

Open Source

acerca do terceiro Expanding Concert
(Lisboa 2019-2023) com Mattin, Margarida
Garcia, DJ Marfox, nas Galerias Municipais
em Lisboa (19 de setembro de 2021)

Pierre Bal-Blanc

Open Source – acerca do terceiro *Expanding Concert (Lisboa 2019-2023)* com Mattin, Margarida Garcia, DJ Marfox, nas Galerias Municipais em Lisboa (19 de setembro de 2021)

Pierre Bal-Blanc

AVISO:

Não me responsabilizo pelo pronome «eu» enquanto recipiente de autoria individual.

I take no responsibility for the pronounce “I” as a container for individual authorship.¹

A experiência de trabalho, aos 23 anos, como vigilante de exposição e funcionário de manutenção durante o certame internacional documenta 2, em 1959, foi fundamental para o artista Hans Haacke, na sua compreensão das regras de funcionamento do domínio da arte. Em 1981, o célebre crítico de arte Walter Grasskamp encontrou nos arquivos da documenta uma prova fotográfica de má qualidade técnica, que mostrava dois estudantes diante de um quadro de Kandinsky. Grasskamp publicou a foto com a seguinte legenda: A fotografia é a arte chamada a representar o desfazamento histórico notório do simultâneo, e este fotógrafo desconhecido conseguiu produzir uma obra-prima na matéria, aquando da documenta 2. Hans Haacke, na altura estudante da Werkakademie, revelou-se ser o criador desta obra-prima. Grasskamp considera as «notas fotográficas» como uma obra chave do seu trabalho, pois as características da sua obra são já aí claramente reconhecíveis: ceticismo, crítica, seriedade, ironia, prazer em expor problemáticas.

Aquando da documenta 14, a série *Fotonotizen, documenta 2* (Notas fotográficas, documenta 2, 1959), – pertencente à coleção do Museum für Gegenwartskunst Siegen, na Alemanha – foi a única obra apresentada no museu Fridericianum no qual todos os espaços estavam dedicados à coleção do EMST, Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas. O museu Fridericianum constitui o topo ou cume da pirâmide de todas as quinquenais documenta de arte contemporânea, desde a criação deste evento em 1955. A documenta 14, em 2017, rompeu com a distribuição dos papéis, dos espaços e do tempo que caracterizou as edições anteriores.

¹ <http://www.mattin.org/essays/essays.html>

Esta edição alterou radicalmente a perspectiva visual, temporal e espacial do evento, sendo organizada simultaneamente em Atenas, na Grécia, e em Kassel, na Alemanha. Num ato revolucionário – também no sentido físico do termo – o conceito curatorial cortou literalmente a cabeça deste certame, encarnada pelo museu Fridericianum, ao quebrar a verticalidade do olhar que aí se proporcionava até à exposição da curadora da documenta 13, com o título eloquente de «cérebro». Uma horizontalidade predominava na documenta 14, que se estendia além dos muros estruturais do Ocidente, da Europa do Norte e de Kassel, projetando-se em particular ao nível de um plano livre, que se estendia até ao Oriente, ao Sul e ao Mediterrâneo. A série *Fotonotizen, documenta 2* (1959) atesta, desde as primeiras edições, esta mudança radical do olhar operada pela arte, e sob o regime da qual nos encontramos ainda hoje. Como sublinha Grasskamp, que redescobriu estas imagens, nelas se encontra tudo aquilo que determinará a influência do trabalho de Hans Haacke sobre gerações de artistas: a consciência de uma passagem de uma estética da produção (disciplinar) para uma estética da receção (biopolítica). A presença da coleção do EMST, Museu Nacional de Arte Contemporânea de Atenas, no Fridericianum obedece menos, neste sentido, à hierarquia da nobreza dos locais das edições precedentes, do que à necessidade de expor um exemplo de uma coleção de arte contemporânea nacional, como certamente existem várias, mas cujo papel social é raramente questionado desta forma.

Na mesma altura, na extremidade do pavilhão documenta-Halle, situado não muito longe do Fridericianum, Mattin, que poderemos considerar como o herdeiro direto das estratégias de Hans Haacke, realizava o seu concerto *Social Dissonance* (2017), com a duração de 180 dias. Dava início, a partir de uma partitura em prosa, a uma dissonância social no âmbito deste evento público. Durante os seis meses do evento, dividido entre Atenas e Kassel, quatro músicos utilizaram os membros do público como instrumentos. A audiência escutava-se então a ela mesma, e refletia sobre a sua própria conceção e apresentação de si. A partitura de *Social Dissonance* afirma que a amplificação da alienação na performance e na participação pode permitir-nos compreender melhor a alienação estrutural, ou aquilo que o filósofo Ray Brassier denomina no seu prefácio ao livro de Mattin *Social Dissonance*, no prelo, «não a experiência de distanciamento, mas o distanciamento da experiência».

Aquilo que surge tão intenso no olhar dirigido por Hans Haacke, através das suas fotografias dos visitantes da documenta 2, reencontramos na atenção dada por Mattin ao público da documenta 14. As fotografias de Haacke emocionam-nos, porque rompem com o olhar dirigido sobre as obras para nos transportar para o olhar dos «observadores» [regardeurs],

como os denomina Marcel Duchamp em *Le processus créatif*, ou para a consciência dos «vivos» [viveurs], como os descreve Guy Debord no seu texto *Rapport sur les constructions de situations*:

«O papel do «público», se não passivo pelo menos meramente figurativo, deve diminuir constantemente, à medida que aumentará a parte daqueles que não podem ser chamados de atores, mas, num sentido novo deste termo, de vivos».

Ao deslocar a ênfase dada ao som para aquilo que diz respeito ao social (from the sonic to the social), Mattin prolonga a via aberta por Cage na sua relação com o silêncio. Mattin empreende uma investigação sobre o conceito de alienação enquanto parte constitutiva da subjetividade, mas também enquanto possibilidade de performance e de prática, a fim de compreender aquilo que denomina de dissonância social: uma forma estrutural de dissonância cognitiva que emerge do nosso narcisismo individual e da confusão entre o eu e a subjetividade. Podemos relacionar esta abordagem instrumental da audiência àquela desenvolvida por Pauline Oliveros (1932-2016) relativamente ao lugar de restituição da música. Foi em 1989 que Oliveros inventou o termo Deep Listening (escuta profunda) para descrever as suas improvisações coletivas com o trombonista Stuart Dempster e o cantor Panaiotis. *Deep Listening* foi gravado numa enorme cisterna subterrânea no estado americano de Washington, que Dempster havia descoberto alguns anos antes. O espaço, que outrora contivera 2 milhões de galões de água, possuía um tempo de reverberação de 45 segundos, e as gravações definem-se por uma mistura surrealista de tons. «O espaço da cisterna, de facto, é um instrumento tocado simultaneamente por três compositores», declara Oliveros nas notas originais do seu álbum. Oliveros concebe a escuta como exercícios de concentração e de reflexão destinados a aprofundar a relação quotidiana com o som. Considera como som não só as vibrações audíveis do ar que nos rodeia, mas também a totalidade das numerosas energias vibratórias do universo. Escutar é tomar consciência de si neste todo coletivo. Podemos dizer que a «escuta profunda», que ela descreve como «uma prática destinada a expandir e a ampliar a consciência do som em tantas dimensões de consciência e de dinâmica atencional quanto é humanamente possível», se assemelha àquela que Mattin dedica ao público que o vem ouvir. Para Oliveros, tal como para Mattin, trata-se de uma prática de atenção radical. A escuta é um ato intrinsecamente empático, que exige uma receptividade às intenções dos outros e do mundo natural. Mattin leva esta postura de receção dos afetos da audiência aos limites da irritação, causada pelo silêncio que ele deixa instalar-se, as expectativas frustradas que ele alimenta ao adotar uma posição de ouvinte. A importân-

cia de Deep Listening reside na sua contradição com a trajetória da cultura dominante do entretenimento, que dirige o ouvinte para ambientes mediáticos e politicamente compartimentados.

Esta prática comum a Oliveros e Mattin opõe-se igualmente aos hábitos hipnóticos de audição encorajados pelo streaming, que posiciona a música como ferramenta utilitária de produtividade, qualquer coisa a ignorar enquanto a nossa concentração repousa noutro lado. Neste aspeto, Deep Listening ou Social Dissonance situam-se no extremo oposto das *Músicas de mobiliário* (Musique d'ameublement) compostas por Erik Satie em 1918, uma música a ser interpretada «de tal forma que ninguém a escute». Segundo Ornella Volta, que assina o prefácio da partitura do compositor francês, «recomendamos sobretudo ao público que não preste atenção, mas que passeie, beba, converse, enquanto o trecho é interpretado “como se não existisse”». Mas o objetivo de Satie liga-se, nos extremos, àqueles de Oliveros e Mattin. Trata-se igualmente de romper com a divisão que segmenta a cerimónia musical, que separa os produtores de som dos ouvintes ou, em todo o caso, de regular o ponteiro por outra medida.

Mattin recorre igualmente a uma estratégia invertida que acaba por produzir som formulado pelo público impaciente, um som eventualmente elaborado como um discurso, um ruído muitas vezes proferido como declamações caóticas. Se com Oliveros cada músico escuta atentamente e reage, em consequência, não apenas ao outro, mas também ao espaço que o rodeia – a cisterna representa o mundo, o universo inteiro, enquanto escutam os contornos –, com Mattin são os corpos presentes que se tornam na matéria musical de um canto dedicado ao contexto geográfico e político em que o concerto, no sentido de um acordo harmónico de instrumentos, emerge.

Esta atenção ao contexto, Mattin deve-a igualmente ao legado de um músico como Alvin Lucier (1931–2021). O princípio de encaixe do seu *Expanding Concert* [Concerto em Expansão] (Lisboa 2019–2023), distribuído no tempo por cinco anos e no espaço por diferentes media: 5 intervenções públicas em 5 espaços das Galerias Municipais, em Lisboa, e 5 textos exploram a noção de chamada e resposta na improvisação em formato alargado: cada intervenção pública é uma forma de chamada. Em modo de resposta, um escritor é convidado a assistir à intervenção e a escrever posteriormente um texto a seu respeito. Estas respostas procuram contextualizar a intervenção em relação à situação artística, política e económica de Lisboa na sua época. Segundo Mattin, *Expanding Concert* é um concerto improvisado que procura pensar-se historicamente durante o seu desenrolar.

Encontramos em Chambers (1968), de Alvin Lucier, esta preocupação com o encaixe de espaços e de sons, como se pode compreender a partir do enunciado da partitura:

Os sons de ambientes ressonantes fixos, como cisternas e túneis, podem ser tornados portáteis através de gravações, ou transmissão por rádio ou telefone, e levados para ambientes interiores ou exteriores. Quando são levados para ambientes interiores, como teatros para camas, os sons dos ambientes ressonantes agora-portáteis podem misturar-se com ou sobrepor-se aos sons do ambiente interior. Quando são levados para ambientes exteriores, como caldeiras para parques, os sons dos ambientes ressonantes agora-portáteis podem ser tratados como ambientes portáteis originais. Podem ser usadas misturas destes materiais e procedimentos. Pode ser produzido um aumento ou diminuição de qualquer característica de qualquer som. A.L.

A assinatura acústica do espaço revela-se, contudo, diferente para Lucier e Mattin. Este último atribui uma importância primordial, relativamente a seus pais e mães, às relações sociais que povoam as paisagens sonoras que ele imbrica umas nas outras. Este texto, que relata indiretamente a última parte do *Expanding Concert (Lisboa 2019–2023)*, na qual Mattin atua ao lado de Margarida Garcia e DJ Marfox, nas Galerias Municipais – Galeria Avenida da Índia, em setembro de 2021, transforma a matéria sonora numa folha A4 fotocopiada, situada num outro espaço, que lhe permitirá ressoar. Aquilo que aproxima Mattin dos seus eminentes predecessores é a intenção de quebrar a relação do individual com o coletivo, a fim de obter um campo não separado de experiência. Mas aquilo que acentua a sua diferença relativamente àqueles é que ele força este limite até libertar a apropriação e o uso de todas as suas iniciativas, pondo-as ao serviço do Anti-Copyright. Mattin é, por conseguinte, menos um herdeiro do que um profanador do princípio da propriedade. Fabrica o antídoto a todas as tentativas que procurariam recuperar a sua força de trabalho como objeto de especulação. Não para impedir a circulação das suas ideias ou dos seus sons por meio do comércio – por vezes também evita esta via –, mas para evitar que outros (indivíduos ou instituições) reduzam, no futuro, o caráter radical das suas propostas, sob pretexto de proteger os direitos. Mattin está em open source, como tal, o mesmo acontece com tudo aquilo que se relaciona com o seu trabalho, incluindo o presente texto. Mattin é a obsessão do capital e da sua fórmula trinitária aplicada ao silêncio, ao ruído e ao som: primeiramente o dinheiro (ou a música) considerado como uma cadeia destacável é secundamente convertido em capital (ou em ruído) como um objeto destacado, terçeiramente por não existir senão na forma fetichista das existências e da escassez (ou do som e do silêncio). Com Mattin, ruído, som e silêncio correm, é um dilúvio, é uma inundação.

Galerias Municipais – Palácio dos Coruchéus
Rua Alberto Oliveira, 51, 1700-019 Lisboa
t: +351 215 830 010
www.galeriasmunicipais.pt
info@galeriasmunicipais.pt

