



# arte sonora: sons integrados no espaço

dudu tsuda

pontifícia universidade  
católica de são paulo

## RESUMO

O artigo discute a diferença entre música experimental e arte sonora, como ponto-de-partida para investigar aspectos teóricos, históricos e estéticos da relação entre som e espaço

## PALAVRAS-CHAVE

Arte Sonora, História, Estética, Espaço, Som

**Memórias Invisíveis** (2008): a instalação sonora de Dudu Tsuda explora as relações entre espaço, sons e memórias

# CORREDOR

O mythos enquanto preenchimento de significação e o work-in-progress enquanto desconstrução de linguagem são apenas dois topos em que o leitor se agarra como uma tábua de salvação para escapar do naufrágio de uma noção de teatro submetida a vendavais.

Silvia Fernandes

Segundo Lilian Campesato, a arte sonora surge em meados dos anos 1970<sup>1</sup>, na fronteira entre música, artes visuais e arquitetura (Campesato, 2007: 4). Fruto de um fenômeno de convergência entre estas três áreas, e de um movimento crescente de mudanças nas formas de percepção humanas resultante da efervescência estética da primeira metade do séc. XX, a arte sonora surge como desdobramento deste cenário de hibridismo entre meios e linguagens (Schulz 1999: 24).

A obra de arte torna-se um experimento de percepção, em que o ouvinte/espectador rastreia experiências que o próprio artista teve, através da obra /.../ Ao colocar ruídos cotidianos e sons musicais em patamares equivalentes, Cage fomentou nos ‘artistas visuais’ o desejo de expandir suas obras de arte em um contexto dinâmico (Schulz 1999: 25)<sup>2</sup>.

O objetivo deste artigo é discutir as principais características estéticas e poéticas de artistas participantes deste novo contexto. Nas palavras de Bernd Schulz, o “inexacto termo de Arte Sonora”, é “uma forma híbrida que se desenvolveu nas fronteiras entre música e artes visuais” (Schulz 1999: 25).

O foco da pesquisa será o movimento de hibridização dos processos artísticos que culminaram na formação de um novo tipo de discurso sonoro, com aptidões estéticas advindas tanto da música quanto das artes visuais e da arquitetura, e um interesse bastante acentuado no espaço físico e no ambiente. Este processo pode ser entendido como parte do processo mais amplo de convergência entre mídias e linguagens que marcou o século XX, conforme discutido por Lucia Santaella em livros como **Culturas e Artes do Pós-Humano e Matrizes da Linguagem e do Pensamento**.

<sup>1</sup> Outros autores consideram o manifesto futurista de Luigi Russolo, os experimentos audiovisuais do cinema experimental de Oskar Fischinger e Norman McLaren, as novas propostas composicionais de John Cage, ou ainda o projeto colaborativo de Le Corbusier, Iannis Xenakis e Edgard Varèse no **Pavilhão Phillips** em 1958, como precursores da arte sonora. A própria Campesato discorre sobre inúmeros artistas e músicos precursores, e nos coloca a grande divergência que existe sobre o assunto.

<sup>2</sup> Traduzido a partir de: “The work of art becomes an experiment in perception, in which the listener / viewer

traces experiences the artist himself had through his work. (...) By putting everyday noises and musical sounds on equal footing, Cage fostered ‘visual artists’ desire to expand the work of art with a dynamic context.”

<sup>3</sup> Traduzido a partir de: “... the unfortunately somewhat inexact term of Sound Art, a hybrid form that have developed at the boundary between music and visual art.”

## algumas formas de arte do espaço

Qual o sentido, Minard pergunta-se, em praticar a escuta no âmbito das áreas protegidas da música e não treinar para ouvir o entorno?<sup>4</sup>

Bernd Schulz

Buscando utilizar o som de modo diferenciado, privilegiando questões que expandem os problemas típicos da música (ritmo, harmonia, etc), a arte sonora tem no espaço um amplo campo de exploração estética. A relação entre som e ambiente permite uma multiplicidade de possibilidades poéticas — a ocupação espacial (*site specific*), a criação plástica, o conceito de escultura expandida, a tridimensionalidade e a sensação volumétrica, assim como as questões de localização geográfica.

A maior importância que as relações entre som e espaço adquirem entre as poéticas contemporâneas resulta numa crescente diversidade de possibilidades, que surgem nos mais diferentes circuitos (seja em festivais como o holandês *Sonic Acts*, sempre atento aos desenvolvimentos recentes da música computacional, assim como da relação entre música, computação gráfica, arte generativa e audiovisual, o espanhol *Sonar* e suas apostas em performances audiovisuais de artistas pop e experimentais, ou em festivais brasileiros independentes como o *DisExperimental*, que envereda por vertentes em que cruzam-se *pop* independente e música experimental, para ficar apenas com os exemplos mais óbvios).

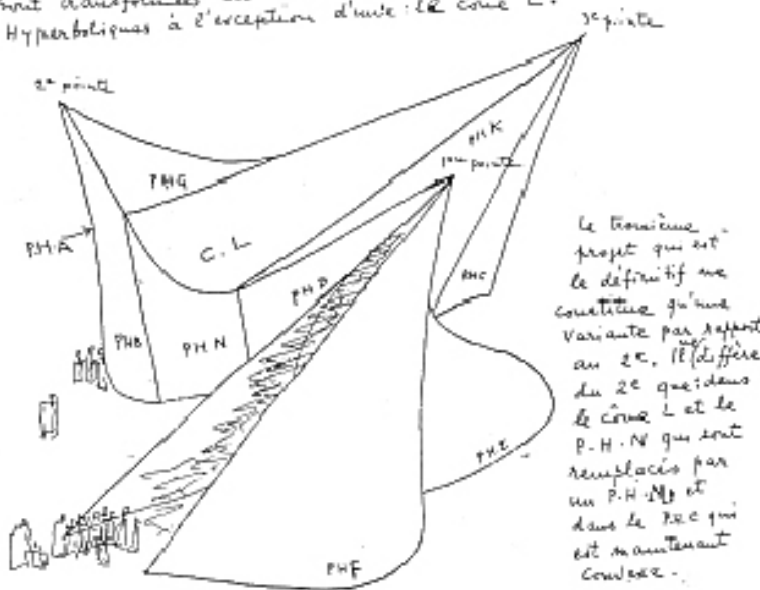
Também aumenta o número de artistas praticantes, o que revela o incrível potencial poético do som espacializado, e resulta em uma heterogeneidade de caminhos que abrangem desde o diálogo mais canônico com os rumos da música erudita contemporânea ao surgimento de artistas visuais que modelam sons ao invés de imagens. Também fica clara a essência multidisciplinar da Arte Sonora, ao se hibridizar, com muita naturalidade, com outras áreas do conhecimento.

Por este motivo, é difícil realizar um levantamento exaustivo sobre o problema do espaço na estética, assim como suas possibilidades poéticas na arte sonora. Que objetos de pesquisa permitem, ao mesmo tempo, delimitar um foco para a questão

<sup>4</sup> Traduzido a partir de: "What sense is there, Minard asks himself, in practicing listening within music's protected areas while training not to listen 'outside'"

2<sup>e</sup> PROJET

Toutes les surfaces du 1<sup>er</sup> projet  
sont transformées en Paraboloides -  
Hyperboliques à l'exception d'une: le cône L.



## Projeto de *Poème Electronique*, desenvolvido por Xenakis, Le Corbusier e Varèse no Pavilhão Philips

(<http://at.or.at/hans/misc/itp/newmediahistory/philips pavilion.xhtml>)

dos efeitos de sinestesia que surgem a partir da relação entre som e ambiente, sem desconsiderar a abrangência possível em função das intersecções e interlocuções que são intrínsecas às linguagens híbridas em geral?

Um dos aspectos da relação entre espaço e som remonta, como já foi sugerido, a práticas da música contemporânea anteriores ao que estamos tratando na presente pesquisa. Segundo Campesato, alguns exemplos são a nova escuta sonora proposta por Pierre Schaeffer, o timbre, a geração de sons, a gravação de sons e os recursos de espacialização virtual em mixagem explorados na música eletroacústica e os experimentos audiovisuais, musicais e arquitetônicos executados por Iannis Xenakis, Le Corbusier e Edgar Varèse no *Pavilhão Philips* durante o *Salão de Bruxelas* de 1958. Num segundo momento, há o uso do espaço físico de forma poética na arte instalação e site specific e, posteriormente, a apropriação de suas características como propriedades acústicas na arte sonora.

Mais recentemente, começa a ser explorada a dimensão geográfica, com o surgimento de tecnologias de geolocalização e sensoriamento espacial/presencial. O mesmo acontece com os ambiente virtuais tridimensionais imersivos, com o advento de pesquisas em realidade virtual e em realidade aumentada.

# espaço e historicidade na arte sonora

ARTIGOS

dudu tsuda

teccogs

n. 6, 307 p,  
jan.-jun, 2012

“Suponhamos que o tempo não seja uma quantidade mas uma qualidade, como a luminescência da noite sobre as árvores no preciso momento em que a lua nascente toca o topo das copas. O tempo existe, mas não pode ser medido.”

Alan Lightman

O espaço, na música e nas artes visuais, passa por um intenso processo de resignificação, na primeira metade do século XX. O surgimento dos trabalhos instalativos nas artes visuais e, posteriormente, das instalações sonoras propriamente ditas, abandona a disposição contemplativa, visando uma ocupação espacial poética e ativa. Os dados físicos do espaço passam a fazer parte da teia conceitual do processo artístico (Campesato 2007: 128-132). A música eletroacústica e a arte sonora lidam de formas diferentes com o espaço, conforme explica Campesato:

“apesar de incorporar o espaço como elemento da composição, a música eletroacústica restringiu a noção de espacialidade à idéia de projeção sonora. Com isso criou estratégias para gerar a impressão de localização das fontes sonoras (frente/fundo, esquerda/direita), de reconhecimento de planos sonoros (próximo/distante) e de construção de espaços acústicos virtuais (grande/pequeno, seco/reverberante). Portanto o espaço eletroacústico provém exclusivamente do dado sonoro e está ligado a parâmetros de localização da fonte e de dimensão da sala, gerando uma sensação auditiva de espacialidade. A música eletroacústica cria uma espécie de espaço acusmático, um espaço que não corresponde àquele em que a obra é difundida. (...) ... na arte sonora o espaço real em que a obra se apresenta é parte da própria obra. E não são apenas os elementos “acústicos” do espaço que entram em jogo, mas sim a totalidade de sentidos que o espaço gera: dimensão, cor, textura, imagem, superfície, forma, projeção, etc. Cada um desses elementos pode adquirir um significado especial dentro da obra” (Campesato, 2007: 134)

Ainda sobre o diferencial entre ambas formas de arte, Helga de la Motte-Haber, em seu artigo **Space - Environment - Shared World**, diz:

Contra a barreira do *Musak* ou a onipresença de sons de ar-condicionado, ele [Robin Minard] desenvolve ambiências sonoras adequadas à lugares específicos e suas funções. Aqui, a estrutura temporal da música foi dissolvida em favor das qualidades estruturantes do espaço. Isto também invalidou as condições habituais de apresentação em concertos. O ouvinte não mais estava na posição distanciada de alguém

sentado vis-à-vis. Ele era englobado pelo som — e isto em situações cotidianas<sup>5</sup> (Schulz 1999: 41).

A diferença nas relações que ambas, música e arte sonora, estabelecem com o espaço, acaba por nos ajudar a definir melhor uma das fronteiras mais difíceis de ser delimitada, a histórica. Além disso, também nos ajuda a compreender melhor os detalhes acerca do uso específico do espaço que se pratica na arte sonora. Bernd Schulz, ao escrever sobre Robin Minard em seu artigo *Compositions in Space*, nos coloca um ponto de vista muito pertinente sobre este aspecto:

A questão não é mais compor estruturas musicais para um espaço governado por condições neutras, mas moldar espaços acústicos cuja atmosfera dada deve ser integrada à composição<sup>6</sup> (Schulz 1999: 28).

O trecho esclarece a distinção entre duas formas de uso do espaço. A primeira, mais comum em composições eletroacústicas e instalações sonoras, que exploram sensações espaciais construídas virtualmente, através de sistemas de som, e a segunda em intervenções sonoras no espaço público e *site specific*.

Uma reflexão sobre os termos *installation art* e *site specific* em *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, de Erika Suderburg, expõe aspectos históricos importantes. Fruto de desdobramentos da *land art* e da *environmental art* nos anos 1960 e 1970, em propostas de artistas como Robert Smithson e Allan Kaprow, o termo *installation art* passa a ‘designar práticas artísticas complexas nas quais há uma ênfase no dado contextual, apontando para uma concepção de espaço mais abrangente’ (Campesato 2007: 29). Nas palavras de Suderberg:

Instalação é a forma nominal do verbo ‘instalar’, o movimento funcional de dispor um trabalho de arte no espaço neutro da galeria ou museu. Diferente dos earthworks, sua aplicabilidade é direcionada para espaços artísticos institucionais e espaços públicos que poderia ser modificados através de uma ação ‘instalativa’. ‘Instalar’ é o processo que precisa ser refeito todas as vezes em que uma exposição é montada; ‘instalação’ é a forma de arte que considera os perímetros de determinado espaço e o reconfigura. (...) Site Specific deriva do delineamento e exploração do espaço da galeria em relação ao espaço não

<sup>5</sup> Traduzido de: “Against the constant barrage of Muzak or the omnipresent sounds of air conditioning, he (Robin Minard) set musical ambiances suited to specific sites and their function. Here, the temporal structure of the music was dissolved in favor of its space-structuring qualities. This also invalidated the accustomed conditions of concert presentation. The listener no longer has the distanced position of someone sitting vis-à-vis. He was encompassed by sound - and this in everyday situations.”

<sup>6</sup> Traduzido a partir de: “The point is no longer to compose musical structures for a space governed by neutral conditions, but to mold acoustic spaces whose given atmosphere must be integrated into the composition.”

confinado pela galeria, e em relação ao espectador. Como uma terminologia discursiva, *site specific* é um conceito somente e precisamente enraizado no modernismo Euro-Americano, nascido como se estivesse entre noções modernistas de progresso liberal e tropos radicais formais e conceituais. É a partir do reconhecimento do trabalho de artistas minimalistas e da landart dos anos 1960 e 1970 que ‘site’ ou ‘lugar’ passa a fazer parte da experiência de um trabalho artístico<sup>7</sup> (Suderberg 2000: 4).

Uma sucinta frase de Motte-Haber sintetiza este importante momento de hibridização de meios artísticos, fortemente vivenciado nas décadas de 60 e 70:

Os artistas visuais não tinham mais o monopólio na estruturação do espaço, assim como os músicos não eram mais os únicos preocupados com o aspecto das mudanças temporais<sup>8</sup> (Schulz 1999: 41).

Não por acaso, é no mesmo período histórico que se identifica na história da arte o surgimento dos primeiros trabalhos que vão intentar para uma aproximação conceitual entre som e *site specific* como podemos identificar em trabalhos do grupo de compositores norte-americano, *Sonic Arts Union*.

A performance sonora instalativa *Vespers*, de Alvin Lucier (1968) remete aos atuais sistemas de sensoriamento espacial e presencial desenvolvidos a partir de programação computacional e interfaces sensíveis. Seu pioneirismo estético e



<sup>7</sup> Traduzido a partir de: “ Site Specific derives from the delineation and examination of the site of the gallery in relation to space unconfined by the gallery and in relation to the spectator. As discursive terminology, site specific is solely and precisely rooted within Western Euro-American modernism, born as it were, lodged between modernist notions of liberal progressiveness and radical tropes both formal and conceptual. It is the recognition on the part of minimalist and earthworks artists

of the 1960s and 1970s that ‘site’ in and of itself is part of the experience of the work of art”.

<sup>8</sup> Traduzido de: “Visual artists no longer had a monopoly on structuring space, just as musicians were no longer the only ones concerned with the aspect of temporal changes.”

Ouça *Vespers*, de Alvin Lucier, na Ubuweb  
<http://www.ubu.com/sound/sau>

técnico é resultado de um eficiente e criativo sistema analógico de localização espacial através do som. Nas palavras do autor:

Eu gostaria de registrar meu respeito a todas as criaturas vivas que habitam lugares escuros e que, durante os anos, desenvolveram a arte da eco localização (sons enviados em um ambiente retornando como mensageiros com informação sobre formato, tamanho e substância do ambiente e dos objetos nele existentes). Eu tenho ciúmes da acuidade impressionante destas criaturas — golfinhos, certas espécies de pássaros noturnos, e morcegos, particularmente aqueles da família Vespertilionidae, o morcego comum na Europa e na América do Norte<sup>9</sup>.

Em *Vespers*, também é importante observar a forma como o artista se apropria do espaço como mote fundamental de sua criação. O performer era equipado com um sistema analógico de eco localização, o *Sondol* (sonar-dolphin), e lhe era dada a tarefa de se locomover no espaço escuro se orientando pela monitoração da relação entre o pulso emitido e o pulso em eco. A performance foi gravada com um sistema de microfones que reproduzia as qualidades acústicas do ouvido humano e sua capacidade de localização tridimensional do som no espaço. Vale reforçar que estamos falando de um trabalho de 1968. Aqui fica claro também que Lucier, ao contrário de Stockhausen, já estava vislumbrando novas formas de criação sonora que não dispusesse da frontalidade e da temporalidade presentes na música. O som tem uma relação peculiar com o espaço por ser o instrumento de localização espacial ao mesmo tempo em que sua atuação no espaço é o próprio produto sonoro da performance. Por isso, para alguns autores, ele já estava realizando arte sonora. Sobre esta relação e a forte aptidão instalativa da arte sonora, Campesato especifica:

A forte conexão que a arte sonora estabelece com o espaço, utilizando-o como um dos principais elementos na construção da obra, ocorre por meio de seu estreito parentesco com a instalação, termo que a partir da década de 1980 tem sido utilizado para descrever um tipo de arte que rejeita a concentração em um objeto em favor de uma consideração das relações e interações entre um certo número de elementos e de seus contextos. (Campesato 2007: 132)

<sup>9</sup> Traduzido a partir de: “I would like to pay my respects to all living creatures who inhabit dark places and who, over the years, have developed the art of echolocation (sounds sent out into an environment returning as messengers with information as to shape, size and substance of the environment and the objects in it). I am envious of the astonishing acuity of such creatures—dolphins, certain species of nocturnal birds, and bats, particularly those of the family Vespertilionidae, the common bat of Europe and North America”





A discussão acerca do termo arquitetura aural proposta em *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*, de Barry Blesser e Linda-Ruth Salter, nos mostra um interessante enfoque sobre este aspecto, sobretudo com relação aos ambientes que nos circundam.

Um ambiente real, como uma rua urbana, uma sala de concerto, ou uma selva densa, é sonicamente muito mais complexo que uma parede única. O composto de superfícies, objetos, e geometrias em um ambiente complicado cria uma arquitetura aural<sup>10</sup> (Blesser e Salter 2007: 2).

Ora, a arquitetura aural, que nos fala Blesser e Salter, é por definição o objeto de pesquisa artística das intervenções sonoras em site specific. Seja no espaço público ou no espaço da galeria, é a arquitetura aural que vai delimitar o escopo de ação do artista sonoro naquele determinado sítio, se tornando o foco central do processo criativo como um todo.

Suas implicações no modo como as pessoas vivem e vivenciam o espaço traz ainda mais uma importante componente de exploração estética por abranger também outros dados sógnicos do local que não somente suas propriedades acústicas. Remonta aos ideais propostos por Allan Kaprow e John Cage de aproximação da dualidade arte e vida, sobretudo em experiências que lidam com questões sócio-econômicas, culturais e psicológicas no espaço público.

<sup>10</sup> Traduzido a partir de: "A real environment, such as an urban street, a concert hall, or a dense jungle, is sonically far more complex than a single wall. The composite of numerous surfaces, objects, and geometries in a complicated environment creates an aural architecture."

***Yard, um dos primeiros happenings de Allan Kaprow, realizado em Pasadena, em 1967***

Ao propor uma interação direta e presencial com o espaço físico, o artista assume uma nova condição criativa e existencial, muito mais próxima do cotidiano, do *naïf*, da figura do artesão, do 'artista popular'. Situações e personas contrapostas a esfera da grande arte no séc. XIX, sempre referenciadas com um certo grau de descrédito e diminuição. As noções de *fine arts* e *folk art* tem suas fronteiras borradas a partir do momento em que o espaço passa a ser visto como uma via de fruição estética. (Suderberg 2000: 7). Interessante enfatizar que, foi através de um uso desprezioso, caótico e casual do espaço / ambiente que se deu os primeiros passos em direção ao o que chamamos hoje de instalação, conforme escreve Suderberg à respeito dos *WunderKammer*<sup>11</sup>:

Um *Wunderkammer* pode justapor um grupo de ovos de avestruz com ornamentos de jardim em forma de bolotas de mármore, ou uma tigela de madeira com ossos de coxa de um antílope. (...) Esta falta de homogeneidade é precisamente o que faz a *Wunderkammer* um intrigante precursor da arte instalação. Ela sugere ao mesmo tempo uma conectividade a coleta de material íntimo e a atos de deslocamento, tais como curio ou armário de souvenirs, altares pessoais, lembranças de estrada, um agrupado de peças autobiográficas. Tudo adquire a escala institucional do *Wunderkammer* ao mesmo tempo em que dissemina esta paixão por conhecimento através do consumo e da organização / arranjo de objetos na escala mais íntima do cotidiano<sup>12</sup> (Suderberg 2000: 7-8).

É importante ressaltar a idéia de unicidade, de intimidade, do ato e efeito de ser pessoal, que está por trás destes 'cabinets de souvenirs'. São objetos embuídos de um composto de regras, sistemas de classificação, memórias e preferências pessoais, que apenas seu proprietário pode compreender em sua magnitude. Ora, não estamos aqui apontando para os caminhos da arte que se desenvolveram a partir do séc. XX?

Suderberg vai mais além ao relacionar estas intrigantes coleções aos processos casuais de composição de John Cage e Merce Cunningham. Tal qual no *I Ching*, jogo chinês de acaso, tais objetos eram coletados e organizados sem grandes direcionamentos, desprendimento que lhes rendiam tanta personalidade.

<sup>11</sup> Sala dedicada ao armazenamento de objetos de arte e objetos cotidianos. A maior parte destes objetos costuma estar organizada em pequenos grupos e coleções, nas palavras de Suderberg, organizada conforme sua circunferência, altura, peso, temperatura de cor, transparência, ou formas geométricas.

<sup>12</sup> Traduzido a partir de: "A Wunderkammer might juxtapose a group of ostrich eggs with marble acorn garden ornaments, or a wooden bow with the thigh bones of an antelope. (...) This lack of homogeneity is precisely what makes the Wunderkammer such an intriguing

precursor to installation art. It suggests as well a connectivity to acts of intimate material collection and repositioning such as curio or souvenir cabinets, personal altars, roadside and hike memorials, and autobiographical mantelpiece grouping, all of which take the institutional scale of the Wunderkammer and dissolve and redistribute this passion for knowledge through the consumption and arrangement of objects on a more intimate scale across the everyday. "

Nas artes cênicas, este movimento foi claramente observado na efervescência cultural que habitava as ruas nova iorquinas dos anos 40, 50 e 60. No Greenwich Village, assistimos a transição do tradicional palco italiano do grande teatro para as improvisadas salas de apresentação multipropósito, onde cantores, artistas de circo, artistas de rua, boêmios, atores e dançarinos dividiam uma calorosa e despreziosa platéia. Um novo espaço, uma nova possibilidade estética. Vemos surgir daí o happening e, posteriormente, a performance. (Cohen 1999: 12-26).

Um parágrafo presente em *Work in Progress* de Renato Cohen resume claramente esta transição à qual nos referimos tantas vezes neste artigo:

Uma segunda âncora para o procedimento *work in process* é a organização pelo *enviroment* / espacialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional - de narrativas temporais e casualidades (Cohen 1999: 26).

O espaço enquanto via de possibilidade estética / discursiva foi um grande mote de mudança de paradigma não só artístico, mas como também social e político. A consciência do espaço foi motivada e motivou uma nova forma de visão da produção cultural e artística, por ser uma resultante de um desdobramento histórico natural de desprendimento das amarras tradicionais vigentes, quer seja no âmbito das artes, quer seja na vida cotidiana, por um lado, e ao impingir novos questionamentos e propostas nas relações sociais e políticas com propostas criativas que extrapolaram os limites do espaço sagrado da arte.

# arquitetura e som: sintaxe e poética dos espaços

“Assim como o olho, o ouvido é instrumento bem afinado para medir espaço”<sup>13</sup>

Bernhard Leitner

A discussão sobre os conceitos de espaço, lugar e escala em Thierry de Duve levantada por Kourosh Mavash, em seu artigo *Site + Sound = Space*, nos ajuda a entender melhor a ocupação espacial de uma forma mais abrangente e multidisciplinar e, sobretudo, a compreender melhor sua intersecção entre som e a arquitetura. De Duve define lugar como uma amarra cultural ao chão, ao território, à identidade, espaço como um consenso cultural de referências na grade perceptiva, e escala como parâmetro de medida centrado no corpo humano. (Muecke e Zach 2007: 55)

As noções de espaço e lugar em Yi-Fu Tuan, também discutida por Mavash, complementam a imagem criada por de Duve na medida em que contrapõe as noções de espaço e espaço arquitetônico. Nas palavras de Yi-Fu Tuan:

Seres humanos não somente percebem padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos em suas mentes, eles também tentam incorporar seus sentimentos, imagens e pensamentos em material tangível. O resultado é o espaço escultural e arquitetônico, e numa grande escala, a cidade planejada...<sup>14</sup>  
(Muecke e Zach 2007: 73)

Mavash também defende em seu artigo que um bom projeto arquitetônico deve propiciar uma experiência imersiva multisensorial, em contraponto ao monopólio da visão na cultura ocidental. Sua descrição de uma catedral medieval nos ajuda a visualizar esta proposta, e nos ajuda também a compreender melhor a diferença entre os termos espaço e espaço arquitetônico. Nas palavras do autor:

A catedral medieval é um outro exemplo de experiência espacial multisensorial onde a qualidade acústica do espaço e dos materiais que o compõem, junto com a solidez da estrutura, a dramaticidade da relação entre

<sup>13</sup> Traduzido a partir de: Just like the eye, the ear is a finely tuned instrument for measuring space.

<sup>14</sup> Traduzido a partir de: “Human beings not only discern geometric patterns in nature and created abstract spaces in the mind, they also try to embody their feelings, images, and thoughts in tangible material. The result is sculptural and architectural space, and on a large scale, the planned city...”

luz e sombra e a sensação tátil dos materiais proporcionam uma poderosa sensação de espiritualidade através da manipulação harmônica de nossos sentidos. (Muecke e Zach 2007: 57)

O exemplo da catedral proposto por Mavash enriquece também a discussão acerca do uso poético do espaço pela arte sonora, na medida em que complementa as categorias propostas por De Duve e Yi-Fu Tuan, e a relação de auralidade proposta por Blesser e Salter. Conseguimos ler, neste exemplo, como cada um dos recortes contribui para a construção do todo (catedral), embuído de historiografia, cultura, sensações espaciais acústicas e visuais, sensações tácteis e medidas tridimensionais.

Embora muitas obras de diferentes aspectos espaciais estejam todas clusterizadas sob o mesmo guarda-chuva de arte sonora instalativa, a forma como cada artista vai se apropriar de um determinado espaço define a relação poética estabelecida. Assim sendo, podemos observar os seguintes tipos ideais de apropriação: das qualidades acústicas/auralidade, das questões culturais/lugar, das relações de dimensões geográficas com relação à escala/escala, da relação localização e distância dentre objetos no espaço/espaço e da relação com o espaço urbano da cidade/espaço arquitetônico.

Em **Bulbes**, do grupo alemão Artificiel (instalação montada em São Paulo em 2004, na exposição *Sonarama*, realizada no *Instituto Tomie Otake*), notamos um enfoque bastante audiovisual, dedicado à distribuição dos objetos no espaço, sua relação dentre si, e a sonoridade resultante de seu funcionamento. Na instalação, o interator é convidado a entrar numa sala repleta de lâmpadas incandescentes dispostas em um padrão visual geométrico dentro de uma sala isolada do espaço expositivo. A incandescência dos filamentos gera um ruído elétrico que é amplificado: o resultado é uma composição ao mesmo tempo sonora e visual.

Apresentada em duas possibilidades, performativa e instalativa, **Bulbes** é um exemplo híbrido de instalação que tem no espaço um importante vetor para sua composição, mesmo não se configurando como um trabalho *site specific*. O espaço é, nas palavras de Yi-Fu Tuan, 'experenciado como a localização relativa de objetos e lugares, como distancias e extensões que separam ou ligam



**Bulbes, do Artificiel: o ruídos dos bulbos produz os sons da instalação**

lugares...’ (Muecke e Zach 2007: 73), ou seja, é vivenciado pela sua mobilidade, movimentação, a localização dos objetos e os ‘vazios’ dentre eles.

O uso do espaço parte de um diálogo entre a configuração visual e a organização acústica do som: a própria organização geométrica homogênea contribui para a instalação como um todo. Sobre este aspecto, Sven Sterken, em seu artigo **Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis** analisa um ponto interessante em uma obra arquitetônica de Xenakis, o Monastério de La Tourette.

Para realização deste trabalho, Xenakis antecipou uma grande descoberta em sintaxe musical ao propor o conceito de densidade no projeto da fachada do Monastério de La Tourette. Como assistente do mestre Le Corbusier, Xenakis foi incumbido da missão de criar uma fachada utilizando painéis de vidro, de modo a criar ritmo e variação numa proposta visual assimétrica. As opções dadas pelo material eram múltiplas, variando em tamanho, distancia entre os elementos e angulo relativo à fachada.

Xenakis iniciou seu trabalho aplicando técnicas de permutação para gerar as variações e assimetrias desejadas por Le Corbusier. Todavia, viu-se limitado pela ‘árida e previsível’ composição resultante deste sistema. Então, ao invés de se ater às células de forma matemática, ‘teve a intuição que provaria ser de grande importância para sua carreira composicional: ele considerou o problema num nível mais geral, acima dos elementos individuais, ao substituir o conceito de ritmo pelo de densidade, no sentido de número de eventos por tempo ou unidade de comprimento’ (Muecke e Zach 2007: 26).

Ao transpor esta relação da arquitetura e da música para o espaço instalativo, temos uma importante categoria de análise discursiva temporal e espacial. Em **Bulbes**, podemos afirmar que a opção por uma ocupação espacial de densidade homogênea define o discurso espacial de ocorrência de objetos no espaço e, conseqüentemente, as relações acústicas dos múltiplos ponto de escuta.

Em **Plight**, do artista alemão Joseph Beuys, temos um exemplo bastante interessante de uso da arquitetura aural como *leitmotiv*. Ao revestir as paredes de uma sala com um material altamente absorvido, Beuys conseguiu criar um espaço aural ‘nulo’, onde todo som emitido esvanece no ar de forma abrupta e seca. Sem

as relações acústicas proporcionadas pelos ângulos das paredes e pela diversidade de materiais, nossa percepção espacial fica completamente alterada, criando um forte contraponto com relação ao espaço acústico externo. Nos remete a sensação de uma sala protegida, da sala de concerto isolada do ambiente externo, da artificialidade ambiental que o som pode adquirir numa situação controlada como aquela. A uniformidade de cores do revestimento acústico reforça ainda mais a 'insipidez' sonora do ambiente. **Plight** não é uma obra *site specific*, por não depender de questões locais para implementação de seu discurso espacial. Tão pouco, detém alguma temporalidade por estar integralmente focada na questão físico-acústica do som.

**Echo**, da artista luxemburguesa Su-mei Tse, nos mostra uma belíssima forma de apropriação espacial *site specific*. Apresentado em formato de vídeo projeção em looping, em Echo observamos uma violoncelista tocando de frente a um precipício nos Alpes Suíços. Qual não é a surpresa ao perceber que, após um lapso de tempo, ela passa a interagir com o próprio eco de seu instrumento.

Max Neuhaus, em seu discurso descrente a respeito do conceito de arte sonora, indagaria se não tratava-se de mais uma forma de performance de música. Entretanto, vale ressaltar a pesquisa em auralidade desenvolvida pela artista para aferir um local com condições acústicas ideais para execução de sua proposta. E em proporções colossais.



**Echo, de Su-mei Tse**

[http://www.youtube.com/  
watch?v=Qe1abbJVBIw](http://www.youtube.com/watch?v=Qe1abbJVBIw)



De Duve define site como sendo a harmonização entre seus conceitos de espaço, lugar e escala, sendo que apenas dois deles se relacionam em detrimento do terceiro que, mais tarde, se reestrutura e se redefine em função dos demais. Temos uma relação de espaço segundo a terminologia de De Duve, uma vez que a reprodução do eco se dá através da relação acústica a partir das distâncias dentre os objetos dispostos no espaço. De escala, pelo fato da obra ter como alicerce este enorme contraste de tamanho físico entre o agente do som/ação e a ambiente em que ele está inserido. E uma reestruturação e redifinição de lugar, já que a performance tal qual foi realizada resignifica o espaço do ponto de vista semântico ao se apropriar esteticamente e poeticamente dele. Cria um lugar onde antes havia apenas um espaço.

Com relação a sua qualidade aural, há um ponto relevante a se discutir com relação ao seu formato. Mavash aponta para a diferença entre a consciência visual e a consciência aural, sendo a primeira sempre frontal e a segunda, central. Ou seja, uma direcional, e a outra imersiva. Nas palavras de Murray Schafer, 'estamos sempre na ponta do espaço visual, olhando-o com os olhos. Mas estamos sempre no centro do espaço auditivo, escutando-o com os ouvidos'. Por mais que a vídeo projeção tenha na informação visual um forte vetor estético, é na sua relação com o espaço que o som se define como pesquisa poética e estética, de modo que este trabalho, na realidade, não pode ser apreciado senão nas mesmas condições em que foi gravado.

E, finalmente, em **Le Chant des Sirenes**, o artista brasileiro Cláudio Bueno lida com três formas de apropriação do espaço, a última ainda não comentada neste artigo, o espaço arquitetônico, o lugar e a geolocalização.

A instalação funciona a partir de aparelhos de celular conectados a um serviço de GPS em que o interator, num determinado ponto do porto do Quebec, pode escutar a uma peça musical vocal. Esta peça musical foi composta inspirada nos relatos de guerra de que as mulheres se despediam de seus maridos no porto quando estes partiam para o fronte. A partir de pesquisas históricas no local, Bueno identificou e marcou o ponto de despedida destes casais no localizador de GPS, criando uma programação em software para que o interator tivesse acesso ao áudio naquele porto.

ARTIGOS

dudu tsuda

teccogs

n. 6, 307 p,  
jan.-jun, 2012



## *Le Chant des Sirènes*, de Claudio Bueno: o som permite ler o lugar a partir das memórias que ele sugere <http://vimeo.com/30913146>

‘Um monumento invisível’, nas palavras do artista, que dialoga sincronicamente e diacronicamente com as diversas narrativas que ali ocorreram e com a história da cidade. Seu discurso espacial lida com questões múltiplas de identidade, território e memória no espaço público e no espaço urbano, já que traz também a discussão sobre localização espacial de um outro ponto de vista, da visualização de dados. E que visualização é esta? Geográfica ao mesmo tempo que histórica, espacial ao mesmo tempo que temporal, física ao mesmo que textual.

As distinções entre espaço, lugar e espaço arquitetônico discutidas em Yi-Fu Tuan ficam claras em **Le Chant des Sirenes**, por propor uma apropriação espacial nos três níveis: o espaço, como via de deslocamento físico, da transição, das distâncias; o lugar, embuído de historicidade e signos; e, finalmente, a relação do espaço e do lugar para com a cidade e o espaço urbano através dos dispositivos de geolocalização.

# estética do som e do espaço

ARTIGOS

dudu tsuda

“O espaço acústico não pode existir num fragmento de espaço visual”

Marshall McLuhan (Apud Plaza 2003: 59)

**teccogs**

n. 6, 307 p,  
jan.-jun, 2012

Percebemos a importância da discussão acerca da nova categoria artística, a arte sonora, mas entendemos que é seu caráter híbrido o grande ponto de partida desta pesquisa. O termo arte sonora não é o único a designar uma categoria artística que se apropria do som como matéria prima de forma mais livre e mais aberta que a música. Temos diversos sub grupos e categorias de performances e instalações audiovisuais que bem poderiam estar sob a mesma bandeira. De modo que podemos concluir, preliminarmente, que a nomenclatura de uma determinada categoria está diretamente associada ao circuito artístico que determinado trabalho está inserido.

Já o detalhamento das diferenciações do uso poético e estético do espaço, nos revela um outro viés analítico sobre a relação do som e espaço com o conceito de site specific. Ao esmiuçar teorias e exemplos de uso do espaço na arquitetura, passamos a compreender melhor as motivações estéticas de ocupação espacial de trabalhos de diferentes modalidades artísticas audiovisuais. Neste contexto, os termos espaço, lugar, escala e site em De Duve e espaço arquitetônico em Yi Fu Tuan discutidos por Mavash, o exemplo do Monastério de La Tourette de Iannis Xenakis discutido por Sven Sterken e a discussão sobre arquitetura aural em Blesser e Salter complementam e complexificam as definições de instalação e site specific trabalhadas por Suderburg, na medida em que nos fornecem instrumentos para tipificar, com precisão, as distintas categorias de apropriação espacial, híbridas ou não.

## referências

- ALTENA, A. Ed. (2010). *The Poetics of Space*. Amsterdam, Sonic Acts Press.
- BLESSER, B. and L.-R. Salter (2007). *Spaces speak, are you listening? - Experiencing aural architecture*. Massachusetts, MIT Press.
- BOSSEUR, J.-Y. (1998). *Musique et Arts Plastiques: Interactions au XX siècle*. Paris, Minerve.
- BOSSEUR, J.-Y. (2001). *Musique Concrète / Peinture Abstraite. Du sonore au musical: cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*. S. Dallet and A. Veitl. Paris, L'Hamattan: 17.
- CAGE, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Wesleyan University Press.
- CAMPESATO, Lilian (2007). *Arte Sonora: Uma metamorfose das musas*. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo. Mestrado.
- CHION, M. (1995 [1983]). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris, Éditions Buchet/Chastel - INA-GRM.
- COHEN, Renato (1999). *Work in Progress*. São Paulo, Perspectiva.
- DYSON, F. (1992). *The ear that would hear sounds in themselves: John Cage 1935-1965. Wireless Imagination: Sound, Radio, and Avant-Garde*. D. Kahn and G. Whitehead. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press: 373-407.
- EL HAOULI, J. (2000). *Radiopaisagem*. São Paulo, Universidade de São Paulo. [Doutorado em Comunicação e Artes].
- GALLACH, J. L. G. (1997). "Las instalaciones de José Antonio Orts: los nuevos sonidos de la naturaleza." *Revista de Arte Kalías* (17 e 18): 125-132.
- GARCIA, D. (1998). *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. São Paulo, PUC [Doutorado em Comunicação e Semiótica].
- GARCIA, S. F. (2004). *Alto-, alter-, alto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. São Paulo, PUC [Doutorado em Comunicação e Semiótica].
- KANACH, Sharon Ed. (2008). *Music and Architecture by Iannis Xenakis*. Hillsdale, Pendragon Press.
- KAPROW, A. (2003). *Notes on the Creation of a Total Art*. In *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley, University of California Press.
- KRAUSS, R. E. (1998 [1977]). *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo, Martins Fontes.
- LEITNER, Bernhard. (1999). *Sound: Space*. Ostfildern, Hatje Cantz Publishers.
- MCWILLIAMS, D. (1991). *Norman McLaren: on the creative process*. Montreal, National film board of Canada.
- MENDES, D. de Souza (2009). *O Cálculo e a invenção na Poética de Stockhausen*. São Paulo, UNESP [Mestrado no Instituto de Artes].
- MENEZES FILHO, Florivaldo ( Org. ) (1996). *Música eletroacustica: história e estéticas*. São Paulo, EDUSP.
- MENEZES, Florivaldo Filho (1999). *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo, UNESP.
- MENEZES, Florivaldo Filho (2003). *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, Ateliê.
- MENEZES, Florivaldo Filho. (1989). *História e estética da música eletroacústica*. São Paulo, UNESP.
- MINARD, R. (2002). *Musique concrète and its importance to the visual arts. Ressonances: aspects of sound art*. B. Schulz. Heidelberg, Kehrer Verlag: 05.
- MUECKE, Mikesch and Zach, Miriam Ed. (2007). *Resonance. Essays on the Intersection of Music and Architecture*. Ames, Culiciniidae Architectural Press.
- OKANO, Michiko. (2007). *Ma: Entre-espço da Comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*.
- PLAZA, Julio. (2000). *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. *Revista de Pós-graduação*, CPG, Instituto de Artes, Unicamp.
- PLAZA, Julio. (2003). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- SANTAELLA, Lucia (2001). *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo, Iluminuras.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. (2005). São Paulo, Thomson.
- SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des Objects Musicaux*. Paris, Éditions du Seuil.

ARTIGOS

dudu tsuda

teccogs

n. 6, 307 p,  
jan.-jun, 2012

SCHAFER, Murray R. (1997). *A Afinação do Mundo*. São Paulo, UNESP.

SCHULZ, B., Ed. (1999). *Robin Minard: silent music*. Heidelberg, Kehrer Verlag.

SCHULZ, B., Ed. (2002). *Ressonances: aspects of sound art*. Heidelberg, Kehrer Verlag.

SENNETT, R. (2009). *O Artífice*. São Paulo, Record.

SUDERBURG, E., Ed. (2000) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis London, University of Minnesota Press.

TERRA, Vera (2000). *Acaso e Aleatório na Música: Um Estudo da Indeterminação nas Poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC.

TREIB, M. (1996). *Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse*. New Jersey, Princeton University Press.

WISHART, T. and S. Emmerson (1996). *On Sonic Art (Contemporary Music Studies)*, Routledge.