

Todos os dias de Bruce Nauman

Bruce Nauman's each and everyday

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil

RESUMO

Esta pesquisa analisa a obra "Days" (2009) do artista norte-americano Bruce Nauman, exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) de outubro de 2018 a fevereiro de 2019 na exposição "Bruce Nauman: Disappearing Acts". Investigamos "Days" a partir do apagamento da imagem visual no estabelecimento de um espaço adequado ao surgimento de imagens sonoras, discutindo a relação entre silêncio e ruído, voz e loop como forma de gerar uma escuta da obra. Para tanto, consideramos as formulações de John Cage, Brandon LaBelle e do artista e teórico brasileiro Rodolfo Caesar, em uma escrita que também ocorre em loop, liberando e retomando alguns aspectos de "Days". Recorremos, ainda, a autores que têm investigado a obra de Bruce Nauman, entre eles Constance M. e Barbara Rose. Finalmente, a pesquisa também se preocupa com a questão do tempo a partir da ordenação dos dias da semana e a forma através da qual o artista lida com o tempo. Para tanto, recorremos a Jonathan Crary, que tem se dedicado a refletir sobre o tempo na vida contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

"Days", Bruce Nauman, imagem sonora, voz, loop.

ABSTRACT

This research analyses the work "Days" (2009) by the North-American artist Bruce Nauman, exhibited at the Museum of Modern Art in New York from October 2018 to February 2019 in the exhibition Bruce Nauman: Disappearing Acts. We investigate "Days" about the erasure of the visual image in the establishment of a space suitable to the emergence of sound images, discussing the relation between silence and noise, voice and loop as a way to generate a listening of the work. For this purpose, we take the thoughts by authors such as John Cage, Brandon LaBelle and the Brazilian artist and theoretician Rodolfo Caesar, in a sort of writing that also occurs in a kind of loop that releases and resumes some aspects of "Days". Considering the sound in the work of Bruce Nauman, we turn to authors that have been investigating the artist's oeuvre, among them Constance M. Lewallen and Barbara Rose. Finally, the research is also concerned with the question of time from the ordering of the weekdays and how the artist deals with it. To such purpose, we turn to Jonathan Crary that has been dealing with questions of time in contemporary life.

KEYWORDS

"Days", Bruce Nauman, sound image, voice, loop.

“Days”

De forma análoga ao branco que reúne em si todas as cores, o ruído se constitui por todas as possibilidades e potencialidades de sons e parece se aproximar da dimensão do silêncio quando, em seu auge, não é possível discernir som algum, como no exato instante em que se chega à sala onde se encontra “Days” (2009) obra do artista norte-americano Bruce Nauman. A sala se faz de um ruído extremo independentemente da quantidade de visitantes e de seu eventual silêncio. Em geral, as pessoas se calam, emudecidas e mesmerizadas diante do ruído incomum para um ambiente expositivo. O silêncio inaugurado pelo ruído, no entanto, perde seu lugar quando nos aproximamos mais e mais da obra e, através dela, nos colocamos em movimento.

Sete pares de placas brancas pendem do teto por cabos de aço e se apoiam ao piso da galeria em negras bases circulares, formando um grande corredor. Sete passos separam as placas de cada par que cantam, na mesma voz, os dias da semana em tempos distintos, descompassados e que, somente ocasionalmente, se encontram para, logo em seguida, se separarem outra vez. Entre um par e outro, aproximadamente sete passos outra vez, a depender do tamanho de nossas pernas ou da vontade de que o número sete permaneça em nossas contas.

Na direção de uma das entradas da sala, um par de placas recita os dias da semana de forma completamente aleatória – a voz de um homem repete os dias com tamanha veemência que parece querer convencer, por sua entonação, que aquela sequência, estranha ao que aprendemos ainda na infância e internalizamos em nosso cotidiano, é a ordem do dia, ou dos dias. Sete passos adiante, uma mulher parece imprimir igual seriedade a outra sequência, novamente diversa da habitual, como se o fato de entoá-la com tamanha eloquência fosse o suficiente para sustentar um novo ordenamento dos dias. A seguir, outro par de placas apresenta a voz de uma mulher calma, como se isso fosse o bastante para nos convencer de que tudo está bem: os dias estão embaralhados em uma nova sequência, diversa das duas anteriores e diversa também daquela que pensávamos conhecer.

Ao caminhar mais sete passos, um novo homem, igualmente calmo, pronuncia, moderadamente, seu próprio curso dos dias. Nossa escuta compreende uma espécie de ênfase no dia de sua preferência, como se aquele pudesse ser, quem sabe, o início de sua contagem ou, ao contrário, o fim daquela sequência de sete dias. A calma dá lugar à alegria contagiante da voz de uma criança. Uma voz que traz marcado o dia do Sol – Sunday – e conseqüentemente, todos os outros dias parecem ficar menores. Afinal, o dia do Sol é o dia das gargalhadas, das brincadeiras e do sorvete. O que importa o que vem depois? O que importa a segunda-feira quando se é criança? Essa constatação parece se banhar de uma sabedoria somente possível à inocência e à espontaneidade das crianças que se consolida no tom grave dos mais velhos, como a voz de um senhor, ao lado da criança, a transbordar, calmamente, os dias da semana, adiantando que, com o avançar das reflexões, a experiência se aproxima do fim. Nesta caminhada, mais um par de placas entoa a voz de uma mulher cujo tom de alerta parece nos advertir que não há fim – estamos em *loop*.

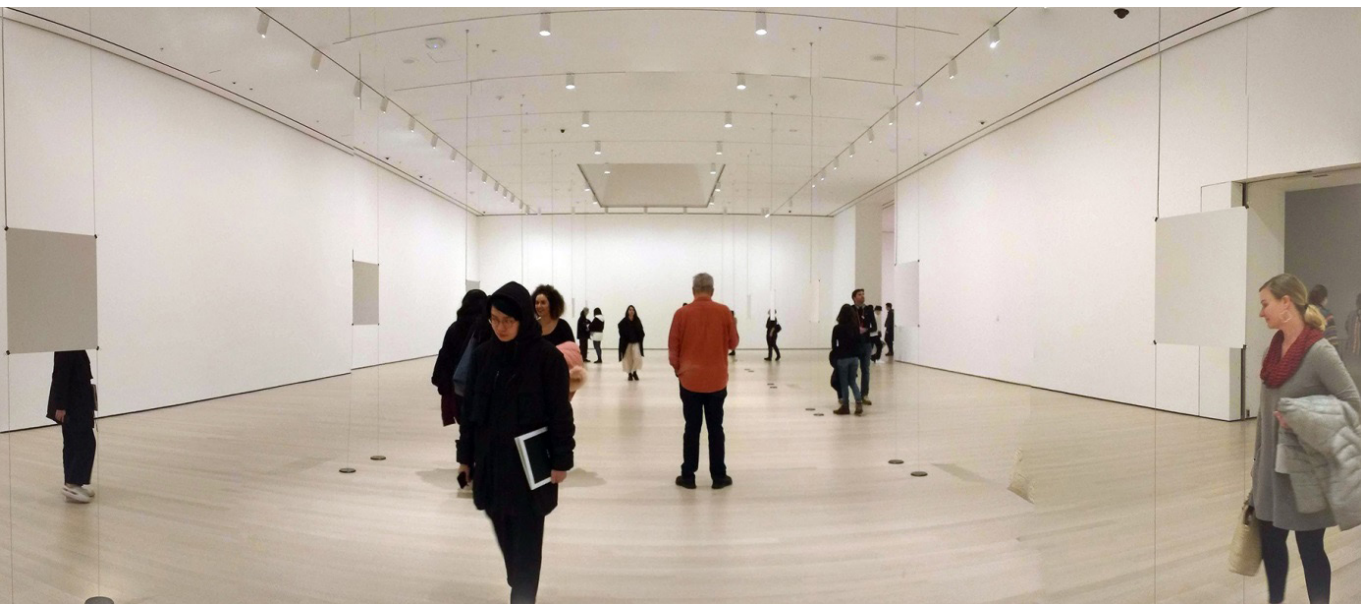


Figura 1 – Bruce Nauman, Days, 2009, Instalação, Mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York, 2018 (Fonte da autora).

Um movimento de rotação que não cessa, os dias se sobrepõe incessantemente, um após o outro, demarcados pelo nascer do Sol e pela espera da Lua em todas as suas fases. O ritmo da natureza, a rotação e a translação da Terra em torno do Sol se encarregam de afirmar e reafirmar que a vida se dá ritmada e em *loop*. As vozes de “Days” (Figura 1) ecoam pela sala, atravessam nossos ouvidos e nossos corpos e insistem, em seu espelhamento, em embaralhar aquilo tão cotidianamente organizado por séculos e séculos.

Em sua última montagem, “Days” ocupou um amplo salão no sexto andar do MoMA sem janelas ou outras interferências externas, exceto por suas duas passagens, na exposição “Bruce Nauman: Disappearing Acts”, aberta ao público de outubro de 2018 a fevereiro de 2019.

A ambivalência da voz

Mesmo antes do encontro com “Days”, seu caminho anunciava um ruído curioso para um ambiente expositivo. Porém, a claridade do ambiente insistentemente branco revela que todo aquele ruído não corresponde à quantidade de pessoas presentes na sala onde a obra se encontra. A curiosidade traga o sujeito à medida que o ruído invade seus ouvidos, revelando que “onde estamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando ignoramos tal condição, isso nos perturba. Quando escutamos, achamos fascinante” (CAGE, 2013, p. 3) (tradução nossa).¹

O ruído parece estabelecer certa condição de silêncio, tanto por dificultar e desencorajar eventuais comunicações, falas entre sujeitos, quanto pela quantidade de sons que embaralhados

1 No original: “Where we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.”

conforma uma possibilidade de silêncio. O teórico canadense Raymond Murray Schafer observou uma prática empregada por arquitetos e engenheiros acústicos para conferir às edificações uma atmosfera silenciosa – torná-la ruidosa – “é uma prática bem conhecida hoje acrescentar *Moozak* ou ruído branco (seus proponentes preferem chamá-lo de ‘som branco’ ou ‘perfume acústico’) para mascarar as vibrações mecânicas, os sons de passos e a fala humana” (SCHAFER, 2011, p. 311).

Se por um lado Schafer revela seu incômodo com os ruídos da paisagem sonora pós-revolução industrial, por outro lado, John Cage parecia alertar para a riqueza deste mundo ruidoso. Em “Days”, conforme se avança para o interior da obra, se encontra um espaço no qual o silêncio “se torna outra coisa – não o silêncio absolutamente, mas sons, os sons do ambiente. Esta natureza é imprevisível e cambiante. Esses sons (que são chamados de silêncio apenas porque não fazem parte de uma intenção musical) podem depender de existência” (CAGE, 2013, p. 22-23) (tradução nossa).²

O ruído silencioso da entrada abre espaço para o encontro com sete vozes. A procura pela fonte sonora esbarra nas placas das quais a proximidade permite ao sujeito escutar os dias da semana de forma randômica. Não há imagem visual que sustente ou identifique a estampa dos donos das vozes, impondo ao sujeito, antes de mais nada, a escuta daquilo que é dito para, em seguida, permitir que se observe, através do tímpano, traços identitários. Não havendo um corpo visível, é somente a partir da voz que se torna possível observar quem fala, suas características, algo de sua identidade.

Em “Days”, a entonação de cada voz desvela sua complexidade a partir da escuta, assim como a percepção de que uma voz seja de um homem ou de uma mulher e o traço etário entre criança, adulto e idoso se dá a partir da experiência ou da expectativa daquele que escuta. Caminhar entre as placas de “Days” revela que a voz, tal qual o corpo, se altera ao longo da vida, conjugando em si pele, ar, sangue, vibração, pulsos e tantas outras questões que transportam o interior de um sujeito ao interior de outro sujeito. A este respeito, Brandon LaBelle observa que a voz precisa deixar o indivíduo para revelar que ele está vivo, fazendo referência ao paradoxo essencial da voz a partir do teórico literário britânico Steven Connor, compreendendo que a ambivalência da voz estaria, no mesmo instante, dentro e fora, “ela é falada e ouvida, na cabeça do falante, como sensação vibratória e respiração expelida, e como gesto significativo, como mensagem comunicável. Assim, reconhecemos nossa voz apenas quando ela nos deixa, apenas no momento de sua articulação” (LABELLE, 2008, p. 105-106) (tradução nossa).³ Em “Days”, o artista revela a complexidade da voz que através de si pode completar ou complicar significações, se fazer mais ou menos presente, sobrepor-se ao domínio simbólico da linguagem, permitindo entrever intenções através de entonações que tornam as vozes enfáticas, calmas, alegres, sérias, alarmadas e até mesmo sábias na escuta do sujeito que caminha entre as placas brancas quase flutuantes de Bruce Nauman.

2 No original: “[...] silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of these is unpredictable and changing. These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may depended upon to exist.”

3 No original: “it is spoken and heard, in the head of the speaker, as vibratory sensation and expelled breath, and as signifying gesture, as communicable message. Thus, we recognize our voice only as it leaves us, only at the moment of its articulation, as that initial”.

A voz como imagem sonora

Os pares de placas brancas de “Days” criam territórios, algo possível de perceber quando se caminha mais adiante em direção a outro par de placas – escutamos somente um par de cada vez, o restante, são murmúrios. A propósito do ritornelo, Guiles Deleuze e Félix Guattari afirmam que “há território a partir do momento em que há expressividade no ritmo.” (1997, p. 105) De forma análoga, os pares de placas de “Days” possuem um ritmo próprio que demarca, a partir da voz, um território sonoro, dando a perceber, tal qual a formulação dos filósofos, que são as marcas das vozes que fazem o território, sendo o território um efeito da arte:

Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. Como diz Lorenz, os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 107, grifo do autor)

Ao mesmo tempo em que o conjunto de placas compõe um território único – o emaranhado sonoro de “Days”, o ruído que encontramos de chegada – dentro da própria obra há subterritórios, territórios menores, delimitados pela expressividade de cada voz que se posiciona bidirecionalmente, por mais descompassadas que sejam. É através da expressividade de cada um desses territórios, através dos “motivos territoriais [que] formam *rostos ou personagens rítmicos* [que] os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*.” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 108, grifo do autor)

O curador de arte norte-americano Michael Auping, a propósito da obra “Raw Materials”, (2004) instalação sonora de Bruce Nauman que ocupou o Turbine Hall da Tate Modern (Londres), observou que o artista, nesta obra composta por uma profusão de vozes sem nenhuma imagem visual, não teria dado nada ao olhar, mas deixado ao outro a possibilidade de navegar fisicamente, visualmente e psicologicamente, em si e entre os outros visitantes. (2005, p. 160) De forma análoga, em “Days” não há imagem visual, mas uma proposta de navegação através de um espaço sônico que se inaugura no próprio sujeito ou entre os sujeitos que percorrem a obra. Auping observava a propósito de “Raw Materials” que Nauman confere a cada texto uma personalidade, criando uma pequena multidão dentro de outra multidão (AUPING, 2005, p. 160). O mesmo parece ocorrer em “Days”, cada voz que entoia uma sequência distinta de dias estabelece uma personalidade própria ao mesmo tempo em que, a partir do seu espelhamento descompassado, cria uma espécie de pequena multidão no interior da multidão de vozes da obra à qual se avoluma a multidão de sujeitos que a visita.

De acordo com o teórico Douglas Kahn (2001), a produção da voz nas diversas regiões do corpo é impelida através dele e sua ressonância seria percebida intracranialmente. E, assim, um sentido mais abrangente de presença seria experimentado pelo corpo conectado ao pensamento da

mesma forma que a produção do discurso também estaria ligada ao pensamento. Se por um lado a voz pode ser entendida como uma parte do corpo que é projetada para fora de si, tornando patente a relação entre corpo e pensamento, em “Days”, Bruce Nauman apaga a imagem visual dos corpos que recitam os dias da semana, amplificando suas vozes no grande salão branco, apresentando cada corpo a partir da voz, uma voz que se mira na placa em frente e tem como resposta de um espelho cego a sonoridade descompassada de si. Uma placa de frente para outra e o sujeito no meio – a mesma voz canta em tempos distintos os dias da semana para cada um dos ouvidos. A partir da manutenção da voz em suspensão no ar, tal qual o voo do beija-flor, o artista cria a máquina do tempo, permitindo-nos indagar se, mais do que inventores e empresários, Thomas Alva Edison e Emil Berliner não teriam sido artistas.

As vozes em “Days” (Figura 2) não são apenas sons, antes, elas se revelam como imagem justamente a partir do apagamento visual de seus corpos que permite ao sujeito construir imagens não visuais, mas um tipo de imagem somente possível a partir da reverberação da sonoridade na subjetividade do sujeito. Rodolfo Caesar observa que assim como a imagem mental visual seria uma imagem mental, a imagem sonora também seria uma imagem, não sendo, portanto uma espécie de visualização construída a partir da escuta de sons que podem, eventualmente, provocar visualizações uma vez que “assim como ver, escutar é sempre formar imagens” (CAESAR, 2016, p. 172). Nesta direção, as imagens sonoras de “Days” não conformam um holograma daqueles que repetem os dias da semana, mas dispara no sujeito a formação de imagens sonoras.



Figura 2 – Bruce Nauman, Days, 2009, Instalação na mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York, 2018 (Fonte da autora).

Caesar afirma que todo som gera ou é imagem e que a falta de um suporte fixo que fixasse o som até que Thomas Edison criasse o fonógrafo resultou na disparidade de status entre imagem e som; o que não muda o fato de que os sons não seriam distintos de imagens, “apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta” (CAESAR, 2016, p. 179). “Days” demanda a escuta do sujeito para que suas imagens sonoras se multipliquem e reverberem.

A inevitabilidade do *loop*

A repetição que estrutura a obra de Nauman parece evidenciar a impossibilidade do estritamente igual. Neste sentido, observamos uma aproximação entre a repetição na obra de Bruce Nauman e a prática de artistas minimalistas como Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre e Dan Flavin que, de acordo com Barbara Rose, encontravam variedade na repetição cuja nuance é aquilo que se altera, “talvez em reação à crescente uniformização do ambiente e da repetitividade de uma experiência circunscrita” (ROSE, 1968, p. 289) (tradução nossa)⁴. Os artistas minimalistas passaram a imprimir um ritmo próprio a suas obras no qual a repetição se apresentava e convidava o sujeito a se repositonar diante das novas questões.

Rose (1968) observa ainda que a repetição em trabalhos desenvolvidos pela coreógrafa Yvonne Rainer tinha um papel crucial e que tanto para os bailarinos do grupo do Judson Memorial Church Dance Theatre em Nova York, quanto para compositores como La Monte Young e as performances de “Dream Music”, assim como o primeiro filme de Andy Warhol, “Sleep” (1963), alteravam a experiência do tempo e propunham uma continuidade o mais ampla possível, algo que pudesse ser, ao máximo, ininterrupto, de duração mais longa do que aquela com a qual se estava acostumado até então. A este respeito, vale resgatar a entrevista de Bruce Nauman concedida a Willoughby Sharp no inverno de 1971, quando o artista afirmava, a propósito de sua obra “Rhythmic Stamping in the Studio” (1968), um vídeo cuja questão principal seria o som

Minha ideia naquela ocasião era que o filme não deveria ter início nem fim: deveria ser possível que alguém entrasse a qualquer momento e nada mudasse. Todos os filmes deveriam ser assim, porque todos eles lidavam com atividades em andamento. Assim como quase todos os vídeos, eles eram apenas mais longos, eles continuavam por uma hora ou mais. Há muito mais a sensação de poder entrar ou sair a qualquer momento. [...] Eu gostaria que isso continuasse para sempre (NAUMAN, 1971, p. 229) (tradução nossa).⁵

4 No original: “[...] perhaps in reaction to the increasing uniformity of the environment and repetitiveness of a circumscribed experience.”

5 No original: “My idea at that time was that the film should have no beginning or end: one should be able to come in at any time and nothing would change. All the films were supposed to be like that, because they all dealt with ongoing activities. So did almost all of the videotapes, only they were longer, they went on for an hour or so. There is much more a feeling of being able to come in or leave at any time. [...] I prefer that it went on forever.”

Também em “Days” não parece haver um início ou um fim, a obra se repete de forma a garantir a possibilidade de entrar e sair a qualquer momento, sem alterações, ao mesmo tempo em que permite ao sujeito embalar-se em sua repetição, prolongando o tempo a partir do embaralhamento da sequência tão inquestionavelmente repetida dos dias da semana.

Rodolfo Caesar relata ser corrente nas histórias sobre a música eletroacústica uma espécie de mito de fundação do *loop* como um dispositivo. O surgimento do *loop* data do final da década de 1940 a partir do disco, quando nos estúdio de *musique concrète*, o compositor e pesquisador radiofônico Pierre Schaeffer, inventor da música concreta, “de forma naturalmente oportuna [...] teria transformado um acidente fortuito – o sulco fechado na gravação de um som em disco – em invenção produtiva: o então chamado *sillon fermé*” (CAESAR, 2016, p. 38). O teórico faz a ressalva de que o dispositivo de repetição eletromecânica não teria sido inaugurado nessa ocasião, mas passou a ser registrado como tal no âmbito da música e a ser sistematicamente aproveitado. No âmbito do disco, a impossibilidade de realizar emendas imperceptíveis significaria uma espécie de transparência técnica que revogaria um ilusionismo sobre o ato de repetição. A fita magnética, ao contrário, permitiria uma emenda mais transparente, transformando “o sujeito da experiência em objeto. Pois, na medida em que o *loop* propõe a transmissão de sensações controladas para o ouvinte – o sujeito da escuta –, torna-o também objeto de uma vivência controlada” (CAESAR, 2016, p. 54).

Neste contexto, vale resgatar a obra de Bruce Nauman “Six Sound Problems for Konrad Fischer”: fitas de áudio que continham gravadas atividades ou exercícios como caminhar, balançar bolas, tocar violino em um *loop* que se desenrolava em um toca-fitas cuja fita passava por um lápis preso a uma cadeira. Para cada dia, um ângulo e um comprimento de fita diferentes (WALSH, 2018, p. 45). A obra foi criada em 1968 em Düsseldorf, quando, a recém-inaugurada Konrad Fischer Galerie percebeu ser mais vantajoso convidar artistas para produzir suas obras *in situ*, pagando suas passagens e hospedagem do que transportar obras para a Europa (WALSH, 2018, p. 45).

A historiadora da arte Adi Louria-Hayon observa que o fato de Nauman ter se voltado à questão sonora nos anos 1960 em consonância com o apelo de Marshall McLuhan ao que a autora chama de “primazia pela audição” e à produção de espaços sônicos predicados nas vibrações táteis não teria sido acidental. De acordo com Louria-Hayon, McLuhan teria proposto um reexame dos limites da percepção, dos sentidos periféricos ora subjugados a uma experiência sensitiva já consolidada e que, neste sentido, Nauman teria oposto ao reino da visualidade, o som e a audição (2015, p. 86). Neste sentido, a curadora Constance M. Lewallen afirma que Nauman teria explorado a questão sonora como um novo meio no final dos anos 1960 em uma série de audiotapes – “Studio Aids II” (2007, p. 101) da qual faz parte “Get Out of My Mind, Get Out of This Room” (1968) que junto com “Six Sound Problems for Konrad Fischer” fizeram parte de “Disappearing Acts”, sendo “Get Out of My Mind, Get Out of This Room” instalada no MoMA PS1.

Em outro sentido, talvez seja possível observar o *loop* a partir de uma visada que extrapole recursos e técnicas da música, mas que observe no mais corriqueiro cotidiano – a repetição, a volta, a rotação mais até do que a translação. Os dias da semana em “Days” parecem evidenciar a inevitabilidade do *loop*, ao mesmo tempo em que afirmam, através da repetição, a falta de naturalidade

para o batismo e a ordem dos dias, forjados e assimilados pela vida em sociedade transformados por Nauman em imagens sonoras. Os dias da semana se sobrepõem em um *loop* ininterrupto, conferindo, a partir da repetição, certa condição de eternidade que engendra uma cadeia na qual dias se transformam em semanas, semanas em meses, meses em anos e assim sucessivamente o tempo se repete e se transforma em círculos, como se através da repetição o tempo desse provas contundentes de sua existência, revelando a necessidade do *loop* para a manutenção da vida.

A repetição atua na consolidação da identidade, afirmando determinadas características através da reiteração de aspectos da humanidade, fazendo do *loop* um fenômeno que se instaura no âmbito da experiência humana e que se trata de

algo solidamente presente na música, especialmente depois da chegada das novas mídias fonomecânicas, mas se encontra também em cada campo da experiência humana, aparentemente descolado de um suporte material, o dispositivo. Será melhor, então, considerá-lo – pelo menos para contrapô-lo ao dispositivo – um *fenômeno*? (CAESAR, 2016, p. 36-37)

Em “Days” (Figura 3), o *loop* não cessa de se apresentar, partindo dos dias da semana por cada uma das sete vozes, passando pelo espelhamento entre os pares de placas e das vozes que neles se repetem. O *loop* replica-se também nas quatorze placas, nos cabos de aço, nas bases circulares negras que pousam no piso, nos sete passos entre as placas, nos dias da semana, nas intenções do artista, no sujeito que caminha a obra.



Figura 3 – Bruce Nauman, Days, 2009, Instalação na mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York, 2018 (Fonte da autora).

A constatação do loop como fenômeno da experiência humana pode ser aterradora quando, reiteradamente, o sujeito repete os erros, no “estranho funcionamento que Freud denomina ‘compulsão à repetição’, no regime da pulsão de morte” (RIVERA, 2013, p. 77) em busca de reviver o trauma. De acordo com a psicanalista e ensaísta Tania Rivera, é através do jogo de ritmo e repetição que Freud teria observado seu neto elaborar a dor da perda de seu objeto de amor – sua mãe partir – e a alegria do retorno na brincadeira de lançar e puxar o carretel de linha, batizada de fort-da (RIVERA, 2016).

O filósofo brasileiro Hilan Bensusan observou o conceito de repetição nua e de repetição vestida de Gilles Deleuze diante da impossibilidade de se restaurar o expressamente original. A repetição vestida seria modulada por fatores inesperados e micro-variações inevitáveis (BENSUSAN, 2016). “Days” parece se instaurar neste espaço do inesperado ao reapresentar algo que repetimos, cotidianamente, por séculos. Nauman recorre à repetição dos dias da semana para propor, repetidamente, variações de sequências, para propor uma reflexão sobre a organização e a estruturação da vida cotidiana.

A partir da psicanálise e de Freud, Deleuze ressalta a impossibilidade de uma repetição nua que pudesse ser abstraída ou inferida do disfarce, não havendo diferença entre coisa disfarçante e coisa disfarçada, “em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição” (DELEUZE, 2018, p. 37). É no sentido da diferença que a repetição se instaura em “Days”, evidenciando-se como símbolo a ser posto em questão e ter a diferença reconhecida a partir de cada uma das vozes que, a partir da repetição, lança a diferença, dando a ver que

a retomada das singularidades umas nas outras, a condensação das singularidades umas nas outras, tanto num mesmo problema ou numa mesma ideia quanto de um problema a outro ou de uma ideia a outra, define a potência extraordinária da repetição, a repetição vestida, mais profunda que a repetição nua. A repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra. Significa o mesmo dizer, no nível dos problemas, que a repetição vestida é mais profunda e, no nível das questões de onde eles procedem, que a repetição resulta do diferente (DELEUZE, 2018, p. 267).

Ao contrário de a repetição representar massificação do que quer que seja, ela garante a possibilidade de questionar sequências e ordens e de perceber singularidades. A igualdade inquestionável na repetição parece uma impossibilidade, uma utopia que mesmo diante de recursos tecnológicos de gravação e reprodução talvez não seja de todo possível, a partir da escuta do sujeito que se altera a cada repetição. De forma análoga, a sequência dos dias também não parece ser a mesma, como se para cada voz e para cada sujeito, a sequência de dias tivesse contornos próprios que se fazem evidentes através da repetição e que podem se alterar de acordo com as fases, com ciclos de vida.

Segundo o crítico de arte e ensaísta norte-americano Jonathan Crary, os dias da semana organizados em sete, comportando o acordar, o dormir e a alternância entre dias de trabalho e de descanso, seriam um fruto da organização dos habitantes da Mesopotâmia, hebreus antigos. O autor observa que em outras culturas antigas, como em Roma e no Egito, as semanas eram organizadas com oito e dez dias em função da feira e das fases da lua, afirmando ainda que “o fim da semana é o resíduo moderno desses sistemas antigos, mas até essa marca de distinção temporal é corroída pela imposição da homogeneidade 24/7”, acrescentando ainda que as “distinções anteriores (dias da semana, feriados, descansos sazonais) persistem, mas seu sentido e legibilidade estão sendo abalados pela monótona indistinção da temporalidade 24/7” (CRARY, 2016, p. 39-40).

Para Crary, o regime 24/7 seria estruturado a partir de competitividade, consumo, segurança e conforto de si em detrimento a outros. Neste contexto, o autor observa que para o filósofo marxista e sociólogo francês Henri Lefebvre, “repetição e hábito sempre foram aspectos essenciais do cotidiano” e que este seria “inseparável de formas cíclicas de repetição, de noites e dias, estações e colheitas, trabalho e festividades, vigília e sono, necessidades da carne e sua satisfação” (CRARY, 2016, p. 78). Crary defende que a vida cotidiana se tornou esvaziada de relevância política, de forma que a repetição, nestes termos, se torna vazia, superficial. Em “Days”, ao contrário, a partir da repetição o artista questiona o cotidiano, propondo uma reflexão sobre a forma através da qual atravessamos os dias, as semanas, a vida.

Diante da erosão da capacidade de imaginar, de sonhar, imposta pelo regime 24/7, “o papel do visionário [foi] reservado a uma minoria tolerada de poetas, artistas e loucos” (2016, p. 115). Em “Days”, no entanto, Nauman parece driblar esta ordem, demandando do sujeito a escuta de imagens sonoras e imaginação, como se fosse possível estabelecer ali, no espaço escavado pela obra, na invasão do tímpano pelo som, o espaço perceptivo que se instaura nos instantes que antecedem o sono e a perda da consciência, quando

readquirimos uma sensibilidade e uma capacidade de atenção a sensações tanto internas como externas, que duram momentos não mensuráveis. Ouvimos os sons do trânsito, o latido de um cachorro, o zumbido do ruído branco de uma máquina, sirenes da polícia, o barulho dos canos do aquecimento; sentimos os tremores dos membros, a pulsação do sangue nas têmporas e as flutuações granulares de luminosidade da retina que vemos quando estamos de olhos fechados (CRARY, 2016, p. 136).

“Days” parece instaurar um espaço análogo ao que antecede o sono, um espaço que a partir da escuta convida o sujeito a uma percepção não da paisagem sonora de Murray Schafer, com os sons do trânsito, do cachorro ou do ruído branco, mas de todos aqueles sons que se desenrolam ouvido adentro, provocando uma profusão de imagens sonoras. Se por um lado o cotidiano pode lançar o sujeito em um estado de dormência de percepção e de atenção que o permitiriam imaginar e perceber tanto aquilo que o cerca quanto a si mesmo, por outro lado o artista parece insistir para que o sujeito preste atenção ao mundo que o cerca e que se desdobra dentro de si.

Não há nada mais a se ver

Em “Days”, Bruce Nauman lançou mão do branco como cor possível para ofuscar a ligação do sujeito com a visualidade, enquanto instaura um ruído, branco por natureza, que permite ao sujeito embarcar em uma viagem na qual vozes gravadas atravessam o tempo para gerar imagens sonoras a partir de escutas atentas. Não há nada além de branco, nada além de placas, de cabos de aço e suportes de apoio, esses sim negros. Não há nada mais a se ver enquanto se percorre a obra. “Days” é toda repetição, toda *loop* e toda escuta. No ato de apagar, o artista lança um desafio – o encontro com imagens somente possíveis a partir da escuta; imagens sonoras.

Da intimidade de vozes desconhecidas, Bruce Nauman cria um círculo que reinventa a lógica dos dias da semana e que se reafirma na agilidade e na insistência do *loop*. Ao sujeito cabe a decisão de como percorrer a obra e do quanto se deixar levar pelo *loop*. O que importa o nome dos dias? Quem determina sua ordem? Seria possível pensar em dias com características próprias em uma cidade que vive sob o regime 24/7? O que importaria o nome dos dias da semana para o público de um museu que abria todos os dias? Para um turista em Nova York e para um visitante no MoMA à época da exposição, era como se todos os dias fossem domingo, independentemente, se fazia sol, chuva ou se nevava na cidade que nunca dormia.

Referências

AUPING, M. Sound Thinking: Bruce Nauman at The Turbine Hall. **ArtForum**, Nova York, v. 43, n. 5, jan. 2005.

BENSUSAN, H. **Being up for grabs**: on Speculative Anarcheology. Londres: Open Humanities Press, 2016.

CAESAR, R. **O Enigma de Lupe**. (coleção pequena biblioteca de ensaios). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CAGE, J. **Silence** (50Th anniversary edition). Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013.

CRARY, J. **24/7: capitalismo e os fins do sono**. (Tradução: Joaquim Toledo Jr.) São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Acerca do ritornelo. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. (Tradução: Suely Rolnik) Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. Fonte: disponível em http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-g_-guatarri-f-mil-platos-capitalismo-e-esquizofrenia-v-4.pdf Acesso em 23 dez. 2019.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. (Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado) Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

KAHN, D. **Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts**. Londres: MIT Press, 2001.

LABELLE, B. I am Sitting in a Room: Vocal Intensities. In: **Background Noise**: Perspectives on Sound Art. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2008. p. 99-146.

LEWALLEN, C. M. A Rose has no Teeth. In: **A Rose has no Teeth: Bruce Nauman in the 1960s**. (catálogo de exposição) Berkeley (Califórnia): Universidade da Califórnia, Berkeley, 2007.

LOURIA-HAYON, A. The Instrumentality of Sense in Bruce Nauman's **Audio Video Piece for London, Ontario** (1969–1970). *Leonardo Music Journal*, Cambridge: The MIT Press, v. 25, p. 84-88, 2015. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00941

NAUMAN, B. Performance Art, Film and Video. (entrevistador Willoughby Sharp). In: JOHNSON, E. H. (Org.) **American Artists on Art**: from 1940 to 1980. Colorado (USA): Westview Press. p. 225-232

RIVERA, T. **O Averso do Imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Casac Naify, 2013. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1727.75-84>

RIVERA, T. Linha, realidade, incerteza. Ensaio a partir da proposta de 32a Bienal de São Paulo. **Poiésis**, Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 26, p. 75-84, jul. 2016.

ROSE, B. A B C Art. In: BATTCKOCK, Gregory. (Org.) **Minimal Art: a Critical Anthology**. Nova York: A Dutton Paperback, 1968.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011.

WALSH, T. Selected Exhibition History. In: Halbreich, K. et al. **Bruce Nauman: Disappearing Acts**. (catálogo) Nova York e Münchenstein (Suíça): MoMA e Schaulager, Fundação Laurenz, 2018. p. 34-105.

Sobre o(a) autor(a)

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo sido bolsista da Capes (2014-2015). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF, tendo sido bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal Fluminense (2012-2013). Atualmente é técnica em Educação à Distância / Divulgação Científica da Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ).

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

Como Citar

Leite, Caroline Alciones de Oliveira. (2020). Todos os dias de Bruce Nauman, Revista Estado da Arte, Uberlândia, v.1, n.1, p. 33-47, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55491>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.