

Som, espaço e tempo na arte sonora

Lílian Campesato
Departamento de Música - ECA-USP
e-mail: lilicampesato@gmail.com

Fernando Iazzetta
Departamento de Música - ECA-USP
e-mail: iazzetta@usp.br

Sumário:

Este trabalho investiga alguns aspectos de um repertório de obras do gênero que convencionou-se chamar nas últimas décadas de *arte sonora* (*sound art*). Será dada especial atenção às aproximações e diferenças desse repertório em relação à produção musical e analisados como os conceitos de tempo e espaço são utilizados na arte sonora. Para isso são levantados alguns exemplos de obras significativas no gênero.

Palavras-Chave: arte sonora, escultura sonora, paisagem sonora.

Introdução

A partir de meados da década de 1970, na fronteira entre as artes visuais e a música, assistimos à emergência de uma forma de arte na qual o som é utilizado de modo peculiar, num processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura e criação plástica do que dos modos tradicionais de criação musical. Esse repertório, caracterizado pelo intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plásticas e arquitetura, passou a ser designado como *arte sonora* (*sound art*). A diversidade das obras abrigadas sob esse termo colocam em questão uma caracterização precisa desse repertório e, apesar da expressiva produção realizada especialmente na última década, ainda é discutível se a arte sonora pode se estabelecer como um gênero ou categoria artística independente, ou se essas obras situam-se na relação da música com outras artes estabelecidas por diferentes movimentos experimentais que ocorreram no século XX.

Neste artigo pretendemos investigar e elucidar algumas das abordagens do espaço e do tempo em exemplos de “gêneros” da arte sonora, tais como as instalações sonoras e as esculturas sonoras, indicando aproximações e afastamentos com concepções de espaço e tempo na música. Enquanto na música, o som é usado na construção de um discurso cujo encadeamento é essencialmente temporal, nos trabalhos de arte sonora as relações com o tempo não são fundamentais na concepção da obra cujo repertório une, de modo híbrido, outras fontes materiais, tais como luz, cor, espaço arquitetônico, objeto. Por outro lado, a relação com o espaço, ocorre de modo inverso. Se por um lado essa relação tem um papel secundário na música, na arte sonora ela é fundamental.

O processo que culminou no que chamamos de arte sonora pode ser diretamente relacionado ao trabalho de artistas e movimentos que representaram um papel precursor e que estiveram ligados à formação de modos de produção artística estabelecidos entre as décadas de 60 e 70 como a instalação, o *happening* e a própria música eletroacústica. A forma híbrida da arte sonora pode ser associada a múltiplas raízes que incluem as performances do grupo Fluxus e a conceitualização musical promovida por John Cage, os trabalhos pioneiros audiovisuais de Nam June Paik, as animações sonoras experimentais de Norman McLaren, a “música visual” das animações de Oskar Fischinger, a proposta intermídia que levou à realização do Pavilhão Philips por Xenakis, Le Corbusier e Varèse, apenas para citar alguns exemplos.

Por arte sonora entendemos a reunião de gêneros artísticos que estão na fronteira entre música e outras artes, nos quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição¹, gerando um processo de hibridização entre a som, imagem, espaço e tempo. Entre outras questões, a concepção estética desse repertório vai ao encontro da reflexão e inclusão de elementos que geralmente possuem um valor secundário, ou mesmo inexistente na criação musical tradicional, tais como o espaço, a visualidade, a performance e a plasticidade. A partir daí decorre um conjunto de obras que estão inseridas em gêneros que se agrupam em torno do termo arte sonora – *soundscape*, *soundesign*, *soundsculpture*, instalação sonora - e que se referem ao trabalho de artistas híbridos que lidam com concepções criativas que buscam integrar noções de som, tempo, espaço, imagem e movimento.

É o caso, por exemplo, das instalações sonoras realizadas pela artista sonora alemã Helga de la Motte-Haber. Seus trabalhos, segundo Schulz (2002: 15), nos dão consciência do fato de que o sentido de escuta é o que dá ao espaço visual sua atual qualidade plástica. O espaço sonoro faz frente não somente às qualidades materiais de objetos e espaços físicos, mas também à ressonância de nossos próprios corpos e à percepção de nós mesmos. Já no contexto das *soundscape*s (paisagens sonoras), o trabalho pioneiro do canadense Murray Schafer (1993) chama atenção para o ambiente sonoro através de um caminho para uma análise de espaços acústicos como um todo, sendo muitos de seus trabalhos voltados para a mudança de ambientes acústicos gerados pelo impacto da industrialização. Em outra direção, o trabalho do artista norte-americano Bill Fontana (s/d) explora, dentro de um gênero que poderíamos chamar de *soundsculpture* (escultura sonora), diferentes instâncias do som que adquirem forma musical por meio das qualidades estruturais e materiais dos elementos com os quais constrói suas obras esculturais.

Essas produções caracterizam-se por uma forte mediação das tecnologias eletrônicas e digitais, pela mistura de meios de expressão, pela utilização do espaço como elemento fundamental no discurso, pela busca por novas sonoridades e expressividade plástica, incorporando elementos sonoros aos plásticos na criação artística.

Som e espaço

É notável que boa parte das produções de arte sonora se realizam na forma de instalações e de esculturas sonoras, nas quais a construção da obra ocorre em conexão com a construção de seu próprio espaço de existência. Portanto, o espaço adquire uma importância vital na maior parte desses trabalhos, atuando não como agente de delimitação da obra, mas como elemento integrante da mesma. Além disso, deve-se notar que os ambientes que abrigam a arte sonora geralmente diferem muito de espaços mais neutros como as salas de concerto de música e aproximam-se muito mais de ambientes com uma conotação mais ligada à plasticidade como galerias de arte, museus ou outros espaços alternativos.

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. Para Roselle Goldberg (2001), crítica e historiadora de arte, o espaço está em diálogo ativo entre as coisas e as pessoas que ele contém. Portanto instalação é um gênero da arte que, pelo uso de materiais escultóricos e outras mídias, busca modificar a maneira que um sujeito experiencia um espaço particular, desse modo aproximando-se das artes performáticas.

¹ Não nos referimos aqui à expansão da complexidade do processo composicional, mas ao fato de que esse repertório envolve a intersecção de outros meios artísticos juntamente com a música.

O mesmo acontece nas instalações sonoras, com a diferença de que nestas o som é o elemento unificador da obra, seja pela ressonância dos espaços e objetos, seja pelo aspecto conceitual em que o som se insere. Segundo Bosseur (1998: 32), “nas instalações o som contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço”.

Já na música, a utilização do espaço como parte integrante do discurso, foi feita por diferentes compositores e em diferentes períodos históricos. São comuns as referências a exemplos que remontam à Renascença, como no projeto de heterofonia coral em que Giovanni Gabrieli (1557-1612) dispõe os cantores em pontos distintos da catedral de Notre Dame criando uma distribuição espacial das partes musicais. Mas foi com a música eletroacústica que o espaço inseriu-se de fato na criação do discurso musical, como elemento de articulação estética, tornando-se um dos temas mais frequentes na discussão acerca dos procedimentos composicionais relacionados à difusão sonora multicanal.

Contudo, 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. É um espaço simulado, diferente da sala de concerto em que a música é escutada e que é construído pelo aparato eletroacústico, escondido por trás da cortina dos alto-falantes que difundem a música.

Por outro lado, 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.

Há também a possibilidade de elaboração de um espaço representacional, em que a idéia de “lugar”, de ambiente, pode formar parte do significado da obra. Em muitas obras são os elementos contextuais (o público, a iluminação, objetos) constituintes do espaço que vão ajudar a montar a obra. Por exemplo, na instalação *Lusco-Fusco* o artista paulista Paulo Nenflídio usa um sensor de luz para detectar o início da noite pela variação de luz que entra em uma janela. Esse momento, condicionado pela variação de luz no ambiente dispara um evento sonoro. Outro exemplo que reflete essa integração do espaço como elemento inerente da criação é a instalação sonora *Parrots* (1994) do artista sonoro holandês Felix Hess, consiste em um grupo de objetos semelhantes a alto-falantes e que gravam o som do ambiente e reproduzem alguns fragmentos de tempos em tempos. O resultado é uma escultura sonora definida pelo público e pela acústica do espaço. Em outra instalação, intitulada *Kozebotaru*, centenas de pequenas luzes são dispostas no teto em um ambiente escuro em que as diferenças de pressão do ar causadas pelo som e movimento do público influenciam na formação dos padrões formados pelas luzes.

O artista sonoro japonês Akio Suzuki destaca-se pelo estudo das qualidades dos sons de ambientes naturais e de espaços arquitetônicos. Investiga lugares pela construção topográfica do som baseada no princípio de “chamada” e “eco” – som e ressonância. Esse interesse e intenso estudo serviram de inspiração para que ele inventasse seus próprios ‘instrumentos’ como a harmônica de vidro. Sua concepção sonora de performance usa também objetos do cotidiano, como jornais e pratos.

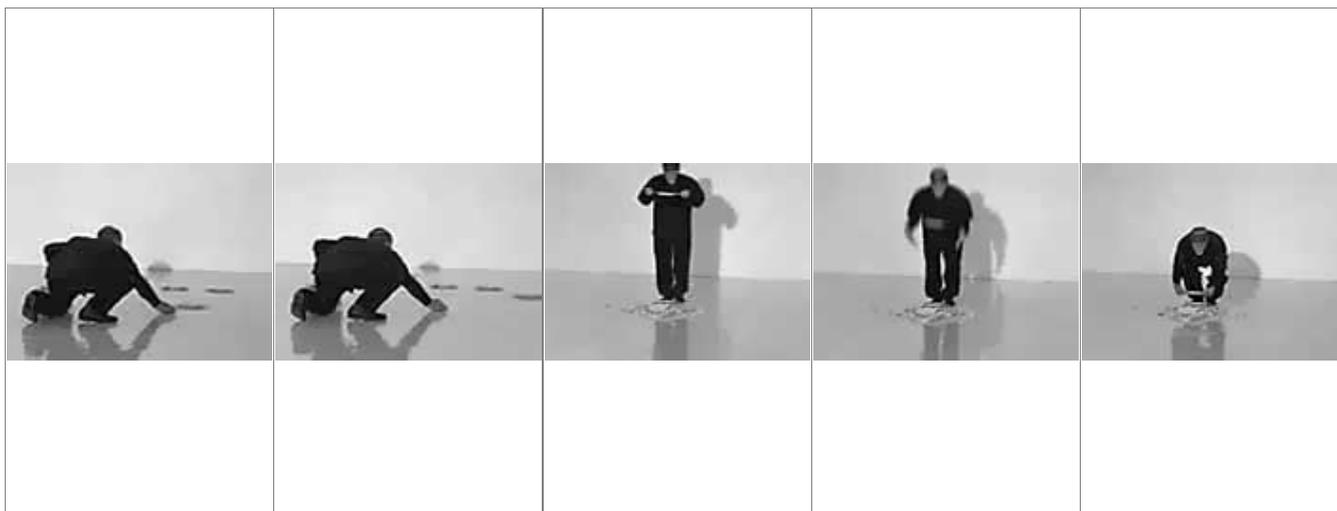


Figura 1: *Diner Plate 79*, frames da performance na *Stadtgalerie*, 1997.

Som e Tempo

Talvez a característica mais saliente do conjunto de obras da arte sonora seja o tratamento dos elementos sonoros no tempo. Aqui, é impossível não fazer uma associação direta com a o repertório musical, e com a concepção de música como forma artística que se estabelece para conformação dos sons no tempo. Enquanto que na música o som é usualmente empregado para a construção de estruturas temporais (células, frases, motivos) e de estratégias de organização dessas estruturas no tempo (repetição, variação, desenvolvimento, corte), na arte sonora, o tempo aparece condensado ou suspenso. As estruturas sonoras remetem a qualidades acústicas ou a conceitos que prescindem de um desenvolvimento temporal mais extenso ou elaborado. No lugar de formas discursivas longas como encontramos na música, que exigem que o ouvinte acompanhe cada etapa de formulação da obra, de seu início ao fim, a arte sonora faz uso de elementos curtos que condensam seu significado num breve momento. Enquanto a música, especialmente no formato de concerto, exige um acompanhamento linear e sucessivo do discurso, o tempo da arte sonora é o tempo de reconhecimento da obra em seu ambiente. Não há demarcação de início ou fim de um trabalho e a sua duração depende da intenção e interesse do próprio espectador. Assim, os elementos sonoros não se sustentam em função de seu encadeamento temporal, mas pelo seu significado imediato e por sua relação com outros elementos não-temporais, como conceitos ou o próprio espaço.

Aqui, pode-se reconhecer duas estratégias. A primeira é a de um certo esvaziamento do tempo pela criação de uma *stasis*. Esse recurso, usado abundantemente na música minimalista, gera um efeito de suspensão temporal, seja pela repetição exaustiva de elementos, seja pela variação extremamente lenta das sonoridades. A segunda refere-se à utilização de estrutura sonoras unitárias e curtas. Ao invés do encadeamento de partes distintas que se observa numa peça musical, na arte sonora muitas vezes um único elemento é apresentado e deve ser capaz de sintetizar toda a idéia da obra.



Figura 2: Detalhe de instalação sonora de José Antonio Orts

José Antonio Orts tem diversos trabalhos de arte sonora em que sons curtos disparados pela presença do público geram estruturas rítmicas estáticas, sem início ou fim. Seus objetos sonoros, são ao mesmo tempo fontes sonoras e esculturas. O artista cria pequenos aparelhos que geram sons por meio de circuitos eletrônicos simples conectados a pequenos alto-falantes embutidos em tubos metálicos de diferentes dimensões. A obra é constituída pela interação entre a presença do público com esses objetos sonantes, os sons que eles produzem e as ressonâncias do próprio ambiente. O tempo da obra flutua entre um tempo musical em que se percebe alguns encadeamentos dos elementos rítmicos e o tempo de fruição de cada espectador em observar o trabalho. Os próprios títulos de seus trabalhos indicam essa concepção temporal: *Ostinato Perpetuo* (1998), *Território Rítmico* (1999), *Ritmos Luminosos* (1999).

Conclusão

O surgimento de um novo gênero artístico é fruto de uma série de forças e não apenas da vontade de um grupo de artistas. A arte sonora nasce apoiada em tradições já existentes e bem desenvolvidas em campos experimentais da música e das artes visuais. Embora ainda seja difícil delimitar o seu repertório, bem como até que ponto as obras geradas sob esse rótulo se distanciam

da música ou de outras formas artísticas, é notável o número de trabalhos e eventos dedicados a essa produção nos últimos anos. A discussão em torno dessa produção rebate em diversas questões que se inserem de maneira oblíqua dentro das estratégias composições da música contemporânea, como a questão da relação espaço e tempo, som e imagem e da interface entre a música e outras linguagens.

Referências Bibliográficas

- Bosseur, Jean-Yves. (1998). *Musique et Arts Plastiques: Interactions au XX siècle*. Paris: Minerve.
- Florez, Fernando Castro (1999). Paths to contemplate the unheard. In José Antonio Orts – catálogo de Exposição Valência - Espanha.
- Fontana, Bill. (s/d). *Resoundings*. Em <http://www.resoundings.org/Pages/Resoundings.html> . Acessado em abril de 2005.
- Hess, Felix. *Sound Installations of Felix Hess*. Em <http://framework.v2.nl/archive/archive/node/actor/.xslt/nodenr-65651>. Acessado em maio de 2006.
- Goldberg, R. (2001). *Performance Art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
- Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape*. Rochester: Destiny Books
- Schulz, Bernd .Org. (2002). *Resonances: aspects of sound art*. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Suzuki, Akio. *Work*. <http://www.akiosuzuki.com/>
- . <http://www.sarva-architecture.com/mani/arch%20music/00%20web/suzuki-7.htm>. Acessado em maio de 2006.