



Instalações Sonoras

Ianni Barros Luna¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo trazer a contribuição de artistas da *sound art* ou arte sonora, para o pensamento artístico e estético de linguagens concernentes ao campo das artes visuais, em especial, a instalação. A partir do conceito de campo expandido, forjado pela teórica de arte Rosalind Krauss, o elemento sonoro será considerado como articulador das obras mapeadas. O campo expandido do som será problematizado visando a amplitude de sua presença na construção de poéticas do espaço e da participação (interatividade) junto aos circuitos de arte contemporânea e arte tecnológica atuais.

Palavras-chave: instalação sonora, *sound art*, arte sonora, performance.

As possibilidades advindas a partir de incrementos na tecnologia do fazer e pensar artísticos refletem as instâncias nas quais as sociedades atuais globais se constituem. Toda uma gama de máquinas, engenhocas, programas, produtos e serviços surgem e se inserem no cotidiano urbano das grandes e médias cidades, transformando cenários e contextos.

Do século XIX para cá, com o advento de três grandes revoluções tecnológicas – a eletromecânica, a eletroeletrônica e a digital – com as máquinas produtoras de linguagem que essas revoluções subsequentemente trouxeram, a fotografia, o telégrafo e o cinema, na primeira, o rádio e a TV, na segunda, o computador e todos os seus anexos e extensões, na terceira, as relações entre arte e ciência passaram a ser mediadas pelos aparatos tecnológicos (SANTAELLA, 2012:105).

As relações entre arte, tecnologia e ciência representam hoje uma frente de ação e criação que desperta cada vez mais interesse não apenas de pesquisadores/as independentes e artistas multimídia, mas também de instituições acadêmicas e programas de fomento.

A interdisciplinaridade enquanto método e procedimento de trabalho se torna uma maneira de construir sentidos e poéticas que passa pela intersecção entre diversas áreas do conhecimento, através de projetos colaborativos que têm como eixo reflexões acerca do mundo que habitamos e que compartilhamos. A interação entre diferentes áreas do saber na concepção e execução de obras de arte que se colocam (ou são colocadas) sob a designação da instalação tende a ser interdisciplinar, assim como colaborativa.

¹ Ianni Barros Luna é doutoranda em Artes pelo PPGArtes VIS/UnB.
Contatos: 141277@gmail.com 61. 996020443

As possibilidades que vieram a partir do registro e edição de material de áudio (fonógrafo) e, mais tarde, sua digitalização e sintetização têm gerado obras que sinalizam um campo fértil de pesquisa e produção estéticas. Um aspecto significativo deste campo expandido é que artistas criam não apenas processos e objetos, mas também aparatos, circuitos e muitas vezes os códigos e as redes componentes.

É através da resignificação dos estímulos e elementos que nos rodeiam que as propostas artísticas se configuram. “Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística” (BOURRIAUD, 2009 ii: 15).

Ambas arte e tecnologia estão interessadas em acessar épocas, locais e circunstâncias de uma forma porosa, atualizando uma pluralidade complexa. Num certo sentido tanto a tecnologia como a ciência estão empenhadas em obter resultados determinados e utilitários, ainda que para isso se utilizem de muita criatividade e imaginação. “A arte, por seu lado, não assina compromissos diretos com o real. Ela nasce e se realiza por força dos apelos indomáveis do imaginário e seu discurso, em quaisquer dos sistemas de signos com que trabalhe – verbal, visual, sonoro e todas as suas misturas, alimenta-se do impreciso, do incerto, do indecível” (SANTAELLA, 2012:109).

A atual importância de obras que transitam entre imagem e som e que geram questões que divergem das suscitadas pelo audiovisual, é crescente. Instalações sonoras, objetos musicais, som 3D, ruídos auto gerados e jogos sônicos interativos constituem um grupo heterogêneo de obras que passaram, nas últimas décadas, a atingir um alcance maior dentro de certas comunidades do saber. São obras que exploram as adjacências conceituais da escuta, do silêncio, da espacialidade, da materialidade sonora, fenômenos acústicos entre outros.

Investigações de cunho altamente experimental não encontram guarida em qualquer departamento ou instituição educacional. O campo expandido da imagem e do som vem sendo, em várias universidades de diversos países, estudado enquanto arte sonora, *sound art*, arte sônica ou sonologia; e frequentemente está localizado nos departamentos de Artes Visuais ou agregados a departamentos menos ortodoxos de Música ou Tecnologia.

Do telefone ao rádio, do cinema ao vídeo, da holografia à computação, da internet à realidade virtual, dos aparelhos móveis aos games, são todos dispositivos tecnológicos que os artistas sabem transmutar e transfigurar para o usufruto e regeneração da sensibilidade perceptiva e do pensamento sensível do ser humano (SANTAELLA, 2012:104).

Campo Expandido

Não apenas nas artes, mas em círculos intelectuais e ativistas, toda uma mentalidade que passa a valorizar as nuances daquilo que se localiza no espaço ‘entre’ determinadas designações, adquire sentidos significativos ao apresentar oportunidades de questionamento e reformulação. O princípio de “contaminação” entre gêneros literários, por

exemplo, é precisamente a impossibilidade da pureza -- essa ficção metafísica -- enquanto "lei do gênero" (DERRIDA, 1980).

A teórica da arte Rosalind Krauss propõe a categoria "campo expandido" para denominar toda a ampliação de fronteiras que um determinado campo de saber e prática podem gerar, no movimento mesmo de contraposição lógica de suas instâncias conceituais compartilhadas.

O campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão (...) a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (KRAUSS, 1979:136).

Criticando sua institucionalização, a arte buscou escapar aos rótulos disciplinares e estendeu-se em um campo expandido. Tal expansão é forjada primeiramente a partir do esvaziamento da categoria escultura, mas pode e têm sido pensada em inúmeras instâncias desde a multiplicidade de misturas e permutas entre os diversos meios. De tal sorte que cabe agora falarmos de um campo expandido da arte, de um campo expandido do discurso sobre arte, sua prática, sua crítica. O próprio discurso recria e dilata a obra, mantendo-a aberta, expandida.

A partir dos anos 1960, o arcabouço modernista se mostra incapaz de lidar com toda uma gama de manifestações artísticas híbridas e aberturas a novas estéticas e poéticas se dá de maneira sistêmica. É nesse período também que as primeiras experimentações que levam ao que hoje denominamos instalação, ocorrem.

A fenomenologia embasa grande parte dessas experimentações, por propor a fruição de obras cujo conhecimento se daria na experiência, por contato, na percepção não somente visual, mas corporal, no tempo e no espaço reais. O que vem a se opor a uma abordagem ilusionista e idealizada, em que sujeito e objeto se encontram desconectados. Para a perspectiva fenomenológica, percepção e pensamento são coextensivos, assim o corpo seria o lugar mesmo da significação. O fenômeno reconhece essa contemporaneidade, essa simultaneidade ontológica entre a percepção e o objeto percebido, entendendo a experiência perceptiva como constituinte do sujeito, como "um campo de presença, no sentido amplo, que se estende segundo duas dimensões: aqui-ali e passado-presente-futuro" (MERLEAU-PONTY, 1994:357 – 1ª publicação 1945).

É assim que o distanciamento da visão formalista historicista nos guia para um entendimento da arte que vê na abertura ao real, no diálogo com a obra, uma possibilidade de aproximação entre arte e vida, capaz de pôr em prática a noção de um "eu que se faz entender apenas na experiência" (KRAUSS, 1998:319). A partir da fenomenologia pois, "retornemos então à sensação e observemo-la de tão perto que ela nos ensine a relação viva daquele que percebe com seu corpo e seu mundo" (MERLEAU-PONTY, 1994:281).

A arte atual, diferentemente da arte de vanguarda ou mesmo da arte da tradição, não se vê como a próxima etapa de uma sequência



evolutiva. Não nega o passado, não adivinha o futuro. Poeticamente está interessada em acessar indiscriminadamente épocas e realidades artísticas e históricas distintas, atualizando-as a seu modo. É, nesse sentido, uma arte “pós-histórica” (DANTO, 2006 -1ª publicação 1997), que legitima os entrecruzamentos e assume um caráter impuro, em campo expandido, sem direcionamentos narrativos que remontem qualquer percurso linear da História.

Artes do som

Junto à interdisciplinariedade, o hibridismo é característico das experimentações em som e arte. Hibridismo aqui deve ser entendido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003:19). Hibridizações dentro das artes visuais a partir de linguagens como a fotografia e o vídeo, se imiscuem com projeção mapeada, arte eletrônica, arte computacional, jogos, realidade aumentada, inteligência artificial e robótica.

A forte ênfase no elemento do som é o que define a arte sonora ou *sound art* como um guarda-chuva conceitual que inclui obras de uma infinidade de linguagens artísticas em circuitos de arte institucional ou não.

Por arte do som entendemos uma reunião de manifestações artísticas que estão na fronteira entre a música e outras artes, em que o som é um material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridação entre som, imagem, espaço e tempo (CAMPESATO, 2007: 63).

O movimento de hibridação 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; apresentam um interesse bastante acentuado no espaço físico e no ambiente, portanto, na instalação, enquanto linguagem artística. A poética do espaço encontra um vasto campo para experimentação a partir das problemáticas geradas a partir de obras de arte em consonância com a proliferação de novas tecnologias espaciais, de geoprocessamento, localização por satélite, sensores de presença, entre outros. Também ambientes virtuais tridimensionais imersivos, a partir de pesquisas em realidade virtual e em realidade aumentada.

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 (TSUDA, 2012:199).

Na arte, poéticas híbridas surgem de maneira a dar vazão às transformações em outros âmbitos da realidade social e política. Este processo é caracterizado por criações que são como amálgamas de técnicas, materiais e suportes, percorrendo e limando fronteiras entre linguagens artísticas sem pertencerem a uma única vertente ou categoria. Isso porque junto à interdisciplinaridade, "hoje a arte define-se como um lugar de importação de métodos e conceitos, uma zona de hibridações (BOURRIAUD, 2009:143).

Fernando Iazetta, professor do departamento de Música da USP e coordenador do NuSom (Núcleo de pesquisas em Sonologia da USP) faz uso de uma noção de experimentalismo em artes tecnológicas que o associa a práticas de caráter transgressivo, em que comportamentos, modelos e delimitações firmemente estabelecidos são postos em causa. Experimental, então, significa uma "atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para a incorporação de elementos relativamente estranhos em um determinado campo da arte" (IAZETTA, 2014: 4).

O campo expandido da imagem e do som vem explorando categorias relativas ao som (silêncio, ruído, música) e à imagem em seus aspectos mais abstratos (luz, espaço, cor, presença). Para isso artistas se utilizam dos mais variados meios expressivos e tecnológicos. Práticas experimentais sobre a natureza do som, acústica, técnicas fonográficas e o ato de ouvir, bem como o funcionamento do ouvido humano estão entre as muitas atividades neste campo expandido.

Inúmeros são os trabalhos que endereçam questões relacionadas à fisicalidade do som e da imagem, como esculturas sonoras², música visual³, órgãos de cor⁴, cinema para os ouvidos⁵ e rádio experimental.

As primeiras experiências conhecidas dentro da seara do som e/ou ruído em contraste com a Música, foram implementadas dentro do movimento futurista italiano por Luigi Russolo em seu manifesto de 1913, *L'Arte dei Rumori* ("A arte de ruídos") que classifica e teoriza tipos de ruídos. A natureza da música e sua materialidade continuarão a ser abordadas por Pierre Schaeffer e o movimento Música Concreta por volta de 1950, em Paris (CAMPESTATO, 2007).

² Esculturas sonoras (*soundsculptures*) são dispositivos que produzem algum tipo de som/ruído com ou sem interatividade. Estão situados na fronteira entre instrumentos musicais, objetos e máquinas.

³ Música Visual (*visual music*) representa o campo expandido de obras que estabelecem relações de tradução entre imagem e som através de correspondências entre o espectro de cores e ondas sonoras. Os exemplos mais usuais tangenciam o cinema abstrato e a animação.

⁴ Órgão de cor ou órgão de luz (*color organ*) refere-se a uma tradição de dispositivos mecânicos do século XVIII, depois eletromecânicos, e a partir dos anos 1960, eletrônicos; construídos para representar sons ou acompanhar música em mídias visuais ou luminosas.

⁵ O cinema para os ouvidos (*cinema for the ears*) abrange obras entre o rádio e a literatura, que sugerem a poética da construção subjetiva de imagens e narrativas. Walther Ruttmann e Miranda July, mais recentemente, são artistas que exploram esse conceito em seus trabalhos.

Instalações, Imersões, Interações

A partir dos anos 1950/1960, John Cage realiza investigações sobre dispositivos tecnológicos inovando o (des)uso de instrumentos musicais tradicionais. Em suas peças para piano preparado, o som é alterado por objetos colocados entre suas cordas ou martelos. Na peça 4 '33", de 1952, a notação musical indica somente o silêncio (*tacet*). Inúmeras são as reflexões suscitadas por esta obra, desde a impossibilidade do silêncio absoluto até a participação direta do público num concerto de espirros e estrépitos do ambiente. O som é ouvido, mas ele está fora do controle do/a intérprete ou compositor.

Outra contribuição importante foi a noção de paisagem sonora (*soundscape*) forjada no contexto dos estudos de ecologia acústica pelo musicista e ambientalista canadense Murray Schafer. O termo refere-se tanto ao ambiente natural acústico, sons geofísicos, orgânicos, como aos sons de animais, além de espaços públicos urbanos, conversas humanas, composições musicais, máquinas e aparelhos em funcionamento. Circunscreve todas as manifestações de som, suas combinações e as camadas que se sobrepõem em sincronidade num mesmo ambiente. Esta "*earcology*" procura estudar as relações complexas entre ambientes sociais, sonoros e estéticos (SCHAFER:1968).

No contexto da arte, as paisagens sonoras são muitas vezes mistos de sons naturais, processados e artificiais. São obras que criam sensações de ambientes acústicos particulares, ambientes imersivos⁶. Obras de paisagem sonora se relacionam diretamente com a arte da instalação e muitas vezes são construídas para o lugar (*site specific*). Muitas destas fazem uso de tecnologias interativas, interfaces, computadores, sensores, dispositivos mecânicos, cinéticos e eletrônicos.

A instalação é uma linguagem artística que em seu bojo traz a questão da ampliação do conceito de arte e da contaminação de diversos meios como poética.

A prática que posteriormente passou-se a nomear 'instalação' é corrente desde os anos 1960, principalmente na América do Norte (...) É interessante verificar, à título de curiosidade, que a palavra 'instalação' já era utilizada na América, genericamente, para especificar, na margem de fotos publicadas em livros ou em catálogos, a vista geral de uma exposição: *installation view* (...) Em seu significado literal, a expressão 'vista da instalação' propõe considerar não somente a obra em si, mas a circunstância de unidade: espaço-obra (JUNQUEIRA, 1996:553).

As instalações deslocaram a visão do objeto para o ambiente que o circunda e as sensações que tal ambiente pode provocar. A própria noção de espaço foi revisitada, no sentido em que "a instalação pode ser simplesmente o 'vazio'" (JUNQUEIRA, 1996:567).

A arte da instalação frequentemente implica sua audiência no próprio espaço aonde a obra se dá. Ambientes mais ou menos controlados que apresentam diversas dinâmicas, objetos, corpos, luz, imagens e sons, oferecem uma experiência intransponível, sendo a própria experiência objeto estético, construindo-se enquanto obra.

⁶ Esta imersão pode ser proporcionada por meio de alto-falantes, amplificadores e fones de ouvidos de muitos tipos e qualidades.

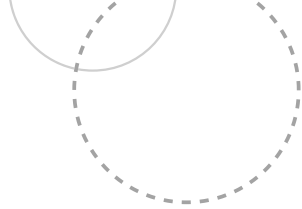


Fig 1: 'Merzbau', Kurt Schwitters, 1923-1937.

Merzbau, de Kurt Schwitters é conhecido como um projeto predecessor do conceito de instalação. A obra consiste no espaço de trabalho do artista, seu ateliê, que era por ele constantemente modificado, criando ângulos, adicionando materiais diversos, circunscrevendo áreas de cor e textura, delimitando mini territórios, arranjando o espaço de uma maneira não-decorativa. A partir desse uso estético do espaço a noção de instalação artística passa a se configurar, distanciando-se da arquitetura propriamente dita.

Ainda nos anos 1960, diversas experimentações com a instalação e as artes do som figuram como predecessores do que hoje conhecemos como sendo as instalações sonoras. La Monte Young é um compositor e artista sonoro estadunidense que foi influenciado pelo minimalismo na música e interessado em musicologia e tradição musical oriental. Ele desenvolveu obras enfatizando o uso de sons sustentados ou repetidos, notas, ou agrupamentos de tons (*clusters*) (também conhecidos como *drones*). Suas obras são tipicamente caracterizados por peças longas que fazem uso de alto volume com variações harmônicas relativamente pequenas.



Fig 2: 'Dream House', La Monte Young and Marian Zazeela, 1993.

Na instalação sonora "*Dream House 78'17*" ", cujo material foi gravado em 1974, La Monte Young, Marian Zazeela e integrantes do Teatro de Música Eterna (que começou em 1963 e durou até 2003) apresentam um espaço tratado com luminosidade específica aonde um *drone* soa continuamente. A experiência do som ininterrupto transforma a percepção do espaço da instalação, acionando sensações e sentidos característicos. Esta instalação pode ser visitada atualmente na cidade de Nova York.

Cecile Le Prado, outra importante artista e pesquisadora do IRCAM (Institute for research and coordination in acoustic and music) em Paris, propõe instalações sonoras como obras imersivas. Em '*Vocatifs*', cujo projeto se mostra na Fig 3, a artista usa um áudio coletado previamente com vozes emitindo uma lista de nomes de crianças desaparecidas na antiga Iugoslávia, durante a Guerra de 1993. Esse áudio é manipulado, sintetizado e trabalhado através de softwares de espacialização. Cada interagente é detectado por sensores de presença na entrada da instalação, que passa a interagir com o software dinamizando os efeitos de ressonância e controle de volume do áudio a depender do posicionamento dos corpos no espaço.



Fig 3: '*Vocatifs*', Cecile le Prado, 1994.

Além de trabalhos nos quais a imersão e o espaço específico é ativado por meio da poética proposta pela/o artista, há também trabalhos de instalação sonora nas quais a performance, o gesto e o corpo ocupam lugar central.

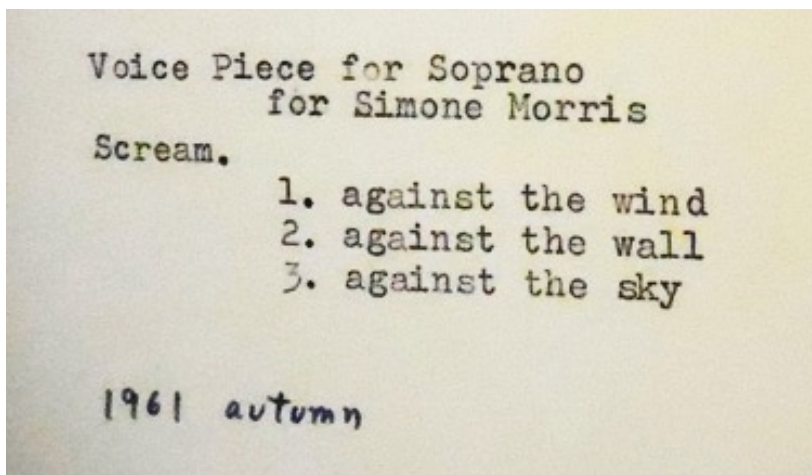


Fig 4: 'Voice Piece for Soprano', Yoko Ono, 1961.

Em 'Voice Piece for Soprano' Yoko Ono apresenta o texto acima disposto numa parede da galeria e em sua frente se situa um pedestal com microfone e caixas de som laterais. O/a interagente é convidado/a a participar da obra no mesmo movimento em que ela ganha vida, de maneira que a autoria da obra é compartilhada.

Considerações Finais

As instalações sonoras apresentadas neste ensaio são apenas uma pequena mostra do que tem sido feito hoje nos cenários artísticos interessados na *sound art*. Uma pesquisa mais pormenorizada e que leve em consideração artistas de outras partes do mundo se faz importante num esforço contínuo para pesquisas no campo da arte e tecnologia atuais.

Lista de Imagens

Fig 1: 'Merzbau', Kurt Schwitters, 1923-1937.

(fonte: <https://schwitters57.files.wordpress.com/2010/03/99.jpg>)

Fig 2: 'Dream House', La Monte Young and Marian Zazeela, 1993.

(fonte: <http://www.melafoundation.org/>)

Fig 3: 'Vocatifs', Cecile le Prado, 1994.

(fonte: https://i.ytimg.com/vi/J4fi_cUD0yE/maxresdefault.jpg)

Fig 4: 'Voice Piece for Soprano', Yoko Ono, 1961.

(fonte: http://farm5.static.flickr.com/4119/4791757989_52b34d732c_o.jpg)



Referências Bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009 ii.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e saída da modernidade*. 4.ed. São Paulo. EDUSP. 2003.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. CMU. São Paulo: USP, 2007.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006 (1ª publicação 1997).
- DERRIDA, Jacques. *The Law of Genre*. Critical Inquiry. V. 7, No. 1, On Narrative. Autumn. The University of Chicago Press, 1980 (pp. 55-81).
- IAZETTA, Fernando. *Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo: Unesp, 2014, pp. 1-9.
- JUNQUEIRA, Fernanda. "Sobre o Conceito de Instalação". In: Revista Gávea v. 14: 551-569, Rio de Janeiro, setembro 1996.
- KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado" (tradução de Elizabeth Carbone Baez). In: Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (1ª publicação 1979).
- _____. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (1ª publicação 1977).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (1ª edição 1945).
- SANTAELLA, Lucia. "A relevância da arte-ciência na contemporaneidade" In: ROCHA, Cleomar, MEDEIROS, Maria Beatriz de, VENTURELLI, Suzete (orgs) *Art—Arte e Tecnologia // MODUS OPERANDI UNIVERSAL*. Brasília – DF: Instituto de Artes da Universidade de Brasília – Programa de Pós-Graduação em Artes, 2012 (pp 103-111).
- SCHAFFER, R. Murray. *The New Soundscape*. Toronto: Berandol, 1968.
- TSUDA, Dudu. "Arte Sonora: sons integrados no espaço" In: TECCOGS (Revista Digital de Tecnologias Cognitivas) PUC-SP, no. 6 jan-jun 2012. Disponível em 09/2016 : http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/6-arte_sonora-sons_integrados_no_espa%E7o-dudu_tsuda.pdf