer and reduced listening, whilst simultaneously functioning at the level of spectromorphological connection (Smalley’s spectromorphology being to some extent an expansion of Schaeffer’s ‘typologie’¹). My position in relation to Schaeffer could thus be said to be, at the very least, ambiguous (possibly even Oedipal). This implied critique is underlined by the title of the last of the three 1995 works: *Unsound Objects* – simultaneously a pun on the normal English translation (‘sound object’) of Schaeffer’s *objet sonore* and a hint that either critiquing the father of *musique concrète* and/or entering the realm of composing with listeners’ memories and their variable levels of recognition is extremely dangerous (unsound) territory indeed!

There is one last point I should like to make about this ‘informal cycle’ from 1995. Whilst *Sorties* and *Unsound Objects* both point to real world environments, the ‘places’ evoked are fairly unspecific; no particular geographical location is implied and the source sounds were recorded in a number of different countries. *Hot Air*, on the other hand, is much more geographically focused, with many of the source sounds having been recorded in Italy (cicadas, night insects, church bells, ferry, pizza oven, thunderstorm and an associated brief conversation – friend’s daughter: ‘What are you doing?’; me: ‘Recording the thunder!’; friend’s daughter’s friend, associating microphones with singers: ‘Per cantare?’). Even so, recognising the precise location is not a pre-requisite for understanding the piece (though I would hope that some sense of a benign Mediterranean climate comes across – in the title, if nothing else). Many of the other sources, however (the Birmingham Science Museum’s Van der Graaf generator; trains, planes and children in rural Oxfordshire; the rattling windows in our house in Birmingham; geese in a nearby park; non-smoking announcements on a flight to Amsterdam), have no geographical link with Italy, only a potential *sonic* one!

¹ Smalley (1986).

Moving on

My next work, *Surface Tension* (1996) (HARRISON, 2000a), commissioned by the Institut International de Musique Electroacoustique de Bourges (formerly GMEB), appears to return to a more Schaefferian world of abstraction. Nevertheless, the work features two moments of real world sound – in this case, rain. I could justify its inclusion by pointing out the noise-like spectral content of this sound; it is certainly prefigured in some of the more articulated material in the piece, which is all made from rubbish: Styrofoam and plastic packing materials from a new, so-called ‘eco-friendly’ refrigerator. But here is the other rationale for introducing the rainfall’s two brief appearances (from 7’53 to 8’15 and from 12’29 to the end of the work at 13’00) – an underlay of environmental concern.

In my next piece, *Splintering* (1997) (HARRISON, 2000a), commissioned by INA/GRM (Institut National de l’Audiovisuel/Groupe de Recherches Musicales), the balance between abstract and more concrete, real world reference is somewhat restored. The work is largely an exploration and elaboration of sounds coaxed from a fallen tree trunk, recorded in the open air on a suburban golf course. Of additional interest here is a new layer of reference – to the parallel ‘real world’ of existing music. Taking the notion of ‘wood’ in several meanings in English (the material, but also ‘a wood’ meaning a small forest, for example), I decided to draw on my musical background by quoting from three works from the non-electroacoustic repertoire, all of which contain references to woods or forests, and most of which evoke more or less directly the dark forest of the subconscious: Schoenberg’s *Erwartung*, the ‘Forest Murmurs’ section of Wagner’s *Siegfried* and Debussy’s *Pelléas et Mélisande*.

21 ■

Some thoughts on ‘space’

I must now make another sideways leap to a third strand in my compositional development and concerns: space (or spatiality) in music – the implicit and explicit manipulation of spatial information in acousmatic music, in both composition and performance. The reason I introduce this issue at this stage is simply because, apart from some short ‘homage’ pieces to mark the retirements and/or significant birthdays of fellow composers, I have not composed in stereo since *Splintering*.

Once again, technology (the availability in the 90s of low-cost 8-channel recorders like the ADAT machine and the emergence of 8-channel computer sound cards) partially influenced my decision to embark on multichannel composition. But my major motivation was musical, not technological.

From its beginnings in 1982, BEAST was predominantly concerned with the public performance of stereo works, using multiple pairs of loudspeakers to deliver different qualitative spatial images (close, distant, high, low, behind, diffuse, etc). I have written about this extensively elsewhere (HARRISON, 1988; 1998; 2000c; 2000d) and further publications are currently in preparation, so I shall not reiterate everything here. Suffice it to say that I had developed a core configuration of loudspeakers – ‘the BEAST Main 8’ (Figure 1) – which I consider the absolute minimum for the diffusion of stereo works and the delivery of the spatial images I just mentioned.

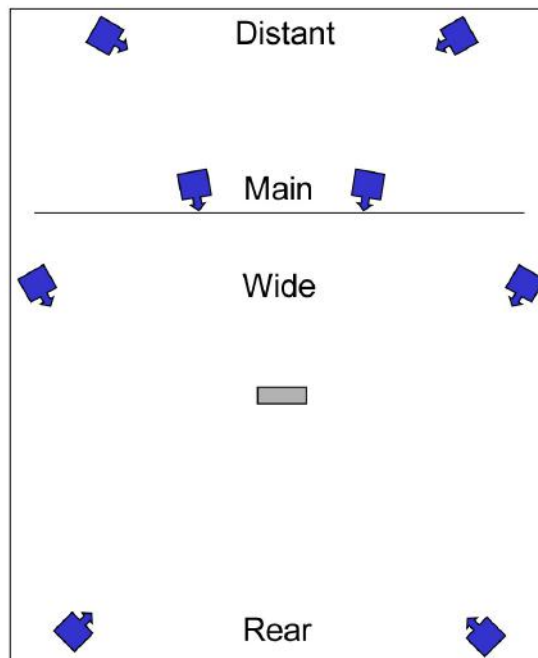


Figure 1. The BEAST Main 8.

In 1998, my Birmingham colleague, Vic Hoyland, asked me to compose a piece for the University Orchestra. I had renounced instrumental composition in 1992, so I was reluctant at first, but agreed on condition that I could include a tape part. The BEAST Main 8 configuration echoed the frontal focus of the concert platform by having the Distant, Main and Wide loudspeakers around the orchestra, whilst the Rear speakers also enabled envelopment of the audience. I felt I also needed the sense of size and clarity that eight separate tracks could offer; I feared that, alongside the orchestra, diffusing a stereo tape over eight speakers could easily become 'muddy'.

Despite its scale, writing *Abstracts* (1998) (HARRISON, 2001) was another moment of compositional joy – largely because I made the entire tape part *before* starting work on the score. The piece combines the very large orchestra with sound materials from a completely different source (trains), and the orchestral part is largely an elaboration of the rather abstract sounds on the tape (the result of extreme processing). This, combined with the spatial differentiation *within* the tape, as well as *between* orchestra and tape, resulted in a sound world that seems to have huge mass and great depth. I could hardly wait to start an 8-channel acousmatic work.

My chance came the following year with *Streams* (1999) (HARRISON, 2000a; 2007), commissioned by the Sonorities Festival, Belfast. As its title suggests, *Streams* is an exploration of the sounds of water – or, rather, as the programme note puts it, '...the turbulent points of confluence of water, earth and air (liquid, solid, gas).' Appropriately, most of the source recordings were made in Ireland and, as

well as references (with varying degrees of realism) to trickling streams and the wave-like motion of the sea, the piece also features sounds derived from the traditional Irish drum, the bodhrán, and human footsteps on a pebble beach.

Although I did not realise it at the time, my approach to the handling of space in *Streams* (which, once again, uses the BEAST Main 8 speaker configuration to deliver a range of qualitative spatial images over the sub-sets of the speaker array) prefigures the methodology of my more recent works. In *Streams*, the Mains and Wides deliver extremely detailed frontal images across an unusually wide arc, with the Distant and Rears offering more generalised ambience, and enabling ‘effects’ – extreme distance and the disconcerting appearance of the footsteps in the Rears.

My next work, *Rock’n’Roll* (2004) (HARRISON, 2007), also uses the BEAST Main 8 but this time the Distant, Wides and Rears are used to provide an ‘outdoor ambience’, in contrast to a close, solo image on the Mains, featuring extremely intimate recordings of stones and rocks. The source materials for this piece were recorded in our garden in Birmingham: an old, stone garden roller with an iron ‘tyre’ was pushed along concrete paths, occasionally hitting stone walls. This prompted further close-miked examination of the wall material and – inevitably – led to the title of the work. Beyond this, though, it occurred to me that, as this piece featured sounds relating to ‘earth’, and I already had *Streams*, based on water materials, I was already half-way to a cycle of works based on the four elements, imbued with substantial ecological overtones.

I was, however, concerned with the difficulty I had experienced in getting performances of both *Streams* and *Rock’n’Roll* because of the idiosyncratic nature of the BEAST Main 8. In most festivals, 8-channel arrays were circular, in either the blue or yellow configurations shown in Figure 2, so I resolved to investigate these in the next two pieces.

Recycling

In 2006, I was invited by a former Birmingham colleague, Dr Erik Oña, to work in the Elektronisches Studio of the Musikhochschule in Basel, Switzerland, supported by an Atelier Zum Kleinen Markgräflerhof residency. I had already started working on the ‘fire’ piece of my ‘elements’ cycle by making recordings of car and motorcycle engines with both air microphones and contact mics (accelerometers), and had also visited Birmingham International Airport to record planes coming in to land. I had recordings of trains, buses and bicycles in my library, along with the Birmingham Science Museum recordings of various older bits of machinery. Ideas for the work were already forming and *Internal Combustion* (2005-06) (HARRISON, 2007) was completed in the multichannel studio in Basel; it uses the blue 8-channel array from Figure 2. The fact that I was revisiting some of my sound materials and, indeed, some of the extra-musical ideas that I had already addressed, plus the resonance of ecological concerns led me to *ReCycle* (HARRISON, 2007) as the overall title for the cycle of four works. All that remained was to compose the ‘air’ piece.

In 2007 I was invited by Annette Vande Gorne to a residency in the Studio Métamorphoses d’Orphée in Ohain, Belgium. By this time, I had more or less decided that the sequence of the works in *ReCycle* should be: earth; fire; air; water. Having already explored certain aspects of ‘air’ in *Aria* (and, to some extent, along with

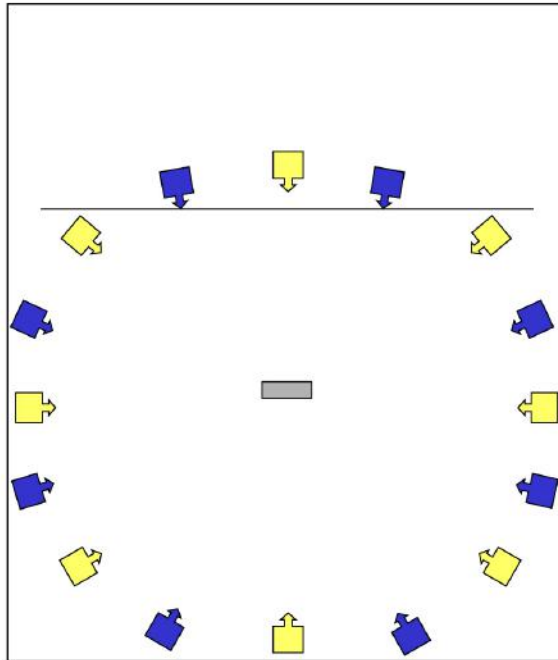


Figure 2. Two common but incompatible 8-channel standards.

fire, in *Hot Air*), I decided to base *Free Fall* (2006) (HARRISON, 2007) on the visual/spatial image of ‘falling *through*’ the air, with everything rushing past from front to rear (the aural equivalent of free-fall parachute jumping). I therefore opted for the yellow 8-channel loudspeaker array from Figure 2 (sometimes referred to as the ‘double-diamond’), as this offered five, rather than four discrete planes in the front/rear axis. As I was soon to discover when trying to move my sounds through the 8-channel space, our ears do not resolve front-to-back motion as well as we perceive lateral movement, so I had to ‘cheat’ by also introducing a hint of left-right motion into my movement trajectories. I felt that this third work in the cycle should have the character of a *scherzo* (often the third movement in a symphony), so decided to ‘recycle’ sounds from the other three pieces and have them fly past the listener’s ear in a highly improbable, surreal way – how likely are you to hear a river or a car engine whizzing past if you have just jumped out of a plane?

Standardisation?

My next three acousmatic works are all 8-channel, using the blue array from Figure 2. Most of the sounds in *Undertow* (2007) (HARRISON, 2007), commissioned by La Compagnie Pierre Deloche Danse, were recorded (in mono!) with a hydrophone, then shaped into the 8-channel space. The project involved several works

of exactly 10 minutes, separated by 'straight' sea recordings. *Undertow* thus opens with sea sounds but the piece proper really begins with the image of diving beneath the waves. Exactly 10' later, we emerge once more to a naturalistic seascape.

Afterthoughts (2007) (HARRISON, 2007) reworks material originally used in a dance piece, *Ellipsis* (2000), commissioned by the University of Birmingham Drama Department, and evokes the image of drowning in the garden on an English summer afternoon. *Phantom Power* (2007-08), commissioned as part of a Parry Williams Visiting Composer Fellowship at the University of Bangor, is a reworking of instrumental sounds first used in a rare mixed piece, *Force Fields* (2004-06), commissioned by the Thürmchen Ensemble, Cologne, which I describe as '*musique concrète* for 8 instrumentalists and fixed sounds'. In the purely acousmatic context, only a 'ghostly presence' of the original instrumental material remains, and references to the Welsh locations are introduced by including recordings of slate and a wind turbine on Anglesey.

Stems and beyond

By 2010, I was beginning to feel the need to move beyond a standard 8-channel configuration, as performing 8-channel pieces on just eight speakers is scarcely better than performing stereo works on just two. In BEAST, we had started *diffusing* 8-channel works over multiple 8-channel loudspeaker arrays, in a manner reminiscent of stereo diffusion but with lots more speakers, thereby achieving *8-channel images* that were close, distant, high, diffuse, etc. We had expanded the concert system in 2005 and, in 2006, my colleague Dr Scott Wilson was awarded an Arts and Humanities Research Council grant for a project called *Development of an intelligent software controlled system for the diffusion of electroacoustic music on large arrays of mixed loudspeakers*, for which I was Co-investigator. One of the main outcomes of this project was the BEASTmulch software which is used to route the signals and control the system in concert².

BEASTmulch features a number of plug-ins that can be used to spatialise material in real-time during performance. In this scenario, the channels in a work can be thought of as 'stems' for spatial processing, rather than indicating a pre-composed space (as is normally understood by descriptions like 8-channel, 5.1, etc). *BEASTory* (2010) (HARRISON, 2012) uses this approach. The work is a 'BEAST portrait', based on the sounds of the system being installed, dismantled and loaded on and off trucks and in the BEAST store. For a number of reasons, including a lack of rehearsal time in the concert space to fine-tune the values in the plug-ins, this way of working proved problematic and in another work using the same source materials, *BEASTiary* (2012), I took a very different, though still stem-based approach.

When the Birmingham Music Department moved into its new home in the Bramall Music Building in the summer of 2012, we installed the full BEAST system in the newly built Elgar Concert Hall for a week, enabling us to try things out in this unknown space. The experience of hearing a range of loudspeakers in various locations and of listening to different materials on different speakers in different positions led me to think of composing a seriously multichannel work containing specific ma-

² <<http://www.birmingham.ac.uk/facilities/ea-studios/research/mulch.aspx>>

materials for specific sub-sets of speakers within the total array. *BEASTiary* was composed as a 72-channel work for the opening festival of the building (which coincided with BEAST's 30th anniversary) – my idea was to exploit *this* system in *this* configuration in *this* space. Of course, such a high channel count condemns a work to very few performances so, for pragmatic reasons, I have since made other versions (60, 20 and 8 channels) for performances on other systems in other venues.

Evocations of place

My interest in placing different materials on different sub-sets of the total speaker array developed further when BEAST was invited to present an event in the Ikon Gallery in Birmingham in 2014. The space was actually three interconnected galleries on the top floor, plus an adjacent education room and a stairwell. The event was to be presented as a concert, not an installation, but with the audience free to move around and between the various galleries during the performance.

It occurred to me that this venue and the nature of the event presented an ideal opportunity to engage with the library of recordings I had been accumulating on my travels for the previous 20 years. My idea was simply to present, simultaneously but in different parts of the five spaces and with minimal transformation, recordings from multiple geographical locations. These materials could not possibly co-exist in the same environment in 'real life' but they could co-exist in sound. The fact that the geographical locations might well be recognisable reinforces the surreality of hearing something we know to be impossible and enhances the sense of 'dislocation'. The different spaces and the fact that listeners were free to move around enabled the creation of multiple individual experiences of foreground and background, of proximity and distance, and of perspective.

This 20-channel site-specific work, *Hidden Vistas* (2014), was the first of three related pieces exploring these ideas. The last one, *Secret Horizons* (2014) was also a gallery work, this time in 14 channels and played on a loop in the RBSA Gallery in Birmingham as part of the Birmingham Sculpture Trail. The second piece to be composed, however, *Espaces cachés* (HARRISON, 2016), is a 30-channel concert piece; the audience is not able to move around the space, so I had to determine the listeners' orientation for them by deploying different images on different parts of the loudspeaker array.

I had still barely scratched the surface of my sound library, however, and there were parts of the world that I had not been able to visit but which I felt would yield interesting sounds. So, as I approached my retirement from the University of Birmingham, I applied (successfully) to the Leverhulme Foundation for a Leverhulme Emeritus Fellowship. This enabled me to undertake field recording trips to two major locations of interest to me – Australia and Iceland – and funded two of my former PhD students, James Carpenter and Chris Tarren, to develop software for multi-channel signal processing. This is in the process of being incorporated into the BEASTtools suite of Max patches³.

The work that emerged is *Going / Places* (2015) (HARRISON, 2016), commissioned by Pierre Alexandre Tremblay and supported by the National Lottery via

³ <<http://www.birmingham.ac.uk/facilities/ea-studios/research/beasttools.aspx>>

an Arts Council England Grants for the Arts award. It is 60 minutes long and was composed in 32 channels (see Figure 3), so it is certainly not something a promoter would programme lightly! The piece comprises 23 'scenes', each based on a real place (or multiple locations) but, as you might expect, what appears to be real is almost certainly not! Once again, my obsessions with ambiguity, plausibility and causality are in evidence but the different sub-sets of the loudspeaker array are used to fashion a more believable three-dimensional 'place' for each scene, rather than to present multiple simultaneous locations as in *Hidden Vistas*, *Espaces cachés* and *Secret Horizons*; there is also a far greater degree of processing involved than in the 2014 works. In this respect, *Going / Places* suggests a return to earlier acousmatic concerns, as well as a continuation of recent preoccupations.

Of course, the problem of finding performances of a work of this scale persists; there will inevitably come a time when I shall have to make reduced versions. So how, you may be wondering, is it possible to issue a stereo CD of pieces like these? The answer is: ambisonics. Another former PhD student, Joseph Anderson, now a researcher at DXARTS at the University of Washington in Seattle, undertook the rendering of *Espaces cachés* and *Going / Places* by sampling with a virtual microphone the sound field created by my 30 or 32 tracks being played back over 30 or 32 virtual loudspeakers in the locations I specified, and then decoding that to stereo. The CD is not 'the same' as the original, of course – but a sense of the qualitative distinctions between close, distant, diffuse, high and low images comes through startlingly well in the CD version.

27 ■

Where next?

After *Going / Places*, I feel it is time for a change of direction in my compositional output. I have explored a number of different 'themes' in my work over the past 40 years and I am sure they will continue to lurk under the surface of what I do. But I have also been considering other areas of exploration – for example, existing music, a theme that appears only fleetingly in *Splintering*.

I also need to ensure that my technical requirements are well matched to the musical job at hand. I no longer have automatic access to BEAST, so it seems foolish to continue to compose 'seriously multichannel' works – as a composer, I want people to be able to *hear* my music. So I am currently considering other strategies, options and approaches. One route might be to return to a standard 8-channel configuration, or to promote a modestly-sized 'standard', based on a hybrid of a circular array of 8 speakers, the BEAST Main 8 and a few additional channels to create images like 'high' and 'low'. Since working on the new CD, I have also grown increasingly interested in the possibilities offered by ambisonics; I might even re-examine stereo... Watch this space!

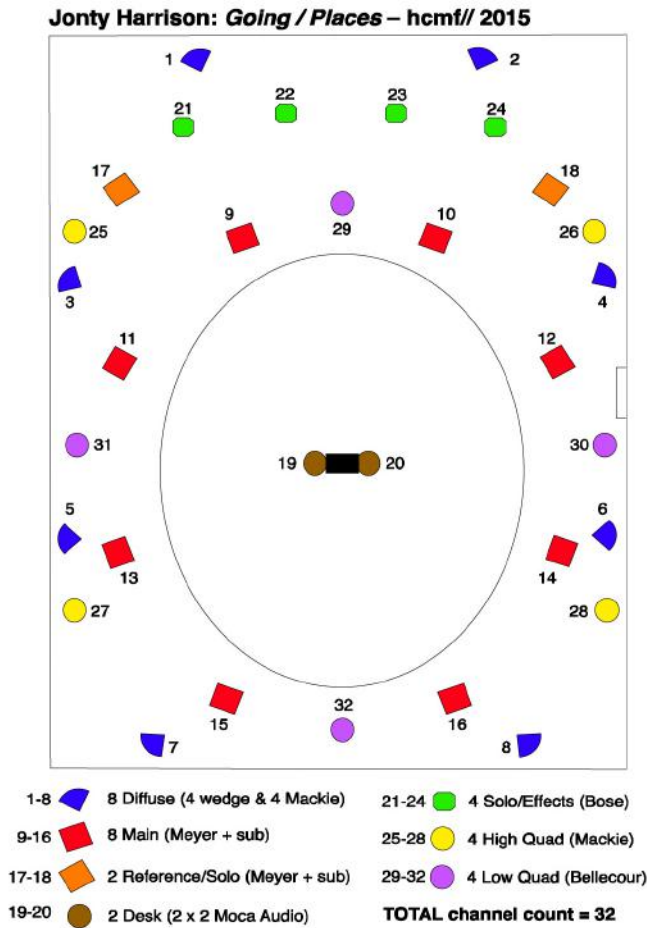


Figure 3. Channel/loudspeaker layout for *Going / Places* at the Huddersfield Contemporary Music Festival, 2015.

References

EMMERSON, Simon. The Relation of Language to Materials. In: EMMERSON, Simon (Ed.). **The Language of Electroacoustic Music**. London: Macmillan, 1986. p.17-39.

HARRISON, Jonty. Space and the BEAST concert diffusion system. **L'espace du son. LIEN Revue d'Ésthétique Musicale**. Ohain: Musiques et Recherches, 1988. p.63-64.

_____. **Articles indéfinis**. Montreal: *empreintes DIGITALes*, 1995. 1 CD (ca. 78 min).

_____. Klang. In: HARRISON, Jonty et al. **Klang**. London: NMC, 1996. 1 CD (ca. 74 min). Track 1 (9 min 2 s).

_____. Unsound Objects. In: MONTAGUE, Stephen et al. **The International Computer Music Association Commission Awards 1994-96**. Baton Rouge: Centaur, 1997. 1 CD (ca. 67 min). Track 2 (13 min 1 s). (CDCM Computer Music Series, v. 25).

_____. Sound, space, sculpture: some thoughts on the 'what', 'how' and 'why' of sound diffusion". **Organised Sound**, v.3, n.2, August 1998, p.117-127. Cambridge University Press (CUP). < <http://dx.doi.org/10.1017/S1355771898002040>>.

_____. **Évidence matérielle**. Montreal: *empreintes DIGITALes*, 2000a. 1 CD (ca. 73 min).

_____. EQ. In: COTTRELL, Stephen at al. **The Electric Saxophone**. London: Clarinet Classics, 2000b. 1 CD (ca. 57 min). Track 3 (14 min 46 s).

_____. Diffusion: theories and practices, with particular reference to the BEAST system. **eContact: Online Journal for Electroacoustic Practices**, Montreal, v.2, n.4, 2000c. Available on: < http://econtact.ca/2_4/Beast.htm>. Accessed on: 12th July 2016.

_____. Imaginary Space - spaces in the imagination. **eContact: Online Journal for Electroacoustic Practices**, Montreal, v.3, n.2, 2000d. Available on: < http://econtact.ca/3_2/ACMConference.htm>. Accessed on: 12th July 2016.

_____. Abstracts. In: BRÜMMER, Ludger et al. **Cultures électroniques 15**. Bourges: Mnémosyne musique média, 2001. 2 CD (ca. 2 h 21 min). Disc 1, track 2 (17 min 29 s).

_____. ...et ainsi de suite.... In: HARRISON, Jonty; VAGGIONE, Horacio; WISHART, Trevor. **ETC**. New York: EMF, 2004. 1 CD (ca. 55 min). Track 1 (19 min 17 s).

_____. **Environs**. Montreal: *empreintes DIGITALes*, 2007. 1 DVD-Audio (ca. 76 min).

_____. BEASTory. In: HARRISON, Jonty at al. **30 Jahre Inventionen VII 1982-2012**. Berlin: Edition RZ, 2012. 1 DVD-Audio (ca. 295 min). Track 1 (8 min 9 s).

_____. **Voyages**. Montreal: *empreintes DIGITALes*, 2016. 1 CD (ca. 74 min).

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (Ed.). **The Language of Electroacoustic Music**. London: Macmillan, 1986. p.61-93.

_____. Spectromorphology: explaining sound shapes. **Organised Sound**, v.2, n.2, August 1997, p.107-126. Cambridge University Press (CUP). < <http://dx.doi.org/10.1017/S1355771897009059>>.

Discurso y sentido en música electroacústica¹

RODRIGO SIGAL SEFCHOVICH

■ 30

Rodrigo Sigal (Ciudad de México - 1971). Es compositor y gestor cultural. Está interesado en el trabajo con nuevas tecnologías especialmente en el ámbito de la música electroacústica. Desde 2006 es el director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (www.cmmas.org) desde donde coordina diversas iniciativas de creación, educación, investigación y gestión cultural relacionadas con el sonido y la música. Obtuvo un doctorado de la City University de Londres y un posdoctorado en la UNAM, así como un diploma en gestión cultural de la UAM-BID y ha continuado sus estudios y proyectos creativos con diversas becas y apoyo de instituciones como FONCA (miembro del SNCA) y la Fundación DeVos de gestión cultural, entre otros. Desde hace más de 10 años es parte del proyecto Luminico (www.luminico.org), director del festival Visiones Sonoras (www.visionessonoras.org) y editor de la revista Ideas Sónicas (www.sonicideas.org). Sus proyectos artísticos, discos compactos e información completa está disponible en www.rodrigosigal.com. Email: rodrigo@cmmas.org

¹ Nota del autor: Todos los ejemplos sonoros referidos están disponibles en www.cmmas.org/audioexamples. Este texto es un extracto del texto "Estrategias compositivas en la música electroacústica", Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Traducción al castellano de Nicolás Varchausky y Teresa Riccardi.

■ RESUMEN

Este texto explora la importancia del manejo del control efectivo de los materiales musicales para proponer estrategias concretas de organización sonora en obras acusmáticas y mixtas. La reflexión pretende establecer una forma de lograr el flujo de ideas coherente en el proceso compositivo. Este trabajo se basa en cuatro obras específicas, dos de ellas acusmáticas y dos mas, obras mixtas para un instrumento y soporte fijo. Se abordan temas referentes al material sonoro y la generación de relaciones entre los mismos a través de ejemplos y análisis que se acompañan de la opción de audio en línea. El trabajo de estructuración de gestos e ideas a micro y macro escala en la música con tecnología requiere de elementos sistematizados de organización y análisis y este texto propone ejemplos concretos para la solución de este problema.

■ PALABRAS CLAVE

Material sonoro, composición, electroacústica, acusmática, música mixta, discurso.

■ ABSTRACT

This text explores the importance of an effective control of the musical materials in order to present possible strategies to organize sound in acousmatic and mixed pieces. This reflection aims to establish a way to achieve consistent flow of ideas throughout the compositional process. This work is based on four specific pieces, two of which are acousmatic and two of which are mixed pieces for one instrument and fixed media. The discussion includes topics regarding sound material and the generation of relationships between them through analyses and examples that are also available as audio online. The process of structuring gestures and ideas at micro and macro levels in music with technology requires a systematic approach to organization and analysis. Therefore this text aims to offer specific examples in order to solve this problem.

■ KEYWORDS

Sound material, composition, electroacoustic, acousmatic, mixed music, discourse.

31 ■

La música fue creada para reflejar el misterioso acuerdo que existe entre la naturaleza y la imaginación.

Claude Debussy

La transmisión de ideas musicales opera en múltiples niveles. Al compositor que trabaja con sonidos acusmáticos, el desarrollo formal de las ideas le servirá como el generador de un discurso exitoso. La organización y coordinación del material musical surgirá de la “conversación” interna entre los principios ordenadores del compositor y la información musical que resulte revelada a través de la funcionalidad concreta del material. Como afirma Vaggione, “la constructibilidad puede surgir de una pluralidad de factores en interacción” (VAGGIONE, 2001, p. 56).

El discurso musical puede entenderse como la manera en la que fluyen y funcionan los elementos musicales en tanto evidencia de sus relaciones y roles dentro de la red particular o jerarquía de una pieza. Es el modo en el cual la sustancia de las ideas adquiere funcionalidad. Sin embargo, no es posible alcanzar la fun-

cionalidad dentro de las ideas musicales sin residuos reconocibles de su esencia como elementos del discurso. La efectividad de un discurso verbal se basa no solo en una acertada elección de palabras, sino que también depende de la estratificación de sentidos en el tiempo y de la estrategia elegida para crear vínculos entre las ideas. Así, en la música, la capacidad de creación de un discurso elaborado para transmitir una idea requiere de la capacidad de controlar eventos musicales estratificados con sentidos determinados.

El concepto de sentido musical cobra particular importancia cuando consideramos que los elementos individuales de una pieza cumplen una función interna como parte del discurso musical. Por lo tanto, este sentido será definido por un elemento de contenido estructural a partir de su ubicación específica, y de las relaciones que emerjan del contexto en el que esté ubicado. Un sonido carece de sentido musical hasta que una relación se hace presente, y adquiere sentido como un elemento del discurso gracias a la presencia de otros elementos con los que puede compararse. En consecuencia, el sentido surge de la combinación de elementos con los que un sonido puede relacionarse y compararse para ser identificado como diferente. El sentido de un elemento musical cambia continuamente y no es discreto. Las características internas del material son constantemente enfatizadas, reducidas, prolongadas, acortadas, y mezcladas con otras. Esta manipulación no es evidente sin la posibilidad de comparar e identificar las variables que cambian.

A diferencia de la estratificación de palabras en un texto como base para el discurso escrito, la ubicación de ideas o “palabras” musicales involucra unidades complejas que no están limitadas a una representación unidimensional. Sus límites no son nunca definitivos, y son redefinidos permanentemente por el compositor. Es por eso que, aunque pudiera haber una intención preconcebida de diseñar una relación particular o de enfatizar vínculos entre elementos, el proceso de combinar timbres o parámetros como altura y duración no incluye ningún sentido musical en sí mismo.

En una pieza para medios mixtos, las ideas surgen del significado asociado a los sonidos individuales, y a la relación entre los elementos musicales y el comportamiento de la parte electrónica. Aunque su identificación posible pueda variar, es la comparación entre las diferencias de los elementos la que crea una sensación de desarrollo. Un proceso de transformación controlado en cualquier campo generará una evolución del material musical hacia un determinado objetivo. Así, las ideas pueden vincularse y un discurso musical puede ser establecido.

El proceso de comparar elementos no siempre se refiere a la percepción y recepción de la pieza, sino que también ocurre a medida que el compositor desarrolla el lenguaje musical particular de la pieza en el estudio. Los oyentes y el compositor, por lo tanto, comparan elementos por igual a fin de deducir un sentido musical.

Diseño del discurso en *Frictions of things in other places*²

En las piezas acusmáticas, los elementos del discurso van más allá de las

² Todas las obras y por consiguiente los ejemplos musicales discutidos y utilizados en este texto son de mi autoría.

posibilidades como simples portadores de contenido estructural.

En las piezas acusmáticas, los elementos del discurso van más allá de las posibilidades como simples portadores de contenido estructural. Los sonidos grabados son los únicos elementos cuyas características internas están disponibles para establecer redes musicales donde los principios de orden están en el corazón de la organización de ideas musicales y de su interacción crítica con los materiales.

El discurso contiene una diversidad de estratos cuyas operaciones musicales son diferentes. Es posible decir que, a pesar de que las ideas musicales son independientes de su aplicación dentro de una misma pieza, es a través de su formalización dentro de la jerarquía de elementos musicales que se vuelven influyentes en el flujo de ideas.

En la pieza acusmática *Friction of things in other places (Fotiop)*, el flujo de ideas fue explorado utilizando un método que vincula materiales para crear secciones rítmicas contrastantes o de interés textural. De esta manera, las ideas musicales se conectaron principalmente a partir de las características internas de los sonidos individuales empleados. La formalización de las ideas en un discurso musical derivó de la estrategia de relacionar secciones considerando las características de los sonidos presentes.

Las secciones en las que los sonidos fueron utilizados para generar texturas en lugar de complejidad rítmica fueron pensadas inicialmente como secciones de contraste de la actividad interna. Aquí, el mayor interés reside en el contenido armónico de los sonidos y su ubicación espacial, con el fin de crear diferentes imágenes sonoras. Un ejemplo de esto podría ser la sección inicial desde 0'00" hasta 1'00" (e. s. 55)³; todos los ejemplos sonoros se pueden escuchar en <www.cmmas.org/audioexamples>, que vemos marcada como "a" en la Figura 1. En el inicio hay baja densidad de ataques y material sonoro y, por lo tanto, el flujo del material se concentra en el contenido espectral. Como muestra el sonograma, esta sección está básicamente conformada por sonidos en el registro grave del espectro y crea un *continuum* sin ataques fuertes.

Un segundo enfoque muestra una intensa actividad interna que está presente en la mayoría de los sonidos, aun en las secciones donde no hay un énfasis en la repetición rítmica. En estos casos, por ejemplo entre los 2'16" y los 2'50", b en la Figura 1 (e. s. 56), las morfologías del sonido generan una sección de energía acumulada sin que se perciban necesariamente como objetos rítmicos. Este enfoque es útil para vincular secciones basadas en otras texturas en las que el contenido rítmico está en primer plano, como aquella entre los 6'06" y los 6'16", explicada más adelante. En el sonograma, dos eventos cortos que abarcan una amplia gama del espectro están presentes pero no hay eventos con ataques rápidos como aquellos representados en el sonograma c.

Finalmente, como se ejemplifica en c en la Figura 1, la definición de los límites se obtuvo a través de secciones rítmicas con sonidos basados en ruido y contenido armónico grave. Tales estrategias son herramientas útiles para obtener un discurso musical exitoso cambiando el foco entre varios estratos o corrientes de actividad. Es posible cambiar momentáneamente el foco del material musical de un

³ "e. s." significa "Ejemplo sonoro" y se refiere al número de ejemplo de audio disponible en <<http://www.cmmas.org/audioexamples>>.

contexto con una imagen estéreo muy abierta y una baja proporción de actividad interna, a un contexto donde sonidos inarmónicos breves de tipo percusivo crean gestos donde se enfatiza el interés rítmico. Un ejemplo de esto puede encontrarse desde 6'05" hasta 6'16", c en la Figura 1 (e. s. 57), donde los sonidos fuertes de origen percusivo se ubican en el centro de la imagen espacial, que contiene una intensa actividad rítmica. Estos reducen progresivamente su nivel dinámico y se integran a la textura en 6'16", donde las secciones de larga evolución, hasta ahora en segundo plano, se vuelven las características prominentes del universo sonoro general.

Estos ejemplos quieren ilustrar un método para controlar la ubicación de las ideas obtenidas de cada grupo de sonidos. La intención fue crear secciones enfatizando las cualidades espectrales o morfológicas internas de cada grupo de sonidos, produciendo un discurso a partir de su ubicación a lo largo de una grilla donde el contraste entre contenidos texturales y rítmicos era una prioridad.

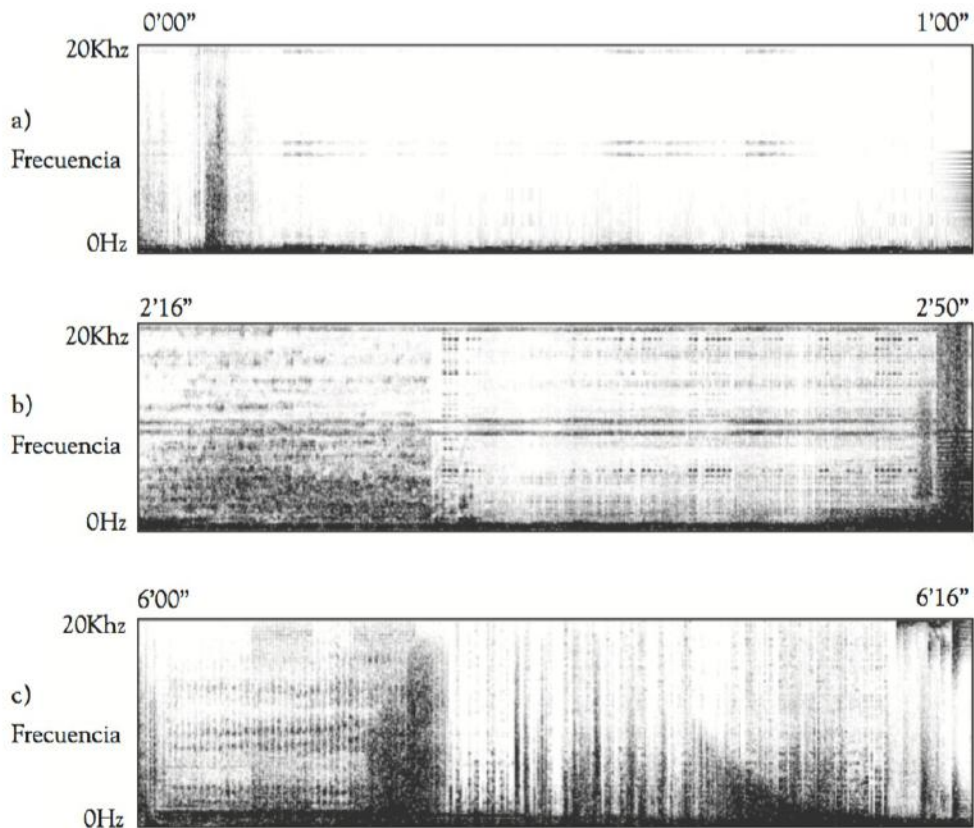


Figura 1. Contraste de actividad interna en *Fotiop*

Elementos del discurso en *Twilight*

La composición de *Twilight* para fagot y sonidos electroacústicos consistió en el proceso de definición de los límites de la cantidad de información musical organizada en estratos simultáneos.

Énfasis paramétrico: la particularidad de algunos elementos internos puede ser enfatizada de manera tal que un sonido con una variación en uno de sus parámetros puede parecer más importante, especialmente si el cambio es drástico y ocurre en primer plano.

Un ejemplo de énfasis de un parámetro es la parte de fagot desde 4'24" a 4'37" (Figura 2) (e. s. 58), donde no ocurre ninguna variación en el timbre o el ritmo. Sin embargo, debido al *glissandi* descendente largo, ese evento sonoro particular será entendido como una unidad con potencial para ser transformada a lo largo de la pieza. Es más, el cambio en uno sólo de sus parámetros (la altura, en este caso) va a definir su función como una unidad instrumental independiente la cual, a su tiempo, influenciará el resto del flujo musical.

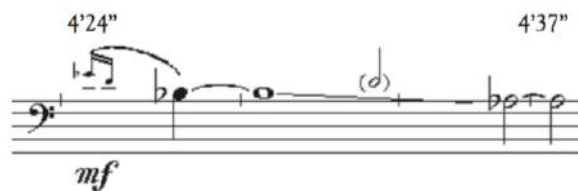


Figura 2. Énfasis paramétrico: 4'24"-4'37"

Elementos comunes: un discurso coherente puede lograrse controlando el número de elementos comunes entre los eventos que ocurren en diferentes momentos. Pueden dividirse en tres categorías, siendo la primera aquella en la que dos sonidos tienen un contenido espectral y un comportamiento similar. El sonido inicial de la pieza (0'00", e. s. 59) y el sonido al comienzo del cuarto movimiento (11'00", e. s. 60) son ejemplos de esto. En el comienzo del cuarto movimiento, este sonido ruidoso se repite, con una envolvente más corta, para evocar el contexto del inicio de la pieza.

La segunda categoría es cuando dos sonidos independientes pueden ser reconocidos como originarios de una misma fuente (fuente común). A lo largo de la pieza, diferentes sonidos de origen vocal son utilizados principalmente para crear gestos cortos que son mezclados con otros sonidos con morfologías similares en la parte grabada. Un ejemplo de sonidos con fuente en común aparece a los 1'52" (e. s. 61), a los 6'42" (e. s. 62) y a los 11'16" (e. s. 63). Son claramente originados por una fuente vocal aunque su función dentro del evento sonoro particular es diferente y sus morfologías internas no son idénticas.

Finalmente, la tercera categoría serían los sonidos producidos por una acción similar (acción común). Esto puede ocurrir a través de una técnica de interpretación similar al tocar el instrumento en vivo o aplicando el mismo tipo de

transformación a sonidos diferentes, por ejemplo, los sonidos obtenidos por el fagot al realizar ataques sin altura definida, producidos a partir de distintas combinaciones de llaves. A pesar de que su timbre y duración varíen y aparezcan en diferentes combinaciones rítmicas, mantienen sus características de fuente común. Algunos de estos sonidos ocurren a los 6'11" (e. s. 64), 7'09" (e. s. 65) y 7'38" (e. s. 66).

La idea de "fuente-causa" (SMALLEY, 1993) es relevante no sólo cuando el cuerpo de la fuente es importante sino cuando también lo es la acción requerida para generar el sonido. Cuanto más memorable sea un sonido y más drástica sea la transformación que se le aplica, más se afectará el reconocimiento de la fuente.

Similitud morfológica: podemos reconocer morfologías similares incluso cuando pertenecen a sonidos con contenido espectral radicalmente diferente. Por lo tanto es posible identificar correspondencias o equivalencias morfológicas en sonidos que son espectralmente distintos.

La Figura 3 ilustra cómo el trino del fagot a los 2'00" es seguido inmediatamente por un sonido vocal en la parte grabada, el cual es morfológicamente similar (2'05", e. s. 67). Para enfatizar esta relación sonora general, hay además un trino de fagot grabado en la parte electroacústica.

■ 36

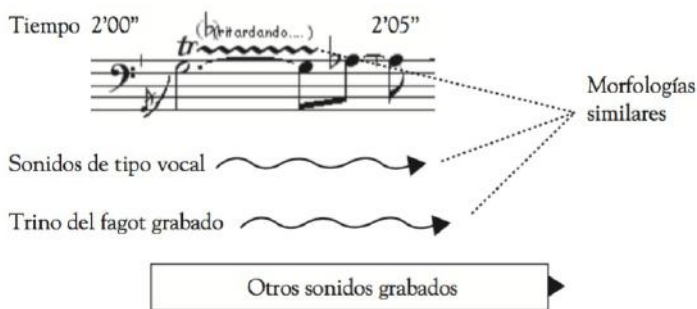


Figura 3. Similitud morfológica: Tiempo 2'00"

Contraste: dado que el discurso musical emerge de la relación entre los eventos dentro de un contexto sonoro particular, un cambio súbito y simultáneo en múltiples parámetros dará una cierta importancia a ese evento en particular. El contraste obtenido a partir de un cambio en altura, timbre, dinámica, nivel de actividad interna y otros parámetros será percibido como un rasgo prominente dentro de la evolución del *continuum* sonoro. Un elemento contrastante como este poseerá un sentido estructural particular en una pieza en la que el flujo sonoro no será interrumpido nuevamente por un evento contrastante.

En *Twilight*, esta estrategia ayudó a definir el ritmo al cual se generó la información musical, considerando estos eventos como límites entre frases. El sonograma de la Figura 4 (e. s. 68) muestra la contrastante cantidad de actividad en las secciones a y b. La sección marcada como "v" a los 11'14" interrumpe abruptamente el proceso en marcha de acumulación de tensión con un timbre diferente donde un sonido acampanado es introducido en primer plano. El resto de los pará-

metros cambia rápidamente debido a que el universo sonoro general incluye únicamente las reverberaciones de los sonidos escuchados previamente, que se extinguen en el lapso de dos segundos. Por lo tanto, la altura se mantiene indefinida, el espectro se vacía y hay una ausencia de información rítmica.

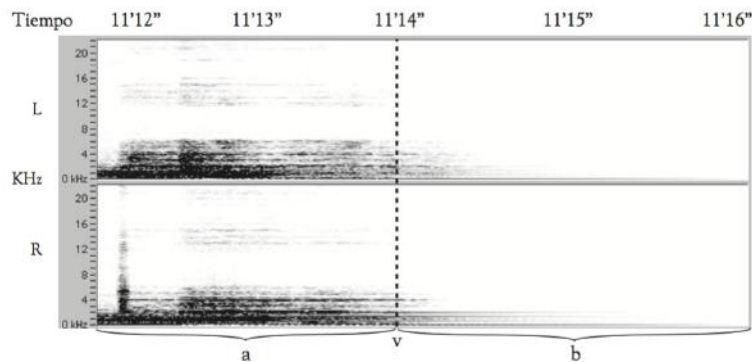


Figura 4. Contraste en *Twilight*

Diseño de relaciones

Los múltiples niveles operacionales en el proceso compositivo requieren que el compositor defina el set de relaciones entre los sonidos y las opciones musicales que le interesan a fin de unificar, de otra manera, el universo sonoro fragmentado. Clarke se refiere a esta idea cuando dice que “la habilidad de hacer conexiones entre sonidos y transformar un tipo de evento sonoro en otro, es una característica central de muchas composiciones” (CLARKE, 1999, p.23).

Si consideramos la música acusmática como un proceso que relaciona muchos entes acústicos distintos en un único entorno sonoro coherente, la tarea principal del compositor es la de diseñar un entorno inclusivo sin destruir su identidad sonora individual.

Vínculos sonoros en *Cycles*

En la pieza acusmática *Cycles*, la cuestión de diseñar relaciones entre eventos musicales fue una preocupación constante. Los sonidos y sus transformaciones son prácticamente un elemento “vivo” que cambia constantemente y se revela a sí mismo como una paleta multidimensional de parámetros. El proceso de diseñar relaciones sonoras se basó principalmente en tres características musicales: propiedades espectrales, transformaciones y morfología. Parámetros como frecuencia y duración fueron considerados secundarios a la hora de desarrollar las ideas musicales y relacionar los materiales sonoros.

–Timbres con características similares son agrupados y utilizados con esta idea en mente. Así, sus combinaciones posibles pueden ser usadas como elementos unificadores. Un ejemplo de esto es el contexto sonoro que ocurre en 1’00” (e. s. 71) y

en 2'00" (e. s. 72) en la primera sección de *Stop*, que tiene timbres parecidos dentro de un marco sonoro diferente.

–Transformaciones equivalentes o procesos de manipulación similares pueden ser aplicados a los mismos sonidos. Por ejemplo, los sonidos en 4'08" (e. s. 73) de *Stop* son claramente el resultado de transformaciones de una misma fuente como los sonidos en los primeros segundos (0'02") de *potS* (e. s. 74). Estos sonidos altamente procesados, de tipo granular, son un nexo entre dos transformaciones diferentes (en dos movimientos distintos) aplicados a un mismo sonido.

La articulación de ideas musicales es una herramienta poderosa para relacionar el material musical, y la morfología de los sonidos ayuda a agruparlos y combinarlos. En *Cycles*, las frases musicales eran básicamente definidas por los elementos particulares del sonido y sus transformaciones en términos del ataque, las propiedades espectrales y las posibles combinaciones de acuerdo a características comunes. Por ejemplo, como muestra la Figura 5 los sonidos 1 y 3 comparten un ataque lento. Por lo tanto, fueron combinados en el primer movimiento entre 0'30" y 0'47" (e. s. 75). Por otro lado, los sonidos 2 y 5 son principalmente sonidos ruidosos con ataques rápidos. Por lo tanto, también suenan al mismo tiempo en la sección inicial del segundo movimiento, desde los 0'00" hasta los 0'32" (e. s. 76).

El proceso de establecer relaciones entre el material sonoro se vuelve más complicado cuando se modifican múltiples variables al mismo tiempo. En *Cycles* hay una preocupación particular al respecto y fue una decisión intencional evitar cambios simultáneos en más de un campo.

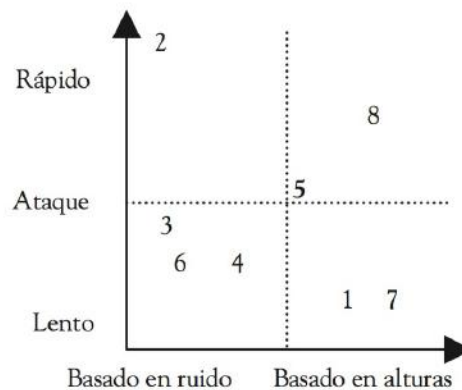
Entre los 1'43" y los 2'38" de *Stop* (e. s. 77) el espectro cubierto es reducido y varios sonidos son integrados lentamente sin ningún cambio en la percepción del tiempo, (por ejemplo, el sonido 6). Hacia el final del movimiento esto cambia considerablemente. Es una textura de evolución lenta sin ningún cambio en el sentido general del tempo y el ritmo. Otro caso podría ser el ritmo, que puede evolucionar sin ningún cambio tímbrico. Los sonidos que ocurren entre los 4'08" y los 4'34" en *Stop* (e. s. 78) son un buen ejemplo de la sensación de *accelerando* dentro de un sonido sin ningún cambio en sus características tímbricas.

Las frases y los gestos pueden ser identificados en la medida en que las relaciones tímbricas o rítmicas se mantengan sin cambios. Por ejemplo, en *potS* el gesto inicial en 0'00" (e. s. 79) tiene una clara sensación de movimiento. Un sonido diferente, el sonido 2 en la Figura 5, es introducido súbitamente en primer plano a los 2'08", pero no cambia la sensación general de actividad rítmica, tempo o contexto tímbrico.

Materiales relacionados en las piezas mixtas

Como se discutió en el apartado sobre diseño de relaciones, una pieza para instrumento solista con parte electroacústica dejará inevitablemente al descubierto la dificultad de desarrollar un conjunto de relaciones efectivas al tiempo que se conservan y explotan las combinaciones únicas disponibles.

Una pieza mixta para instrumento solista tiene un paralelo insoslayable con las formas y conceptos musicales de Occidente, y las estrategias identificables como parte de una tradición musical occidental aún están presentes en el centro del proceso de desarrollo del material musical. La necesidad de un discurso dialéctico,



Sonido	Tiempo	Movimiento	Descripción de sonidos
1.	0'35"	'Stop'.	Bombo sin procesar.
2.	0'28"	'potS'.	Sonidos rápidos basados en ruido producidos a partir de fuentes vocales filtradas.
3.	0'30"	'Stop'.	Sonido ruidoso activo producido a partir de grabaciones de una pastilla de vitamina C.
4.	1'05"	'Stop'.	Sonido lento y continuo de altura definida.
5.	0'06"	'potS'.	Sonidos de evolución lenta que definen el límite grave del entorno sonoro en la sección inicial del segundo movimiento.
6.	5'09"	'Stop'.	Sonido ruidoso de ataque lento producido a partir de transformaciones de grabaciones de una pastilla de vitamina C.
7.	1'58"	'Stop'.	Sonido de altura definida y espectro acotado.
8.	2'38"	'Stop'.	Sonido vocal transformado.

Figura 5. Características espectrales para la creación de articulaciones

del diseno y la competencia entre las partes, de la generación del material solista y su sublimación a la parte electroacústica, o vice-versa, están dentro de las ideas relacionales básicas esperables. El compositor debe atender estas preocupaciones y definir un conjunto de reglas musicales para que tenga lugar un discurso musical exitoso.

A la luz de las tres piezas mixtas, hay algunos conceptos que adquieren importancia como métodos para relacionar elementos. A pesar de que ciertas estrategias para crear relaciones a múltiples niveles son el resultado de exploraciones imposibles de describir en todas sus etapas, sí se pueden encontrar técnicas y abordajes en común para generar vínculos.

La superposición de material musical de una manera controlada posibilita enfatizar características prominentes. Podemos establecer relaciones controlando

las cualidades dinámicas, espectrales y morfológicas, y elegir singularidades adecuadas para desarrollo priorizando esas características espectrales y morfológicas.

Por otro lado, disponemos de la imitación como una herramienta para relacionar la parte grabada y la parte instrumental en vivo, obteniendo así universos sonoros interesantes tanto en lo espectral como en lo gestual. No obstante, esto se diferencia de las simples técnicas de repetición en las que pueden enmascarse los límites entre objetos sonoros diferentes.

Un tercera posibilidad sería la de combinar métodos para relacionar elementos y generar “híbridos” que contengan características enfatizadas de materiales diversos. La intención detrás de la hibridación es crear nuevo material morfológico emparentando elementos sonoros no relacionados originalmente. De este modo, el contenido espectral del material combinado rara vez es manipulado para destacar la cercanía del material híbrido.

Operaciones espectrales

Takemitsu considera que la tarea del compositor comienza con el reconocimiento y la experiencia de los sonidos iniciales básicos sin ninguna preocupación por sus futuras funciones musicales (TAKEMITSU, 1995). Esta aproximación tiene implicancias especiales con respecto a la música que incorpora sonidos electroacústicos. La contemplación de los sonidos grabados por parte del compositor tiene lugar en el estudio de una manera física y concreta durante el proceso compositivo. A diferencia del material para la parte instrumental, que será explorado de manera abstracta, el compositor tiene la posibilidad de percibir los sonidos. Las herramientas electroacústicas ofrecen la alternativa de manipular los sonidos en la primera etapa del proceso creativo.

No obstante, el concepto de Takemitsu refiere a algo más básico, a la necesidad de una exploración cuidadosa de las posibilidades intrínsecas del sonido. De alguna manera, podríamos considerar esto como la necesidad de explorar el material dentro del material. Cada sonido –ya sea instrumental o electroacústico– tiene cualidades inherentes y la tarea del compositor sería aprovecharlas como unidades para el desarrollo y crear “puentes” dentro del flujo musical vinculándolos en un discurso dramático. La idea de Takemitsu de una consideración inicial del material previa a definir su funcionalidad puede aplicarse al proceso de lidiar con cuestiones espectrales del sonido.

Explorar aspectos del contenido espectral del sonido sin considerar su función musical constituyó una de las etapas compositivas iniciales en *Tolerance*, para cello y sonidos electroacústicos, la cual condujo a un resultado musical que tuvo una influencia decisiva en la estructura de la pieza.

Actividad espectral en *Tolerance*

En términos de estructura global a gran escala, *Tolerance para cello y sonidos electroacústicos*, se definió a partir de la ocupación espectral del espacio. De la exploración inicial resultó una pieza que comprende dos partes bien definidas en relación al entramado espectral general. Como muestra la Figura 6 la pieza se es-

estructura, desde un punto de vista espectral, de la siguiente manera: la sección A que comprende las sub-secciones a, b, c, d y e; y la sección B que comprende dos secciones espectralmente similares.

El momento divisorio entre las secciones ocurre a los 7'00". La sección A es principalmente una "sección constructiva", en la que se presenta el material de la pieza y se establece el flujo temporal general. En esta parte hay secciones internas independientes con características espectrales propias, marcadas como a, b, c, d y e. El objetivo fue crear un "clímax espectral" en la mitad de la pieza marcado como X. Las estrategias utilizadas para crear las sub-secciones contenidas en A fueron mayormente las descritas anteriormente. La riqueza espectral de las subdivisiones es menor que aquella que encontramos en el clímax al final de A señalado como X.

La sección B se caracteriza por una marcada reducción del espectro cubierto y podría considerarse espectralmente más uniforme que la sección A. A excepción del evento marcado como Y, esta sección se limita a un entramado espectral fijo. La sección B de la pieza está más relacionada con sonidos de menor complejidad armónica, utilizándose en ella menos estratos sonoros en simultáneo. La parte del violonchelo depende más del uso de armónicos, mientras que los sonidos electroacústicos fueron diseñados para ser mezclados con los materiales menos ricos espectralmente, y también menos complejos de la segunda mitad de la pieza.

41 ■

Consideraciones finales

Las decisiones estructurales basadas en características espectrales no tienen la intención de ser percibidas por el oyente como frases o secciones independientes de la pieza. Existen otros procesos de diseño estructural que dependen más del reconocimiento auditivo. La idea de identificar secciones por su contenido espectral fue un enfoque personal que se llevó a cabo para cumplir con el plan preconcebido de una pieza de dos secciones con niveles contrastantes de complejidad sonora. Este enfoque contribuyó a obtener una forma (A-B), que resultó en sí misma una manera conveniente de controlar el emplazamiento de los materiales disponibles.

Este trabajo se enfocó en las particularidades del lenguaje musical en piezas mixtas o acusmáticas, y examinó sus implicancias en la creación de un conjunto de reglas coherentes que establecieran las bases para el desarrollo de ideas musicales en varios niveles. Al llevar adelante esta discusión, se hizo referencia a dos piezas acusmáticas y dos piezas mixtas, así como al proceso de realización de los objetivos compositivos en tres etapas: generación y selección del material musical, estructuración del material musical e interpretación.

Generación y selección del material musical: la tarea del compositor es no sólo definir un lenguaje y un contexto musical válidos para la obra, sino también crear y seleccionar el material musical. El compositor actúa frente a una combinación particular de variables y establece relaciones a fin de desarrollar enunciados musicales. La recolección de fuentes y sus primeras transformaciones constituyen sin duda la etapa inicial de toda pieza, la cual depende directamente de los recursos individuales del compositor para calificar y categorizar el material sonoro.

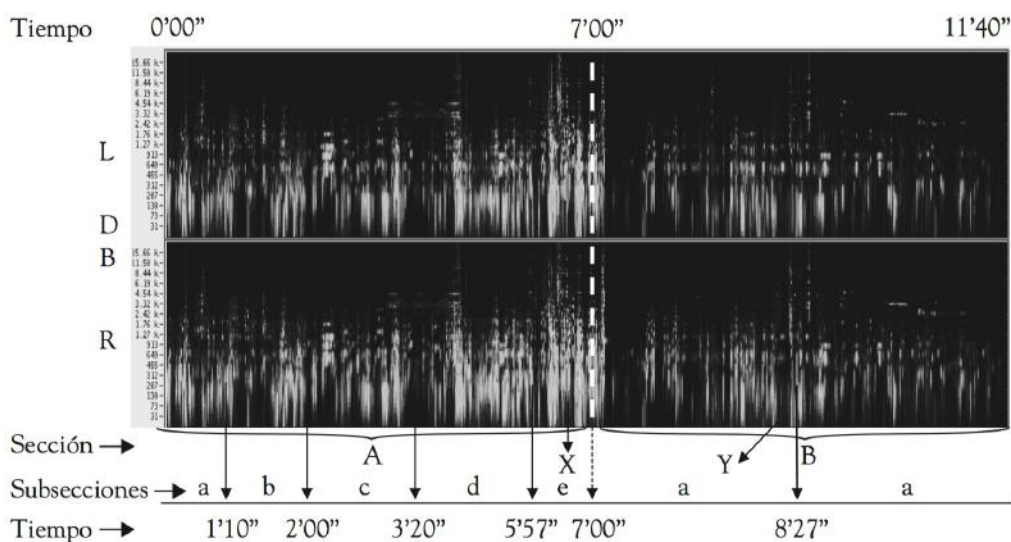


Figura 6. Espectrograma completo de *Tolerance*

Estructuración del material musical: las relaciones entre los materiales establecen los cimientos para todo desarrollo estructural y guían el diseño de la sintaxis musical. El tiempo, la altura, el comportamiento del sonido y la segmentación son conceptos claves en la organización de la información musical, tanto desde un punto de vista micro como macro.

Interpretación: a lo largo del proceso compositivo, debemos tener en cuenta la realización en vivo de la pieza. En las piezas mixtas son determinantes las decisiones acerca de la representación gráfica de la partitura y los problemas de sincronización, ya que guían el progreso de algunas de las secciones musicales más largas. Trabajar con un intérprete como si fuera tanto una fuente de material musical como un gran generador de información musical, influye de manera decisiva en la composición.

Influencias significativas en la creación de piezas acusmáticas y mixtas

La industrialización y las nuevas tecnologías han transformado nuestro entorno sonoro. Han aparecido nuevos sonidos que transformaron nuestra idea de la escucha y modificaron nuestros criterios estéticos de manera definitiva (SCHRYER, 1998). Las herramientas tienen una influencia directa en el proceso compositivo, no solo como una manera práctica de alcanzar los objetivos y hacer los procesos más eficientes, sino que además revelan todo un mundo nuevo de posibles relaciones y materiales musicales, que ofrecen al compositor la oportunidad de construir una pieza musical interesante e imaginativa, planteando nuevos problemas estéticos y prácticos.

La música acusmática y los elementos acusmáticos en las piezas mixtas son compuestos y producidos bajo circunstancias muy específicas, esto es, en el entorno del estudio electroacústico. El compositor debe ejercer sus “obligaciones creativas” a través de diferentes procesadores de señal, grabadores, sintetizadores y computadoras, y debe generar, seleccionar, organizar y actuar sobre los sonidos. La música instrumental, por otro lado, se basa en la partitura para representar lo que el compositor imaginó y luego transmitirlo a un intérprete a través de un sistema simbólico sólidamente establecido.

Hay dos asuntos que deben ser tenidos en cuenta cuando se trabaja en una pieza mixta. Primero, la influencia sobre las decisiones compositivas que ejercen las particularidades del instrumento en cuanto a su timbre, dinámicas y técnicas de interpretación. En segundo lugar, las herramientas disponibles en el estudio para el compositor permiten, de alguna manera, escuchar la parte grabada durante el proceso compositivo, mientras que la parte instrumental requiere de una aproximación más convencional. El compositor debe diseñar y componer el material instrumental, basándose principalmente en la habilidad para imaginar sonidos, y transferir ese pensamiento a la notación, para el subsiguiente proceso de decodificación a manos de un intérprete.

Existen piezas que son el resultado de un experimento específico de composición (de *software* y *hardware*) en las que emergen limitaciones en el proceso creativo. Para evitar el riesgo de crear resultados musicales poco interesantes, el compositor debe concentrarse en concebir la pieza como un proceso de creación, en lugar de pensarla en función de las posibilidades del *software*. Por otro lado, al programar su propio *software*, diseñado específicamente para una idea compositiva preconcebida, el compositor se enfrenta a la herramienta más poderosa para desarrollar un lenguaje personal sin ser condicionado por limitaciones externas. Sin embargo, las limitaciones personales como programador, y el hecho de que este es un proceso que consume mucho tiempo, aleja al compositor de una de las cualidades más importantes de la música: la espontaneidad.

43 ■

References

CLARKE, M. Extending Contacts: the Concept of Unity in Computer Music. **Perspectives of New Music**, v.36, n.1, 1999, p.221-239.

SCHRYER, C. Electroacoustic Soundscape Composition. **Journal of Electroacoustic Music**, v.12, 1998, p.20-24.

SMALLEY, D. Defining Transformations. **Interface**, v.22, 1993, p.279-300.

TAKEMITSU, T. **Confronting Silence**. Berkeley: Fallen Leaf Press, 1995.

VAGGIONE, H. Some Ontological Remarks about Music Composition Processes. **Computer Music Journal**, v.25, n.1, 2001, p.54-61. <<http://dx.doi.org/10.1162/014892601300126115>>.

Identidad y arte sonoro: el proyecto “Argentina suena”

RAÚL MINSBURG

Raúl Minsburg es compositor, investigador y docente. Ha obtenido diversos premios, entre ellos el de Bourges (Francia), el Premio Juan C. Paz de la Argentina, el Concurso Métamorphoses (Bélgica) y la Bimesp (Brasil). En 2013 ha sido galardonado con el Premio único en Música Electroacústica de la Ciudad de Buenos Aires. Es docente e investigador en la Universidad Nacional de Lanús y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero e integra el equipo del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArtE) con sede en esta última institución. Es miembro fundador de la Red de Arte Sonoro Latinoamericano y coordinador del Festival “Bahía (IN) Sonora” que se realiza todos los años en la ciudad de Bahía Blanca. Ha sido curador y organizador de conciertos de música electroacústica argentina en distintos países. Sus obras y conferencias fueron presentadas en diferentes conciertos y festivales en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.
raulminsbuurg@gmail.com

■ RESUMEN

Son muchos los elementos que definen la identidad de un país o de una región. Tanto aquellos que son tangibles como los intangibles. El arte sonoro, o la música electroacústica, pareciera tener un vínculo nada fácil con este tema: por un lado hay muchas obras que, debido a su carácter abstracto, escapan a alguna identificación geográfica o temporal, y por otro lado, hay obras que establecen un vínculo a partir de tomar gestos o citas externas, provenientes de músicas folklóricas. Más a modo de preguntas, y sin tratar de llegar a una conclusión definitiva por el momento, este artículo intenta indagar si es posible concebir un tipo de música de carácter experimental en donde se refleje una cierta identidad sonora. En este marco, se presentará el proyecto "Argentina suena" con un corpus de obras que abordan esta temática con diferentes criterios y propuestas estéticas.

■ PALABRAS CLAVE

Sonido, Identidad, Arte sonoro

■ ABSTRACT

There are many elements that define the identity of a country or a region. There are those that are tangible and those intangible. However, sound art, or electroacoustic music, seems not to have an easy link with this topic: on the one hand, there are many works that, due to their abstract nature, elude geographical or temporal identification and, on the other hand, there are works that establish a link by making gestures or external quotations from folk music. By making questions more than giving answers, and without trying to reach a definite conclusion for the moment, this article tries to find out if it is possible to conceive a type of experimental music in which some kind of sound identity is reflected. In this context, the "Argentina suena" project will be presented, mentioning a corpus of works that deal with this subject according to different criteria and aesthetic proposals.

45 ■

■ KEYWORDS

Sound, Identity, Sound Art

Sonidos, fuentes, registros

Durante siglos el sonido fue efímero. Por su propia naturaleza, el sonido nos remite siempre al pasado ya que tiene una duración limitada y permanece en nosotros sólo como recuerdo. Es a la vez tangible e intangible. Sólo permanece en la memoria, incluso cuando estamos viendo la fuente que genera el sonido. La situación cambió a principios del siglo XX a partir de la posibilidad de registrar el sonido, de conservarlo en un determinado soporte, mediante la invención de los grabadores y su complemento, los micrófonos. Desde los primeros cilindros de Edison hasta llegar al almacenamiento en los diferentes dispositivos móviles podemos constatar que el sonido puede estar fijo en un soporte, más allá de los cambios de formato. Ya no es fugaz. Es accesible a nuestros oídos con sólo presionar un botón.

Si bien en un principio la grabación era solamente utilizada como documento, como vía de preservación y archivo de ciertas voces¹ para la posteridad, poco a poco se fue tomando conciencia de las potencialidades artísticas de esta herramien-

¹ Jacques Attali (1995, p.136) señala que "el fonógrafo fue utilizado primero para difundir las voces de los líderes (...), es decir como dispositivo de archivos de palabras ejemplares, como canalización del discurso del poder, como registro de la representación, de las órdenes de los patrones".

ta. Esto fue generando una gran cantidad de cambios estéticos muy profundos en la historia de la música y en las aproximaciones teóricas al sonido. Una de las posiciones teóricas pioneras sobre el tema es la de Pierre Schaeffer con el concepto de *escucha reducida*, derivado de la fenomenología de Husserl y desarrollado en 1966 en su célebre *Tratado de los Objetos Musicales*. Representa una determinada actitud de escucha que se focaliza en las propiedades sonoras, dejando intencionalmente de lado la fuente que genera dicho sonido. Para poder realizar este tipo de escucha hay que repetir el sonido una y otra vez, algo que sería imposible sin la posibilidad de grabar el sonido y después reproducirlo tal como fue emitido, ya que de otra forma la repetición de un sonido sería diferente cada vez.

Posteriormente, sin la intención de hacer un recorrido histórico exhaustivo sobre el tema, surgió otra aproximación teórica también posibilitada por la grabación. A principios de los años 70, en Vancouver, Canadá, se llevó adelante una experiencia que podemos considerar el inicio de la valorización del paisaje sonoro como patrimonio cultural e histórico. El World Soundscape Project (WSP) se consolidó como un grupo de investigación de la Universidad canadiense Simon Fraser con el objeto de estudiar las características del paisaje sonoro, primero de Vancouver y luego de otras ciudades canadienses, y sus cambios en virtud de la acción del hombre. Desde una perspectiva que podríamos llamar “ecológica”, este grupo tenía entre sus objetivos iniciales el dirigir la atención al entorno sonoro focalizando en la polución sonora, así como también fomentar la toma de conciencia de ciertos sonidos frecuentemente ignorados en la vida cotidiana para, a partir de ahí, promover la importancia del paisaje sonoro en la vida de cada comunidad. El WSP produjo un archivo del paisaje sonoro canadiense y recopiló testimonios de sus habitantes que dan cuenta, por ejemplo, de sonidos que ya no están presentes y cómo esto se vincula con cambios de hábitos en la sociedad. Asimismo, y gracias al trabajo de campo realizado, constituye un aporte para analizar y comprender de qué modo los sonidos y su contexto histórico y geográfico de producción se relacionan con el significado atribuido.

Espacios que suenan

Entonces desde hace casi medio siglo, la preocupación por el medio ambiente se extendió también al sonido, a los sonidos que un determinado hábitat contiene, incluye, destruye, crea. Si pensamos, por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires, ésta no *suen*a en el 2016 de la misma manera que sonaba cien años atrás: hay una gran cantidad de sonidos que se perdieron (tranvías y vendedores ambulantes son sólo un ejemplo) y muchos otros sonidos nuevos que se incorporaron a la vida cotidiana (básicamente los producidos por la tecnología portátil).

Pero no se trata solamente de una cuestión cuantitativa, también entran en juego variables de tipo cualitativas. Pensemos por un momento en la *amplitud*. Se podría afirmar que cualquier ciudad del mundo tiene un nivel de ruido superior al que tenía cincuenta años atrás. Unos ejemplos bastan para ilustrar esta idea: muchas ciudades han incrementado notoriamente el parque automotor en las últimas décadas con el consiguiente aumento de ruido de motores, caños de escape, etc. La amplificación habitual en un recital de hoy en día es mucho mayor a la que se

ba en la década de los 60. Además, la cantidad de electrodomésticos que hay en circulación hoy en día, cada uno con su pequeño aporte sonoro, es mucho mayor a la que había décadas atrás.

Esta situación ha producido y seguirá produciendo cambios en nuestra conductas, actitudes y vínculos, muchos de los cuales no somos del todo conscientes y no están aún lo suficientemente estudiados. El nivel de amplitud actual de una ciudad hace que nuestro sistema auditivo esté permanentemente estimulado con un rango dinámico promedio más reducido que en épocas anteriores, resultando en una disminución auditiva en niveles bajos y una pérdida de determinadas frecuencias agudas. Es decir, escuchamos diferente con respecto a años atrás por razones fisiológicas, por los cambios que se dieron en nuestro sistema auditivo debido a un entorno de mayor amplitud. Esto seguramente produjo cambios en nuestro modo de interacción social. El vivir en un entorno más ruidoso, en donde además los espacios para comunicarse verbalmente se reducen y surgen otros diferentes, ha resultado en que nos hayamos habituado a hablar con un nivel de intensidad que seguramente resultaría excesivo años atrás.

Todas estas puntualizaciones refuerzan la perspectiva histórica del concepto de paisaje sonoro: los cambios que se producen en él, los sonidos que desaparecen y los nuevos que se incorporan, dan cuenta del paso del tiempo. Es decir, el paisaje sonoro no es algo estático sino que va cambiando con el tiempo, con las sucesivas transformaciones que se producen en los diferentes ámbitos de la sociedad y, recíprocamente, las alteraciones del paisaje sonoro también generan cambios en la sociedad.

Por último, esta búsqueda de generar conciencia sobre el paisaje sonoro no está vinculada solamente a la escucha de los sonidos de nuestro alrededor. El estudio del entorno sonoro implica considerar el sonido no sólo como determinada información acústica del medio ambiente, sino también como un elemento intangible que nos brinda diferentes datos sobre la comunidad, los cuales podríamos denominar “vínculos afectivos”, en los que se incluiría la memoria (sonora) y la identidad. En este sentido José Luis Carlés y Cristina Palmese (2004, online) consideran la idea de Barry Truax de que “hombre, sonido y medio constituyen un sistema de comunicación” y afirman que es necesario “tener en cuenta dos variables hasta el momento ignoradas en la teoría y en la praxis ambiental: la relación afectiva y emocional con el sonido y la importancia del contexto en el que éste es percibido”.

Sonidos e identidad ¿hacia una antropología auditiva?

Esta relación afectiva y emocional que se plantea con el sonido nos lleva a preguntarnos sobre la relación sonido e identidad, entendiendo a esta última, de manera muy sintética, a todo elemento en el que un colectivo se reconoce, estableciendo una relación recíproca no sólo entre los integrantes de una comunidad sino también con un espacio y un tiempo compartido.

Siguiendo a Ricardo Atienza (2007):

no podemos restringir la identidad de un lugar a un sentido exclusivamente *patrimonial*, ni pretender fijarla en función de un periodo dado; la imagen identitaria no es de naturaleza universal, sino relativa, como fruto que es de una conciencia subjetiva, sea esta individual o colectiva. Desde este punto de vista, todo fenómeno de identidad no es sino el resultado de la tensión que se establece entre una *memoria sonora* y una escucha futura o *proyectada*.

Nos interesa abordar esta relación entre memoria e identidad, subrayando la perspectiva sonora o mejor dicho una perspectiva musical particular, la de la música hecha con sonidos llamada música electroacústica, acusmática o arte sonoro en general, dependiendo de las diferentes estéticas. Esta relación, que he denominado antropología auditiva, se enmarca en una tendencia relativamente reciente en las ciencias sociales, la del cruce de los estudios del sonido con otras disciplinas tales como la Sociología, la Teoría Literaria, la Etnografía, la Historia o los estudios ambientales o ecológicos. Nociones tales como paisaje sonoro, espacio sonoro, entorno sonoro, memoria sonora, biografía sonora o contaminación sonora se encuadran dentro de la perspectiva derivada de ese área más general y en este marco es donde queremos incluir la noción de identidad sonora.

De la misma manera que reconocemos la identidad de un país a través de su música, sus paisajes y comidas, nos preguntamos si en la música electroacústica, genéricamente hablando, es posible reconocer una identidad local a partir de la utilización de determinados sonidos. ¿Es posible pensar el sonido, no sólo por su referencialidad sino por su potencial reconocimiento como parte de una identidad? En este momento de la historia del arte, particularmente en lo que a su relación con la tecnología se refiere, donde el sonido tiene presencia en diversos formatos y disciplinas, ¿es pertinente pensar en un conjunto de sonidos con “identidad regional” o, por el contrario, sólo se pueden considerar de forma abstracta y por lo tanto independientes del contexto en que se producen? ¿es el arte sonoro una práctica artística homogénea en todo tiempo y lugar o, como toda música, puede tener características regionales o generacionales?

Considero interesante formular estas preguntas, entre otras razones porque Argentina y otros países de Latinoamérica como Chile, Brasil o México, tienen una larga historia y tradición en música electroacústica, que comienza casi en simultáneo a fines de los años 50. Es decir que dentro de unos pocos años, se van a cumplir sesenta años de este tipo de música en el continente. Hoy en día se desarrolla una gran actividad, hecho que se puede constatar en la cantidad de obras computadas (muchas de las cuales suelen ser premiadas en festivales internacionales y presentadas en auditorios de todo el mundo) así como también en los festivales realizados, en la creciente cantidad de publicaciones y en el mayor número de instituciones artísticas y académicas afines.

Sin embargo, este creciente interés y desarrollo no estuvo acompañado de una incidencia social equivalente en cuanto a difusión y acceso. Esto se debe a una gran cantidad de factores desde la presencia o ausencia en los medios de difusión masiva, en los planes de enseñanza de algunas instituciones educativas, hasta otro tipo de factores, como por ejemplo su propio lenguaje, que posee una relativa

complejidad. Muchas veces el oyente necesita algo reconocible, “algo de que agarrarse”,² ya sea un determinado patrón rítmico, melódico o tímbrico, o inclusive un fragmento musical con el que esté familiarizado, inserto a modo de cita. Este procedimiento se vio limitado en los comienzos de la música electroacústica por al menos dos razones. Por un lado, la generación electrónica de sonidos estaba fundamentalmente abocada a la creación de sonidos nuevos, de modo que citar era un contrasentido. Y por otro lado, los primeros trabajos buscaban crear música con todos los sonidos posibles, especialmente aquellos que no eran considerados musicales o de procedencia instrumental. Transcurrió un cierto tiempo hasta que se comenzó a considerar a la *música* grabada como un sonido más dentro de la paleta de sonidos a utilizar por el compositor. La presencia de un fragmento musical, con sus correspondientes rasgos estilísticos (armónicos, tímbricos, rítmicos o texturales) dentro de un discurso con otras características, produce un cierto impacto en el oyente. Como señala la investigadora Tatjana Böhme-Mehner (2012, online), “el hecho de re-escuchar, como base de remezclar, aporta una gran contribución a la discusión de cómo abordar el significado interno y externo del sonido pre existente en el arte sonoro”.

Además de la cuestión de la cita, numerosos trabajos e investigaciones han abordado el tema de la referencialidad del sonido y de su potencialidad para generar imágenes en el oyente. En cuanto a la llamada *imagen sonora*, ha sido investigada entre otros por Simon Emmerson (1985), John Young (2007) y Daniel Barreiro (2010), quienes concluyen que el sonido siempre genera asociaciones, referencialidades y representaciones mentales, inclusive cuando en una obra puedan estar más o menos transformados. Lo que particularmente nos interesa para abordar la problemática de la identidad es qué tipo de asociaciones se establecen, si las mismas están vinculadas a un contexto histórico geográfico y, en especial, si pertenecen a un grupo o colectivo social.

Entonces, me interesa particularmente hablar de la identidad musical en un sentido restrictivo, considerando la música hecha a partir de sonidos. En concreto: ¿es posible hablar de una sonoridad local en este tipo de obras? Una pregunta que abre a su vez nuevos interrogantes. En primer lugar, la llamada música popular “folklórica” (en un sentido amplio del término) es reconocida como expresión local, nacional, de cada país. En lo que respecta a la música de tipo experimental ¿es necesariamente de carácter cosmopolita o universal? ¿o podemos determinar ciertos rasgos locales en su sonoridad más allá de la presencia o no de cierto color folklórico? En segundo lugar, en caso de poder llegar a una conclusión positiva y más allá de las intenciones de los compositores ¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora? En tercer y último lugar, y derivado de la pregunta anterior ¿qué factores musicales y sonoros pueden influir positiva o negativamente en el reconocimiento de determinados sonidos por parte de un oyente? Muchas veces el compositor transforma o modifica los sonidos de acuerdo a sus intenciones estéticas incidiendo de esta manera en la percepción de los mismos.

² “Something to hold on”, tal como lo expresa Leigh Landy (2010).

El proyecto “Argentina suena”

Es en este contexto que me gustaría presentar y comentar brevemente el proyecto “Argentina suena”, una iniciativa radicada en el Centro de Investigación y Experimentación en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina.

En una primera etapa, se convocó a un grupo de compositores y artistas sonoros residentes en diferentes regiones de la Argentina para que grabaran sonidos propios de sus lugares de residencia y con ese material sonoro compongan una obra. Conforman el corpus del proyecto catorce piezas de diferentes regiones del país, como Córdoba, Ushuaia, Bariloche, Santa Fe, Neuquén, La Plata, Bahía Blanca, Bariloche, Rosario, La Pampa, y de otras ciudades de la Provincia de Buenos Aires. Intencionalmente se decidió no dar ninguna indicación expresa a los compositores acerca de la duración de las obras, del tipo de sonidos a utilizar, de la estética de la obra o del grado de transformación de los sonidos, lo cual influye decisivamente en el reconocimiento por parte del oyente. La única condición expresa era utilizar sonidos de su entorno. De esta forma se buscó que el artista trabajara libremente con el material elegido. A su vez se sugirió que las obras plantearan como eje temático, aunque sea de manera metafórica, alguna de las problemáticas vinculadas a la relación ser humano – sonido, como puede ser el aislamiento sonoro (proliferación de auriculares), la saturación sonora (carencia de silencio), la polución sonora (sonidos excesivamente fuertes), la entonación en el habla de las diferentes regiones, las particularidades sonoras de alguna región, etc.

Asimismo, se dejó de lado la Ciudad de Buenos Aires, con una doble intención: por un lado para darle un carácter más federal al proyecto y por otro, para evitar incluir una ciudad de carácter cosmopolita con la consiguiente internacionalización de sus sonidos. Una característica adicional del proyecto es un alejamiento de la idea de *mapa* en dos sentidos: por un lado, no se intentó realizar un mapa sonoro, haciendo una investigación sonora exhaustiva de una determinada región sino que se convocó a compositores que vivieran en zonas lo más alejadas posibles entre sí.³ Por otro, se evitó la caracterización jerárquica en cuanto a diferenciar ciudades o pueblos de acuerdo a su extensión o cantidad de habitantes. En el proyecto conviven ciudades grandes como Córdoba y otras más chicas como Bariloche o como Capilla del Señor y también municipios de la Provincia de Buenos Aires como Merlo o Vicente López.

No es la idea de este artículo realizar un análisis detallado de las obras sino comentar brevemente algunas de ellas para pensar en los sonidos y los procesos creativos desarrollados por los compositores. Federico Barabino, en su obra *Jujuy 441, Merlo, Buenos Aires*, utiliza dos recursos que nos vinculan con la identidad y el punto de partida de la obra: por un lado, la voz humana, cuyo acento es reconocible, y por otro lado el relato de recuerdos sonoros de quienes hablan, a manera de testimonio de un hombre y una mujer. Estos sonidos se superponen y se conectan con otros más abstractos, creando un contexto sonoro lejos de una estética paisajista. Una estrategia similar es desarrollada por Sergio Santi en la obra *Los domingos de Daniel*, un vendedor de churros que todos los domingos recorre los

³ El resultado final también refleja la distribución de este tipo de prácticas artísticas en las diferentes regiones del país.

parques de Rosario haciendo sonar su corneta. Si bien en este caso no hay un relato hablado, la audición de la voz de este vendedor es clara y se reconocen distintas palabras y frases sueltas. La presencia de murgas en carnaval es muy notoria tanto en *VCNTLPZ – Vicente López* de Bernardo Piñero como en *Ave carnaval* de César Alarcón. En el primer caso está superpuesta con un cacerolazo⁴ y, en el segundo, con sonidos más de tipo electrónico así como con otros provenientes de ambientes naturales subrayando, en palabras del propio compositor, “cierta analogía entre la irregularidad y aleatoriedad de las manifestaciones sonoras masivas de ciertos insectos y aves con las producidas por la muchedumbre en fiestas populares”.

Además de los sonidos comentados, en las obras también están presentes los sonidos de entornos naturales, como insectos, pájaros, sonidos de agua, entre otros, y de entornos urbanos, en donde se perciben sobre todo sonidos de distintos tipos de motores, bocinas o sonidos provenientes de artefactos eléctricos.

Si bien próximamente se editará un Cd doble con las obras, a manera de archivo y documento, éstas se encuentran disponibles en su totalidad para ser escuchadas, e incluso algunas de ellas para ser descargadas, en el siguiente link <http://ceiarteuntref.edu.ar/argentina_suena> o en el soundcloud del proyecto <<https://soundcloud.com/argentinasuen>>.

51 ■

Con voz propia

¿Es posible pensar que los sonidos que se escuchan en estas obras generan un tipo de reconocimiento, de identidad en quien las escucha? Dicho de otro modo ¿es posible afirmar que estas obras poseen cierta identidad nacional, local o regional? Evidentemente no se trata sólo de una cuestión enumerativa de los sonidos empleados, sino también de cómo son utilizados y de qué tipo de discurso se plantea con ellos. En esto consiste, precisamente, la segunda etapa del proyecto que, más allá del proceso creativo involucrado en la primera etapa, se propone avanzar con un enfoque investigativo y de reflexión.

En este momento particular de la historia, caracterizado entre otras cosas por la uniformidad de la globalización y la extensión a escala global de las herramientas tecnológicas producidas y generadas en los países centrales, me interesa especialmente explorar las posibilidades de pensar en un tipo de música con una identidad particular, hecha con estas herramientas y con un lenguaje complejo y actual.

De esta manera estaríamos, quizás, escapando a esa semejanza en donde las obras suenan muy parecidas independientemente del contexto en donde estén producidas, apropiándonos creativamente de esa tecnología, y creando obras que tengan voz regional propia, sea argentina o latinoamericana.

⁴ El término “cacerolazo” designa una forma de protesta característica de la clase media que se extendió en la Argentina muy especialmente en la crisis del año 2001 y que consiste en salir a la calle golpeando una cacerola.

Referencias

ATTALI, Jacques. **Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música**. México: Siglo XXI editors, 1995.

ATIENZA, Ricardo. Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de Permanencia y Variación de una configuración urbana. En Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Auditorio Nacional, Madrid, España. Junio, 2007, p.12-15.

BARREIRO, Daniel. Sonic Image and Acousmatic Listening. **Organised Sound**, v.15, n.1, 2010, p.35-42. <<http://dx.doi.org/10.1017/S1355771809990240>>

BAXANDALL, Michael. **Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento**. Madrid. Gustavo Gili, 1978.

BÖHME-MEHNER Tatjana. Between Meaning and Meaningfulness – “Understanding” Anecdotal Music Ponencia presentada en el simposio **Electroacoustic Music Studies Network**. Disponible en <http://www.emsnetwork.org/IMG/pdf_EMS12_Bohme_Mehner.pdf>. Acceso: 29 de Abril 2016.

CARLES, José Luis y PALMESE Cristina. Identidad sonora urbana, 2004. Disponible en: <<http://www.eu-mus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html#arriba>>. Acceso: 16 de mayo 2016.

EMMERSON, Simon. Relation on language to materials. En: Simon Emmerson (ed.) **The language of electroacoustic music**. Londres: Macmillan Press, 1985.

LANDY, Leigh. El proyecto Intención / Recepción y su relevancia en el campo de la producción y en el de la educación musical. En: **En el límite. Escritos sobre arte y tecnología**, Universidad Nacional de Lanús, 2010.

_____. The Intention/Reception Project. En Mary Simoni (ed.) **Analytical Methods of Electroacoustic Music**. NY: Routledge, 2006, p.29-53.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Música, 1988.

YOUNG, John. Reflections on sound image design in electroacoustic music. **Organised Sound**, v.12, n.1, 2007, p.25-33. <<http://dx.doi.org/10.1017/S1355771807001689>>

B - is for Bird -
A game-audio musical work for resynthesized syrinx



■ 54

RICARDO CLIMENT

Ricardo Climent is Professor of Interactive Music Composition at The University of Manchester, UK, where he serves as director of the NOVARS Research Centre and as Head of Composition. For the last few years, his research has focused on the potential of game-audio, physics and graphic engines for compositional purposes, using "the aural" as the primary source for navigation and exploration across sonic-centric journeys. Web-links: <electro-acoustic.com>; <game-audio.org>. Email: ricardo.climent@manchester.ac.uk

■ ABSTRACT

Birdsongs have inspired humans and informed musical compositions and other art forms for centuries. This paper discusses preliminary conclusions deriving from the design of an interactive music system for mimicking birds' vocal anatomy. It aims to drive a modular synthesizer, as the basis for a multiplayer game-audio environment. The piece is partially controlled by audience's interaction using mobile devices equipped with an Augmented Reality tool. When the tablet / smartphone detects the markers, it generates singing meta-birds which will become players on a game-engine server platform.

The creative outcome is an evolutionary aural ecosystem entitled *B - is for Bird* - mostly generated with pure analogue synthesis driven by birdsongs and rendered in 3D. Its premiere is aimed at the Sines-Squares(.org) event in November 2016.

B's system flow includes four block components: a Syrinx Recognition Scheme (SRS), a Mapping-to-Modular Tool (MTM), a Compositional Navigation Artefact (CNA) and a Structural Evolutionary Device (SED). The piece aims to build on existing musical repertoire and tradition emerging from composers who, in one way or another, were fascinated by birds and in some cases, became amateur ornithologists. The author's preliminary field-recording work for *B* in Manchester's peak district's natural reservoir strengthened his personal connection with nature. It also raised his self-awareness on the importance of preserving of our sonic environment and it provided ideas for the game-audio chronicle in *B*. The piece's narrative unfolds during the colonisation of a new planet, where humans had to artificially rebuild aspects of our ecosystem, including the construction of a virtual habitat for meta-birds singing and calls.

■ KEYWORDS

Syrinx, birdsongs, meta-bird, game-audio, Artificial Neural Network, Modular Synthesizer, Augmented Reality, colonisation.

■ RESUMO

Cantos dos pássaros têm inspirado os seres humanos e fomentado composições musicais e outras formas de arte ao longo dos séculos. Este artigo discute algumas conclusões preliminares derivadas do desenvolvimento de um sistema musical interativo para imitar a anatomia vocal das aves. Destina-se a controlar um sintetizador modular como base para um ambiente de jogo *multiplayer* de áudio. A peça é parcialmente controlada pela interação do público por meio de dispositivos móveis equipados com uma ferramenta de Realidade Aumentada. Quando o *tablet / smartphone* detecta os marcadores, gera meta-pássaros cantadores que se tornarão jogadores em uma plataforma de servidor do jogo.

O resultado criativo é um ecossistema aural evolutivo intitulado *B - is for Bird* - gerado principalmente com síntese analógica pura guiada por cantos de pássaros e renderizado em 3D. Sua estréia está prevista para o evento Sines-Squares(.org) em Novembro de 2016.

O fluxo do sistema de *B* inclui quatro blocos de componentes: um Esquema de Reconhecimento de Siringe (SRS), uma Ferramenta de Mapeamento-para-Modular (MTM), um Artefato de Navegação Composicional (CNA) e um Dispositivo de Evolução Estrutural (SED). A peça tem o objetivo de construir-se sobre um repertório e uma tradição musical que emerge de compositores que, de uma forma ou de outra, foram fascinados por aves e, em alguns casos, tornaram-se ornitólogos amadores.

O trabalho preliminar de gravação em campo para a composição de *B*, feito pelo autor no reservatório natural do *Peak District* de Manchester reforçou sua conexão pessoal com a natureza. Além disso, aguçou sua auto-consciência sobre a importância da preservação do nosso ambiente sonoro e forneceu idéias para a crônica do jogo de áudio em *B*. A narrativa da peça se desenrola durante a colonização de um novo planeta, onde os seres humanos tiveram que reconstruir artificialmente aspectos do nosso ecossistema, incluindo a construção de um habitat virtual para cantos e chamadas de meta-pássaros.

■ PALAVRAS-CHAVE

Siringe, Cantos de pássaros, Meta-pássaro, Jogo de áudio, Rede Neural Artificial, Sintetizador Modular, Realidade Aumentada, Colonização.

Introduction

Inspiration and composition:

Can birdsongs spawn and articulate a virtual forest populated with mechanical birds? The author's research journey ineludibly includes Messiaen's 1950's birdsong-inspired works and papers (HOLD, 1971; DEMUTH, 1960; HILL, 1994) as point of departure. Compositions such as, *Réveil des Oiseaux*, *Exotiques* and *Catalogues*, or Jonathan Harvey's *Bird Concerto with Pianosong*, are supreme choreographies of birdsong spectra immersed in a rich forest-ecosystem represented by instrumental forces.

While writing this piece, the author of this paper became fascinated by the different aesthetic concepts and approaches found when studying the mimicking of birdsongs. These included examples of contemporary singing techniques such as, bird-talking by Berlin-based Ute Wassermann¹, and birds imitating other birds and unusual mechanical artefacts, as in the popular lyre-bird's video introduced by naturalist Sir David Attenborough for the television show *BBC wildlife*².

In fact, the author's main point of inspiration has been the study of birds themselves (HOLDE, 2006)³; their sounds, timbres and complex articulation of rhythm and dialogue. Many emerging compositional ideas departed from the analysis of the spectral channels that birdcalls and birdsongs occupy in our sonic echo system.

The physics of the avian vocal tract instrument:

To fully understand how birds sing and call, it is imperative to know, in physics terms, how the syrinx operates and could be modelled. The syrinx is the unique vocal organ of the songbird, which resembles a woodwind-like complex acoustic instrument. Electronic engineer and acoustics specialist Stephan Bilbao suggested to this author to have a look at Tamara Smith's and Julius O. Smith III's papers and models of the avian vocal tract, which she implemented using waveguide synthesis and numerical methods at Stanford University (SMYTH, ABEL and SMITH III, 2003; SMYTH, SMITH III, 2002).

Instead of using humans-like vocal chords to produce sound, birds have a vocal organ called the syrinx, which behaves as a self-oscillating upside down Y-shape artefact to modulate two columns of airflow. The syrinx is capable of producing extremely complex timbres and rhythms, which have alternative functions, from

¹ Ute Wassermann's bird-talking. Available on: <<https://archive.org/details/ar063UteWassermann/>>. Last visited: 7 June 2016.

² Lyre-bird's video by naturalist Sir David Attenborough, *BBC wildlife*. Available on: <<http://www.bbc.com/travel/story/20140416-an-australian-bird-that-mimics-the-sound-of-a-chainsaw>>. Last visited: 5 June 2016.

³ Also: All About Birds. The Cornell Lab of Ornithology. Available on: <<https://www.allaboutbirds.org>>. Last visited: 1 April 2016.

calling other birds, to claiming or defending territory birds need for mating, nesting and raising baby birds.

Conclusions from these papers combined with the author's recent investigation on the concept of 'modular metaphor' (CLIMENT, PILKINGTON and MESÁ-ROŠOVÁ, 2016) on synthesizers led to the idea of exploring literal transcriptions of complex modulation of tones from birds' vocal anatomy onto an electronic modular synthesizer. This not only served as a point of compositional departure but also as a benchmark for spectral accuracy and mapping.

FFT flow on the system's design:

To build such an interactive system, it required experimentation and research on frequency analysis using the Fast Fourier Transform (FFT), in different areas, not often found together:

- a) FFT was implemented on Artificial Neural Networks using acoustic feature extraction, with Matlab⁴;
- b) It was used in Cycling 74's Max⁵ for mapping real-time extracted data from a computer device to a modular synthesizer, for high-precision communication via the Lightpipe/ CV Interface from Expert Sleepers's ES-3 (and the ES5 expander);
- c) It was finally employed in Unreal Engine 4⁶ using the game engine's Frequency Analysis and Dynamics plugin in order to map live spectral information onto the size, colours or other properties of 3D assets.

57 ■

The interactive music system

The structural flow of a resynthesis-like compositional system for *B*, is described below:

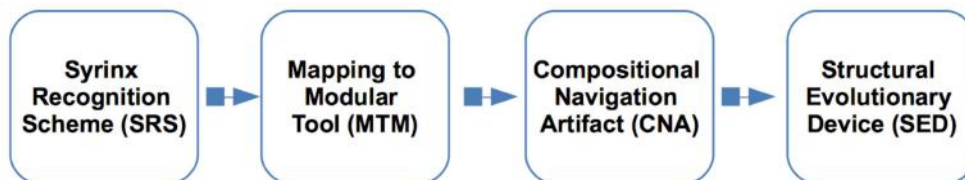


Figure 1. System Flow

Such set of tools is designed not only to identify a number of bird species but also to transcribe birdcalls and songs into musical phrases, as a point of departure for live sound organisation. The musical system maps a wealthy pool of complex data analysis onto a purposely-built modular synthesizer, as the primary audio engine. Its implementation on Unreal Engine 4 game-audio forest-like environment provides navigation through sound in a fictional 3D journey.

⁴ Visit: <<http://de.mathworks.com/products/matlab/>>. Last visited: 10 June 2016.

⁵ Visit: <<https://cycling74.com/products/max/>>. Last visited: 10 June 2016.

⁶ Visit: <<https://www.unrealengine.com/what-is-unreal-engine-4>>. Last visited: 13 June 2016.

Syrinx Recognition Scheme (SRS)

Introduction:

The SRS consists of three elements; a purposely-built database of bird sounds and calls, an Artificial Neural Network on *B*'s server and an Augmented Reality (AR) mobile app including meta-birds for audience interaction.

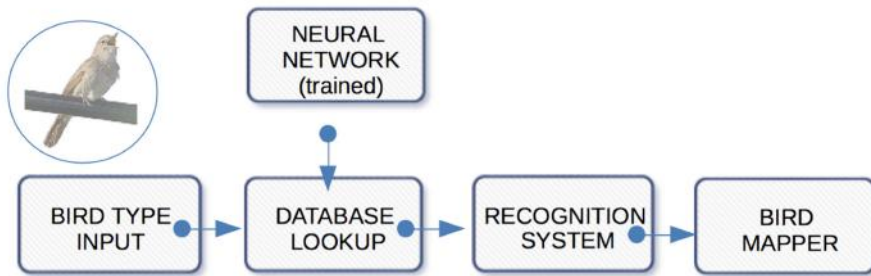


Figure 2. Artificial Neural Network to identify different bird species

System details:

The database of bird-sounds requires significant registers; e.g. 50 samples per species, clean of background noise or other disturbances. The Artificial Neural Network needs to be trained in order to be able to classify birds based on acoustic feature extraction with a required, sufficiently high, degree of accuracy.

How does it work?

When birdsongs or calls input the system, the audio is analysed and compared with the stored database and associated bird typo-morphologies. Once the source of the birdsong is detected (e.g. a magpie), this information is passed onto the Mapping-to-Modular (MTM) system for further processing.

The system's input consists of a number of AR markers distributed across the installation space. When an AR marker is scanned with the mobile's built-in camera, e.g. a smartphone with *B*'s app installed, it pops up a meta-bird on the device. Augmented 3D birds on the mobile device are capable of singing, and their syrinx and movement can be controlled by the user, via the camera's relative position or screen touch.

B's 'server' receives the birdsong information via audio communication, feeding the system in two ways: Firstly, trained Artificial Neural Network use the data to recognise the bird's typology and secondly, Max receives the audio signal and starts a different FFT analysis for mapping purposes. It sends the data from the Optical output of the soundcard to the optical input of the ES3-ES5 from Expert sleepers⁷, converting data into voltage to operate the Eurorack synthesizer.

⁷ Visit: <<http://www.expert-sleepers.co.uk/>>. Last visited: 13 June 2016.

Finally, the app also sends OSC to *B*'s server, directly to the OSC module by Rebel Technologies⁸ controlling the modular synthesizer and via OSC to Max's Open Sound Control external Object.

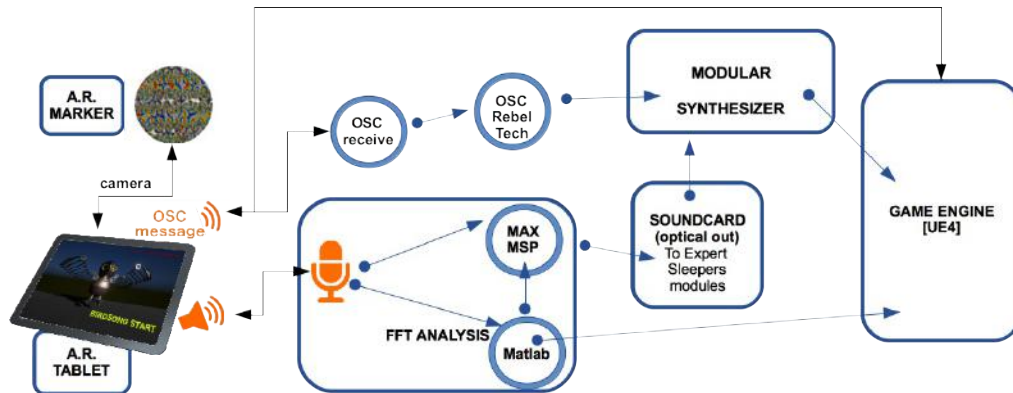


Figure 3. *B*'s System structure in more detail

OSC information is used for ultimate control of the virtual meta-bird clone, spawn from the app onto the 3D game-engine environment and therefore, seen and heard on the main installation projection system. This means that audiences can not only create individual birds on their mobile devices but also clone and place them in a virtual forest with others.

A similar combination of AR and VR technologies was tested alongside analogue synthesisers by Climent, Manusamo&Bzika and Pilkington on a previous project (Putney Ponzky Ciso II).

Artificial Neural Networks, Model:

B's Matlab feature extraction elements and flow are informed by Abewardana and Sonnadara's system (ABEWARDANA, SONNADARA, 2012) and other related research (SELIN, TURUNEN, TANTTU, 2007; DAWSON, CHARRIER and STURDY, 2006). The Sri Lanka researchers made use of forest recordings from 10 different bird species. For the classification of birds they made use of FFT and Artificial Neural Networks, although they had to previously apply a good degree of audio cleaning to remove background noise and unwanted vocalisations from the forest background. Their database consisted of 50 samples per species, 35x10 of which were used for training the Neural Network.

⁸ Visit: <<http://www.rebeltech.org/>>. Last visited: 13 June 2016 // Rebel Technology's Open Sound Module - WiFi OSC to CV/Gate interface.



Figure 4. Climent's 2016 collaborative work Putney Ponozky Cislo II. Audience member using AR marker to send OSC data via Android tablet to the server's game-audio engine and OSC module synth.

Database of birdcalls:

For the purpose of this composition, obtaining a large, noise-free, collection of bird species to train the artificial network was a massive task and out of the question for the needs and artistic decisions made by the composer on *B's* system design. Instead, for training purposes, 50 variations per bird species were generated using Bill Schottstaedt's CLM's instrument code bird.clm on Common Lisp Music⁹, first-time used by this author in the 1997 on SGI and NeXT computers at Queen's University, Belfast.

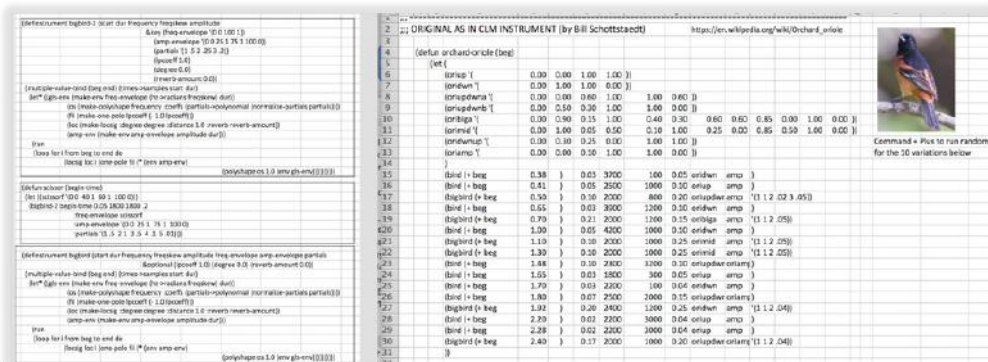


Figure 5. CLM's orchard-oriole bird instrument before parametrical randomness was applied to produce variations (on right)

⁹ Visit: <<https://ccrma.stanford.edu/software/clm/>>. Last visited: 10 June 2016.

Acoustic features extraction:

For a system to listen to birdsongs and being able to identify species using Matlab, it requires to extract a number of acoustic features and their medians. For example, in Abewardana / Sonnadara's study, they use SF-start frequency, EF-end frequency, PF-peak frequency, AD-ascending duration, DD-descending duration and TD-total duration.

Below, a Matlab example used in B for extracting spectral information from audio files using 100 birdcalls from orchard and magpie generated using CLM is presented. The Matlab analysis is stored on a excel spreadsheet, scanning detailed data from the audio waveform.

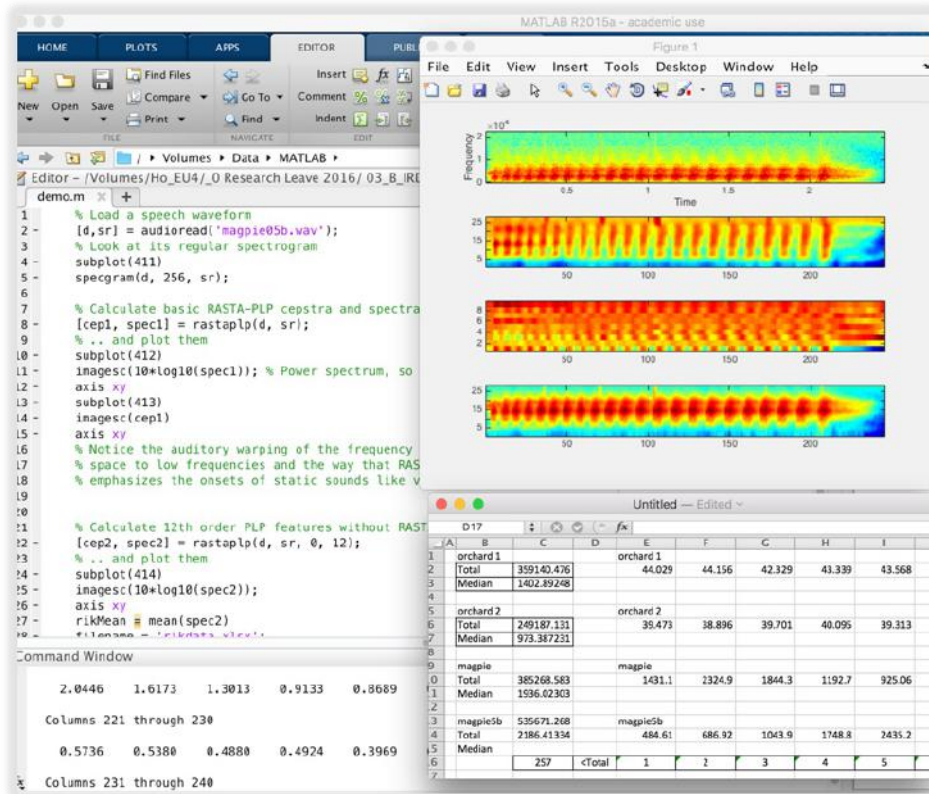


Figure 6. Matlab's extraction for B and its storage on an excel file

Artificial Neural Network Training:

200 CLM-produced birdcalls from four species were passed onto the network: they were from an orchard-oriole model, a chipping-sparrow, a grasshopper-sparrow, and a magpie.

This specific section of the system found in the server computer is currently on-going and has not been fully tested or implemented. Its objective is to listen to the meta-bird audio samples and identify them with a high degree of accuracy. Although the prototype uses variations of five bird species, given enough samples and training, it could include many more.

Audience interaction using AR birds (*B*'s interactive game-audio installation):

One of the main aims of the piece is to provide a window for audience's interaction, for instance, collecting and activating meta-birds songs and calls through the use of mobile devices scanning markers.

B's app¹⁰ consists of a collection of meta-birds, which can be introduced in the 3D game-engine environment directly from the app by the user. Based on Climent's 3Dsketches, meta-bird models and skeletons are yet to be designed by Manusamo&Bzika, the author's long-term 3D modelling collaborators in a number of previous projects such as *s.laag* for bass clarinet and game-audio or *Xi* for Timbila and virtual expression. The AR mechanic-like meta-birds are based on their own popular animals AR series.



Figure 7. Owl meta-bird prototype in Unreal Engine 4 (sketched by Climent)

Mapping-to-Modular Tool (MTM)

This part of the system combines one piece of software, Max and two pieces of hardware; a multichannel sound card with optical I/O, such as the Fireface 400 and an Expert Sleepers synthesizer module. The software uses three elements: a scalar / pitch-shifter (with an optional filter), an FFT-analysis area which uses the sigmund~ object, (although Alex Harker's eternals are also a choice) and an Expert Sleepers's external object (es5~ encoder).

¹⁰ Tested on iOS and yet to be ported to Android.

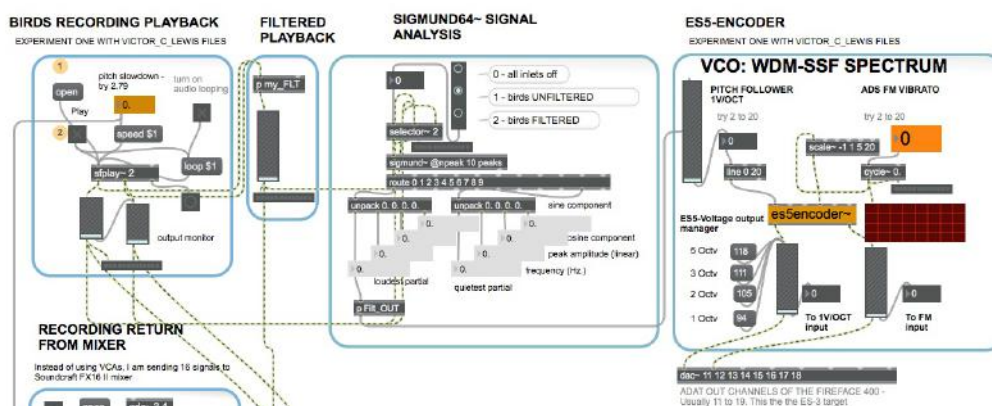


Figure 8. Max encoder patch designed by this author. It listens to the meta-birds, analyses it and talks to the Expert Sleepers module

The main purpose of this system-block is to map incoming sound data resulting from the analysis of acoustic features. The patch currently reads from a soundfile (sfplay~) but it can easily read from an external microphone via Max's adc~ to listen to the meta-bird songs. The extracted live audio information is passed onto the modular synthesizer via the Expert Sleepers module, converting dynamic data analysis into variable voltage, which can run and control other modules. A list of modules in *B*'s current system (June 2016) is seen below.

63 ■

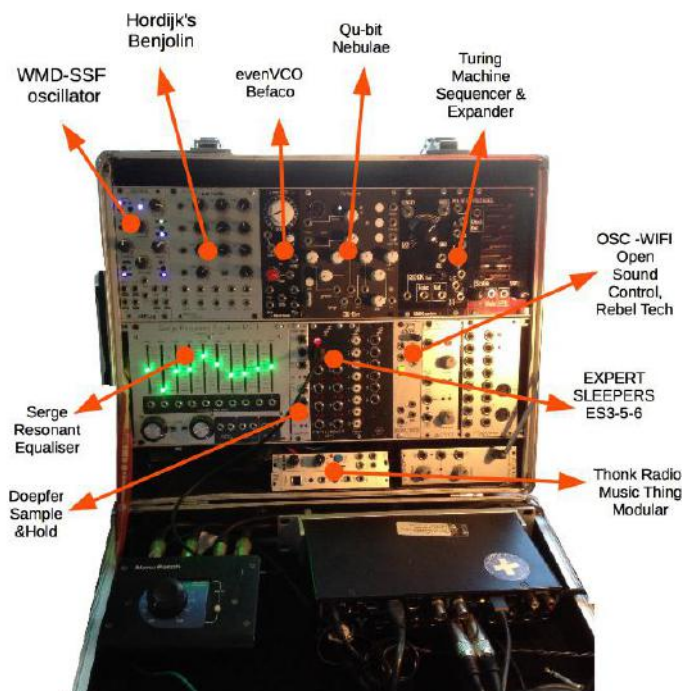


Figure 9. Expert Sleepers ES3 at the heart of *B*'s modular synthesizer.

For exploring the accuracy of this quasi synthesis pitch-follower system, a vinyl with recording of birds from Victor C. Lewis (Golden Guinea, GGL 0483, 1969) was tested.

Matlab was used to benchmark Lewis's recording spectral analysis with its conversion after passing through the ES5. It was used a RASTA-PLP¹¹, a speech feature representation (standing for Relative Spectral Transform - Perceptual Linear Prediction). Early results were quite promising (as seen below):

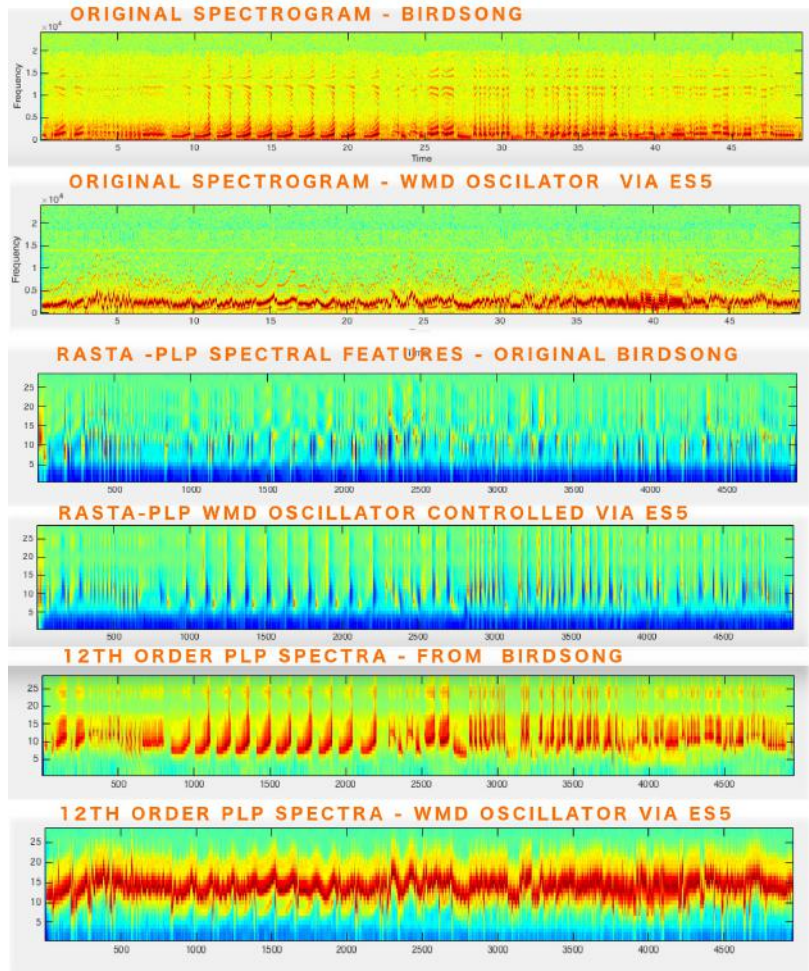


Figure 10. RASTA-PLP plot contrasting the original recording with the synthesizer mapping

¹¹ PLP and RASTA (and MFCC, and inversion) in Matlab using `melfcc.m` and `invmelfcc.m`

Fine-tuning the conversion:

The system has proved to be more accurate when the original recording is pitch-shifted down and the VCO (Voltage Controller Oscillator) employed is the WMD-SFF (from the output of the ES3 module to the 1v/oct input of the VCO). Also, passing a Max high pass filter onto the source helps with the accuracy of the conversion. Finally, adding a fraction of frequency modulation provides extra musical expression to the synthesized sound.

However, pitch-frequency is only one of the many features which can be extracted from sound analysis; e.g. sigmund~ is a sinusoidal analysis and pitch tracking object, but there are other analysis tools such as, Alex Harker's descriptors~ object¹² which can obtain statistical calculations and features (mean / median / standard deviation / max n values).

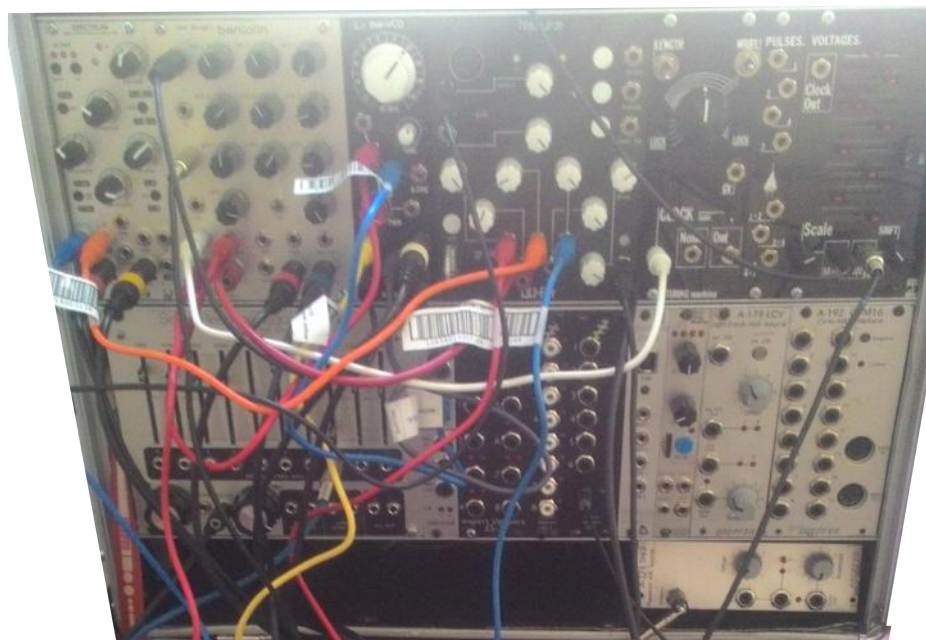


Figure 11. Modular Synth patched for mapping birdcalls after Max's analysis

Compositional Navigation Artefact (CNA)

This system block deals with compositional ideas obtained and deriving from the current system.

Real-time pitch-frequency data or dynamics converted onto voltage (within the ES3 range) range can be sent to other areas of the synthesizer to test what sounds are produced and why. This area is mostly aurally intuitive although it is preceded by the use and construction of the instrument.

As a result of the experimentation, three typologies of aural environment materials were articulated:

¹² Visit: <https://github.com/AlexHarker/AHarker_Externals/>. Last visited: 10 June 2016.

A	B	C	D	E
1				
2	BIRDS LANGUAGE EN GRAMMAR TYPOLOGY	NC	Interlocking typology from voc	
3				
4				
5	Sound Type	When	male / female	made by
6	Silent (generally)	Most times	mf	female
7	Loud hiss	When angry	mf	female
8	Snoring sound	When angry	mf	female
9	Loud thrabbling 'wau, wau'	When flying	mf	wings
10	High pitched whistle	When young	mf	female
11	Soft, mellow, yelping 'oop, oop' or 'heo, heo'	Call	mf	female
12	Trumpeting call	Call	mf	female
13	Loud whooping	Call	mf	female
14	Long-ank, 'ow, ow, ow, ow'	Call	mf	female
15	Higher pitched, incessant and rather musical 'wink, wink'	Call	mf	female
16	Crackling call with a laughing sound	Call	mf	female
17	Crackling and honking calls (like a ship at distance)	Call	mf	female
18	Deep, resonant trumpet-like call	Call	mf	female
19	Single bark, high-pitched (resemble yapping of dogs at distance)	Call	mf	female
20	Single 'waruk' call (dog-like yelping at distance)	flock (mixed)	mf	female
21	Gamour grows	flocks takes off	mf	female
22	Husky wheezing call	Call	male	female
23	High pitched 'hur, hur, hur, hur'			Call female female
24	Nasal trumpeting or whooping (female is deeper)			Call mf female
25	Sweet-sounding whistles			Call mf female
26	Growing 'ark-ark-ark' (female is lower)			Call mf female
27	Soft whistle (variety)			Call male female
28	Soft creak			in flight female female
29	Fast-carrying, musical, two-syllable whistle, 'wee-ooo'			Call male female
30	Harsh growl			Call female female
31	Deep Grasping croak			in flight male female
32	Familiar 'quack'			Call mf female
33	Quiet, low, rasping 'orrib'			Call male female
34	Drawn-out 'greet'			Call male female
35	quiet 'look, look'			rivaling males male female
36	Pipping, far-carrying whistle			Call male female
37	Rapid, high-pitched 'squeaking'			Call female female
38	Dry rattle and a burping sound			in display male female
39	Hoarse, loud 'bat'			courthip male female
40	Gock' or 'kur' call			Call male female
41	Soft wheezing 'wawwerr'			courthip male female
42	Soft 'waruk' and 'we-ooo' call			courthip male female
43	Non vocal sound			display mf green hearing
44	Rattles, ticking noises and burps			display mf female
45	Harsh 'karr'			in flight female female

Figure 12. Typology of birdcall, extracted by the author from RSPB Handbook of British Birds

The sonic cells are 'composed' in the form of short studies focused on some aspects of the system. The way to articulate this collection of materials is through Unreal Engine 4's dynamic day-night cycle, briefly explained in the following section.

3. Evolutionary Geophony Ecosystem: The idea of creating an evolutionary geophony¹³ ecosystem came from my collaboration with VCS3 performer Mark Pilkington. In our setup for a full concert performance at the Mostra Sonora de Sueca in Valencia, Spain, we tested an alternative way to control the VCS3 synthesizer. It consisted on the following:

- A tablet device for audience interaction to send real-time OSC data via wifi to the Open Sound Control device (by Rebel Technologies), on the modular synthesizer.
- The modular synthesizer distributing the incoming signal from OSC module (both continuous and discrete) as voltage control to a pre-made patch involving two oscillators (WMD-SFF and the Befaco evenVCO, both calibrated), a Benjolin module, the Turing Machine random sequencer with expanders with some feedback loops, Qu-Bit's granulator, (reprogrammed running a PD patch with Andy Farnell's physical models of birds) (FARNELL, 2008), a serge resonant equaliser and Thonk's radio module.

¹³ Non-biological such as, water, wind, earth movements, etc

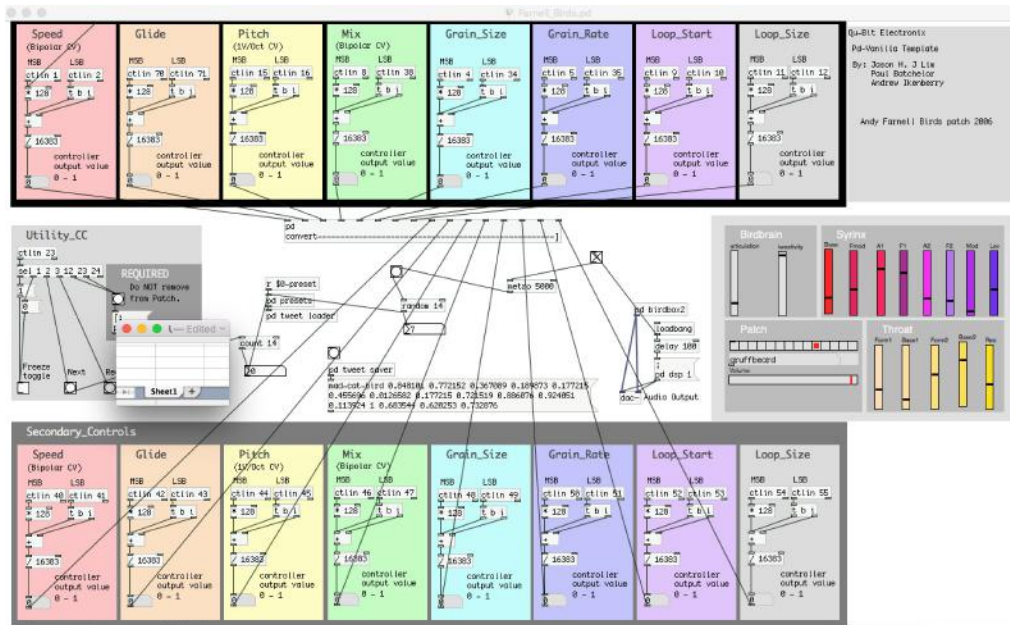


Figure 13. Farnell's physical model of bird patch adapted to QU-Bit by the author

Structural Evolutionary Device (SED)

Since the completion of *s.laag*, I have significantly advanced the use of game-engine environments to unfold compositional narratives. This is a musical work for bass clarinet and game-audio composed for Dutch performer Marij Van Gorkom. The piece's 3D environment navigates the Expo 58 pavilions of Brussels World Expo Fair in 1958 and it is entirely constructed using the game-mechanics and audio engine of Unreal Game Engine 4 (UE4), although the assets and skeletons are created using Blender3D.



Fig 14. *s.laag* instrument's variations: a meta-human bass clarinet, a fantasia-melody instrument and a mobile windchime-like bass clarinet.

The assets behaviour in *s.laag* is mostly dynamic and procedural, often morphing and expanding using FFT analysis of audio data triggered while navigating the space.

As a result, the different architectural buildings and the environment become an instrument in itself, and it is the same principle I have applied to the forest-like environment in *B -is for Bird-*, where the container becomes the musical instrument and the creatures living in it (meta-birds etc), interact with it using virtual navigation as the dynamic score. SED provides a framework to articulate the three typomorphologies of sound described in the Compositional Navigation Artefact (CNA), acting as an 'organic score' to navigate the musical structure of the work. How 'Evolutionary' and 'Procedural' (in the algorithmic sense) is the aural live-form and 3D environment in the SED ecosystem is yet to be discovered and fully tested.

Implementing in-game-play audio retrieval:

UE4 is capable of generating procedural levels and therefore, ever-changing visual eco-systems and there are also multiple ways to implement dynamic and procedural audio. A successful UE4 implementation of a dynamic sound system I previously explored in *s.laag* consisted of the use of Audio Data Structures in UE4 to connect to a MS Excel spread-sheet with a huge amount of audiofile data, which is dynamically retrieved using a complex Blueprint. The Blueprint extracts sounds from the spread-sheet database following some rules (implemented as compositional decisions during 3D navigation) and passed then onto the FFT node for analysis of an array of spectral bands, which is mapped in different ways onto 3D assets for alternative types of visual morphing, which can lead to a sense of evolutionary growth when thought carefully.

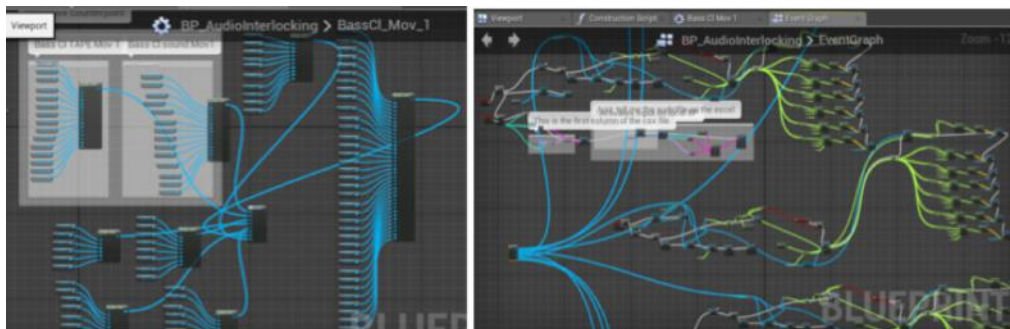


Figure 15. Macro and Audio Blueprint in UE4 retrieving data from a MS Excel database of soundfile names

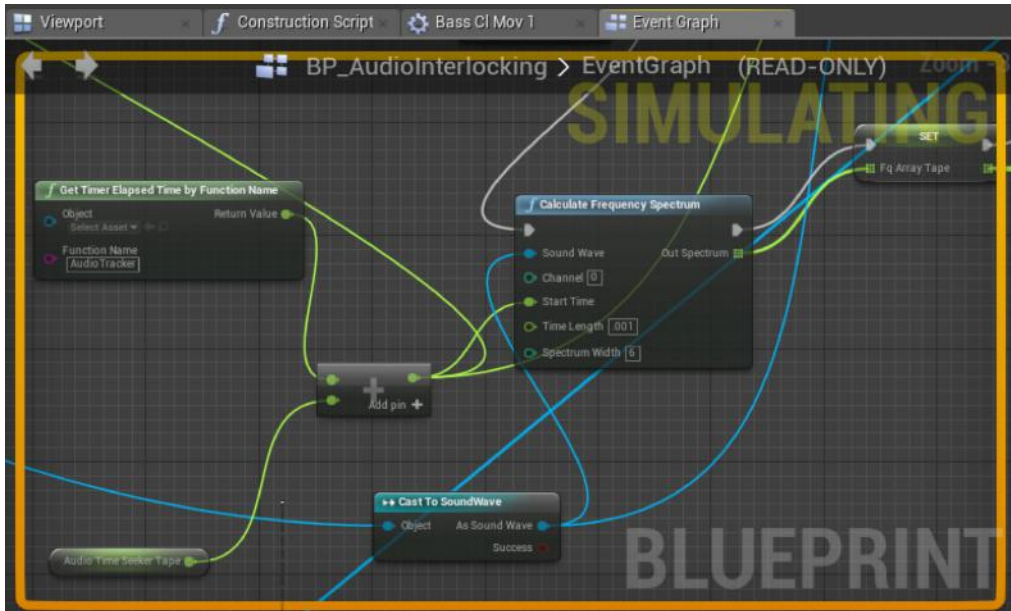


Figure 16. A more detail Blueprint of the FFT analysis node in UE4

Conclusion

It is rather unusual for me as a composer to describe and apply critical thinking to a musical work before it has been fully completed. I often find redundant any effort to verbalise compositional ideas because there is no better form of expression than the language and grammar of the work itself, while it is performed and experienced by listeners. Having said that, to discuss the complex labyrinths of a musical system like the one described here can become a healthy form of musical exorcism, and can help the composer to move on (creatively), when the needs for elongated technical research slows down the flow and imagination of the compositional mind. When problems (technical or compositional) become clearly isolated, it is arguably easier to find a creative solution for them. I often think that composition is nothing more than solving a giant puzzle of sounds from inside a labyrinth, located on unknown coordinates.

B-is for Bird- has benefitted from my compositional work on Interactive Music systems for the last 20 years (if not more) but in particular, from the last 8 years since I decided to focus on the exploration of game-engines as a compositional and performative tool, around the concept of game-audio and musical interfaces. Navigating visual environments through sound is not only fascinating but also the most efficient tool I found to facilitate the complex language of electroacoustic and contemporary music to non-expert ears, and more importantly, without the need to surrender the complexity of the language and its grammar. However, by doing so, the piece and its performative narratives become something else than what we experience in its abstract form. I am not sure whether this is a good thing or not and probably, I do not care.

In my exploration of game-audio as the compositional vehicle for sonic-centric journeys, I have focused on three strategies, which may be called strands:



Figure 17. Game-audio Strands

70 The Role-playing of musical instruments normally consists of journeys where the performer collects parts from musical instruments, re-invents musical tradition and tries to earn compositional esteem. Examples of these are pieces for these instruments:



Figure 18. Role-playing pieces of Musical Instruments as a above (*s.laag*, *Xi* and *Putney* respectively)

My sonically-driven expeditions aim to challenge the undisputed dominion of sight and to investigate a number of situations where humans used sound-centric techniques for path-finding and orientation¹⁴.

¹⁴ The bio-simulator strand focuses on mimicing biological forms to unfold aural creativity and to find new routes to organise sound. These were indeed the ultimate goals of the research endeavours described above when composing B.



Figure 19. Pieces using path-finding techniques

Finally, *B -is for Bird-* is my second bio-simulator compositional work following under the umbrella of this strand of game-audio, however, it is strongly informed by the other two strands too. It combines meta-birds (birds with identifiable aural meta-taxonomies) with 3D models of mechanical (meca) birds and it makes use of an identification system to orchestrate the visual and aural canvas.

71 ■



Figure 20. Two composed bio-simulator

The bio-simulator strand focuses on mimicing biological forms to unfold aural creativity and to find new routes to organise sound. These were indeed the ultimate goals of the research endeavours described above when composing *B*.

References

ABEWARDANA, Anuradha; SONNADARA, Upul. Classification of Birds using FFT and Artificial Neural Networks. **Proceedings of the Technical Sessions**, v.28, Institute of Physics – Sri Lanka, 2012, p.100-105.

CLIMENT, Ricardo; PILKINGTON, Mark and MESÁROŠOVÁ, Alena. Exploring Real, Virtual and Augmented Worlds Through 'Putney', an Extended Reality, **eContact**, v.17.4, 2016. Available on: <http://econtact.ca/17_4/climent-et-al_putney.html>. Last visited on: 18th July 2016.

DAWSON, M.R.W.; CHARRIER, I. and STURDY, C.B. Using an Artificial Neural Network to classify black-capped chickadee (*Poecile atricapillus*) call note types. **Journal Acoustic Society of America**, v.119, 2006, p.3161–3172.

DEMUTH, Norman. Messiaen's Early Birds. **The Musical Times**, Vol.101, No.1412 (Oct. 1960), Musical Times Publications Ltd., 1960, p.627-629.

FARNELL, Andy. **Designing sound: practical synthetic sound design for film, games and interactive media using dataflow**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2008.

HILL, Peter For the Birds. Peter Hill, Who Recently Finished Recording the Complete Piano Music of Messiaen, Talks about Performing the French Master's Music. **The Musical Times**, v.135, n.1819 (Sep., 1994), Musical Times Publications Ltd., 1994, p.552-555.

HOLD, Trevor . Messiaen's Bird. **Music & Letters**, v.52, n.2 (Apr., 1971), Oxford University Press, 1971, p.113-122.

HOLDE, Peter. **RSPB Handbook of British Birds**. Paper and CD-ROM. ISBN 978-7136-7560-3, 2006.

SELIN, Arja; TURUNEN, Jari; TANTTU, Juha T. Wavelets in Recognition of Bird Sounds. **Journal on Advances in Signal Processing**, v.2007, Article ID 51806, 2007.

SMYTH, Tamara; ABEL, Jonathan S.; SMITH III, Julius O. The estimation of birdsong control parameters using likelihood and minimum action. **Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference**, August 6-9, 2003 (SMAC 03), Stockholm, Sweden, 2003.

SMYTH, Tamara; SMITH III, Julius O. The Syrinx: Nature's hybrid wind instrument. **Pan-American/Iberian Meeting on Acoustics**, Cancun, Mexico, December 2-7, 2002.

Software investigated: Matlab (commercial); SAT- Sound Analysis Tools for Matlab, Avisoft (commercial); Luscinia (free) - software for bioacoustic archiving, measurement and analysis - <http://rflachlan.github.io/Luscinia/>; Praat (free); Raven (inexpensive, non-for-profit); Sound Analysis Pro (free); Syrinx (free)

Site and Time Specificity In the Performance of Live Electronics

THEODOROS LOTIS

Theodoros Lotis studied the guitar, flute, music analysis, electroacoustic composition, fine arts and sciences of art in Greece, Belgium and the UK. His music has been performed at festivals and conferences in Europe, Australia, America and Asia, and has received a number of awards and distinctions at Bourges (France, 2000), Sculpted Sound Composers Competition (UK, 2000), Metamorphoses (Belgium, 2000, 02), Luigi Russolo (Italy, 2000, 02), CIMESP (Brasil, 2001) and and Jeu de temps / Times Play (UK/Canada, 2002). He was awarded the first prize at the Concours International de Spatialisation pour l'Interprétation des Oeuvres Acoustiques by Musiques et Recherches, in Brussels. He has done commissioned work for Musiques et Recherches (Belgium, 1997, 2000, 2014), Sculpted Sound Composers Competition (UK, 2000), Amici della Musica di Cagliari (Italy, 2001), the festival Visiones Sonoras (Mexico, 2007) and the clarinetist Esther Lamneck (as invited composer at the New York University in 2012).

Having produced several instrumental works and collaborated with artists from various disciplines (dance, theatre, video) his current endeavours in music are focused on spectrum, timbre, sonic space and light.

He has completed a Ph.D. in Music at the City University, London, with Denis Smalley, thanks to grants from the British Academy (Arts and Humanities Research Board), and the Foundation A.S. Onassis.

Theodoros Lotis has been teaching electroacoustic composition and analysis at Goldsmiths College, University of London, the Technological and Educational Institute of Crete, the Aristotle University of Thessaloniki, Greece and Universities in Europe and America as invited composer. He is Assistant Professor at the Ionian University, Corfu, Greece. He is founding member of the Hellenic Electroacoustic Music Composers Association (HELMCA) and the Hellenic Society for Acoustic Ecology. His music has been released by Empreintes Digitales (<<http://www.electrocd.com>>). More information: <<http://www.theodoretotis.com>>. Email: thelotis@gmail.com

¹ Cambridge English Dictionaries <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/site>>.

■ ABSTRACT

This article examines the adaptation of site and time specific processes in the performance of live electronics. A worked example of a site and time specific concert in a public bus is provided, allowing for evaluation of performative methods and techniques.

■ KEYWORDS

Site specific, time specific, performance, sound art, live electronics, concert venues.

■ RESUMO

Este artigo examina a adaptação de processos *site specific* e *time specific* na performance com eletrônicos em tempo real. É fornecido um exemplo trabalhado de um concerto *site specific* e *time specific* num ônibus público, o qual permite a avaliação de métodos e técnicas performáticas.

■ PALAVRAS-CHAVE

Site specific, *time specific*, performance, arte sonora, eletrônicos em tempo real, espaços de concerto.

75 ■

“site”: a place where something is, was, or will be built, or where something happened, is happening, or will happen¹

1. Introduction

Site-specific art came to prominence in the 1960s and 1970s with artists, such as Dennis Oppenheim, Richard Serra, Robert Irwin and Athena Tacha. As with all modernistic approaches in the art of the 20th century, it departed with a nonnegotiable radical proposal: the rejection of the formalities of the past. Until then, a work of art could only exist in an exhibitional space as an object of commodification. It could be moved from wall to wall between galleries without altering its proportions, significance and meaning. Site-specificity proposed a different approach. It takes the location into account by combining all, or part, of its physical characteristics: size, length, depth, height, shape, temperature, humidity, etc. Thus, it introduces a work of art that can only exist within the specific location for which it was created. Consequently, art and location became inseparable and interconnected in the formation of the work's identity.

Sound Art artists expanded this approach by adding the sonic elements of a chosen location: its acoustic characteristics, natural reverberation and sounding bodies. Kersten Glandien (2016, p.268-269) emphasizes this point:

¹ Cambridge English Dictionaries <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/site>>.

Space was the place in which art and music met, and in which Sound Art was first conceived. It became both medium and environment for the new art form. Artists began to work with the physical properties of spaces in their specific relation to sound – as well as with the psychological connotation that those spaces invoke. Finding interesting and unusual spaces, such as vacant industrial buildings, warehouses, underground car parks, fields, derelict swimming pools, disused gasometers, prisons or churches, became a vital part of artistic practice, since artists conceived works for such spaces *in situ*, investing them with a site-specific or site-dependent character. Beside indoor spaces, Sound Art artists became equally intrigued by the infinite variety of natural or cultivated outdoor spaces: environments invested with their own distinctive sonic character, or exhibiting a significant natural or cultural identity, offering intriguing sound material with which to work, as well as the compelling possibility of acoustic intervention. Such spaces not only informed the acoustic detail, aesthetics and cultural character of a work, but also often *became* the work itself.

■ 76

A site, or a place, is a microclimatic system with self-regulating rules, which connect all its inclusive elements through specific meaningful and meaningless practices. For example, a square in a city that has been constructed via a macrostructural urban planning can be transformed by hosting a seafood market. A specialised practice, such as the trade of seafood, recontextualises the site by adding new and unique meaningful and meaningless signifiers. Traders and consumers, seafood specialists and connoisseurs are attracted by the common practice. Sounds, images and scents related to that practice, as well as signs and symbols unique in their interpretation and meaning emerge, transform and redefine the place. Thus, the place *becomes space*. In that sense, space unifies the place into a dynamic network of behaviors, memories and semantics. As de Certeau (1984, p.117) outlines:

A place is the order (of whatever kind) in accordance with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location. The law of the 'proper' rules in the place: the elements taken into consideration are *beside* one another, each situated in its own 'proper' and distinct location, a location it defines.

De Certeau (1984, p.117) continues: [space] occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalise it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programmes.

Moreover, Nick Kaye (2000, p.1) outlines the relationships and interconnections between a work of art and the place in which is located:

...the meanings of utterances, actions and events are affected by their 'local' position, by the *situation* of which they are part...a work of art, too, will be defined in relation to its place and position. Reflecting this notion, semiotic theory proposes, straightforwardly, that reading implies 'location'. To 'read' the sign is to *have located* the signifier, to have recognised its place, within the semiotic system. One can go on from this to argue that the location, in reading, of an image, object, or event, its positioning in relation to political, aesthetic, geographical, institutional, or other discourses, all inform what 'it' can be said to *be*.

In a site-specific approach, the structural and morphological characteristics of a work, its properties and meanings are constructed in relation with the place it occupies. The work is associated with the place, it utters its uniqueness and unfolds its environmental, spatial and sonic particularities. This bond between the work of art and the place it occupies is unequivocally emphasised by the sculptor Richard Serra's aphorism: "To move the work is to destroy the work" (SERRA, 1994, p.194). In other words, to move the work is to abandon the umbilical cord, which carries the essential elements of the work's substance, its very hypostasis. In that sense, site-time specificity is understood as a "condition of perception" (CRIMP, 1993, p.16-17) an irreplaceable consonance that feeds the co-existence of characteristics, elements and interactions, without which the work of art will never be perceived in its entirety.

77 ■

2. Site And Time Specificity In Live Electronics

As already mentioned, site and time specificity has been emerged from, and is mostly related to the visual arts, incorporating dance and theatre performance. Although individual examples can be found, site and time specificity has not been fully and systematically developed into the practice of live electronics. A site and time specific performance with live electronics and/or live acousmatics adopts and uses the unique sonic characteristics of a chosen location and the time structure of the activities that take place in that location. Specificity is related to particular and identifiable conditions of a site, as opposed to its abstract characteristics.

The preparation of a concert that uses site and time specific techniques is a process of investigating the chosen location both:

- a) Formally (analysis of its soundscapes, materials, structures and forms, changes in content over time, etc.).
- b) Contextually (how it is used, for what reasons and by which parts of the society, etc.).

During the preparation of a site and time specific performance, the sound artist should observe the impact to the sonic environment of the chosen location caused by:

- a) The specific conditions in the location (how many people, if any, occupy the site and under which conditions, which are the sound bodies that compose its soundscapes, which are their triggering causes etc.).
- b) The time structure in the location (whenever a time-based activity is

related with the site) and its impact to the overall sonic evolution.

An aesthetic criticism for site and time specific performances would undoubtedly be extended to include architectural and environmental aspects, as well as patterns of social behavior and cultural reflections.

3. The Bus Setting: A Site and Time Responsive Instrument

The Live Electronics Ensemble (Ensemble) of the Music Department of the Ionian University in the island of Corfu, Greece, has adopted and developed a site and time specific approach for some of its performances. A worked example of a concert/performance in a bus is analysed below, along with all the stages of its preparation. The concert took place during a bus commuting that covers a distance of about 7 kilometers from the city of Corfu to a suburb. The bus was conceived as an additional instrument that would expand the Ensemble's textural and gestural palette, rather than a concert space. Since the performance was not announced as a public concert, the unaware passengers and the driver would participate involuntarily in the creation of a holistic sonic environment that comprises both real and imaginary soundscapes, and intentional and unintentional musical events. The bus would consequently become a site and time responsive instrument, a resource providing for constant performance material.

4. Preparations For The Performance

4.1. The sonic analyses of multiple recordings of the bus

Members of the Ensemble recorded the interior soundscapes of the bus during different daily itineraries. The recordings were then analysed and the sounding bodies of the bus, such as bells, noises of the engine, brake grindings and squeals, horns and other alert sounds were identified. Their spectral characteristics, dynamics and temporal evolution were analysed and categorised. The frequency of appearance and the occupancy of sonic events during the commuting were also taken into consideration.

4.2. The building of the time structure of the performance (time-specificity)

The time structure of the performance was identical to the duration of the commuting. Two parts of fifteen minutes each matched the return trip of the bus. Thus, the duration of the performance was expected to be thirty minutes, not including a 10 minutes stop/interval at the end of the route. According to this time structure, a series of graphic scores representing both the recorded sonic events of the commuting and performance details were created as shown in Image 1.



Image 1. Graphic score representing sonic events between certain bus stops.

4.3. Analysis of the social behavior of the passengers

The behavior of the passengers was, at the time of preparation, an unpredictable factor, which could adversely affect the continuous flow of the performance. We need to keep in mind that the bus is a commuter people use to travel to their residences or businesses. A feeling of intrusion into a scheduled daily activity, such as the commuting, could create undesired behaviors. Their reaction to the performance could extend from inconvenience and disturbance to intentional participation and from irritation and anger to playfulness and gaiety. In fact, both behavioral reactions were emerged during the performance. A number of passengers were furiously agitated whilst other participated in a joyful manner.

4.4. A risk assessment

A risk assessment is a process to identify potential destructions and analyse what would happen if such destructions occur. Potential impacts that could result from the interruption of time sensitive processes must be considered and, if possible, predicted during the preparation period.

5. The Ideal State

The ideal state during a site and time specific performance is based on the assumption that both the specific conditions of the chosen location and its time structure will remain stable and, more or less, similar to those that have been studied and analysed during the preparation stages. However, this is not always the case. Irregularities or deviations may appear during the concert testing the reflexes of the performers. Such irregularities may be a *Site Occupancy Distortion* or a *Time Disturbance*. For example, a larger than usual occupancy by travelers on the bus may alter its acoustics and block out the placement or motion of the performers. Moreover, an external cause, such as traffic congestion, a car accident or a blocked road that prevents the regularity of time may also lead to unexpected results.

During the commuting/performance the bus was blocked in by a parked car. After fifteen minutes of loud shouts and honks the driver decided to change a great part of the itinerary. As a result, one member of the Ensemble waiting at the next stop never got on the bus.

■ 80 Whenever a major Site Occupancy Distortion or Time Disturbance occurs, preplanned actions that maintain control may be applied in order to recall the Ideal State.

6. Superposition of Micro-soundscapes and Non-identical Spaces²

A site and time specific performance in a public bus confronts the performers with an additional challenge. The irregular and unpredictable movement of the bus appends a new *variable*, which has to be taken into consideration by the performers. For example, a sudden braking or acceleration can cause the loss of balance of the performers and, consequently, the inability to control their instruments, laptops or electronic devices. The movement of the bus becomes itself a sound source and an external controller that influences the sonic outcome in a similar way to a bow that controls a violin. A significant difference however, is that the bow is intentionally driven by the performer.

This variable is an integral part of the site and time specificity and can lead to unexpected and deformed sonic results. The French philosopher Maurice Merleau-Ponty (1991, p. 100) describes a similar situation where a seemingly external phenomenon distorts the perception of an object:

When I look through the density of the water, at the paving in the depths of a swimming pool, I do not see it in spite of the water and its reflections. On the contrary, I see it through the reflections, because of them. If these deformities, these stripes of the sun were not there; if I was glancing at the paving's geometry without the interference of this flesh, then I would stop regarding it the way it really is; there, where it really is: beyond every identical space. (Author's translation).

² For a detailed description of non-identical spaces, see Lotis (2003b).

Non-identical spaces appear as deformities of objects due to the interference of other objects or causes. If the morphology of a sound object is altered (due to the alterations of the movement of the bus), then the perception of its spatial dimensions and dynamics is also influenced. In Merleau-Ponty's description, non-identical spaces are the result of light interference on water, which causes the alteration of original shapes and contours. Stripes of the sun reflect on the water illuminating an "unrealistic" image of the "paving's geometry". The philosopher suggests that this "unrealistic" image is indeed the most genuine perception of "the depth of a swimming pool". Taking his argument a step further, he argues that it is the deformities caused by the interference of light and water that show the swimming pool's true colours. Without this interference, the real world would seem unrealistic and its spatial dimensions imprisoned within limited topological barriers.

This is a critical point to understand when preparing a site and time specific performance.

We perceive the real world through its constituent's deformities, through "curtains" of obstacles, such as the water between the eye of the observer and the depth of the swimming pool, which act as reshaping filters of contours and shapes. Substantial, or illusory creatures of our own imagination, these deformities reveal non-identical spaces, which influence the way we perceive everything observed.

81 ■

In a moving bus situation, it is exactly these deformities that the Ensemble decided to exploit.

Similar approaches can be found in recent painting. In Mark Rothko's "Centre Triptych for the Rothko Chapel", the notion of non-identical spaces is dominant. All grades of black and red colour are mixed together in a pandemonium of shades and different degrees of density, creating non-identifiable illusory spaces. Does the colour black define a space? If so, where are its boundaries? Does red offer a juxtaposed space? There are no clear shapes defining a spatial continuum, except, possibly, the edges of the canvas. The eye can shift around the composition of colours receiving red hues beneath black clouds, or black shades beneath grades of red. The whole painting seems to be a spatial cluster, an amalgam of colour juxtaposition, as if the painter put layers of coloured transparencies one above the other: starting from the top, one can see the last transparency at the bottom and perceive its colours through the layers that come in between.

In another painting, "Ad Parnassum", Paul Klee creates a hugely impressive environment of non-identical spaces. Windows within windows, square units of construction, create *melodies of colourful space*. Clusters of colours are juxtaposed in such density that the observer perceives them through other superimposed layers. Patterns of colours act as translucent "curtains" which reveal other patterns hidden beneath them. According to the painter, a polyphony is thus created due to the simultaneity of several independent themes (JANUSZCZAK, 1996). The density of colour juxtaposition blurs the shapes of the patterns, deforms and eventually reveals them as non-identical spaces, which, however, are parts of a more global space. The mountain of Parnassus is represented through juxtaposed and

superimposed patterns of non-identical spaces. The two definite lines on the canvas, the contours of the mountain and a gate leading to it, although offering a more pragmatic view, emphasise this observation by contrasting definite and identical with blurred and non-identical spaces.

Giving a precise definition to what non-identical space is can be a difficult task because it cannot be compared with other types of spaces and, therefore, categorised. However, an attempt to illustrate it is shown in Figure 1:

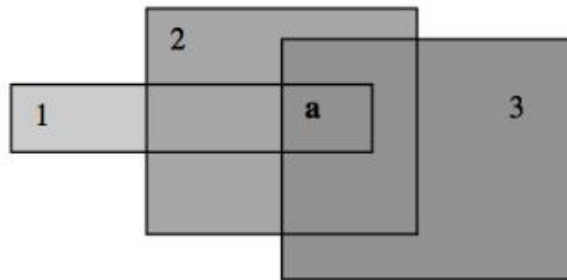


Figure 1. Non-identical space.

Three different spaces, 1, 2 and 3, are partly superimposed creating areas, such as space a. Is space a part of space 1, 2 or 3? Or is it a space on its own? With which of the three spaces does it identify, and with which spaces does it share boundaries? Which, if any, of the three grades of grey is more dominant in space a? Which of the three spaces is above the other and which beneath? Many more questions of sophistry can be raised without apparent answer. Space a can be described as non-identical because it is questionable whether its boundaries and colour content are autonomous or the result of superposition of the three spaces 1, 2, and 3. Therefore, it can be perceived both as an individual entity and a component of a larger-scale composition.

Let us return to the bus setting. Acceleration and deceleration during turning manoeuvres, bus stops, unexpected brakings and countless variations of the vehicle's movement create a microseismic environment in which various types of *undulatory motion patterns* propel the performance. The motion of the bus sculpts the sonic outcome, creating non-identical spaces, which exist between the intention of the performers and the unpredictable movement on the road. Trapped in the wake, the performers have to submit part of their control to the mesmerizing motion of the bus.

The co-existence of individual spatial layers, or micro-soundscapes in the bus, consisting of sound sequences with different spectral characteristics, create "transparent sonic curtains" through which the listener/passenger can perceive non-identical or deformed spatial environments with blurred contours and contents. The co-existence of such different spaces results in a large perspective occupied by individual spatial bodies. The overall spatiomorphology is thus constructed with the me-

ans of perspective (occupation of the foreground, middle-ground and background of the bus) within which, spatial "melodies" consisting of sonic planes and trajectories create illusory sonic motion.

Although deceptively unrealistic, non-identical spaces provide a view that combines cause, interaction, and a flair of imagination, and they are, therefore, genuine aspects of reality. If Merleau-Ponty's statement concerning the interference of light and water reflects anything, it is that **non-identical spaces define what is perceived as reality**. Still, they abrogate the Euclidean notion of space continuum by offering a spatial view with no clear or blurred boundaries, totally dependent on the influence of external causes, such as the interference of the sun, the motion of water, the colour of an object or the spectral appearance of a sound.

In the bus environment, non-identical spaces express the allure of its motion.

7. Codetta.

The conception of a site and time specific event requires innovative strategies and methodologies both during the design and the staging of the performance. The discovery of new concert spaces, the conscious and/or unconscious participation of the visitors, the new ideas for sound organisation emerging from the locations are all added musical values that spring out of the site and time specific processes.

Site and time specificity allows us to expand in reasons and applications regarding performance concerts, to extensively explore the scope of performance for public, to embrace diverse practices and new methodologies for performance, to intervene in the daily public realm and to produce performances to be performed at unique, non-typical and specially adapted locations. Furthermore, site and time specificity provides new contextual content during the concert and allows us not only to produce unique performances but also to develop unique musical styles.

83 ■

References

ARGAN, G. C. **L'Arte Moderna. Dall'Illuminismo Ai Movimenti Contemporanei**. Firenze: RCS Sansoni Editore S.p.A., 1970.

AUGÉ, M. **Non-Places: Introduction To An Anthropology Of Supermodernity**. London: Verso, 1995.

CRIMP, D. **On the Museum's Ruins**. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.

DE CERTEAU, M. **The Practice Of Everyday Life**. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y-A.; and BUCHLOH, B. **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2005.

GLANDIEN, K. Analysing Sound Art: Douglas Henderson's Fadensonnen (2009). In: EMMERSON, S. and LANDY, L. (ed.). **Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2016, p.266-287.

GOMBRICH, E. H. **Art And Illusion**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

JANUSZCZAK, W. **Techniques Of The Great Masters Of Art**. London: Hacker Art Books, 1996.

KAYE, N. **Site-Specific Art: Performance, Place And Documentation**. London & New York: Routledge, 2000.

LOTIS, T. Tribalism And Local Structures In A Music And Video Installation. **World Forum for Acoustic Ecology Conference "Crossing Listening Paths"**. 3-7.10.2011. Ionian University, Corfu, Greece. **EMS Conference 2011 "Sforzando"**. 14-18.6.2011. N.Y.U., New York, USA, 2011.

_____. The Creation And Projection Of Ambiophonic And Geometrical Sonic Spaces With Reference To Denis Smalley's Base Metals. **Organised Sound**, v.8, n.3, 2003a, p.257-267. <<http://dx.doi.org/10.1017/S1355771803000232>>

_____. **Space And Light In Electroacoustic Music**. PhD Thesis, City University London (unpublished), 2003b.

MERLEAU-PONTY, M. **L'Oeil et l'Esprit**. Paris: Gallimard, 1964; and Athens: Nefeli, 1991.

PEARSON, M. **Site-Specific Performance**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

SERRA, R. Tilted Arc Destroyed. In: SERRA, R. **Richard Serra Writings Interviews**. Chicago: Chicago University Press, 1994.

On Line Resources: Cambridge English Dictionaries (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/site>).

Hacia una metodología para la recuperación del Patrimonio Sonoro Histórico. El Circuito de Restauración de antiguas grabaciones

DANIEL SCHACHTER

Compositor, artista sonoro, docente e investigador argentino (Buenos Aires, 1953). Miembro fundador en 2005 de la Red de Arte Sonoro Latinoamericano, director del Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual (CEPSA) en la Universidad Nacional de Lanús, UNLa (Argentina). Ha recibido diversos premios y distinciones: Premio Único de Composición Ciudad de Buenos Aires 1996/97, Premio Tribuna Nacional de Música Electroacústica TRIME-1994, Mención Tribuna Nacional de Compositores TRINAC-1987. Ha sido compositor invitado y por encargo en el INA.GRM de París (1993, 1994, 2005) donde compuso dos obras por encargo para esa institución francesa. En 2004 fue compositor y expositor central en el encuentro electroacústico británico Sonic Arts Network "Soundcircus" en la De Montfort University - Leicester, becado por la Academia Británica. Presenta su música y sus trabajos de investigación en Festivales, Congresos y ciclos de conciertos alrededor del mundo. Sus escritos son publicados por Cambridge University Press (Revista Organised Sound), la UNLa (Revistas Escritos de Audiovisión y En el Límite), el EMS (Proceedings EMS'09), Editorial Ariel & Telefónica de España (Madrid), Pontificia Universidad Católica Argentina, Asociación de Acústicos Argentinos y su música es editada por el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, el Consejo Argentino de la Música (CAMU), Universidad Nacional de Lanús, Fundación Telefónica de España, y los sellos Cosentino (Buenos Aires), Pogus (Nueva York), CMMAS (México), Elektrons (Estocolmo). www.schachter.com.ar - daniel@schachter.com.ar

■ RESUMEN

En la década de 1960 la Universidad Nacional de Rosario (UNR) por entonces Universidad Nacional del Litoral (UNL) puso en marcha EDUL, primer sello discográfico universitario argentino, con el objetivo de registrar, producir y distribuir grabaciones de obras musicales compuestas por autores argentinos y del continente americano en versiones de intérpretes argentinos y latinoamericanos. Durante unos siete años EDUL produjo cerca de cincuenta ediciones discográficas en vinilo. En la década de 1970 el proyecto perdió el apoyo institucional y fue discontinuado, a lo que siguió una época de desinterés por parte de las autoridades de la universidad, lo que trajo como consecuencia la pérdida de las cintas Masters, sobreviviendo solo algunas copias de los discos, archivados en depósitos carentes de las condiciones ambientales para su conservación. En 2012 la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) firmó un Convenio con la UNR para que a partir de 2013 y en un plazo de cuatro años la UNLa lleve a cabo la restauración de los archivos de EDUL que son de su propiedad. El trabajo es realizado por la Mediateca del Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual (CEPSA) de la UNLa. Este artículo expone los lineamientos generales desarrollados para llevar a cabo esta tarea.

■ PALABRAS CLAVE

Patrimonio sonoro, restauración de audio, remasterización, música argentina, música latinoamericana.

■ RESUMO

Na década de 1960, na Universidade Nacional de Rosário (UNR), na época chamada Universidade Nacional del Litoral (UNL), lançou EDUL, o primeiro selo discográfico universitário argentino, com o objetivo de gravar, produzir e distribuir gravações de obras musicais compostas por autores argentinos e do continente americano em versões de intérpretes argentinos e latino-americanos. Por cerca de sete anos, EDUL produziu cerca de cinquenta lançamentos em vinil. Na década de 1970, o projeto perdeu o apoio institucional e foi descontinuado, a que se seguiu um período de desinteresse pelas autoridades universitárias, o que resultou na perda de fitas Masters, sobrevivendo apenas algumas cópias dos discos, arquivados em depósitos sem condições ambientais para a sua preservação. Em 2012, a Universidade Nacional de Lanús (UNLa) assinou um convênio com a UNR para que, a partir de 2013, num prazo de quatro anos, a UNLa executasse a restauração dos arquivos EDUL de sua propriedade. O trabalho é feito pela Midiateca do Centro de Estudos e Produção Sonora e Audiovisual (CEPSA) Produção UNLa. Este artigo aborda as diretrizes gerais desenvolvidos para levar a cabo esta tarefa.

■ PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio Sonoro, restauração de áudio, remasterização, música argentina, música latinoamericana.

87 ■

1. Introducción

El Convenio firmado abarca un período de cuatro años y dispone que durante los primeros dos años se rescaten los registros históricos y se diseñe una metodología para la recuperación de antiguas grabaciones en soportes analógicos, asignando a la segunda etapa la aplicación de esa metodología a la recuperación total del catálogo en cuestión. Durante nuestro trabajo hemos comprobado la ausencia de las grabaciones Masters originales de EDUL, las que no fueron debidamente preservadas por la UNR. Esta circunstancia determinó que para recuperar las

grabaciones sea imprescindible ante todo rescatar del olvido e inventariar los discos de vinilo almacenados en las instalaciones de esa universidad, estudiar su estado, poner los mismos en valor, y a partir de allí encarar la migración de las obras registradas en esos soportes. Esto hizo imprescindible el estudio de la etapa de producción analógica de los discos así como las características de los dispositivos necesarios para su digitalización.

El estudio del Anexo preparado por la UNR con el detalle de los discos a restaurar, reveló que esta colección tiene un enorme valor no solo histórico sino también musical, debido a que incluye una gran cantidad de grabaciones únicas de compositores e intérpretes argentinos y latinoamericanos. Esta circunstancia hace necesario asegurar que durante el proceso de restauración en todos los casos se respeten las intenciones de los compositores de las obras registradas en cada uno de los discos objeto de restauración. Por otra parte, la recuperación del catálogo EDUL resulta necesaria porque más allá de su indudable valor como patrimonio inmaterial intrínseco, éstas grabaciones no resultan atractivas para los sellos discográficos del circuito comercial, por lo que su rescate dentro del marco de un Convenio inter-universitario se encuentra plenamente justificado.

El diseño de una metodología idónea para la restauración de este acervo sonoro debe tomar en cuenta estas cuestiones, y asimismo considerar que de acuerdo a los estándares de la industria, las grabaciones reunidas bajo un mismo sello discográfico usualmente comparten entre sí ciertos criterios generales como por ejemplo valores de dinámica y de ecualización de frecuencias que son propios y característicos del sello discográfico al que pertenecen más que ajustados a cada una de las producciones que lo componen.

2. Principales convenciones y recomendaciones técnicas en la materia

Como punto de partida y referencia general para el diseño **metodológico** tomamos en cuenta que existe una serie de convenciones, normativas y recomendaciones internacionales, que sin lugar a dudas constituyen un marco de referencia a la hora de encarar un trabajo de esta envergadura. En primer lugar mencionaremos la Convención de UNESCO para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) brinda sin dudas el marco referencial más grande en este campo. En su artículo 13 inciso C, la Convención trata acerca de la postura de cada Estado Parte de esta convención en relación al compromiso con la salvaguarda, el desarrollo y la valorización del patrimonio cultural inmaterial presente en el territorio de cada uno de los países firmantes. Al respecto, se describen como políticas a llevar a cabo el fomento de estudios científicos, técnicos y artísticos, y también la búsqueda de metodologías de investigación que contribuyan con la salvaguardia eficaz de su patrimonio cultural inmaterial, y en particular del patrimonio cultural inmaterial que se encuentre en peligro.

En el año 2005 UNESCO aprobó la celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, no solo en señal de reconocimiento acerca del valor actual que tienen este tipo de archivos, sino también como medida para promocionar la toma de conciencia acerca de la importancia de la preservación de los mismos e impulsar el trabajo profesional puesto a disposición de desarrollar y mejorar los mecanismos técnicos que posibilitan la salvaguarda. En 2014, la Señora Irina Bokova, Directora

General de este organismo, decía en su discurso del 27 de octubre, correspondiente al Día Mundial del Patrimonio Audiovisual:

[...] Debemos actuar hoy para que las generaciones futuras puedan disfrutar mañana del patrimonio audiovisual común de la humanidad. Este patrimonio encierra enseñanzas, información y conocimientos que es esencial compartir. Es una de las bases de la identidad y la pertenencia, además de una fuente de innovación y creatividad. Por ello son tan importantes los archivos, porque son guardianes de nuestra memoria colectiva y garantizan el derecho a la verdad y el derecho a saber. (BOKOVA, 2014)

Por otro lado, también tomamos como guía de nuestros lineamientos técnicos al documento IASA-TC 03, presentado por la IASA Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales IASA. En este documento, se plantea que el tratamiento de todo archivo sonoro quedará sujeto siempre tanto al desarrollo tecnológico como al del mercado, para lo cual el Comité Técnico de esa asociación se plantea una constante autoevaluación, abordando específicamente cuestiones de ética, principios y estrategias de preservación con el objetivo de identificar las áreas problemáticas y proponer prácticas recomendadas para los archivos sonoros y audiovisuales en el contexto actual de la tecnología (IASA, 2005).

89 ■

3. El Circuito de Restauración de antiguas grabaciones en soportes de vinilo

A partir del estudio de las mencionadas convenciones normativas y recomendaciones técnicas surge la necesidad de definir un ordenamiento metodológico que tome como punto de partida el rescate de los originales analógicos, ponga en juego un delicado equilibrio entre la excelencia en la calidad técnica, el aspecto estético y las intenciones de los autores de las obras incluidas en los discos y considere la secuencia de pasos necesarios hasta llegar a obtener como resultado la restauración de los mismos. Daremos a esta secuencia de pasos el nombre de Circuito de Restauración de antiguas grabaciones de audio en soportes analógicos de vinilo. A continuación me referiré a cada uno de estos pasos considerando en cada caso algunas recomendaciones de expertos en la materia.

3.1. Paso 1 - Salvaguarda o Preservación

El primer paso del circuito es la Preservación o Salvaguarda de ese patrimonio con el objeto de detener su deterioro por el paso del tiempo y definiendo condiciones para su posterior archivo de forma tal que una vez puestos en valor no retomen el camino del deterioro. La lectura del detalle de grabaciones del sello EDUL revela su importancia desde el punto de vista cultural dada la cantidad de registros correspondientes a autores e intérpretes argentinos y latinoamericanos. Además, por tratarse del primer sello universitario argentino, es decir un proyecto de la universidad pública, el Convenio entre la UNLa y la UNR deja también en manos de la universidad pública el rescate y restauración de un proyecto originalmente diseñado por la misma.

La Preservación de este archivo debe indudablemente tomar en cuenta el deterioro de los discos originales. La puesta en valor de los mismos es sin dudas un paso fundamental para su Salvaguarda. No bastará por lo tanto con copiar los registros en el estado en el que se encuentran, no solo porque las políticas de Preservación así lo requieren, sino porque el archivo en su totalidad se encuentra al momento de iniciar este proyecto en un estado de abandono prácticamente total, lo que haría imposible llevar a cabo una mera copia de los originales.

[...] muy a menudo la preservación se mal entiende como copiar, en general. Muchas veces hemos visto en nuestros programas que muchos países consideran que una vez que han copiado algo, ya lo han preservado, esto se aplica cuando se hace una transferencia a un medio digital y se le considera la última medida de preservación y que ya no se necesita hacer nada más. (SPRINGER, 2011)¹.

Resultará sin dudas importante decidir acerca de una adecuada metodología de para la evaluación del estado actual de los originales que serán objeto de restauración. Nelson-Strauss (1991) aborda este tema y plantea una alternativa posible para la toma de decisiones en este campo:

[...] La evaluación final sirve como una herramienta crucial en la decisión de una institución para preservar ciertas partes de su colección. Una vez que la institución ha decidido comprometerse con esta tarea será necesario establecer prioridades de conservación. El uso de un sistema de puntuación para clasificar los archivos seleccionados en diferentes categorías puede facilitar este proceso. Gerald Gibson describe los parámetros básicos para una lista de verificación de prioridades para la preservación de audio El listado de prioridades definido por Gibson exige la clasificación de cada elemento en tres categorías separadas. Cuanto mayor sea la puntuación total de cada ítem evaluado, tanto mas inmediata será la necesidad de comenzar con las medidas de conservación, comenzando por hacer una copia de los originales para su preservación. Las primeras dos categorías son la rareza del artículo y la estabilidad percibida del medio, las que son juzgadas en una escala de quince puntos. La actual condición física de cada elemento a preservar es evaluada en una escala de veinte puntos, ubicando en valores inferiores a aquellos originales que se encuentran en buenas condiciones independientemente de la inestabilidad potencial de sus formatos de archivo. El sistema de puntuación de Gibson... proporciona una metodología práctica para su uso en futuros estudios de planificación de preservación de archivos de sonido. (NELSON-STRAUSS, 1991). (Traducción del autor de este artículo).

¹ Joie Springer es Experta Responsable de la Sección de Acceso Universal y Preservación, división de la Sociedad de la Información de la UNESCO.

Por otra parte, la Salvaguarda de los originales utilizados y Preservación de su contenido tal y como se encuentra en los soportes originales debe asimismo contemplar la puesta a permanente disposición de la comunidad de los mismos. Al respecto dice Springer:

[...] El patrimonio audiovisual es el espejo de la diversidad cultural, se debe salvaguardar para transmitirla a otras generaciones, pero esto solamente se puede lograr si se tienen los mecanismos adecuados para su preservación. (SPRINGER, 2011).

Tomando en cuenta estas recomendaciones, llevaremos a cabo la puesta en valor de los discos analógicos rescatados. En aquellos casos en los que exista más de un ejemplar de cada título en poder de la Universidad Nacional de Rosario, elegiremos el que presente menor grado de deterioro, y nuestro trabajo dejará a cada uno de los discos en condiciones de escucha a través de un sistema analógico de reproducción. Una vez hecho eso, determinaremos las mejores alternativas para la futura Preservación de éstos originales como así también para la de los nuevos originales en soporte digital que obtendremos como resultado de la Migración y la Conservación de los nuevos masters finales que obtendremos como resultado final del proceso de Restauración.

91 ■

3.2. Paso 2 - Migración o Transferencia

El siguiente paso del circuito es la Migración o Transferencia de las grabaciones históricas al dominio digital con el objeto de obtener un nuevo original digital tan idéntico al analógico como sea posible, y manteniendo en todo su esencia, por ejemplo el carácter monoaural o estereofónico de los antiguos originales, el posicionamiento panorámico de sus canales. Precisamente esta cuestión adquiere especial importancia dado que nuestra metodología de trabajo debe considerar tanto las características de cada registro así como las actuales condiciones en las que se encuentra cada uno de los discos.

En esta etapa, la calidad del equipamiento tecnológico adquiere una gran importancia. A modo de ejemplo tomemos en cuenta precisamente las grabaciones del sello EDUL, donde los masters originales se extraviaron y por lo tanto será preciso llevar a cabo el trabajo a partir de las copias analógicas disponibles. El catálogo original de sello no permite asegurar cuantas de las grabaciones originales son monofónicas y cuantas estereofónicas, por lo tanto para definir nuestra metodología de trabajo deberemos llevar a cabo la *Migración* de todos los discos rescatados, los que deberán ser digitalizados a través de una bandeja giradiscos y un preamplificador, cuyas características y calidad serán determinantes del resultado de dicha digitalización. Por ejemplo, una deficiente puesta en valor del disco de vinilo y/o una deficiente calibración del brazo de la bandeja giradiscos podría darnos como resultado un archivo digital con diferentes valores de amplitud entre canales los que por lo tanto no se anularían por contrafase tal como si la grabación fuese estereofónica aún cuando fuese monoaural.

Dice Springer (2011) que la calidad del soporte determinará la de los documentos digitales almacenados en dicho soporte y que los documentos allí guardados dependerán tanto de esto como de la obsolescencia del hardware y también de los desarrollos del software. Así, la Migración del dominio analógico al digital implicará la digitalización de esa información y deberá realizarse teniendo en cuenta el mantenimiento del hardware necesario para dicha tarea y en caso de que el mismo caiga en obsolescencia deberá considerarse la re-migración de la información almacenada hacia nuevos medios de almacenamiento. Este paso se tornará imprescindible dado que la obsolescencia inevitablemente hará muy difícil la tarea de encontrar soporte técnico para equipos cuya producción se haya discontinuado. Así, cada actualización del sistema de soportes, tanto en hardware como en software traerá consigo una nueva re-migración y en cada una de éstas deberemos evitar las pérdidas o mermas de datos dado que todo aquello que se pierde en un proceso de migración es información irrecuperable, a pesar de lo cual la migración es la solución mas adecuada para lograr la preservación de los archivos en cuestión.

Con respecto a este tema Nelson-Strauss (1991) sostiene que las instituciones deben analizar la situación de los archivos que desean preservar y llegar a la conclusión de que una buena política para evitar la obsolescencia es agendar regularmente una renovación del soporte en el que se alojan las grabaciones objeto de preservación. Esta afirmación de 1991 se refiere a la obtención de nuevas copias en cintas magnéticas analógicas, pero en la práctica y llevado a nuestros días significa la re-migración programada de los citados registros.

Por otra parte, entendemos que existen dos criterios diferentes para encarar la etapa de Migración. Por un lado podemos considerar la Migración orientada al acceso de los datos por parte de los usuarios. En estos casos, la seguridad de los archivos es un tema central y el acceso abierto hará necesaria la creación de copias de seguridad de aquellos archivos puestos a disposición. Por otro lado tenemos la Migración orientada a la Preservación, que es precisamente el caso contrario.

3.2.1. La Digitalización de archivos de sonido

Hablamos de Digitalización cuando decidimos pasar una toma de sonido del dominio analógico al digital. Este es un paso crucial para garantizar la calidad del producto final de audio que deseamos obtener, y es por otra parte el proceso necesario para llevar a cabo la Migración de los archivos sonoros históricos registrados en cualquier tipo de soporte analógico². La información digitalizada no es por sí sola sonido audible, necesita ser decodificada para su reproducción. Digitalizar una señal significa codificarla. Es decir convertirla en una serie de números, los que al pasar por un Codificador pueden volver a convertirse en una señal analógica que nuestro sistema auditivo será capaz de escuchar. Esa conversión a números es discreta en contraposición con la señal analógica que es continua. Esta cualidad inherente al dominio digital es una característica central del audio digital. Podemos decir que en teoría siempre existe una pérdida por conversión de la información continua en discreta, sin embargo no necesariamente significa una pérdida por

² En nuestro caso los discos de vinilo del sello EDUL, otros soportes analógicos pueden ser por ejemplo cintas magnéticas o cassettes de audio.

efecto de esa discreción dado que cuanto mayor sea la resolución³ con la que llevemos a cabo este trabajo, tanto mejor será el resultado.

Dado que se trata de una serie de números, la señal digital no se degradará por el mero paso del tiempo y por esa misma razón podrá ser copiada infinitas veces sin sufrir mermas. Además, una vez digitalizada, la señal digital no incorporará a su información el ruido del soporte en el que ha sido almacenada y permitirá la manipulación de sus parámetros sin que por eso perdamos el original. Existen por otra parte sistemas de reconstrucción de señales digitales que hacen posible la recuperación de la misma.

Esta etapa culminará con la obtención de un nuevo original, esta vez en soporte digital, limitando las tareas de Edición para no ir mas allá de la propuesta del original, manteniendo por lo tanto las grabaciones monoaurales y estereofónicas según el caso tal como eran los originales analógicos y sin alterar los valores relativos de dinámica, separación entre canales y demás características de aquellas grabaciones históricas. Debe entenderse por tanto que en este paso del Circuito, la digitalización de los discos vinílicos seguirá los lineamientos de la Migración orientada a la Preservación enunciada anteriormente.

3.3. Paso 3 - La Restauración

93 ■

El tercer paso del circuito será la Restauración propiamente dicha. Para llevarla a cabo partiremos de los nuevos originales obtenidos como resultado de la Migración, analizaremos y optimizaremos sus valores de dinámica y ecualización, estudiaremos su panorámica estéreo o consideraremos y justificaremos llegado el caso crearla en el caso de las grabaciones monoaurales. En una palabra, intervendremos aquellos originales para ponerlos en valor conforme a valores compatibles con la industria discográfica de nuestros días. Para llevar a cabo este paso pondremos en juego las técnicas de *Masterización de audio digital*. Generalmente cuando se lleva a cabo la restauración de grabaciones en soporte analógico se suele denominar a dicho proceso como de Re-Masterización, pero en el caso de la restauración de los archivos del sello EDUL propiedad de la U.N.R. considerando que no podremos disponer de los masters analógicos originales resulta mas adecuado hablar directamente de Masterización, o mejor aún Masterización para la Restauración.

Para llevar a cabo esta tarea deberemos tener especial cuidado para no contradecir en ningún caso las intenciones estéticas de los autores de las obras sino por el contrario aprovechar los recursos tecnológicos a nuestra disposición para poner de manifiesto las intenciones autorales permitiendo que éstas antiguas grabaciones aprovechen la disponibilidad de un mayor rango dinámico, la ausencia de ruidos de superficie, el filtrado de ruido de fondo o la eliminación del llamado ruido de línea, además de una claridad textural mucho mas cercana a la que puede percibirse en una interpretación en vivo. Así, obtendremos nuevos *Masters* estereofónicos compatibles con los actuales estándares de la industria discográfica. Una vez alcanzado este objetivo podremos estudiar especialmente aquellos casos en los que las características de la música grabada permita aprovechar un mayor componente espacial, como por ejemplo las obras sinfónicas, sinfónico-corales o interpre-

³ Cantidad de números involucrados en el proceso de digitalización.

tadas por conjuntos instrumentales relativamente grandes, para producir una versión alternativa en formatos de sonido envolvente en forma complementaria a la versión estereofónica.

3.3.1. La Masterización de Audio en el Dominio Digital

La Masterización como disciplina es por cierto anterior a la consolidación del audio digital en el mercado discográfico, dado que la figura del Ingeniero de Masterización y por cierto algunas de las rutinas que se llevan a cabo durante el proceso de Masterización provienen de la era del audio analógico. Sin embargo, las posibilidades de manipulación de las tomas de sonido sin degradación por copias sucesivas que hace posible el dominio digital han definido a la Masterización de Audio como una de las disciplinas centrales en la producción de contenidos sonoros para la industria del disco compacto. En líneas generales, denominamos Masterización a las tareas llevadas a cabo a partir de una nueva toma de sonido o de una cantidad dada de tomas de sonido, o bien a partir de la reelaboración de una producción discográfica ya existente, siempre con el objeto de producir un nuevo Master siguiendo una serie de normativas, el que estará en condiciones de ser replicado de acuerdo a los estándares de la industria discográfica.

Con respecto a esto, Katz (2002) opina que, el trabajo del Ingeniero de Masterización debiera ser denominado Pre-Masterización porque considera que la Masterización en sí misma es el proceso de replicación de un soporte maestro o Master que es llevado a cabo en una planta replicadora, pero dado que todas las tareas relativas a la obtención del mencionado Master están bajo su responsabilidad, acepta el uso general del término Masterización para la denominación de esta disciplina.

Normalmente el Ingeniero de Masterización se hace cargo de las tareas relativas al futuro disco a partir de la Edición y el Ordenamiento en el tiempo de las tomas de sonido. Estas tareas pueden ser llevadas a cabo durante la sesión de Mezcla posterior a la grabación, pero resulta mas eficiente que aún en el caso de que se lleven a cabo en esa instancia, estén supervisadas por el Ingeniero de Masterización el que por lo tanto definirá así las cuestiones generales que hacen al futuro disco considerado como un producto en sí mismo. Al respecto Katz (2002) indica que esta tarea incluirá el Procesamiento Dinámico como así también la Nivelación o equiparación de los valores relativos de amplitud⁴, la Ecuación o reformulación del equilibrio espectral, la Reducción de Ruido tanto en lo relativo a los ruidos simples o constantes conocidos como ruidos de línea como a aquellos ruidos de fondo complejos y variables que requieran el análisis y filtrado mediante el uso de filtros que utilicen la Transformada Rápida de Fourier o FFT como herramienta principal, el control del equilibrio entre fases para evitar el desvío del eje de continua⁵ y todas las demás tareas necesarias para la obtención del Master final para su replicación. Katz enumera estos pasos en lo que llama Flujo de Trabajo como sigue:

⁴ Cuando Katz se refiere a Nivelación no se refiere solo al equilibrio dinámico entre pistas del disco sino también a un perfil general de Compresión y Limitación de la Dinámica.

⁵ Conocido habitualmente como DC-Offset, que produce el desplazamiento del eje que separa las fases positiva y negativa de la forma de onda, produciendo la pérdida de una porción del rango dinámico disponible.

[...] El Flujo de Trabajo del Ingeniero de Masterización comprende la edición, limpieza, arreglo de los niveles, procesamiento, y salida en el medio final. Cada ingeniero cuenta con un método único, utilizando bien el procesamiento analógico, o el digital o un híbrido de ambos Primeramente tomamos el formato origen de cada canción ... y procesamos una a una todas las canciones. Si el origen es digital y se va a utilizar el procesamiento analógico, lo enviamos a un conversor D/A (de digital a analógico) de alta calidad, lo pasamos a través de uno o mas procesadores de audio analógico y controlamos los niveles, las ecualizaciones (EQ) o los fundidos, a través de una consola analógica de Masterización personalizada. La señal es enviada entonces a un conversor A/D (de analógico a digital), y opcionalmente a varios procesadores digitales, y es entramada a 16 bits para ser grabada posteriormente en la Estación de Audio Digital⁶. Seguimos a continuación con la siguiente canción, restableciendo los procesadores hasta obtener el mejor sonido para esa canción, y así sucesivamente. (KATZ, 2002).

Owsinski llama a estas rutinas *Mecánica de la Masterización* y escribe:

[...] La verdadera Mecánica de la Masterización puede dividirse en algunas funciones como por ejemplo la maximización del nivel de las tomas de audio; mantener el equilibrio de las frecuencias como así también el uso de las funciones principales de la Estación de Audio Digital, tales como (las herramientas de) edición, ataques, extinciones y estiramientos (temporales), así como la inserción de (códigos) PQ e ISRC. Lo que realmente marca la separación entre los Ingenieros de Masterización del nivel más alto respecto de los restantes es la habilidad para hacer que la música (cualquier clase de música) suene tan grande, intensa y tonalmente balanceada como sea posible. (OW-SINSKI, 2008). (Traducción del autor de este artículo).

La descripción detallada de cada una de las rutinas que integran este paso del circuito será objeto de un artículo específico, dado que constituyen en sí mismas el núcleo central del proceso de restauración de audio.

3.3.2. Percepción auditiva y Masterización. Del dominio analógico al digital.

Nuestro oído no responde de igual manera a las diversas frecuencias sonoras. En 1933 Harvey Fletcher y Wilden Munson diagramaron las curvas conocidas como isofónicas, perfeccionadas Derek Robinson y R. Dadson (1956) para dar lugar a las normas ISO 226 (ISO, 2003), analizadas por Yoity Suzuki y Hishashi Takeshima quienes describen una serie de experiencias realizadas entre 1927 y 2002 (SUZUKI

⁶ En inglés DAW por Digital Audio Workstation, se refiere a la herramienta de hardware y software sobre la cual es realizado el trabajo de Masterización.

& TAKESHIMA, 2004). Estas curvas se aprecian en la Figura 1 e indican la relación existente a nivel perceptivo o psicoacústico entre las diversas frecuencias e intensidades y de acuerdo a las mismas nuestro oído posee una sensibilidad menor para las frecuencias extremas tanto graves como agudas.

La sensación perceptiva de intensidad se conoce como sonoridad. Dice Miyara:

[...] La sensación de sonoridad, es decir de fuerza, volumen o intensidad de un sonido está, en principio, relacionada con su amplitud [...] Sin embargo, la sonoridad resulta en realidad fuertemente dependiente no solo de la amplitud sino también de la frecuencia. El oído es más sensible en las frecuencias centrales, es decir entre 500 Hz y 5 KHz, que en las muy bajas o muy altas. (MIYARA, 1999)

Por lo tanto, para generar una sensación psicoacústica equilibrada entre frecuencias del espectro audible es necesario reforzar la intensidad de las frecuencias extremas. La Figura 1 compara la revisión 2003 de la norma ISO 226 (rojo) con la revisión de Robinson & Dadson (azul) y el original de Fletcher & Munson (verde). La frecuencia de referencia es siempre igual a 1 KHz, y las lecturas de amplitud de esa frecuencia se aplican para todo el espectro.

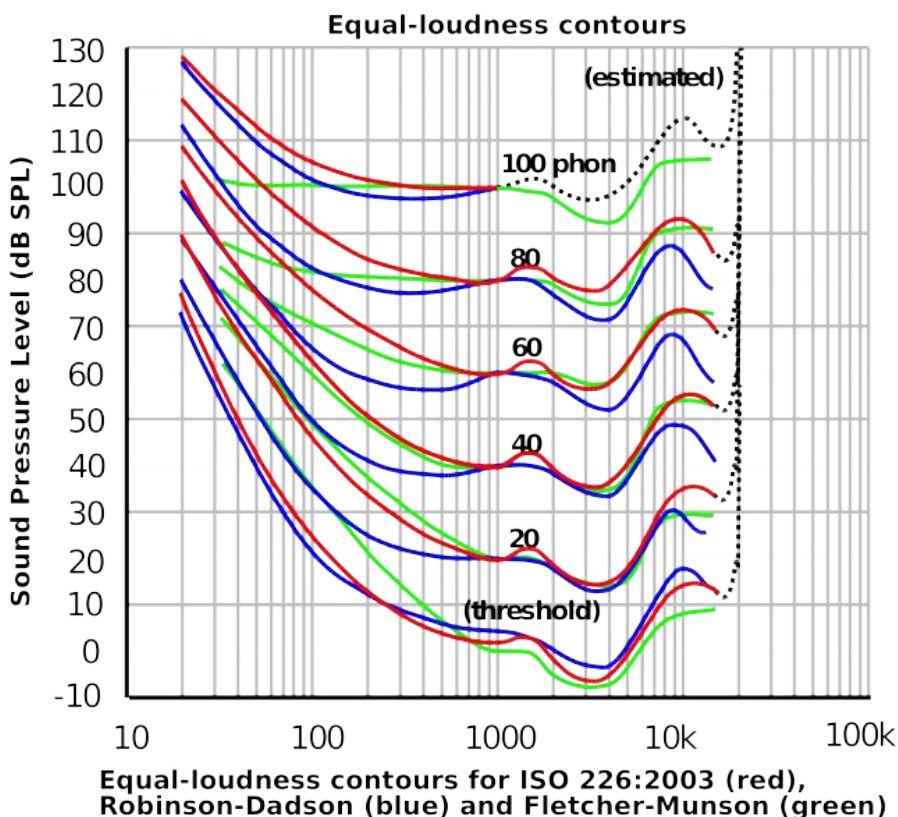


Figura 1. Curvas de sonoridad igual o isofónicas

3.3.3. El Disco como producto y como creación musical

Cuando mencionamos que la intervención de los archivos originales nos permitirá ponerlos en valor de acuerdo a valores compatibles con la industria discográfica actual, queremos decir que obtendremos como resultado un Master digital por cada una de las grabaciones analógicas, que estará en condiciones de ser reeditado en el nuevo formato.

Ya en los '60 y primeros años de la década del '70' de acuerdo a los estándares de la industria discográfica, todas las producciones de un mismo sello tenían en común diversas características distintivas que van desde el criterio para la selección del repertorio incluido en esas ediciones hasta el diseño gráfico de las tapas y la etiqueta o centro del disco, pero principalmente ciertas características sonoras que permiten reconocer a que sello corresponde una grabación dada. Esta característica se ha desarrollado mucho más aún a partir de los años '80 con la consolidación del CD como paradigma que unifica la idea de creación, producción y distribución de música.

De acuerdo a esta idea, todos los discos de un mismo sello tienen algunos elementos en común, partiendo desde el concepto de que cada disco es en sí mismo un producto y no una suma de productos de características diversas. Por ejemplo, la definición de un criterio común a aplicar a los valores de dinámica y ecualización espectral considerando al disco como una unidad. Por lo tanto deberemos estudiar este aspecto en la colección de discos de vinilo rescatados y definir valores de equilibrio dinámico y espectral para los nuevos masters que obtendremos como resultado del proceso de restauración.

97 ■

3.4. Paso 4 - La Conservación

El cuarto y último paso del Circuito será la Conservación del resultado final es decir de los nuevos Masters obtenidos, definiendo las mejores condiciones y formatos para su almacenamiento, como por ejemplo la obtención de copias idénticas en formatos de audio digital diferentes al estándar de los discos compactos de audio definido por el Libro Rojo incluido en las Normas ISO 9660 que determina que todos los discos de audio deberán tener una tasa de muestreo igual a 44.1 KHz y una resolución de 16 bits. Denominamos Conservación a esta etapa dado que reservamos el concepto de Preservación o Salvaguarda para el primer paso del circuito donde nuestro primer objetivo es proteger un patrimonio sonoro histórico que consideramos vital y cuyo estado de deterioro indica que se encuentra en peligro de desaparición.

Por lo tanto la Conservación tendrá como objetivo que el resultado final del trabajo de restauración se mantenga en el tiempo, para lo cual será imprescindible poner especial atención a la obsolescencia de los soportes, lo que determinará la periodicidad con la que deberemos repetir el proceso de digitalización para transferir los archivos a nuevos medios de archivo. También consideraremos el mantenimiento de más de una copia de respaldo del archivo completo en diferentes soportes, e incorporaremos todas las novedades que surjan como resultado del futuro avance tecnológico en la materia, por lo que el proceso de Conservación será sin dudas continuado en el tiempo.

4. El catálogo restaurado frente a los nuevos paradigmas de difusión

La recuperación y revalorización de este catálogo de registros sonoros involucra la necesidad de reelaborar el código simbólico compartido que constituye la cultura, considerando los paradigmas de nuestra época tanto en lo referido a la producción como al consumo de sus bienes culturales. Así, resulta relevante estudiar las posibilidades de resignificar este acervo sonoro desde una perspectiva diferente, tanto desde el punto de vista de los hábitos en materia del consumo de música grabada, como de los formatos en los que estos registros estarán a disposición del público en general, tomando en cuenta que la puesta a disposición de la comunidad es uno de los objetivos centrales de este proyecto.

Por otra parte, el estudio del Estado del Arte en la materia, nos ha permitido advertir que con respecto a los paradigmas actuales de distribución de música grabada nos encontramos en un punto de inflexión en el que coexiste tanto la industria tradicional del disco compacto como las nuevas plataformas en línea alojadas en servidores de Internet. Por un lado comprobamos que los principales proveedores de música digital en línea solicitan aún que los archivos de audio que les sean enviados respeten el formato lógico de los discos compactos⁷, pero solo como punto de partida para la conversión de los mismos a los diversos formatos alternativos disponibles en línea. Esta circunstancia nos permite pensar en que para cada registro puede haber más de un formato disponible en Internet y todos ellos listos para la escucha inmediata. Hemos observado también que las preferencias de los oyentes se inclina cada vez más a esta nueva modalidad de escucha de música por transmisión a distancia, conocida como *streaming*. Esto ha determinado que el objetivo inicial de entregar la colección restaurada en formato de discos compactos, haya sido reemplazado por el de entregar la colección completa en formatos aptos para la transmisión de datos a través de Internet, lo que ha sido debidamente consensuado entre el Centro de Estudios y Producción Sonora y Audiovisual de la UNLa (CEPSA) y el Centro de Estudios en Música y Tecnología de la UNR (CEMyT).

Esta idea permitirá que una vez restaurados todos los títulos de la colección, estaremos en condiciones de estudiar la posibilidad de adaptar algunas de estas grabaciones a formatos de sonido envolvente para ponerlos a disposición en forma simultánea. El inventario de los registros del sello EDUL que son objeto de restauración asciende a un total de 32 discos de vinilo, de los cuales solo 13 corresponden a grabaciones originalmente estereofónicas, por lo que los restantes 19 registros son originalmente monoaurales más allá de cual haya sido la intención de los autores de las obras con respecto a la consideración de la espacialidad en la grabación de su obra. Vale la pena aclarar en este punto que la metodología desarrollada para la restauración de estas antiguas grabaciones, contempla en todos los casos como valores de mínima las normativas para la creación de discos compactos de audio que consideran en todos los casos que los discos tienen dos canales, los que en el caso de las grabaciones monoaurales serán idénticos es decir monoaurales bi-canal.

⁷ Conocido como formato CD-DA de acuerdo al Libro Rojo según normas ISO 9660 en 44,1 KHz y una resolución de 16 bits.

Una vez logrado el objetivo de restaurar los originales pasaremos a estudiar detenidamente los casos en los que las características de la música grabada se beneficiaría en el caso de contar con una componente espacial importante, como por ejemplo en las obras sinfónicas, sinfónico-corales o realizadas por conjuntos relativamente grandes. En estos casos la expansión del espacio estereofónico resulta pertinente por lo que elaboraremos una versión alternativa y complementaria de estas grabaciones en formatos para sonido envolvente. En contraposición, existen casos en los cuales las intenciones autorales no dan lugar a expansión alguna, aún en el caso en el que las grabaciones originales hayan sido estereofónicas. Como ejemplo podemos citar las grabaciones de obras electroacústicas compuestas en la década de 1960 específicamente pensadas para el formato discográfico estereofónico. En todos los casos, entendemos la posible adaptación a sistemas de sonido envolvente como un proceso de revalorización del patrimonio sonoro a partir de la aplicación de los avances tecnológicos de la época, tomando siempre en cuenta las características de las obras registradas y manteniendo siempre el compromiso de no desvirtuar las intenciones de los compositores de las obras registradas.

Conclusiones

La recuperación del archivo histórico del sello EDUL propiedad de la Universidad Nacional de Rosario se justifica por su enorme valor no solo histórico sino también musical dado que incluye grabaciones únicas de compositores e intérpretes argentinos y latinoamericanos, las que mas allá de su valor intrínseco no resultan atractivas para los sellos discográficos del circuito comercial, y que por lo tanto, de no haber sido incluidas en el catálogo de EDUL no existiría registro de las mismas.

Existe una importante colección de recomendaciones, convenciones y normativas internacionales sobre la salvaguarda de archivos históricos y audiovisuales. En vista de las mismas y ante el archivo de registros históricos que este equipo de investigadores ha asumido la responsabilidad de restaurar, hemos propuesto como metodología de trabajo la elaboración de un ordenamiento de las etapas de trabajo al que hemos propuesto denominar Circuito de Restauración, comenzando por la Preservación o Salvaguarda de los discos de vinilo rescatados, continuando por la Migración al dominio digital para obtener copias digitales iguales a los originales, abordando luego la Restauración en sí misma a la que denominamos como Masterización para la Restauración, y terminando con la Conservación de los nuevos registros obtenidos como resultado. Nos encontramos en este momento con aproximadamente un 70% del catálogo ya digitalizado y en plena tarea de remasterización. El importante avance en la migración al dominio digital de los registros rescatados y el grado actual de restauración de los mismos permite afirmar que la metodología aplicada para este trabajo ha sido adecuada.

En la actualidad, las preferencias de los oyentes se inclina cada vez mas hacia las nuevas modalidades de escucha de música por *streaming*, mientras coexisten la industria tradicional del disco compacto con las nuevas plataformas en línea alojadas en servidores de Internet y los proveedores de música en línea solicitan que los archivos de audio que les sean enviados respeten el formato lógico de los CDs de audio como punto de partida para su conversión a diversos formatos alternativos disponibles en línea. A partir de esto concluimos que el formato original-

mente pensado para la entrega de la colección restaurada deberá ser compatible con la transmisión de datos a través de Internet para asegurar que este importante acervo sonoro llegue efectivamente a estar a disposición del público en general. El diseño del servidor de Internet que estará a cargo de este servicio corresponderá a la Universidad Nacional de Rosario como propietaria de los registros restaurados.

Referencias

UNESCO. **Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial**, 2003. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>>

BOKOVA, Irina. **Día mundial del Patrimonio Universal**, UNESCO, 2014, p.2. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002302/230247s.pdf>>

FLETCHER, H. & MUNSON, W. A. Loudness, Its Definition, Measurement and Calculation. En: **Bell System Technical Journal**, 12, 1933, p.377-430.

IASA. **TC03. La salvaguarda del patrimonio sonoro: ética, principios y estrategias de preservación**. Traducción de Fernando Osorio Alarcón. International Association of Sound and Audiovisual Archives, 2005. Disponible en: <http://www.iasa-web.org/sites/default/files/downloads/publications/TC03_Spanish.pdf>

ISO, **ISO 226. Acoustics-Normal equal-loudness-level contours**. International Organization for Standardization, 2003. Disponible en: <http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=34222>

KATZ, Bob. **Masterización de Audio: el arte y la ciencia (orig: Mastering audio: the art and the science) 1a Edición**. Burlington: Elsevier/Focal Press. Versión castellana: Escuela de cine y video, Guipuzcoa, 2002.

MIYARA, Federico. **Acústica y Sistemas de Sonido**. Rosario: UNR Editora, 1999.

NELSON-STRAUSS, Brenda. Preservation Policies and Priorities for Recorded Sound Collections. **Notes** - v.48, n.2, 1991, p.425-436.

OWSINSKY, Bob. **The mastering engineer's handbook. Ed. 2ª**. Boston: Thomson, 2008.

ROBINSON, Derek W., & DADSON, R. So. A re-determination of the equal-loudness relations for pure tones. **British Journal of Applied Physics** 7.5, 1956, p.166.

SPRINGER, Joie. La salvaguarda de los archivos digitales en la sociedad de la información. **Cuadernos de Documentación Multimedia**, v.22, UNESCO, 2011, p.23-25.

SUZUKI, Yoiti, & TAKESHIMA, Hisashi. Equal-loudness-level contours por pure tones. **Journal of Acoustic Society of America**, v.116, n.2, 2004, p.918-933.



Artigos

Técnica para marimba: um estudo dirigido às principais formas de se posicionar quatro baquetas nas mãos

ELIANA C. M. GUGLIELMETTI SULPICIO

Eliana C. Maggioni Guglielmetti Sulpicio é natural de Ribeirão Preto e iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade através do piano. Doutora em musicologia pela ECA-USP, mestre pela Boston University (EUA), bacharel em percussão pelo IA-UNESP de São Paulo e graduada em piano pela UNAERP; estudou também na Escola Municipal de Música de São Paulo. Atuou em diversas orquestras no Brasil e no exterior tais como: Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto; Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul; Banda Sinfônica do Estado de São Paulo; Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo; Orquestra Sinfônica de Santos; Bachiana Filarmônica; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (artista convidada), Civic Symphony of Boston, Newton Philharmonic, Plymouth Orchestra, New England Philharmonic Orchestra, Boston University Symphony Orchestra, Boston University Wind Ensemble, Boston University Percussion Ensemble, sob regência de Thomas Gauger; Alea III (grupo de música contemporânea em residência na Boston University). Foi professora da GYB-SO (Greater Youth Boston Symphony Orchestra), da Faculdade Paulista de Artes e de festivais de música em Brasília, Ilha Solteira, Mauá, Bragança Paulista e República Dominicana. Estudou composição com Almeida Prado, Samuel Headrick e Lucas Foss. Possui várias obras para percussão, sendo uma delas premiada no concurso nacional "Hildegard Soboll Martins" da Universidade Federal do Paraná. Atua frequentemente em música de câmara com o In Tempori Duo, formado desde 1994, com o trompetista Carlos Sulpício, é professora do Departamento de Música da Universidade de São Paulo em Ribeirão Preto, integrante do Ensemble Mentemanuque, diretora artística e regente do GRUPURI, Grupo de Percussão do Curso de Música da FFCLRP-USP. Email: elianasulpicio@usp.br

■ RESUMO

Como parte do resultado apresentado na tese de doutorado O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas: dos primórdios às primeiras composições brasileiras (SULPICIO, 2011), no presente artigo apresentamos as diferentes formas de se segurar quatro baquetas, uma das técnicas empregadas para a execução da Marimba. Através da revisão da literatura atual, predominantemente norte-americana, que trata do assunto, elucidamos com detalhes os procedimentos desta técnica e propomos uma tabela final contendo todas essas formas de se posicionar quatro baquetas nas mãos.

■ PALAVRAS-CHAVE

Marimba, performance, técnica de quatro baquetas.

■ ABSTRACT

As part of the results presented in the doctoral thesis The development of four mallets technique: from the early days to the first Brazilian compositions (SULPICIO, 2011), this article presents the different ways to hold four mallets, which is one of the techniques employed for Marimba playing. By reviewing the current literature that deals with it, predominantly from the United States of America, we elucidate in detail the procedures related to this technique and propose a final table containing all current grips.

■ KEYWORDS

Marimba, performance, technique for four mallets.

103 ■

1. Introdução

Os teclados de percussão são idiofones pertencentes ao grupo dos instrumentos da percussão, cujos sons são resultantes da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas. Dentre estes tipos específicos de idiofones, temos a marimba, o xilofone, o glockenspiel e o vibrafone e, na literatura brasileira, encontramos o termo barrafones¹ usado por alguns autores para se referirem a estes instrumentos.

De acordo com Merrill (1996, p.1), existem quatro fatores que tornam o som da marimba atual característico. O primeiro diz respeito à maneira como as teclas são construídas. Geralmente as marimbas são construídas com uma madeira chamada “pau rosa” e diferentemente das teclas do xilofone, são mais longas e mais amplas, possuindo um formato cavado na parte de baixo da tecla, o que lhe dá uma característica de lâmina. O segundo fator está relacionado ao processo de afinação destas teclas, processo este ditado pelos formatos que as teclas devem adquirir. No som emitido pela marimba, o harmônico mais significativo é o que se encontra duas oitavas acima da fundamental, ou seja, o quarto harmônico (Figura 1.1).

O terceiro fator envolve os ressonadores, que são longos tubos de metal usados para amplificar e intensificar os sons das teclas e não para prolongá-los, como muitos acreditam. Finalmente, o quarto fator é determinado pela escolha dos tipos de baquetas a serem usadas.

¹ Barrafones: termo empregado por alguns autores, como Luiz D´Anuniação e Ney Rosauro que corresponde aos teclados de percussão.

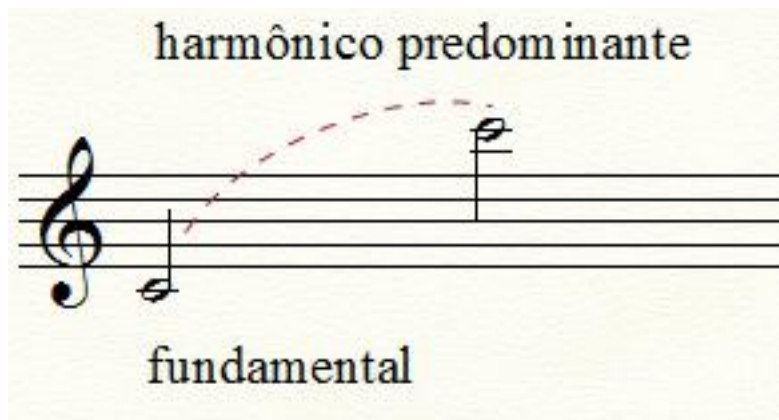


Figura 1.1. Fundamental e harmônico predominante na marimba.²

As extensões empregadas nas marimbas podem variar de quatro oitavas até cinco oitavas. A figura abaixo (Figura 1.2) mostra um instrumento moderno com a extensão de quatro oitavas e um terço (Figura 1.3).



Figura 1.2. Marimba da marca Kori construída nos anos noventa do século passado. Exemplar com a extensão de quatro oitavas e um terço, teclas de madeira “pau rosa” e tubos de metal. Fonte: da autora.

² No caso do xilofone, o harmônico mais perceptível é o que se localiza uma oitava e uma quinta acima da fundamental, ou seja, o terceiro harmônico.



Figura 1.3. Extensão do instrumento exemplificado na figura 2.3.

Para a execução destes teclados de percussão, emprega-se em termos gerais a técnica de duas baquetas para o xilofone e *glockenspiel* e a técnica de quatro baquetas para a marimba e para o vibrafone³.

105 ■

2. Os diferentes *grips* utilizados

Em meio à bibliografia existente há a descrição destes *posicionamentos* para se segurar duas baquetas em cada mão. Para isso, a palavra de uso corrente é o termo *grip*. Pela dificuldade em encontrar uma palavra adequada em português, que contenha em sua essência a tradução apropriada para o termo em questão, optamos por manter o conceito de *grip*. Este termo (*ato de segurar*) serve tanto para especificar a maneira usada para se segurar uma baqueta em cada mão, como também para especificar a maneira como duas baquetas são posicionadas na mão. Porém, lembramos ainda que se utiliza o termo “pinça” em português de modo diferenciado para especificar a maneira como uma baqueta é presa entre o dedo polegar e o indicador. De acordo com Tarcha, “pinça é a maneira usada para segurar a baqueta. Em inglês, *grip*, termo de uso corrente entre os percussionistas – quase sempre na técnica de quatro baquetas -, para designar a maneira de segurar duas baquetas em cada mão” (TARCHA, 1997, p.8). Ou seja, *grip* é a maneira como seguramos as quatro baquetas, é o posicionamento inicial, o ponto de partida para a técnica como um todo.

Apresentamos a seguir as diferentes maneiras de se posicionar duas baquetas em cada mão, no entanto, não advogamos em prol de uma ou outra, dentre as maneiras aqui apontadas. Acreditamos que esta escolha depende da idiossincrasia de cada indivíduo, tais como tamanho e musculatura das mãos, preferência

³ Ambas as técnicas podem ser empregadas em todos os teclados de percussão, sendo o mais usual o citado acima.

de baquetas, tipo de teclado de percussão a ser tocado, estilo do repertório e afinidades gerais inerentes a cada um.

Para o reconhecimento das baquetas nos diferentes grips, utilizaremos a seguinte numeração⁴ (Figura 2.1):



Figura 2.1. Da esquerda para a direita, baquetas 1-2-3-4. As baquetas 1 e 2 ficam na mão esquerda e as baquetas 3 e 4 na mão direita. Fonte: da autora.

■ 106 Para as ilustrações dos diferentes *grips* serão apresentados exemplos com a mão direita, uma vez que em todos os *grips*, a mão esquerda, em termos de posicionamento das baquetas, procede exatamente igual à direita. Para os dedos, tal como no caso do piano, utilizaremos a seguinte numeração (Figura 2.2):



Figura 2.2. Indicação da numeração dos dedos.

Os termos **Crossed grips** e **Uncrossed grips** serão também utilizados ao longo do texto. Neste caso, em alguns momentos, também optamos pela conservação do uso dos termos em inglês, sendo que o termo **Crossed grip** significa que os cabos das baquetas se cruzam na palma da mão (**cabos cruzados**) e o termo **Uncrossed grip** significa que os cabos das baquetas não se cruzam na palma da mão (**cabos não cruzados**).

⁴ Alguns autores utilizam a numeração 1, 2, 3 e 4, da esquerda para a direita, enquanto outros utilizam a numeração contrária 4, 3, 2, e 1, da esquerda para a direita.

A seguir, apresentamos os grips com explicações detalhadas na visão de cada autor consultado.

A respeito deste assunto, Howarth⁵ (2002, p. 6) afirma:

Existem várias maneiras de se segurar duas baquetas em uma mão, o que implica na existência de vários grips. Todos esses possíveis grips podem ser colocados dentro de duas categorias: *Uncrossed grips* e *Crossed grips* (HOWARTH, 2002, p. 6).

De acordo com Howard na categoria do *Crossed grip* encontram-se:

1. *Tradicional/Scissor*⁶ *grip*
2. *Burton grip*
3. *Stout grip*

Dentro da categoria *Uncrossed grip* encontram-se:

1. *Musser grip*
2. *Stevens grip*

Zeltsman⁷ (2003, p.2) também faz uma primeira divisão destes *grips* em duas categorias:

1. *Cross grips*:
 - 1.1. *Tradicional grip*
 - 1.2. *Burton grip*
2. *Independent-mallet grip*⁸:
 - 2.1. *Musser grip*
 - 2.2 *Stevens grip*

Stevens (1979, p.8) faz uma separação dos diferentes *grips* em três categorias:

1. *Tradicional grip*
2. *Burton grip*
3. *Musser grip*

Stevens completa com a seguinte informação:

O Tradicional grip e o Burton grip são frequentemente descritos como *Crossed-stick* (cabos cruzados) ou grips dependentes, pelo fato dos cabos das baquetas se cruzarem na palma da mão. O Musser grip é também descrito como grip independente, pelo fato dos cabos das baquetas serem segurados em partes separadas da mão e nunca entrarem em contato um com o outro (STEVENS, 1993, p.8).

⁵ Gifford Howarth é professor assistente da *Bloomsburg University*, nos EUA.

⁶ *Scissor* em inglês = tesoura. Recebe este nome, por lembrar uma tesoura.

⁷ Nancy Zeltsman é professora do *Boston Conservatory* e da *Berklee College of Music*, nos EUA.

⁸ A autora se refere à *Uncrossed Grip* como *Independent-mallet grip* pelo fato dos cabos das baquetas não entrarem em contato um com o outro, sendo segurados em partes independentes das mãos.

Kostowa/Giesecke⁹ (1996, p.7) demonstram a seguinte divisão:

1. Cross-grip techniques:
 - 1.1. Tradicional grip ou Delecluse grip
 - 1.2. Burton/Friedman/Samuels grip
 - 1.3. Gordon-Stout grip
2. Non-crossing grips:
 - 2.1. Musser grip
 - 2.2. Stevens grip
 - 2.3. Maineri grip

Para Mitchell Peters¹⁰ (s.d., p.114) existem diversas maneiras de se posicionar quatro baquetas, sendo os mais comuns e usados atualmente os seguintes grips:

1. Musser-Stevens grip
2. Burton grip
3. Tradicional cross-grip

■ 108 Glassock¹¹, num artigo para a Percussive Notes (1973), escreve que existem três métodos básicos de se segurar quatro baquetas.

1. Musser grip
2. Cross stick n. 1 (referindo-se à Burton grip, no entanto, não menciona este termo).
3. Cross stick n. 2 (referindo-se à Tradicional grip, mas também não mencionado este termo).

Burton, em seu método Four Mallet Studies, escreve sobre as possibilidades de se segurar quatro baquetas:

Existem poucas possibilidades para se segurar quatro baquetas nas mãos. Muitos executantes declaram usar seus próprios métodos. Eu não sou exceção. Portanto, para melhor analisar este assunto confuso, deixe-nos considerar os detalhes dos aspectos físicos e mecânicos envolvidos. No uso de quatro baquetas importa a liberdade de movimento em abrir e fechar as baquetas. Também deve ser mencionada a troca com facilidade para o uso de duas baquetas, enquanto se toca com quatro baquetas segurando as outras duas à parte. Por outro lado, somente duas baquetas são usadas para passagens lineares. Consequentemente, será sempre desejável qualquer método que resulte num número mínimo de movimentos para se segurar as baquetas. E isto vale para os pulsos, braços e baquetas. O método deve sempre propiciar uma melhor estabilidade em controlar as baquetas (BURTON, 1995, p.3).

⁹ Wessela Kostowa, nascida na Bulgária, solista com inúmeras gravações. Mark Andreas Giesecke é alemão, solista, compositor, é membro do Kostowa-Giesecke Duo ao lado de Wessela Kostowa.

¹⁰ Mitchell Peters é professor da University of California, Los Angeles, EUA.

¹¹ Lynn Glassock é professor assistente da California State University, Fresno, EUA.

2.1 Tradicional grip

É o grip para o uso de quatro baquetas mais antigo. No Tradicional grip os cabos das baquetas são cruzados na palma da mão, com o cabo da baqueta que fica do lado de fora embaixo do cabo da baqueta que fica do lado de dentro. Ou seja, os cabos das baquetas 2 e 3 passam por cima dos cabos das baquetas 1 e 4.

De acordo com Zeltsman (2003, p.3), os dedos 4 e 5 passam em torno dos cabos das baquetas, mantendo as baquetas juntas ao cabo da baqueta de fora por baixo. Os dedos 4 e 5 precisam alongar-se através das baquetas, curvando-se e tocando a palma da mão.

O quinto dedo (e às vezes o quarto dedo também) quase sempre tocará a palma de sua mão e algumas vezes ele precisará segurar os cabos das baquetas firmemente. Se você possui dedos longos, poderá ajudar pensar em deixar seu quarto e quinto dedos posicionados de forma mais estendida sobre os cabos das baquetas ao invés de curvá-los sobre os cabos. Isto evitará que as unhas do quarto e quinto dedos toquem de forma desconfortável sobre a palma da mão. [...] O seu primeiro e segundo dedo estarão sempre entre as duas baquetas. [...] O terceiro dedo, gentilmente sustenta a baqueta de fora. Você deve manter o terceiro dedo levemente curvado todo o tempo. Se ele se curva de forma muito rígida, impedirá você de juntar as duas baquetas para tocar intervalos pequenos. [...] O polegar deverá repousar sobre o cabo da baqueta de dentro. É importante curvar levemente o polegar para visualizar melhor a definição das juntas. Existem dois pontos importantes a serem considerados quanto à parte externa do polegar em relação à baqueta interna. (1) logo acima da primeira junta: que é entre a unha e a primeira junta; (2) logo abaixo da primeira junta (ZELTSMAN, 2003, p.3 e 6).

109 ■

As figuras de número 2.1.1 a 2.1.9 mostram Zeltsman com o uso do Tradicional grip:



Figura 2.1.1. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 3).



Figura 2.1.2. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 3).

■ 110



Figura 2.1.3. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 3).



Figura 2.1.4. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 4).



Figura 2.1.5. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 4).

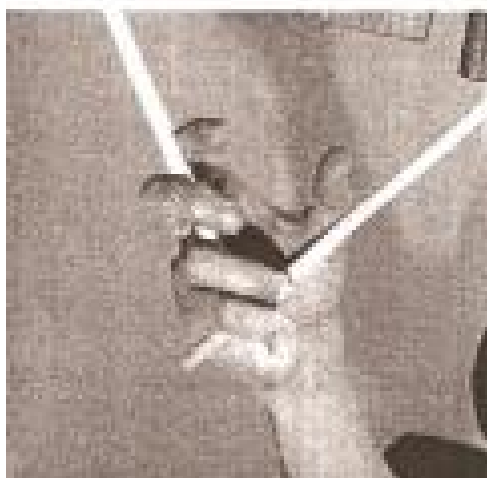


Figura 2.1.6. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 4).



Figura 2.1.7. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 6).



Figura 2.1.8. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 7).

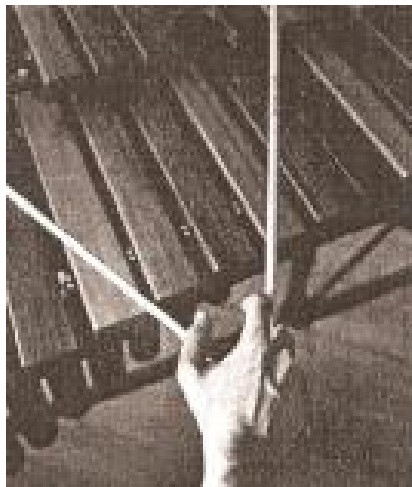


Figura 2.1.9. *Tradicional grip*. Fonte: Zeltsman (2003, p. 7).

Zeltsman aponta seis pontos considerados importantes e que podem justificar as vantagens deste grip: 1. Possibilita uma boa alavanca; 2. Dá sensação de segurança; 3. Com este grip é mais fácil segurar baquetas mais pesada; 4. Movimentos mais fáceis; 5. Maior variedade de articulação; 6. Oferece tanta potência quanto os outros grips.¹²

2.2 Burton Grip

Dentro da categoria do *crossed grip*, o *Burton grip* é um dos mais populares e foi desenvolvido pelo legendário vibrafonista Gary Burton (HOWARTH, 2002, p.36).

¹² Para maiores detalhes, consultar Sulpicio (2011, p. 124).

Burton utiliza o grip que se tornou mundialmente conhecido com o seu nome. Os cabos das baquetas são cruzados na palma da mão de forma contrária ao tradicional grip, ou seja, o cabo da baqueta que fica do lado de fora fica acima do cabo da baqueta que fica do lado de dentro. Portanto, o cabo da baqueta 1 passa por cima do cabo da baqueta 2. Já o cabo da baqueta 4 passa por cima do cabo da baqueta 3, ficando os cabos das baquetas 1 e 4 mais próximos à palma da mão.

Em seu livro *Four Mallet Studies*, Burton esclarece sua preferência por este grip:

Minha preferência é para o seguinte grip, o qual não é amplamente usado. Minhas justificativas para isso são as seguintes: 1) Na mão direita, a baqueta que fica do lado de fora irá sempre atuar na parte da melodia e não mudará suas funções constantemente. 2) O movimento de percutir é sempre para cima e para baixo tanto com duas ou quatro baquetas. 3) Com o posicionamento adequado das baquetas que não estão sendo utilizadas, não existe movimento excessivo da baqueta que não está sendo usada para as execuções de passagens com duas baquetas. 4) A segunda baqueta está numa posição onde ela pode facilmente ser usada como suporte harmônico adicional da linha melódica quando desejado, sem necessitar que a baqueta de cima mude sua função. 5) Este grip oferece segurança e controle das baquetas com os dedos (BURTON, 1995, p.4).

113 ■

As figuras 2.2.1 a 2.2.6, extraídas de seu livro *Four Mallet Studies* (1995), ilustram o Burton grip:



Figura 2.2.1. *Burton grip*. Fonte: Burton (1995, p. 4).



Figura 2.2.2. *Burton grip*. Fonte: Burton (1995, p. 10).



Figura 2.2.3. *Burton grip*. Fonte: Burton (1995, p. 10).

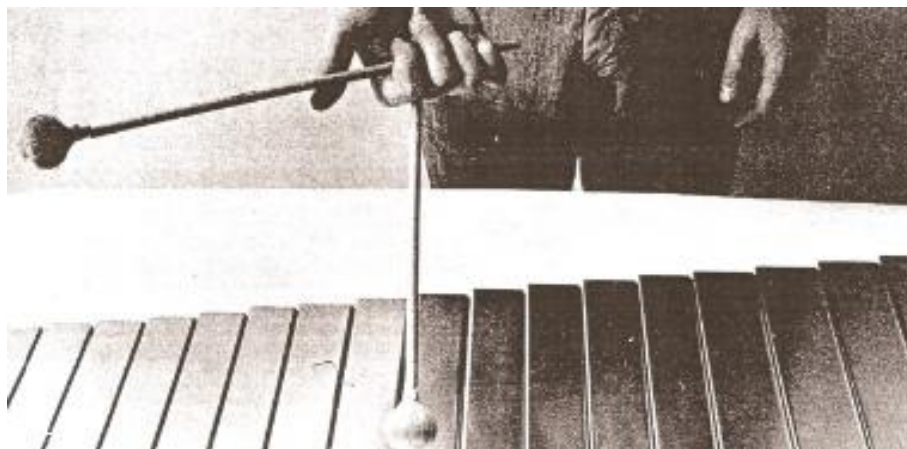


Figura 2.2.4. *Burton grip*. Fonte: Burton (1995, p. 11).



Figura 2.2.5. *Burton grip*. Fonte: Burton (1995, p. 11).



Figura 2.2.6. *Burton grip*. Fonte: Burton (1995, p. 11).

Dentre os *grips* mais comumente usados, Burton faz algumas críticas à *Musser grip* e à *Tradicional grip*:

Entre os *grips* mais comumente usados existem dois os quais eu critico de alguma forma. Um método é segurar as baquetas com dois dedos entre as baquetas (uma variação deste procedimento é chamado “*Musser grip*”). Minha crítica a esse método é que se torna impossível ou extremamente difícil fechar as baquetas inteiramente. E a execução de uma segunda maior e uma segunda menor somente pode ser obtida com um considerável movimento de rotação dos pulsos, o que gera a perda de liberdade e destreza. Outro *grip* frequentemente utilizado é aquele que usa um dedo entre as baquetas com a baqueta de dentro no topo¹³. Com este *grip*, linhas melódicas compostas de

¹³ Baqueta de dentro no topo refere-se à baqueta de nº 3. Aqui Burton está se referindo ao tradicional *grip*, embora não mencione este termo.

notas simples (*single note lines*) precisam ser tocadas com as duas baquetas de dentro, enquanto que as baquetas de fora permanecem para cima. Eu considero este procedimento inconveniente pelas duas razões seguintes: 1) Quando se toca com quatro baquetas, a baqueta de cima¹⁴ está conduzindo a linha melódica. Mudando-se para duas baquetas, a linha melódica passaria a ser executada pela segunda baqueta¹⁵. Em passagens que requerem frequentes mudanças desta natureza, acarreta-se em perda de suavidade, porque a execução da linha melódica fica com muita alternância entre as duas baquetas de cima (mais ou menos como dois saxofonistas que trocam repetidamente as partes). Esta inconsistência limita a qualidade da fluência das linhas melódicas e complica o processo mental envolvido. 2) Quando se toca uma linha melódica com a baqueta de dentro da mão direita enquanto se segura a baqueta de fora acima do teclado, a baqueta de fora gera um excesso de peso e movimento. O tipo de movimento da mão deve então mudar do ataque vertical para o de rotação lateral, como o movimento de rulo de duas baquetas com uma mesma mão. Mais uma vez, passagens que requerem frequentes mudanças de duas para quatro baquetas causariam inconsistência nos ataques que ficariam limitadas em termo de uniformidade (BURTON, 1995, p. 3 e 4).

Para se ter certeza se a baqueta de fora está sendo segurada adequadamente, Howarth (2002, p.37) sugere um rápido teste: segurar as duas baquetas com a palma da mão para baixo e deixar cair a baqueta de fora. Se esta baqueta cair no chão, retornar aos passos iniciais novamente. Se a baqueta de fora for sustentada pela baqueta de dentro, significa que se está pronto para se seguir em frente.

2.3 Grip utilizado por Ney Rosauero

Num artigo escrito para a revista *Percussive Notes* em fevereiro de 1998, Rosauero descreve o *grip* por ele utilizado como sendo uma extensão do *Burton grip*, mas com certas modificações. Segundo o autor, após quinze anos tocando instrumentos de teclados de percussão, desenvolveu sua própria maneira de segurar as quatro baquetas:

Eu não estava satisfeito com o *Burton Grip*. Então comecei a combinar os melhores recursos de outros *grips* com a intenção de melhorar os três principais problemas técnicos deste *grip*: 1) o constante *clic* produzido pelos cabos de ratam na palma das mãos; 2) a falta de rotação de pulso para a realização de rulos com uma mão em pequenos intervalos; 3) a falta de opções para os rulos com quatro baquetas (ROSAURO, 1998, p.32).

¹⁴ Burton utiliza o termo “*top*” para designar a baqueta de fora, ou seja, baqueta de número 4, seguindo a numeração que convencionamos no início do artigo. Em seu método, *Four Mallet Studies*, Burton estabelece uma numeração para as baquetas em ordem contrária. Lembramos que os métodos consultados que utilizam a *Burton grip*, na grande maioria, métodos para vibrafone, costumam numerá-las desta forma.

¹⁵ Baqueta 3.

De acordo com Rosauero, durante suas viagens por diversos países, encontrou vários outros executantes que também chegaram às mesmas soluções apresentadas por ele em seu artigo e que de forma instintiva teriam sido levados às mesmas conclusões para resolverem os problemas encontrados no *Burton grip*.

As proposições apresentadas por Rosauero ao *Burton grip*, com o intuito de torná-lo mais independente sem, no entanto, perder o seu potencial, são:

1. No que diz respeito à baqueta de fora: O quarto dedo é o mais importante, pois ele sempre sustentará a baqueta. O final do cabo da baqueta deve ser colocado entre as duas metades da palma da mão. A junta do quarto dedo deve se curvar o mais que puder para que a ponta do dedo segure a baqueta. Esta baqueta deverá sempre ser segura com o quarto dedo e o ângulo formado entre a segunda e terceira partes deste dedo deverá ser próximo a 90 graus. O quarto dedo estará sempre curvado (Figura 2.3.1) (ROSAURO, 1998, p.32).

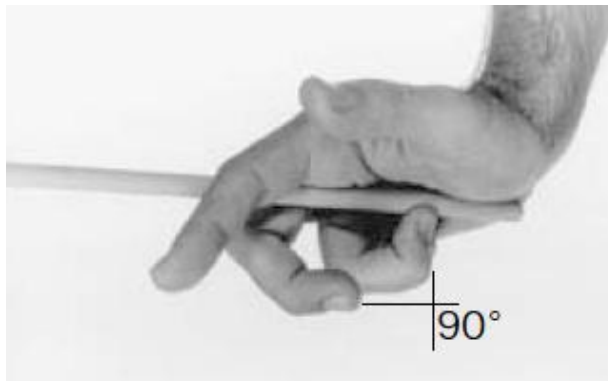


Figura 2.3.1. Mão direita de Rosauero com baqueta externa. Fonte: Rosauero (1998, p. 32).

2. No que diz respeito à baqueta interna: esta baqueta será presa basicamente pelo quinto dedo. Este dedo deve se curvar em torno do cabo da baqueta e sua ponta deve sempre estar em contato com a palma da mão. Isto dará liberdade à baqueta para movimentar-se para cima e para baixo (Figura 2.3.2) (ROSAURO, 1998, p.32).



Figura 2.3.2. Mão direita de Rosauero com baqueta interna. Fonte: Rosauero (1998, p. 32).

De acordo com Rosauro, os cabos das baquetas se cruzam na palma da mão e o quinto dedo se curva sobre o cabo da baqueta de fora com a ponta do dedo tocando a palma da mão. Diferentemente do *Burton grip*, a baqueta de fora não deve ser segurada com o terceiro dedo. Desta forma, os cabos não tocam na palma da mão, evitando o *clic* característico resultante do contato dos cabos. Com este *grip* também se adquire maior independência entre as baquetas. O terceiro dedo tem pouca coisa a realizar, ficando apenas apoiado sobre a baqueta de dentro e ajudando a suportar o peso em conjunto com o quarto e quinto dedo (Figura 2.3.3).



Figura 2.3.3. Mão direita de Rosauro evidenciando a posição do quarto dedo. Fonte: Rosauro (1998, p. 32).

Para Rosauro, a maneira mais fácil e sem tensão para começar a aprender este *grip* é com os intervalos de quarta ou quinta (Figura 2.3.4).



Figura 2.3.4. Mão direita de Rosauro com baqueta em posição para intervalos de quartas e quintas. Fonte: Rosauro (1998, p. 32).

Para as mudanças de intervalos entre as baquetas, Rosauro explica que a baqueta de dentro é movida pelo segundo dedo e pelo polegar. O segundo dedo é usado para abrir os intervalos e o polegar para fechá-los. Rosauro também adverte para que se tenha certeza de que os dedos estejam relaxados e naturalmente curvados, sem nenhuma tensão extra para se manter as baquetas nas mãos.

2.4 Gordon-Stout grip

Neste método de se segurar quatro baquetas, conhecido com *Gordon-Stout*¹⁶ *grip*, descrito por Kostowa e Giesecke (1996, p. 7), as baquetas são seguradas da seguinte maneira: a baqueta de fora (número 4) é fixa entre o terceiro e quarto dedos. De acordo com os autores, todos os outros detalhes são idênticos à Burton/Friedman/Samuels *grip* (Figura 2.4.1).

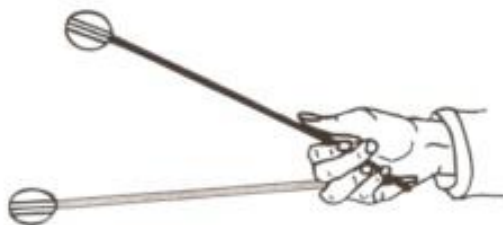


Figura 2.4.1. *Gordon-Stout grip*. Fonte: Kostowa/Giesecke (1996, p. 7).

119 ■



Figura 2.4.2. Gordon Stout (anos 1980).
Fonte: <<http://www.gordonstout.net>>

¹⁶ Gordon Stout é professor de percussão na *School of Music* no *Ithaca College* de *Ithaca*, New York, EUA.

2.5 Fulcrum¹⁷ grip

De acordo com Ed Saindon¹⁸ (2008, p.46-47), este é um *grip* para quatro baquetas, usado tanto para o vibrafone como para a marimba, que incorpora controle dos dedos em conjunto com os movimentos do pulso e do braço. Este controle dos dedos é realizado através de um ponto de apoio (*fulcrum point*) semelhante ao usado no *grip* de duas baquetas. Segundo o autor, quando o percussionista utiliza duas baquetas nos teclados, geralmente o faz do mesmo modo como segura as duas baquetas de caixa clara. Ou seja, a baqueta é presa entre o polegar e o dedo indicador (*fulcrum*/pinça), enquanto que os outros dedos são usados para gerar o movimento da baqueta de se aproximar ou se afastar da palma da mão. Com o *fulcrum grip*, aplica-se o mesmo princípio. Para o autor, este *grip* proporciona o melhor dos dois contextos: a destreza e força que se tem no uso de duas baquetas como também a habilidade para utilizar todas as quatro baquetas.

Neste *grip* existem dois pontos de apoio. Estes pontos dependem das aberturas dos intervalos entre as baquetas. Saindon comenta que é importante mencionar que em ambos os pontos de apoio, as baquetas saem do contato com a palma da mão através do rápido movimento dos dedos.

■ 120 Para aberturas das baquetas que compreendem intervalos pequenos e médios o ponto de apoio fica entre o terceiro dedo e o polegar (Figuras 2.5.1 e 2.5.2). A ponta do terceiro dedo fica em contato com a baqueta de fora para controlá-la e mantê-la na palma da mão enquanto que o polegar e o segundo dedo ficam esticados. O terceiro dedo permite que a baqueta de dentro saia da palma da mão empurrando-a de volta para a palma de mão. Quando se usa a baqueta de fora, o quarto dedo é também usado para empurrar a baqueta de volta para a palma da mão.

A baqueta de dentro realiza um movimento descendente como se fosse uma extensão do antebraço.



Figura 2.5.1. Visão do *grip* por Ed Saindon para intervalos pequenos e médios. Fonte: Saindon (2008, p. 46).

¹⁷ Lembramos que em português podemos traduzir Fulcrum por pinça.

¹⁸ Desde 1976, Ed Saindon é professor na Berklee College of Music, em Boston, Massachusetts (EUA). Além de professor é ainda intérprete com inúmeras gravações e pesquisador com diversas publicações.



Figura 2.5.2. Visão do *grip* para intervalos pequenos e médios. Fonte: Saindon (2008, p. 46).

Para as aberturas das baquetas que compreendem de intervalos médios a grandes, o ponto de apoio fica entre o polegar e a primeira junta do segundo dedo, como na *matched grip*¹⁹ de caixa clara (Figuras 2.5.3 e 2.5.4). Neste caso, o terceiro dedo não direciona a baqueta de fora para a palma de mão, mas sim, permite que esta baqueta saia da palma da mão e forme um ângulo quase perpendicular com o antebraço. Com o polegar e o segundo dedo atuando como o ponto de articulação, o terceiro, quarto e quinto dedos são usados para empurrar a baqueta de dentro na direção da mão. As baquetas de dentro e de fora formam o desenho de um triângulo, com a baqueta de fora quase perpendicular ao antebraço. Quando se toca com a baqueta de fora, utiliza-se um movimento de antebraço intencional.

121 ■



Figura 2.5.3. Visão do *grip* em intervalos médios e largos. Fonte: Saindon (2008, p. 46).

¹⁹ *Matched grip*: *grip* empregado para duas baquetas que tem a *pinça* entre o polegar e a primeira junta do segundo dedo. Pode ser compreendido como *universal grip*.



Figura 2.5.4. Visão do *grip* para intervalos médios e largos. Fonte: Saindon (2008, p. 46).



Figura 2.5.5. Visão do *grip* com a baqueta longe da palma de mão e pronta para ser puxada (*snapped back*) de volta pelos dedos. Fonte: Saindon (2008, p. 46).



Figura 2.5.6. Visão do *grip* com a baqueta de fora longe da palma da mão e pronta para ser puxada de volta pelo quarto dedo. Fonte: Saindon (2008, p. 46).

De acordo com Saindon²⁰ este *grip* é uma extensão do Burton *grip*. Funciona tanto para marimba como para vibrafone. Foi desenvolvido pelo próprio autor e o objetivo central deste *grip* é utilizar as quatro baquetas com destreza equivalente entre elas.

2.6 Musser Grip

Clair Omar Musser foi uma figura de relevância incontestável para o desenvolvimento da marimba em todos os seus aspectos e também foi quem desenvolveu este *grip*, que acabou sendo denominado com o seu nome.

Neste *grip* os cabos das baquetas não se cruzam. A baqueta de número 4, que é a baqueta que fica do lado externo em relação ao corpo, é presa pelos dedos de número 5 e 4. Segundo Chenoweth, estes dedos possuirão poucos movimentos, até que grande proficiência seja adquirida²¹ (Figura 2.6.1).

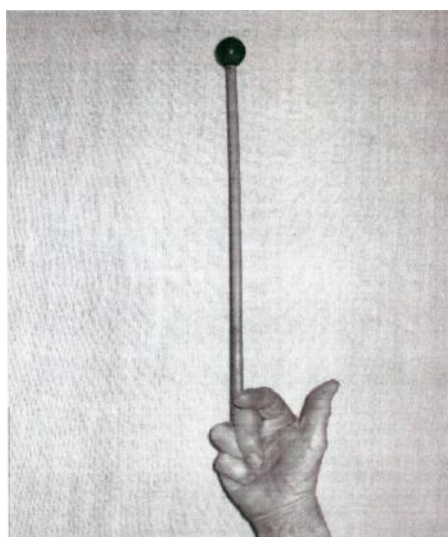


Figura 2.6.1. Mão direita de Vida Chenoweth com a baqueta externa (*Musser grip*). Fonte: da autora²².

Observa-se a outra baqueta, que corresponde à baqueta 3 e que fica do lado interno em relação ao corpo, é presa pelo polegar e pelo indicador. Ela é presa exatamente do modo como se segura apenas uma baqueta na mão, entre o dedo indicador e polegar. Esta baqueta, segundo Chenoweth, possui mais liberdade de movimento de um lado para outro, para realizar assim o trabalho de atingir diferentes aberturas intervalares (Figura 2.6.2).

²⁰ Entrevista realizada por *e-mail* em 01/07/2010.

²¹ Foto a nós enviada pela própria Vida Chenoweth (em carta datada a 2 de setembro de 2008).

²² As figuras de 2.6.1 a 2.6.4 mostram a mão direita de Vida Chenoweth. Todas estas fotos nos foram enviadas por Chenoweth em carta datada a 2 de setembro de 2008.

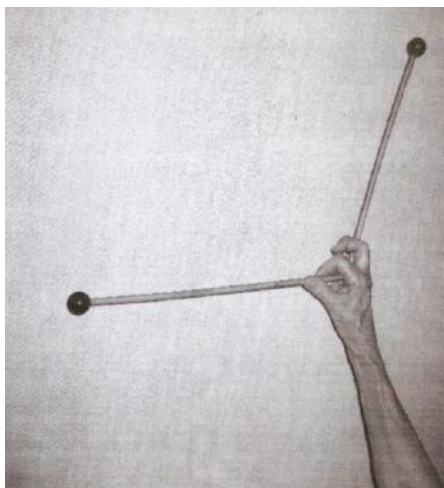


Figura 2.6.2. Mão direita de Chenoweth, abertura para intervalo amplo (*Musser grip*). Fonte: da autora.

■ 124

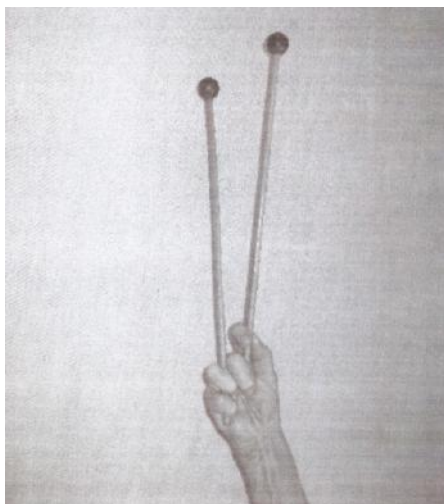


Figura 2.6.3. Mão direita de Chenoweth, abertura para intervalo menos amplo (*Musser grip*). Fonte: da autora.

Pelo fato da baqueta externa ser segurada ligeiramente acima do final do cabo, nota-se que a cabeça da baqueta interna fica mais longe da mão do que a cabeça da baqueta externa. Isto faz com que a baqueta de dentro pareça mais longa que a de fora (Figura 2.6.4).

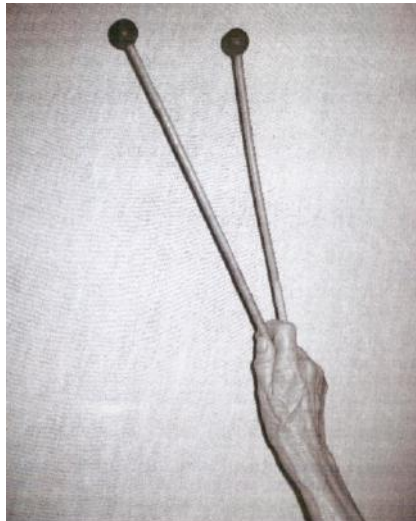


Figura 2.6.4. Mão direita de Chenoweth, visão do *Musser grip*. Fonte: da autora.

De acordo com Chenoweth, o *Musser grip* pode parecer desconfortável no início, mas paciência é chave do sucesso:

125 ■

O *Musser grip*, por outro lado de início é desconfortável e muitas vezes surgem dores. No entanto, com a devida perseverança, os músculos dos dedos e do antebraço podem ser desenvolvidos de forma que o *grip* seja naturalmente acomodado. Deve-se enfatizar que nem a proficiência nem o conforto deverão ser esperados em menos de um ano ou mais, e é ainda inútil prejudicar os músculos ou danificar a pele entre os dedos. Paciência é a palavra-chave, e quando os dedos ou os braços começarem a doer, é aconselhável mudar o estudo para duas baquetas ou parar temporariamente. Tais intervalos entre as práticas são benéficos e podem ser aproveitados para estudos de memorização fora do instrumento ou no piano (CHENOWETH, 1963, p.5).

No *Musser grip*, de acordo com Chenoweth, a posição das mãos em relação ao teclado, as palmas das mãos geralmente ficam voltadas para baixo com a parte superior totalmente para cima, o que é comum para acordes em posição fechada. Quando se utilizam bêmóis ou sustenidos, esta posição se modifica ligeiramente.

2.7 Stevens grip

Leigh Howard Stevens (1977), descreve a maneira desenvolvida por ele para o uso das quatro baquetas. Embora o autor tenha usado todas as três técnicas descritas neste capítulo (*tradicional, Musser e Burton grips*) por diversos anos e tenha experimentado melhorias a cada mudança de *grip*, ele não recomenda nenhuma delas para solos em marimba (STEVENS, 1993, p. 9).

O *grip* utilizado pelo autor é derivado do *Musser grip*, mas este *grip* não se assemelha ou opera como a família dos *Musser grips* descritos em vários métodos de percussão em geral. As principais diferenças estão relacionadas às áreas da posição da mão (postura), operações mecânicas e à área e método de se segurar o cabo da baqueta (STEVENS, 1993, p. 8).

As diferenças entre o *Musser grip* e o *Stevens grip* são também apontadas por Chenoweth:

Com relação ao *Musser Grip*: geralmente as palmas das mãos apontam para baixo, com as juntas dos dedos para cima. Isto é comum para acordes em posição fechada. Quando ocorrem acidentes (bemóis ou sustenidos), o posicionamento se modifica levemente. Da maneira ensinada por Musser, os polegares não ficam para cima - este foi um hábito desenvolvido por Stevens por não controlar o rulo de quatro notas mantendo o nível de suas mãos equiparados com o teclado. Por essa razão ele teve que girar seus pulsos, outro ponto que não era ensinado por Musser porque a sua técnica não necessitava deste recurso (CHENOWETH)²³.

A próxima ilustração extraída de seu livro, *Method of Movement for marimba* (Figura 2.7.1), exemplifica o *Stevens grip*:



Figura 2.7.1. *Stevens grip*. Fonte: Stevens (1993, p. 10).

²³ Informações obtidas através de entrevista realizada por e-mail na data 28/08/2009.

2.8 Mainieri grip

Citada por Kostowa e Giesecke, (1996) neste *grip* as baquetas de fora são fixadas entre os dedos de número 4 e 5. A baqueta de dentro é presa pelos dedos 1, 2 e 3 (Figura 2.8.1).

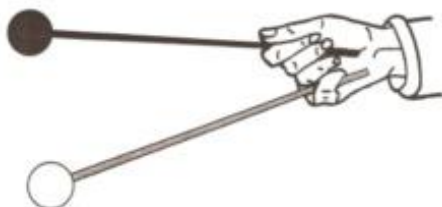


Figura 2.8.1. *Mainieri grip*. Fonte: Kostowa/Giesecke (1996, p. 11).

Neste *grip* o dedo mínimo exerce uma pressão no cabo da baqueta, estabilizando-a, e facilitando ainda a realização de rulos com as baquetas de dentro através do polegar e dedo indicador, bem como uso de aberturas intervalares de segundas menores.

127 ■

3. Considerações finais

Os autores consultados concordam entre si sobre as descrições realizadas a respeito dos diferentes *grips*, mas observou-se que com relação aos nomes empregados para estes *grips* surgiram algumas divergências. Um mesmo *grip* apresenta diferentes nomes. Como exemplos temos o *tradicional grip* que é conceituado por alguns autores como *Delecluse grip*, *cross grip* e *cross stick nº 2*. Já o *Burton grip* também vem sendo conceituado por *cross stick nº 1*. Por fim, o *Stevens grip* vem sendo conceituado também por *Musser/Stevens grip*. Ou seja, temos nomes diversos para uma mesma coisa.

Na opinião de Chenoweth²⁴, o *Stevens grip* é o *Musser grip*, tratando-se, portanto do mesmo *grip*. Segundo a autora, este *grip* foi ensinado a Stevens por ela. Para Chenoweth, todos os outros *grips*, independentemente de quem as usam ou a quem o nome se encontra atrelado, resumem-se no *cross hammer grip*, ou seja, *grip* com cabos cruzados, que remonta ao final dos anos 30 do século passado. Por outro lado, vimos que diversos autores conceituam o *grip* utilizado por Stevens, como sendo um *grip* propriamente dito, dada as modificações ocorridas em relação ao *Musser grip*. Vimos também, que embora sendo uma extensão do *Burton grip*, Ed Saindon, denomina o *grip* desenvolvido por ele pelo nome de *Fulcrum grip*.

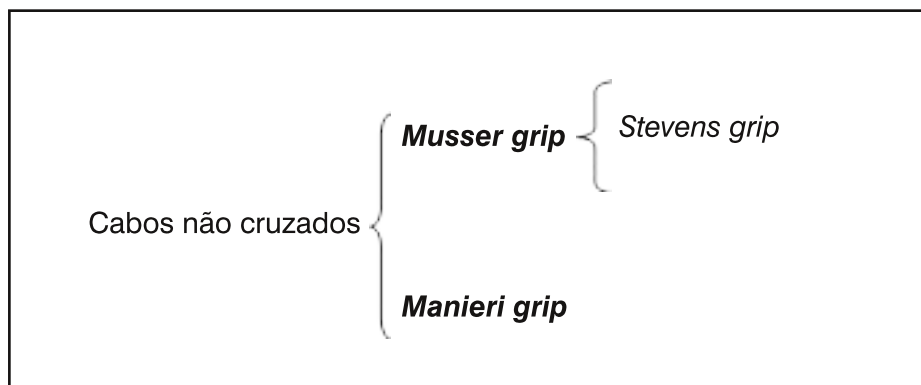
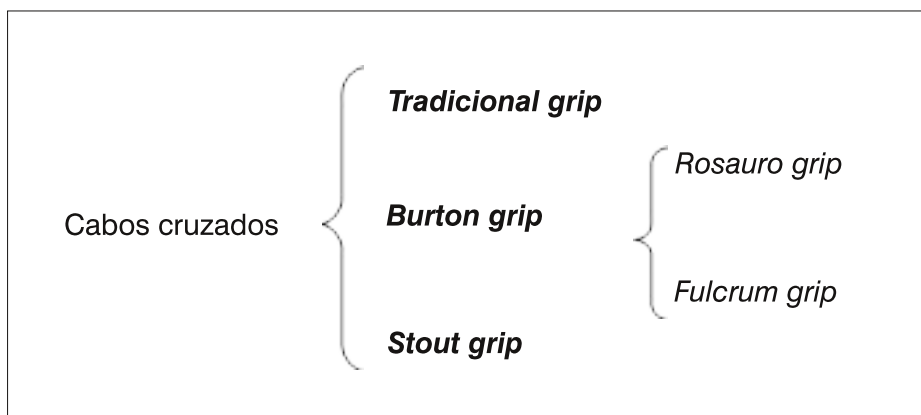
Portanto, uma vez que estes *grips* se conceituam de forma mais pontual, podemos também considerar a existência do *Rosauro grip*. É certo que se trata de um *grip* derivado do *Burton grip*, mas com consistentes alterações, suficientes mesmo para considerá-lo como um novo *grip* propriamente dito. No artigo elaborado à

²⁴ Informação proveniente de correspondência realizada por e-mail na data de 17/01/2010.

Percussive Arts Society (1998, p. 32), Rosauero não utiliza o termo *Rosauero grip*. O autor considera o grip por ele utilizado como uma extensão ou uma versão modificada do *Burton grip*, com emprego de movimentações provenientes da técnica Stevens. Mas, uma vez constatadas estas modificações que são teorizadas pelo autor, concluímos que podemos conceituá-lo com um nome mais pontual, uma vez que o autor possui uma carreira com projeção internacional, difundindo assim o *grip* por ele utilizado e evidenciando com clareza os procedimentos utilizados.

Enfatizando esta afirmação, de acordo com Liao (2005, p.62), podem-se apontar duas importantes diferenças entre o *Burton grip* e a versão modificada de Rosauero. Primeiro, ao invés de se ter as palmas das mãos voltadas para baixo, Rosauero sugere uma posição mais natural com as palmas das mãos ligeiramente inclinadas, o que é uma influência do *Stevens grip*. Segundo o autor, as duas baquetas em cada mão não se tocam. Para isso, Rosauero sugere segurar a baqueta de fora com a primeira parte do quarto dedo. Cada junta do quarto dedo deverá formar um ângulo de aproximadamente 90 graus. Corroborando esta ideia, vimos que os nomes empregados foram dados por intérpretes consagrados que difundiram efetivamente o uso de determinados *grips*. Isto facilita a conceituação dos termos bem como a didática do instrumento, em especial no Brasil, onde o *Rosauero grip* é muito difundido.

Portanto, partindo do pensamento acima colocado e enfatizando o conceito de *grip*, propomos uma tabela final contendo, em nossa opinião, oito tipos diferentes de *grips*.



O *Rosauro grip* e o *Fulcrum grip* são derivados do *Burton grip* e o *Stevens grip*, derivado do *Musser grip*, ou seja, são versões modificadas destes dois *grips* anteriores.

Lembramos mais uma vez que a escolha do *grip* a ser utilizado depende de particularidades da anatomia da mão de cada indivíduo, portanto é natural que existam *grips* que melhor se adaptem a diferentes mãos. O importante é que, independente do *grip* utilizado, não haja tensão nos dedos e braços e o executante tenha um toque confortável e relaxado.

Referências

BECK, John. **Encyclopedia of Percussion**. New York: Garland, 1995.

BURTON, Gary. **Evolution of Mallet Techniques**. *Percussionist*. v.10, n.3, spring, 1973, p.74-82.

_____. **Four Mallets Studies**. USA: Glenview, Illinois. Creative Music, 1995.

CHENOWETH, Vida. **Defining the Marimba and Xylophone Inter-culturally**. *Percussionist*, v.1, n.1, 1963, p.4-6.

_____. **4 mallet Technique**. *Percussionist*, December / 1963.

GLASSOCK, Lynn. **Four-Mallet Grips** – *Percussive Notes*, Fall, 1973, p.2-11.

HOWARTH, Gifford. **Simply Four 4 - Mallet Technique as easy as 1-2-3...4**.

KITE, Rebecca. **Keiko Abe. A Virtuosoic Life**. GP Percussion, 2007.

_____. **The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935-62**. *Percussive Notes*, August 2005, p.50-54.

KOSTOWA, Wessela / GIESECKE, M. Andreas. **Compendium of 4-Mallet-techniques for Vibraphone, Marimba and other Percussion Instruments**. Frankfurt am Main, Zimmermann, 1996.

LIAO, Wan-Chun. **Ney Rosauro's two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Considerations** (Dissertação de Doutorado). University of Miami, 2005.

MERRILL, Greg. **The Marimba. Scientific Aspects of its Construction and Performance: an exhaustively researched study, 1996** (Disponível em <http://faculty.smu.edu/ttunks/projects/merrill/MarimbaH.html> - acesso a 23 de abril de 2010).

PETERS, Mitchell. **Fundamental Method for Mallets**. Alfred Publishing, 1975.

ROSAURO, Ney. **Crossing Grip Extensions**. *Percussive Notes*, February, 1998, p.32-35.

SAINDON, Ed. **The Fulcrum Grip**. *Percussive Notes*, December 2008, p.46-47.

STEVENS, Leigh Howard. **An Interview With Vida Chenoweth**. Percussive Notes, Spring/Summer, 1977.

_____. **Method of Movement for Marimba**. New Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1993 [1a ed.1979].

STOUT, Gordon. **Ideo-Kinetics, A Workbook for Marimba Technique**. New York: M. Baker, 1993.

SULPICIO, Eliana C. M. G. **O Desenvolvimento da Técnica de Quatro Baquetas: dos primórdios às primeiras composições brasileiras**. Tese de Doutorado, 2011. ECA-USP.

TACHOIR, Jerry. **Contemporary Mallet Method - An Approach to the Vibraphone & Marimba**. Hendersonville, Riohcat Music, 1991.

TARCHA, Carlos. **Técnica de Duas Baquetas para Teclado de Percussão - Marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel**. São Paulo (Dissertação de Mestrado). São Paulo, ECA-USP, 1997.

ZELTSMAN, Nancy. **Four-Mallet Marimba Playing. A Musical Approach for All Levels**. Hall Leonard Corporation, 2003.

A transcrição de Andrés Segovia da *Chaconne BWV 1004* de J.S. Bach e sua ênfase acordal para uma proposta sonora robusta: análise comparativa da primeira seção

CHRISTHIAN BESCHIZZA
MAURÍCIO OROSCO

■ 132

Christian Beschizza é bacharel em Música (violão) e mestrando em Musicologia pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: christianbeschizza@hotmail.com

Maurício OroSCO é bacharel em Música (violão), mestre e doutor em Musicologia (Música/Artes) pela Universidade de São Paulo, é professor de violão na Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: morosco5@gmail.com

■ RESUMO

Este artigo propõe uma análise comparativa da transcrição de Andrés Segovia da *Chaconne BWV 1004*, circunscrita aos sessenta primeiros compassos. Nosso intuito é demonstrar como Segovia explora as possibilidades acordais do violão de modo a prover uma versão de sonoridade robusta, com ênfase em blocos harmônicos. Através das análises, conjecturamos como esta versão se insere em seu contexto histórico, buscando comprovar a capacidade do violão em um discurso musical de fôlego maior. Para entendermos as adições de notas de Segovia, confrontaremos sua versão com a que lhe serviu de base, de Ferruccio Busoni (1924), e também com a versão recente de Gustavo Costa (2012), que apresenta uma proposta de pensamento contrapontístico, a exemplo de como procedem os transcritores no século XXI.

■ PALAVRAS-CHAVE

Andrés Segovia, idiomatismo violonístico, Chaconne BWV 1004.

■ ABSTRACT

This paper presents a comparative analysis of Andrés Segovia's transcription of the *Chaconne BWV 1004*, focused on its first sixty measures. Our goal is to show Segovia's way of exploring the idiomatic possibilities of the guitar through the addition of notes that emphasize a chordal aspect of the musical discourse. Throughout the analysis, we conjecture how this version relates to the historical context, seeking to demonstrate the guitar's capacity to play complex musical discourses. In order to understand the notes added in this version, we compare it to Ferruccio Busoni's transcription (1924) – which had great influence on Segovia's – and also the recent version by Gustavo Costa (2012), which presents a contrapuntal approach that exemplifies procedures taken by 21st researchers when transcribing Bach's music.

133 ■

■ KEYWORDS

Andrés Segovia, guitar idiom, Chaconne BWV 1004.

Introdução

O presente artigo tem por finalidade estudar parte representativa da *Chaconne BWV 1004* de J. S. Bach na versão de Andrés Segovia, buscando entender e associar alguns de seus procedimentos técnicos e musicais com seu respectivo contexto histórico. É corrente no meio violonístico a percepção da transcrição da *Chaconne* por Segovia como romantizada, sendo que tal adjetivação está comumente associada à maneira de Segovia interpretá-la. Fala-se menos, segundo nos parece, das escolhas e pertinências dos acréscimos de notas e incremento das texturas. Nosso estudo abordará tais aspectos práticos da partitura, comparando trechos da versão de Segovia com o manuscrito para violino e com as versões de Busoni e Costa¹.

A *Chaconne BWV 1004* já vem sendo estudada academicamente por iniciativa de alguns violonistas brasileiros no século XXI. Seus trabalhos, frutos de pesquisas na área de pós-graduação em música, se encarregam de entender diversas

¹ Este artigo se presta também, indiretamente, à reflexão sobre o papel do intérprete como mediador – muitas vezes acrítico – do conteúdo de uma partitura. A contraposição das versões dos autores citados pode contribuir tanto para o entendimento das soluções da adaptação instrumental da *Chaconne* em seus diferentes contextos como para o posicionamento do leitor violonista em seu processo de transcrição de modo geral.

interpretações e tendências, questioná-las quanto aos processos de elaboração e oferecer uma transcrição própria como resultado final, com a aplicação das propostas de cada autor².

O artigo estrutura-se em três partes: a primeira traz apontamentos históricos da transcrição da *Chaconne* por Andrés Segovia, ao mesmo tempo em que introduz a problemática da pesquisa. A segunda contextualiza e descreve a ferramenta analítica, o idiomatismo violonístico. A terceira são as análises comparativas entre trechos das partituras das diferentes versões da *Chaconne*, bem como comentários e especulações sobre detalhes relevantes que conduzem o leitor ao entendimento do pensamento acordal segoviano.

Contextualização da transcrição da *Chaconne BWV 1004* para violão por Andrés Segovia

O repertório praticamente restrito aos compositores do período clássico e da segunda metade do século XIX constituía-se, de certo modo, um fator limitante para o repertório do instrumento na medida em que o excluía de formações camerísticas ou sinfônicas, apesar da existência de concertos para violão e orquestra dos compositores italianos Ferdinando Carulli (1770– 1841) e Mauro Giuliani (1781– 1829). No cenário filarmônico, portanto, o violão era tido como um instrumento inapto para expressar discursos musicais mais arrojados e/ou em formações mais sonoras, fatores ligados também à sua baixa projeção sonora. Por outro lado, mesmo o incremento do repertório violonístico que viria da música antiga – em específico do período renascentista – só aconteceria próximo à segunda década do século XX. Neste contexto, como veremos, tornou-se prática comum e necessária evidenciar-se a capacidade do violão através da transcrição de obras de compositores referenciais conhecidas pelo mesmo público do qual os violonistas buscavam aceitação.

O processo de transcrição de obras para o violão recebe grande impulso com os esforços do compositor e violonista Francisco Tárrega (1852-1909), que percebeu que os compositores espanhóis e os internacionalmente renomados também podiam ser interpretados nas seis cordas através de adaptações engenhosas. Tárrega transcreveu mais do que compôs, quase setenta por cento da sua obra foi dedicada à transcrição (MORAIS, 2007, p.38), de forma a prover repertório ao violão ao mesmo tempo em que demonstrava a capacidade deste em transitar no repertó-

² O primeiro destes trabalhos é a dissertação de Thiago Colombo de Freitas, *Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*, orientado por Daniel Wolff na UFRGS em 2005. Nessa pesquisa, Freitas confrontou a versão original para violino com diversas transcrições, não só para violão, e analisou o emprego das ligaduras e suas propriedades retóricas inerentes da escrita musical do período barroco. Em 2010, também orientado por Wolff na UFRGS, Alisson Alípio desenvolveu sua dissertação intitulada *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Seu trabalho esteve voltado para o processo de digitação de mão esquerda de um modo geral, aplicando-o nesta peça como forma de exemplificar os métodos expostos pelo autor. Em 2012, Gustavo Costa defendeu sua tese *Seis sonatas e partitas para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo*, orientado por Rubens Russomano Ricciardi, na USP. Baseando-se em modelos de transcrições de suítes ou movimentos soltos da época de Bach, seu foco consistiu em transcrever os ciclos violinísticos para violão sem a pretensão de autenticidade, mas atendendo ao próprio modo bachiano, onde as possibilidades harmônicas do instrumento de destino ditam as decisões texturais e contrapontísticas. Estudando também as diversas transcrições dos ciclos por violonistas de renome internacional, o trabalho de Costa tornou-se um importante referencial para esta pesquisa.

rio consagrado de outros instrumentos³. Segundo Ribeiro (2014), Francisco Tárrega é o precursor na reelaboração de música do compositor barroco Johann Sebastian Bach para o violão, publicando em 1907 sua transcrição da *Fuga BWV 1001* – obra que pode ter sido transcrita pelo próprio Bach para alaúde e catalogada como *BWV 1000*. Esta Fuga foi pela primeira vez gravada ao violão em 1927, por Andrés Segovia. Para exemplificar o tratamento de Tárrega em sua transcrição (Fig.2) do discurso de Bach (Fig.1), acompanhemos as partituras:



Figura 1. Johann Sebastian Bach, *Fuga BWV 1000*, transcrição de autenticidade incerta realizada possivelmente em 1720. FONTE: International Music Score Library Project



Figura 2. Johann Sebastian Bach, *Fuga BWV 1001*, transcrição de Francisco Tárrega de 1907. FONTE: International Music Score Library Project

³ Com intuito de unir o violão ao cenário musical europeu, Tárrega transcreveu e interpretou obras de Beethoven, Berlioz, Chopin, Grieg, Handel, Haydn, Mendelssohn, Mayerbeer, Mozart, Paganini, Schubert, Schumann e Wagner, e foi o primeiro a descobrir que algumas peças de Bach poderiam ser tocadas ao violão de forma satisfatória. Suas transcrições de Bach incluem a *Bourré Partita I* para violino BWV 1002, *Bourrés I e II* da *Sonata III* para Cello BWV 1009, a *Fuga da Sonata I* para Violino BWV 1001 e o *Crucifixus da Missa em Si menor BWV 232* (WADE, 1985, p.14).

Dentre as características do processo de transcrição da *Fuga BWV 1001* de Bach por Tárrega, Sérgio Ribeiro identifica logo no início da obra um portamento típico das obras tarreguianas mais conhecidas (como em *Maria, Rosita, Marieta, Capricho Árabe*, etc.), possivelmente para imitar a arcada do violino (RIBEIRO, 2014, p.85). Pela figura acima ressaltamos a escolha confortável da tonalidade de Lá menor para o violão e a divisão clara das vozes entre as cordas, com o polegar destacando a voz mais grave.

Dando continuidade ao trabalho de Francisco Tárrega rumo a uma maior credibilidade do violão, Andrés Segovia segue transcrevendo obras de outros instrumentos, paralelamente à sua atuação principal no provimento de um novo repertório comissionado junto a compositores não violonistas. O trabalho realizado por Segovia na *Chaconne*⁴ – o quinto movimento da *Partita para violino no. 2 BWV 1004*, composto por Johann Sebastian Bach entre 1717 e 1723 – representa possivelmente o auge de sua atividade como transcritor. Sua versão publicada em 1934 se baseia na transcrição para piano de Ferruccio Busoni (1866-1924) – elaborada em torno de 1892 – revisada e republicada em diversos momentos até 1916.⁵ Segundo a perspectiva do violonista venezuelano Rodolfo Betancourt (1999), as diversas análises comparativas entre a transcrição segoviana e a de Busoni evidenciam a similaridade dos preenchimentos harmônicos, além de indicações de andamento e expressão inspirados na tradição de transcritores românticos (COSTA, 2012, p.114).

A *Chaconne BWV 1004* é o maior movimento de suíte escrito no período barroco, com performances que giram em torno de quatorze minutos, atingindo até mesmo o extremo de vinte minutos (como a de Paul Galbraith). Em extensão, esta obra supera a soma dos demais movimentos da *Partita II*, razão que colabora para sua interpretação avulsa do restante da mesma (COSTA, 2012, p.71). Outro fator que contribui para essa independência da *Chaconne* em relação à suíte que integra provém de sua própria sonoridade, enigmática e misteriosa, que tanto seduz estudiosos e violinistas. A estrutura da *Chaconne* apresenta três sessões, definidas pelas ênfases na tonalidade de Ré menor e sua homônima, Ré maior, na seguinte proporção: Ré menor (132 compassos), Ré maior (76 compassos) e Ré menor (49 compassos).

Apesar do aparente desafio de se interpretar uma obra de tal fôlego no violão para os entusiastas e especialistas da música clássica da época, relatos de excelência na execução de Segovia circundaram a estreia da peça nos palcos em 1935, embora também tenha havido rejeição (WADE, 1985, p.18). De qualquer modo, é possível afirmar que a *Chaconne* foi a obra que mais repercutiu na sedimentação do violão como instrumento concertista, sagrando-se como um monumento no repertório violonístico. Nas palavras de Costa (2012, p.116), “a gravação em 1955 deixou sua influência nas gerações de violonistas que viriam, fazendo com que sua transcrição [de Segovia] seja tomada como modelo por muitos concertistas até hoje”.

⁴ Usamos no decorrer do trabalho o termo escolhido por Segovia, o francês *Chaconne* (encontrada no manuscrito no italiano *Ciaccona*) que delimita uma forma composicional característica do período barroco: uma dança lenta em compasso ternário que explora variações sobre uma pequena progressão harmônica, semelhante a outro gênero também popular na época, a Passacaglia, que se constrói, por sua vez, a partir de variações sobre um ostinato melódico.

⁵ Christopher Berg disserta sobre o assunto e evidencia com exemplos em partitura a proximidade entre a transcrição de Segovia e a de Busoni em seu artigo no site *Pristine Madness* (2009) – link nas Referências.

A importância histórica da versão da *Chaconne BWV 1004* de J. S. Bach por Segovia é indiscutível, tanto como marco na carreira do violonista quanto para o desenvolvimento do violão de concerto no século XX. No entanto, ao analisarmos as soluções de Segovia para o discurso da obra por meio de uma abordagem contrapontística, muitas destas sobressaem-se como impróprias. Tanto a sua gravação de 1955 (pela gravadora Deutsche Grammophon), quanto a versão publicada em 1934 (pela editora Schott) mostram procedimentos que tendem em demasia, nos parece, à verticalização dos eventos harmônicos da peça – praticamente circunscritos a transformar, sintetizar e reforçar os blocos acordais e pedais harmônicos – ao invés de valorizar o discurso em seu aspecto também horizontal, ou seja, de propor um tratamento contrapontístico a exemplo de preenchimentos de melodias intermediárias e o encaminhar da linha do baixo por graus conjuntos, como uma melodia cantável.

A seguir, descreveremos a ferramenta de análise e alguns momentos representativos deste proceder segoviano na *Chaconne* de J. S. Bach.

Idiomatismo violonístico como ferramenta de análise

Para realizar um estudo da *Chaconne* na versão de Segovia tal como idealizamos para o entendimento dos detalhes técnico-violonísticos e propósitos contextuais nos apoiaremos no confronto direto entre cópias do manuscrito, a versão de Segovia, nosso objeto de estudos, e a versão de Gustavo Costa (2012).⁶ Veremos, portanto, as soluções técnicas de Segovia sob a ótica de seu contexto histórico – acordal, possivelmente com o propósito de encorpar a interpretação da obra ao instrumento – e também sob a ótica de uma abordagem contrapontística, sem maiores interesses em fazer o violão apenas soar em suas máximas possibilidades.

Como forma de analisar os procedimentos empregados por Segovia em sua transcrição, usaremos o conceito de *idiomatismo*⁷ como ferramenta. Aplicado à música, segundo Pereira & Gloeden (2012), este conceito pode significar a linguagem pessoal de determinado compositor em seus procedimentos técnico-composicionais próprios, ou, como é mais comum e conforme usaremos neste trabalho, diz respeito às questões instrumentais e seus aspectos musicais intrínsecos. Desta forma, propomos nos referir ao conceito de idiomatismo como desde já aplicado às possibilidades musicais do violão de modo geral e do uso em específico nele feito, chegando assim à terminologia *idiomatismo violonístico* de significado técnico e musical sintetizado na linguagem particular do intérprete aqui em estudo, Andrés Segovia.

O idiomatismo violonístico em sua acepção básica pode ser considerado como o conjunto de possibilidades musicais intrínsecas do instrumento. Segundo

⁶ Esta última figurará como uma referência representativa de estudos musicológicos recentes sobre a prática de transcrição de obras de Bach para o violão, trazendo uma proposta apoiada em uma abordagem predominantemente contrapontística.

⁷ *Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. (...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. 2nd ed. 1969 (apud CARDO-SO, 2006, p.12).*

Cardoso (2006, p.12), o termo é aplicado para descrever “o uso composicional do violão no ato de criação, quando explora ao máximo as potencialidades do instrumento”. Segundo Scarduelli (2007, p.139), “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”. Ainda em seu trabalho, Scarduelli sugere duas novas subcategorias para classificar os recursos idiomáticos no violão, os implícitos e os explícitos. Os recursos implícitos são “a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento”, enquanto os explícitos “são aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais” (p.142-143).⁸

A *análise idiomática*, em decorrência do conceito que utilizaremos, é o processo de identificação de soluções técnico-mecânicas idiomáticas (ou a ausência delas) em determinado discurso musical, à parte de questões estilísticas inicialmente, que oferecerá dados relacionados ao possível intuito pretendido e o pensamento estético do compositor ou transcritor. Trata-se de uma alternativa aos procedimentos de análise formal e harmônica já bem explorados em trabalhos acadêmicos, acompanhando uma tendência recente nos trabalhos de revisão crítica do repertório violonístico. Esta abordagem possibilitará entender um pouco do idiomatismo violonístico específico e ideais estéticos de Andrés Segovia, partindo da premissa básica de que o violonista revela seu pensamento musical através de suas soluções técnicas.

Análise comparativa

Analisaremos várias soluções de Andrés Segovia extraídas dentre os sessenta primeiros compassos da primeira seção da *Chaconne*, escolhendo-as de modo que representem a variada abordagem acordal adotada em toda a transcrição. Relacionaremos as relações de soluções segovianas com procedimentos encontrados na versão pianística de Ferruccio Busoni, e com o contexto histórico da volta do violão aos palcos no início do século XX. Buscaremos entender também as escolhas de Segovia frente à proposta contrapontística da versão de Gustavo Costa, tomando-a como exemplo das mais diversas propostas que caracterizam o momento atual⁹. Este momento pode ser sintetizado pela intervenção do intérprete bem informado, servido das mais diversas fontes e documentos e imerso em um contexto onde o violão se apresenta completamente firmado como instrumento de concerto.

Vejamos as análises a seguir, organizadas em cinco momentos/exemplos:

⁸ Esta forma de pensar o instrumento idiomáticamente repercute e/ou se desenvolve paralelamente a outros conceitos correlacionados, a exemplo do termo idiomatização proposto por Sérgio Ribeiro (2014), que identifica a reelaboração de uma obra de um instrumento a outro não somente com a adequação técnica do instrumento de destino, mas, sobretudo, com a revisão do próprio discurso musical.

⁹ Este é também o caso da transcrição da *Fuga BWV 1001* original para violino realizada por Pablo Marquez, analisada na já citada dissertação de Sérgio Ribeiro (2014).

Exemplo 1



Figura 3. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 1-4, manuscrito original de 1720.

O primeiro exemplo a ser analisado é o tema principal da peça, apresentado nos primeiros quatro compassos, que já se encontra modificado em relação ao violino (Fig.3). Notemos abaixo o preenchimento dos acordes na versão de Segovia (Fig. 4), potencializando cada seguimento acordal da obra e, com isso – desde o início – reforçando a prática da verticalização das linhas em blocos:

139 ■



Figura 4. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 1-4, transcrição de Segovia de 1934.

Especulamos que a razão por trás dos preenchimentos de acordes (indicados com setas) diz respeito à tentativa de encorpar a sonoridade do violão, dando-lhe maior profundidade ao fazê-los soarem com mais harmônicos. Esta solução estaria ligada possivelmente à intenção de Segovia de causar logo no início da obra um impacto positivo no público incrédulo das potencialidades do violão. Com uma boa impressão inicial, imagina-se que o convite à escuta do restante estaria feito. Este início pronunciado com maior veemência já pode ser observado em Busoni ao piano (Fig. 5):

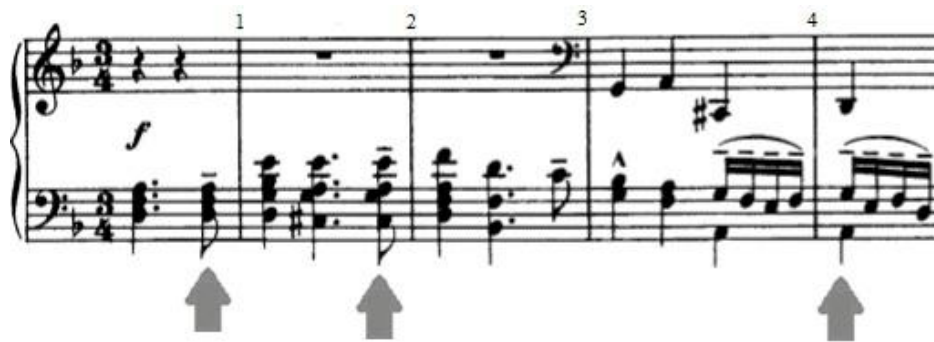


Figura 5. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 1-4, reelaboração de Busoni de 1924.

Exemplo 2



Figura 6. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, manuscrito original de 1720.

Neste outro exemplo podemos observar, no segundo membro da segunda variação, que Segovia (Fig. 7) adiciona notas não previstas no original (Fig. 6). Seu pensamento aqui atende novamente ao funcionamento idiomático do violão, sobrevalorizando ainda mais seu aspecto acordal. Trata-se não apenas de um procedimento de preenchimento, mas também um recurso de variação para uma ideia propositalmente redundante na linha melódica original – que, no violino, corresponde a uma escrita consideravelmente carregada, tendo em vista as limitações do instrumento no que diz respeito à polifonia.



Figura 7. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, transcrição de Segovia de 1934.

As inclusões de notas por Segovia preenchem os acordes com notas implícitas na harmonia, procedimento também visto em Busoni (Fig. 8), mas ignorando a coerência horizontal/contrapontísticas do estilo bachiano. Partindo de estudos musicológicos posteriores à reelaboração de Segovia, que observam a constituição do contraponto em vozes extremas ou intermediárias, a solução para o trecho de Gustavo Costa (Fig. 9) adiciona uma terceira voz, promovendo a variação outrora desejada por Segovia, porém atentando para uma construção polifônica:



Figura 8. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, reelaboração de Busoni.

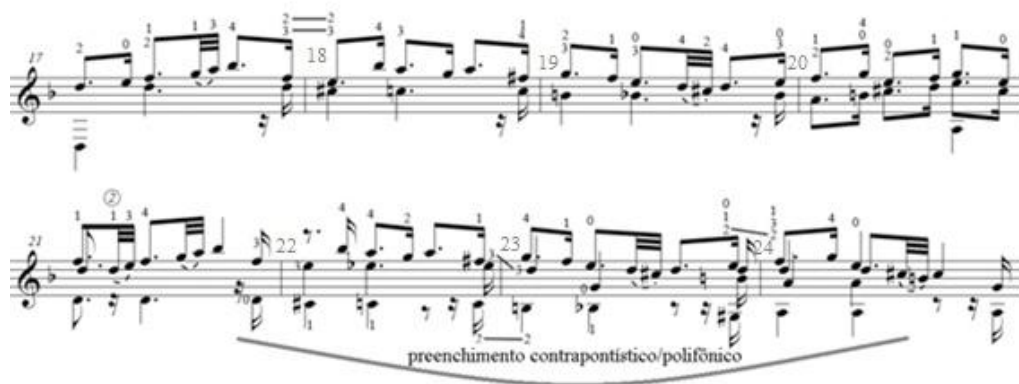


Figura 9. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 17-24, transcrição de Costa de 2012.

Exemplo 3



Figura 10. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 24-27, manuscrito original de 1720.

Dando sequência aos exemplos com a próxima variação, notemos pelo primeiro círculo assinalado (Fig. 11) que Segovia segue o original para violino e deixa a sensível **Dó#** na voz superior sem resolução na mesma oitava no compasso 24 – momento aparentemente propício para a adição da resolução melódica na mesma oitava dentro das possibilidades do violão. Segovia também ressalta a repetição da nota **Ré** da sexta corda solta no compasso 25 (segundo círculo assinalado), servindo ao caráter *expressivo* presente em Busoni (Fig. 12). O violonista aqui antecipa a pontuação rítmica apresentada por Bach nos dois compassos seguintes (Fig. 10, compassos 26-27). Para este **Ré** também supomos uma inspiração de Segovia em Busoni. Como sugere a seta da figura 12 Busoni também atacará no segundo tempo, porém no padrão rítmico temático semelhante ao do início da obra (semínima, pausa de colcheia e colcheia, enquanto o início é composto por semínima pontuada e colcheia) e aproveitando-se do preenchimento acordal idiomático do piano.



Figura 11. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 24-29, transcrição de Segovia de 1934.



Figura 12. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 24-27, reelaboração de Busoni de 1924.



Figura 13. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 24-29, transcrição de Costa de 2012.

Em Costa (Fig. 13), assinalamos também com círculos a adição da resolução **Ré4** da sensível **Dó#** no compasso 25. De modo e em contexto semelhante, Costa efetuará também o acréscimo de **Dó#** e **Ré** nos compassos 28-29, perfazendo uma nova voz em registro agudo, de execução confortável ao violão. Nas setas que perpassa os compassos 25 e 26, percebemos a transformação da linha de baixo em uma nova voz com as mesmas notas **Fá-Mi-Ré-Dó#**, no compasso 25 – imitando-a uma oitava abaixo, portanto – ao invés de simplesmente pontuar harmonicamente a progressão original de acordes. No entanto, notemos no início do compasso 26 que a adição de notas de Costa faz com que resultem as colcheias **Mi** e **Sol** simultâneas, resolvendo prematuramente a quarta justa da partitura original (**Ré-Sol**, conforme a Fig.10), e neste caso, portanto, subtraindo interesse do contraponto neste momento ao torná-lo consonante no tempo forte.

Exemplo 4



Figura 14. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, manuscrito original de 1720.

Verificamos agora os compassos 31-38, trecho particularmente rico em diferentes adições de notas em cada um dos analisados. Assinalamos com uma linha o surgimento de uma voz contrapontística em Segovia (Fig. 15), inspirado em Busoni (Fig. 16). As setas indicam o preenchimento acordal que demarca a mudança de variação com uma textura mais densa, que é o mesmo procedimento idiomático empregado por Busoni, como vimos no exemplo anterior – de carregar a textura segundo o que comporta o piano. Importante destacar aqui que Segovia também preenche esta textura segundo o que o violão comporta, ou seja, com tensões em duas cordas e resoluções em três – em clara preocupação acordal junto à linha do baixo, portanto. No compasso 36 observamos uma exceção quanto ao emprego de três cordas na resolução em função de limitações do violão, momento em que Segovia utiliza apenas duas cordas (notas **Lá - Fá**).

Logo em seguida, no compasso 37, circulamos a adição de uma linha de baixo por parte de Segovia, que irá ressaltar **Sib** e **Sol#** da voz superior, como fez Busoni. Enfatizamos que as notas escolhidas por Busoni em seu acompanhamento – **Sib-Si** – oferecem um caminho cromático que contempla sutilmente a progressão harmônica de T – DD, enquanto Segovia escolhe notas exatamente equivalentes às fundamentais das mesmas funções harmônicas, uma vez mais, portanto, enfatizan-

do a harmonia básica – o pensamento vertical que sempre ressaltamos em cada um dos exemplos. O compasso 38 reforçará essa conduta de Segovia, ao apresentar baixos nas 5ª, 4ª e 6ª cordas soltas.

Figura 15. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, transcrição de Segovia.

Figura 16. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, reelaboração de Busoni de 1924.

Em Costa (Fig. 17), a linha demarcada na figura indica uma alternativa ao contraponto de Busoni e Segovia. Os losangos ressaltam a adição do contraponto, formando uma única voz horizontal clara e concisa, diferente das adições acordais segovianas. Percebemos também a adição da linha de baixo, conforme circulamos a seguir.



Figura 17. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 31-38, reelaboração de Costa de 2012.

■ 146

Exemplo 5



Figura 18. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, manuscrito original de 1720.

Entre os compassos 57 e 60 temos um exemplo bastante representativo da busca de Segovia (Fig. 19) por uma sonoridade robusta no violão, porém, neste trecho, combinada a intenção do autor em delimitar o início de uma nova variação da progressão harmônica. Na seta do compasso 57, Segovia adiciona o baixo **Ré2** da sexta corda solta, que promove uma resolução contundente da cadência que se desenhara no compasso 56. Este baixo imprime um padrão de sonoridade encorpada para a nova variação, reforçado pela anotação “f” junto ao início do mesmo compasso.



Figura 19. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, transcrição de Segovia de 1934.

A versão de Busoni (Fig. 20), na qual Segovia se inspira em muitas de suas soluções, tampouco promove a resolução da D – T dos compassos 56-57 de modo tão contundente. Mesmo indicando “f” e articulação *marcatissimo*, Busoni respeita as oitavas originais (Fig. 18), o que reforça o indicativo do ideal sonoro por parte de Segovia, uma vez mais sobrevalorizando os blocos harmônicos – já tão claros e implícitos.

147 ■



Figura 20. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, reelaboração de Busoni de 1924.

A versão de Gustavo Costa (Fig. 21) tomada desde o compasso 56, permite observar o caminhar natural da harmonia na resolução da dominante na troca de variações entre os compassos 56 e 57. No compasso 56, Costa adota a sensível **Dó#** (ao invés dos baixos **Lá** em Busoni e Segovia), desfazendo assim o impacto causado na resolução por salto e resolvendo a sensível melódica meio tom acima, no baixo **Ré3**. Nota-se, contudo, que Costa compartilha da ideia segoviana do baixo **Ré2** da sexta corda solta no início do compasso 57, porém no segundo tempo, evitando assim a repetição do **Ré3**. De certa maneira, ele também não mantém de modo estrito a relação intervalar entre a tônica da resolução e o desenho descendente até o compasso 60 – isso nem seria possível para o violão de seis cordas –, mas mantém o contorno interno entre os compassos 57-59. O resultado final de sua solução via contorno de mesmo padrão induz a escuta dos demais contornos dos compassos 58 e 59 e, por consequência, a escuta da sequência descendente completa proporcionada pelo equilíbrio no tratamento dos contornos entre notas do primeiro e segundo tempos dos compassos.

■ 148

Figura 21. Johann Sebastian Bach, *Chaconne BWV 1004*, compassos 56-60, transcrição de Costa de 2012.

Considerações finais

Com os exemplos da análise comparativa, apontamos uma possível compreensão sobre a preocupação de Segovia em sua transcrição: conquistar um público ainda descrente, fazendo o violão soar no máximo de suas possibilidades, independentemente do estilo e das implicações contrapontísticas da obra bachiana em geral. Essa constatação ganha forças sobretudo com o confronto com a transcrição proposta por Gustavo Costa, que serve como fonte elucidativa de um pensamento contrapontístico mais afeito ao nosso presente momento de atuação. Quanto à eficiência sonora do instrumento, de projeção propriamente, a versão segoviana mantém-se aparentemente superior, pois proporciona ao violão a exploração de uma expressividade análoga da interpretação de um violino nas linhas soltas sem contraponto; os diferentes timbres violonísticos a exemplo de uma orquestra, susci-

tadas pelas digitações; e sobretudo uma textura densa própria da natureza do piano, em função dos acordes extremamente preenchidos.

Costa destaca-se como uma versão que melhor transmite a poética barroca segundo uma proposta contrapontística, se considerarmos as tendências atuais nas transcrições bachianas (a exemplo da já citada *Fuga BWV 1001*, transcrita por Pablo Marquez). Suas soluções são geralmente mais rebuscadas e complexas, propiciando quase sempre a formação e/ou continuidade das vozes internas, principalmente do registro grave. Porém, apesar de não evidenciado neste trabalho, algumas de suas adições melódicas comprometem a formação de determinadas tensões entre as vozes do contraponto original bachiano e, por vezes, algumas tensões suspensas acabam sendo resolvidas precocemente em adições de notas em novas vozes (vide análise da Fig. 13)¹⁰.

Podemos concluir portanto que, para o contexto histórico em que se insere a estreia de *Chaconne BWV 1004* de J. S. Bach por Andrés Segovia, tal abordagem pujante – repleta de preenchimentos acordais sem manutenção de linhas melódicas ou mesmo sequer um condução geral baseada em contornos diatônicos, bem como abundância de baixos pedal e ainda as indicações de arpejos que potencializam alguns acordes (conforme também revela a gravação da obra pelo autor) –, alinha-se ao projeto então em voga de difundir as qualidades/potencialidades do violão, porém, pode se revelar anacrônica se tomada fora de seu contexto, sobretudo como referência cega para novos trabalhos de transcrição de repertório bachiano.

149 ■

Referências

ALÍPIO, Alisson. **O processo de digitação para violão da Ciacona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach**. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

BERG, Christopher: **Bach, Busoni, Segovia, and the Chaconne**. 2009. Disponível em: <<http://pristinemadness.com/files/Ciaconna.html>>. Acesso em 21/01/2015.

BETANCOURT, Rodolfo J. **The process of transcription for guitar of J.S. Bach Chaconne from Partita II for violin without accompaniment, BWV 1004**. Dissertação. The Lamont School of Music, Denver, 1999.

BUSONI, Ferruccio. **Bach-Busoni, Chaconne in D minor for Piano solo**. Partitura sem data de publicação. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. Edition 2334.

CARDOSO, Thomas F. S. **Um violonista-compositor brasileiro: Guinga. A presença do idiomatismo em sua música**. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Gustavo S. **Seis sonatas e partias para violino solo de J.S. Bach ao violão: fundamentos para a adaptação do ciclo**. Tese. Universidade de São Paulo, 2012.

¹⁰ Neste caso específico a engenhosidade econômica/harmônica de Bach é ocultada pelo material adicionado.

FREITAS, Thiago Colombo de. **Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J.S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão**. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

PEREIRA, Marcelo. F; GLOEDEN, Edelton. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: **Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, João Pessoa, 2012.

RIBEIRO, Sérgio V. S. **Reelaborações para violão da obra de J. S. Bach: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga BWV1001**. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

SEGOVIA, Andrés. **Chaconne aus der Partita II d-Moll für Violine solo BWV1004, für Gitarre**. Partitura. Mainz, Alemanha: B. Schott, 1934.

_____. **Bach: Chaconne LP DL9751**. Registro fonográfico. Decca, 1955.

WADE, Graham. **The Guitarrist's Guide to Bach**. Gortnacloona: Wise Owl Music, 1985.

“The Port Project”: “Counterinterviews” at “Approaching the water” (with “New York Counterpoint”, by Steve Reich)

GUILLERMO AYMERICH

Guillermo Aymerich Goyanes, Santiago de Compostela-Galicia, 1964. Professor Dr. at Polytechnic University of Valencia-UPV; Research Group Art & Environment-CIAE; Former Research Groups: Variable Elastic, Painting & Contemplation, Painting & Environment; Graduate in Fine Arts. UPV; PhD-Doctor in Fine Arts. UPV; Graduate Academic of Painting. NYU, New York University. Teaching & lectures, since 1988: UPV, Department of Painting UPV. Valencia; UFBa, Bahia Federal University. Salvador de Bahia; UFS, Sergipe Federal University. Aracaju; ASP, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design. Wrocław-PL Tsinghua University. Beijing; CAFA- 中央美术学院 .. Beijing.; LHI, Iceland Academy of Arts. Reykjavik.

Publications: *Aproximación al agua*. Laxeiro Foundation. Vigo-GZ, 2002. (Galician/English); *Inhabited Art: artistic considerations about the place*. Magazine Pos, n.9. UFMG Brasil, 2015. (Portuguese/Spanish); *Invaded city Project*. Revista BB.AA. La Laguna University-ULL, 2009. (Spanish); *Un método para pensar el lugar*. UPV.Valencia, 2008. (Spanish); *Parada* [1994-99]. Consorcio de Museos. Valencia, 2000. (Spanish/English/French); *The breath of Gog*. Nakladatelství Kant. VSUP. Prague, 2006. (English/Czech)
<http://guillermoaymerich.com/>
<http://8sounds.guillermoaymerich.com/>

■ RESUMO

O projeto apresentado é um cruzamento multicultural de diversas disciplinas da Arte e uma reunião de criadores de vários países que trabalham com essas medias, dentro de um entorno de produção metropolitana.

Baseado na peça *New York Counterpoint*, de Steve Reich, que resulta ter a mesma estrutura sonora que a estrutura pintada da serie *Colors to water* de Guillermo Aymerich.

Sob o grupo chamado *Metropolitan Mídia Movimento-MMM* propomos um contraponto com uma estrutura equivalente, como na pintura, como na música / dança e, como no vídeo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Pintura/música/vídeo, Counterpoints, Steve Reich, cruzamentos artísticos, arte transdisciplinar.

■ ABSTRACT

This project is a multicultural crossing between different disciplines of Art, while an appointment of people from different countries working with those medias, within an environment of metropolitan production.

The starting point is the piece *New York Counterpoint*, by Steve Reich, which uses to have the same sound structure as the pictorial structure made in the series *Colors to water*, by Guillermo Aymerich.

Under the group named *Metropolitan Media Movement-MMM* we propose a counter-views with an equivalent structure as in the painting, as in the music/dance and as in the video.

153 ■

■ KEYWORDS

Painting/music/video, Counterpoints, Steve Reich, art crossing, transdisciplinary art.



Figure 1. Guillermo Aymerich, “Colors to water”, Ría de Vigo, oil painting/linen and photo/wood, 870 x 435 cm, 2002. Photo: Quique Touriño.

1. Introduction

The origin of this project was in 2002, when the Guillermo Aymerich (artist of painting, living in China and Spain) and Xocas Meijide (musician of clarinet, living in Rotterdam-Holland) met in Vigo-Galicia for the exhibition title “Approaching the water”, in the Laxeiro Foundation Gallery (Figures 2-5). Aymerich requested to Meijide to plan a painter vs. musician collaboration for the opening of the exhibition, playing music while the people could watch the paintings.

One year before, Aymerich left the port of Valencia to moves and lives in the port of Vigo. He rented an apartment-*atelier* with views to the sea (port, beaches and bay) and, thinking about the difference between the calm and historic Mediterranean sea and the wild and essential Atlantic Ocean, started to prepare one exhibition with 200 Art pieces, always keeping the relationships between his work and the water. Aymerich noticed and mainly focused on the light conditions of those two different environments. While Mediterranean weather and seascape give a flat light (where just daytime and nighttime have differently light), the Oceanic-Continental weather has lots of light nuances (in Galician language, there are a couple of dozen words to name the type of light in the between afternoon and night).

■ 154



Figure 2. Exhibition flyer. “Colors to water”, 2002. Photo and graphic design: G. Aymerich.



Figure 3. Exhibition catalogue “Colors to water”, 2002. Photo and graphic design: G. Aymerich.

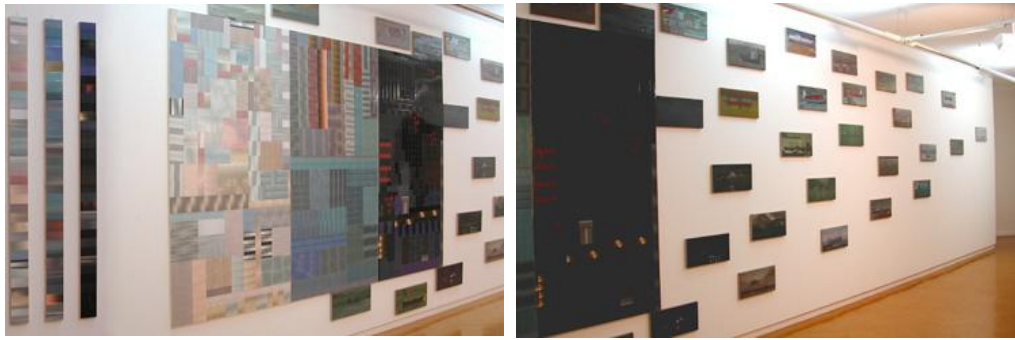


Figure 4 and Figure 5. Guillermo Aymerich, “Colors to water” in the exhibition “Approaching to water”, 2002. Photo: G. Aymerich.



Figure 6 and Figure 7. Guillermo Aymerich , “Colors to water”, in the exhibition... 2006. Photo: G. Aymerich.

2.Approaching the water

THE PAINTINGS:

The main series by Guillermo Aymerich, titled “Colors to water” (Figure 1) (ironical way and double meaning, because he didn't use watercolor to paint it) is a group of pieces made with painting and photography. 39 pieces at all, where 33 of them are paintings and the rest 3+3 are made with photo.

“Colors to water” has 3 parts:

1) Photos of the color of the water (Figure 8), following the *pantone way*:

- 1) light waters: 33 pictures at all (3 times 11)
- 2) medium waters: 33 pictures at all (3 times 11)
- 3) dark waters: 33 pictures at all (3 times 11)



Figure 8. Guillermo Aymerich, side bars: light waters, medium waters and dark waters, photo 10 x 5 cm. each tessera, 65 x 10 cm. each bar, detail of “Colors to water”. Photo: Quique Touriño.

Light, medium and dark are the 3 parts of the analysis of the light in the Classical painting. By means of a relation color and time, the color is time because of the light.

II) Mosaic (Figures 9, 10 &11) made with the photos-*pantone*, composition with vertical pictures (like a harmony) in relation with horizontal ones (like a melody or a counterpoint)¹. There are 3 parts:

- 1) light mosaic: made it selecting 11 times the 33 light waters
- 2) medium mosaic: by choosing 11 times the 33 medium waters
- 3) dark mosaic: made it taking 11 times the 33 dark waters

¹ “Harmony is often said to refer to the ‘vertical’ aspect of music, as distinguished from melodic line, or the ‘horizontal’ aspect”. (JAMINI, Deborah, 2005, p. 147). Where counterpoint refers to the interweaving of melodic lines.

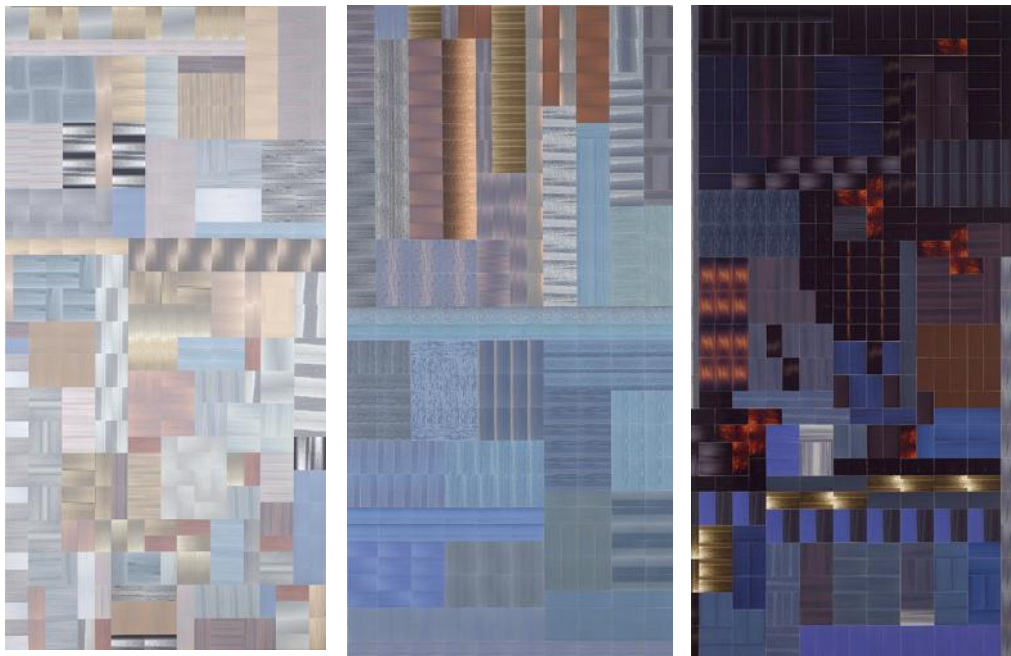


Figure 9, Figure 10 and Figure 11. Guillermo Aymerich, light, medium and dark mosaic composition, photo/wood, 194 x 71 cm. each, details of “Colors to water”. Photo: Quique Touriño.

By means of a local color of the water and the different textures, have some relation with a counterpoint as long as we can see them, separately one by one or all together, in different way. In visual arts, the mosaic is a texture involving the simultaneous lights of separate colors or lines “against” each other, as in polychromy or chromatic polyphony. Thus we could refer to the mosaic as counterviews, in fact. The mosaic was a way invented by the Empire of Roma to make waterproof art pieces instead of the wall paintings or carpets, which are not good at conservation with wet or water conditions.

III) Oil paintings (Figure 12, 13 & 14) (waterproof, again) with several shipping boats crossing the sea that Aymerich could see through the window. There are 33 paintings, at all. Each of the painting is just painted with 3 colors:

- 1) white color, and 2 complementary colors:
- 2) hues of brown or red
- 3) hues of blue or green



Figure 12. Guillermo Aymerich, vessel mars red/indigo extra, oil paint/linen, 22 x 46 cm, detail of "Colors to water". Photo: Quique Touriño.



Figure 13. Guillermo Aymerich, vessel golden baroque red/phtalo turquoise, oil paint/linen, 22 x 46 cm, detail of "Colors to water". Photo: Quique Touriño.



Figure 14. Guillermo Aymerich, vessel mars orange-red/ultramarine, oil paint/linen, 22 x 46 cm, detail of "Colors to water". Photo: Quique Touriño.

The choice of the couple of complementary color by meaning: harbors (brown-earth color), connected through the sea (blue color), by sailing vessels with the port light (red) and starboard light (green). Complementary color is like a chromatic counterpoint and those colors were chosen because a name of some real place is included in the color name: Prussian blue, Chinese red, Italy brown-pink, phtalo Turquoise, Scheveningen green, Mars red, old Holland green, raw Sienna deep...

THE MUSIC:

The theme chosen by Xocas Meijide (Figure 15) to be played was “New York Counterpoint”, Steve Reich 1985, for clarinet. The reason of this choice it was because the coincident structure of the music with the structure of the painted series. As following:

The structure of “New York Counterpoint”:

I) 3 parts or movements:

- 1) fast, 3/2
- 2) slow, 6/4
- 3) fast, 12/8

By means of a relation color and time, the sound is time because of the music, as its definition says.

II) The music piece is played with clarinet and tapes, following a canon, a contrapuntal composition employing a melody with imitations played after a given duration. The fugue has 11 voices at all: 1 clarinet playing in live. Basically, the note values that Steve Reich uses are:

- 1) semiquaver 10 pre-recorder tapes
- 2) quaver
- 3) crotchet

159 ■



Figure 15. Xocas Meijide, playing bass clarinet at Counterinterviews, Santiago de Compostela, 2007. Photo: G. Aymerich. Figure 16. Poster for Counterinterviews, by Metropolitan Media Movement-MMM, designed by G. Aymerich, 2016.

By means of a counterpoint as a texture involving the simultaneous sounding of separate melodies or lines “against” each other, as in polyphony. But texture (or timbre) is sometimes termed the “color” of a musical sound.

III) The total duration is: 11 minutes and 11 seconds.

We could conclude: the concept of relationship between the structure of the painting and the structure of the music always is because two numbers: the number 3, and the number 11.

3. Counterviews by MMM

In 2006, Xocas Meijide called to Guillermo Aymerich for a new appointment: the result would be “Counterviews” (Figure 16) performance. The initial proposal relating painting with music will be improved and completed, being the beginning of the group of artist under the name Metropolitan-Media-Movement-MMM (Figure 17). Choosing different ports all around the world and including relationships between:

- 1) painting
- 2) music (and dance)
- 3) video

■ 160



Figure 17. MMM logo, designed by G. Aymerich, 2006.

THE VIDEO:

Following the same structures between painting and music we planned to make the same with the video. We called to Claudia Zenatta, living in Porto Alegre-Brazil, who worked editing the video. We used all the videotapes recorded by Guillermo Aymerich in his apartment-*atelier* in Vigo but he never used them, yet. The raw recordings show all the vessels sailing in the sea. The same boats painted in the series “Colors to water”.



Figure 18, Figure 19, Figure 20. "Counterreviews" still video, part 1, fast 3/2. G. Aymerich / C. Zenatta.



Figure 21, Figure 22, Figure 23. "Counterreviews" still video, part 2, slow 6/4. G. Aymerich / C. Zenatta.



Figure 24, Figure 25, Figure 26. "Counterreviews" still video, part 3, fast 12/8. G. Aymerich / C. Zenatta.

In the movie, we mixed those types of frames (Figures 18-26):

- 1) the color of the water in the pictures,
- 2) the color of water from the paintings, and
- 3) the color of the filmed real water

Thus we will choose the waters in another 3 different ports:

- 1) the port in Rotterdam, Holland
- 2) the port of New York, U.S.A., and
- 3) the port in Porto Alegre, Brazil

Edited frames combine groups of 3 images and 11 ones, in superposition.

THE DANCE:

Finished the edition of the video we prepared to include the dance in live performance, choreographed and performed by Ola Maciejewska (Figure 27), from Poland. The dance is always following the same structure used for the painting, music, and video: 11 and 3. By using 3 elements for the scenography for a recreation of to build: sand, minced raw meat and bricks, after the dancer appeared in the stage standing on a pair of plastic dinosaur toys under her heels (evocating the number 11).

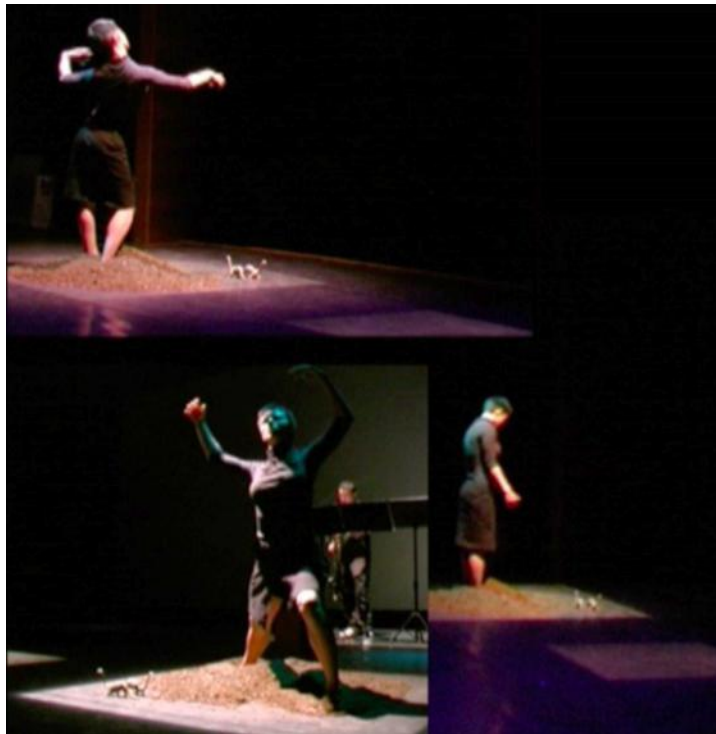


Figure 27. Ola Maciejewska, dancing at *Counterpoints*, Santiago de Compostela, 2007. Details of “*Counterpoints*” trailer. Photo: G. Aymerich.

“*Counterpoints*”² performance is implemented with Thanos Polymeneas Liondiris, composer and performance director from Greece, who is making all the coordination with the production on the stage (Figure 28). Of course always exploring the same structure reflecting the number 3 and the number 11, where the ideas of:

- 1)TIME/LIGHT/COUNTERPOINT in relationship with the idea of
- 2)WATER/COLOR/TIMBRE it will be an important concept to have in consideration with the

3)VIDEO/PAINTING/MUSIC.

Where we also could read, in a vertically way, like:

- 1)TIME/WATER/VIDEO
- 2)LIGHT/COLOR/TIMBRE
- 3)VIDEO/PAINTING/COUNTERPOINT

4. The Port Project

The Project keeps opened and a new concept was added, making a link with the book “*Life: A User's Manual*” (PEREC, Georges 1992), where we can read the Bartlebooth's history, who is painting watercolors of ports in several places around the world, following 3 steps and 3 rules:

² “*Counterpoints*” is the main piece in “*Counterpoints*” performance, but also completed with pieces by Jacob ter Veidhuis, Thanos Polymeneas Liondiris, David Land and Evan Zyporin.

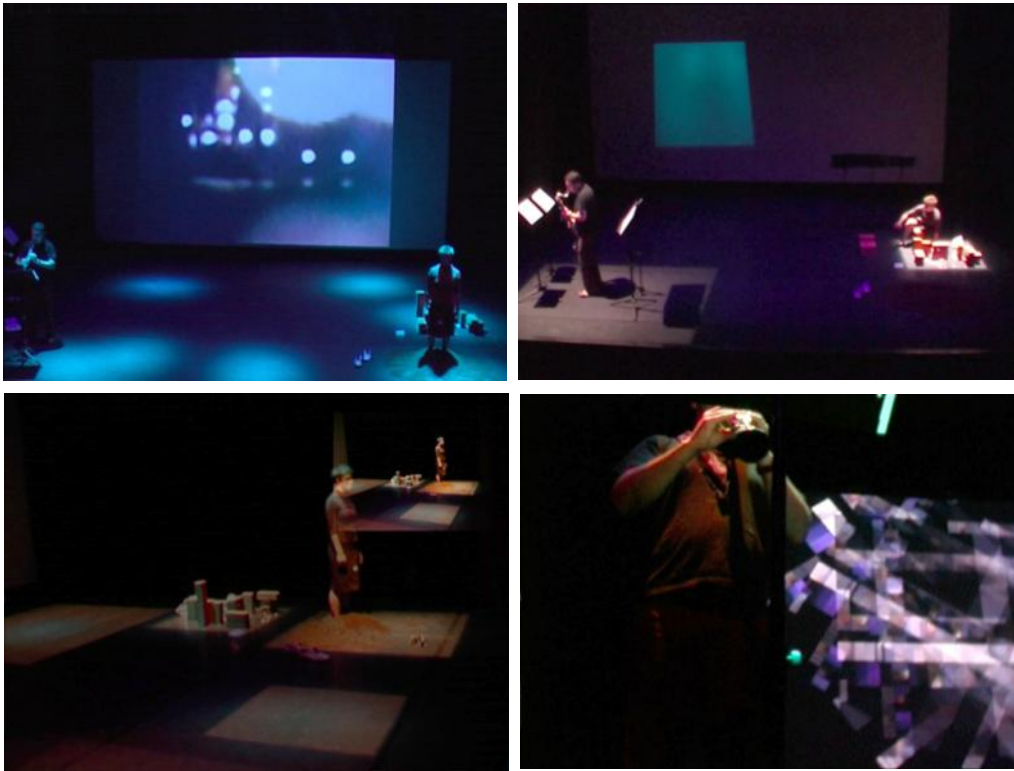


Figure 28. Thanos Polymeneas Liondiris, scenes at Counterreviews, Santiago de Compostela, 2007. Details of “Counterreviews” trailer. Photo: Guillermo Aymerich & Claudia Zenatta.

Bartlebooth's 3 steps:

- 1) In practice, Bartlebooth's plan is as follows. Having acquired the art of painting watercolors [...] for ten years learning [...].
- 2) [...] Bartlebooth travels the world for twenty years, and paints 500 seascapes of identical format at a rate of one each fortnight. He then dispatches each item to the specialist Gaspard Winckler, who glues each to a thin wooden backing board and cuts each into a jigsaw puzzle of 750 pieces.
- 3) For the following twenty years, Bartlebooth, on his return to France, reassembles the jigsaw puzzles, in order, at the same rate of one puzzle a fortnight. As each puzzle is finished, the seascape is 're-texturized' so that it can be removed from its backing, returned to its place where it had, twenty years before, been painted, and dipped in a detergent solution, from whence it emerges as a clean and unmarked sheet of paper. All these 500 puzzles together, themselves, represent a gigantic puzzle. (PEREC, 1992: p. 118-9, 337)

About the 3 rules:

The three guiding principles – moral, logical, and aesthetic – of Bartlebooth's life plan reveal a context of puzzling which may be equally applicable to both the task of the author of the novel and to the creator of human life:

1) Moral: What Bartlebooth decided to do would not be heroic, or spectacular; it would be something simple and discreet, controlled from start to finish and conversely controlling every detail of the life of the man engaged upon it.

2) Logical: All recourse to chance would be ruled out.

3) Aesthetic: The plan would be useless, and would destroy itself as it proceeded; its perfection would be circular, a series of events which when concentrated nullify one another." (PEREC, 1992: p. 118-9).

In this way, we would like to choose some different seaports in the five continents around the world, which includes the word "port" in its name, to bring the Port Project performance to them. We made a list and we may choose 11 of them.

America:

Portland-USA,
Port Alfred-Canada,
Port au Prince-Haiti,
Port Lucaya-Bahamas,
Port of Spain-Trinidad and Tobago,
Port Rhoades-Jamaica,
Porto Alegre-Brasil,
Puerto Diamante-Argentine,
Puerto Ordaz-Venezuela,
Puerto Prodeco-Colombia,
Puerto Vallarta-Mexico,
Puerto Viejo de Azua-Dominican Republic,

Europe:

Porto-Portugal,
Portoferraio-Italy,
Port of Gent-Belgium,
Port Handlowy Swinoujscie, Poland,
Port of Klaipeda-Lithuania,
Port Talbot-UK,

Asia:

Lian Yun Gang-China (gang is port in Chinese language),
Muara Port-Brunei,
Miri Port-Malaysia,

Africa:

Porto Novo-Benin,
Port Elizabeth-South Africa,
Port Gentil-Gabon,
Port Harcourt-Nigeria,
Port Sai-Egipto,

Oceania:

Port Hedland-Australia,
Port of Taruanga-New Zealand.

5. Conclusion and context

The beginning and cause of “Port Project” is the painting, but related, connected and interacting with other disciplines. It is a transdisciplinary³ Project where the interaction proposed keeps all the characteristics of each of the disciplines without forming a total new discipline. Surpassing the addition of knowledge it is a kind of collaboration under a common organized thinking, within an integrated attitude. Usually a musical creation is following a painting, or synesthetic paintings in regard to the music: a discipline following the other. In our Project, the series “Colors to water” was made independently to the piece by Steve Reich, just after finished both were integrated via a relation of structural affinity, an organized convergence.

Nowadays many people are talking about the Expanded Painting as new phenomena and as a new event. However, we can find some other previous extension in artistic manifestations. Wagner proposed an aesthetic system based on the Greek Tragedy and the opera of the end of the 18th century, where his ideal of unifying all works of Art makes the *Gesamtkunstwerk*, the Total work of Art. This artistic synthesis presumes his idea about the artwork of the future. The Manifesto of Futurism initiated as literature with “*Parole in libertà*” supposed an artistic philosophy including painting, music, theater, sculpture, architecture, radio, photography and cuisine as an avant-gardist celebration of the speed, machinery and industrial progress aspects, which rejecting the past and influenced by the ideology of fascism. The different researching studios in Bauhaus tried to blurring the borders between disciplines and, specially, the boundary of the Art with the functional art craft. In architecture, the Le Corbusier’s integrated concept, mainly his “*Unité d’Habitation*” is a reunion of architecture, urbanism, gardening, services and leisure in an autonomy “vertical garden city”, proposing a communal new idea of inhabit without precedents for a modern society: modulation, circulation and functionality. The group OuLiPo imports tactics from other disciplines (principally mathematics) for its literature, where constriction, combination and structure are the alma mater, instead of the narration. Fluxus was an international networks of artist taking the formula to use many Art forms, different artistic media and disciplines intersected: performance, happening,

³ Word created by Piaget in the international workshop “Interdisciplinarity –Teaching and Research Problems in Universities” at University of Nice, 1970. “Finally, we hope to see succeeding to the stage of interdisciplinary relations a superior stage, which should be `transdisciplinary`, i.e. which will not be limited to recognize the interactions and or reciprocities between the specialized researches, but which will locate these links inside a total system without stable boundaries between the disciplines”. (NICOLESCU, 2006).

noise music, visual art, design, architecture, literature..., describing the intermedia as the best way to focus on the process of creation but not on the final result, being Marcel Duchamp's anti-art attitude the most relevant influence. And both Imi Knoebel and Blinky Palermo took the fact of the pure painting into fields nearly the installation, scenography, design or architecture.

We agree, share and join the 3 Bartlebooth's rules, where the no heroic is an introspective attitude (constriction), the ruled is a rational behavior (combination) and the useless is a needing contemplation (structure). Thus, we could notice those 3 principles are a self-definition of OuLiPo and his ideals.

We understand the Art creation as a complete system:

1) Art as a sensitive unit of knowledge; the process of creation as a wider mixture of medias;

2) caused for the curiosity of an intrusive artist as a thinking being, connected with the multiple reality and trying to "read" but organize the world with different forms of depiction; and

3) the Art work as an amount of elaborated inputs taken and seen from different point of views to be expressed with diverse Art languages.

■ 166 Annex

Components of Metropolitan Media Movement-MMM:

Guillermo Aymerich. Artist of painting, conception image.

Xocas Meijide. Clarinetist, musician.

Claudia Zenatta. Video editor.

Ola Maciejewska. Dancer, choreographer.

Thanos Polymeneas Liondiris. Composer and performance director.

Since today, Counterviews, part of the Port Project Approaching the water was performed at:

2007 Codarts, *Hogeschool voor de Kunsten*. Rotterdam.

2007 *Festival Sinsal de música contemporánea*. Salón Teatro. Santiago de Compostela.

2009 *Jianghu Jiuba*. Beijing.

2009 *Liangge hao pengyou Jiuba*. Beijing.

2013 *Vértixe Vigo Festival*. Lilliput Gallery, Vigo.

2013 manOcas Ensemble. *Auditorio Municipal*. Rodeiro (Pontevedra).

References

AYMERICH, Guillermo: **Aproximación al Agua**. Vigo: Fundación Laxeiro, 2002.

AYMERICH, Guillermo: **Un método para pensar el lugar**. Valencia: UPV, 2008.

CARRÁ, Carlo: **The Painting of Sounds, Noises and Smells**. Available in <<http://www.unknown.nu/futurism/paintsound.html>> Accessed: March 23th 2016.

JAMINI, Deborah (2005). **Harmony and Composition: Basics to Intermediate**. Victoria. Trafford, 2005.

LEVI-STRAUS, Claude. **Mirar, escuchar, leer**. Madrid: Siruela, 1993.

MMM, Metropolitan Media Movement. **Counterviews-trailer**. Available in <<https://www.youtube.com/watch?v=WQkLGLFiO8>> Accessed: March 26th 2016.

MMM, Metropolitan Media Movement. **Counterviews-video performance**. Available in <<https://www.youtube.com/watch?v=2HhHwodIAXc>> Accessed: March 26th 2016.

NICOLESCU, Basarab. **Transdisciplinary-Past, Present and Future**. Available in <http://basarab-niculescu.fr/Docs_articles/Worldviews2006.htm#_ftn3> Accessed: March 27th 2016.

PEREC, Georges. **La vida instrucciones de uso**. Barcelona: Anagrama, 2005.

REICH, Steve. **New York Counterpoint**, 1985. Ubuweb-sound. Recording available in <www.ubu.com/sound/reich.html> Accessed: March 22nd 2016.

Desejos individuais – imagens de coletividade

RODRIGO VIVAS
GISELE GUEDES

■ 168

Rodrigo Vivas é professor, curador e doutor em história da arte pela UNICAMP em 2008. Dentre as publicações destaca-se: *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e Exposições* pela ComArte em 2012. Dedicou-se ao estudo das obras artísticas pertencentes aos acervos de Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro e, principalmente, Museu de Arte da Pampulha. Das curadorias realizadas salienta-se a exposição: *O Olhar do Íntimo ao Relacional* realizada no Museu de Arte da Pampulha em 2014. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e atual diretor do Centro Cultural UFMG.

Gisele Guedes é graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis em dezembro de 2014 pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG). Mestranda com entrada em 2015 no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (EBA/UFMG) na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas sob a orientação do prof. Dr. Rodrigo Vivas. No momento dedica-se a pesquisas sobre os acervos artísticos localizados em Belo Horizonte como parte do grupo de pesquisa em História da Arte - Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH) também com a coordenação do prof. Dr. Rodrigo Vivas.

■ RESUMO

O objetivo do presente texto é compreender os fatores responsáveis pelo processo de constituição, pesquisa e comunicação das coleções de arte. Posteriormente à análise de algumas instituições brasileiras – Museu de Arte da São Paulo (MASP) e Inhotim, o estudo é especificamente direcionado ao Museu de Arte da Pampulha (MAP), colocando em perspectiva os elementos caracterizadores da coleção, caso das doações empreendidas pelo mecenas Assis Chateaubriand e pelas obras incorporadas anualmente através dos Salões de arte realizados pelo próprio museu. O primeiro como fator inicial de formação da coleção e o segundo, firmado como principal alternativa para sua ampliação. O artigo versa especificamente sobre as relações existentes entre a prática museal, os aspectos de construção da história da arte e a definição do valor artístico para os objetos.

■ PALAVRAS-CHAVE

Coleção, crítica de arte, Museu de Arte da Pampulha.

■ ABSTRACT

The aim of this text is to understand the responsible factors for the process of constitution, research and communication of the art collections. After the analysis of some Brazilian institutions – Museu de Arte de São Paulo (MASP) and Inhotim, the study is specifically directed to the Museu de Arte da Pampulha (MAP), putting in perspective the elements that characterize the collection, the donations carried out by maecenas Assis Chateaubriand and by the works incorporated annually through the art Salons performed by the Museum. The first, as initial factor of formation of the collection, and the second, signed as the main alternative to its expansion. The article focuses specifically on the relationship between the museal practice, the construction aspects of art history and the artistic value definition for the objects.

169 ■

■ KEYWORDS

Art collection, art criticism, Museu de Arte da Pampulha.

Templos ou museus?

Ao visitarmos uma exposição de longa duração em um museu, tratamos as obras apresentadas com a mesma naturalidade de um fiel ao adentrar um templo. A comparação não é absurda, pois não cabe ao fiel o questionamento mas apenas a aceitação da revelação que o antecede. No contexto do ritual, os objetos expostos são destituídos dos aspectos que caracterizam sua visualidade – como forma, cor e textura –, e são associados somente aos representacionais. O museu, assim como o templo, também oferece essa ideia de atemporalidade e estado de indagações silenciadas, fornecendo a sensação de existência anterior e independente àqueles que o visitam. O olhar do especialista, em contrapartida, deve ser crítico, mas atuante ao buscar a compreensão de pontos determinantes como a distribuição da luz no ambiente, as disposições dos quadros, as divisões e cores utilizadas no espaço, os textos curatoriais, as estratégias de mediação, dentre outras questões que definem a realização das exposições. Especificamente sobre as exposições, é importante ressaltar sua condição como “exposições públicas, ou melhor, abertas ao público” (CURY, 2005, p. 36). Questionar sua organização seria romper com a situação delineada junto ao momento de institucionalização das coleções e mantida atualmente, na qual as exposições refletiam e ainda refletem “sistemas de pensamento

fechados em si mesmos, compreensíveis apenas para iniciados e/ou interessados, [...]. Os objetos continuavam sendo venerados e contemplados, por poucos de forma passiva, e os museus seguiam sendo templos”. (CURY, 2005, p. 36).

Os museus, em geral, produzem um discurso que uniformiza as visões e impossibilita o dissenso. A organização parece ser realizada para produzir uma imagem de unicidade e de verdade. Seria uma audácia por parte de algum visitante, as indagações de *como* esta obra foi incorporada ao acervo? Por *qual* razão ela está sendo apresentada ao público? *Quais* são as outras opções existentes que pertencem ao acervo e não foram mostradas? A referência é feita aos museus de Artes Visuais possuidores de coleções.¹

Ressalva pertinente seria registrar que as responsabilidades listadas não se restringem ao museu. São decorrentes de um conjunto de instituições que abrigam uma política de desvalorização da cultura. O desenvolvimento dessas questões depende de uma rede de responsabilidades composta por historiadores da arte, educadores e ainda, de um sistema de ensino incapaz e/ou desinteressado na problematização da situação apresentada. O exercício elaborado no presente texto tem o propósito de elucidar alguns elementos que caracterizam as coleções para, posteriormente, analisar o caso específico do Museu de Arte da Pampulha.²

Elementos da construção museológica – musealização, museologia e comunicação museológica

Embora o presente texto não tenha o objetivo de discutir questões associadas à museologia enquanto disciplina, alguns esclarecimentos frente aos termos constituintes do campo de atuação da mesma fazem-se necessários, no sentido de permitir ao leitor o acesso aos pressupostos apresentados.

O conceito de musealização, em síntese se refere a um conjunto de ações sobre os objetos, sendo estas a aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. “O processo inicia-se ao se selecionar um objeto de seu contexto e completa-se ao apresentá-lo publicamente por meio de exposições, de atividades educativas e de outras formas”. (CURY, 2005, p. 26). Outra autora, como Cristina Bruno (BRUNO, 1991) compreende por musealização “procedimentos que viabilizam a comunicação de objetos interpretados (resultado de pesquisa), para olhares interpretantes (público), no âmbito das instituições museológicas [...]”. (BRUNO, 1991, p. 17). Mesmo reconhecendo as diferenças e revisões feitas no termo *musealização*, tratadas especialmente no Comitê dedicado às conceituações utilizadas no campo da museologia – ICOFOM/ICOM,³ todas compartilham da importância ou

¹ O Museu cumpre sua função ao conseguir congregar em si os encargos de preservação, pesquisa e comunicação. No Brasil ocorre um fenômeno diverso uma vez que instituições que abrigam acervos, insistem em mantê-los limitados às reservas técnicas, anulando e/ou reduzindo as possibilidades de pesquisa e acesso as obras.

² O Museu de Arte da Pampulha (MAP), assim como as demais instituições localizadas em Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) e Museu Mineiro (MM), são partes das pesquisas empreendidas pelo grupo de pesquisa em história da arte – *Memória da Artes Visuais em Belo Horizonte*, coordenado pelo prof. Dr. Rodrigo Vivas. O grupo tem reunidos esforços no sentido de construção da história da arte em Belo Horizonte a partir dos acervos listados, consideração importante é demarcar que apesar de localizados em Belo Horizonte, essas instituições não possuem obras restritas ao circuito regional, contando em igual medida com artistas participantes do cenário nacional e internacional.

³ No original inglês *The International Committee for Museology (ICOFOM)* e *International Council of Museums (ICOM)* e na tradução para o português: Comitê de Teoria Museológica do Conselho Internacional de Museus/UNESCO criado em 1977.

precisamente, da necessidade de comunicação. A comunicação aparece também enquanto parte do processo que caracteriza a ação do museu com o poder sobre o objeto museológico, aparecendo com igual relevância a medidas técnicas, científicas e administrativas que garantam a “documentalidade” e a preservação do objeto.

Bases dessa comunicação museológica são artigos científicos de estudos de coleções, catálogos, material didático em geral, vídeos e filmes, palestras, oficinas e material de divulgação e/ou difusão diversos.

Todas essas manifestações são, no museu, comunicação no *lato sensu*. No *strictu sensu*, a principal forma de comunicação em museus é a exposição, ou, ainda, a mais específica, pois é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas. É na exposição que se potencializa a *relação profunda entre o Homem e o Objeto* no cenário institucionalizado (a instituição) e no cenário expositivo (a exposição propriamente). A relação profunda refere-se ao encontro entre as pessoas e a poesia, sendo que a poesia está nos objetos. (CURY, 2005, p. 34).

A exposição, portanto, é o procedimento primordial para o encontro entre sujeito e objeto e se faz como o espaço para uma experiência que permita a apropriação de conhecimento. Vale frisar que tal processo não deve se realizar de maneira autoritária, extinguindo a possibilidade de debate e interação. A exposição “tem como uma das finalidades reduzir a lacuna existente entre o que estimulou o autor (ou o artista) a fazer o artefato (ou obra) e o fruidor, permitindo que uma multiplicidade de significados sejam expressos, interpretados, compartilhados e revelados”. (RIZZI, *apud* CURY, 2005, p. 39).

171 ■

Desejos individuais – imagens de coletividade

É associado ao museu a ideia de espaço público com amplo acesso. Nesse caso, as peças selecionadas para figurarem no interior dessas instituições não deveriam ter sido escolhidas por esse mesmo público? Não seria verdade dizer que essas obras passam a representar coletividades apesar de registrarem somente o individual? Para a análise de museus que têm como prólogo a história do colecionador, faremos considerações associadas ao discutido no artigo publicado por Chantal Georgel e recentemente traduzido no Brasil por Ana Cavalcanti⁴, no qual a autora busca compreender a formação de museus europeus que tiveram suas obras oriundas de coleções pessoais e o processo de conversão dessas “simples” peças em constituintes da história da arte. O questionamento feito de forma direcionada ao cenário francês, também se encaixa no recorte que comporta museus brasileiros que compartilham do ponto de partida localizado na figura do colecionador. Mas como atuam: o colecionador, museu e história da arte? Existe entre eles a possibilidade de convergência de papéis?

A transferência de coleções privadas ao público possui, no cenário francês, muitos exemplos: “transferência (a primeira de todas) em 1694 da coleção Boisot (ex-coleção Perrenot de Granvelle) em Besançon, transferência das coleções reais ao Museu das Artes em 1793; transferência aqui e acolá das coleções apreendidas

⁴ CAVALCANTI, A. M. T., GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte?. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, 2015. (Tradução/Artigo).

aos emigrantes”. (GEORGEL, 2015, p.278). E seguem-se os casos ainda na atualidade: “pensemos nas cento e dez obras legadas por Maurice Jardot a Belfort em 1996 e em Paul Dini que doou mais de quatrocentos quadros a Villefranche-sur-Saône em 1997”. (GEORGEL, 2015, p. 278). Voltando ao século XIX para encerrar os exemplos dados, “em 1869, o Museu do Louvre recebe uma de suas mais prestigiosas doações, 582 quadros do doutor La Caze”. (GEORGEL, 2015, p. 278). Essas doações, no entanto, não tinham o objetivo de construção da história da arte, estando mais associadas ao que era compreendido como missão do museu, ou seja, “afirmar a supremacia da nação, propagar o amor à arte, refinar o gosto, fornecer modelos aos artistas”. (GEORGEL, 2015, p. 278). A questão era antes de ordem social e não de história da arte propriamente.

Essa história da arte escrita por colecionadores não poderia almejar equiparação àquela realizada pelos poderes públicos, que tomavam para si, com extrema facilidade, do mais caro ao mais renomado. Aos, em certa medida, menos afortunados como François-Xavier Fabre, François Cacault, Pierre-Adrien, Pâris, Jean-Baptiste Wicar, e ainda Dominique-Vivant Denon restavam as compras pela variedade e não pela legitimidade, ou em outros termos, obras pouco ou nada interessantes aos poderes públicos:

as obras italianas mais antigas, ou ao contrário as mais recentes, obras dos contemporâneos menos cotados, desenhos dos grandes mestres. Compraram obras desconhecidas, ainda ausentes do campo de estudos e reflexão dos historiadores, e que deveriam, porque foram transmitidas a algum museu, assumir um dia seu lugar na história da arte, por vezes muito mais tarde. (GEORGEL, 2015, p. 279).

Os colecionadores não tinham o encargo de compor uma história da arte ou mesmo uma história completa, pois suas ações se resumiam na reunião de peças que posteriormente, já dentro de um museu, formariam dada coleção quando revelada a sua possível coerência.

Dentro do museu, o que antes era uma ação de pendurar obras aleatoriamente, considerando somente seus aspectos materiais, passou a se efetivar enquanto classificação, catalogação e organização de obras. Gradativamente o museu passa a assumir a condição de construtor da história, mesmo ocupando nessa história de escolhas, o papel de coadjuvante.

Estávamos em 1849, em meados do século XIX. Teria o museu, ao adotar em seu modo de exposição os princípios de classificação herdados dos primeiros historiadores da arte, se tornado plenamente lugar de história? Será que a contribuição dos colecionadores deveria a partir de então servir, prioritariamente, para a elaboração desses “curiosos mudos de história da arte”? [...]. Seria o museu uma escola, um lugar de entretenimento ou um lugar de fruição estética? Debatia-se a propósito daqueles que sabem ou não ver uma obra de arte (“*oculos habent et non vident*”), e a propósito do colecionador – deveria ser um sábio? Era necessário que o fosse? (GEORGEL, 2015, p. 280).

As mudanças enunciadas, todavia, afetaram apenas o sentido das ações do museu, pois enquanto isso, os colecionadores persistiram na constituição de suas coleções distanciados da história, movidos por vezes pelo “gosto da época” ou por recomendações presentes em manuais publicados na época. Isto posto, grande parcela das coleções reunidas no decorrer do século XIX, detentora ou não de qualidade, “refletiam, sem que o colecionador tivesse sempre plena consciência, uma atitude ditada precisamente pelo desenvolvimento dos estudos históricos que, em meados do século XIX, sugeriam (firmemente) a tolerância com toda forma de arte”. (GEORGEL, 2015, p. 281-282).

A contribuição do colecionador foi feita no sentido de estabelecer ao museu “uma visão histórica, universalista, enciclopédica, a mesma visão que fundamentara a formação de suas coleções, por vezes em detrimento do Belo”. (GEORGEL, 2015, p. 282-283). Na busca pelo todo e pela ordem, evitando a percepção deslocada e sem filiação entre as peças desprovidas de estudo histórico anterior, essas doações colocam ao museu “a tarefa de ‘preencher suas lacunas’ (é um *leitmotiv*), o que se faz graças aos colecionadores aos quais se atribui agora o papel de ‘completar’ as séries existentes, ou fundar novas”. (GEORGEL, 2015, p. 283). Seria fruto, em resumo, de um desejo maior em “relocar as obras não apenas no curso de sua história, mas também no curso da história da arte mundial”. (GEORGEL, 2015, p. 283).

Na França o desejo dos colecionadores apóia-se no intuito de modificar o curso da história, em tentativas de desafiar o conformismo e integrar ao curso da narrativa um “novo quadro histórico”. No Brasil, por outro lado, o desejo individual dos colecionadores seria autônomo e potente a ponto de inaugurar e firmar, simultaneamente, uma história assumida como “certa” desde os instantes iniciais de seu surgimento. Ao colecionador francês falta o “peso” do amanhã, ao brasileiro, ao contrário, não há a perspectiva do ontem, e sim a validação das escolhas sem o elo do que lhe antecede.

A falta de uma política de valorização das artes plásticas e da cultura em geral no Brasil faz com que desejos individuais de colecionadores sejam metamorfoseados em interesses públicos. A seguir estão apresentados três modelos gerais de museus e seus respectivos processos de constituição de coleções. Com relação aos exemplos colocados a seguir, esses não têm como finalidade a produção de uma tipologia institucional capaz de abarcar todas as possibilidades associadas à formação de coleções. O propósito é estabelecer comparações com o modelo existente no Museu de Arte da Pampulha (MAP).

No primeiro caso, um colecionador, ao longo dos anos, adquiriu por meio de compras em leilões ou diretamente de artistas, um conjunto de obras. Com o passar do tempo, generosamente, o hipotético colecionador faz a doação das obras para uma instituição. Como deve proceder a instituição? Preservar a ordem e a organização do doador ou gerenciar as obras elaborando um critério de “valor artístico”?⁵ Poderíamos nos perguntar como foi a passagem da coleção individual de

⁵ O critério de “valor artístico” indica as escolhas realizadas pela instituição no que alude aos objetos inseridos na coleção através de uma hierarquia dos objetos. O “valor artístico” é uma noção construída historicamente a partir de um juízo crítico sobre um objeto, explicada por Giulio Carlo Argan nos seguintes termos: “O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma actividade (sic) mental e uma actividade (sic) operacional. [...]. O valor artístico de um objecto (sic) é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua *forma*, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação”. (ARGAN, 1992, p. 14).

Bernardo Paz em Inhotim para o maior “Museu a céu aberto do mundo”⁶. O visitante, após essa denominação, passa a considerar de fato que as obras expostas possuem uma relevância artística a partir de um consenso coletivo, quando na realidade, essa encontra-se quase unicamente baseada em um esforço midiático. Entretanto, o citado museu contemporâneo realiza o mesmo papel dogmático encontrado em museus tradicionais, não escapando às questões mais clássicas da cultura museológica.

Tal situação configura o distanciamento entre o museu e a sociedade que o visita. A simples institucionalização das coleções privadas e formadas por valores do proprietário inicial somente contribui para evidenciar o descompasso que relaciona indivíduo e coletividade. A disseminação da coleção ao acesso do público não predispõe a mesma disseminação do significado. “A base dessa historicidade ou desse distanciamento está na ideia de museu público gerada a partir da institucionalização de coleções privadas”. (CURY, 2005, p. 35). Garantir o acesso, à vista disso, não é o mesmo que garantir apropriações democráticas das coleções, “pois as intenções do seu formador (quando colecionou) eram pessoais, [...]. A coleção privada era exposta para poucos e expandir o seu público não significou, necessariamente, democratizá-la, pois o seu sentido permanecia basicamente o mesmo”. (CURY, 2005, p. 35).

Um segundo nível que estabelece uma indiferenciação entre o desejo individual e o interesse público está nos gestores que, em nome de uma determinada instituição, adquirem obras de arte para pertencerem a um possível museu. Esta referência é verificável em um museu importante como o MASP⁷ que, contudo, conseguiu fundir o papel do mecenas (Assis Chateaubriand) ao do especialista (Pietro Maria Bardi), transformando um processo de aquisição de obras em uma coleção de representatividade inquestionável. O esforço contínuo foi capaz de ampliar o ponto de vista individual em uma perspectiva alargada, alterando e conciliando as iniciais intenções de seu formador. Tal fato decorre da participação do especialista que investiu em obras pertencentes à tradição da história da arte, o que não anula a presença simultânea de obras que podem até não se apresentarem como as mais significativas na produção de determinado artista, mas que ainda assim, configuraram-se como exemplares fundamentais da cultura artística internacional.

O quadro pode ser compreendido através da capacidade de converter uma coleção em acervo. Maria Cecília Lourenço (1999) indica as diferenças entre os termos muitas vezes usados como sinônimos:

A palavra **coleção** associa-se a voluntarismo, em que um sujeito eleger objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos são de mesma natureza e, ou guardam relações, como se fossem dados objetivos, porém desvendam o indivíduo. Orientam-se, também, pelo gosto pessoal, gerando desmesurado acúmulo e obsessão pelo quantitativo e pelas raridades.

⁶ CF: <http://redeglobo.globo.com/redebahia/aprovado/noticia/2014/08/inhotim-e-o-maior-museu-ceu-aberto-do-mundo-e-desperta-sensacoes.html> - Acessado em 7 de abril de 2015.

⁷ MASP – Museu de Artes de São Paulo Assis Chateaubriand.

A escolha de **acervo**, para segmentos conectados, segundo um projeto museológico, é aqui intencional, dada a sua proximidade com a palavra latina *cervix*, indicadora da parte posterior do pescoço e que apoia, sustenta e configura uma verticalidade à espécie humana, o acervo pressupõe processo cotidiano para reconhecimento e a formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente. (LOURENÇO, 1999, p. 13).

Um terceiro caso foi a constituição do MAP, que será desenvolvido posteriormente com maior profundidade. O acervo foi constituído, em grande parte, pelos prêmios de aquisição concedidos nos Salões. Os Salões de Arte foram criados devido à reivindicação dos artistas mineiros após a realização do *Salão Bar Brasil* no ano de 1936,⁸ esses artistas – reconhecendo as dificuldades que caracterizavam o circuito de Belo Horizonte, almejavam tanto a criação de uma Escola de Artes quanto a criação de um salão anual. Encontramos, veiculada nos jornais da capital mineira da época, a Exposição de 1936.

Inaugurou-se ontem, brilhantemente, a exposição de arte do *Bar Brasil* organizada por Delpino Júnior e um grupo de artistas modernos”. [Estavam presentes o] representante do governador do Estado, Major Eudoxio dos Santos, Aníbal Mattos e vários intelectuais, jornalistas, pintores e figuras de destaque em nossos meios artístico e social. (*Sem título*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 11 de set. de 1936.).

175 ■

Alberto Delpino, Djanira Seixas Coutinho, Genesco Murta, Renato Lima, Francisco Rocha, J. J. Neves e Delpino Júnior eram alguns dos artistas participantes. Apesar da presença de vários artistas conservadores, os discursos possuem um tom de ordem, conclamando os mineiros a trabalharem para o engrandecimento das artes plásticas de Belo Horizonte. O momento seria de reação “ao cabotinismo que de longos anos vem explorando a deficiência e pobreza de nosso ambiente artístico e incumbindo aos chefes desse movimento combater, por todos os meios lícitos, esse estado de coisas”. (*Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de set. de 1936).

Ainda conforme a nota feita pelos organizadores do evento seria função dos artistas mineiros unirem-se com coragem e paciência para “remover todos os obstáculos e arrastar corajosamente todas as dificuldades as quais as artes plásticas enfrentariam em Belo Horizonte”. (*Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de set. de 1936).

Para que seja possível entender o aspecto constitutivo dos salões é necessário apresentar o caminho percorrido para transformar um artefato em um objeto de arte, iniciado com a seleção para participação no salão e registrado por sua premiação pelo corpo de jurados e inclusão no acervo do museu. Esta proposição

⁸ Para maiores informações sobre o tema conferir: VIVAS, Rodrigo. **Por uma história da arte em Belo Horizonte**: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

aproxima-se, em parte, das considerações de G. C. Argan⁹ ao demonstrar que a obra de arte não possui uma “natureza” e não pode ser definida pelos materiais utilizados, pela localização geográfica ou por sua temporalidade, vem antes da construção histórica feita a partir de um “valor artístico”. A definição de objeto artístico depende de um sistema que confere “valor artístico” ao artefato, contrariando as teorias que parecem somente reconhecer características que são internas às obras de arte. Apesar das aproximações possíveis, não compartilhamos das análises empreendidas por Artur Danto e por George Dickie, que retiradas as diferenças individuais, reconhecem o valor da instituição como único determinador.¹⁰ Dizer que um objeto é arte devido a um conjunto de instituições que legitimam tais considerações é apenas parte do processo, nosso interesse de pesquisa, em contrapartida, está no entendimento e discussão das disputas simbólicas que caracterizam a valoração.

Para exemplificar tal discussão seria necessário contextualizá-la, pois diferentemente da tentativa de encontrar teorias gerais que se encaixam sobre toda e qualquer obra de arte, nosso objetivo perpassa o encadeamento histórico do objeto de estudo, prezando primeiro pelas suas especificidades e exigências. É na análise do transcurso do objeto que se molda a compreensão, permitindo eliminar, em grande parte, a aceitação ao poder conferido às instituições.

Seleção de Arte ou Coleção de Arte?

Observando o caso do Museu de Arte da Pampulha, verifica-se uma mudança de cenário. Sem muito adiantar a discussão, o quadro poderia ser caracterizado pela “paragem do processo”.¹¹

Partindo da premissa colocada em parágrafos precedentes – a recusa do objeto considerado como obra de arte meramente pelas características que lhe são internas ou por sua simples participação em uma instituição, é necessário em via inversa, compreender o trabalho do artista enquanto produtor de objetos materiais, que é resultante de sua formação, experiência e/ou vínculo com uma tradição. Os objetos produzidos, por sua vez, interagem indireta ou diretamente com as exigências em voga no mercado. O próximo flagrante distingue o papel da crítica como fundamental no processo histórico de legitimação do objeto frente à tradição, anterior a sua inserção em determinada instituição.

Uma vez criada e criticamente analisada, a obra de arte adquire condições para tornar-se parte de um museu e desempenhar, dentro deste, um papel em sua coleção. Quando em posse da instituição, a obra sofre transformações engendradas pelo discurso institucionalmente constituído, o qual elucida justamente este papel exercido por ela junto à coleção.

O discurso, enquanto parte da obra se evidencia na fortuna crítica disponível sobre e mesma e inclusive, naquilo que caracteriza as condições de visibilidade

⁹ CF: ARGAN, G.C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

¹⁰ A referência faz menção aos textos de Arthur Danto: DANTO, Artur. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP: 2006 e de George Dickie: DICKIE, George. **O que é a arte?** In: D'Orey, C. (org). 2007. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro.

¹¹ “Paragem do processo” é uma expressão utilizada pelo autores do texto de modo a evidenciar a interrupção do sistema configurado pelas relações entre o museu, a crítica de arte, a história da arte e a obra e o artista.

oferecidas pelo museu. O que pode ser percebido na possibilidade de publicações oriundas da própria equipe da instituição ocupada na pesquisa do acervo, e por pesquisadores externos, uma vez que esses são detentores de condições para o acesso às obras de arte e em exposições de longa ou curta duração. Todos esses aspectos são inerentes à própria escrita da história da arte. Tal painel assim delineado é equivalente ao diagnóstico de uma instituição, revelando as minúcias que caracterizam os instantes inseridos no ensejo da obra de arte. Condições inversas, apesar disso, são constatáveis no Museu de Arte da Pampulha (MAP), no qual são localizáveis três quebras no sistema de transmissão.

Museu de Arte da Pampulha: uma História

O passo inicial para a formação do Museu de Arte da Pampulha foi dado pelo mecenas Assis Chateaubriand, a partir da doação de 17 obras na década de 1950. A sequência da ampliação veio com as realizações anuais dos Salões de Arte, incorporando ao conjunto de peças existentes as obras premiadas na categoria aquisição. Além destas, oriundas diretamente das premiações, alguns artistas também doaram obras enquanto participantes dos Salões de Arte e de exposições diversas.

Sem um aprofundamento nas modificações efetuadas na estrutura dos Salões de Arte, vale listar apenas as alterações na nomenclatura do evento e seu resultado quantitativo em termos de acréscimos à coleção: *Municipal de Belas Artes* (1937-1945, sem realização do ano de 1943 e depois de 1957-1968), *Nacional de Arte Contemporânea* (1969-1970), *Nacional de Arte* (1971-2000) e por último, *Bolsa Pampulha* (2003-atual), sendo esses responsáveis pela integração de 105, 65, 73 e 7 obras, respectivamente.

A primeira fase da interrupção ocorre entre o museu e o discurso institucional. Inexistem, além do inventário, publicações do MAP que identifiquem cada um dos elos de sua coleção e justifiquem cada uma de suas inserções. Nesse caso, o museu e o discurso permanecem como duas esferas separadas e quase em oposição. A segunda quebra é também decorrente do museu e localizada diretamente na relação da instituição com suas peças. A quebra se materializa no momento em que não são oferecidas às obras, condições de visibilidade. Além do silêncio do discurso, sem uma exposição de longa duração, as peças se restringem ao escuro da reserva técnica e são impossibilitadas de abandonarem a condição como “objeto-testemunho” para assumirem o estado de “objeto-diálogo”. (OLIVEIRA, 2010, p. 21-22). A terceira e última cisão acontece entre as condições de visibilidade e a construção da história da arte. Se as peças não são acessadas, pesquisadas e convertidas em conhecimento, equivale-se a colocá-las “no vazio”, anulando a realidade de cada uma das obras que constituem o MAP.

Outro apontamento que circunda o processo de constituição do MAP e se relaciona conseqüentemente aos salões de arte, é o fato de obras inseridas em museus serem precedidas por um valor. Mas como lidar com obras – no caso do MAP, premiadas em salões, nas quais os valores não são mais alcançáveis ou reconhecidos como válidos no presente? Os agentes do júri foram aqueles que inicialmente permitiram a essas obras tornarem-se candidatas à apreciação, separando-as das outras eliminadas e consideradas incapazes de concorrerem. O MAP parece admitir

o papel dos Salões, mas em sentido inverso, pois não realiza ações para seu referenciamento como formador da coleção. Consideradas, portanto, cada uma das pontuações efetuadas, estaríamos falando no caso do MAP, de uma seleção ou de uma coleção?

Da indagação anterior às causas para a sua existência, se concordarmos na condição de seleção para as obras do MAP, por que a dificuldade de pesquisa e acesso às obras que existem? E quais os impasses para a conversão dessa seleção em acervo? Esta e outras instituições podem ser caracterizadas como “estéticas ausentes”, ausência oriunda da falta de estudos capazes de inseri-las em um quadro maior de compreensão.

Por intermédio dos exemplos elencados em análise comparativa, verifica-se a situação na qual o pesquisador/historiador da arte é inserido ao se ocupar das obras constituintes do MAP. Há dificuldades de acesso, de formulação de um discurso acerca das obras e, também, impasses que permeiam de ecos o processo de comunicação dos objetos. E, finalmente, a resistência em promover a transformação de um conjunto de obras artísticas sob o *status* de “coleção” para o de “acervo”, dotado de sentido tanto no diálogo com outras obras quanto individualmente. As elucidações visaram demarcar a urgência de estruturação de significado para as obras. Não se questiona a relevância ou a existência dessas obras, apenas são trazidas à tona indagações sobre as justificativas para o desinteresse proveniente da própria instituição detentora dessas peças e da comunidade que as circunda. O saldo final reflete a impossibilidade em continuar uma história da arte ainda destituída de ponto de partida.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006.

DANTO, Arthur. **O mundo da arte**. ArteFilosofia. Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_01_mundo_arte_arthur_danto.pdf>. Acessado em 21 abr. 2015.

DICKIE, George. **O que é a arte?** In: D'Orey, C. (org). 2007. **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro.

GEORGEL, Chantal. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Museologia e Interdisciplinaridade**, vol 111, nº 06 p. 277-286, mar-abr. 2015. Disponível em <<http://www.>>. Acesso em 21 abr. 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999. 293p.

ouvrouver ■ Uberlândia v. 12 n. 1 p. 168-179 jan. | jul. 2016

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Inventário: Museu de Arte da Pampulha.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil. Folha de Minas, Belo Horizonte, 15 de set. de 1936.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Museus de fora: a visibilidade dos acervos contemporâneos no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2010.

Sem título. Folha de Minas, Belo Horizonte, 11 de set. de 1936.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte.** Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Con los ojos en las pieles¹

ANDRÉS INOCENTE MARTÍN HERNÁNDEZ

■ 180

Andrés Inocente Martín Hernández é curador independente. Nasceu em Cuba, reside no Brasil (São Paulo) desde 1998. Possui graduação em Química, Instituto Superior Pedagógico Felix Varela, Cuba (1989). Mestrado em Artes Visuais, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo (2010). Foi coordenador de exposições na Bienal de Havana, Cuba - Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, (1994-1998), coordenador executivo do departamento de curadoria do MAM-SP (2005-2010) e coordenador de projetos da Luciana Brito Galeria (2011-2013). Atua nas áreas de curadoria, crítica de arte, produção editorial e museologia.

¹ Este texto fue publicado en el catálogo de las *Metáforas Construidas*, exposición realizada en la Galería La Cometa, Bogotá - Colombia, de 24 septiembre a 14 noviembre de 2015.

■ RESUMEN

Metáforas Construidas, exposición realizada en Bogotá, Colombia, donde se exhibieron obras de la artista brasileña Regina Silveira, seleccionadas a partir de una línea conceptual que relacionó el recorte cronológico de la producción de la artista en relación directa con el contexto arquitectónico del espacio expositivo. Esa relación direccional fue considerada en la inserción de los trabajos de otros cuatro artistas en la exposición. El texto destaca los diálogos y métodos utilizados para la concepción, construcción y discusión de la exposición.

■ PALABRAS CLAVE

Artista, curador, espacio de exposición, la instalación pública.

■ ABSTRACT

In Metáforas Construidas, exhibition held in Bogotá - Colombia, works were presented by Brazilian artist Regina Silveira, selected from a conceptual line that linked the chronological cut of the artist's production in direct relation to the architectural context of the exhibition space. This directional relationship was also seen in the insertion of the work of four other artists in the exhibition. The text highlights the dialogues and methods used for the design, construction and exhibition discussion.

■ KEYWORDS

Artist, Curator, exhibition space, installation, the public.

Introducción

Con los ojos en las pieles, es el texto crítico de la exposición Metáforas Construidas presentada en la galería La Cometa, Bogotá, en septiembre de 2015. En la muestra fueron presentadas obras de la artista visual Regina Silveira. La exposición fue concebida a partir de la invitación de la Galería para realizar una exhibición con obras que abarcaran la más reciente producción de artistas brasileños. El hecho de que Silveira sea la artista brasileña contemporánea más reconocida por sus aportes artísticos y pedagógicos en el escenario nacional e internacional, fue importante para establecer una relación obra-concepto espacio-público, e invitarla a participar en el proyecto. La muestra también incluye una representación concisa, pero abaricante, de obras de cuatro artistas de diferentes generaciones de arte brasileño. Estableciéndose así un diálogo conceptual entre todos los trabajos presentados.

Aquí se manifiesta la relación con los artistas, permitiéndole actualizarse sobre la producción de los mismos y su contexto; una relación sustentada en el respeto y la simpatía por las ideas y capacidades intelectuales de los artistas. Así fue construida una narrativa en torno a un tópico de intereses que se convirtió en texto curatorial de la propuesta. Esta narrativa de forma general está fundamentada en uno o varios argumentos que el curador compartió con el público a través de la lectura que jerarquiza y distingue el proyecto.

Para la curaduría, en cuestión, fue hecha una selección de obras, primeramente de la artista Regina Silveira, que se relacionaran entre sí y con el espacio expositivo, incluida la fachada de la Galería. Fueron escogidas diversas obras, que posteriormente a partir de una decantación conceptual, del hecho curatorial siempre

selectivo, siempre excluyente, que llevó a una selección final. De aquí al espacio. Así surge *Metáforas Construidas*.

La experiencia curatorial me llevó a conectar las obras de arte con el espacio expositivo, haciendo que este último se integrase como elemento co-protagónico.

Otra cuestión relevante en la curaduría fue pensar en la relación con el público:

- La distribución de las obras, pensando no solo en ellas, sino también como el público podrá disfrutarlas de forma óptima.

- La definición del sentido de la circulación del público por la exposición, está condicionado en un determinado sentido.

- El tipo de relación del público con las obras, (más íntimo, con distanciamiento, complicidad, agresión, necesario para la complementación).

- Fueron incluidas obras de carácter lúdico memorables para “divertir” al público.

Con los ojos en las pieles

En el sinuoso y sorprendente trayecto del arte contemporáneo, la Bienal de La Habana ha cumplido una vez más con su función de punto de encuentro para discutir las variaciones radicales de lenguaje en la escena artística contemporánea, siempre lista para hacer proliferar nuevos proyectos. Fue en la 12ma edición de 2015 que germinó la muestra *Metáforas construidas*. El punto de partida fue realizar una exposición de Regina Silveira² en la galería bogotana La Cometa, espacio construido y diseñado por el arquitecto Daniel Jaramillo y José Alejandro Bermudez en 2007. Silveira, con su agenda hipercompleta y su especial simplicidad, aceptó de buen grado preparar el evento y, aun con los contratiempos que suelen poner en riesgo la materialización de cualquier evento, es con enorme satisfacción que podemos, ahora, reposar nuestra mirada sobre las pieles sedosas, ásperas, jóvenes, viejas, seductoras, repulsivas, pero siempre contemporáneas, que son las obras de *Metáforas construidas*, proyecto único que se ha enriquecido con la inclusión de trabajos de otros cuatro artistas brasileños. Fotografías, proyecciones, performances, dibujos, instalaciones integran el conjunto de obras de la exposición individual de Regina Silveira, así como las de los artistas Andrey Zignnatto, Lucas Bambozzi, Lydia Okumura y Renato Pera en la muestra colectiva, presentadas simultáneamente en todas las salas de la galería. El conjunto de las piezas recrea un mundo de relaciones irreales, donde las metáforas son construidas en varias direcciones, transcritas en versiones del imaginario personal, convertidas en leyendas materialmente transformadas en “verdades” secuenciales, efímeras.

El eje temático de esta muestra son las metáforas de la realidad individual: el YO para y en el OTRO (artista y público); metáforas de la realidad cotidiana donde lo inverosímil y lo auténtico interactúan en un juego real de posibilidades subjetivas y/o materiales. Así, la representación de lo real procede con lo imposible,

² Es en mi contacto con el arte brasileño, desde mi experiencia inicial en el Centro Wifredo Lam en Cuba, y posteriormente en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, que surge la posibilidad de trabajar con una de las artistas brasileñas más universales: Regina Silveira. A ella dejo aquí mi testimonio de gratitud, ya que tanto su obra como la de Cildo Meireles han sido fundamentales para la consolidación de mi crecimiento como curador. El profesionalismo, la competencia y la dedicación de Silveira han hecho posible, en suma, la construcción personal de mi trayectoria.



Figura 1. Regina Silveira, PINK TRAP, impresión y corte en vinilo adhesivo, 4,40 X 15 m, 2015. Fachada de la Galería La Cometa, 2015, Bogotá – Colombia. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

materializado en una relación cíclica coherente e inteligentemente elaborada. Los elementos contenidos, citados y representados en las obras son puntos de conexión con el todo; deben ser observados e interpretados por los artistas como propuestas, y asimilados por parte del espectador como intersticios particulares constituyentes de una trama de asociaciones que operan como un todo. Esto es algo que podemos observar, en una escala mayor, en la diversidad de generaciones presente en esta exhibición, aunque se trate apenas de la obra de cinco artistas.

Aquí están nuestros ojos captando una geometría particular, algunas veces simulada, otras, implícita en fragmentos reales, en relecturas de contextos cotidianos, imaginados, sugeridos y forzados en sus relaciones. La maleabilidad de esta apropiación aborda las estructuras tradicionales como sugerencia y no como límite, de modo que es posible, entonces, a través de la representación de cada propuesta, fragmentar la geometría existente, al agregar formas lineares y convergentes, paralelas, o planos y superficies que llenan o vacían los contornos y los convierten en fragmentos llenos de nuevos significados que, una vez hilvanados, crean tramas que se contraen entre sí y se dilatan en el conjunto de las obras expuestas, convirtiendo el espacio de la galería — micro espacio de la metrópoli — en lo que Jonathan Raban denomina “el lugar en que el hecho y la imaginación simplemente tienen que fundirse”.³

Como consecuencia de este proceso de inmersión pueden emerger entonces la sorpresa, la ilusión, la decepción, el optimismo, la protección o el deseo de pasar desapercibido, como opciones subjetivas y prácticas que las obras de esta exposición ofrecen. El espectador puede colocar en jeque la propia experiencia del artista, al tomar como suyas las referencias de éste. Al mismo tiempo, esto hace con que cada artista convierta sus motores utópicos en sensores reales, revelando así su fragilidad ante la evidencia de lo inusitado. Tales articulaciones se sirven del

³ David Havey. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1998, 14ª edição, p.17.



Figura 2. Regina Silveira. Vista parcial de la exposición *Metáforas Construidas*, Galería La Cometa, 2015, Bogotá – Colombia. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

■ 184

desplazamiento de situaciones, movimientos que también implican la ejecución de nuevas maniobras con materiales y productos singulares respecto a las convenciones artísticas, para que el resultado no sea similar a la pintura, ni a la escultura, por ejemplo. Los “objetos” se convierten en protagonistas de la narrativa, de suerte que el artista confisca objetos y espacios para establecer con ellos una conexión transitiva entre múltiples discursos.

Las “pieles” se van configurando a medida que varios agentes actúan sobre ellas, mediante procesos químicos que traslucen reacciones secuenciales, ocupando individualmente espacios físicos, o exportando nuestras utópicas convicciones para incluirlas en contextos de dialogo mutuo, tal y como aparece representado alegóricamente en *Nómada* (2012). Vamos así, multiplicando nuestra presencia, dejando vestigios de nuestras sombras. La concepción de *Metáforas Construidas* se ensambla como parte de este proceso.

Las sombras en las obras de Regina Silveira aparecen y desaparecen dentro de la lógica de la artista, la más pura manifestación del enigma que ellas contienen. Sombras: pero no espíritus melancólicos a nuestro alrededor, sino sombras sin miedo de ser degustadas, que se ofrecen para ser observadas y para que seamos observados por ellas, para que las examinemos como moscas, cucarachas, manos, agujas, objetos diversos. Todas, como *Bucéfalo(s)*, en busca de una empatía relacional y racional con cada elemento, composición, estructura, conjunto, para pasar a interactuar y formar parte de las mismas, con una pulcritud amenazada por un juego discordante de recursos y soportes.

Entre los elementos predominantes en la selección de los trabajos expuestos tenemos la arquitectura y sus desdoblamientos, o las extensiones que llevan a la ocupación de la arquitectura, gestando, entre las interpretaciones evocadas, una nueva arquitectura, un nuevo espacio público, resaltando que no se trata apenas de la relevancia de la arquitectura, sino también de una propuesta de nexos del arte

brasileño con el arte universal, argumento de la existencia de un arte único. En este caso, contamos con ejemplos de artistas relevantes cuya producción visual circula en contextos globales.

En *Metáforas Construidas* la semántica y fonética de la categoría artes plásticas es diluida, al incorporar lo visual como hegemónico. De las primeras hasta las más recientes técnicas para registrar la luz, el sonido, el movimiento, la velocidad, la temperatura, los virus orgánicos y/o digitales, las plagas transgénicas, la óptica. De la fotografía, el grabado, la escultura, el performance, el cine, la aeronáutica, la cosmonáutica y el satélite, hasta el laser, la digitalización, la internet y el celular: la plástica sustituida por lo visual y lo sonoro. Asuntos que se arrastran bajo la fuerza centrípeta de un impacto que los diluye en mezclas y ramificaciones imprevisibles.



Figura 3. Regina Silveira. Vista parcial de las obras: *Mundus Admirabilis*, 2008, corte en vinilo adhesivo, dimensiones variables; y *Rerum Nature*, 2007-2008, porcelana sobredridada, lino bordado, madera y acero, 100x190x110 cm, Galería La Cometa, 2015, Bogotá – Colombia. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

Ya he pensado que podría deglutir el espacio de La Cometa en forma de bizcocho. Metafóricamente, tendría la posibilidad de comer todo lo que ella significa. Es esa una de las sensaciones que provoca el performance *Biscoito Arte* (1976) de Regina Silveira, contextualizado con dos fotografías de época (1976/1997), una de la artista comiendo el bizcocho y otra del bizcocho en un plato con los tres cubiertos. *Biscoito Arte* nos da la posibilidad de comer todo o casi todo lo que el arte significa y representa para cada uno de nosotros, es el poder sadomasoquista de dominar lo que nos imponen y tratan de explicarnos. Es la respuesta a lo el otro nos impone como “alimento”. Sobre todo, exalta el papel social del arte en cualquier contexto.

Es proceso, objeto y símbolo, igual que las copas, la aguja, el carro, las marcas de las ruedas, el gancho, el metal, el edificio: lo imaginado y lo realizado. ¡Es movimiento!



Figura 4. Regina Silveira, Del díptico *Biscoito de Arte*, 1976. Fotografía: Gerson Zanini.

Las líneas y los planos externos e internos que configuran la composición plástica y visual engendran contornos y estructuras que se mezclan con los ya existentes, los cuales fecundan estructuras híbridas con nuevas equivalencias. En *Sin Título (bordado rosado)*, (2015), el vinil adhesivo simula una aguja cociendo toda la fachada de La Cometa. Así, el hecho inconcebible de que la aguja atravesase las paredes de concreto se desdobra en argumento literal de la acción, y es sustituido por un énfasis en la alegoría de la acción, en el misterio de la posibilidad y en la exaltación y en la forma de concebir y concretizar dicha operación plástica. En este artificio de obra pública concebido por Regina Silveira, la costura y la aguja se encuentran incorporados a los elementos arquitectónicos, manteniendo las proporciones agigantadas y omitiendo parte de ellos, como un óleo temporal sobre una tela permanente. De esta forma se integran al edificio, estableciendo que los elementos “cosidos” solamente prestan su superficie y contorno a la intrusa que los cegó. Ya en la serie *Tramada* (2015) la aparente maleabilidad del soporte inmoviliza, a través de una costura simulada y bidimensional, la movilidad y funcionalidad de los objetos (revólver, martillo, hacha) en una representación sarcástica y crítica.

Ya en *El Arte de diseñar* (1982), la marca de la mano de la artista está plasmada de forma irónica en el diálogo entre las imágenes que muestran las interacciones del proceso gráfico con otros procedimientos de producción plástica. Las imágenes de esta obra fueron realizadas sobre las hojas de un cuaderno académico de dibujo. La artista introduce en este caso, la silueta en perspectiva de un revól-

ver, adecuado a la anatomía de una de las manos en cada hoja. El arma de fuego es acariciada gráficamente, no en su función de defensa y ataque, sino con ternura y sensualidad, como una caricia. Tales estrategias para satirizar lo representado aparecen también en los vídeos *El arte de diseñar* (1980) y *Una vez más* (2013), considerando que los soportes y las maniobras estéticas y conceptuales, aunque son diferentes, se sostienen en un discurso crítico que subvierte el significado original para, de forma irónica, materializar una nueva enunciación.

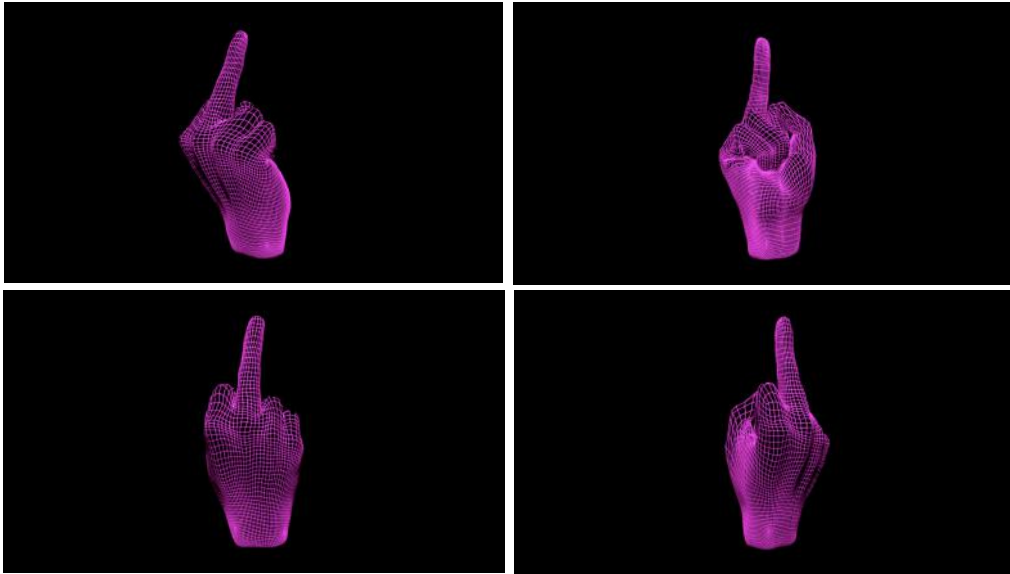


Figura 5. Regina Silveira, frames de *Una vez más*, animação digital, duración 2:56 min (loop), 2012. Modelo digital: Alfio Presutti.

En las obras *Touch #4* (2013) y *Dreamer 2* (2013) aparecen las manos. En la primera de forma gigante, totalmente fuera de escala y creando esa duda sobre qué es lo que está fuera de escala: ¿las imágenes o el espectador? En la segunda se trata de impresiones digitales grabadas sobre copas de cristal en tamaño real. En ambas, las manos se presentan, en palabras de la propia Silveira, con “el deseo de ser signos de presencia y de identidad con la capacidad de designar otra relación entre el signo y el cuerpo”. En la serie *Plugged* (2001), la mano aparece ahora en una operación sugerida de riesgo, corroborado a partir de un movimiento congelado; en la relación del símbolo con la acción recurrente sobre elementos comunes que remiten a otro símbolo.



Figura 6. Regina Silveira, *Plugged 1*, *Plugged 2* e *Plugged 3*, fotograbado, 2011, 66,5 x 47,5 cm. Fotografía: Eduardo Verderame.

En *Alfinete*, de la serie *Armarinhos* (2001) se alteran la inocencia, la delicadeza y neutralidad de la porcelana blanca, al proyectar sobre el utensilio doméstico la silueta negra de un alfiler, objeto agresivo y punzante al cual se le ha atribuido una nueva función. Así, el soporte es un objeto común cuya intensidad aséptica e ingenua es explorada. Esta relación también está presente en la porcelana sobrevivida de *Rerum Naturae* (2007/2008). Una plaga perversa, paranoica y alusiva parece amenazar la tranquilidad, la fluidez, la transparencia, y la ecuanimidad que el soporte inocuo de la porcelana representa, instalado sobre un mantel de lino, pulcro en su germen, ahora invadido en todos los radios de la instalación por insectos gigantes: plagas que infectan, rarificadas, mimetizadas, amorfas y transgénicas, intolerantes, rígidas, descaradas, ciegas y estáticas, monumentales, donde la escrupulosidad del lino y de la cerámica blanca se lamentan sin defensa de la crueldad híbrida y sarcástica representada, para crear un *Mundus Admirabilis* (2008) único, sombrío e inhabitable, tal vez inevitable.

Se trata, ahora, de otra explosión de imágenes, luces y sombras incoherentes, imposibles, irónicas, en las obras *Umbral* (2011) y *Escape* (2014). En la primera, la variedad de imágenes sobrepuestas de forma discordante y forzada en el vinil explotan en la caja de madera pintada como fuerza mágica que retuvo, en el interior de su vientre, una cantidad de hijos imposibles en su vientre. En la segunda, esa imposibilidad posible es forzada por una matriz circular que engendra arquetipos inverosímilmente representados para aquella situación. Aquí las imágenes surgen a partir de la radiación electromagnética que puede ser percibida por el ojo humano, la luz visible. En ambas estallan las imágenes de huesos tallados, las imágenes en siluetas, los monstruos terrenos que transportaban a los señores mayas al inframundo; las imágenes de las conchas talladas o de las de las vasijas pintadas al estilo de los códices mayas del período clásico tardío.⁴

⁴ Cf. Mary Ellen Miller, *El Arte de Mesoamérica de los Olmecas a los Aztecas*, p. 131. Editorial Diana, S.A. México, 1998.



Figura 7. Regina Silveira, *Escape*, 2014, pintura industrial sobre madera, vinilo adhesivo recortado, 40 x 44 x 166 cm. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

Si en *Transit* (2001) se repiten las sombras a partir de la proyección del desplazamiento de una mosca gigante sobre la arquitectura local y el espacio público, en alusión a una intrusa asimétrica e híbrida para los patrones domésticos, moldeada y moldeable, capaz de enfrentar las cartografías estructurales inéditas, en *Track Series (Featherdust)* (2005), las sombras son materialmente estáticas, alusivas y desproporcionales a las marcas de las ruedas del pequeño carro de madera. Un carro sin motor y estructura de un potente 4x4, pero capaz de moverse sobre las paredes de la sala de exposición, dejando sus marcas gigantes con un poder gráfico y sensorial, absoluto y dominador, estructurando así un conjunto compositivo desbordante de sarcasmo.

189 ■



Figura 8. Regina Silveira, *Featherdust*, 2005/15, recorte en vinilo adhesivo y juguete de madera, 3,05 x 10,15m. Exposición *Metáforas Construidas*. Galería La Cometa, 2015, Bogotá – Colombia. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

Nuevamente en *Voodoo*, serie de 2015, los objetos incisivos, como lascas agresivas, cortantes, proyectan sus sombras en un movimiento del símbolo que relaciona el efecto y su causa, ocultando un ciclo indefinido que busca identificar cuál es la operación inicial. Las seis operaciones (incluyendo el soporte, la máquina y el artista) constituyen el antes y el después sin un orden establecido hegemónicamente, en un contraste real de violencia, irónicamente representada.



Figura 9. Regina Silveira, *Voodoo Series 1*, fotograbado, 70 x 50 cm.

Fotografía: Eduardo Verderame.

Así, comparto con el crítico y curador brasileño Agnaldo Farias, la idea de que:

la singularidad de la obra de Regina Silveira reposa en el modo como actualiza y discute dos proposiciones básicas del pensamiento moderno, forjadas con el propósito de facultar ese retorno: la geometría analítica de Descartes, instancia pretensamente segura de modelación de lo visible, y, en el campo de las artes plásticas, la perspectiva lineal, método creado en el Renacimiento y colocado en crisis en el siglo XIX, utilizado para la representación del espacio.⁵

⁵ In Catálogo de la exposición Regina Silveira, desenhos no AS Studio, São Paulo, Brasil, 1995.

...y otras muchas metáforas...

Para la obra *In Front of Light*, 1977/ 2015, Okumura construye un enmarañado radiográfico tridimensional en el que utiliza vidrios, cuerdas, pintura y rayaduras con *graphite* en el piso de la sala. Son entonces el piso, el desplazamiento del espectador y sobre todo la luz, elementos que, a su vez, inciden sobre el espacio donde está la instalación y componen la instalación.

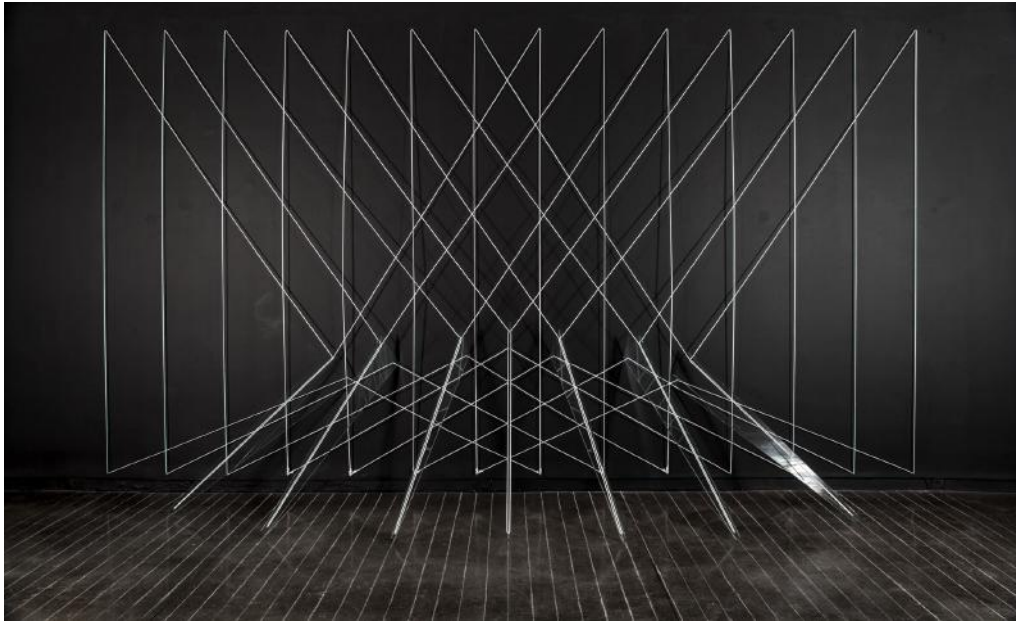


Figura 10. Lydia Okumura, *In Front of Light*, 1977-2015, vidrios, tornillos, cuerdas y tizas, 60 x 220 x 110 cm. Exposición *Metáforas Construidas*. Galería La Cometa, 2015, Bogotá – Colombia. Colección Esteban Jaramillo. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

En *Estudios para nueva propuestas de interpretación del espacio físico* (2015), de Zignatto, aparecen de forma literal los instrumentos idóneos para la construcción (reglas, transferidores, hojas cuadrículadas, plomada) resignificando tanto la función lógica de los mismos, como su emplazamiento espacial. La inserción de estos instrumentos en la instalación también delata, intuitivamente, los procedimientos utilizados en la construcción de la obra. La localización de la instalación promueve la interacción sensorial con los elementos funcionales de la sala de la galería, específicamente de los paneles deslizantes donde se encuentran las obras de la colección. Las tramas cuadrículadas dibujadas en la pared se confrontan visualmente con las de los paneles deslizantes en el desplazamiento por los rieles que los sostienen.

Bambozzi, por su parte, con el video *Pequeñas glorias matinales* (2013) registra el movimiento de sombras y luces de una habitación de su apartamento, engendradas por la luz del sol sobre los objetos que allí habitan, en intervalos continuos de tiempo. Las imágenes originadas, abstractas o no, monocromáticas o sutiles, remiten a una cámara pinhole en gran escala. De esta forma, el artista nos

muestra el registro de una acción cotidiana, demarcada geométrica y personalmente, forzada a la apreciación. Sin dejar de compartir la intimidad del artista con el colectivo, el registro manifiesta la exploración de los mecanismos y recursos propios de la tecnología y de las leyes universales, así como el desplazamiento demarcado de la realidad documentada.

Ya en el vídeo *Somnus (Noite São Guálter)*, de 2010, Pera explora las cavidades disponibles en cada habitación de una casa, mostrándonos cartográficamente la composición de cada aposento. En la serie *Mostruário São Paulo, 2014–2015*, obras realizadas con bloques de concreto, viga de aluminio, maqueta de papel, el artista enaltece la contradicción de los componentes de las piezas en sus relaciones espaciales. En los bloques de cemento en tamaño real aparece empotrada una pequeña viga de aluminio, sobre la que descansa la maqueta colorida de una ventana de algún domicilio de São Paulo, recortada en una escala muy inferior a la de la realidad. De este modo, las relaciones entre realidad y representación se vuelven contradictorias, sin que los nexos entre los materiales resulten forzados. Aquí, una vez vez más, quedan claras las relaciones propuestas en *Metáforas Construidas*: las contradicciones espaciales representadas en el acto plástico y visual.



Figura 11. Vista parcial de la exposición colectiva *Metáforas Construidas*. Galería La Cometa, 2015, Bogotá – Colombia. Fotografía: Juan Pablo Velasco.

Al mismo tiempo que Silveira, Bambozzi y Pera argumentan con sus vídeos *El arte de diseñar*, *Una vez más*, *Pequeñas glorias matinales* y *Somnus (Noite São Guálter)*, respectivamente, en su realización respetan las distancias de discusión conceptual de los procesos mecánicos y/o digitales, patentan el proceso ininterumpido en busca de innovaciones constantes del registro cinematográfico, que permitan al espectador adentrarse en el tema de la manera más efectiva posible. Demuestran aquí que el cine ha estado en constante transformación, nunca con una fórmula absoluta, modificando y actualizando sus estructuras narrativas y la forma como interactuamos y nos sumergimos en él y con él. De tal modo, establecen un

diálogo con la teoría y la práctica cinematográfica, con formas novedosas de exhibición y recepción, generando un debate entre el filme, el espacio físico en el cual es representado, y el espectador. El espacio es insertado en el filme y no el filme en el espacio donde será proyectado; así se crea un ambiente, aquel en el cual el espectador va a construir su conexión con la obra de arte en un intercambio sin trayectoria definida.

Tanto las obras de *Metáforas Construidas*, exposición individual de Regina Silveira, como la muestra colectiva de Andrey Zignatto, Lucas Bambozzi, Renato Pera y Lydia Okumura, ambas exhibidas en la galería La Cometa, abordan las multiplicidades del gesto en el movimiento de la representación y en la repetición del símbolo, que prevalecen nutridos de nuevos significados. Son nuevas circunstancias de lo ya significado, del símbolo con nuevas funciones. Aquí nuestros ojos penetran un conjunto de obras que encarnan la metáfora de pieles cosidas y/o proyectadas, de y para superficies, donde lo que podría ser imposible se transmuta en realidad reinventada. Ambas exposiciones se encuentran, pues, zurcidas en una relación única: pieles desnudas o protegidas, pieles con o sobre pieles, donde todos son protagonistas, no hay figurantes, ni coadyuvantes. Pieles para hacer, ver sentir, escuchar... en fin, el movimiento sensorial de lo visual concomitante con el saber plástico. Saber y disfrutar todo, verdad o fantasía. De nuestro paso por la vida lo único que prevalece es el arte con sus vestigios, contruidos en temporalidades alternadas: he aquí las construcciones (las costuras) de Regina Silveira en una de las ciudades icónicas de la nueva arquitectura latino-americana: Bogotá y La Cometa.

193 ■

Conclusiones:

La exposición *Metáforas Construidas*, sirvió como marco para revelar la diversidad de soportes, métodos e ideas de la producción plástica-visual brasileña, desde los años de 1970 hasta la actualidad. Así fueron expuestas lado-a-lado, obras pioneras en la producción conceptual, nacional, los primeros video-arte con proyecciones audiovisuales más contemporáneas, obras híbridas resultantes de la relación con el espacio expositivo, así como la materialización conceptual de relaciones predominantemente artísticas en contextos culturalmente diferentes al brasileño.

Referências:

Catálogo de la exposición **Regina Silveira: desenhos**. AS Studio, São Paulo, Brasil, 1995.

CRIMP, Douglas. **Sobre a ruínas do Museu**. Trad. F. Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, C.(org). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

HAVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1998, 14ª edição, p.17.

MILLER, Mary Ellen. **El Arte de Mesoamérica de los Olmecas a los Aztecas**, p.131. Editorial Diana, S.A. México, 1998.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2008.

THORNTON, Sarah. **Sete dias no mundo Arte**. São Paulo: Agir, 2010.

_____. **O que é o artista?** Rio de Janeiro: Zahar editora, 2014.

TRIGO, Luciano. **A grande feira. Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Entre as duas vezes que o corpo dançou: Coreografia para a câmara Bausch, Fuller e Deren

ANA RITO

■ 196

Ana Rito é Artista Visual, Curadora e Investigadora. Especialidade Vídeo-instalação: Performance e Imagem Movente; filiada ao Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

■ RESUMO

É a imagem videográfica que, registrando o corpo, edifica o conceito de “coreografia para a câmara”, não pressupondo que as acções sejam experienciadas ao vivo por um público, logo permitindo um desfazamento conceptual que auxilia a definição de um campo esquivo e entre mundos: os gestos são agora “arquivos” do corpo em trânsito.

A figura, agora tornada o corpo da imagem (podemos talvez considerar dois corpos unidos, o corpo enquanto figura, e o corpo próprio do vídeo ou do filme enquanto representação, “objecto”), estabelece a transmutação e a instabilidade da própria condição do *medium* das imagens em movimento – filme ou vídeo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Corpo performativo, imagem movente, presença, ausência, coreografia

■ ABSTRACT

It is the video image that, registering the body, builds the concept of "choreography for the camera," not assuming that the actions are experienced live by a public, allowing a conceptual gap that assists the definition of an elusive field and between worlds : gestures are now "archives" of the body in transit.

The figure, now made the body-image (perhaps we can consider two joined bodies, the body as figure, and the body's own video or film as representation, "object"), establishes the transmutation and the instability of the moving images *medium* - film or video.

197 ■

■ KEYWORDS

Performative body, moving image, presence, absence, choreography

1.Introdução

*A dança e o vídeo têm afinidades particulares e, a partir das suas experiências e destas afinidades, surge a vídeo-dança, onde o corpo dançante cruza as proposições videográficas depois de ter constituído a fatalidade coreográfica da invenção cinematográfica.*¹ (Parfait, 2001, 203.)

Douglas Rosenberg em *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image* (2012) reflecte em torno das relações entre a prática da dança e as novas tecnologias de representação desde o advento do cinema, apresentando uma espécie de mapa de navegação e questionando os limites de uma forma de arte profundamente colaborativa.

A efemeridade do movimento do corpo e a imagem que daí decorre aponta para uma abordagem interdisciplinar que permite uma discussão mais ampla das questões de hibridismo e mediação. A genealogia da “coreografia para a câmara”, que difere, na sua natureza e parâmetros definidores, do registo audiovisual ou fotográfico de um exercício ou espectáculo de dança, coloca um conjunto de questões que importa enformar. O que sucede aos corpos coreografados, agora virtuais, no processo de re-mediação, que esta transferência, este “corpo tornado imagem”

¹ PARFAIT, Françoise, *Video: Un Art Contemporain*, Paris: Éditions du Regard, 2001, p.203.

desenha? Podemos ainda falar de fisicidade/materialidade associada à tecnologia que permite esta re-mediação?

Por sua vez, Susan Leigh Foster, em *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011) coloca a tónica no espectador, cujo corpo físico dialoga com o corpo virtual da imagem, propondo a existência de uma conexão sensorial, iminentemente cinestésica e empática no decorrer do processo de re-mediação. A partir do corpo performativo, nas suas re-lações com o espaço, e do corpo registado, encapsulado no *medium* da imagem cinematográfica e videográfica, registando a performance do corpo, avançamos para a tentativa de uma definição que conjugue estes momentos. O mesmo pressuposto é convocado, de outro modo, em *Dance-film: Choreography and the Moving Image*, onde Erin Brannigan (2011) propõe uma “terminologia interdisciplinar” e aponta um modelo para a discussão de significados e derivações. Os elementos formais que compõem uma performance ou coreografia para a câmara, tais como o *close-up*, o *loop*, o *frame*, o *hors-champ*, a edição/colagem ou o som, articulados à intertextualidade, à a-narratividade e ao carácter abstracto de algumas soluções compósitas esboçam uma possível constelação operativa (observe-se ainda a edição como um processo coreográfico, na medida em que esta permite moldar o fluxo, a sequência dos gestos através da manipulação da imagem, do corte ou do enquadramento, construindo o ritmo e a cadência dos movimentos: a chamada “frase coreográfica” compreende uma série de acções e pontos de ênfase agrupados, associando fracções de filme para criar uma noção de passagem do tempo).

A imagem cinematográfica ou videográfica manifesta a ausência de uma presença, projectando, pelas suas especificidades e possibilidades técnicas, uma noção de hibridez que importa observar e explorar.

Segundo as premissas e as referências desenhadas neste apontamento introdutório, a nossa análise centrar-se-á em casos específicos: Loie Fuller, Maya Deren e Pina Bausch são anotadas como uma espécie de “figuras-léxico” que determinam uma nomenclatura, e uma especificidade, essencial ao nível dos vários discursos. A “verticalidade poética” de Deren, “a imaterialidade do corpo” de Fuller e o “corpo colectivo” de Bausch são disso exemplo.

1. Como se as palavras gesticulassem para dentro: *Pina* de Wim Wenders

Em 2011 Wim Wenders realiza o filme *Pina* (*a film for Pina Bausch*), num formato próximo do documentário, onde apresenta os bailarinos da companhia-casa fundada pela coreografa alemã (homenagem póstuma). A corrente expressionista alemã formou um importante número de figuras como o coreógrafo Rudolf von Laban (introdutor do ensino e da prática do movimento, da dança sem música) ou as bailarinas Mary Wigman (cuja *Totentanz/Dança da Morte* de 1926 se tornou emblemática deste período), Gret Palucca e ainda Kurt Jooss, introdutor da ideia de dança-teatro e mestre de Pina Bausch. No seguimento desta experiência surge o Wuppertal Tanztheater (1973), onde Bausch desenvolveu uma coreografia dominada por questões existenciais, onde os corpos são empurrados para a beira da exaustão, muitas vezes através de cenários marcantes, como um incalculável conjunto de cadeiras, um palco imerso por uma chuva de flores, ou ocupado por aglo-

merados de tijolos. Influenciada pela abordagem filosófica de Jooss, Pina incorporou diferentes linguagens artísticas, reminiscentes da dança clássica, da dança moderna e do teatro, na procura de uma “fala” própria. Outro dos legados pedagógicos do seu professor seria a participação activa dos bailarinos na criação das coreografias. As suas personalidades, as suas narrativas pessoais e as suas vivências, estão presentes no processo compósito dos gestos e dos movimentos. As fragilidades e as inquietações de cada corpo são exploradas na tentativa de humanização do palco, da “cena”, e de aproximação ao sujeito/espectador. O filme é composto por extractos de algumas das peças mais dançadas de Bausch: *Le sacre du printemps (Frühlingsopfer)*, *Café Müller*, *Kontakthof* e *Vollmond*, imagens de arquivo e reinterpretações, performances para a câmara (alguns solos e duetos), acompanhadas por entrevistas e cenas nas imediações do Teatro e nas carruagens do Wuppertal Schwebebahn. Dos quatro momentos salientamos dois: *Café Müller*, exhibe um cenário simples que consiste num conjunto de mesas, cadeiras e portas, onde três mulheres (uma das quais aparenta ser cega) lutam para se desviar destes objectos que obstruem a sua marcha. Dois homens surgem em cena na tentativa de “desentulhar” o espaço, possibilitando a passagem das mulheres. Os cinco iniciam assim uma dança-embate que se repete até à queda dos corpos (e em *loop*); *Kontakthof* (lugar de encontro) é apresentado primeiramente na Wuppertal Tanztheater em 1978. Os bailarinos, em trajes formais, são divididos em dois grupos distintos. Homens e mulheres realizam acções quotidianas separadamente, como escovar os dentes, esfregar as mãos, coçar a orelha, segurar os cabelos ou acenar, que assumem a forma de ritual quando executados em simultâneo. A peça reflecte sobre a interacção humana, interrogando os tabus corporais e as construções sociais, como a identidade e o género. Neste palco-pátio e numa espécie de dança-jogo são observados ritos de acasalamento, exercícios de sedução e poder que caracterizam a voz de Bausch, “audível” a cada movimento, a cada passo. Uma segunda versão, com intérpretes não profissionais maiores de 65 anos, estreou em 2000, seguida de uma terceira “tradução” com jovens adolescentes entre os 14 e os 17 anos em 2008. A observância de corpos distintos permitiu a diversidade dos gestos, dos tempos e dos ritmos. O mesmo movimento terá agora abordagens diferentes, irrepetíveis e intransferíveis, possibilitando a criação de uma poética singular e característica de uma abordagem liberta e inovadora à composição coreográfica e consequentemente à dança contemporânea. Para uns, as memórias do corpo dominam as acções, para outros, o entusiasmo possibilita a frescura da marcha. A gravidade, a lentidão, a profundidade e a prudência de uma comunidade contrastam com a leveza, a insegurança, o fascínio e a impaciência da outra. As três versões, as três comunidades complementam-se: a técnica, a tenacidade e a jovialidade constituem um só corpo: um corpo que espelha um rosto, o rosto de Pina (Wenders editou as três versões dando continuidade à coreografia).

Por seu lado, *Pina* (o filme) introduz uma relação inédita com o espectador, mergulhando-o, através de imagens estereoscópicas², numa configuração espaço-temporal específica: a partilha do palco com os bailarinos. Central neste processo parece ser a tensão entre os diferentes planos/pontos de vista: aproximações e

² Sobre o assunto ver Lenny Lipton, *Foundations of the Stereoscopic Cinema*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1982.

afastamentos que permitem uma percepção ritmada do corpo movente do intérprete ausente e a própria fisicidade do sujeito/observador presente. Esta suspensão momentânea entre estados, entre presença e ausência, possibilita uma leitura hibridizada do projecto de Wenders (e Pina).

Para Thomas Elsaesser (2010) a tecnologia 3D não é apenas um efeito especial mas antes um outro nível de percepção visual (extensível a outros sentidos), herdeiro do “cinema de atracções”³, que aliava a projecção da imagem ao conceito de espectáculo e performance como descreve Elizabeth Coffman (2002, 79).

O fascínio (contemporâneo) pelo excesso (ou excessivo) é satisfeito pela capacidade das imagens estereoscópicas em gerar efeitos *pop-out*, que, combinados com um corpo dançante, propiciam um novo entendimento da imagem movente. Alain Derobe, técnico especializado em estereoscopia convidado por Wenders a produzir o filme, fala da dificuldade em filmar corpos dançantes com a tecnologia 3D: as câmaras são colocadas em cena, junto aos bailarinos, “dançando” conjuntamente com estes, relacionando-se fisicamente com os seus gestos, os seus movimentos e as suas pausas. O filme retrata a experiência do movimento em detrimento da narrativa. A dança e o cinema (como já vimos anteriormente) têm uma história conjunta que combina uma tecnologia a um desígnio do corpo (exemplos que vão desde as experiências proto-cinemáticas de Eadweard Muybridge, ao *phonoscope* de Georges Demeny, às *copy-cat* de Loie Fuller e as suas relações com os irmãos Lumière e Edison – como desenvolveremos de seguida - ou ao *slow-motion* de Lydia Lopokova). Na sua génese, a dança, os seus corpos em movimento e as suas imagens, retêm uma a-narratividade própria⁴, afastando-se (ao longo da sua trajectória) do cinema *mainstream* (clássico ou narrativo), aproximando-se por sua vez do cinema experimental, e surgindo depois no âmbito dos musicais hollywoodescos, ao adoptar uma forma mais descritiva e ilustrativa.

Em *Pina*, a tecnologia 3D situa o corpo dançante do performer junto do espectador, originando uma acentuada sinergia entre ambos que forma, por sua vez, o fluxo/palco comum de que fala Patrice Pavis (2003). Deste modo, e como resultado do efeito estereoscópico, a distância entre o bailarino e a audiência é reduzida, na medida em que este procedimento constrói ecrãs/planos intermédios, onde é destacado, por exemplo, um corpo em relação ao restante grupo, na intenção de penetrar a zona da plateia (veja-se uma das últimas cenas em que o palco está inundado e a cada movimento mais enérgico dos bailarinos, a água salpica os seus corpos e parece atingir também o espectador – situando-se precisamente nesse ecrã/plano intermédio).

A profundidade criada por estes planos (que se sucedem) e os movimentos da própria câmara ampliam a sensação de se estar “em cena” junto aos corpos moventes, de se ter chão, para com eles dançar. Existe também aqui um sentido voyeurístico, no sentido em que, através da tecnologia, é-nos permitido, enquanto observadores, profundar no seio de uma comunidade (muitas vezes silenciosa) de entidades absortas nas suas actividades e cuja intimidade parece estar a ser violada ou espiada, como já nos indicava Kracauer (1997, 44).

³ Ver Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, Thomas Elsaesser (ed.) *Early Cinema: Space-frame-narrative* (London: BFI Publishing, 1990), pp.57-62. Ver também William Paul, *The Aesthetics of Emergence*, *Film History*, 5:3 (1993), pp.321-355.

⁴ Característica que aproxima a dança, e as suas imagens, do espectador como propõe Patrice Pavis em *Analyzing Performance*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p.128.

Estas duas perspectivas simultâneas – um novo “realismo voyeurista” que tem a capacidade de se aproximar impunemente do objecto/sujeito de desejo sem ser visível ou denunciado e a pertença consciente ao espaço virtual do ecrã – sublinham a posição paradoxal do espectador e a potencialidade do uso da câmara na exploração e estudo do movimento. Numa cena de Pina, onde se encontram em cena várias bailarinas, é oferecido um pedaço de tecido vermelho (um vestido) à própria câmara, que substitui assim um dos performers originais. O *close-up* dirigido aos seus rostos de contornos arredondados (as superfícies esféricas salientam o efeito de tridimensionalidade produzido pela visão estereoscópica) é acentuado pela “hiper-realidade” possibilitada pelo 3D, resultando em imagens de grande plasticidade, reveladoras de toda a textura e especificidade da pele suada de cada um dos intérpretes. Esta capacidade de “atração”, já comentada por Balász, Deleuze, Epstein ou Gunning, reportando-se em unísono ao plano (muito) aproximado, atravessa todas as imagens de Wenders e todos os corpos de Pina, na constituição da sua “zona de contacto”.

2. O corpo proto-cinemático de Loie Fuller e as imagens coreografadas de Maya Deren

A passagem do séc. XIX para o séc. XX anuncia um novo entendimento do corpo, mais especificamente do corpo em movimento, que encontra nas relações da dança com o cinema o seu mais pertinente manifesto, como refere Gilles Deleuze em *Cinéma: L'Image-Mouvement* (1983), quando aplica as teorias de Henri Bergson (1990) numa equação que relaciona a dança moderna e o advento cinematográfico na construção de uma nova filosofia do “movente”. A dança pretendia isentar-se de qualquer índole classicista, abdicando de figuras e poses canónicas determinadas, perscrutando a condição a-descritiva do gesto. Em 1892, Loie Fuller (bailarina norte-americana residente em Paris) inaugura um novo género de dança recorrendo a um figurino concebido por si, que consistia num longo vestido plissado branco, manipulado através de duas longas varas que “estendem” os seus braços, iludindo e hipnotizando o espectador: a chamada *Danse Serpentine*. Fuller apossa-se de forma inédita das potencialidades estéticas associadas às novas tecnologias, sendo descrita por Sally Sommer, no seu ensaio de 1975, intitulado *Loie Fuller*, como uma espécie de “imagem em movimento”, re-configurando o “corpo que se move”, a partir de três paradigmas: as suas coreografias apontam um carácter proto-cinemático, que interessa aqui reter, na criação de jogos hipnóticos de luz e de sombra, de artifícios cromáticos poderosos e dinâmicos que edificam uma espécie de corpo abstracto, indefinido, volátil e inconstante na sua mobilidade, a mesma que anima as projecções que ocorrem sobre a sua superfície; do domínio tecnológico à representação sequencial do movimento, as coreografias de Fuller instituem um corpo-ensaio; os movimentos e a indumentária exuberante, um tecido-pele fluído, de seda, manipulado com destreza e que utiliza em palco, permite o “espaçamento” de um corpo que se desenvolve em cena, que dialoga de forma imponderável com a carne e o espectro, com a presença e a ausência - um corpo que estabelece o próprio dispositivo de aparição da imagem, ou seja um corpo-ecrã.

La Serpentine (cuja primeira apresentação data de 1892), *La Violette*, *Le Pappillon* e *La Danse Blanche* expressam uma “nova cinestesia”, num movimento fluído que nasce no centro do corpo, repleto de transições e posições que progridem para uma maior complexidade ao longo das várias exibições. O corpo múltiplo e “informe” resultante destas metamorfoses parece flutuar e levitar no palco, acentuando a efemeridade do gesto e da pose – a dança ocorre nos interstícios, de uma ação para outra, de um passo para outro, e de uma posição para outra, não surgindo a figura num único momento mas na continuidade do movimento.

A *Danse Serpentine*, captada pela objetiva dos Lumière em 1897-1899, (a intérprete é comumente identificada como sendo Fuller, no entanto, alguns estudos apontam para uma *copy-cat*⁵, algo muito em voga na época, sendo Annabele Moore uma das suas imitadoras mais famosas, surgindo em algumas filmagens de Méliès e Alice Guy), corporifica de forma inédita a relação entre o movimento e a imagem, realizando uma performance para a câmara.

A dança, em plena fase de mutação, tenta participar das correntes revolucionárias da modernidade no momento em que a prática literária simbolista, os estudos contemporâneos sobre a locomoção e as teorias filosóficas relacionadas com o movimento de Bergson, protagonizavam o contexto cultural na Europa. Declinando qualquer carácter decorativo, ilustrativo, superficial e classicista, a dança accionou uma inquietante transdisciplinaridade e Fuller parecia representar esta convulsão, centrando no corpo as preocupações vigentes.

Em *They Film as They Dance* (1991), Annie Bozzini⁶ aponta Fuller como a primeira bailarina e coreógrafa a realizar um filme experimental, *Le Lys de la Vie*, de 1920 com Gabrielle Bloch. Terá deixado outros dois projectos cinematográficos inacabados, *Vision des Rêves*, de 1924, e *Les Incertitudes de Coppélius*, de 1927. É instaurada uma nova consciência do corpo, das suas coordenadas e possibilidades motoras: uma cinestesia reiterada através do fluxo constante, de que nos fala Bergson. Nesta perspectiva, Fuller coloca-se entre o palco e o ecrã, no cerne das transformações do corpo-performativo, assim como na construção do corpo-cinemático, antecipando a linguagem de Maya Deren na medida em que ambas reflectem sobre a construção da imagem do corpo-coreográfico (ou coreografado): desenvolvendo dispositivos visuais que enunciam o seu programa estético, através dos mecanismos de projecção de luzes, sombras e cor em reciprocidade com a sua tradução performativa em palco, Fuller conduz o espectador a uma experiência cinematográfica singular. Por seu lado, e na configuração dos seus “filmes-ensaios” avant-garde, Deren explora um conjunto de efeitos visuais, como a múltipla exposição, o corte, ou o *slow-motion*. Por volta de 1939, Deren torna-se secretária pessoal da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham. No documentário, *In the Mirror of Maya Deren* (2001), de Douglas Wolfsberger, Dunham refere algumas performances de Maya ao som de tambores, aquando de certos eventos da sua Companhia, existindo mesmo uma menção à vontade de Deren em integrar a Companhia como bailarina. Aliás Deren, assim como Fuller, é protagonista e *performer* de alguns dos seus próprios filmes e vem a cooperar com membros da Companhia de Dunham, como os dançarinos Talley Beatty e Rita Christiani. A dança está notoriamente presente em

⁵ Sobre o assunto ver: LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller et ses imitatrices*, Cinémathèque de la danse in Paris, 1994.

⁶ Annie Bozzini citada por Martha BREMSER - *Fifty Contemporary Coreographers*. London and New York: Routledge, 2000.



Figura 1. Loïe Fuller fotografada por Frederick Glasier, 1902.

cinco dos seus filmes: *A Study in Choreography for Camera* (1945), *Ritual in Transfigured Time* (1945-46), *Meditation on Violence* (1948), *The Very Eye of Night* (1952-55, exibido em 1959) e *Divine Horsemen* (obra póstuma realizada entre 1947 e 1954). Deren manifesta uma sensibilidade coreográfica (embora nunca se tenha denominado de coreógrafa, assume créditos autorais com Talley Beatty em *A Study in Choreography for Camera*, de 1945 e com Frank Westbrook para *Ritual in Transfigured Time*, de 1945-46) no que respeita ao corpo-performativo e à produção cinematográfica, “enquadrando” o gesto que designa o movimento⁷. O silêncio das performances de *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), e de *Ritual in Transfigured Time* (1945-46) afasta-a de uma genealogia fílmica que se detém numa óptica literal da acção, ao invés, Deren compõe situações que perscrutam o gesto nas suas possibilidades expressivas e linguístico – semânticas em detrimento da palavra. O enquadramento que “fracciona” o corpo, como com Chao-li Chi, em *Meditation on Violence*, expõe a carne que se mostra nas suas cavidades, nos seus esconsos, e que se assume como um “horizonte de acontecimentos”, um palco onde o acto acontece, onde a coreografia nasce. No contexto de um Simpósio sobre Poesia e Filme⁸, em 1953, Deren define aquilo que considera ser a sua forma cine-

⁷ “Para criar uma nova forma, os elementos devem ser seleccionados de acordo com a sua capacidade para funcionar no novo, “anti-natural”, contexto. Um gesto que poderia ter sido bastante eficaz no decorrer de uma conversa espontânea e natural, poderá falhar em ter impacto na dança ou no filme”. Maya Deren citada por Bill NICHOLS, *Maya Deren and the American Avant-Garde*, California: University of California Press, 2001, p. 23. Tradução livre da autora.

⁸ O Simpósio foi organizado para o Cinema 16, Cinema Society, por Amos Vogel. Os textos das comunicações do Simpósio foram publicados em Jonas Mekas’ *Film Culture, The Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney, Prager Publishers Inc., New York, 1970, pp.171-86.

matográfica e a sua linguagem cinematográfica, na rejeição daquilo que designa de “estrutura horizontal” (que relaciona com um processamento interno que promove a narrativa linear, a caracterização, a catalogação de personagens e lugares), defende uma estrutura poética ou “vertical”, aquela que não subjugua o filme à linearidade composicional e interpretativa. Esta ideia aproxima-a a Gilles Deleuze (2000) quando este distingue “imagem-movimento” de “imagem-tempo”: o seu modelo de “imagem-movimento” traça o encadeamento linear de uma estrutura fílmica que se alicerça na “acção-reacção”, ao passo que a “imagem-tempo” resulta de situações puramente visuais, motoras e sonoras⁹. Deren estabelece assim dois eixos: o eixo horizontal que compreende elementos narrativos e descritivos, e o eixo vertical, caracterizado por exercícios em torno do ritmo, do tom, da óptica e do enquadramento do gesto, assumindo uma desconstrução que se centra no corpo e nas suas ações, nas suas capacidades físicas, expressivas e semióticas. Em *A Study in Choreography for Camera* (1945) a coreografia de Talley Beatty e o processo de edição de Deren colocam em cena esta “verticalidade”, compondo um jogo continuado entre a estabilidade e a instabilidade, onde um corpo sem chão ombreia com a inevitabilidade da gravidade e do seu próprio peso, num manei de opostos que diferencia a prática da dança. O palco, por convenção, é o lugar onde o bailarino executa a sua coreografia, apresentada para um público que, por norma, se encontra de frente para este. Pelo contrário, e neste caso, uma coreografia registada pela objectiva de uma câmara procura libertar o corpo do bailarino de qualquer constrangimento físico, procura retirá-lo do palco estático, alterando o cenário constantemente e considerando novas relações entre o corpo e o espaço, o corpo e o tempo. A exploração de determinadas práticas cinematográficas, convertem o espaço num participante activo na coreografia, motor de dinamismo, e provido de capacidades discursivas. Deren introduz um dueto, um *pas de deux* entre o espaço e o corpo do bailarino, do qual a câmara não é apenas um observador, um “olho sensitivo”, mas é, antes, responsável pela performance de um ponto de vista criativo. A continuidade da coreografia questiona a descontinuidade espacial. Esta sequência promove uma poética do movimento, a-funcional, a-narrativo, a-linear. A fluidez do jogo em torno do centro gravitacional cria uma “janela” dentro do filme que conduz à contemplação do “puro movimento”. Veja-se Paul Valéry (1964), quando discorre sobre a dança e o poema contínuo do corpo, advogando que a fórmula para alcançar a pureza dos movimentos não devia incluir nada que sugerisse o seu fim. A objectiva converte-se em performer, a par de Beatty, na medida em que a sua “actuação” é determinante para o concretizar de uma visão inovadora, numa sincronização entre o movimento da câmara e o movimento do corpo¹⁰. *A Study in Choreography for Camera* expressa a libertação do corpo em movimento do bailari-

⁹ “Se a imagem-movimento é assimilada na cena, chamamos enquadramento ao primeiro momento da cena com vista aos objetos e à montagem o outro momento que se dirige ao todo (...) é a montagem ela própria que constitui o todo e, logo, que nos fornece uma imagem do tempo. É, pois, o principal ato do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta porque flui da montagem, que interrelaciona uma imagem-movimento a outra. É devido a isto que a relação não pode ser simples justaposição: o todo não é mais do que uma sucessão de presentes (...) A montagem deve proceder de alterações, conflitos, resoluções e ressonâncias, em suma, uma atividade de seleção e coordenação, de forma a atribuir ao tempo a sua dimensão real, e ao todo a sua consistência.” DELEUZE, Gilles - *Cinema2- The Time-Image*. London: The Athlone Press, 2000, p.34-35. Tradução livre da autora.

¹⁰ Em 1943, Deren colaborou com Marcel Duchamp na criação de um filme intitulado *Witch's Cradle*, onde experienciou pela primeira vez esta relação entre a câmara e o performer (neste caso, o próprio Duchamp).

no dos limites físicos do palco, que se estabelece no ritmo gerado pela alternância entre o acentuado *slow – motion* e a extrema aceleração, fixando o gesto ou experienciando a duração da ação. Como refere no seu ensaio *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*: “O *slow-motion* é o microscópio do tempo” (2000, 46).

Em *The Very Eye of Night* (1958), Maya Deren colabora com o Metropolitan Opera Ballet School, desenvolvendo uma enigmática “dança da noite”. A imagem surge em negativo, criando um espaço nocturno, animado por um intenso som hipnótico.

A escuridão da noite desvanece a linha do horizonte, libertando os movimentos, dos bailarinos e da câmara, da estaticidade e da horizontalidade, aproximando a coreografia dos corpos à ideia de voo ou de mergulho.

Deren apossa-se de gestos estilizados, e é na repetição destes gestos que cria um circuito de expressões que atua fora de qualquer sistema de classificação. É através do filtro cinematográfico que estes gestos geram novas significações. Observamos um processo de (des)velamento - (des)velar um corpo que une em si o claro e o escuro, que se movimenta numa zona de luz e de sombra em simultâneo - “cravando o olho” no intervalo, no espaçamento entre um e o outro, entre os corpos que dançam, que se tocam, que se escondem, que se vêem.

Um raio de luz ressoa os limites de um corpo que se dispõe no limiar do seu (des) aparecimento. A luz deseja o corpo que se dissimula na sombra.

Resta-nos suster a respiração.

205 ■

3. Apontamento Final

O corpo movente (e coreografado) é redesenhado constante e profundamente, através das imagens que a partir dele são criadas e que de alguma forma, devolvem o reflexo, transformando-o a cada olhar. Este corpo atravessa conceitos, experiencia a teatralidade, a encenação, a coreografia, o gesto, o movimento e coloca-se em rota de colisão com qualquer tentativa de codificação mais clássica.

O paradoxo da imagem movente (e coreografada) opera no sentido em que esta direcciona a atenção do espetador para um momento específico no tempo - em direcção ao real e construído por si - mas através de mecanismos ilusórios ou imersivos. No ensaio *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity*, Leo Charney (1995) descreve este instante “corpo a corpo” como “um momento sensual de presença” manifesto em forma de encontro. Este “momento da visão” (Heidegger, 1996) provém da intersecção (intuitiva) entre a ilusão e a realidade, o real e o virtual, resultando numa “sensação momentânea de presença”.

Assim, e fazendo da “coreografia para a câmara” matéria (e experiência) primordial de reflexão, o presente texto pretendeu estabelecer a sua génese operativa a partir da observação dos momentos de transição, de contacto, de suspensão, de cruzamento e de hesitação entre o corpo e a imagem.

Referências

BERGSON, Henri, **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BREMSEMER, Martha, **Fifty Contemporary Coreographers**. London and New York: Routledge, 2000.

BRANNIGAN, Erin, **Dancefilm: Choreography and the Moving Image**. New York: Oxford University Press, 2011.

CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa. 1995. In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity in **Cinema and the Intervention of Modern Life**. Berkeley: UCP.

COFFMAN, Elizabeth, Women in Motion: **Loie Fuller and the 'Interpenetration' of Art and Science in Camera Obscura**, 17:1, 2002.

DELEUZE, Gilles, **Cinéma1: L'Image-Mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, **Cinema2- The Time-Image**. London: The Athlone Press, 2000.

DEREN, Maya - **An Anagram of Ideas on Art, Form and Film**. New York: The Alicat Book Shop Press, 2000.

ELSAESSER, Thomas, The Dimension of depth and objects rushing towards us in, **EDIT Filmmaker's Magazin** (2010) (<http://www.edit-frankfurt.de/en/magazine/ausgabe-12010/the-dimension-of-depth/the-dimension-of-depth-and-objects-rushing-towards-us.html>)

FOSTER, Susan Leigh, **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**. New York: Routledge, 2011.

HEIDEGGER, Martin Heidegger. **Being and Time**. New York, Albany: State University New York Press, 1996.

KRACAUER, Siegfried, **Theory of films: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

NICHOLS, Bill, **Maya Deren and the American Avant-Garde**. California: University of California Press, 2001.

PAVIS, Patrice, **Analysing Performance**. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003.

ROSENBERG, Douglas, **Screendance: Inscribing the Ephemeral Image**. New York: Oxford University Press, 2012.

SOMMER, Sally, Loie Fuller, **The Drama Review**, v.19, n.1, March 1975.

VALÉRY, Paul, **The Philosophy of Dance, in Aesthetics** (v.13 of Collected Works). New York: Pantheon Books, 1964.

The presence of ballet technique in Porto Alegre and its relation to european culture

SILVIA SUSANA WOLFF
ALINE NOGUEIRA HAAS
JULIA ZIVIANI VITIELLO

■ 208

Silvia Susana Wolff é professora do Curso de Bacharelado em Dança, Universidade Federal de Santa Maria. Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação.

Aline Nogueira Haas é professora Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação.

Julia Ziviani Vitiello . PhD in Education, State University of Campinas (UNICAMP); Master in Arts/Dance, New York University; professor at UNICAMP; active both in Graduate and Post Graduate courses at the Performing Arts Program from UNICAMP.

■ ABSTRACT

The main goal of this study is to examine ballet technique and its presence in Porto Alegre exploring the relationship to European culture. This study includes the trajectory of ballet teaching in the city of Porto Alegre in the 20th century and the relation to the influence of European culture in southern Brazil. The research is characterized as qualitative with the use of bibliographical sources for historical research and interviews with dance teachers for oral history development. The study could detect the predominance of an esthetic ideal and mentality, which originated in the European ballet methodology (especially through the Russian Ballet method), inherited in Brazil through European colonization as well as other migrations.

■ KEYWORDS

Dance, history, european culture.

■ RESUMO

O principal objetivo deste texto é investigar a técnica do ballet e sua presença em Porto Alegre, explorando sua relação com a cultura europeia. Este estudo inclui a trajetória do ensino do ballet na cidade de Porto Alegre, no século XX, e sua relação com a influência da cultura europeia no sul do Brasil. A pesquisa se caracteriza como qualitativa com o uso de fontes bibliográficas e da história oral, onde foram realizadas entrevistas com professores de ballet. O estudo detectou uma predominância de um ideal estético e uma mentalidade originados na metodologia de ballet europeia (especialmente através do método russo de ballet), herdado, no Brasil, através da colonização europeia e outras migrações.

209 ■

■ PALAVRAS-CHAVE

Dança, história, cultura europeia.

1. Introduction

In most of the municipal or state dance companies around the world, a similar phenomenon regarding the use of ballet technique could be observed. Despite artistic and structural differences, many of these companies have important factors in common, including classical dance in their history. Such companies maintain ballet as the main technique for instrumentation and maintenance of body abilities of their cast, while their choreographic production has wandered contemporary roads. Thus, contemporary choreographers working with these companies come into contact with dancers who hold many diverse backgrounds, but most of them with a predominance of ballet as the basis of their technical training. The principles and contents that direct this technique make it a valuable tool in the training of these dancers. However, the development of dancers' physical and mental abilities, favoured through ballet, can make it difficult for them to be fluent in other techniques.

There are many and recurrent concerns of dance professionals on the use of ballet as a technique by contemporary choreographers. Even today, Porto Alegre, similar to many other capitals of Brazil, exhibits the strong influence and presence of ballet in its history of dance, a fact that contributes to the education of local dancers, besides being an inheritance that interferes in the contemporary dance scene of this city.

In this sense, the main goal of this study is to examine ballet technique and its presence in Porto Alegre exploring the relation to European culture. To reach a critical view on the subject, this study includes the trajectory of ballet teaching in the city of Porto Alegre in the 20th century and the relation to the influence of European culture in Southern Brazil. We chose to focus on Southern Brazil in view of its closeness to us as well as the resulting accessibility to oral history development. However, it is important to denote that our exposed trajectory and the issues that we have discussed are pertinent at least in the main cities of Brazil with strong European influence, where the Europeans were attracted to the natural richness of those areas, such as gold, sugarcane, rubber, and coffee. Although we had grown with strong base in ballet technique, when looking into our background, we were able to find meaningful connections among the mentality accompanying the teaching of ballet in Brazil and our relation to European culture, inherited in our country through a few different moments and origins of colonization. By mentality we mean the philosophy of dance that emerges from social experience within a certain technique.

Thus, to answer the above-mentioned questions and goals of the present study, we have permeated the theoretical discussion with ideas from authors who had examined dance history (CARDOSO, 2009; BARRETO, 2007; CUNHA and FRANCK, 2009; DANTAS et al., 2013; SERRONI, 2002; SUCENA, 1988) and classical ballet (ALBA, 2002; SINGER, 2013; TAPER, 1984).

While observing our own experience with the learning of ballet technique, many facts could be perceived to be in common with the trajectory of ballet in Europe. In an attempt to raise the trajectory of the teaching of ballet in Porto Alegre with reference to our dance education in this city and faced with contradictory information found in the existing literature on the history of dance in Southern Brazil, we chose to research this trajectory ourselves. Accordingly, we interviewed our ballet teachers and asked them to narrate their history and the history of their ballet teachers. In addition, the work of Cunha and Frank (2004) was also referred, which presents a complete and thorough coverage of the subject.

2. Methodological paths

This study is characterized as field research of descriptive type with qualitative analysis. According to Gil (2007) the primary goal of descriptive research is the description of a phenomenon by raising opinions, attitudes and beliefs of a certain group.

Therefore, we interviewed two subjects, Maria Cristina Fragozo and Victoria Milanez, who were chosen because of their relation to the history of ballet in Porto Alegre, as well as their strong relation to the Russian ballet method and their experience and recognition in the area. These subjects participated in the research voluntarily and signed consent forms authorizing the use of their names. We believe that by registering the names of those that participate in the history of ballet in Porto Alegre one contributes to the research on this area within the academic universe, as well as cooperates to its development. Thus, we consider that by naming the masters that participate in this study we recognize their trajectory and contribution to the development of ballet in Porto Alegre.

We used a personal semi-structured interview with open questions elaborated to consider the goals of the study as the starting point. The interviews were taped and later transcribed with fidelity, without altering the used vocabulary. After the transcription of the interviews they were given back for checking and approval by the interviewee.

The data collection phase occurred during the month of July, when interviews took place in various settings, usually in the workplace of the interviewees and in times scheduled by the researcher. The interviews took 90 minutes and started as an informal conversation, which led to specific questions. The interviews occurred naturally without any difficulty of understanding among the interviewees, all of whom turned out to be very accessible and open about their reports.

After the data collection, the gathered information were classified, categorized, and interpreted to analyze their content. Bauer and Gaskell (2002) state that for qualitative analysis and immersion of the researcher into the text, by reading and re-reading it is necessary, always considering the finality and goals of the study as well as looking for patterns and connections among the data.

At the final stage of the research, data analysis was completed and closed data were discussed and related to the literature, leading to the final considerations of this study.

3. The trajectory of *ballet* in porto alegre: european culture influences

In Rio Grande do Sul, the most Southern state of Brazil, there were large Jewish, German, and Italian colonies. These immigrants, who came to Brazil between the end of the 19th Century and the beginning of the 20th Century, brought with them the habit of including artistic practices in education, regardless of the consequences of this initiation into dance via ballet.

When we asked our subjects, who were ballet teachers in Porto Alegre, about their methodological choices in ballet teaching, we could find a strong influence of the Russian Ballet School. Both our interviewees were instructed under Vaganova's Method and have used it once they started teaching. Victoria Milanez was a student of Marina Fedossejeva, a former Russian dancer with the Kirov Ballet, who established her school in Porto Alegre in the early 1950s. Our other interviewee, Maria Cristina Fragoso, was a student of Salma Chemale, who studied ballet with Lya Bastian Meyer, a native of Porto Alegre, whose German origin enabled her to spend a couple of years in Berlin studying ballet with a Russian dancer. Considered as the great precursor of dance in Porto Alegre, Lya Bastian Meyer studied dance with Mina Black and Nenê Dreher Brecht (CUNHA and FRANK, 2004). Upon her return to Brazil, Lya Bastian Meyer founded her ballet school in Porto Alegre in the early 1930s. Before her return no Brazil, even though she had a few experiences with Modern dance while in other countries of Europe, she felt ballet would have better acceptance in the Porto Alegre environment. Other influences in our city came from the constant visit of the Argentinean native, Mabel Silveira, and the Uruguayan, Walter Arias, both trained under the Vaganova method in their places of origin and were widely accepted in the Brazilian community. In the subsequent part of this study, we have exposed that the end of Diaghilev's company also had a strong influence in the

choice of the Russian method of teaching ballet, not only in Porto Alegre, but also in almost every large city in Brazil.

Through discussion and interpretation of these data, we could conclude that this choice occurred due to the historical aspects in Southern Brazil, namely the arrival of European and Russian émigrés and the closeness to Argentina and Uruguay. In addition, some exchange also took place due to the traveling of southern Brazilians to study dance in Europe. However, history alone is not the primary reason for the strong presence of ballet in Porto Alegre. Southern Brazil is somewhat conservative and traditional, with a large colonization of Portuguese and Germans, in the beginning of the 19Th Century, Italians, in the end of the 19Th Century, and Russians, in the beginning of the 20Th Century. We also notice that the Brazilian mentality and social context are derived from this European colonization, creating an environment in which ballet could be established as the main dance education option.

A few other aspects captured our attention. Both our interviewees mention esthetic issues and present an overruling of the beauty ideal carried by ballet in their teaching. The reason for their choice of this method was detectable in their speech. They both admit that they fell in love with ballet because it felt so enchanting, playful, and that they would teach it based on tradition, in the same way as they have learned it. However, we criticize this reproduction of a teaching method. We see a necessity to find ways of bringing this method to meet the needs of a dancer. Our interviewees state “The Russian School is so beautiful” admitting how they love the use of arms and upper body. The critical issue here is to point out that the choice of method or technique for dance education should not be based mainly on aesthetics, but should be adequate to the student and the context of this education.

Arts inheritance is evident even in predecessors who are closer to our time. By going back a bit further in history, one can observe that this European colonization had already started with the arrival of the Portuguese in Brazil. In 1808, the Royal family of Portugal came to colonial Brazil, bringing with them great influence on the architecture and arts of Brazil (BARRETO, 2007).

We propose that in Rio Grande do Sul, the European colonization that occurred later, between the 19th and 20th centuries has reinforced this first European colonization, particularly that of the Portuguese. During the reign of D. Jose I (1750–1777), the metropolitan tradition was exported to the colonies where one would try to reproduce it, mainly with assistance from local governors. The law from January 17, 1777, advised the building of public theaters, because, at that time, they were considered as schools where the people “learned the sane maxims of politics, morals, love of their home country, of value, care and fidelity with which they should serve their sovereign” (SALLES apud CARDOSO, 2009, p.11-14).

On the topic of European colonization, another aspect that calls our attention refers to the presence of theaters built after European models in Brazil. The São Pedro Theater was built in 1858 with authorization from the president of São Pedro Province, today called Porto Alegre. The central chandelier, the velvet fabric of the seats, and the curtain’s fringes were donated by the French government and served as a model for the architects for the creation of the architectural design project conducted by *Phillip Von Normann* (SERRONI, 2002). This theater is of Italian typology, similar to more than 90% of the performing rooms in our country. By Italian typology, we meant that the stage of the theater is of Italian type. This kind of stage became

permanent around 1640, and was the first kind of stage to form a frame for dance which, up to then, was presented in the court only, in an arena or semi-arena format. This type of stage, together with other factors, such as the social relation to the king, determined frontal stage orientation for dance, because the audience started being placed facing the stage only. The first Italian type stage ever heard of was built in 1581 at *Teatro Olímpico* de Vicenza in Italy. This type of theater was inherited in the mid-18th century, and until today, it is predominant in all of Brazil. We propose that the São Pedro Theater is not an exception because all colonial or neoclassical theaters built from 1700 until the end of the 19th century serve as a testimony of the power of thought and an unshakable cultural wish. We point to the fact that this unshakable wish is permeated by:

unquestionable criterion of the visibility of the spectacle axis resultant from the application of perspective laws, the so called prince's point of view. As with all good colonized people the Brazilian project designers subordinated technical criteria to the social character demands of a compartmentalized society (SERRONI, 2002, p.122-125).

We remember, since childhood, that dancing at the São Pedro Theater was the apex of good-quality artistic work. Every good and respectable spectacle premiered at the São Pedro Theater, and was considered good even before it was presented. By occupying that space, the theater already carried the idea of being of good quality, counting with the participation of professionals with excellent technical qualities. This reinforces the statement of Serroni (2002) on how theatrical buildings design the hierarchy of spaces in their forms of use and symbolic existence, and become a mirror of how we represent our relations with the city as well as with the representations that we make of it. In addition, we should observe their internal spaces, independent of the style, which, in Brazil, “vary starting from baroque, with hierarchical audiences, in which the rich sit in the friezes, boxes and cabins, the wealthy on the floor and the poor, up in the galleries and amphitheater” (SERRONI, 2002, p.13)

The aforementioned quote reminds us of going to São Pedro Theater and observing the Central cabin always remained empty, waiting for the governor or someone worth of it enough to occupy that privileged space. We also remember receiving directions to look up while taking bows during performances to reverence those who, probably, were really interested in the art of dance and made up most of the audience, but, because of their social condition, were left to occupy the “perches”, the term we pejoratively used to denote the top galleries.

The first theatrical spectacle put together in Porto Alegre, in the 1920s, was presented by an artistic amateur named *Troupe Regional*, and was entitled *Contos de Fadas (Fairytals)*. Nenê Brecht was in charge of the staging, costume design, and artistic direction. Mina Black took care of choreography. “This was really the core booster of a movement which grew in quantity and quality transforming Porto Alegre, at some point, in the city with the largest number of dance schools in all of Brazil” (CUNHA and FRANCK, 2004, p.15). Black and Bercht were the visionaries of the movement called cult dancing, which got sedimented by Lya Bastian Meyer, as already mentioned, a pioneer in dance in the southern capital.

Prior to the funding of Meyer's school, Black and Bercht were founders and directors of the Physical Culture Institute (1928-1937), where various disciplines were taught, such as Acrobatic Gymnastics, Dalcroze Rhythmic, and Animated Aesthetic. Animated Aesthetic were a practice that aimed the representation of greek statues, developing body expression through certain representations of the helenic culture and pursued the promotion of movement fluency. This term brought the activities of the Physical Culture Institute closer to the of field of arts, specifically the fine arts and dance, because it indicated the existence of esthetic elements such as lines and forms in the body practices cultivated at the Institute (DANTAS et al., 2013). The main goal of this Institute was to develop the female body integrally, reach the perfect esthetic balance, and exercise complete control of all movements. In addition, it aimed to prepare a beautiful healthy body in its physical energy plenitude, making it a fine-tuned instrument that could be easily managed by the intellect to serve clear expression. "The esthetic element could not be excluded. Dance thus became a corollary, an apex of esthetic expression to which, the evolution of the rhythmic gymnastics would lead to" (CUNHA and FRANCK, 2004, p.16). In this origin, we can perceive the primacy of esthetic for dance.

Black, being aware of the fact that her student Meyer would go to Europe accompanying her parents, encouraged her to study ballet technique, which Meyer did during 1931. Upon her return to Brazil, Meyer opted for teaching ballet in her school. While in Europe, Meyer had also studied Modern dance with disciples of Mary Wigman, the precursor of German expressionistic modern dance. Interestingly, Meyer chose to teach ballet in her school in Porto Alegre, leaving her modern dance experience behind, maybe because modern dance was still very recent at that time, or as Fragoso suggests, "because classical dance seemed more appropriate to the cultural era in Porto Alegre".

Subsequently, Meyer opened her dance school in 1930. In Europe, she studied ballet with Eugenie Eduardowa (former prima ballerina at Maria Theater of San Petersburg), Rita Poskt from Opera of Wiesbaden, and Tatiana Gsovski (SUCENA, 1988). Certainly, her dance studies in Europe have contributed much to the teaching method in Porto Alegre. Similar to other capitals in Brazil, the dance taught has often been ballet and it has been taught according to European models and methods. In Porto Alegre, the Russian method has been inherited, and in the whole of Brazil, the model of dance schools and their way of teaching dance in the old continent has been adopted.

It is important to add that the presence of the Russian ballet method in Porto Alegre was reinforced by the establishment of Walter Arias and Marina Fedossejeva in this capital, in addition to the constant visit of Mabel Silveira to the city.

Walter Arias, a ballet dancer from Uruguay's Solis Theater, came to Porto Alegre to dance at a city named Pelotas, at the school of Dicléia, a dance teacher who studied ballet at Maria Olenewa's school in Rio de Janeiro. Being already contaminated by a taste for the Russian school, Arias went to Japan to dance with Dicléia's daughter, where he had very close contact with the Vaganova method, which he started teaching in Porto Alegre. In Southern Brazil, the proximity with Argentina and Uruguay has always influenced dancers towards the Russian ballet method, facilitating its use by many dance teachers in Porto Alegre.

The history of Ballet in Europe is very close to the establishment of this technique in Southern Brazil. After Diaghilev's death, in 1929, the company named *Ballets Russes* fell into decline and dispersed. A few years later, Colonel de Basil, together with René Blum, then director of the Monte Carlo Theater, tried to resuscitate the company. In the last years of World War II, de Basil brought the company to perform in Latin America. The three long seasons presented in Brazil in 1942, 1944, and 1946 are important in the history of dance in Brazil and Argentina. Among the groups that came were important ballerinas, such as Tatiana Leskova, who later settled in Rio de Janeiro and opened a dance school, where she continued to work for many years, strongly influencing the history of dance in that capital and Brazil. On the other hand, dancer and teacher Marina Fedossejeva settled in Porto Alegre and established a school that much contributed to the teaching and advertising of ballet, mainly through the Russian method, because Fedossejeva had studied in Russia with Agrippina Vaganova (ALBA, 2002).

Another important contribution to the proliferation of ballet in Porto Alegre is from Victoria Milanez, a teacher who returned to Porto Alegre at the beginning of the 1990s after studying ballet in Cuba. In Porto Alegre, she was a student of Marina Fedossejeva. Similar to Maria Cristina Fragoso, she had great admiration for Mabel Silveira, a master from Argentina who utilized the Russian method. In Cuba, Milanez had contact with the Cuban school of Ballet, which, contrary to common sense, is "based on the teachings of various New York based ballet teachers, including some of the School of American Ballet", founded in the United States of America by the Russian choreographer George Balanchine in the 1930s (TAPER, 1984).

Possibly because of political issues, there is a common association of Cuba with the Soviet Union and, consequently, with the Russian method. However, the truth is that Alicia Alonso, the great Cuban dancer, studied dance in the United States of America and danced professionally at the *American Ballet Theatre*. Back in Cuba, her husband, Fernando Alonso, also a dancer, created the *Cuban School of Ballet*, adapting the American technique to the Cuban body type. While living in the United States, Fernando Alonso worked with several choreographers and teachers in New York City including, Eugene Loring, Agnes de Mille, George Balanchine, and Antony Tudor (SINGER, 2013). The curriculum he developed in Cuba, together with other Cuban dance professionals was influenced by his experience in the U.S. Victoria Milanez mentions his words denoting this American influence and denying the common association of the Cuban ballet with the Russian school: "nothing is Russian here, the Cuban School has nothing of the Russian method. I hate all of that, Fernando Alonso said to me in his office.... This you will not find in any book" Victoria has studied under Fernando Alonso's tutelage during several months each year between 1988 and 1992. Her close acquaintanceship with this master offers an interesting insight from an oral history point of view of the Cuban Ballet.

4. Final considerations

This study could detect the predominance of an aesthetic ideal and mentality, which originated in the European ballet methodology (especially through the Russian Ballet method), inherited in Porto Alegre through European colonization as

well as other migrations. The construction of European model theater buildings also contributed to the insertion and acceptance of this dance form in the south of the country.

We realize it is important to give attention to issues related to aesthetic ideals, values and rules of conduct that were pre-established by the classical technique (beauty, ideal, obsession). In addition, it is necessary to understand and critically analyse the dance philosophy proposed by each technique, since we understand that any technique when well utilized, comprehended and mastered, will positively instrumentalize its practitioners allowing them to act free from influences that can hinder a creative artistic practice.

Thus, we realize one can find more use for classical dance in the present day, making the most of what this technique has to offer from a structural and body organization point of view. We also point out to the relevance of the study of ballet technique as a way to comprehend modern and postmodern dance, which, in the course of the 20th century, have somehow contested or transformed the principles of classical dance one way or another.

In addition, we believe this research will allow a critical look and a contextualized understanding about the presence of ballet in Porto Alegre and its influence on the local dance education, keeping in mind that the cultural traces of a dance technique originated in another historical place and time will influence its local practice.

References

- ALBA, Eduardo Dall. **Miriam Toigo: uma bailarina brasileira**. Caxias do Sul, RS: São Miguel, 2002.
- BAUER, Martin W.; GASKEL, George. **Qualitative researching with text, image and sound: A practical handbook**. London, UK: SAGE Publications, 2002.
- BARRETO, Gilson. **1808 - A viagem da família real**. São Paulo, SP: Caramelo, 2007.
- CARDOSO, Ana Cristina Freira. Anna Pavlova no Theatro da Paz, o ballet e o teatro popular. **Revista Ensaio Geral**, v.1, n.1, 2009, p.9-20.
- CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança: nossos artífices**. Porto Alegre, RS: Movimento, 2004.
- DANTAS, Mônica Fagundes Dantas; DIAS, Carolina; MAZO, Janice Zarpellon. O Instituto de Cultura Física de Porto Alegre/RS e suas práticas corporais (1928-1937). **Revista Movimento**, v.19, n.1, 2013, p.33-53.
- FRAGOSO, Maria Cristina Flores. **Maria Cristina Flores Fragoso**: personal interview. Interviewer: Silvia Susana Wolff. Porto Alegre, May 20th, 2009.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo, SP: Editora Atlas, 2007.

MILANEZ, Victoria. **Victoria Milanez**: personal interview. Interviewer: Silvia Susana Wolff. Porto Alegre, May 22th, 2009.

SERRONI, José Carlos. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

SINGER, Toba. **Fernando Alonso: The Father of Cuban Ballet**. Gainesville: University Press of Florida, 2013.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

TAPER, Bernard. **Balanchine: a biography**. New York: Times Books, 1984.



Autoria

Et in arcadia ego: o jardim dos caminhos que se bifurcam (a partir de Panofsky)

MARCO PASQUALINI DE ANDRADE

■ 220

Formado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Possui Mestrado em Arquitetura pela FAU USP e Doutorado em Artes pela ECA USP. É professor de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, atuando no Curso de Graduação em Artes Visuais, no Curso de Graduação em Jornalismo, no Mestrado em Artes e no Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Crítico e historiador da arte, realiza pesquisas sobre a arte contemporânea nas décadas de 1960 e 1970 e sobre a produção artística na região do Triângulo Mineiro. Publicou textos críticos sobre Shirley Paes Leme em *Brazilian Art Book VI* e Waltércio Caldas em *Obras Comentadas do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Realizou curadoria de várias exposições, destacando, em 2010, "Experiências em Campo Cerrado", na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Participou dos projetos *Brasil Bienal Século XX* da Fundação Bienal de São Paulo, *Acervo: Roteiros de Visita* do Museu de Arte Contemporânea da USP e do projeto *Arte no Brasil: Textos Críticos do Século XX*, parceria entre a FAU USP, FAPESP e o *Museum of Fine Arts*, Houston. Colaborou nas revistas *Nova Escola* e *Veja na Sala de Aula*, editadas pela Fundação Victor Civita. É membro do CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte, do AAH - Association of Art Historians, e do LASA - Latin American Studies Association.
Email: marcodeandrade@uol.com.br

■ RESUMO

Et in Arcadia ego apresenta-se como um ensaio visual desenvolvido a partir de um texto de Erwin Panofsky. Tomando os vários sentidos apresentados e discutidos pelo autor sobre a expressão latina e suas representações visuais, o ensaio constrói uma narrativa a partir de uma estrutura binária alternante proposta pelo conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, resultando em imagens ficcionais de realidades imaginárias paralelas e sincrônicas. Complementa o ensaio visual uma introdução sobre como as estruturas narrativas contemporâneas são construídas a partir das experiências e proposições artísticas dos anos 1960 e 1970, aqui denominados de "tratados experimentais".

■ PALAVRAS-CHAVE

Ensaio visual, tratados, Erwin Panofsky, Jorge Luis Borges.

■ ABSTRACT

Et in Arcadia ego is a visual essay developed after an Erwin Panofsky's article. From the different meanings presented and discussed by the author about the Latin phrase and its visual representations, the essay builds a narrative based on a binary structure as in the Argentinean writer Jorge Luis Borges' tale, resulting in fictional images and parallel and synchronic imaginary realities. It's introduced by a short written essay about the contemporary narrative structures and how they are constructed after the 1960s and 1970s art experiences and propositions, here conceived as "experimental treatises".

■ KEYWORDS

Visual essay, treatises, Erwin Panofsky, Jorge Luis Borges.

221 ■

Introdução: sobre as estruturas narrativas da experimentação contemporânea

O legado do experimentalismo artístico das décadas de 1960 e 1970 tem verificado-se amplo e surpreendentemente referencial para o entendimento e a construção de obras contemporâneas. Se a pós-modernidade almejou romper com a tradição de rupturas e inovações modernas, em nome de uma retomada de valores tradicionais e de repertórios clássicos e acadêmicos, entretanto transformou também o modernismo e o próprio experimentalismo em novas tradições a serem seguidas. Analisar as proposições experimentais, através das obras e dos textos de artistas das duas décadas, nos faz perceber como de fato elas são a base das obras atuais, funcionando como tratados, a serem seguidos, e que determinam regras, códigos, valores.

Se a narrativa aparece atualmente como um elemento frequente, seja, em instalações, objetos, pinturas ou desenhos contemporâneos, e mais ainda em produtos sequenciais, quando imagens se articulam em séries, filmes, livros, sua estrutura varia segundo as poéticas singulares que a constroem. Porém, é visível que estruturas narrativas não convencionais se afirmam com muita frequência, de modo a permitir leituras abertas, múltiplas, baseadas no receptor ou leitor.

Tais estruturas, provindas das duas décadas experimentais, podem articular desde sequencias matemáticas simples, presentes nas pinturas de Roman Opalka (1, 2, 3, ...); singulares, como a Fibonacci, utilizada, entre outros, por Mario Merz (1, 1, 2, 3, 5, 8, ...); geométricas, visíveis em Sol LeWitt (1, 4, 9, 16, 25, ...); científicas,

como no "Tractatus" de Ludwig Wittgenstein que aparecem nas pinturas de Antonio Dias (1, 1.1, 1.1.1, 1.1.1.1, 1.1.2, 1.1.2.1, 1.1.2.2, ...); ou ainda repetitivas e redundantes, como o "um atrás do outro" de muitas obras minimalistas (1, 1, 1, 1, 1, 1, ...). Podem ainda ser aleatórias, como no "Jogo da Amarelinha" de Julio Cortazar, ou bifurcantes, como no conto de Jorge Luis Borges (aplicado no presente ensaio), "O jardim dos caminhos que se bifurcam". Ou ainda, lúdicas e abertas, encontradas nos "Cadernos" de Mira Schendel.

O princípio da estrutura narrativa deriva da proposição inicial do artista contemporâneo, e a ela está colada de modo mais ou menos explícito, como podemos ver em "Afogando em Números" (1988) do cineasta britânico Peter Greenway (qual a história principal, os crimes narrados tradicionalmente ou a sequência numérica?).

As coleções ou arquivos, tão vistos nos últimos anos, não partem, em sua formação, de imitações ou derivações de proposições de Douglas Huebler, do grupo Art & Language, ou de Marcel Broodthaers? Evidentemente, muitas obras atuais são explicitamente paródicas, e muito de sua graça está em conhecer o modelo anterior e, portanto, entender a "blague". "Take care of yourself" (2007), de Sophie Calle, simplesmente atualiza a prática de arte postal dos anos 1970 com uma provocação colaborativa e interativa de *feedback*.

Temos, portanto, nesse ensaio visual, uma estrutura narrativa que utiliza a ideia do conto de Borges como ponto de partida para simular as diversas representações da frase latina *Et in arcadia ego*, de certo modo traduzindo artisticamente o ensaio de Panofsky (1979), de modo não literal, expandido, ambíguo. Uma primeira versão foi realizada no início da década de 1990, utilizando alguns recursos de programas gráficos e um desenho puramente numérico. A nova versão busca o híbrido da fotografia digital e do desenho tradicional, devidamente devorados pelas novas "caixas pretas" (sempre em dívida com as teorias de Vilém Flusser).

Essa tem sido minha experiência como artista. Como estudioso das experimentações das décadas de 1960 e 1970, não poderia eu deixar de ficar fascinado, e até obsecado, por atualizar o método chamado "conceitual", contudo sem mais almejar qualquer questionamento dos códigos artísticos. Para mim, eles são fonte e referência. E, se as imagens, por si, se tornaram por demais banalizadas e estereotipadas, apenas o contexto narrativo pode lhes dar uma chance, no mundo contemporâneo, de efetiva significação.

Referências

BORGES, Jorge Luis. O jardim dos caminhos que se bifurcam. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Globo 1995, p. 93-104.

PANOFSKY, Erwin. *Et in Arcadia ego*: Poussin e a tradição elegíaca. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 377-409.





ET IN ARCADIA EGO







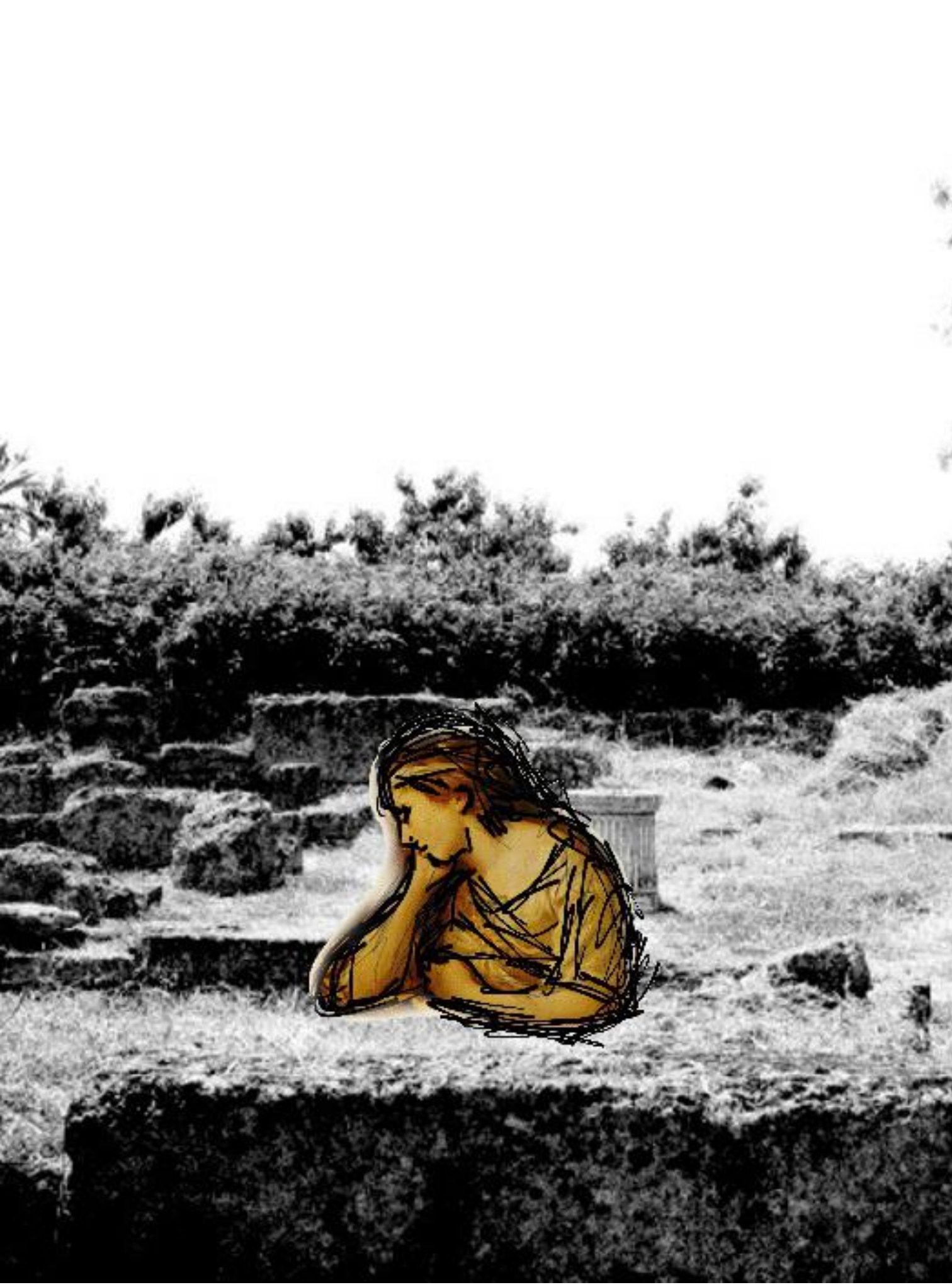








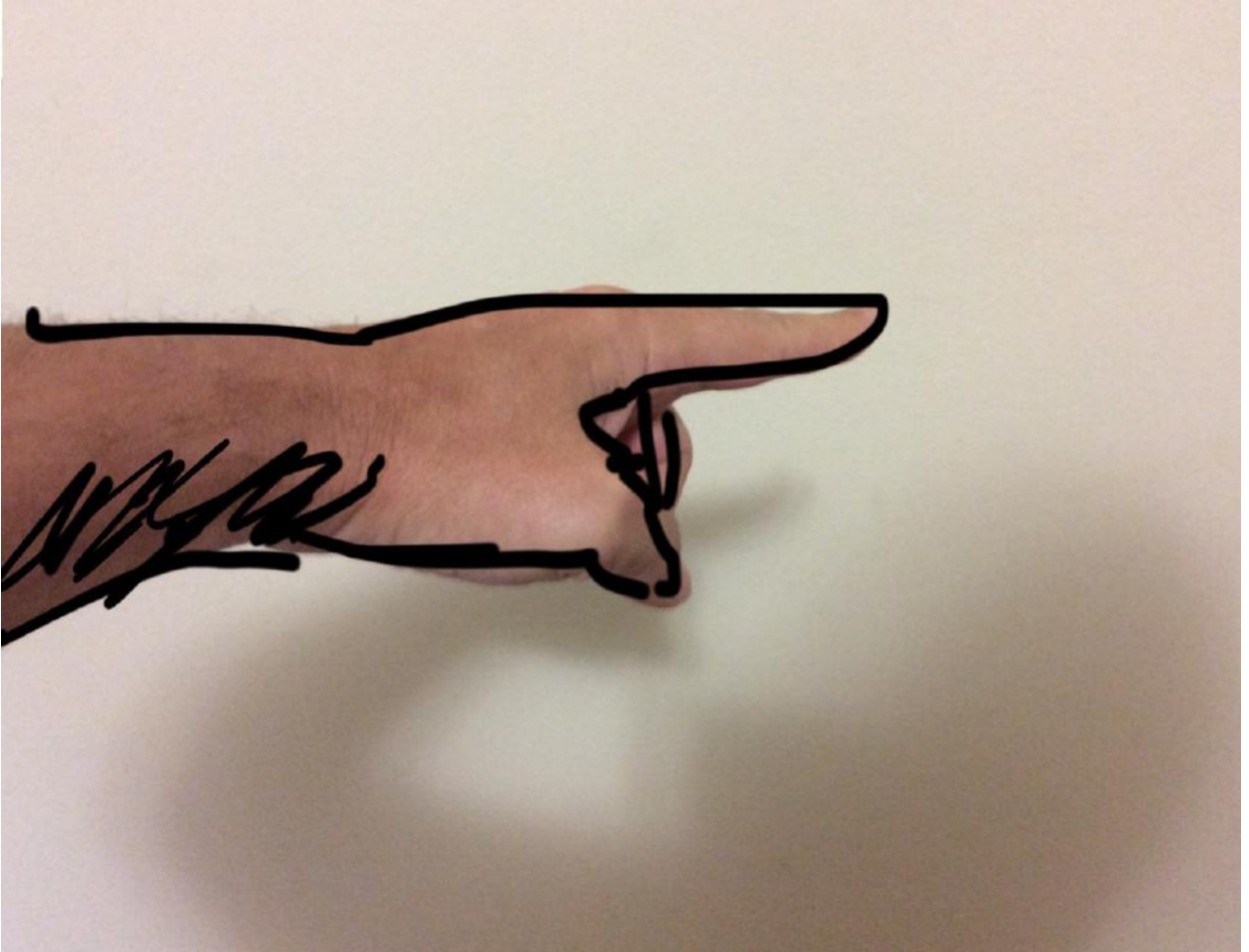












NORMAS PARA SUBMISSÕES

ouvirOUver é uma revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia que tem como propósito estimular o debate artístico, científico e pedagógico de questões ligadas à música, artes cênicas, artes visuais e áreas afins. A revista tem periodicidade semestral e são editados dois números por ano.

Instruções para submissão de trabalhos à revista ouvirouver

Toda submissão deve ser realizada pelo Sistema de Editoração Eletrônica através do endereço eletrônico: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/index>

Nesse site há orientações para cadastro de autores para criação de login e senha de acesso.

CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores devem verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões só serão aceitas se estiverem de acordo com as normas. O artigo submetido será avaliado pelo Corpo Editorial e de Pareceristas que decidirão sobre sua publicação ou não.

1. A contribuição deve ser original e inédita, e não deve estar sendo avaliada para publicação por outra revista. Caso contrário, justificar em "Comentários ao Editor".
2. A submissão deve adequar-se a uma das Modalidades de Trabalhos: Artigos, Resenhas e Entrevistas.
3. O trabalho submetido (no caso de artigo) deve ter extensão entre 25.000 e 35.000 caracteres com espaços.
4. O trabalho submetido (no caso de artigo) inicia com Resumo, Palavras-chave, Abstract e Keywords. Após o texto do artigo, há a listagens das Referências.
5. A identificação de autoria do trabalho deve ser removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo para avaliação por pares conforme instruções disponíveis no site.
6. O texto deve seguir os padrões de estilo, de formatação, do uso de citações, de inserções de figuras e de uso de referências conforme o template, disponível no site.
7. Todos os endereços de páginas na Internet (URLs), incluídas no texto (Ex.: <http://www.ibict.br>) deverão estar ativos e prontos para clicar.
8. No caso de peças teatrais e partituras: as mesmas deverão estar acompanhadas da especificação do arquivo eletrônico.
9. No caso de partituras: as mesmas deverão estar no formato do Finale.
10. O(a)s autor(a)(es) devem declarar estar ciente(s) de que os trabalhos que venham a ser publicados na Revista ouvirOUver são de responsabilidade do(s) próprio(s) autor(es), inclusive quanto à correção ortográfica do texto, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista ouvirOUver, à EDU-FU ou à Universidade Federal de Uberlândia.

MODALIDADES E INSTRUÇÕES PARA A PREPARAÇÃO DOS TRABALHOS PARA SUBMISSÃO.

1. ARTIGOS:

Os artigos deverão ser inéditos; apresentar uma questão de pesquisa na área estudada; explicar os objetivos da investigação bem como as fontes e pressupostos teóricos; abordar os resultados e conclusões advindos do processo investigativo. Os textos deverão ter de 25.000 a 35.000 caracteres com espaços, incluindo todas as informações adicionais (resumo, palavras-chave, dados do autor, legendas, etc.). As normas para artigos estão disponíveis no template no site.

2. RESENHAS:

Referem-se a análise e comentários de livros, espetáculos, exposições, filmes e/ou outros trabalhos. As obras devem ter sido publicadas (ou exibidas), no máximo, há dois anos no Brasil ou quatro para publicações (ou obras) internacionais, ou de títulos esgotados e com reedição recente. Deverão iniciar com a referência bibliográfica do texto ou trabalho resenhado. As resenhas deverão ter até 5 páginas. O uso de fontes, alinhamentos e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site.

3. ENTREVISTAS:

Aceitam-se entrevistas com artistas (ou grupo de artistas), profissionais ou acadêmicos atuantes na área de Artes que versem sobre tema atual na sua área de atuação. As entrevistas objetivam obter relatos e expor as ideias do(s) entrevistado(s), como também explorar e problematizar, junto com ele(s), a complexidade do debate sobre a questão abordada.

Na entrevista deve constar o nome do(s) entrevistado(s) e um subtítulo que abarque o assunto. A parte introdutória da entrevista, de até 30 linhas, deve conter uma apresentação breve do entrevistado, as razões que levaram o entrevistador a entrevistá-lo sobre o tema em pauta e a circunstância da entrevista. O entrevistador poderá também situar seu lugar de fala e interesse sobre o assunto. (Na fase de submissão pede-se não identificar o entrevistador).

Os textos em forma de perguntas e respostas, deverão ter de 10 a 15 páginas (ou de 15 mil a 30 mil caracteres com espaço). Na primeira página, deve constar um resumo (de 500 a 1200 caracteres com espaços e não exceder 12 linhas) com a perspectiva sucinta do(s) tema(s) exposto(s) pelo(s) entrevistado(s). O uso de fontes, alinhamentos tanto para a entrevista como para o resumo, abstract, palavras-chave e referências seguem o modelo de artigos apresentado no template disponível no site. Junto à submissão deverá ser anexado o Termo de Autorização de publicação assinado pelo entrevistado. No caso de aceite, o termo de autorização de uso de imagem e conteúdo de entrevista assinado pelo entrevistado deverá ser enviado pelo correio.

CONTATO

Revista ouvirOUver / ouvirouver@gmail.com / tel:(34) 32394424
Programa de Pós-graduação em Artes - Instituto de Artes – Bloco 3M
Universidade Federal de Uberlândia - Avenida João Naves de Ávila, 2121
Campus Santa Mônica CEP - 38408-902 – Uberlândia – MG

