

SEBASTIÁN ANDRÉS DÍAZ CANTO

O PISCAR SONORO, O OUVIDO

CONTINUO:

Por uma abordagem não-coclear da arte sonora.

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2021

SEBASTIÁN ANDRÉS DÍAZ CANTO

**O PISCAR SONORO, O OUVIDO
CONTINUO:**

Por uma abordagem não-coclear da arte sonora.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Bacharel em
Música, com habilitação em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Henrique de
Oliveria Iazzetta

São Paulo

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Canto, Sebastián Andrés Díaz
O Piscar Sonoro, o Ouvido Contínuo:: Por abordagem
não-coclear da arte sonora / Sebastián Andrés Díaz Canto;
orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. - São
Paulo, 2021.
77 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Programa
de Pós-Graduação em / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. Arte sonora. 2. Arte sonora não-coclear. 3.
Conceitualismo. 4. Instalação. 5. Música Experimental. I.
de Oliveira Iazzetta, Fernando Henrique. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Marisol, pela sensibilidade, e Gonzalo, pelo raciocínio, que também devo em boa parte ao meu avô, Alejandro; e a Luís, meu padrasto, pelo apoio, confiança e alívio. Do mesmo modo, agradeço aos afetos que a vida colocou na minha frente, neste momento espalhados. Ao Massumi, pela eternas discussões onde ninguém cedia nem abria mão das próprias posições. Ao Andy, pelas traduções e interpretações quando minha capacidade não dava conta. À Natalia, pelo carinho e leveza em um momento onde o pesar reinou. Ao Guilherme, pela constante olho clínico na busca de uma cura. Ao Mestre Pinguim, pela sensibilidade transformadora e atualizada, por aprendizados que dificilmente consigo verbalizar. Aos carinhos do Chile, que guardo e levo comigo sempre. São muitos em quantidade e imensos em importância como para plasmar de forma sucinta meus agradecimentos e profunda estima.

Agradeço também ao programa PEC-G, e a todas as pessoas envolvidas nele. Sem ele, o meu acesso e desenvolvimento através educação universitária poderia nem ter acontecido. Agradeço a cada um dos professores e professoras que atravessaram minha jornada, com especial menção ao Prof. Fernando Iazzetta, o orientador do presente trabalho, quem me apresentou ideias e propostas desconhecidas por mim até então, assim, diretamente ou indiretamente, moldando meu caminho, e a Prof. Adriana Lopes, pelo apoio e ajuda nestes últimos momentos da minha graduação.

RESUMO

CANTO, Sebastián Andrés Díaz. *O Piscar Sonoro, o Ouvido Continuo*: Por uma abordagem não-coclear da arte sonora. 2021, X p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Resumo: A arte sonora veio a ser reconhecida como categoria na segunda metade do século XX. Identificando a sua origem no cruzamento das práticas próprias das artes de galeria, especificamente da escultura, considerando a situação expandida de Robert Morris e campo ampliado de Rosalind Krauss, junto com os postulados de figuras como Pierre Schaeffer e John Cage, desde o lado da música, e sua tentativa de ampliar as operações e materiais da mesma, a arte sonora observasse, em uma primeira instância, como um desdobramento das práticas mencionadas. Contudo, com o passar das décadas e a elevação da arte sonora para uma categoria em si mesma, a construção de um corpo teórico e uma crítica especializada que seja capaz de comportar as características da produção desta incipiente forma de arte se faz cada vez mais necessária. Visando apresentar e destrinchar a arte sonora não-coclear, uma proposta concebida por Seth Kim-Cohen, o presente trabalho propõe uma modesta abordagem histórica, passando pelo alto modernismo nas artes plásticas e a ampliações da música seguindo as propostas de Schaeffer e Cage, para depois debruçar nas transformações que atravessaram as artes de galeria, espaço o qual foi o ninho da arte sonora, como é concebida hoje em dia. A subsequente análise de tais eventos visa evidenciar a sua relevância e a importância da sua transposição para o âmbito da arte sonora, tendo como objetivo final o enriquecimento do seu campo estético.

Palavras-chave: Arte sonora, Arte sonora não-coclear, Conceitualismo, Instalação, Música experimental.

ABSTRACT

Abstract: Sound art came to be recognized as a category in the second half of the 20th century. Identifying its origin in the intersection of the practices of gallery arts, specifically sculpture, considering the expanded situation of Robert Morris and the expanded field of Rosalind Krauss, along with the postulates of figures such as Pierre Schaeffer and John Cage, from the music side , and its attempt to expand its operations and materials, sound art it's observed, at first, as an unfolding of the aforementioned practices. However, over the decades and the rise of sound art to a category in itself, the construction of a theoretical body and a specialized critique that is able to accommodate the characteristics of the production of this incipient art form becomes increasingly necessary. Aiming to present and unravel the non-cochlear sound art, a proposal conceived by Seth Kim-Cohen, the present work proposes a modest historical approach, going through the high modernism in the plastic arts and the expansions in music following the proposals of Schaeffer and Cage, to then look into the transformations that gallery arts underwent, space which was the nest of sound art, as it is conceived nowadays. The subsequent analysis of such events aims to highlight their relevance, and the importance of their transposition to the scope of sound art, with the ultimate goal of enriching its aesthetic field.

Keywords: Sound art, Non-cochlear Sound Art, Conceptualism, Installation, Experimental Music.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	10
LISTA DE TABELAS.....	11
INTRODUÇÃO	12
CAPITULO I	18
1.1 A cada meio, o seu próprio: Clement Greenberg.....	19
1.2 O diagnóstico: Michael Fried.....	23
1.3 O som e a intencionalidade: Pierre Schaeffer.....	29
1.4 Deixem os sons serem eles mesmos: John Cage	34
CAPITULO II	39
2.1 A virada conceitual	40
2.2 A ampliação	45
2.3 A relacionalidade	56
CAPITULO III.....	60
3.1 4 Rooms: Jacob Kirkegaard	61
3.2 Guitar Drag: Christian Marclay	64
3.3 Kleiner Lauschangriff: Rainer Krause	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
BIBLIOGRAFIA	75

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcel Duchamp e sua Bicycle Wheel (1913), um dos seus readymade.	25
Figura 2 - <i>Untitled (L Beams)</i> , Robert Morris, 1965.	26
Figura 3 - <i>Untitled (DSS 216)</i> , Donald Judd, 1970.	28
Figura 4 - Pedestal do <i>Gattamelata</i> . Donatello, 1453.....	46
Figura 5 - <i>Balzac</i> , Auguste Rodin. 1935.....	47
Figura 6 - <i>Adam et Eve</i> , Constantin Brâncuși. 1921	47
Figura 7 – A Escultura no Campo Ampliado, Rosalind Krauss. 1979.	49
Figura 8 - <i>Double Negative</i> , Michael Heizer. 1969.....	50
Figura 9 - <i>Observatory</i> , Robert Morris. 1977	50
Figura 10 - <i>Office Baroque</i> , Gordon Matta-Clark. 1977.	51
Figura 11 - <i>O Campo Sonoro Ampliado</i> , Seth Kim-Cohen, 2009.	52
Figura 12 - Participantes de uma <i>Electric Walk</i> . Christina Kubisch, 2006.....	54
Figura 13 - <i>Slant Board</i> , Simone Forti. Performance no <i>Stedelijk Museum</i> , 1982.....	57
Figura 14 - <i>Box with the sound of its own making</i> , Robert Morris. 1961.	59
Figura 15 - Capa do LP - <i>4 Rooms</i> , Jacob Kirkegaard, <i>Touch Records</i> , 2006.	62
Figura 16 - <i>Frame de Guitar Drag</i> . Christian Marclay, 2000.	65
Figura 17 - Detalhe de <i>Kleiner Lauschangriff</i> , Rainer Krause, MSSA, Sala CNI, 2011.	68

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Modos de escuta	32
----------------------------------	----

INTRODUÇÃO

O tratamento que o som recebe é das mais variadas índoless. A base de dados da ANSI/ASA (American National Standards Institute/Acoustical Society of America) o define como “(a) Oscilação de pressão, tensão, deslocamento de partículas, velocidade de partículas, etc., propagada em um meio com forças internas (p. ex., elástica ou viscosa), ou a superposição de tal oscilação propagada. (b) Sensação auditiva evocada pela oscilação descrita em (a).” (ANSI/ASA S1.1-2013, tradução nossa)¹. A partir de tal definição podemos notar um conjunto de termos os quais não estão comumente presentes no *argot* das artes que se valem do som como meio ou material. Do mesmo modo, é possível especular que a própria terminologia da comunidade artística cause a mesma estranheza, em primeira instância pelo menos, nas outras disciplinas que empregam o som dentro da sua pesquisa e prática, tais como as ciências, engenharia ou medicina. Além do mais, a especialização de cada área faz com que cada uma se preocupe apenas com aspectos particulares do assunto, gerando lacunas entre elas, que muitas vezes não experimentam nenhuma tentativa de serem preenchidas (TRUAX, 1984, p. 2). Levando isso em consideração, se faz necessário destacar como traços vinculantes a pluralidade e contextualidade do som, junto com os elementos que constituem tal natureza, assim tensionando as lacunas presentes entre as áreas mencionadas, e dando especial atenção ao próprio vazio gerado desde dentro das práticas artísticas.

O som se espalha, se dissemina, irradia desde um emissor até um ou diversos receptores, que podem ser tanto meios materiais, espaços, corpos ouvintes, etc. estabelecendo de tal forma sua inegável e intrínseca natureza relacional (LABELLE, 2015, p. ix). É importante apontar a multiplicidade de agentes dentro desta dinâmica, dos quais primeiro se mencionará o espaço. No momento em que um som é emitido, uma voz, por exemplo, ela sai desde a sua fonte, e conseguimos ouvi-la aí, nessa boca, ao mesmo tempo em que o som já está percorrendo o espaço onde está situado, dando inicio a um processo no qual multiplicam-se os focos de atenção; a materialidade do espaço já se imprimiu no som, contornando-o, dando-lhe forma, e, por sua vez, apresenta-se junto com todas as interações que o som fez através do seu trajeto.

¹ “Oscillation in pressure, stress, particle displacement, particle velocity, etc., propagated in a medium with internal forces (e.g., elastic or viscous), or the superposition of such propagated oscillation. (b) Auditory sensation evoked by the oscillation described in (a).” Disponível em: <<https://asastandards.org/Terms/sound-2/>>. Acesso em: 11/05/2021.

Na propagação do som ao longo de um determinado local, existe a possibilidade da presença de corpos ouvintes, que apontariam para outro agente partícipe deste processo: a dimensão social. O “som necessariamente gera ouvintes e uma multiplicidade de “pontos de vista” acústicos, acrescentando ao evento acústico operações de sociabilidade” (LABELLE, 2015, p. x, tradução nossa)². Corpos participam ativamente na percepção, apreciação e transmissão sonora, seja material – podem contribuir à modulação do som, sua refração, reverberação –, ou discursiva – tal presença será crucial na hora de indicar o que um determinado som pode, eventualmente, chegar a comunicar. Nesse quesito vale apontar que o som destaca frente a outros meios, pela sua capacidade de, na sua irradiação, provocar uma modulação afetiva nas massas, seja esta tanto de caráter centrífugo, de dissipaçāo, repulsão, como de uma magnética capacidade de atrair indivíduos ao ponto de configura-los como um corpo em si mesmo, em uma individuação coletiva. O contraponto destes agentes – som, espaço e corpos – é o que vai determinar a sociabilidade do evento sonoro. Se essa mesma boca que ouvimos emitir um som, se posiciona em um palco de uma sala de concertos, e executa uma performance musical, tradicional de tal lugar, será assimilada de uma forma pelos corpos ouvintes, assim como tais corpos vão configurar a contexto social do evento, o qual se veria consideravelmente transgredido, no caso, se outra boca emitisse um som, executando a mesma performance, porém desde a plateia. Em razão disso, podemos estabelecer que a audiência lhe acrescenta um caráter social tanto ao som como ao espaço, seja com a sua postura frente ao estímulo ou posicionamento no local, para mencionar algumas possibilidades. Isto nos leva a realizar de que o “som nunca é um assunto privado”(LABELLE, 2015, p.xi, tradução nossa)³. A propagação sonora atravessa o espaço desde sua fonte até seus receptores, a boca sai de si mesma para chegar nos ouvidos dos corpos presentes. Quando você ouviu à voz é porque ela já está em você. Se estabelece um processo que inevitavelmente conecta os seus partícipes. Desta forma se evidencia o caráter público de tal *continuum*⁴, dando especial distinção à escuta como elo entre os indivíduos, que através dela partilham do evento sonoro. Em razão disso se determina um vínculo retroalimentado, onde cada um dos agentes podem participar do processo constitutivo da experiência sonora para, em definitiva, decantar em uma experiência estética, aproximando-nos do objeto de estudo que nos convoca: a arte sonora.

² “...sound necessarily generates listeners and a multiplicity of acoustical “viewpoints”, adding to the acoustical event the operations of sociality”. (LABELLE, 2015, p. x)

³ “... sound is never a private affair”. (LABELLE, 2015, p. xi.)

⁴ O conceito é utilizado na sua definição de conjunto de elementos que passa de um para outro continuamente.

Como termo, a arte sonora possui definições evasivas. Este traço é sintoma do que Attali chama de “indisciplina teórica” (ATTALI, 1985, p. 5). A dificuldade de representar o som através das formas estabelecidas dentro das artes se vê transferida ao campo académico, onde os teóricos empregam criativas estratégias retóricas no intuito de apontar a especificidade das características do som. A qualidade efêmera do som, sua imaterialidade, exige uma plasticidade teórica, sendo esta um pré-requisito para quem for dedicar-se ao estudo do som como meio de engajamento estético. Tal plasticidade, mais do que afirmar-se na ideia de uma irrepresentabilidade incontornável, baseia-se na premissa de que muitas das ferramentas utilizadas para a produção teórica do som, são empréstimos de outras disciplinas artísticas, sendo destas as artes visuais/plásticas a principal fornecedora, fazendo com que regularmente essas ferramentas devam ser adaptadas ou efetivamente transmutadas em dispositivos completamente novos, para assim comportar as singularidades do seu objeto de estudo. Nessa investida encontramos um corpo de artistas e teóricos orbitando em uma curiosa formação ao redor da definição de arte sonora, onde alguns apresentam noções despretensiosas de qualquer tentativa de unificação conceitual, e outros já planteiam abandonar a elaboração de uma definição em si, favorecendo assim os próprios processos criativos, e suas incursões interdisciplinares. Nesse sentido, o galerista Berd Schulz tem escrito que arte sonora é “uma forma de arte ... na qual o som se tornou material dentro do contexto de um conceito expandido de escultura...” (SCHULZ apud LICHT, 2019, p. 1, tradução nossa)⁵. Já o músico e curador David Toop há referido-se a ela apenas como “som combinado com práticas de artes visuais” (TOOP apud LICHT, 2019, p. 1, tradução nossa)⁶. O glossário da antologia *Audio Culture* a descreve como um “termo geral para obras de arte que se concentram no som e são frequentemente produzidas para instalações em galerias ou museus”(COX; WARNER, 2004, p. 415, tradução nossa)⁷. Por outro lado, o historiador e curador Kevin Concannon, em uma entrevista para a *Media Arts Magazine*, relata que em 1985, durante um painel no simpósio de *audio art* no *Staten Island Children's Museum*, Robert Ashley provocou seus colegas panelistas referindo-se a eles como artistas sonoros, ao que uma delas, Liz Phillips, na época considerada uma bem estabelecida escultora sonora, respondeu: “Eu tento de evitar descrever o que eu faço; simplesmente o faço.”

⁵ “an art form ... in which sound has become material within the context of an expanded concept of sculpture ...” (SCHULZ apud LICHT, 2019, p. 1)

⁶ “sound combined with visual art practices.” (SCHULZ apud LICHT, 2019, p. 1)

⁷ “general term for works of art that focus on sound and are often produced for gallery or museum installation.” (COX; WARNER, 2004, p. 415)

(CONCANNON, 1985, p. 9, tradução nossa)⁸. Em seguida, Concannon coloca em questão a noção de escultura sonora, argumentando que é uma proposta que pouco tem a ver com objetos e mais com a utilização do som como meio de interação entre tempo e espaço, e só volta a mencionar o conceito de arte sonora para situa-lo em paralelo com a escultura sonora, como dois campos que apresentam uma ausência de definições. De uma postura mais adversa, é o texto de Max Neuhaus, percussionista e pioneiro da instalação sonora, presente no encarte do CD catálogo da exibição *Volume: Bed of Sounds*, feita no P.S. 1, em julho de 2000. Nele, Neuhaus enxerga a arte sonora como um termo exausto, usado atualmente para referir-se a qualquer obra que utilize ou emita som, mas que muitas vezes, como categoria, não abrange as especificidades da proposta, sendo apenas um rotulo genérico utilizado sob pretexto da presença do som. Em seguida, Neuhaus arremete declarando “nas artes, o meio nem sempre é a mensagem” (NEUHAUS, 2000, tradução nossa)⁹, apelando a uma displicênciia frete ao conceito devido à insistência de associar atividades apenas pelo seu comum denominador – o som –, o que termina por destruir as distinções sutis e portanto, o espaço de residência da experiência estética.

A diversidade das declarações prévias, além de denotar a heterogeneidade de posturas e abordagens dentro do corpo de artistas e teóricos na arte sonora, acusa a efervescênciia de um conjunto de práticas que vem em ascendênciia, desenvolvendo-se desde os anos 1970. A partir da década dos 90’ podemos observar um aumento relevante na quantidade de espaços institucionais e eventos que dedicam exclusiva ou parcialmente sua curadoria às práticas sonoras. A exibição *Sonic Boom: The Art of Sound*, com curadoria de David Toop, na Hayward Gallery em Londres; a exibição *Volume: A Bed of Sound*, com curadoria de Elliot Sharp e Alanna Heiss no P.S. 1, Nova York; a sala *I Am Sitting in a Room: Sound Works by American Artists 1950 – 2000*, com curadoria de Stephen Vitiello, parte da exibição *American Century* no Whitney Museum, Nova York; a exibição *S.O.S.: Scenes of Sounds*, com curadoria de Charles Stainback no Tang Musem, Nova York, e o festival *Sonambiente* da Akademie der Künste, nas suas duas edições de 1996 e 2006, curadas por Matthias Osterwold, Georg Weckwerth e Christian Kneisel são apenas alguns exemplos de exposições tidas em instituições destacadas no âmbito das artes contemporâneas, oferecendo um amplo levantamento de arte sonora com o objetivo de apresenta-la como um campo

⁸ “I try to avoid describing what I do; I just *do it.*” (CONCANNON, 1985, p. 9)

⁹ “In arts, the medium is not often the message” (NEUHAUS, 2000)

viável, que hoje em dia se demonstra mais, ou totalmente, estabelecida. Porém, a partir da produção de artistas e teóricos presentes em tais exposições, é importante levantar questões sobre certos traços que podemos chamar de impedimentos para o avanço da construção de uma teoria estética e uma literatura crítica das práticas englobadas na arte sonora. Apesar do notório caráter rudimentar das definições de arte sonora previamente mencionadas, é possível identificar um ponto em comum: O que hoje é entendido por arte sonora é fruto da confabulação de estratégias experimentais aplicadas ao – e por meio do – som, dentro do marco das artes visuais, especificamente do minimalismo e conceitualismo. Sua origem foi marcada pela interação entre artistas oriundos tanto da música, no seu sentido mais tradicional, como das artes visuais, com destaque nas práticas voltadas às especificidades do espaço/local. No entanto, a quantidade de atenção acadêmica que cada um desses grupos obteve foi diametralmente oposta. Onde artistas visuais – ou mesmo obras que se enquadram dentro do marco geral da arte sonora, mas que foram apreciadas pelas sua dimensão visual – foram foco de teóricos e curadores, objeto de uma frutífera produção literária, sua contraparte sonora passou quase desapercebida. Frente a essa situação se eleva a pergunta: Por que a arte sonora se mantém tão profundamente subteorizada? Entre suas principais razões se aponta à resistência de tais práticas à descrição e análise via teorias de discurso e textualidade (KIM-COHEN, 2009, p. xx) e à prevalência de modelos teóricos inadequados (COX, 2011, p. 146). Um traço sintomático de tal resistência, pode ser observado na segunda edição do festival *Sonambiente*, de 2006, onde, em comparação com a edição original de 1996, se revela o pouco que as práticas sonoras foram desenvolvidas ao longo dessa década, e além do mais, o muito que suas propostas ainda se vêm dominadas pelas preocupações que motivaram o proeminente grupo de artistas sonoros que surgiu nos anos 1980, dentre os quais podemos mencionar Bernhard Leitner, Hans Peter Kuhn, Christina Kubisch e Rolf Julius, entre outros. Em definitiva, a mera ascensão da arte sonora nas últimas décadas pouco conseguirá fazer para superar esta situação, enquanto não for capaz de produzir um corpo teórico categórico e desta forma se posicionar como uma prática em si mesma, e não uma sombra das artes de galeria. É neste ponto que a proposta de uma abordagem não-coclear para com as artes sonoras, elaborada por Seth Kim-Cohen, faz a sua entrada.

Através das últimas décadas, a teoria estética tem sido dominada por um conjunto de abordagens críticas, das quais destacam-se a semiótica, psicanálise, e pós-estruturalismo. Tais linhas do pensamento tem no seu cerne tópicos como a significação, representação e mediação. De forma geral rejeitam o essencialismo, e sua concepção de representações e significações que interpretam imagens e signos como retratos de um mundo pré-estabelecido e, em contraste com a sua rigidez e inflexibilidade, tais teorias fomentam a multiplicidade de interpretações. Assim, a cultura é construída como um sistema de signos que operam em complexas relações de referência com outros signos, sujeitos e objetos. Da mesma forma, também é rejeitada a possibilidade de acesso direto à realidade, fazendo com que toda experiência esteja sempre mediada pelo campo simbólico. A abordagem não-coclear enxerga em tais teorias o seu substrato. Kim-Cohen observa que a resistência da arte sonora à construção de um corpo teórico consistente tem como causa uma enraizada concepção de que o som é uma substância material externa à significação e discursividade. No começo do século XX, Duchamp propôs uma arte visual não-retinal, que rejeitasse julgamentos de gosto e beleza, mas foi nos anos 1960 onde as artes visuais colocaram no centro das discussões questões que o olho por si só não consegue responder, no entanto, não através da negação do fenômeno – qualquer tentativa de abandono do mesmo seria um contrassenso –, senão que como uma abertura para a pluralidade e multiplicidade de leituras que a textualidade pode trazer à tona. Assim, o conceitualismo se estabelece como uma prática que questiona as próprias categorias em que a arte pode e deve constituir-se a si mesma. Em prol do desenvolvimento do discurso das práticas sonoras, e parafraseando a arte não-retinal de Duchamp, a abordagem não-coclear adota as linhas da teoria estética contemporânea, aderindo à virada conceitual que experimentaram as artes de galeria no final dos anos 1960, para “propor um caminho a seguir, saindo do beco sem saída do essencialismo, ao longo de um caminho aberto pela recepção do minimalismo de segunda geração, conectando as artes sônicas a preocupações textuais, conceituais, sociais e políticas mais amplas” (KIM-COHEN, 2009, p. xix, tradução nossa)¹⁰. Se a arte sonora vai ser minuciosamente examinada, tal exercício deve ser concebido dentro âmbito da representação e significação.

¹⁰ “... to propose a way forward, out of the dead end of essentialism, along a path blazed by the second-generation reception of minimalism, connecting the sonic arts to broader textual, conceptual, social, and political concerns.” (KIM-COHEN, 2009, p. xix)

CAPITULO I

Visando estabelecer uma fundação na qual possa ser apresentada a abordagem não-coclear da arte sonora, no presente capítulo será traçado um marco histórico a partir da produção de quatro figuras chaves nas artes visuais e música do século XX, entendendo essas duas áreas como disciplinas fundamentais na constituição do que veio a ser conhecido como arte sonora. Tais figuras são Clement Greenberg, Michael Fried, Pierre Schaeffer e John Cage. Entre estas quatro personalidades podemos traçar paralelos dentro dos próprios postulados, assim observando a presença de recursos como redução, especificidade do meio e essencialismo como pontos de diálogo e semelhança nos seus corpos teóricos. Clement Greenberg estabeleceu, em um primeiro momento, as diretrizes do que foi conhecido como alto modernismo, configurando os preceitos entre os quais uma obra modernista devia encaixar-se para ser considerada como tal, dando especial ênfase à especificidade e auto exploração do meio como as expressões artísticas modernistas por excelência. Michael Fried, férreo seguidor do pensamento de Greenberg, garantiu a perpetuação da hegemonia modernista, desenvolvendo o seu corpo teórico e diagnosticando os fatores que impulsaram um novo grupo de artistas, posteriormente conhecidos como minimalistas, estabelecendo problemáticas que terminaram sendo reconhecidas como possíveis soluções às preocupações estéticas dessa geração. Já, pelo lado da música: Pierre Schaeffer, o criador da *musique concrète*, foi responsável pela elaboração de uma sistemática e inovadora abordagem de composição e apreciação sonora, tendo como seus maiores representantes o objeto sonoro e a escuta reduzida. Por fim, John Cage, o compositor estadunidense reconhecido pela sua expansão dos limites da música, estabeleceu o amplo campo dos sons como material apto para ser considerado dentro do fazer musical, apelando a um essencialismo sonoro o qual denominaria como o ‘som em si mesmo’. Ao longo do capítulo serão aprofundados os postulados de cada um dos autores mencionados, evidenciando seus aspectos em comum, e desta forma estabelecendo um ponto de partida que sirva para o posterior desenvolvimento da abordagem não-coclear junto com as suas propostas para as problemáticas presentes no corpo teórico da música e artes visuais de meados do século XX, e por tanto, da arte sonora.

1.1 A cada meio, o seu próprio: Clement Greenberg

A hegemonia essencialista nas artes visuais/plásticas estadunidenses no período pós-guerra, lideradas pelo expressionismo abstrato, deve em boa parte a sua consolidação a Clement Greenberg, o influente crítico de arte. Tal postura se edificou na sua visão de que, durante o Iluminismo, as artes estavam em perigo de converter-se em mero entretenimento das massas (GREENBERG, 1992 [1961], p. 309). Apesar de que as causas de tal risco não são especificadas no discurso de Greenberg (MACK, 1994, p. 342), ele prossegue, afirmando que para evitar tal destino, a arte teve que, não apenas demonstrar o que era único e irredutível nela mesma, senão que o que era único e irredutível para cada arte em particular. Cada arte teve que determinar, através da sua própria produção e operações, os efeitos exclusivos de si mesma. A partir de tal exercício, rapidamente concluiu-se de que o único exclusivo e particular de cada arte era aquilo que estava dentro dos domínios do seu próprio meio; a ordem do dia era eliminar todo e qualquer traço que pudesse ser um empréstimo de – ou por médio de – outra arte. Em razão disso se desprende a controversa noção greenbergiana de “pureza”, isto é, a capacidade de cada arte, através de mecanismos de autodeterminação e autocritica, de garantir tanto seus padrões de qualidade, como sua independência.

As que alguma vez consideraram-se como as limitações da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento –, no expressionismo abstrato tornam-se suas principais qualidades. Mas é necessário atravessar rigorosamente as especificidades do meio. A forma circundante da imagem, seu suporte, é uma característica dividida com o teatro, da mesma forma em que a cor é uma condição dividida tanto com o teatro, como com a escultura, erguendo assim a planicidade da tela, como característica única e irredutível da pintura. A questão figurativa, tema central na arte precedente ao expressionismo abstrato, é relegada a um segundo plano, em virtude da planicidade do meio. Antes de enxergar a ilusão de uma representação pictórica, é enxergada a bidimensionalidade da imagem. Deste modo se estabelece a primazia de uma obra de arte válida em seus próprios termos, esteticamente válida, independente de significados, semelhanças ou originalidades. Greenberg estipula: “O

conteúdo deve dissolver-se na forma a tal ponto que a obra de arte não possa ser reduzida, no todo ou em parte, a nada além de si mesma (GREENBERG, 1961, p. 6, tradução nossa)¹¹.

A planicidade do meio como traço fundamental da pintura no expressionismo abstrato é atribuída por Greenberg a um processo histórico, que teria seu inicio no século XVII, período no qual o autor identifica uma confusão nas artes, encabeçada pela literatura, como arte dominante daquele momento. Colocando a ascendente burguesia mercantil como classe social mais criativa, junto com uma relativa facilidade econômica e física do meio material, devido a uma tecnologia de imprensa já consolidada, Greenberg descreve o cenário que possibilitou a escalada da literatura como arte imperante. Em decorrência de tal hierarquização, a literatura se assenta como protótipo de toda arte, isto é, as outras devem abandonar suas próprias características e adotar os efeitos dessa arte superior. A confusão, assim, é instaurada: Toda arte subserviente é pervertida e distorcida, forçada a abandonar sua natureza e prol da obtenção de qualquer semelhança para com a arte dominante. Neste ponto é onde a pintura e a escultura se apresentam como as artes mais subjugadas aos efeitos da literatura, ou seja, à textualidade e discursividade, à comunicação e representação da realidade por meio de narrativas. Greenberg enfatiza:

Toda ênfase é retirada do meio e transferida para o tema. Já não se trata nem mesmo de imitação realista [...] mas da capacidade do artista de interpretar o tema para efeitos poéticos e assim por diante. (GREENBERG, 1985 [1940], p. 37, tradução nossa)¹²

No Romantismo tal confusão viu-se agravada. Um ideal era almejado, onde a experiência da audiência seria a mesma que a do artista. Em tal horizonte, não existia cabimento para o meio. A preponderância de uma conexão sentimentalista entre o artista e a audiência fez com que a imediatez exigida negligenciasse o meio, colocando-o como um obstáculo, um mal necessário, para a comunicação entre os interlocutores. Tais convicções foram rotuladas por Greenberg como desonestidade artística, chegando a declarar que “não

¹¹ “Content is to be dissolved so completely into form that the work of art cannot be reduced in whole or in part to nothing but itself.” (GREENBERG, 1961, p. 6)

¹² “All emphasis is taken away from the medium and transferred to subject matter. It is no longer a question even of realistic imitation [...] but for the artist's ability to interpret subject matter for poetic effects and so forth.” (GREENBERG, 1985 [1940], p. 37)

foi a imitação realista¹³ em si que causou tanto dano quanto a ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória.” (GREENBERG, 1985 [1940], p. 38, tradução nossa)¹⁴.

Na decadência do Romantismo, na segunda metade do século XIX, Greenberg aponta para uma relação dialética entre a burguesia e sua produção artística, e a boemia como ninho do que iria a ser um santuário da arte perante o capitalismo. Nesse cenário, a *avant-garde* configura-se como um conjunto de manifestações estéticas as quais, em oposição à sociedade burguesa, busca novas e adequadas formas culturais para a expressão dessa mesma sociedade. A vanguarda, indica Greenberg, em sua condição dupla, de filha e negação do Romantismo, encarna um instinto de autopreservação da arte. Interessa-se, e sente-se responsável, apenas frente aos valores intrínsecos da arte. Na sua agenda encontra-se como primeiro e mais importante ponto a necessidade de escapar das ideias, e de todo conflito ideológico presente na sociedade, que possa infectar as artes. Ideia vem a significar tema, de forma geral. Neste tópico, Greenberg esclarece, ressaltando que “tema como diferencial de conteúdo: no sentido de que toda obra de arte deve ter conteúdo, mas que tema é algo que o artista tem ou não tem em mente quando está realmente trabalhando.” (GREENBERG, 1985 [1940], p. 39, tradução nossa)¹⁵. Isto decanta em um novo e grande ênfase na forma, e uma afirmação das artes como disciplinas independentes e autárquicas, respeitadas pelos seus próprios valores e não como meros veículos de comunicação. É na ascensão desse formalismo que a música começa a ocupar uma posição importante em relação as outras artes, devido à sua natureza absoluta, seu afastamento em frente à mimese, e sua quase completa absorção em relação ao seu meio. Mas não foi até que as vanguardas repararam que seu interesse na música residia na sua consideração por ela como um método de arte, mas do que um tipo de efeito, que encontraram o que realmente estavam procurando. A vantagem da música, frente ao novo paradigma, estava no fato dela ser uma arte abstrata, uma arte puramente formalista. No seu ensaio *Avant-Garde & Kitsch*, Greenberg menciona que Aristóteles, em contraposição a ele, caracteriza a música como a mais vívida e imitativa de todas as artes, porque imita o

¹³ Neste ponto, Greenberg apela à qualidade mimética das artes pictóricas, sendo estas, por excelência, a pintura e a escultura. A representação pictórica sempre foi um tema central nestas artes, na sua tentativa constante de criar uma ilusão de tridimensionalidade que pode ser rastreada desde o Renascimento com seu uso da perspectiva e seus pontos de fuga, visando projetar profundidade sobre a tela. Ver Battisti, E. *Filippo Brunelleschi: The Complete Work*. 1981.

¹⁴ “It was not realistic imitation in itself that did the damage so much as realistic illusion at the service of sentimental and declamatory literature.” (GREENBERG, 1940 [1985], p. 38)

¹⁵ “Subject matter as distinguished from content: in the sense that every work of art must have content, but that subject matter is something the artist does or does not have in mind when he is actually at work.” (GREENBERG, 1940 [1985], p. 39)

original, o estado da alma, na sua maior imediatez. Greenberg rebate, estipulando que “hoje em dia isso nos parece exatamente o oposto da verdade, já que não nenhuma arte aparenta ter menor referência a algo que esteja fora de si mesma do que a música” (GREENBERG, 1961, p. 6, tradução nossa)¹⁶. Em decorrência de tal pensamento é que as vanguardas enxergaram na música um novo protótipo para as artes. Assim, cada uma das artes de vanguarda entregam-se às resistências e opacidades do seu meio, encaminhando-se para o abandono de qualquer interesse representacional, político ou social; definindo-se em relação ao seu domínio soberano, e cuja natureza deve descobrir mediante uma exploração que tensiona ao máximo suas possibilidades. Greenberg chega a declarar sobre o formalismo da música:

Era tal porque era incapaz, objetivamente, de comunicar outra coisa senão uma sensação, e porque essa sensação não podia ser concebida em quaisquer outros termos que não os dos sentidos através dos quais entrava na consciência. Uma pintura imitativa pode ser descrita em termos de identidades não-visuais, já uma peça musical não, quer tente imitar ou não. Os efeitos da música são os efeitos, essencialmente, da forma pura; os da pintura e da poesia são muitas vezes acidentais às naturezas formais dessas artes. Somente aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes apenas nos termos do sentido ou faculdade que percebeu seu efeito e excluindo de cada arte tudo o que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade, é que as artes não-musicais alcançariam a "pureza" e a autossuficiência que desejavam; isto é, em medida que eram artes de vanguarda. A ênfase, portanto, deveria estar no físico, no sensorial. (GREENBERG, 1985 [1940], p. 41, tradução nossa)¹⁷

É nesse apelo à forma pura que Greenberg alça sua principal bandeira, a abstração como via de regra para toda arte pictórica de vanguarda. A primazia da sensorialidade pictórica em detrimento de qualquer traço relacional, textual e discursivo, que a imagem possa trazer, atribuídos por Greenberg à literatura. O meio como uma plataforma implacável frente as tentativas de reinstaurar um plano realista da perspectiva; a textura, a cor, a superfície da tela e a planicidade do meio como principais recursos do pintor abstrato.

¹⁶ “Today this strike us as the exact opposite of the truth, because no art seems to us to have less reference to something outside itself than music.” (GREENBERG, 1961, p. 6)

¹⁷ “It was such because it was incapable, objectively, of communicating anything else than a sensation, and because this sensation could not be conceived in any other terms than those of the sense through which it entered the consciousness. An imitative painting can be described in terms of non-visual identities, a piece of music cannot, whether it attempts to imitate or not. The effects of music are the effects, essentially, of pure form; those of painting and poetry are too often accidental to the formal natures of these arts. Only by accepting the example of music and defining each of the other arts solely in the terms of the sense or faculty which perceived its effect and by excluding from each art whatever is intelligible in the terms of any other sense or faculty would the non-musical arts attain the ‘purity’ and self-sufficiency which they desired; which they desired, that is, in so far as they were avant-garde arts. The emphasis, therefore, was to be on the physical, the sensorial.” (GREENBERG, 1940 [1985], p. 41)

Embora Greenberg valha-se de termos controversos como ‘pureza’ ele reconhece que seus postulados sobre arte, especificamente sobre o expressionismo abstrato, não são mais do que um imperativo histórico, não há nada nele que o obrigue a ser assim. Por fim, ele aponta, quase vaticinando os movimentos artísticos dos anos 1960, que o expressionismo abstrato só poderá ser superado através da sua assimilação, ou lutando para ir além dele. Para sua surpresa, a mesma relação dialética que ele identificou entre a burguesia do Romantismo tardio e sua produção estética, viria a por ele, tensionando seus preceitos, propondo a fuga do meio da sua prisão material; se a ideia é o meio, a dimensão física não consegue mais ser o exclusivo veículo das artes. Tal cenário foi detalhadamente descrito, com suas causas e conflitos, através do diagnóstico de um dos maiores seguidores da teoria de arte proposta por Greenberg, Michael Fried, mas é nas encruzilhadas que o dilema aparece: o que para alguns era um problema, para outros era a solução.

1.2 O diagnóstico: Michael Fried

Com o progresso da década de 1960, os fundamentos – quase dogmáticos já nesse momento – da crítica de arte modernista começaram a ser questionados. A produção artística daquele momento ressaltava traços que podemos categorizar como intrínsecos, paradoxalmente – considerando a visão de Greenberg – do modernismo, tais como a interdisciplinaridade, a transgressão de fronteiras (MACK, 1994, p. 342). Porém, na sua empreitada reducionista, Greenberg já tinha estipulado as delimitações do que estaria dentro das artes modernistas, e o que seria exiliado. Termos como ‘autocrítica’ que podem ter um grande escopo de leituras, foram atribuídos à prática de manter esses limites bem resguardados, vigiando constantemente para que nada exterior ousasse adentrar os territórios da pintura e escultura, as artes modernistas por excelência. O imperativo histórico que, nos primórdios da teoria crítica de arte modernista, teria sido um dos eixos principais para explicar a procedência de tal produção estética, derivou em uma recomposição individualista do artista, o qual reconhecia a sua obra como uma extensão de si mesmo, desconsiderando influências externas. Nas colocações de Fried a “... arte modernista neste século terminou o que a sociedade do século XIX começou: a alienação do artista das preocupações, objetivos

e ideais daquela cultura” (FRIED apud MACK, 1994, p. 343, tradução nossa)¹⁸. Desta forma a crítica modernista declarou-se desinteressada da história, ao mesmo tempo em que, outrora, a considera-se fundamental para sua constituição. No entanto, tais contrassensos não foram percebidos como simples paradoxos filosóficos. Como muitas outras inconsistências dentro da crítica de arte modernista, esses posicionamentos tinham um papel central na manutenção do domínio modernista nos parâmetros da crítica dentro das artes. Greenberg – e portanto Fried – era um acérrimo defensor da intuição, como critério de crítica. Isto estabelece uma situação vantajosa, já que dificulta qualquer tentativa de desaprovação, afinal, intuições são subjetivas, porém, é incontestável que a experiência e gosto pairam por sobre elas, o que levanta a pergunta: como argumentar contra o gosto de alguém que define os mesmos parâmetros para o gosto?

A *avant-garde* do começo do século XX, movimento defendido ferreamente por Greenberg, compreendia dentro das suas filas muito mais do que o expressionismo abstrato. O dadaísmo europeu, ou a produção artística de figuras como Marcel Duchamp, com seus *readymade*, foram propostas que desviaram-se da pergunta qualitativa dentro das artes – como o foco na especificidade do meio no expressionismo abstrato – para, em vez de, concentrar-se em questionar qual era mesmo a natureza da arte. Se a definição de arte, dada por Greenberg, é a exploração absoluta do meio e suas possibilidades, estamos frente a um espaço o qual não tem cabida, pela constituição da sua lógica, para nenhuma produção estética que derive em outras propostas. Porém tal exclusão não conseguiu manter-se erguida para sempre, na década de 1960 apareceram no horizonte movimentos que promulgavam preocupações que remetiam aos postulados das vanguardas exiliadas pelo paradigma modernista, e agora vinham para questionar a própria natureza deste último, encabeçados pelo minimalismo, ou como Fried rebatizou: arte literal.

¹⁸ “... modernist art in this century finished what society in the nineteenth began: the alienation of the artist from the concerns, aims and ideals of that culture.” (FRIED apud MACK, 1994, p. 343)

Figura 1 - Marcel Duchamp e sua Bicycle Wheel (1913), um dos seus readymade.



Fonte: Pinterest¹⁹

O que Fried atacou no seu célebre ensaio *Art & Objecthood*, mas que o minimalismo, foram as mesmas pulsões que alimentaram no começo do século XX toda uma rama de propostas estéticas que, observando em perspectiva, representam a fonte de um diverso espectro de movimentos artísticos presentes desde a década de 1960, em diante. Fried faz uma distinção entre modernismo e minimalismo, onde este último apela à objetualidade da obra de arte, sua qualidade como objeto, sua materialidade inerte, enquanto o modernismo tem tido como projeto central a suspensão ou eliminação dessa objetualidade. Complementarmente a esta distinção, é colocada a noção de teatralidade, como uma relação particular entre o espectador – como sujeito – e a obra – como objeto –, situada em uma temporalidade. Tal noção, para Fried, constitui a negação da arte (FRIED, 1994, p. 153). Ao longo do ensaio é estabelecido um embate frontal com os artistas Donald Judd e Robert Morris, junto a seus respectivos conceitos de ‘objetos específicos’ e ‘figuras unitárias’ os

¹⁹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/352054895840540163/>>. Acesso em 30/05/2021

quais, considerando os posicionamentos de Fried, revelam as inconsistências do seu discurso. Veja bem, *Art & Objecthood* é um sofisticado exercício de persuasão, porém ele falha no momento em que não consegue observar novas propostas sem valer-se de outra lente que não seja o da crítica modernista. Assim, ao invés de adaptar sua metodologia para comportar as novidades que trazem consigo as novas estéticas, Fried desenvolve parâmetros para conseguir excluir-as com maior eficiência (MACK, 1994, p. 346). Um desses critérios é o que viria a ser reconhecido por Fried como um traço não-relacional dentro da produção minimalista, isto é, em obras como *Untitled (L Beams)* de Robert Morris, onde estamos frente a três elementos de figuras idênticas, os quais estão colocados dentro de um espaço, Morris enfatiza o caráter unitário da obra, sendo o conjunto entendido como um corpo só. Tal hipótese, para os fundamentos modernistas de Fried, onde a exploração do próprio meio da obra, representa a essência da produção artística, era um contrassenso; identificar três corpos geométricos como uma unidade significa a negação da relação interior entre os elementos partícipes da obra. Porém a relação não reside no interior da obra, senão que em suas associações externas. A teatralidade de Fried, era o *locus²⁰* da relacionalidade minimalista. No caso de *Untitled (L Beams)* é estabelecido um vínculo espacial entre o espectador e a obra, conseguindo, a partir do posicionamento do espectador através do espaço, enxergar a obra em múltiplas perspectivas, levantando questionamentos relacionais entre corpo, espaço e obra.

Figura 2 - *Untitled (L Beams)*, Robert Morris, 1965.



Fonte: Whitney Museum²¹

²⁰ Conceito utilizado a partir da sua definição como lugar determinado.

²¹ Disponível em: <<https://whitney.org/collection/works/1774>>. Acesso em 30/05/2021.

Os objetos específicos de Judd trazem outras propostas à tona, tais como temporalidade e dicotomia entre forma e figura. A partir do conceito modernista da planicidade do meio, abriu-se passo a tridimensionalidade presente nos *novos trabalhos*, como Judd denominou a nova leva de obras, desta forma abdicando da noção de movimento, já que a natureza desses trabalhos “não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos não funcionam mais” (JUDD, 2006 [1965], p. 97). A tridimensionalidade, ou espaço real, seria uma resposta à superfície plana, um abandono lógico, já que tais bordas representam um defeito na pintura, sendo uma plataforma limitante que teria levado a pintura à exaustão. Tal transição elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, assim como abre a possibilidade de uso de novos materiais. O apelo está na potência intrínseca do espaço real frente à planicidade da pintura. A forma bidimensional e ilusória da pintura, a superfície plana, é banida em prol da figura tridimensional do objeto inserido no espaço real, tal apertura promove uma dinâmica onde já não é apenas a obra, senão a interlocução de diferentes agentes participes de uma situação. O *locus* estético já não está apenas contido na obra, como exploração exaustiva do seu meio, mas sim no espaço intermediário entre os elementos vinculados.

A experiência oferecida na produção minimalista é o resultado da combinação de estratégias, um redirecionamento dos holofotes em direção à multiplicidade e suas possibilidades. Em uma situação, descentralizada da obra, coloca-se a relacionalidade como eixo principal, compreendendo uma dinâmica entre obra, espectador e espaço. Outro elemento que vem a conformar parte desse conjunto é a temporalidade, a partir da noção de infinitude que Fried observa em obras como *Untitled* (DSS 216), de Judd. A repetição de unidades idênticas implica em que os elementos em questão poderiam multiplicar-se *ad infinitum*. Da mesma forma, o jogo perceptual presente na obra de Morris – *Untitled* (*L Beams*) – sugere uma inesgotabilidade da experiência, cada vez que o espectador reposicionasse, a obra reapresenta-se, atualizada na sua configuração espectador-espacó-obra. A persistência da experiência necessariamente existe no tempo (MORRIS apud FRIED, 1994, p. 166).

Figura 3 - *Untitled (DSS 216)*, Donald Judd, 1970.



Fonte: Art Observed²²

Art & Objecthood, embora identifique as singularidades da nova produção, veiculada sob o rótulo de minimalismo – ou arte literal para Fried – fez da sua tarefa a demarcação de limites inexpugnáveis, o que resultou em uma defasagem com a exuberância criativa do seu tempo. Abordando as novidades como ataques à essência da arte, ao invés de caminhos para comportar as preocupações de uma sociedade diferente à da geração da imediata pós-guerra, Fried viu-se encurralado. Na sequência do minimalismo seguiram movimentos tais como o conceitualismo, *performance art*, o grupo *Fluxus*, entre outros, encontrando seu sustento, desdobrando-se e levando a novos horizontes os postulados do minimalismo. Fried estipulou que o valor ou qualidade de uma obra reside em si mesma, e não na intermediação dos agentes. Uma das coisas que faz o meio e sua auto exploração é colocar suas instâncias dentro do signo do Mesmo, portanto, fazendo-as mesuráveis e adjudicáveis (MACK, 1994, p. 347). Tal efeito serviu durante duas décadas para a formulação e exercício da crítica modernista, porém, simultaneamente, determinou sua sentença. Dentro desse espaço delimitado, era apenas uma questão de tempo até que seu próprio desenvolvimento atingisse as mesmas muralhas que ergueu.

²² Disponível em: <<http://artobserved.com/2013/11/new-york-donald-judd-stacks-at-mnuchin-gallery-through-december-7th-2013/>>. Acesso em 30/05/2021.

1.3 O som e a intencionalidade: Pierre Schaeffer

No começo do século XX, as fronteiras da música foram marcadas por constantes tentativas de expansão, junto ao questionamento do quê deveria estar presente dentro do seu território, o quê deveria ser considerado Música. Quando confrontado ao conservadorismo musical, o compositor Edgar Varèse respondeu propondo ampliar a definição de música para incluir todo som organizado. De natureza semelhante foi o projeto futurista, que no manifesto *L'Arte dei Rumori*²³, de Luigi Russolo, propunha-se entrar em embate frontal contra as definições de música, a constituição dos seus materiais, e os métodos para adjudicar valor estético a esses materiais. Dado o advento da revolução industrial, o panorama sonoro da urbe viu-se drasticamente reconfigurado, sendo o desenvolvimento tecnológico um dos seus principais responsáveis. Desta forma, os desdobramentos de tal acontecimento foram enxergados, sob a lente futurista, como uma prolífera fonte de recursos a serem utilizados na criação de uma nova música. Porém, dentre essas tecnologias, não foi a capacidade de emitir novas sonoridades a que transformaria a prática musical, e sim a sua capacidade de captá-las.

A invenção do fonógrafo e do gramofone abriram as portas para um abundante caudal de novos procedimentos e práticas dentro do fazer musical, assim como novas relações frente à música e sua apreciação. O som, por meio das novas tecnologias, foi cristalizado em um suporte físico, isto é, o recurso sonoro, como uma entidade abstrata, finalmente foi capturada, para entrar no domínio da plasticidade material²⁴. Em 1948, Pierre Schaeffer, um engenheiro da *Office de Radiodiffusion-Télévision Française*²⁵ (ORTF), iniciou uma série de experimentos a partir das novas possibilidades que entregavam tais tecnologias. Os discos de fonógrafo permitiam algumas manipulações básicas, tais como a aceleração e desaceleração da sua reprodução. Posteriormente, com a chegada da tecnologia alemã de fitas magnéticas, Schaeffer começa a elaborar um conjunto de práticas e procedimentos que resultaram nos cinco *Études de bruits*, inaugurando desta forma a *musique concrète*²⁶. Enxergando uma exaustão presente na música tonal, no começo do século XX – Debussy começando a experimentar com escalas hexafônicas, Bartok explorando os recursos modais presentes nos

²³ A arte do ruído, tradução nossa.

²⁴ É importante destacar a irregularidade que representa o fonograma como material a ser utilizado dentro do campo plástico: ele é um híbrido, apesar de ser palpável, manipulável, sua manifestação necessariamente se projeta na temporalidade, ou seja, no seu tratamento sempre haverá um cruzamento de vetores.

²⁵ Escritório de radiodifusão-televisão francesa, tradução nossa.

²⁶ Música concreta, tradução nossa.

registros das suas expedições na Europa oriental –, Schaeffer busca um novo caminho para construir música, um caminho que conseguisse contornar tanto o tonalismo tradicional como as propostas atonais do serialismo e o dodecafônico, os filhos pródigos da segunda escola de Viena. Tal ‘instituição’ é o que Schaeffer reconhece como o epicentro do rigor, da rigidez, levadas a um novo patamar durante o período da imediata pós-guerra. A natureza das propostas da segunda escola de Viena, e dos seus seguidores, era de um forte carácter científico, o que, nos parâmetros de Schaeffer, nada teria a ver com música, senão que com tentativas de aplicar equações algébricas no fazer musical. Nas palavras de Schaeffer:

“... depois da guerra, no período de '45 a '48, tínhamos rechaçado a invasão alemã, mas não tínhamos rechaçado a invasão da música austriaca, a música dodecafônica. Tínhamos nos libertado politicamente, mas a música ainda estava sob o poder de uma potência estrangeira, a música da escola de Viena [...] Eu estava horrorizado com a moderna música dodecafônica. Eu disse a mim mesmo: 'Talvez eu possa encontrar algo diferente, talvez a salvação, a libertação, seja possível.'” (SCHAEFFER, 1987, tradução nossa)²⁷

Encontrando seu substrato na fenomenologia de Husserl, Schaeffer começa a sistematização da *musique concrète*, aplicando um processo de redução metodológica – *epoché* –, que, de acordo com Husserl, tem a finalidade de “ impedir-me de qualquer julgamento que diga respeito à existência espaço-temporal” (HUSSERL apud KANE, 2007, p. 17, tradução nossa)²⁸. A partir de tal dispositivo é que deriva a ‘acusmática’, isto é, a aplicação do *epoché* na música concreta, a separação das causas espaço-temporais e a distinção destas em relação às características sonoras imanentes. O que resta deste processo de redução é a acusmática. Tal conceito é definido como: “Acusmática, adjetivo: Diz-se de um ruído que se escuta sem ver as causas de onde ele provem.” (SCHAEFFER, 2006 [1966], p. 56, tradução nossa)²⁹. O termo deriva do grego *akousmatikoi*, o qual por sua vez refere-se aos alunos de Pitágoras, que escutavam os ensinamentos do seu mestre por trás de uma cortina. Assim, para os *akousmatikoi*, o corpo de Pitágoras é excluído da equação, deixando-os apenas com o som da voz dele. Em vista disso, Schaeffer enxerga nas novas tecnologias uma continuação das antigas tradições acusmáticas do ensinamento pitagórico; a cortina dos

²⁷ “... after the war, in the '45 to '48 period, we had driven back the German invasion but we hadn't driven back the invasion of Austrian music, 12-tone music. We had liberated ourselves politically, but music was still under an occupying foreign power, the music of the Vienna school. [...] I was horrified by modern 12-tone music. I said to myself, 'Maybe I can find something different, maybe salvation, liberation, is possible.'” (SCHAEFFER, 1987)

²⁸ “... bars me from any judgement that concerns spatio-temporal existence”(HUSSERL apud KANE, 2007, p. 17)

²⁹ “Acusmático, adjetivo: Se disse de um ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene” (SCHAEFFER, 2006 [1966], p. 56)

tempos antigos, é a rádio e as formas de reprodução sonora de hoje, que coloca aos ouvintes modernos frente a uma voz invisível. A experiência acusmática implica em uma mudança de foco que, por meio da redução, estabelece uma especial ênfase na escuta. Excluindo as relações causais do som, a atenção é redirecionada desde o objeto para o conteúdo, descobrindo desta forma que muito do que é associado à escuta, não é nada mais do que elementos visuais explicados pelo seu contexto.

Depois de quinze anos de elaboração, Schaeffer publica em 1966 o *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*, dividido em sete livros. Tal obra representa a busca de Schaeffer pelo desenvolvimento de uma teoria que sustentasse a experiência da música concreta, e de onde desdobram-se alguns dos principais conceitos que vieram a ser reconhecidos como o legado da música concreta perante a as práticas experimentais dentro da música do século XX, tais como o objeto sonoro e a escuta reduzida. Seguindo a influência fenomenológica de Husserl nos postulados de Schaeffer, assenta-se a unidade por trás da música concreta: o objeto sonoro. A crítica fundacional da fenomenologia constrói-se sobre a distinção entre eventos psíquicos reais, datáveis (objeto factual) e o conteúdo imanente a esses eventos (objeto intencional), onde este último seria seu objeto de interesse. Husserl explica o conceito valendo-se de uma mesa. Uma mesa sempre é vista desde uma perspectiva em particular, se o sujeito desloca-se ele consegue ter uma nova percepção da mesa, porém, a sua percepção anterior é perdida. Em medida do seu continuo reposicionamento, o sujeito conseguirá um fluxo de perspectivas, distintas umas das outras. Tal fluxo é o que Husserl chama de ‘adumbrações’, uma série de múltiplos atos de consciência. Porém, isto não é suficiente para configurar a mesa como um objeto intencional, é necessária a síntese desse fluxo de adumbrações. É através do correlato de perspectivas obtidas por meio de múltiplos atos de consciência que somos capazes de postular a identidade de um objeto, transcendendo à percepção deste mesmo. Assim, o objeto intencional distingue-se do objeto factual; sendo o correlato, um ato de síntese por parte do sujeito, o objeto intencional independe de qualquer contexto factual, tornando-se essência. A partir do objeto intencional é que Schaeffer funda o objeto sonoro, uma síntese de um *continuum* de percepções auditivas que transcende seu contexto; um objeto que não é mais o fruto da percepção individual, senão que do seu correlato (SCHAEFFER apud KANE, 2007, p. 17).

É de especial interesse para o entendimento da fundação da escuta reduzida uma observação aprofundada do livro II. Carlos Palombini aponta que:

“Advém daí a escuta reduzida, uma suspensão de relações simbólicas e indiciais (como referências ao solfejo tradicional e à fonte ou à causalidade do som) através da qual o objeto se revela como um agregado de qualidades de forma e matéria sonoras.” (PALOMBINI, 1999, p. 6)

Para descrever o agregado de qualidades, o correlato sonoro, Schaeffer propõe quatro modos de escuta: *Écouter*, *Comprende*, *Entendre* e *Ouïr*. *Écouter* corresponde á um modo de coleta de informação onde o som é utilizado como índice para objetos e eventos no mundo. (i.e. o rugido de uma animal selvagem aproximando-se, ou seja, perigo). Neste modo os sons pertencem a uma rede de associações e experiências preocupadas com a causalidade. *Comprende* é a designação para um modo de coleta de significados onde os sons são escutados como signos comunicativos. Este modo pode ser utilizado para descrever como escutamos a linguagem, ou seja, sons emitidos por outro interlocutor os quais carregam um significado. Por outro lado, *Ouïr* representa um modo de escuta passivo frente aos estímulos sonoros do mundo, desinteressadamente recebe o que a percepção capta. Por fim, *Entendre* descreve o modo seletivo de escuta, que ativamente seleciona, aprecia e responde a determinados atributos do som.

Tabela 1 - Modos de escuta

4. COMPRENDRE — para mim: signos — diante de mim: valores (sentido-linguagem) <i>Emergência de um conteúdo do som e referência a, comparação com, noções extra-sonoras</i>	1. ÉCOUTER — para mim: índices — diante de mim: eventos exteriores (agente-instrumento) <i>Emissão do som</i>	1 e 4: objetivos
3. ENTENDRE — para mim: percepções qualificadas — diante de mim: objeto sonoro qualificado <i>Seleção de certos aspectos particulares do som</i>	2. OUÏR — para mim: percepções brutas, esboços do objeto — diante de mim: objeto sonoro bruto <i>Recepção do som</i>	2 e 3: subjetivos
3 e 4: abstratos		1 e 2: concretos

Fonte: PALOMBINI, 1999, p. 7

Desta forma é possível perceber como *Écouter* e *Compreende* são modos que buscam um objeto referencial para além do som, já *Ouïr* e *Entendre* preocupam-se apenas com os seus aspectos intrínsecos. Assim, a escuta reduzida configura-se como o exercício de ouvir o som afastado de qualquer tentativa de apropriação deste por parte de signos indicativos ou comunicativos. O som já não é mais o veículo, tornou-se o foco. No entanto, é importante destacar certos paralelos entre as propostas de Schaeffer e de Greenberg. Sendo a fenomenologia um dos substratos para a construção da música concreta, é possível observar que em conceitos como o objeto sonoro e escuta reduzida “não possa existir uma diferença essencial entre uma audição imaginada e uma audição real” (KANE, 2007, p. 20, tradução nossa)³⁰. Vamos destrinchar essa frase revisitando os conceitos de objeto factual e objeto intencional. A essência encarnada no objeto intencional é produto de um fluxo de atos de consciência, uma variedade de percepções, porém, é na revelação de características invariáveis que começamos a identificar a essência presente no objeto intencional, ou seja, a variação é um simples exercício para revelar essências. Paralelamente, através da *epoché*, todo traço factual é deixado de fora fazendo com que o objeto intencional seja liberado de todo vínculo com o mundo externo, por tanto, a distinção entre imaginação e realidade torna-se discutível, quer dizer, as adumbrações partícipes da síntese podem ser de origem imaginário ou real, pouco importa. Husserl chega a apontar que “suposições sobre a existência são irrelevantes” (HUSSERL apud KANE, 2007, p. 20, tradução nossa)³¹. Esta ausência de uma obrigação material faz com que tanto o objeto sonoro como a escuta reduzida não tenham nenhum compromisso com a atualidade, perpetuando uma visão ahistórica da natureza dos materiais, recursos e procedimentos utilizados no fazer musical. Novamente vemos a edificação de muralhas, que visam rechaçar as forças sociais, culturais e políticas que invadem território da arte, agora em torno à música concreta. Embora as contribuições de Schaeffer para com a prática musical no século XX em diante sejam inegáveis, e de suma importância para o seu desenvolvimento, a construção de uma teoria sobre pilares rígidos que omitem as forças caudalosas da história, coloca a possibilidade de um cataclismo no horizonte, cataclismo que talvez Schaeffer reconhece ao momento de afirmar, em uma entrevista com Tim Hodgkinson, que “...infelizmente, demorei quarenta anos para concluir que nada é possível fora do DoReMi” (SCHAEFFER, 1987, tradução nossa)³². A trágica

³⁰ “... there can be no essential difference between imagined hearing and actual hearing.” (KANE, 2007, p. 20)

³¹ “... suppositions about existence are irrelevant” (HUSSERL apud KANE, 2007, p. 20)

³² “... unfortunately it took forty years to conclude that nothing is possible outside DoReMi” (SCHAEFFER, 1987)

declaração – embora a produção das últimas décadas testifique o contrário – evidencia a frustração que Schaeffer sentiu ao perceber que não teve como organizar o som de uma forma sensível. É nesse momento em que levantam-se questionamentos pertinentes sobre a possibilidade de construir e desenvolver um corpo teórico sensível omitindo, de certa forma, as forças sociais, culturais e políticas nas quais está-se inserido, no caso daquilo ser realmente realizável.

1.4 Deixem os sons serem eles mesmos: John Cage

O sublime, como tido pela estética ao longo da história, sempre tem sido considerado próprio do campo do ‘absoluto’, e por tanto, irrepresentável. No paradigma estético do classicismo e romantismo era julgado que a música instrumental correspondia a uma música absoluta. Segundo essa linha, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus, estabelece que o paradigma da música absoluta responde a uma música sem palavras, isenta de associações extramusicais, autossuficiente e provedora de uma conexão direta com o verdadeiro, o belo e o divino (DALHAUS, 1989). Nesse sentido, a música revela-se como uma prática obcecada com as especificidades dos seus materiais; somente a música tem dentro do seu *argot* um termo para referir-se a elementos externos a ela que ameaçam com deturpar-la: o extramusical. Se observamos outras artes, dificilmente encontraremos algo semelhante. A dança não tem termos para indicar elementos extradançantes. Do mesmo modo o cinema, considerando a sua natureza multimídia, pouco preocupa-se com algo que pudesse chegar a considerar-se extracinemático. Porém, na música, como uma disciplina académica, artística e performática, é comum deparar-se com uma certa necessidade de identificar, e incluso eliminar, elementos que não sejam considerados próprios, postura que pode ver-se acentuada em certas tradições, como a música absoluta de Eduard Hanslick, por exemplo (KIM-COHEN, 2009). A partir deste ponto podemos observar paralelos com os postulados de Greenberg, inclusive. As instituições da música ocidental têm constituído e perpetuado a música como um conjunto de efeitos quantificados em valores; têm capturado a música como um sistema sígnico/numérico, isto é, um sistema onde seus fenômenos são concedidos a valores de altura, harmonia, duração e organização rítmica. Essa valorização dos efeitos musicais corresponde à valorização de certos efeitos em detrimento de outros. É nesse contexto que John Cage posiciona-se facilmente como a figura mais influente dentro das práticas experimentais na música, do período pós-guerra em diante. Se Varèse enfrentou o conservadorismo musical propondo ampliar as definições de música para incluir todo som

organizado, Cage foi além, ao incluir todo som e até mesmo o silêncio. Responsável por impulsionar a música para o plural domínio da pós modernidade, os postulados de Cage destacam-se por seu constante empenho em expandir o universo e prática musical, junto com seu rígido paradigma. Descrito como um detonador de tradições e um neotrascendentalista, Cage praticou uma profunda revisão dos valores da música, relocalizando-os dentro de uma prediscursividade da natureza dos sons e sua qualidade autorreferente, isto é, o ‘som em si mesmo’.

Em 1933, Cage, aos 21 anos, tornou-se aluno de Arnold Schoenberg, estabelecendo-se uma relação na qual podemos apontar um certo ponto de partida. A noção de Cage de que ele “não tinha tato para harmonia” (CAGE apud HICKS, 1990, p. 134, tradução nossa)³³, resultado da sua vivência junto a Schoenberg, fez com que Cage empreendesse um caminho em busca de uma música livre da teoria musical, da tonalidade e harmonia. Isto teve implicâncias diretas na reestruturação e posterior abandono dos meios de composição musical – na tradição ocidental –, isto é, desenvolvimento melódico, harmônico e o ideal de movimentação musical por meio de progressões e cadências. O novo meio que Cage vislumbrou para estruturar esta nova abordagem da música foi o silêncio. Realinhando os quatro parâmetros da música (altura, intensidade, timbre e duração) Cage relega o parâmetro primordial – altura –, para favorecer à duração, já que este era o parâmetro ‘correto’ para pensar a composição. Em razão disso, Cage estabelece:

O som tem quatro características: altura, timbre, intensidade e duração. O oposto e necessário coexistente do som é o silêncio. Das quatro características do som, apenas a duração envolve som e silêncio. Portanto, uma estrutura baseada em durações (ritmo: frase, durações de tempo) está correta (corresponde à natureza do material), onde uma estrutura harmônica está incorreta (derivada da altura, que não tem como existir no silêncio). (CAGE, 1961, p. 63, tradução nossa)³⁴.

Usando o silêncio como um dispositivo estruturador do material musical, Cage foi capaz de expandir os horizontes musicais, incorporando o que sempre esteve além dos limites da prática musical: o completo campo do som. Influenciado pelo cineasta abstrato

³³ “...to having ‘no feeling for harmony’” (CAGE apud HICKS, 1990, p. 134)

³⁴ “Sound has four characteristics: pitch, timbre, loudness, and duration. The opposite and necessary coexistent of sound is silence. Of the four characteristics of sound, only duration involves both sound and silence. Therefore, a structure based on durations (rhythmic: phrase, time lengths) is correct (corresponds with the nature of the material). whereas harmonic structure is incorrect (derived from pitch, which has no being in silence).” (CAGE, 1961, p. 63).

Oskar Fischinger, quem sustentava a ideia de que cada objeto deste mundo possui um ‘espirito’, o qual é possível de ser articulado na sua impressão do seu som (DYSON, 1992), o entendimento sonoro de Cage foi direcionado para um animismo e transcendentalismo dos objetos, como veículos de acesso para uma realidade mais profunda. Tal ideia levou a Cage à percussão como mecanismo de escuta dessa impressão animista, na conjunção da materialidade, sonoridade e espírito do objeto posto em vibração. Preparado com esse conjunto de elementos – silêncio, som, espírito, objeto e duração –, Cage confrontou não apenas os mecanismos estruturais, senão que também o próprio espaço e instrumentação da tonalidade. Produto dessas experimentações foi o piano preparado, que, em primeira instância, foi elaborado como uma adaptação para sua peça *Bacchanale*. Mas em tal procedimento também é possível enxergar uma preparação para a “morte da tecnologia de coroação da tonalidade, aniquilação do seu fixo e claustrofóbico temperamento” (DYSON, 1992, p. 377, tradução nossa)³⁵. A música já não servia à vontade dos românticos, como veículo de suas carregas emoções, senão que atendia à sutil e modesta expressão dos objetos posicionados dentro do piano.

Na sua peça *Imaginary Landscape N°4*, de 1951, uma peça para doze rádios e vinte e quatro interpretes, Cage enfrentou uma nova transformação do seu entendimento sonoro, o qual por primeira vez se vê abstraído, liberado do seu objeto, e, por sua vez, constantemente presente, pois ele está nas frequências que são irradiadas pelo espaço; uma infinidade de sons estão sendo emitidos pelas rádio difusoras, sendo o aparelho radiofônico apenas o seu catalizador. Em paralelo, a amplificação fez com que fosse possível a escuta e posterior transmissão de sonoridades antes omitidas pela sua baixa intensidade. Assim, a tecnologia apresenta-se como um emancipador do som, perante a sua materialidade, concebida no objeto; assim é estabelecida uma conscientização dos modos da natureza – enxergada na transcendência do objeto –, dentro das operações artísticas, permitindo que objeto da arte retome o fluxo da vida. Desta forma é enquadrado um processo, dentro da tecnologia, de transmutação do cultural para o natural, estabelecendo-se um paradoxo, onde por um lado o som seria emancipado pela tecnologia, mas simultaneamente seria dependente da sua força liberadora. Assim Cage passa a considerar o processo como um recurso fundamental do seu corpo filosófico/teórico musical, reconhecendo-o nas próprias qualidades

³⁵ “... death of the crowning technology of tonality, annihilation of its fixed and claustrophobic temperament...”(DYSON, 1992, p. 377)

do ‘som em si mesmo’, o qual é um fluxo continuo de criatividade, colocando sua ausência de bordas, e por tanto, uma capacidade intrínseca de mistura como todo e qualquer outro som, como um paralelo com conceitos centrais na composição de Cage, como a interpenetração, desimpedimento e não-obstrução, elementos os quais decantaram nas experimentações de Cage com o *I-Ching* e a indeterminabilidade como estratégia composicional.

Na sua busca pelo silêncio, Cage foi em 1952 para a universidade de Harvard, onde entrou em uma câmara anecoica, lugar que seria a origem do mito que contorna o silêncio proposto por Cage. Nessa câmara ele relata ter ouvido dois sons, um agudo e outro grave, os quais seriam respectivamente o seu próprio sistema nervoso e circulação sanguínea, segundo o dito pelo engenheiro responsável, uma vez questionado por Cage. A realização que foi marcada pela impossibilidade de ouvir o silêncio total, a ausência pura, desenlaçou em um abandono da ideia do absoluto, e a dicotomia previamente estabelecida por Cage entre o som/silêncio. Em troca, Cage começou a enxergar o silêncio como a expressão sonora da não-intencionalidade, articulando a ausência como um não-significado, uma não causalidade, e desta forma aproximando-nos do fluxo da vida, caudal o qual estaria imaculado das narrativas da sociedade, com seus significados, conceitos, contexto e cultura. Essa ideia foi utilizada por Cage como uma estratégia para afastar a vontade do compositor como tal, isto é, um controlador, diretor, definidor, em suma, um destrutor do som, como Cage estipula (DYSON, 1992). Está estratégia é evidente na celebre peça 4'33", um dos trabalhos mais controversiais e reconhecidos de Cage, estreada em 1952, e interpretada por David Tudor. A peça consiste em três movimentos onde o interprete não deve executar nenhum som, destacando assim a não-intencionalidade dos sons do ambiente, no caso do *Maverick Concert Hall*. Assim, foram permitidas uma série de concepções, possibilidades, modos de produção, execução e escuta, até então inéditas. O uso do tempo, fazendo um paralelo com as artes visuais, serviu de moldura para o instante sonoro evidenciado pela performance da obra (CAMPESATO, 2007). Convidando à audiência a criar sua própria experiência estética, Cage reconfigura as hierarquias e papéis do compositor, interprete e ouvinte em torno a indeterminabilidade e não-intencionalidade, enquadrando a peça como uma expressão direta do ‘som em si mesmo’. Porém, novamente encontramos contradições. No apelo transcendentalista de Cage em torno ao ideal de ‘Deixem os sons serem eles mesmos’, o compositor busca exiliar qualquer rede de significados que possam contaminar à música. Entretanto, vale-se de recursos retóricos e metafóricos para desenvolver e afirmar os seus postulados. Fugindo de uma rede de significados, Cage perpetuamente cai em outra, tão repleta de significantes quanto a anterior.

No momento em que utiliza conceitos próprios de filosofias orientais, por exemplo, já demostra a inevitabilidade do contexto: as noções de ‘Eu’ e ‘Nada’ do budismo Zen, para a sua compreensão, irremediavelmente vem acompanhadas da cultura nas quais desenvolveram-se. Do mesmo modo, o uso de recursos visuais para referir-se a fenômenos sonoros indica um sistema tácito de representações. Neste momento evidencia-se o problema ético de descrever essências – o som em si mesmo – como autossuficientes e autodescritivas, valendo-se de representações externas a elas, forçando assim um paradoxo, presente, por exemplo, no jogo retórico entre o ‘natural’ e o ‘cultural’. Por fim, é desconsiderada também a intencionalidade presente no desenvolvimento e produção da tecnologia utilizada nas obras, resultado de inúmeras relações sociais, culturas, políticas e econômicas³⁶. Esta ‘a-culturalidade’ presente na proposta de Cage, impulsionada pela remoção da obra de qualquer especificidade social e a redução do som ao seu estado de ‘som em si mesmo’, aparenta a instauração de uma própria câmara anecoica dentro do ideário do compositor, que busca excluir qualquer relacionalidade, contextualidade e sociabilidade na obra e prática musical (BROPHY, 2005). O paradoxo e a ambiguidade, configuram-se como traços fundamentais da estética de Cage. Onde por um lado temos incontestáveis contribuições, por outro temos uma espiral que começa na tentativa de emancipar-se dos limites da tonalidade, para cair novamente em uma prática que terminou por delimitar novas fronteiras de uma musicalidade, que por sua vez deixou de fora as riquezas da relacionalidade do som, fazendo com que seja necessária uma abordagem que comporte não uma dicotomia, senão que uma pluralidade de agentes trabalhando em rede para a identificação e produção de valores estéticos. Desta forma abre-se caminho a abordagem não-coclear.

³⁶ Ver *Gramophone, Film, Typewriter*, de Friedrich Kittler.

CAPITULO II

No presente capítulo serão abordados três pontos considerados fundamentais, pelo presente trabalho, para um maior entendimento da abordagem não-coclear, junto às suas preocupações, questões e propostas, visando evidenciar a relevância dos traços intertextuais presentes nas transformações que sofreram as artes de galeria durante o final da década de 1960 e ao longo dos 1970, resultando em uma produção que foi o espaço desde onde podemos mapear a origem da arte sonora assim como é concebida hoje em dia. Tais pontos são: o conceitualismo, o qual será abordado a partir dos postulados do artista e teórico Joseph Kosuth, apresentando concepções histórico/culturais de um campo estético constituído em torno a noções de gosto e beleza, que começou a ver o seu declínio com a ascensão do modernismo, para finalmente ser destituído em razão dos questionamentos levantados pelas novas gerações de artistas que, retomando as ideias planteadas por Duchamp no começo do século XX, questionaram a natureza da arte, deslocando-a desde uma arte da ‘aparência’ para uma do ‘significado’. Em seguida, será apresentado e desenvolvido o campo ampliado, diagrama da autoria de Rosalind Krauss, onde é descrita a situação na qual encontrava-se a escultura através do modernismo, descrevendo a sua ‘condição negativa’, isto é, a identificação desta em medida do que ela não é. Do mesmo modo, observando a insistência da crítica modernista em alargar a categoria de escultura para conseguir comportar as características da nova produção, Krauss propõe uma ampliação do campo no qual a escultura está inserida, elaborando novas categorias que permitiram a apreciação e posterior análise das novas propostas. Por fim, será abordar a situação expandida, conceito elaborado pelo artista e teórico Robert Morris. Embora a semelhança nominal entre os conceitos de Krauss e Morris, será destacada a diferença do seu foco; enquanto Krauss preocupa-se com a elaboração de novas categorias e as relações que estas estabelecem, Morris debruça no lugar da experiência artística, considerando ao espectador, o tempo, espaço e objeto, como os interlocutores desta situação, destacando os aspectos relacionais e dinâmicos que são estabelecidos nas suas interações. No decorrer do presente capítulo estes três pontos serão aprofundados tendo como objetivo o mapeamento dos recursos e operações dos quais uma abordagem não-coclear valer-se-ia no momento da apreciação, eventual análise, e crítica de uma obra de arte sonora.

2.1 A virada conceitual

A noção de que a arte vale-se de uma ‘linguagem’, a qual vai mudando de assunto, dos temas que aborda e lhe são interessantes, seguindo as tendências e ditames próprios de cada época, será nosso ponto de partida, o qual depois servirá para evidenciar o radicalismo presente nas ideias dos anos 1960 – 70. Tal noção, para o que nos compete, pode ser rastreada ao Iluminismo, onde era amplamente difuso o conceito de gosto como eixo central na apreciação da obra de arte. O gosto estava intimamente vinculado ao conceito de prazer, o qual por sua vez era uma sensação sujeita a graus de refinamento. De tal modo, buscando a sua universalização, o gosto era colocado em paralelo à lógica e à moral, sendo assim coroado como o principal dispositivo de julgamento estético. Em razão disso, o propósito da arte era a produção de prazer, aquele do mais alto escalão. Porém, ao outro extremo do espectro, existia o desgosto, o repugnante, aqueles elementos que apenas os mais perversos artistas atrever-se-iam a representar na sua obra. Embora a tentativa de universalização seja altamente questionável, é interessante retroceder ainda mais e abordar uma forma de arte onde esses elementos de mau-gosto são um traço constitutivo: A *Vanitas*. Termo oriundo do latim *vanus* (vazio), *Vanitas* significa vaidade, mas no sentido de futilidade, insignificância, da fragilidade e brevidade da carne. Valendo-se de caveiras, esqueletos e outros elementos alusivos à morte, a *Vanitas* busca nos lembrar da corrupção da carne e seus prazeres como distração de aspirações superiores, como o encontro com a divindade na vida após a morte. A pesar de que os elementos pictóricos da *Vanitas* sejam de evidente e proposital repugnância, é importante apontar que o sentido por trás a obra não era provocar desgosto em si, senão que revigorar a cosmologia cristã, a promessa do paraíso para os bem-aventurados, o castigo eterno para os malditos, ou seja, estamos em frente a um gênero o qual vale-se de recursos simbólicos que apelam a conceitos para veicular a sua mensagem, e não apenas a recursos retiniais que buscam agradar aos sentidos.

Foi no Iluminismo que assentaram-se as noções de uma arte pictórica de natureza ornamental, tida para agradar aos seus financiadores, como troféus feitos para ser exibidos em salas de eventos sociais. Porém, dentro da agenda desse currículo estético, manifestações como a *Vanitas* não teriam lugar, nem formas de apreciação, evidenciando as brechas de tal programa; se o prazer não tem nenhuma relação com a obra, o gosto é impedido de ser um parâmetro de avaliação.

Nos anos vindouros, com uma multiplicação das correntes artísticas, podemos apreciar uma grande variedade de tópicos abordados por essas diferentes tendências, alterando em consecutivas ocasiões o ‘currículo estético’ tido em grande consideração durante o Iluminismo. Entretanto, é só no começo do século XX que o elemento a ser questionado passa do eventual assunto abordado, para a própria ‘linguagem’ da arte. Dito em outras palavras, mais do que questionar os meios e recursos estéticos de determinada corrente artística, foi questionada a própria natureza da arte, os fundamentos que a constituem como tal. Em razão disso, a figura de Marcel Duchamp configura-se como principal referência no questionamento da natureza da arte, evento que deu inicio a uma profunda transformação dos valores iluministas, assentados na singularidade e essencialismo, para passar a uma visão expandida, fundamentada na pluralidade e multiplicidade. Um dos primeiros passos dessa transformação é o que identifica-se como a virada conceitual (KIM-COHEN, 2009).

Em abril de 1917, na Exibição de Artistas Independentes de Nova York, Marcel Duchamp tentou submeter para avaliação um mictório, assinado R. Mutt – 1917 e intitulado “*Fountain*”. O célebre *readymade*, apesar de ser aceito, nunca chegou a participar da exposição, provavelmente devido às associações próprias de um mictório, e a um tácito senso estético, que o rotularia de ‘mau gosto’. Entretanto, as intenções de Duchamp estavam longe de relacionar-se com qualquer recurso ou operação que tivesse o gosto, ou inclusive, o senso estético, como norma. Muito pelo contrário, o intuito era transcender tais padrões. Com a inserção de materiais estranhos à prática artística, Duchamp e seus *readymade* configuraram-se como os responsáveis pela ausência de tal divisão na atualidade (DANTO, 2000). Removendo um objeto qualquer do seu cotidiano, e colocando-o no contexto de uma obra de arte, Duchamp buscou encerrar um período de pensamento e prática estética a qual estava preocupada com padrões de gosto. Desta forma foi promovida uma transição desde a era do gosto, para a era do significado. Porém, o intuito não era a erradicação da beleza, feitura, gosto ou repugnância nas artes, apenas a derrogação de tais como imperativos artísticos. A partir de tal momento seriam opções através das quais o artista veicularia o significado da obra, caso fosse sua intenção.

Nas palavras de Duchamp:

Um ponto que quero muito estabelecer é que a escolha desses "readymades" nunca foi ditada pelo deleite estético. [...] A escolha partiu de uma reação de indiferença visual com ao mesmo tempo uma ausência total de bom ou mau gosto ... na verdade uma completa anestesia. (DUCHAMP apud DANTO, 2000, n.p, tradução nossa)³⁷

A empreitada de Duchamp, não obstante, vivenciou um ‘desvio’, como já pudemos ver no primeiro capítulo do presente trabalho, nas diretrizes do alto modernismo de Greenberg e Fried, focados na especificidade dos materiais da obra de arte. Tal formalismo incipiente estava presente inclusive em indivíduos próximos a Duchamp, tais como Walter Arensberg, patrono do artista, que considerava que o propósito da tentativa de submeter o mictório, era dirigir a atenção do comitê avaliador para as características formais do objeto, e a sua beleza intrínseca. Foi justamente a geração de artistas da década de 1960, entre os quais estavam os que Fried diagnosticou como ‘literalistas’, que retomaram as propostas de Duchamp e seus esforços de “reconectar a arte com a vida” (DANTO, 2000, n.p, tradução nossa)³⁸. Entre esses artistas podemos destacar a Robert Morris, Donald Judd, Joseph Kosuth entre outros, figuras as quais, seguindo os impulsos iniciados por Duchamp no começo do século XX, buscaram ir além das delimitações estipuladas por Greenberg para debruçar em uma prática alheia às restrições histórico/materiais e livre da moldura, perspectiva e planicidade do pictórico. Deste modo, nos anos 1960, retrata-se uma situação onde por um lado tínhamos os representantes do alto modernismo, estabelecendo o que a arte deveria ser, e por outro, uma nova geração de artistas – minimalistas, conceitualistas, o grupo Fluxus –, que longe de querem enquadrar suas propostas, partiam da premissa de que a arte como uma prática, como ideia, era um lugar de contestação. Tal postura foi a que levou a ‘vitória’ no conflito presumido por Fried³⁹, entretanto, não pela sua capacidade ou intenção de subjugar o movimento anterior, senão que porque as próprias ideias que constituam o modernismo já não eram aplicáveis, ou seja, não foi executado um descarte das operações e recursos dos quais o modernismo valia-se, senão que foi expandido o espectro de agentes considerados

³⁷ “A point which I very much want to establish is that the choice of these ‘readymades’ was never dictated by aesthetic delectation. [...] The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste...in fact a complete anesthesia.” (DUCHAMP apud DANTO, 2000, n.p)

³⁸ “... to reconnect art with life.” (DANTO, 2000, n.p)

³⁹ Em múltiplas instâncias do seu ensaio *Art and Objecthood*, é possível encontrar apelações de cunho bélico, indicando que estava acontecendo uma ‘guerra’ entre o modernismo e a arte literal, proposta a qual representava a degradação da arte.

dentro da prática artística, assim como foi instaurado o constante questionamento da própria arte como categoria.

Ao redor de máximas como – A ideia torna-se a máquina que faz a arte –, esta no caso da autoria do artista Sol LeWitt, edificou-se o conceitualismo, movimento o qual identificou nas operações mentais, na própria ideia, o *lócus* da prática artística. Entendendo a obra de arte como uma tautologia, isto é, um sistema autocontido o qual define para si mesmo as condições que o fazem verdadeiro, ou dito em outras palavras, a afirmação de que a própria arte define as condições nas quais sua produção possui sentido, os conceitualistas apoaram-se na intencionalidade que o artista e ou espectador projeta na obra para validá-la, o que Donald Judd afirmou quando disse “se alguém o chama de arte, é arte” (JUDD apud KOSUTH, 1991 [1969], p. 20, tradução nossa)⁴⁰. Do mesmo modo, suas preocupações afastaram-se da apreciação estética dos objetos e suas propriedades físicas, para focar em abordagens as quais pudesse contribuir ao desenvolvimento da ideia de arte e em como os artistas podiam fazer proposições as quais participassem desse desenvolvimento. Joseph Kosuth estipulou:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode questionar a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), ele está aceitando a tradição que vem com ela. Isto é porque a palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é uma espécie de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (não questionando) a natureza da arte. Aceita-se então que a natureza da arte é a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura. (KOSUTH, 1991 [1969], p. 18, tradução nossa)⁴¹

Críticos do modernismo de Greenberg, o qual rebatizaram como ‘Formalismo’, identificaram nele o ápice de uma arte decorativa, desprovida de qualquer substância conceitual, a qual, aliás, era propositalmente desconsiderada pelos seus exponentes. Do mesmo modo abnegavam da crítica modernista, já que esta era apenas estabelecida sob termos morfológicos, os quais nada tinham a contribuir à natureza da arte.

⁴⁰ “if someone calls it art, it’s art.” (JUDD apud KOSUTH, 1991 [1969], p. 20)

⁴¹ “Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That's because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a kind of art. If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art. One is then accepting the nature of art to be the European tradition of a painting-sculpture dichotomy.” (KOSUTH, 1991 [1969], p. 18)

Lucy Lippard, a crítica de arte estadunidense, chegou a descrever as pinturas de Jules Olitski como ‘*Muzak visual*’.

Tendo (1) o pensamento como uma prática continua e radicalmente metafórica, (2) a arte diretamente vinculada com tal prática, e (3) a estética como uma disciplina que deve ser separada da arte, devido a sua constante consideração de elementos externos tais como o belo e o gosto, vemos como a arte é constituída como uma categoria dinâmica e autodeterminada. O cerne de qualquer contribuição para o conceito de arte, estaria na própria ideia que determinada obra trouxe em um momento específico; por exemplo, as contribuições do cubismo para com a arte, estariam na sua contribuição para o desenvolvimento desta como conceito, e não nas propriedades físicas e pictóricas das suas obras, que atualmente já não passam de meros objetos de colecionador, já que a arte como conceito continuou com seu desenvolvimento, fazendo com que a contribuição do cubismo seja apenas apreciável no seu contexto histórico/artístico. Apreciar uma obra cubista atualmente seria uma operação a qual inevitavelmente estaria deslocada, não correspondendo com o estado e preocupações atuais da arte, desta forma impossibilitando qualquer leitura que pudesse emular fidedignamente seu significado e impressão inicial. Por outro lado, a consideração da arte como uma tautologia evidencia ambiguidades nos postulados conceitualistas, principalmente se é levada em consideração a condição dinâmica do conceito de arte, posto que novamente estamos frente a um sistema fechado, o qual neste caso é autocondicionado e paralelamente desenvolvido por toda e qualquer proposição que contribua com seu crescimento conceitual. É difícil imaginar como um sistema consegue definir os seus limites considerando que seu objeto principal é o conceito de arte, o qual por sua vez é veiculado através de operações mentais que são cristalizadas em objetos físicos ou performances. Tendo em conta sua natureza imaterial, tais bordas estariam fadadas a serem dissolvidas. Um caminho possível seria a total compenetração da vida com a arte, considerando toda manifestação como um receptáculo plausível do objeto de arte, princípio o qual foi levado em frente pelo grupo Fluxus, por exemplo.

A colocação de uma postura monista perante a arte é tensionada na situação expandida na qual artistas da década de 1970 construíram seu trabalho, levantando a relationalidade de agentes como tempo, espaço, espectador e obra em uma confabulação da qual resulta a experiência artística. Considerando as contribuições do conceitualismo, junto

com os princípios apresentados na situação expandida, podemos apreciar como começa a ser desenhada a base na qual uma arte sonora não-coclear poderá ser fundamentada.

2.2 A ampliação

Durante o século XX, a quantidade de materiais admitidos na prática da escultura aumentou drasticamente, assim como os seus procedimentos e a posterior revisão da natureza deles. A consideração do som, em mãos dos artistas que incursionaram na sua utilização dentro das práticas de artes de galeria, como um desses possíveis materiais, faz com que seja prudente analisá-lo através da lente com que seria observando qualquer outro daqueles – recém-admitidos – recursos plásticos, guardando devido cuidado. Foi Rosalind Krauss, quem no seu célebre ensaio *Sculpture in The Expanded Field* idealizou uma série de categorias as quais comportavam a experiência artística que foi vivenciada através do final dos anos 1960 e através dos anos 1970. Observando uma enorme heterogeneidade na produção escultural da época, e uma insistência por parte crítica modernista em alargar a categoria ao ponto de arriscar o seu colapso, Krauss acusa o caráter histórico da escultura como categoria, em detrimento da uma universalidade atribuída pelo senso estético modernista. Do mesmo modo, apela a um historicismo, visando reduzir a ‘estranheza’ provocada pelo novo, para eventualmente, através do reconhecimento do próprio no outro, gerar o conforto necessário para concatenar os novos agentes aos antigos, evocando um modelo evolutivo.

Vinculando a escultura ao monumento, Krauss inicia sua linha de raciocínio identificando neste último uma conjunção entre espaço, história e objeto. O monumento é uma representação comemorativa de um evento ou figura histórica situado propositalmente em um determinado local. Em torno a uma rede de símbolos, o monumento ergue-se verticalmente, valendo-se de recursos figurativos e a mediação de um pedestal, que o conecta com o lugar em qual está situado. É interessante a simbiose presente entre o objeto e o pedestal, posto que, enquanto este último eleva o objeto a uma condição de modelo a seguir perante os seus espectadores, simultaneamente os afasta. O pedestal do *Gattamelata*, monumento equestre ao *condottiero*⁴² Erasmo de Narni, possui em torno de 8 metros de

⁴² Nome dado ao capitão de tropas mercenárias que serviam às cidade-estado italianas desde a Idade Média até o século XVI.

altura, fazendo com que para ser apreciado, deva ser guardada uma distância considerável, de outra forma é inabordável.

Figura 4 - Pedestal do *Gattamelata*. Donatello, 1453.



Fonte: Santander LaSalle⁴³

Uma primeira tentativa de tirar o pedestal da equação pode ser apreciada na obra de Rodin, em esculturas como *Balzac* ou *Os Burgueses de Calais*, desta forma provocando uma identificação, um vínculo íntimo entre o espectador e o objeto. É com *Balzac*, que também podemos apreciar um afastamento de propriedades antropomórficas do objeto, motivo pelo qual o artista foi duramente criticado. Entretanto, foi com Brâncuși que a escultura dá um passo definitivo em direção ao modernismo, tornando-se finalmente nômade, abandonando seu vínculo com o espaço, isto é, atingindo seu caráter transportável. Além de provocar uma profunda revisão nas relações econômicas em torno à escultura, fez com que o pedestal, despojado da sua função histórica, agora entrasse em fusão com o objeto na sua qualidade estética, dissolvendo as suas fronteiras, como é possível apreciar na obra *Adam et Eve*.

⁴³ Disponível em: <http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/renacimiento/escultura/xv/donatello_gattamelata.htm>. Acesso em: 27/06/2021.

Figura 5 - *Balzac*, Auguste Rodin. 1935



Fonte: UFM⁴⁴

Figura 6 - *Adam et Eve*, Constantin Brâncuși. 1921



Fonte: Guggenheim Museum⁴⁵

⁴⁴ Disponível em: <<https://educacion.ufm.edu/auguste-rodin-monumento-a-balzac-bronce-modelo-1898-fundicion-1935/>> Acesso em: 27/06/2021.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/663>>. Acesso em: 27/06/2021

Na escultura, a passagem para o modernismo efetiva-se quando esta perde a necessidade de ter significância, dando resultado a um objeto altamente abstrato, fundamentalmente autorreferente e, considerando um viés histórico, funcionalmente deslocado. Tal processo decantou no que Krauss identificou como a ‘condição negativa’ da escultura, ou seja, a caracterização da prática pelo que ela não é, uma não-paisagem, uma não-arquitetura. Nas palavras de Krauss:

Começou a ser experimentado cada vez mais como pura negatividade. Nesse ponto, a escultura modernista apareceu como uma espécie de buraco negro no espaço da consciência, algo cujo conteúdo positivo era cada vez mais difícil de definir, algo que só era possível localizar em termos do que não era. Mas, provavelmente seria mais preciso dizer do trabalho que se encontrou no início dos anos 60, de que a escultura entrou em uma categórica terra-de-ninguém: era o que estava sobre ou na frente de um edifício que não era o edifício, ou o que estava na paisagem que não era a paisagem. (KRAUSS, 1979, p. 34 – 36, tradução nossa)⁴⁶

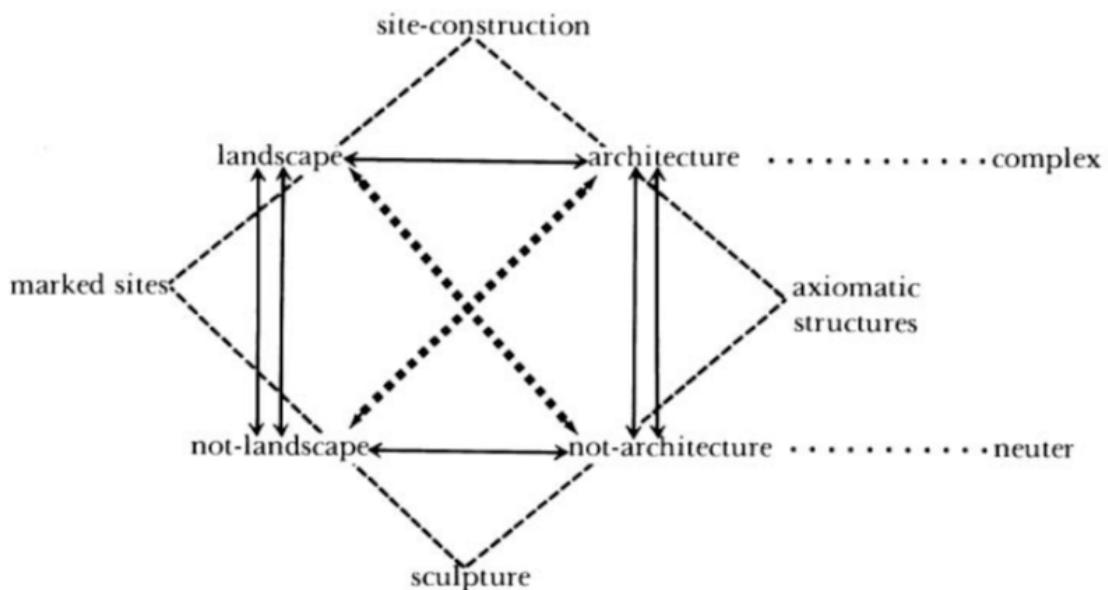
Observando a produção artística de finais dos anos 1960, Krauss notou que fazendo uma simples inversão dos conceitos de não-paisagem/não-arquitetura, já era possível estabelecer categorias que estabelecessem um dialogo com artistas os quais não encaixavam-se nas diretrizes modernistas. Embora a escultura modernista tivesse cessado de produzir positividade, a produção escultural da época estava longe de compartilhar dessa mesma atrofia. Enxergando uma certa superação, ou ausência de parâmetros necessários para descrever as características da produção emergente, é que Krauss anunciou o passo para a pós-modernismo, enquadrando a escultura dentro desta lógica como uma prática que não obedece mais a organizações constituídas em torno a determinados meios ou materiais, senão que, é organizada em torno a um universo de conceitos os quais são constantemente tensionados perante a sua situação cultural. Desta forma estabelece-se a pluralidade e multiplicidade em contraposição à insistência em alargar a categoria de escultura, por parte da crítica modernista. Nesse sentido, o historicismo trazido à tona pela autora, evidencia como em diferentes épocas a confabulação de agentes dentro de uma operação que tem como propósito a confecção de uma obra de arte, é um traço próprio de diversas práticas artísticas. Assim é denunciada a necessidade de universalizar uma categoria a qual, trabalhando em

⁴⁶ “It began, that is, to be experienced more and more as pure negativity. At this point modernist sculpture appeared as a kind of black hole in the space of consciousness, something whose positive content was increasingly difficult to define, something that was possible to locate only in terms of what it was not. But it would probably be more accurate to say of the work that one found in the early sixties that sculpture had entered a categorical no-man's-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.” (KRAUSS, 1979, p. 34 – 36)

conjunto com uma série de conceitos, seria capaz de comportar uma apreciação, teorização e crítica da produção emergente, a qual foi negligenciada durante a décadas em que o alto modernismo mostrou-se hegemônico.

A proposta de Krauss é sintetizada em um diagrama que posiciona as inversões da não-paisagem/não-arquitetura, sendo estas paisagem/arquitetura respectivamente, em uma relação multidirecional da qual, dependendo do vetor do eixo escolhido, podemos estabelecer diferentes relações.

Figura 7 – A Escultura no Campo Ampliado, Rosalind Krauss. 1979.



Fonte: KRAUSS, 1979, p. 38

Posicionando os dois binarismos de não-paisagem/não-arquitetura e paisagem/arquitetura, é estabelecido um campo quaternário no qual são traçados dois eixos – complexo e neutro – os quais referem-se a natureza auto-referenciada do binarismo inferior (neutro) e a relationalidade do sistemas que compõem o binarismo superior (complexo). Deste modo, Krauss estabelece três novas categorias que são resultado de novas combinações entre os agentes partícipes do campo ampliado. As obras que entabulassem relações entre paisagem e não-paisagem, foram rotuladas de ‘locais demarcados’, ou seja, obras que valem-se de operações dentro de um sitio específico – paisagem –, porém que alteram de formas impróprias tal espaço, seja através da sua manipulação, ou da instalação de objetos externos – não-paisagem –. Um exemplo pode ser a obra *Double Negative*, de Michael Heizer.

Figura 8 - *Double Negative*, Michael Heizer. 1969.



Fonte: The Jolly Contrarian⁴⁷

Em torno ao binômio paisagem/arquitetura, estabeleceu-se a categoria de ‘local-construção’, sendo aplicada a obras as quais trabalhavam em um sitio específico, do mesmo modo que os ‘locais demarcados’, porém em uma relação simbiótica com elementos arquitetônicos, dissolvendo desta forma os limites entre ambos os conceitos. Um exemplo de tal categoria poder a obra *Observatory*, de Robert Morris. Vale destacar como as últimas duas categorias mencionadas também tendem a fazer parte do movimento chamado de *land art*.

Figura 9 - *Observatory*, Robert Morris. 1977



Fonte: Land Art – Flevo Land⁴⁸

⁴⁷ Disponível em: <https://jollycontrarian.com/index.php?title=Double_negative>. Acesso em: 27/06/2021.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.landartflevoland.nl/en/land-art/robert-morris-observatorium/>>. Acesso em: 27/06/2021

Por fim, a categoria resultante da combinação de arquitetura/não-arquitetura, é batizada como ‘estruturas axiomáticas’, aplicando-se em obras que consistissem tanto em espaços arquitetônicos como as operações realizadas dentro destes. Neste ponto podemos observar tanto manipulações da estrutura ao ponto de suspender a sua funcionalidade inicial, ou a instalação de desenhos os quais alteram a percepção do espaço projetado através da estrutura, por exemplo. Uma obra que corresponde a esta categoria é a *Office Baroque*, de Gordon Matta-Clark.

Figura 10 - *Office Baroque*, Gordon Matta-Clark. 1977.



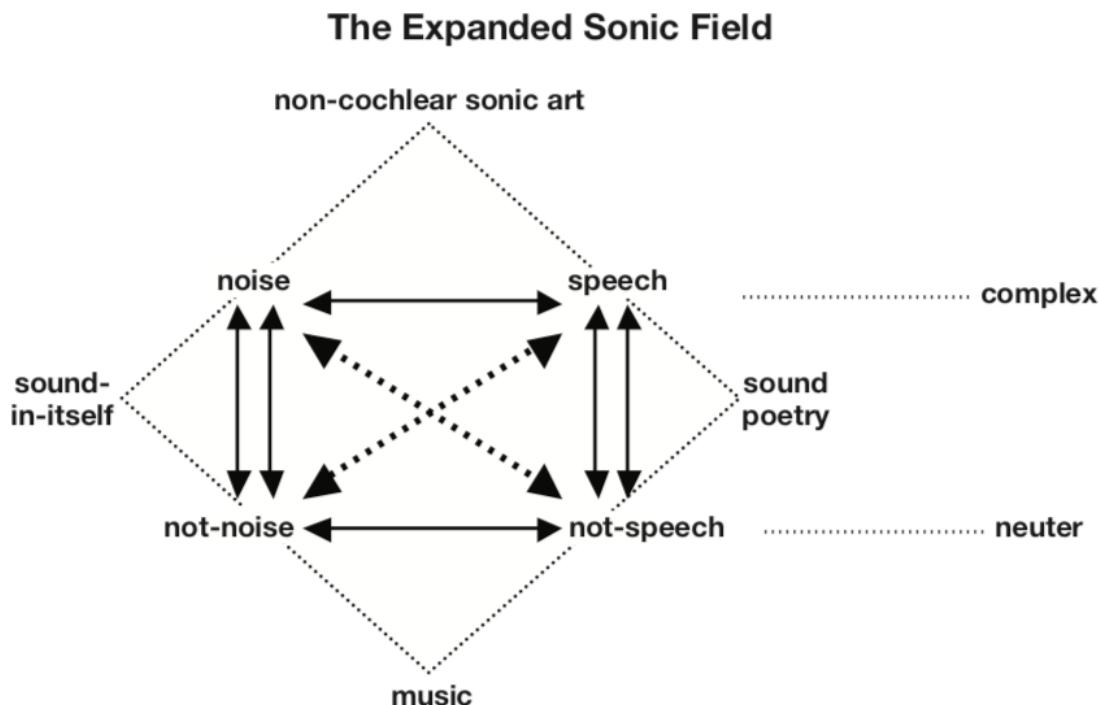
Fonte: MACBA⁴⁹

Deste modo é erguido o campo ampliado de Krauss, tensionando os conceitos apresentados no diagrama quaternário, assim oferecendo uma via para a apreciação de uma nova geração de artistas os quais tinham transcendido a ‘condição negativa’ da escultura modernista. Deslocando a escultura do seu distinguido posicionamento, para uma das quatro categorias na periferia do campo ampliado, vemos como as novas formas de produção artísticas ganham uma permissão para ser pensadas, autenticadas e valorizadas dentro dos mesmos padrões da outrora singular prática da escultura.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/exhibitions/gordon-matta-clark-office-baroque-portfolio>>. Acesso em: 27/06/2021.

Seguindo as linhas traçadas por Krauss, Kim-Cohen propõe, através de um exercício de mimese, e reconhecendo as possíveis contradições e problemáticas da autora, um outro diagrama quaternário onde os conceitos e categorias utilizadas são substituídos visando a aplicabilidade destes na experiência auditiva e na prática da arte sonora. Desta forma abrem-se possíveis caminhos para pensar as implicâncias e categorizações de obras existentes de arte sonora, assim como futuras direções para esta incipiente forma de arte (KIM-COHEN, 2009).

Figura 11 - *O Campo Sonoro Ampliado*, Seth Kim-Cohen, 2009.



Fonte: KIM-COHEN, 2009, p. 155.

Nesta proposta de um diagrama para ampliar o campo sonoro, temos os mesmos eixos de complexidade, no binarismo superior, e neutralidade, no binarismo inferior. A complexidade do binômio ruído/discurso, estabelece-se a caráter natural e cultural de cada elemento, respectivamente. Enquanto o ruído é a não-intencionalidade da sonoridade ambiental, o discurso representa a sonoridade cultural, constituída através de redes simbólicas. Por outro lado, o binômio não-ruido/não-discurso, assim como no binômio de Krauss, considera-se neutro em medida da auto referencialidade como sistemas fechados. O resultado de tal interação, na visão de Kim-Cohen, é a música, som que não é nem ruído, nem discurso. Ruído e não-ruído marcam as fronteiras do ‘som-em-si-mesmo’, categoria que pode ser apreciada no corpo teórico de Schaeffer e Cage. No outro polo, encontra-se a poesia

sonora, como resultado da interação entre discurso e não-discurso. Dada sua maior relevância no âmbito da literatura, Kim-Cohen declara não abordar tal categoria para o que compete a arte sonora. Por último, a combinação dos elementos positivos, ruído e discurso, dá como resultado à arte sonora não-coclear, isto é, som que funciona linguisticamente, por tanto pode ser tanto ‘lido’ como escutado. Assim que uma obra de arte sonora engaja nas premissas abordadas no presente capítulo, é inevitável que a sua leitura tenha que ser realizada por outros meios além dos estabelecidos por Cage o Schaeffer, considerando-os como as principais figuras dentro da categoria de música, por mais ampliada que esteja, em ser convocadas na hora de pensar no som incursionando fora do seu espaço habitual, em direção à arte sonora. O fato de que certas obras utilizem o som como meio para veicular espacialidade, temporalidade, historicidade ou afetos, acusa a necessidade de uma revisão das categorias disponíveis, assim como uma ampliação do campo em qual estas estariam inseridas. Krauss apontou no seu ensaio a multiplicidade de materiais e operações através das quais ampliou-se a campo da escultura. Kim-Cohen, desde o lado das práticas sonoras, aponta na mesma direção. O som pode ser utilizado, porém é deslocado da sua posição como ‘material nobre’ da arte sonora.

O fato de que a música tenha sido durante tantos séculos uma arte edificada sobre um sistema fechado e auto referente, invejado pela sua pureza, por parte de outras práticas artísticas, mas, que no momento em que essas outras práticas começaram a questionar a sua própria natureza, a música, embora tenha efetivamente ampliado suas categorias, tenha de certa forma mantido a natureza autocontida do seu sistema, vide o som-em-si-mesmo, faz com que o decorrer dos fatos históricos determine uma certa urgência, observada por Kim-Cohen, na elaboração de uma teoria a qual seja capaz de colocar a música, ou desde uma abordagem mais extensiva, a arte sonora, dentro de um campo no qual tenha que enfrentar as premissas atravessadas pelas outras práticas, das quais seus teóricos e artistas foram fortemente influenciados por linhas de pensamento como a semiótica ou pós-estruturalismo, as quais colocam a linguagem e, por tanto, a intertextualidade em um lugar central.

É interessante salientar que o diagrama de Kim-Cohen difere do de Krauss, já que as categorias que estabelece são facilmente permutáveis como ferramentas de análise de obras de arte sonora, ou seja, a diferença de uma obra rotulada como local demarcado a qual dificilmente poderia ser abordada como uma estrutura axiomática, escultura, ou local-construção, uma mesma obra de arte sonora, pode ser abordada como música, som-em-si-

mesmo, ou arte sonora não-coclear, separada ou simultaneamente, guardando ressalvas. Contudo, há obras que propositalmente elaboram propostas as quais as fixariam em alguma destas categorias, sendo as principais escolhas a categoria de música e do som-em-si-mesmo. Este é o caso das *Electric Walks* de Christina Kubisch, a artista sonora alemã. Kubisch é parte da primeira geração de artistas que não tiveram que transitar desde outro meio para a arte sonora, sendo assim partícipe do momento em que a arte sonora configurou-se como uma categoria em si mesma. A obra guia ao espectador através das ruas da cidade – *Electric Walks* já foi realizada em cidades de Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, França, entre outros países –, equipado com fones de ouvidos especificamente construídos para amplificar os resíduos sonoros das ondas eletromagnéticas presentes nas cidades. Sendo apresentado a um espectro de timbres, intensidades e ritmos, o espectador pode seguir a rota proposta pela artista, ou seguir o seu próprio trajeto. Kubisch, desta forma, acusa a revelação, mediante o som e através dos dispositivos com os quais os espectadores estão equipados, de uma cidade oculta aos sentidos. Agora, a artista, fortemente influenciada por Cage, apela ao som-em-si-mesmo, rotulando tal experiência de escuta como um processo pré-linguístico, onde através da mediação tecnológica, teríamos acesso a uma realidade inalcançável por outros meios.

Figura 12 - Participantes de uma *Electric Walk*. Christina Kubisch, 2006.



Fonte: Site de Christina Kubisch⁵⁰

Neste caso estamos frente a um problema de mediação e código. A tecnologia utilizada já vem carregada de elementos culturais e por tanto linguísticos, do mesmo modo, a

⁵⁰ Disponível em: <http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks>. Acesso em 28/06/2021.

codificação aplicada aos dispositivos de escuta foi feita por pessoas as quais também são agentes culturais, ou seja, podemos observar uma tentativa explícita de negligenciar aspectos relacionais e culturais da obra, em prol de uma pureza sonora. Kim-Cohen estipula:

Há uma tendência, especialmente forte entre os artistas sonoros, de dizer: a arte é o meio de transporte daquilo de que não podemos falar. Palavras são muito específicas; a linguagem, imaginada de forma mais ampla, está muito presa à sua rede simbólica. Portanto, os aspectos omissos de palavras da arte permitem o contato com a experiência pré-lingüística. Isso é especialmente verdadeiro para a mídia e as abordagens que prometem um encontro com o "real". O que isso negligencia é a realidade de que a arte, como uma atividade cultural com uma tradição e convenções - uma atividade que não ocorre no vácuo, mas que necessariamente interage com a cultura, política, comércio e socialidade - constitui e é constituída por uma vasta estrutura de criação de significado funcionando como um texto. (KIM-COHEN, 2009, p. 115, tradução nossa)⁵¹

Assim o som, junto com a sua qualidade sensorial, é novamente colocados sobre um pedestal, por sobre as possibilidades de uma prática artística que considere aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos. Vale destacar que este é um traço próprio de uma geração de artistas, principalmente europeus, ou residentes na Europa, que privilegiam a sensorialidade da experiência estética outorgada pela arte sonora – através das interações entre espaço, tempo e som –, em detrimento de um campo relacional, e por tanto linguístico da experiência. Helga de la Motte-Haber, a musicóloga alemã, figura central na elevação da arte sonora para uma categoria em si mesma, reconhece tal característica em artistas tais como, além de Kubisch, Bernanrd Leitner, Rolf Julius, Ulrich Eller, Robin Minard, entre outros (ENGSTRÖM; STJERNA, 2009). Desta forma é posta em evidência a necessidade de uma outra abordagem, a qual considere as propostas defendidas por Kubisch, mas que, do mesmo modo que a ampliação encabeçada por Krauss expandiu as possibilidades da escultura, sem subjugar ou deixar esta de fora, abra espaço para traçar novas linhas para uma prática sonora que considere outros elementos os quais não sejam apenas desdobramentos das preocupações da tradição ocidental da música, junto com seus sistemas fechados e autorreferentes, e sim um conjunto de categorias que comportem as preocupações de uma sociedade situada em uma vertiginosa expansão cultural.

⁵¹ “There is a tendency, especially strong among sound artists, to say: art is the medium of conveyance for that of which we cannot speak. Words are too specific; language, more broadly imagined, is too bound to its symbolic grid. So the wordless aspects of art allow contact with prelinguistic experience. This is especially true of media and the approaches that promise an encounter with the “real.” What this neglects is the reality that art, as a cultural activity with a tradition and conventions—an activity that does not perform in a vacuum, but that necessarily interacts with culture, politics, commerce, and sociality—constitutes and is constituted by a vast meaning-making structure functioning in the manner of a text.” (KIM-COHEN, 2009, p. 115)

2.3 A relationalidade

O iconográfico não é mesmo que o iconológico já que, onde o primeiro coloca elementos e temas em comum, o segundo posiciona uma coletividade de significados. É possível perceber uma sensibilidade transversal, entretanto, as preocupações e focos de cada um indicam uma imersão em diferentes questões. A partir de tal premissa é possível estabelecer as diferenças fundamentais entre o programa de Krauss, no seu campo ampliado, e o que Robert Morris veio a chamar de ‘situação expandida’. O campo ampliado, como pudemos observar na análise feita no capítulo anterior, buscava, a partir da interação entre elementos fundamentais para a concepção da categoria de escultura, o estabelecimento de novas categorias que comportassem as características da nova produção artística localizada em torno da categoria de escultura. Contudo, tais categorias agruparam as obras a partir das suas características e operações materiais, pudendo ser assim atribuídas ao iconográfico. Por outro lado, Morris, estabeleceu suas ‘formas unitárias’, as quais eram capazes de ser apreendidas perceptualmente como um todo, assim como a subversão do papel do espectador, passando a ter uma função ativa na cognição da obra, através de suas múltiplas perspectivas espaciais e temporais do objeto, remetendo desta forma ao conceito fenomenológico da adumbração. Em razão disso podemos observar na proposta de Morris uma profunda preocupação com a relationalidade estabelecida entre os interlocutores partícipes dessa situação expandida na qual estaria inserido o objeto artístico, e como este é fundamentalmente o produto das interações entre o espaço, tempo, espectador e objeto. No seu ensaio *Notes on Sculpture, part I* já é possível observar a evidente presença de tal traço. Nas palavras de Morris:

“Mondrian chegou a afirmar que “as sensações não são transmissíveis, ou melhor, suas propriedades puramente qualitativas não são transmissíveis. O mesmo, porém, não se aplica às relações entre sensações ... Consequentemente, apenas as relações entre sensações podem ter um valor objetivo . . .” Isso pode ser ambíguo em termos de fatos perceptivos, mas em termos de observar para a arte é descritivo da condição que obtém. Isso ocorre porque os objetos de arte têm partes claramente divisíveis que estabelecem as relações. Tal condição sugere a questão alternativa: poderia existir uma obra que tenha apenas uma propriedade? Obviamente que não, uma vez que nada existe que tenha apenas uma propriedade. Uma sensação única e pura não pode ser transmissível precisamente porque percebem-se simultaneamente mais de uma propriedade como partes de uma situação dada.” (MORRIS, 1968, p. 225, tradução nossa)⁵²

⁵² “Mondrian went so far as to claim that "Sensations are not transmissible, or rather, their purely qualitative properties are not transmissible. The same, however, does not apply to relations between sensations. . . . Consequently only relations between sensations can have an objective value . . ." This may be ambiguous in terms of perceptual facts but in terms of looking at art it is descriptive of the condition that obtains. It obtains

Com a participação do tempo, a experiência relacional que propõe Morris ganha uma dimensão discursiva, a qual é desenvolvida através das interações do espectador, da sua corporalidade partícipe da situação expandida, com o resto dos agentes. Tais preocupações físicas são uma manifestação da influencia que teve o *Judson Dance Theater* nas ideias e produção de Morris. O coletivo buscava superar às tradições da dança moderna, tendo como exemplo o trabalho de Martha Graham. Contemporâneos dos *Happenings* e de um prematuro grupo Fluxus, a produção do *Judson Dance Theater* estabelecia dinâmicas espaciais através do uso de acessórios e estruturas esculturais, como por exemplo a obra *Slant Board* (1961), de Simone Forti, esposa de Morris naquela época. Coreografada para um grupo de dançarinos e uma rampa de madeira equipada com cordas, a obra e sua estrutura forçava aos dançarinos a negociar com as condições do espaço e suas possibilidades, assim desdobrando-se uma conversação espacial na qual corpos e objetos produziam movimentos gestuais, marcados pela dificuldade do espaço e restrições dos objetos (LABELLE, 2015).

Figura 13 - *Slant Board*, Simone Forti. Performance no *Stedelijk Museum*, 1982.



Fonte: MoMA⁵³

because art objects have clearly divisible parts that set up the relationships. Such a condition suggests the alternative question: Could a work exist that has only one property? Obviously not, since nothing exists that has only one property. A single, pure sensation cannot be transmissible precisely because one perceives simultaneously more than one property as parts in any given situation ..." (MORRIS, 1968, p. 225)

⁵³ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/197256>>. Acesso em: 30/06/2021

A partir de tal exemplo é que obras como *Passageway* e *Column*, da autoria de Morris, obtêm uma nova dimensão de significado. *Passageway* funciona de uma forma semelhante à obra de Forti. Colocando ao espectador frente a um corredor montado por painéis de madeira, a estrutura confronta o visitante com uma tensão espacial. Por outro lado, *Column*, um misto entre escultura e performance, consiste em um retângulo cinza de 2,4 metros de altura por 60 cm² de base, o qual é posicionado no centro de um palco durante três minutos e meio, para depois ser tombado e permanecer deitado durante mais três minutos e meio. Nesta obra destaca-se a tentativa de um cruzamento entre objeto e evento, assim como a relação que guarda a recepção do objeto e o espaço no qual está inserido.

Preocupações sobre presença e produção de significado atingiram novos níveis com a obra de Morris, *Box with the sound of its own making (Box...)*, de 1961. A obra consiste em uma caixa, de aproximadamente 25 cm³, que contém um alto-falante que reproduz o próprio processo de construção da caixa. Um cruzamento entre escultura minimalista, jogo conceitual e ação performativa, *Box...* consegue condensar o processo na ideia: o que é escutado é o processo, porém o que é observado é o resultado de tal processo. Brandon LaBelle comenta sobre *Box...*:

[Sobre] *Box...* pode-se dizer que desloca o real com o gravado e, ao fazê-lo, encena uma conversa entre o imediatismo, como presença, e a reprodução, como mediação. Desse modo, a presença fenomenológica é desencadeada como um jogo de processo e percepção: como um objeto *Box...* está aqui e ali, presente e passado, audível e fixo, pois sua presença torna-se dependente do registro de seu passado, tornando explícita a presença da caixa como forma material por meio da repetição de sua própria construção. (LABELLE, 2015, p. 81 – 82, tradução nossa)⁵⁴

Mais uma vez podemos apreciar o confronto na proposta de Morris. A escuta do processo de produção não completa a recepção do objeto por parte do ouvinte/espectador, senão que levanta perguntas sobre a representação do mesmo: Qual é a caixa que deve ser apreciada? Qual é a caixa real? Onde está a caixa? No registro da sua construção em um tempo passado ou no resultado físico presente frente ao espectador? Em razão disso, as adumbrações geradas pelo espectador já não estariam localizadas apenas no espaço, senão

⁵⁴ Box . . . can be said to displace the real with the recorded, and in doing so, stage a conversation between immediacy, as presence, and reproduction, as mediation. In this way, phenomenological presence is teased out as a game of process and perception: as an object Box . . . is both here and there, present and past, audible and fixed, for its presence is made dependent upon the recording of its past, thereby making explicit the presence of the box as material form through the replaying of its very construction. (LABELLE, 2015, p. 81 – 82)

que no tempo, dada a narração sonora o processo de construção do objeto, veiculando múltiplas impressões, por meio do som, para o ouvinte/espectador. Contudo, a noção de adumbração é tensionada, já que para esta existir, o espectador deve mudar de posição, assim percebendo o objeto desde novas perspectivas. Em *Box...* a mudança de posição é conseguida pela implacável passagem do tempo, expressada na gravação reproduzida no interior do objeto, que por sua vez, duplica a noção de espaço, evidenciando um outro lugar, onde teria sido construído a caixa, um contraponto entre espaço de produção e espaço de recepção. Em suma, temos um cruzamento entre objeto, espaço, evento, discurso e espectador/ouvinte.

Figura 14 - *Box with the sound of its own making*, Robert Morris. 1961.



Fonte: The Metropolitan Museum of Art⁵⁵

Simultaneamente, *Box...* é uma abordagem escultural do som e o som da escultura. É uma obra que constitui sua própria ontologia através do levantamento de questionamentos ambíguos, contemplando um marco que considera a produção e recepção da obra para além do objeto, evidenciando a participação do ouvinte/espectador, assim como atravessamentos espaciais, temporais – e por tanto discursivos –. Este conjunto de interações, apresentadas como situação expandida, em paralelo com o campo ampliado e a arte conceitual, configuram-se como eixos centrais para a compreensão de uma abordagem não-coclear da arte sonora, evidenciando operações através das quais é possível enriquecer a prática desta incipiente arte.

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665>>. Acesso em: 20/06/2021

CAPITULO III

No presente capítulo serão abordadas três obras inseridas no âmbito da arte sonora. Considerando os pontos apresentados e desenvolvidos no capítulo anterior, serão feito análises das obras a partir da sua intertextualidade, assim como apresentações e articulações de análises feitas por outros autores, dos quais destacam-se Christoph Cox, Anette Vandsø e Carlos Kase, observando elementos conceituais e relacionais que possam ser considerados como constitutivos do corpo da obra tais como atravessamentos históricos, culturais e sociais; interações espaço-temporais, operações discursivas, interações com o espectador, entre outras.

As obras foram escolhidas pela suas incontestáveis qualidades intertextuais, ou seja, a apreciação de qualquer uma das obras abordadas a seguir, através de recursos que apontem, por exemplo, a uma auto referência da mesma, estaria fadada a uma observação obtusa, já que as dinâmicas de relacionalidade dentro das obras constituem um traço estrutural, sem o qual estas perdem o seu sentido. Tais obras são: *4 Rooms*, do artista sonoro dinamarquês Jacob Kirkegaard, a qual dialoga diretamente com a tragédia nuclear de Chernobyl. Posteriormente será abordada a obra *Guitar Drag*, do artista sonoro/visual estadunidense Christian Marclay, na qual, através de operações intermídia, estabelece-se um dialogo entre problemáticas de violência racial, associações culturais próprias do instrumento e influências do grupo Fluxus na prática artística do próprio Marclay. Por fim, será abordada a obra *Kleiner Lauschangriff*, do artista sonoro alemão Rainer Krause. Nela o artista tensiona relações entre espaços públicos, a historicidade de lugares marcados pela repressão ditatorial e políticas de escuta, através de operações de captação sonora e instalações. Ao longo do capítulo serão utilizados, quando pertinente, os recursos levantados na seção prévia, visando uma aplicação da abordagem não-coclear no repertório selecionado.

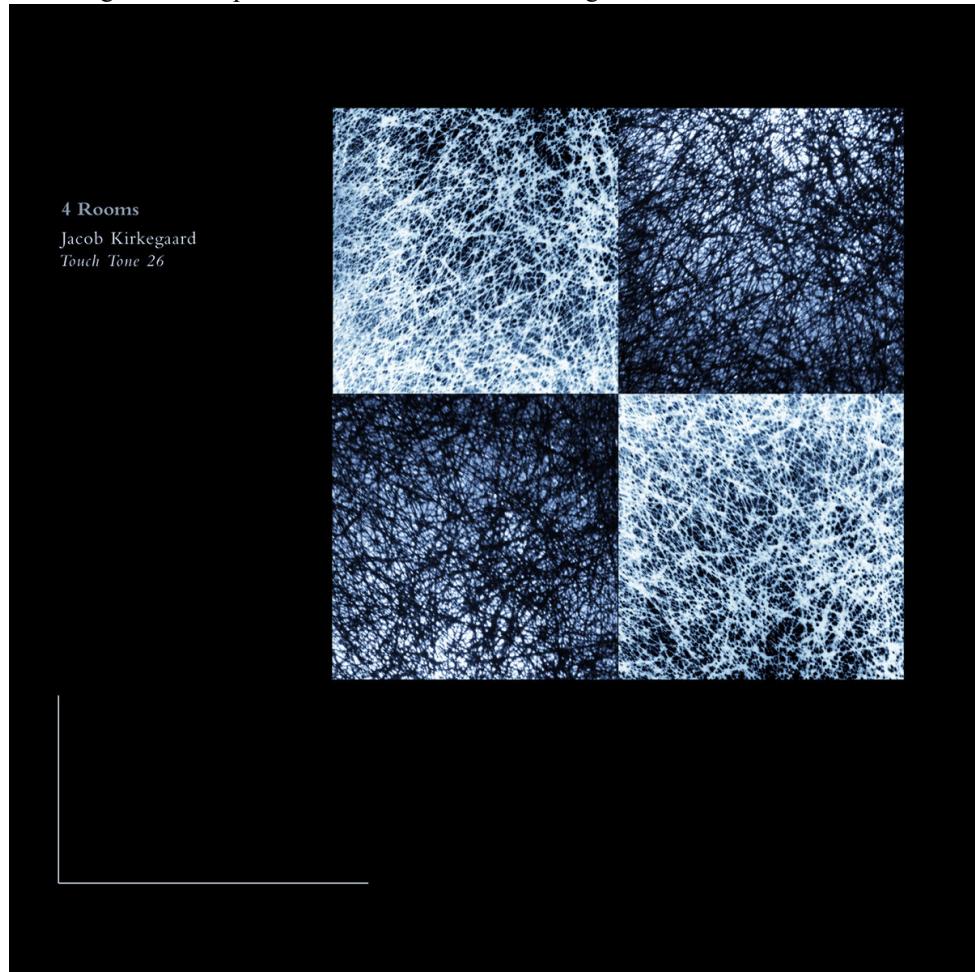
3.1 4 Rooms: Jacob Kirkegaard

4 Rooms é um conjunto de *field recordings*, realizadas pelo artista sonoro dinamarquês Jacob Kirkegaard. Lançado em 2006 no formato de *LP*, através do selo *Touch Records*, contendo quatro faixas e uma duração total de 52 minutos, *4 Rooms* situa-se geograficamente na ‘Zona de Alienação’ em Chernobyl, Ucrânia, local da maior tragédia nuclear já registrada. No dia 26 de abril de 1986, a Usina Nuclear de Chernobyl explodiu durante um teste de segurança, liberando partículas radioativas no ar, junto com o vazamento de material altamente radioativo. Em torno de 100.000 pessoas foram evacuadas, considerando a cidade de Pripyat e outras áreas afetadas, sendo obrigadas a deixar atrás todos os seus pertencentes, devido ao risco de contaminação. Para o ano 2004, funcionários governamentais seguiam supervisando a zona da catástrofe, tentando retirar material contaminado.

4 Rooms é a representação sonora de quatro espaços desertos dentro da zona da catástrofe, sendo estes uma igreja em Krasno [*Church*], um auditório [*Auditorium*], uma escola de ensino secundário [*Gymnasium*] e uma piscina [*Swimming Pool*], estes três últimos localizados em Pripyat. Kirkegaard escolheu deliberadamente esses espaços por serem lugares de encontro entre os antigos habitantes da zona, prévia à catástrofe. Valendo-se de uma técnica de gravação na qual o artista referencia à obra *Im Sitting in a Room* de Alvin Lucier, obra na qual Lucier gravou sua própria voz falando um breve texto dentro de um quarto. Tal gravação foi reproduzida no mesmo quarto e gravada reiteradamente, até que a voz de Lucier começou a perder sua ‘forma’, cedendo para à ressonância do quarto, até dissolver-se em um continuo fluxo sonoro. Da mesma forma, Kirkegaard gravou a ambência de cada um dos espaços selecionados durante dez minutos, para depois reproduzir o resultado de volta ao próprio espaço, conseguindo assim a assinatura acústica do lugar. Este procedimento também traz reminiscências do chamado *room tone*, termo técnico usado para descrever o “...murmúrio sônico de baixo nível [de intensidade] gerado pelos minuciosos movimentos das partículas de ar em espaços fechados.” (COX, 2009, p.24, tradução nossa)⁵⁶. Entretanto, é neste momento onde o foco nos procedimentos técnicos e no meio material da obra falha em veicular o seu valor estético. Mais do que concentrarmos no *espaço*, é necessário debruçar no *lugar*: Chernobyl.

⁵⁶ “the low-level sonic murmur generated by the minute movements of air particles in enclosed spaces.” (COX, 2009, p. 24)

Figura 15 - Capa do LP - *4 Rooms*, Jacob Kirkegaard, *Touch Records*, 2006.



Fonte: Bandcamp⁵⁷

É possível propor uma releitura do *room tone*, onde o que configura sua assinatura, além de ser a interação entre as partículas de ar e as qualidades materiais do espaço, tanto como os corpos e objetos presentes, também seja a ausência deles. O que podemos escutar em *4 Rooms* é intrinsecamente ligado com as especificidades do lugar, marcado pelo abandono total por parte dos seus antigos habitantes. Sendo o *room tone* influenciado também pelos objetos presentes no espaço, podemos inferir como os pertencentes deixados pelos moradores evacuados imprimem-se na assinatura sonora do lugar. A nível metafórico, ouvimos o abandono, os espectros das interações que algumas vez preencheram os espaços escolhidos pelo artista. Nesse sentido, é interessante destacar que o próprio Kirkegaard, no momento de iniciar as gravações em cada um dos espaços, abandonava o recinto (VANDSØ, 2012). Isto nos leva a considerar a relevância da ausência

⁵⁷ Disponível em: <<https://touch333.bandcamp.com/album/4-rooms>>. Acesso em: 20/06/2021.

de toda vida, na hora de capturar a sonoridade de cada lugar. Tal afirmação pode parecer um tanto exacerbada, porém, é importa salientar que as magnitudes da catástrofe foram tais que inclusive microrganismos foram afetados, apagando-os do ecossistema da Zona de Alienação, e desta forma, transtornando processos naturais de decomposição, assim selando o destino destas localidades e despojando-as da sua função e identidade como espaços de interação humana. Os efeitos da radioatividade nas áreas afetadas pela catástrofe, fizeram delas uma zona congelada no tempo, onde sua vegetação, por exemplo, morta faz muitos anos, apresenta-se cristalizada, quase uma fantasmagórica fotografia do seu passado, do qual se mantem apenas sua corporalidade inanimada. Em razão disso, *4 Rooms*, conduz ao ouvinte através de uma experiência de abundantes relações e associações de múltiplos níveis onde, no impedimento do meio para transmitir as diferentes camadas de subjetividade dentro da obra, somos jogados para sua intertextualidade. Cox aponta:

As despovoadas salas registradas por Kirkegaard estão profundamente determinadas pelo desastre nuclear que, vinte anos antes, forçou sua repentina evacuação. Assim, os *drones* que emergem dessas salas são, presumivelmente, afetados pelas partículas radioativas e ondas eletromagnéticas que ainda se movem invisivelmente dentro deles. Elas também são assombradas pelos seres humanos que um dia as habitaram. (COX, 2009, p. 25, tradução nossa)⁵⁸

Como ouvintes, o que escutamos, mais do que as partículas radioativas e ondas eletromagnéticas, são as sobreposições de camadas simbólicas, através das quais constitui-se a obra. Escutamos *4 Rooms* através do filtro do que conhecemos sobre a catástrofe de Chernobyl (KIM-COHEN, 2009). Os espectros que rondam os espaços selecionados por Kirkegaard, não são de natureza paranormal, muito pelo contrário, são as reminiscências das histórias que uma vez habitaram tais lugares, que através da obra nos atingem, ressoando com nossa sensibilidade. Nenhuma das camadas apresentadas é possível de ser veiculada apenas pelo som, é vital a interligação entre os diferentes níveis da obra, para desta forma apreciá-la como uma rede de subjetividades, onde o som não fica de fora, senão que conforma parte de uma ecologia de agentes que através da sua interação são capazes de constituir e ensamblar o corpo através do qual manifesta-se *4 Rooms*.

⁵⁸ “The depopulated rooms recorded by Kirkegaard are profoundly overdetermined by the nuclear disaster that, twenty years earlier, forced their sudden evacuation. Thus, the drones that emerge from these rooms are, presumably, inflected by the radioactive particles and electromagnetic waves that still invisibly move within them. They are also haunted by the human beings that once inhabited them.” (COX, 2009, p. 25)

3.2 *Guitar Drag*: Christian Marclay

Guitar Drag é uma vídeo instalação do artista sonoro/visual Christian Marclay, produzida no ano 2000, durante sua residência no *Artpace San Antonio*. Em um primeiro momento nos encontramos frente a um registro audiovisual cru, direto, quase autoexplicativo. Com uma duração em torno dos 14 minutos, nos seus primeiros segundos podemos ver a um homem branco, presumidamente Marclay, colocando fita adesiva no cabo e *jack* de uma guitarra elétrica, uma *Fender Stratocaster* vermelha. Marclay prossegue passando o cabo pelo braço da guitarra, local onde coloca mais um pouco de fita, grudando desta forma o cabo ao braço. A guitarra está conectada a um amplificador, o qual está na carroceria de uma caminhonete, uma *pickup Chevrolet*. Posteriormente, Marclay pega uma corda e depois de testar o som da guitarra, aumenta o ganho em um dos *knobs* do instrumento, começando a emitir seu som através do amplificador. Enquanto se faz notório o *hum* dos captadores, Marclay começa a amarrar a corda na área da pestana da guitarra, para depois deixá-la no chão, a uns poucos metros de distância. Finalmente, amarra a outra ponta da corda à caminhonete, entra na cabine, e começa a dirigir. Assim que a guitarra começa a ser arrastada, é iniciado um estridente *drone*, produto da agressiva fricção entre a guitarra e chão, que vai desde gramado, terra, cascalho até asfalto. Ao longo da obra podemos perceber diferentes *takes*, acusando o uso de múltiplas câmeras, e uma edição posterior ao registro. Até aqui, *Guitar Drag* apresenta-se direta e simplesmente como a documentação de um evento, o qual está circunscrito dentro do âmbito da arte sonora. Entretanto, é importante apontar para um importante fator circunstancial: Um ano antes da data de filmagem da obra, no mesmo estado – Texas –, James Byrd Jr., um homem negro de 49 anos, foi assassinado por três homens brancos associados a grupos de supremacia branca, os quais o amarraram desde os tornozelos a uma caminhonete, arrastando-o durante 5 quilômetros até sua morte. Em *Guitar Drag*, além da evidente representação do crime de ódio através de recurso retóricos, é possível observar uma placa do estado de Texas, junto com paisagens rurais que remetem ao local do homicídio, o que enquadra a obra dentro de um contexto discursivo em direta relação com assassinato de James Byrd. Desta forma, se faz crucial prestar atenção na intertextualidade da obra, nos precedentes culturais, referencias e suas associações, para dimensionar e examinar os procedimentos e recursos através do quais constitui-se.

Figura 16 - Frame de *Guitar Drag*. Christian Marclay, 2000.



Fonte: MoMA⁵⁹

Através do uso de estratégias de acaso e indeterminação, *Guitar Drag* posiciona-se como uma gritante manifestação contra a violência racial nos Estados Unidos, onde o artista redireciona essa violência racial exercida contra um ser humano em um objeto inanimado, o qual possui uma ampla gama de associações culturais. De forma retórica, a obra apresenta explicitamente qualidades de uma arte de protesto, mas, do mesmo modo, é possível observar traços próprios da cultura do *rock n' roll*, especificamente do *punk* e *art rock*, com suas performances de destruição de instrumentos, entre os quais a guitarra ocupa um lugar central. Por outro lado, é possível também traçar paralelos com as performances do artista Fluxus Nam June Paik, em específico com a peça *One for Violin Solo*. Nas palavras de Marclay:

Todas essas referências estão aí, e acho que realmente depende do interesse, do conhecimento e do estado mental do espectador. As pessoas terão diferentes leituras deste vídeo, e eu quero que todas elas sejam legítimas. Em última análise, eu fiz o vídeo por causa do que aconteceu com James Byrd, mas todas essas outras referências me permitiram pensar na guitarra como um instrumento antropomórfico que já estava associado à violência, à rebeldia e a uma juventude louca. Acho que não há problema quando as pessoas saem de lá revoltadas. Eu acho que também está bem quando eles saem de lá animados. (MARCLAY apud KASE, 2008, p. 422, tradução nossa)⁶⁰

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/100107>>. Acesso em 19/06/2021.

⁶⁰ “All these references are there, and i think it really depends on the viewer's interest, knowledge, and state of mind. People will have different readings of this video, and i want all these to be legitimate. Ultimately, i made the video because of what happened to James Byrd, but all these other references allowed me to think of the guitar as this very anthropomorphic instrument that was already associated with violence, and with rebellion, and crazy youth. I think it's fine when people walk out of there disgusted. I think it's also fine when they walk out of there exhilarated.” (MARCLAY apud KASE, 2008, p. 422)

Sendo a guitarra elétrica o símbolo principal em *Guitar Drag*, Marclay abertamente faz uma referência ao legado cultural do *rock* com suas transgressoras – e a momentos violentas – performances. Tais episódios são recorrentes através da sua história, basta lembrar de Jimi Hendrix incinerando sua guitarra no festival de Monterrey, ou de Pete Townshend, guitarrista da banda *The Who*, que no mesmo festival destroçou sua guitarra no chão no final do show, gesto que virou parte da sua rotina em incontáveis performances com o passar dos anos. É interessante destacar que Townshend foi um aluno do *Ealing Art College*, onde teve contato com as vanguardas dos anos 1960, declarando que foi o artista de performance Gustav Metzger quem o inspirou para destruir sua guitarra.

Em uma tentativa de minar o entendimento do objeto artístico como uma mercadoria cultural colecionável, o grupo Fluxus aderiu a práticas que contribuíram à desmaterialização do objeto de arte, valendo-se dos recursos da performance e conceitualismo. Marclay declara que uma das performances mais memoráveis que presenciou foi a de Nam June Paik, no *CBGB*, um dos centros neurálgicos do *punk rock* em Nova York. Lá, June Paik apresentou por primeira vez *One Violin for Solo*, peça na qual, em um exercício quase meditativo, eleva lentamente um violino amplificado por sobre sua cabeça, para depois destroçá-lo contra uma mesa em um único e estridente movimento. A influencia das destrutivas peças de June Paik, com suas absurdas e anárquicas performances que visavam dessacralizar o valor do objeto artístico, enquanto denunciavam simbolicamente a violência em Vietnam e enquadravam seu objeto estético como ‘eventos’, é evidente através do trabalho de Marclay.

Colocando *Guitar Drag* como a documentação de um evento sonoro, o qual por sua vez é o *locus* de um encontro histórico e conceitual entre as práticas vanguardistas do grupo Fluxus, o legado cultural do *rock* e a terrível história de racismo nos Estados Unidos, vemos como a obra se constitui em um lugar que reside ‘entre’ os espaços mencionados, onde Marclay transita livremente entre as leituras que podem ser obtidas através da apreciação da obra. O resultado é uma experiência de camadas múltiplas, nas quais podem coabituar impressões dissonantes e harmoniosas, que terminam fazendo da intertextualidade um dos traços fundamentais de *Guitar Drag*.

3.3 Kleiner Lauschangriff: Rainer Krause

Kleiner Lauschangriff é uma obra mista do artista alemão Rainer Krause – radicado no Chile desde 1987 –, feita entre o 2011 e 2012. Concebida em um primeiro momento como uma intervenção apresentada na Sala CNI do *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* (MSSA), para um ano depois constituir-se como uma instalação sonora e ser exposta na Sala Juan Egenau da Faculdade de Artes, na Universidade do Chile, *Kleiner Lauschangriff* alimenta-se da conjuntura das revoltas estudantis de 2011, no Chile. Krause, usando um casaco preto que nas costas enunciava: “Concidadãos, Concidadãs: Para sua melhor atenção, toda conversação comigo pode ser gravada” (KRAUSE, 2013, p. 140, tradução nossa)⁶¹, caminhou durante um ano pelas ruas de Santiago com um gravador portátil procurando e registrando conversações em espaços públicos, os quais, naquele momento, estavam abarrotados de manifestações, protestos e as chamadas ‘assembleias espontâneas’, instâncias nas quais pessoas reuniam-se nas ruas, sem nenhum tipo de organização prévia, e começavam a discutir as pautas que permeavam o cenário. Tal processo aconteceu em paralelo à apresentação de uma versão branca do casaco, como uma intervenção na Sala CNI do MSSA. Neste ponto é oportuno fazer um pequeno desvio para falar sobre o casarão no qual está instalado o Museu.

Conhecido durante os anos 1970 como Palácio Heiremans, batizado assim por causa do sobrenome do seu primeiro dono e construtor, o casarão era uma propriedade da Universidade do Chile, na qual residia o Departamento de Estudos Humanísticos, epicentro da vanguarda artística e literária do país, e um dos principais bastiões da resistência contracultural durante a ditadura militar. Porém, em 1978, o casarão transformou-se em um centro de operações da Central Nacional de Informações (CNI), principal organismo estatal de repressão, perseguição, desaparição e assassinato. No porão do casarão, atual Sala CNI, foi instalado um sistema de espionagem telefônico, utilizado para monitorar a qualquer indivíduo e/ou organização que fosse considerada uma possível ameaça ao regime. A partir desse acontecimento, voltamos para *Kleiner Lauschangriff*, considerando o antigo uso que era dado para a Sala CNI como um dos principais motivos na escolha do espaço por parte do artista.

⁶¹ “Conciudadanos / Conciudadanas: Para su mejor atención toda conversación conmigo puede ser grabada.” (KRAUSE, 2013, p. 140)

Novamente a história do espaço físico no qual está inserida a obra apresenta-se como um traço constitutivo, mas nesta oportunidade tal história é aproveitada para fazer um contraponto, tensionando seu passado como instrumento de vigilância, e a prática que estabelece Krauser, registrando conversações em espaços públicos entre interlocutores que exercem espontaneamente seu direito à liberdade de reunião, ou que simplesmente entabulam conversações triviais.

Figura 17 - Detalhe de *Kleiner Lauschangriff*, Rainer Krause, MSSA, Sala CNI, 2011.



Fonte: Site de Rainer Krause⁶²

A posterior agrupação dos registros em uma grande pasta de 1 Terabyte, armazenada dentro de um disco rígido externo, é o que o artista identifica como uma segunda etapa do trabalho. Por fim, uma terceira e última etapa, foi a construção de uma vitrine transparente, feita de acrílico, para conter e expor o disco rígido – nesta oportunidade na Sala Juan Egenau –, como um certo cruzamento entre uma escultura minimalista e um *readymade*. Inclusive, Krause entende uma das dimensões de *Kleiner Lauschengriff* como uma homenagem a Duchamp e sua obra *À Bruit Secret* de 1916, “onde se define o som como material plástico e problematiza-se a separação do som da sua fonte.” (KRAUSE, 2013, p.

⁶² Disponível em: <https://rkrause.cl/web/?page_id=1781>. Acesso em: 21/06/2021.

140, tradução nossa)⁶³. É interessante apontar que, apesar de estar armazenada a fala de centenas de pessoas dentro do disco rígido, e o artista tenha disponibilizado um dispositivo de escuta, o acesso aos arquivos estava resguardado por uma senha secreta, que só Krause conhece, e que teria sido revelada em uma eventual compra da obra, que nunca aconteceu por sinal, ou seja, embora o som, como veículo das conversações registradas, tenha sido um elemento central no hábito estabelecido pelo artista para construir um estágio da obra, na sua exposição final este é ausentado, aprisionado dentro do disco rígido ao qual apenas Krause tem acesso. Em razão disso, podemos inferir uma tentativa por parte do artista de evidenciar uma não-escuta das fontes, remetendo ao seu primeiro estágio como uma intervenção na Sala CNI, e as tensões geradas frente a um forte aparato de vigilância, com sua contraparte na clandestinidade e secretismo.

O termo *Lauschengriff* surgiu na Alemanha Ocidental nos anos 1970 para descrever as práticas de vigilância a supostos terroristas, por parte de agentes do governo. Atualmente, a lei alemã, diferencia entre o *Grosser Lauschengriff*, que permite a vigilância secreta de espaços privados por meios auditivos, também conhecida como ‘vigilância acústica de espaços habitacionais’, e o *Kleiner Lauschengriff*, que permite somente a escuta e gravação de conversações em espaços públicos e outros de livre acesso para o público geral.

Traduzida pelo artista como “Pequeno ataque de escuta” (KRAUSE, 2013, p. 140, tradução nossa)⁶⁴, *Kleiner Lauschengriff* apresenta as tensões entre a expressão social dos interlocutores por meio da fala, sua captura, e políticas de escuta, que podem desdobrar-se tanto em manifestações artísticas como sofisticados aparatos de vigilância. As relações entre fala, escuta, captação sonora – e por tanto a mediação tecnológica –, espacialidade e história, são entrecruzadas na presente obra, evidenciando complexas ligações que até hoje assombram o imaginário de um país, contribuindo assim com novas leituras para recobrar um passado, que eventualmente possa abrir passo a um novo futuro.

⁶³ “donde se define el sonido como material plástico y se problematiza la separación del sonido de su fuente.” (KRAUSE, 2013, p. 140)

⁶⁴ “Pequeño ataque de escucha.” (KRAUSE, 2013, p. 140)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho foi proposta uma modesta abordagem histórica, onde primeiro foram retratadas as condições e eventos nos quais podemos enquadrar a origem da arte sonora, nos termos em que ela é concebido hoje em dia. Depois prosseguiu-se com a apresentação de três pontos considerados cruciais, pelo autor, para uma melhor compreensão da arte sonora não-coclear, proposta do artista e teórico Seth Kim-Cohen para a elaboração de uma outra apreciação e abordagem da arte sonora, em conjunto a criação de um corpo teórico fundamentado na áreas da semiótica e pós-estruturalismo. Por fim, foram selecionadas três obras, escolhidas pelas suas características concordantes com os conceitos apresentados ao longo do trabalho. Contudo, antes de debruçar em algumas reflexões que decantaram durante o processo de escrita e estruturação da presente pesquisa, vamos primeiro revisitar alguns pontos abordados através deste trabalho.

Na primeira seção da presente pesquisa foram apresentados as linhas de pensamento hegemônicas nas artes de galeria durante as décadas de 1940 até 1960, assim como as propostas de Pierre Schaeffer e John Cage, duas potências da vanguarda musical. Encabeçado por Clement Greenberg, o corpo teórico do alto modernismo elaborou um programa visando definir as características e operações próprias do que podia ser considerado como arte, sendo esta liderada pela pintura e escultura. Identificando o particular respeito a cada arte, Greenberg estabeleceu mecanismos de autodeterminação para garantir a irreduzibilidade desta, atribuindo a planicidade da tela, sua bidimensionalidade, o traço constitutivo da pintura modernista, junta a abstração como via de regra, como fuga da representação pictórica. Em seguida, foram apresentadas as concepções de Michael Fried, discípulo de Greenberg, em relação a uma nova geração de artistas, os quais intitulou como ‘literalistas’. Fazendo um diagnóstico da produção emergente, Fried rotulou-a como uma ameaça à arte, porém considerando esta apenas dentro do paradigma modernista. Tal diagnóstico teve o efeito contrário ao esperado. Identificando as particularidades da arte minimalista, ou literal, no linguajar de Fried, o crítico modernista fez um mapeamento das características que foram reconhecidas pelas novas gerações como as soluções das problemáticas reconhecidas no alto modernismo, especificamente no expressionismo abstrato. Já pelo lado da música, foram levantadas as propostas de Pierre Schaeffer. Através

de uma marcada mediação tecnológica, Schaeffer elaborou um conjunto de práticas e procedimentos conhecidos como *musique concrète*. Bebendo da fenomenologia de Husserl, Schaeffer estabelece a ‘acusmática’, processo redutivo onde o som é separado das suas causas espaço-temporais, focando assim na apreciação, por meio de uma escuta ativa, das características morfológicas do som. Tal escuta veio a ser batizada como escuta reduzida. Do mesmo modo, a partir da intencionalidade e adumbrações de Husserl, foi fundada a noção de objeto sonoro, como unidade de construção e análise da música concreta. Por fim, John Cage, o profeta do experimentalismo, e grande influenciador dos movimentos de vanguarda de final dos anos 1960. Propondo uma radical ampliação dos materiais e operações admitidas como musicais, Cage propôs uma profunda revisão da música como prática, relocalizando seus valores através de uma lente prediscursiva, apelando à natureza intrínseca dos sons, à sua qualidade autorreferente, identificado como o ‘som em si mesmo’.

Na segunda seção foram levantados três pontos considerados fundamentais, pela presente pesquisa, para um maior entendimento da abordagem não-coclear visando evidenciar a intertextualidade presente nas profundas transformações que as artes de galeria atravessaram entre os anos 1960 e 1970. Começando o conceitualismo, estabeleceram-se as noções de gosto, rastreadas até o Iluminismo, onde foi possível observar um programa estético que tinha como propósito a produção do prazer, a procura do belo. Assim, o gosto apresentava-se como a unidade de medida de tal dinâmica. No começo do século XX, com as propostas de Duchamp, tal paradigma foi colocado em xeque, sendo questionada a natureza da arte, para além das restrições estéticas do programa iluminista. As propostas de Duchamp, foram contornadas durante o alto modernismo, para serem retomadas pelas novas gerações de artistas, assim deslocando uma arte da aparência, para uma arte do significado. A prosseguir, foi abordado o campo ampliado, de Rosalind Krauss. Observando a crítica modernista alargar a categoria de escultura até arriscar o seu colapso, Krauss propôs um diagrama no qual, em primeira instância, identifica a ‘condição negativa’ da escultura modernista, isto é, deslocada da sua função espacial, e seu significado histórico, a escultura viu-se dissolvida como prática, assim estabelecendo sua constituição como categoria enquanto o que ela não é. Estabelecendo a negatividade da escultura entre a ‘não-paisagem’ e a ‘não-arquitetura’, Krauss inverte esses elementos, resultando em paisagem e arquitetura, respectivamente, assim instituindo um diagrama quaternário, dos quais desdobra três novas categorias: locais demarcadas (não-paisagem/paisagem), local-construção (paisagem/arquitetura) e estruturas axiomáticas (arquitetura/não-arquitetura). Ampliando as

possibilidades de uma prática em expansão, Krauss deslocou a escultura do seu lugar privilegiado, oferecendo assim uma via de apreciação para a produção emergente a qual tinha contornado a condição negativa da escultura modernista. Do mesmo modo, são validadas as novas operações e recursos, fundamentados na intertextualidade. Interações entre materiais, espaço e tempo dentro da prática artística, acionavam elementos próprios da discursividade, oferecendo leituras da obra a partir do objeto, e do conceito embutido nele. Em função disso, foi apresentando o campo sonoro expandido, de Seth Kim-Cohen, descrevendo as categorias de música (não-ruído/não-discurso), som-em-si-mesmo (não-ruído/ruído), arte sonora não-coclear (ruído/discurso) e poesia sonora (discurso/não-discurso). A partir do diagrama do campo sonoro expandido, foi evidenciada a hegemonia do som-em-si-mesmo, no âmbito da arte sonora, junto a uma primazia da experiência estética sensorial desta, na produção de artistas sonoros, principalmente europeus. Por último, foi levantada a relacionalidade traçada entre novos interlocutores, na situação expandida proposta por Robert Morris. Colocando ao espectador em uma função ativa, em razão da sua capacidade de movimento em torno ao objeto e através do espaço, gerando assim múltiplas perspectivas, Morris revisita a noção fenomenológica da adumbração. Do mesmo modo, suas preocupações com o corpo do espectador vão além da mera participação deste, senão que reconhece nele um agente constitutivo da experiência da obra, considerando assim o objeto artístico dentro do evento, do encontro entre os interlocutores da situação expandida.

Depois de um extenso levantamento de artigos, dissertações e livros que tratam sobre arte sonora e afins, se fez evidente a ausência de um consenso sobre a definição da categoria de arte sonora, em parte por esta ser uma manifestação relativamente nova, e também por que poucos dos autores consultados aparentavam sentir uma necessidade de defini-la. Destas poucas figuras podemos destacar a Alan Licht, o qual, embora ofereça uma definição geral no seu livro *Sound Art Revisited*, a momentos parecia pender consideravelmente para o âmbito da música experimental, traço que pode ser observando em maior ou menor medida em outros autores e publicações. Contudo, certos traços apresentaram-se transversalmente no corpo teórico consultado: (1) A arte sonora nasce do cruzamento entre certas práticas próprias das artes de galeria, com especial destaque da escultura e instalação, e as operações da música experimental e suas vanguardas. (2) Esta consolida-se como categoria em algum momento durante a segunda metade do século XX. Esta ausência de uma vontade de definir a arte sonora como uma categoria, também pareceu obedecer a um questionamento perante à prática de definir em si. Em um campo em expansão

e constante transformação, marcado pela mediação tecnológica, a qual por sua vez avança a um acelerado andamento, e o cruzamento interdisciplinar, o exercício da definição pode chegar a parecer castrante e desnecessário. É possível levantar questionamentos em torno aos benefícios da definição, em contraste às vantagens de uma prática dinâmica a qual transita em múltiplas disciplinas simultaneamente. De qualquer modo, considerando a tendência de abordar a arte sonora a partir de desdobramentos da música experimental, a presente pesquisa teve como objetivo tácito propor um caminho inverso, ou seja, estabelecer uma abordagem do som desde as artes de galeria, como um material plástico, o qual foi considerado dentro do âmbito de critérios esculturais para compor parte de um objeto localizado espacialmente.

A presente pesquisa, embora siga a arte sonora não-colear como eixo central do trabalho, não se propôs fazer uma apresentação detalhada de todos os seus traços, dos quais, entre os que não foram incluídos, destaco a semiótica de Charles Sanders Peirce, a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a teoria linguística e pós-estruturalista de Jacques Derrida, como elementos de suma importância para uma compreensão acabada da proposta de Kim-Cohen. Considerando a extensão necessária para apresentar os levantamentos correspondentes e a complexidade dos pontos, preferiu-se não integra-los na presente pesquisa, visando focar nos tópicos ligados ao campo artístico, motivo pelo qual a momentos a proposta de Kim-Cohen possa ter parecido redundante e reduzida.

Entre as reflexões decorrentes do processo de escrita destaco os paradoxos que podem ser apreciados no primeiro capítulo, especificamente em relação às ideias de Schaeffer e Cage. É interessante apontar que as expansões propostas pelos autores mencionados traziam na própria sua constituição a delimitação de si mesmas, a qual provocou posteriormente críticas como a elaborada na arte sonora não-colear. O fato de ampliar a categoria da música para, imediatamente depois delimitar fronteiras e exclusões, parece ir na contramão de um movimento emancipatório, assim coincidindo com o fluxo histórico de subjugação do antigo por parte de novo, nas tendências artísticas. Nesse sentido, as ideias de Duchamp parecem realmente estar interessadas tanto em uma emancipação da categoria, como de dissolução das fronteiras entre a vida e a arte. Embora as propostas tanto de Schaeffer como de Cage sejam complexas ao ponto de não poder ser reduzidas a tal paradoxo, é um traço presente o suficiente como para ser pesquisado em detalhe em futuras ocasiões.

Sobre a produção artística revisada, considerando tanto a incluída no presente trabalho como a examinada durante o levantamento bibliográfico, foi interessante observar certas características transversais. A grande maioria pertencia a artistas europeus e/ou estadunidenses. Do mesmo modo, a ausência de temáticas sociais, culturais, políticas, econômicas, raciais ou de gênero foi categórica, motivo que impulsou a escolha das obras apresentadas no terceiro capítulo do trabalho. Tal realização levantou questionamentos sobre a influencia socioeconômica no paradigma estético dos artistas examinados, assim como fomentou um interesse na pesquisa dos desdobramentos da arte sonora no território latino-americano, visando traçar paralelos e examinar as diferenças entre as preocupações, operações e recursos, este último no sentido de recursos econômicos e materiais para conseguir levantar projetos, assim como atravessamentos com dinâmicas de financiamento e suas influencias no campo estético. Outro tópico a ser aprofundado em futuras oportunidades.

Apesar de que o presente trabalho aborde brevemente temas que renderiam por si só uma pesquisa em extenso, acredita-se que os pontos levantados conseguiram ser amarrados coerentemente, de tal forma que esta pesquisa possa servir como uma introdução à sofisticada proposta da arte sonora não-coclear, para uma outra apreciação e abordagem da arte sonora, considerando sua intertextualidade como um agente central, assim potencializando o enriquecimento do campo estético desta múltipla e plural prática.

BIBLIOGRAFIA

ANSI/ASA. ANSI/ASA S1.1 & S3.20 Standard Acoustical & Bioacoustical Terminology Database. 2013. Disponível em: <<https://asastandards.org/Terms/sound-2/>>. Acesso em: 11/05/2021.

ATTALI, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BROPHY, Philip. John Cage (Not). *Philip Brophy*, 2005. Disponível em: <<http://www.philipbrophy.com/projects/essaysM/epiphaniescage/essay.html>>. Acesso em: 05/06/2021.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John. John Cage and Roger Reynolds: A Conversation. [Entrevista concedida a] Roger Reynolds. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 65, Nº 4, p. 573 – 594, 1979.

CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Artes e Comunicações, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CLARK, T.J.. Clement Greenberg's Theory of Art. In: *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation, p. 139-156, 1982.

CONCANNON, Kevin. Sound Sculpture. In: *Media Arts*, p. 9, 1985.

COX, Christoph. Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. In: *Journal of Visual Culture*, 10. SAGE Publications, p.145 – 161, 2011.

COX, Christoph. Sound Art and the Sonic Unconscious. In: *Organised Sound*, 14. Cambridge: Cambridge University Press, p. 19 – 26, 2009.

COX, Christoph. Sound Art in America: Cage and Beyond. In: *Sound Art*, ed. Peter Weibel and Linnea Semmerling. Cambridge, MA: MIT Press/ZKM, p. 51 – 62, 2019.

COX, Christoph; WARNER, David. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum Publishing, 2004.

DAHLHAUS, Carl. *The idea of absolute music*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DANTO, Arthur C. Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art. *Toutfait*, 2000. Disponível em: <<https://www.toutfait.com/marcel-duchamp-and-the-end-of-taste-a-defense-of-contemporary-art>>. Acesso em: 24/06/2021.

DROBNICK, Jim. *Aural Cultures*. Toronto, Ont: YYZ Books, 2004.

DYSON, Frances. The Ear that Would Hear Sounds in Themselves. John Cage: 1935- 1965. In: *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde*. Douglas Kahn; Gregory Whitehead (Org.). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 373 – 408, 1992.

ENGSTRÖM, Andreas; STJERNA, Asa. Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art. In: *Organised Sound*, Vol. 14, Nº 1. London: Cambridge University Press, p. 11 – 18, 2009.

EPPLEY, Charles. Beyond Cage: On Sonic Art History & Historiography. In: *Parallax*, Vol. 23, Nº 3, 342 – 360, 2017.

FIEBEG, Gerald. The Sonic Witness: On the Political Potential of Field Recordings in Acoustic Art. In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 25, The Politics of Sound Art, p. 14 – 16, 2015.

FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

FRIED, Michael. Modernist Painting and Formal Criticism. In: *The American Scholar*, Vol. 33, Nº 4, p. 642 – 648, 1964.

FOSTER, Stephen. Clement Greenberg: Formalism in the '40s and '50s. In: *Art Journal*, Vol. 35, Nº 1, p. 20 – 24, 1975.

GREENBERG, Clement. *Art and Culture; Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

GREENBERG, Clement. Modernist Painting. In: *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. Francis Frascina; Jonathan Harris (Org.). London: Phaidon Press/Open University, p. 308 – 314, 1992.

GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. In: *Pollock and After: The Critical Debate*. Francis Frascina (Org.) New York: Harper & Row, p. 35 – 46, 1985.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2010.

HERWITZ, Daniel A. The Security of the Obvious: On John Cage's Musical Radicalism. In: *Critical Inquiry*, Vol. 14, Nº 4, p. 784 – 804, 1988.

HICKS, Michael. John Cage's Studies with Schoenberg. In: *American Music*, Vol. 8, Nº 2, p. 125 – 140, 1990.

JOSEPH, Branden W. Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue. In: *October*, Vol. 81, p. 59 – 69, 1997.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Glória Ferreira; Cecília Cotrim (Org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 96 – 106, 2006.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

- KANE, Brian. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. In: *Organised Sound*, Vol. 12, p. 15 – 24, 2007.
- KASE, Carlos. "This Guitar Has Seconds to Live": "Guitar Drag's" Archaeology of Indeterminacy and Violence. In: *Discourse*, Vol. 30, Nº 3, Special Issue: Cinema and Accident, p. 419 – 442, 2008.
- KELLY, Caleb. *Sound*. Cambridge, MA: MIT Press/Whitechapel Gallery, 2011.
- KELLY, Caleb. Materials of Sound: Sound As (More Than) Sound. In: *Journal of Sonic Studies*, 16, 2018. Disponível em:
<<https://www.researchcatalogue.net/view/456784/456785>>. Acesso em: 19/05/2021.
- KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-cochlear Sonic Art*. New York: Continuum, 2009.
- KOSUTH, Joseph. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: *October*, Vol. 8, p. 31 – 44, 1979.
- KRAUSE, Rainer. Klainer Lauschengriff. In: *Operación Verdad o la Verdad de la Operación*. Ramón Castillo; Camilo Yáñez (Org.). Santiago: Universidad Diego Portales, p. 140, 2013.
- LANDER, Dan; LEXIER, Micah. *Sound by artists*. Mississauga, Ontario : Blackwood Gallery, 2013
- LABELLE, Brandon. *Background noise: Perspectives on sound art*. 2º Ed. New York: Continuum International, 2015.
- LICHT, Alan. Sound Art: Origins, Development and Ambiguities. In: *Organised Sound*, 14. Cambridge: Cambridge University Press, p. 3 – 10, 2009.
- LICHT, Alan. *Sound Art Revisited*. 2º Ed. London: Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing, 2019.
- LUNBERRY, Clark. Suspicious Silence: Walking Out on John Cage. In: *Current Musicology*, Nº 94, p. 7 – 18, 2012
- LIPPARD, Lucy. *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: Dutton, 1971.
- MACK, Roxie Davis. Modernist Art Criticism: Hegemony and Decline. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 3, p. 341 – 348, 1994.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture, part I & II. In: *Minimal Art: A Critical Anthology*. Gregory Battcock (Org.). New York: Dutton, p. 222 – 235, 1968.

MOTTE-HABER, Helga de la. Esthetic Perception in New Artistic Contexts. In: *Resonanzen: Aspekte der Klangkunst / Resonances: Aspects of Sound Art*. Bernd Schulz (Org.) Heidelberg: Kehrer, 2002.

NEUHAUS, Max. Sound Art?. In: *Volume: Bed of Sound*. P.S. 1, Contemporary Art Center, New York, Julho 2000. Disponível em: <<https://theoria.art-zoo.com/sound-art-max-neuhaus/>>. Acesso em: 17/05/2021.

PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: towards an Experimental Music. In: *Music & Letters*, v. 74, n. 4, p. 542 – 557, 1993.

PALOMBINI, Carlos. A Música Concreta Revisitada. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol 4, Junho. Departamento de Artes da UFPR, 1999. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Carlos-Palombini/publication/263776539_A_musica_concreta_revisitada/links/0a85e53be4d0db8088088085/A-musica-concreta-revisitada.pdf>. Acesso em: 03/06/2021.

POLCARI, Stephen. Abstract Expressionism: "New and Improved". In: *Art Journal*, Vol. 47, No. 3, New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism, p. 174 – 180, 1988.

RUSSOLO, Luigi; FILLIOU, Robert; PRATELLA, Francesco B. *The art of noise: Futurist Manifesto, 1913*. New York: Something Else Press, 1967.

SCIACCA, Chris. *I am Sitting in Four Rooms: Presence and Absence in the work of Alvin Lucier and Jacob Kirkegaard*. Brighton: University of Brighton, 2015.

SCHAEFFER, Pierre. Interview with Pierre Schaeffer. [Entrevista concedida a] Tim Hodgkinson. In: *Recommended Records Quarterly Magazine*, vol. 2, Nº 1, 1987.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. Tradução de Araceli Cabezón de Diego. 2º. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Norwood, New Jersey: Ablex Pub. Corp, 1984.

VANDSØ, Anette. 'I am recording the sound of my speaking voice ...' Enunciation in Alvin Lucier's I am Sitting in a Room. In: *SoundEffects*, Vol. 2, Nº 1, p. 97 – 112, 2012