

OS SONS DE CADA DIA: PROCESSOS DE
CRIAÇÃO DE PAISAGENS SONORAS EM OBRAS
DE LAURIE ANDERSON, HONG-KAI WANG E
JANE WINDEREN

Liene Nunes Saddi¹
José Eduardo Ribeiro de Paiva²

Resumo

O trabalho propõe uma discussão sobre os itinerários do som na arte contemporânea, a partir da análise de quatro obras em que o registro e manipulação do ambiente sonoro concreto e dos elementos acústicos cotidianos se colocam como procedimento expressivo principal: “Handphone Table” (1978) e “Nothing in my pockets” (2003), de Laurie Anderson; “Music While we Work” (2011) de Hong-Kai Wang, e “Ultrafield” (2013) de Jane Winderen. Ao investigarmos as abordagens destas artistas e seus respectivos modos de circulação, aproximamos seu potencial relacional artístico - com ênfase nos modos culturais de escuta na contemporaneidade - aos conceitos fenomenológicos que apontam a percepção sensorial como experiência e troca contínua entre as pessoas e o mundo.

Palavras-chave: Objeto sonoro; instalação; paisagem sonora; arte relacional; fenomenologia.

1 Doutoranda em Artes Visuais (Multimeios e Arte), Mestre em Artes e graduada em Comunicação Social com habilitação em Midialogia pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: lienesaddi@gmail.com

2 José Eduardo Ribeiro de Paiva concluiu o doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas em 2002. Atualmente é professor doutor da Universidade Estadual de Campinas. Atua na área de comunicação e artes, especificamente em tecnologia, mídia, produção audiovisual e criação sonora. E-mail: paiva@unicamp.br

Abstract

This paper aims to present and discuss some sound itineraries in contemporary art, by analysing four art works where the record and handling of concrete sound materials, as well as everyday acoustic elements, take part as major expressive procedure: “Handphone Table” (1978) and “Nothing in my pockets” (2003), by Laurie Anderson; “Music While we Work” (2011) by Hong-Kai Wang, and “Ultrafield” (2013) by Jane Winderen. While the investigation upon the artists’ approaches observes their respective ways of circulating, it is also noticed their artistic relational potential - and so the contemporary hearing behaviours - which relates to phenomenological concepts that link the experience of sensory perception as a continuous exchange between each person and their particular world.

Keywords: Sound object; installation; soundscape; relational art; phenomenology.

Introdução: das paisagens mentais ao som como arte

Agora que os vagões passaram, e com eles todo aquele mundo irrequieto, e os peixes no lago não sentem mais os ribombos, estou mais sozinho que nunca. Pelo resto da longa tarde, minhas meditações são talvez interrompidas apenas pelo som abafado de uma carroça ou de uma parelha na estrada distante.
(Henry D. Thoreau).

Em *Walden* ou *A vida nos bosques*, ensaio publicado em 1854, o exercício pessoal de Thoreau em se isolar da sociedade o leva a discorrer, entre demais assuntos, sobre o ambiente sonoro do entorno do Lago Walden, região em que morou em meados do século XIX. Sua percepção pessoal nos fala de um momento de intensificação industrial na região, de ampliação e ramificações de rotas, trajetos e espaços ligados pela ferrovia.

Esta mudança na exposição sensória auditiva, relacionada neste momento, entre demais fatores, à expansão de grandes centros urbanos, não é, naturalmente, exclusiva do século XIX. Como

apontado por NESET (2013), o historiador Bruce R. Smith, por exemplo, em sua investigação sobre sonoridades de espaços públicos nos séculos XVI e XVII (em seu livro *The Acoustic World of Early Modern England*), observa, a partir da localização de peças, diárias e livros produzidos na época, que uma cidade como Londres, por exemplo, “era considerada [por visitantes] um lugar particularmente cacofônico, onde os jovens competiam toda tarde para ver quem poderia tocar os sinos da igreja o mais alto possível” (NESET, 2013, p. 19, tradução nossa).

Neste sentido, observando a constituição das paisagens sonoras como processo eterno de alterações e ressignificações perceptuais, nos parece adequado utilizar a terminologia de *soundscape* proposta por Emily Thompson para pensar as relações de escuta. A autora se apropria do conceito original cunhado por R. Murray Schafer - que definiu, nos anos 1970, *paisagem sonora* como um ambiente auditivo que nos circunda, e que carrega, a partir desta definição, uma preocupação ecológica sobre a ‘poluição’ sonora de nosso entorno - e o atualiza. Na concepção revisitada por Thompson, seu uso do termo *paisagem sonora* se refere também ao ambiente físico, mas como espaço sonora que se comporta em troca constante com as circunstâncias sociais e modos culturais de perceber e se relacionar com esse contexto sonoro:

Os aspectos físicos de uma paisagem sonora consistem não apenas dos sons propriamente, as ondas de energia acústica que permeiam a atmosfera na qual as pessoas vivem, mas também dos objetos materiais que criam, e algumas vezes destroem, esses sons (THOMPSON, 2002, p. 1, tradução nossa)⁴.

Seus olhares, que caminham em diferentes direções, indicam uma preocupação sobre a importância da relação pessoal com o som do mundo, e se colocam entre uma almejada ‘educação do ouvido’ que supostamente deveria caminhar para uma maior percepção consciente de sons que já se encontrariam a priori na natureza (caso de Schafer), ou, no caso de Thompson, falam do âmbito social e cultural na experiência cotidiana do ouvir a cidade e a natureza.

3 Do original: “London, for example, was considered a particularly cacophonous place, where youths competed each afternoon to see who could ring the churchbells the loudest” (NESET, 2013, p. 19).

4 Do original: “The physical aspects of a soundscape consist not only of the sounds themselves, the waves of acoustic energy permeating the atmosphere in which people live, but also the material objects that create, and sometimes destroy, those sounds” (THOMPSON, 2002, p. 1).

Apontamos estas definições iniciais para salientar que esta mesma diferenciação de recortes sobre a ambientação sonora também é notada no campo das artes, tanto na produção artística quanto nos processos curatoriais. Na tentativa de identificar quem são os artistas que trabalham com a matéria sonora e que diferentes usos expressivos se faz dela, identificou-se um extenso rol de diferentes procedimentos, entre eles, o do *field recording* (gravação de campo), que aparece em uma série de produções contemporâneas. São obras que, em diferentes sensibilidades, propõem a criação acústica de um senso próprio de espaço e tempo.

Das mostras mais recentes que envolvem a matéria sonora como foco, destaca-se a exposição “*Soundings: a contemporary score*”, realizada pelo The Museum of Modern Art em 2013, com curadoria de Barbara London, que incluiu obras de dezesseis artistas jovens em cujas práticas os atos de escutar e ouvir são centrais. No catálogo desta exposição, entre apresentações dos artistas e genealogias da música concreta e dos primeiros experimentos com arte sonora pós anos 1950, o diretor do museu, Glen D. Lowry, fala também sobre a delicada relação das instituições de arte com a matéria sonora:

“A arte sonora frequentemente apareceu de forma periférica, particularmente nos museus, onde espaços quase silenciosos e neutros eram buscados. Mesmo assim, este campo conta uma teoria robusta e cresceu em importância desde o último século aos dias de hoje. Artistas associados aos movimentos Dada, Surrealismo e Fluxus fizeram experimentos acústicos, e o som figurou de maneira central nas práticas de figuras importantes como John Cage, Alvin Lucier, Laurie Anderson, Terry Fox, Pauline Oliveros, Vito Acconci, Christian Marclay e Janet Cardiff, para mencionar apenas alguns” (in LONDON, 2013, p. 7, tradução nossa)⁵.

O uso do som no campo das Artes emergiu marcadamente nos anos 1960, em meio a um espírito de contracultura e de questionamento dos artistas sobre as expectativas de galerias comerciais (LONDON, p. 8). Curiosamente, esta proposta inicial

5 Do original: “Sound art has often been cast as peripheral, particularly in museums, where near-silent, so-called neutral spaces have typically been sought. Even so, the field has a robust history and has grown in importance over the past century and into the present. Artists associated with Dada, Surrealism, and Fluxus experimented with sound, and sound has figured centrally in the practices of major figures such as John Cage, Alvin Lucier, Laurie Anderson, Terry Fox, Pauline Oliveros, Vito Acconci, Christian Marclay and Janet Cardiff, to name just a few” (in LONDON, 2013, p. 7).

dos artistas acaba por ser absorvida pelos museus nas décadas seguintes, que passam a integrar, mesmo que pontualmente, as produções sonoras em suas programações, com uma adequação gradativa de equipes e processos de produção expográfica para a especificidade de suportes e preservação de acervos. Barbara London, por exemplo, no catálogo de “*Soundings*”, assume um comprometimento pessoal com os artistas sonoros iniciado em 1979, momento em que realizou a curadoria da exposição “*Sound Art*”, que ocupou uma pequena galeria no interior do MoMA. Com um aumento gradativo das exposições com objetos sonoros, essa expansão da incorporação de instalações de vídeo e áudio obtém mais força a partir do início dos anos 1990, quando projetores e computadores pessoais se tornam mais viáveis tanto em navegabilidade quanto financeiramente.

Ainda que essa expansão seja observada, e ainda que as próprias instituições justifiquem suas relações gradativas com o som e com obras de linguagens interdisciplinares, a história da arte sonora dentro da história da arte permanece, em muitos textos de referência, como elemento secundário. Neset (2013) relembra, a respeito disso, do trabalho do artista Christian Marclay, que produziu uma linha do tempo contendo pintores, escultores e arquitetos que viveram entre 1780 e 1960, enxertando em seguida nomes de mais de trinta compositores, incluindo John Coltrane, Beethoven, Mozart, Gordon Mumma, entre outros. Salientando a importância da obra, ela completa:

“Tivesse a linha do tempo se estendido para além de 1960, essas divisões em categorias teriam sido inviáveis - incapazes de dar conta de um crescente hibridismo nas artes e da emergência do vídeo, do filme experimental, da performance e da arte sonora” (NESET, 2013, p. 16).

O conceito de arte sonora (*sound art*), marcado por uma emergência inicial entre os campos da composição musical, da instalação, da performance e da arte conceitual, continua longe de ser esgotado ou plenamente definido. Assim, as questões em relação à escuta e utilização da matéria sonora que se colocam neste início de século XXI ampliam as reflexões advindas dos últimos séculos para um momento em que, com o uso cotidiano de dispositivos móveis, camadas musicais em fones de ouvido se sobrepõem às camadas dos ambientes urbanos. Talvez, também por conta disto, se evidencie a preocupação curatorial em

sensibilizar visitantes para uma ‘abertura da audição’ e para uma expansão da percepção para texturas, formas, histórias, sutilezas e especificidades da matéria sonora. Mostras como “*Soundings*” convidam para um aproximar, parar, ouvir de perto:

A vastidão do campo da arte sonora já se provou ser uma fonte de imensa inspiração. [...] Espero que o trabalho dos artistas apresentado nessa exibição e as ideias articuladas no catálogo possam persuadir ouvintes em toda parte a desacelerarem e se engajarem com as complexidades e maravilhas da nossa paisagem sonora em eterna mutação (LONDON, 2013, p. 6, tradução nossa)⁶.

Nas obras elencadas para análise, como mencionado, optou-se por identificar algumas possibilidades de trabalho em *field recording* (gravação em campo), um braço da arte sonora que trabalha com a captura de sons ambientes, os quais podem sofrer ou não alterações em pós-produção na criação de paisagens mais complexas. Assim, estas obras se articulam com a ideia de um processo que utiliza a experiência da escuta pessoal e individual da captação como força motriz na percepção do mundo.

Estes trabalhos evidenciam, primeiramente, um caráter relacional de habitação de espaços, que se apresentam como ‘formações’ contemporâneas com durações por experimentar e como novas aberturas ao mundo. Obras que, alinhadas ao ideário da estética relacional de Bourriaud, operam na constituição de modos de existência a partir de um real já existente. Além disso, cabe mencionar que se tratam de criações oriundas da produção feminina, a qual vem ocupando com mais presença os campos do vídeo e da performance desde os anos 70 em suas múltiplas possibilidades expressivas. Trabalhos de Laurie Anderson, Joan Jonas, Steina Vasulka, Shigeo Kubota, Leticia Parente, Sandra Kogut, entre demais artistas nacionais e estrangeiras, apesar de toda a consistência e reconhecimento nos circuitos artísticos, ainda figuram de maneira parca na produção acadêmica. Holly Rogers (2013), comentando o livro de Michal Nyman de 1974 intitulado “*Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the 20th Century)*” [*Música experimental: Cage e além (música no século XX)*], aponta com pesar que, nesta obra de referência sobre

6 Do original: “The vastness of the sonic art field proved a source of immense inspiration. [...] I hope that the artists’ work presented in the exhibition and the ideas articulated in the catalogue will persuade listeners everywhere to slow down and engage with the complexities and wonders of our ever-changing sonic landscape” (LONDON, 2013, p. 6).

o assunto, comentários sobre produções sonoras de mulheres são escassos, com um breve menção a Charlotte Moorman sendo creditada apenas por ser uma intérprete para Nam June Paik, e citações resumidas a Pauline Oliveros e Meredith Monk, de maneira rápida, na introdução do livro.

Consideramos salutar uma atenção mais cuidadosa para este corpo de criadoras. Laurie Anderson, por exemplo, figura constante desde os anos 70 em mostras, exposições, bienais, projetos fonográficos e trabalhos multidisciplinares, apresenta um olhar para os objetos sonoros e para o potencial do relacional na arte identificado desde uma de suas primeiras obras performáticas: uma ‘sinfonia’ composta por motoristas convidados a buzinares seus caminhões no meio da rua, regidos pela artista. Suas propostas e abordagens se multiplicaram desde então, em trabalhos que vão de videocliques a diários sonoros, instalações audiovisuais, performances e softwares. Elencamos para a discussão, diante de todo o grande escopo de seu trabalho, duas obras em diferentes momentos de sua carreira: a instalação “*Handphone Table*” (1978), encomendada para a galeria Projects pelo The Museum of Modern Art, e o diário sonoro “*Nothing in my Pockets*” (2003), encomendado pelo Ateliê de Criação Radiofônica da rádio pública France Culture. Além das obras de Anderson, traremos também as instalações sonoras “*Music while we work*” (2011) da taiwanesa Hong-Kai Wang, e “*Ultrafield*” (2013), da norueguesa Jane Winderen, objetos que se relacionam com a matéria sonora de maneira sensível e que estimulam desvios na escuta da sonoridade cotidiana, ambos tendo sido exibidos na exposição “*Soundings*” de 2013 (MoMA-NY).

Laurie Anderson: corpo em proximidade, corpo em memória

Laurie Anderson, musicista, performer e artista multimídia, é oriunda do campo da escultura, e desde os anos 1970 apresenta obras interdisciplinares em dissolução contínua de nomenclaturas. Em 1978, por encomenda do MoMA - que já tinha à frente a figura de Barbara London como curadora do Departamento de Mídia e Artes Performáticas -, a artista produziu a obra “*Handphone Table*”, para exibição na galeria Projects da instituição. Na obra, uma mesa de madeira com um sistema de som interno, que é ouvido apenas

após um envolvimento ativo do visitante com a obra. A proposta surgiu quando Anderson, ao descansar casualmente sua cabeça em suas mãos com os cotovelos apoiados sobre uma mesa, descobriu que seus antebraços conduziam o som da mesa para seu ouvido, sendo amplificados pela caixa craniana. A partir disto, ela desenvolveu a instalação, sendo que cada lado da mesa reproduz uma música diferente composta para o projeto, intituladas “*Now you in me without a body move*” (Agora você em mim sem nenhum movimento corporal) e “*And I Remember you in my bones*” (e eu lembro de você em meus ossos), com o título das canções e suas respectivas letras operando em autoreferência à experiência do visitante com a obra.

Elementos inaudíveis para quem está próximo à mesa passam a ser audíveis apenas com o ato de sentar, se aproximar, posicionar o corpo conforme a instrução e se concentrar na amplificação do som. Em um gesto de fechar as mãos sobre os ouvidos, uma distanciação do som ambiente da sala da galeria e uma aproximação corporal da obra, como quem ouve um segredo atentamente. Laurie Anderson, que traz com frequência referências biográficas em seu trabalho e discussões sobre linguagem e memória a partir do som, apresenta em “*Handphone Table*” uma estrutura então considerada pela curadoria como “*representativa de um interesse contemporâneo em alternativas perceptuais na arte*” (LONDON, 1978, p. 1).



Figura 1 “*Handphone Table*”

Já a peça sonora “*Nothing in my pockets*” (2003) traz, décadas depois, um registro de sons cotidianos em forma de diário. A obra, encomendada para um projeto de criação da rádio pública francesa France Culture,

teve o apoio do Centre National des Arts Plastiques e do Ministério da Cultura francês, resultando na transmissão de um programa radiofônico em 2006 e na subsequente publicação de um livro - também em formato de diário - contendo dois CD's de áudio com o programa radiofônico na íntegra. De julho a outubro de 2003, Anderson carregou um microfone e um gravador de áudio a praticamente todos os locais pelos quais transitou em seu cotidiano pessoal, além das atividades profissionais e de turnê por diferentes países, registrando fenômenos naturais, noticiários, conversas casuais, trechos de apresentações, ruídos, idiomas diferentes.

Com o material posteriormente editado, *“Nothing in my pockets”* acabou tomando o formato de uma obra com pouco mais de duas horas de duração, com capítulos que constroem diferentes paisagens sonoras de acordo com a data e o mês de gravação. A cada dia, em meio aos sons editados, narrações em off com a voz da artista relatam em primeira pessoa as vivências e experiências cotidianas. Marcando a passagem entre as datas, notas musicais distribuídas em suspensão. Assim, observações de mundo, de check-ups veterinários de sua cachorra Lolabelle a assuntos casuais em restaurantes, se unem de forma orgânica a comentários sobre seus projetos profissionais em andamento (como o fato de, neste período, ter sido a primeira artista residente da NASA) e a reflexões universais, em que o particular e o público se misturam, com questões individuais projetadas como as questões de todos. Um tipo de obra em que tempo e espaço, o público e o privado, a arte e a vida aparecem sem delimitações de fronteiras. Em especial, com falas como esta a seguir, que remetem, quase em metalinguagem, ao ato de ouvir:

1 de agosto. Estou lendo um livro sobre Kuan Yin, a Bodhisattva of Compassion. Ela é chamada de ‘Vidente dos Sons’. Em um dos sutras, o Surangama Sutra, ela diz que sua iluminação foi alcançada ao mesclar outros sentidos ao sentido da audição. Então, por exemplo, ela tenta ouvir com seus olhos e se dá conta que algumas vezes os olhos podem escutar melhor que os ouvidos (ANDERSON, 2003)⁷.

7 Do original: *“August 1. I’m reading a book about Kuan Yin the Bodhisattva of Compassion. She’s called the “Seer of Sounds”. In one of the sutras, the Surangama Sutra, she says that her enlightenment was achieved by merging the other senses to her sense of hearing. So, for example, she tries to hear with her eyes and she realizes that sometimes the eyes can hear better than the ears”* (ANDERSON, 2003).

Na publicação impressa lançada posteriormente, que acompanha os CD's de áudio, a artista conta que gravou muito material ao longo dos três meses e que teve que iniciar uma longa e difícil empreitada de ‘peneirar’ os arquivos durante sua seleção para a edição, o que a fez perceber durante a pós-produção que havia tomadas muito longas, desnecessariamente, e por outro lado, que alguns elementos importantes de seu cotidiano ficaram de foram em dias que o microfone não funcionou. Ainda assim, a força deste conteúdo autobiográfico está mantida, e remete a uma fala de Joan Jonas sobre o uso do vídeo nos anos 1970, mas que serve também a produções mais recentes e a objetos sonoros: *“o vídeo, como nós o utilizávamos, era algo pessoal, e o pessoal era político”*.

A exposição **“Soundings”**: obras de Hong-Kai Wang e Jane Winderen

Entre as obras que integraram a exposição *“Soundings”* (2013 - MoMA-NY), constam pinturas e desenhos dialogam com temas sonoros, além de instalações, áudios, vídeos. No catálogo da mostra, cada um dos artistas foi convidado a interpretar algumas questões propostas pela curadoria, em especial indicando sua relação pessoal com a política da escuta, com as realidades do material sônico na cultura contemporânea, e com o silêncio e o inaudível. Dentre as dezesseis obras expostas, duas em particular exploram de maneira mais evidente a paisagem sonora, estando uma delas mais próxima à sonoridade urbana, e outra mais interessada em investigar sons da natureza inaudíveis ao corpo humano, buscando tornar estes sons aparentes à nossa percepção.

“Music While we Work” (2011), de Hong-Kai Wang, é uma instalação composta por dois canais de vídeo e múltiplos canais de áudio. Nesta obra, a artista convidou como co-criadores um conjunto de trabalhadores aposentados em uma refinaria de açúcar situada em uma pequena cidade industrial de Taiwan, local que possui também vínculos com a história da família da artista, e onde ela passou sua infância. Os participantes e suas famílias compareceram a *workshops* de sensibilização da escuta e de técnicas de captação sonora, e em seguida, supervisionados por Wang, realizam gravações de áudio no entorno da fábrica onde trabalhavam, documentando os sons deste ambiente. A orientação da artista para os

participantes é de que estes ‘*pintassem um mundo composto pela escuta*’ (LONDON, 2013, p. 14), e que juntos, após a captação, criassem uma ambientação. Assim, eles também participaram do processo de edição de maneira colaborativa. Posteriormente, Wang agregou imagens do processo de captação e da passagem destes corpos pelo espaço à edição do material, que unidas aos ambientes sonoros criados pelos aposentados e suas famílias, potencializaram este olhar sensível para histórias de vida contadas sem palavras, apenas com os ruídos de onde eles passaram grande parte de suas vidas.



Figura 3 Captação de “Music While We Work” (2011).



Figura 2 Captação de “Music While We Work” (2011).

Cabe lembrar que o século XX observou uma série de discussões sobre a incorporação dos sons urbanos e industriais na composição musical. Mesmo com alguns experimentos pontuais por parte de artistas futuristas no início do século, é Pierre Schaeffer, a partir de seu trabalho de 1948 - em que apresenta o conceito de música concreta - um dos grandes nomes a abrir o campo musical para a inclusão de sons que não possuem necessariamente qualidades como altura e duração (não podendo, portanto, integrar notações) e que, descontextualizados de suas fontes originais, podem servir como matéria de criação. Para Neset (2013, p. 18), Schaeffer “*pavimento o caminho para a revolução sonora que foi trazida pela manipulação em fita, por instrumentos eletrônicos e pela tecnologia digital, e introduziu a escuta acusmática - escutar sons com origem desconhecida - à esfera da arte*”.

De certa maneira, a composição de um ambiente-instalação como o de ‘*Music while we work*’ traz uma releitura deste conceito: uma proposta de captação que se apropria elementos sonoros presentes em um ambiente para uma composição futura. Por outro lado, na obra de Wang, o referencial da fonte está mantido, não sendo isolado de seu contexto: sabe-se, a partir do diálogo entre som e imagens na instalação, que se tratam de sons pertencentes àquele imaginário de cidade e a uma temporalidade específica. O que não é o caso de “*Ultrafield*” (2013), de Jana Winderen, proposta em que a compreensão da fonte sonora, caso não acompanhada de texto explicativo, perde-se de seu referencial original, por se tratar da manipulação de sons inaudíveis.

“*Ultrafield*” é uma instalação sonora distribuída em dezesseis canais de áudio, explorando sons da natureza emitidos originalmente em frequências sonoras inaudíveis ao ouvido humano. Utilizando hidrofones - transdutor que permite a escuta de sons debaixo d’água - Winderen captura as sonoridades das profundezas do mar e realiza uma mixagem do material gravado, compondo camadas de sons e recriando estes ambientes de forma audível para o ouvido humano. Sua pesquisa (que é apresentado neste caso no formato de instalação, mas que passa em outras obras por suportes como CD’s, vinis e fitas cassetes) advém de sua base teórica com formações em Matemática, Química e Ecologia em Oslo, que reflete em um processo frequente de criação evocando paisagens sonoras que, sem a manipulação tecnológica, seriam inimagináveis.



Figura 4 Jane Winderen uma das captações de “Ultrafield” (2013).

“Ultrafield”, despertando nossa perplexidade para o inaudível - e mesmo assim, existente e real - nos remete à obra “Sonic Pavilion” (2009), de Doug Aitken, site-specific construído no Instituto Inhotim. Em um furo central no interior deste pavilhão, Aitken e equipe realizaram uma perfuração de 200 metros de profundidade, ao longo da qual estão instalados microfones que captam os sons internos da Terra. Os ruídos captados se unem à reverberação do espaço arquitetônico, gerando múltiplas texturas sonoras em tempo real. A diferença entre “Ultrafield” e “Sonic Pavilion” diz respeito à finalização do processo (Winderen finaliza suas obras na pós-produção; em Aitken o processo de emissão sonora é contínuo, com sua fonte em tempo real), mas ambas as obras se amparam sobre uma mesma política: a emergência do inaudível, que ressalta a inexistência do silêncio. Os ecossistemas sonoros de Winderen se comportam como composições musicais que incluem sons do bater de asas de insetos aquáticos a sons produzidos por peixes enquanto protegem seus habitats. Seu processo composicional é explicado pela própria artista:

O domínio do inaudível - áreas onde criaturas estão operando mas estão inacessíveis ao ouvido humano - é muito interessante. Eu penso em faixas de frequência que estão abaixo da nossa percepção, na faixa de ultrassom acima de 20kHz, e na faixa de infrassom abaixo da nossa área de percepção, menos de 20Hz. Muitas espécies de morcegos, por exemplo, se eco-localizam na faixa entre 45kHz até mais de 100kHz. Na instalação sônica ‘Ultrafield’ para o MoMA, estou trabalhando com sons acima da nossa capacidade de audição, na faixa de 20kHz [...], em que muitos mamíferos, insetos e pássaros operam. Eu manipulo esses sons até uma faixa

onde podem ser ouvidos - desacelerando sua duração para que possamos compreendê-los (in LONDON, 2013, p. 79, tradução nossa)⁸



Figura 5 A obra site-specific de Doug Aitken, “Sonic Pavilion” (2009), no Instituto Inhotim (MG).

No caso de “Ultrafield”, como mencionado, também seria possível aproximar a obra a alguns aspectos da composição concreta proposta por Schaeffer, uma vez que o trabalho, mesmo que não se intitule como ‘musical’, envolve a escolha criteriosa de ruídos sonoros captados e manipulados eletronicamente, mesclados em montagem. Um tipo de produção marcado por uma poética particular que envolve técnicas eletroacústicas.

A escuta sensível: superando cartesianismos

Laurie Anderson, no posfácio da publicação impressa de “Nothing in My Pockets”, se questiona sobre os usos do diário pessoal e reflete sobre seu reencontro com o material registrado:

Talvez seja como uma coleção de borboletas, uma tentativa de capturar e preservar a beleza e detalhes dos seus dias. E depois organizar isso de

8 Do original: “The realm of inaudibility - areas where living creatures are inaccessible to the naked human ear - is very interesting. I am thinking of the frequency range above ours, in the ultrasound range above 20kHz, and the infrasound range below the area we can perceive, less than 20Hz. Many species of bats echolocate in the range around 45kHz up to over 100kHz. In the ambisonic installation Ultrafield for MoMA, I am working with sounds above our hearing capacity, in the range over 20kHz [...], where many mammals, insects, and birds operate. I am pitching these sounds down to a level where we can hear them - slowing down time so that we can comprehend” (in LONDON, 2013, p. 79).

uma forma clara. [...] Então, como a maior parte das histórias da sua vida real, essa aqui não tem um enredo próprio, não tem temas puros. Um dia segue o outro. Quando eu leio este diário agora, alguns anos depois, fico surpresa pelo quão frenéticas parecem as viagens. Eu estava indo e voltando a cada poucos dias. Sobre o que era tudo isso? O que eu estava fazendo? O que eu buscava? (ANDERSON, 2006, tradução nossa)⁹.

A potência evocada na memória pelo registro e reprodução de ambientes sonoros talvez diga um pouco a respeito do idário musical almejado por Schaeffer, em especial em seus primeiros relatos sobre a coleta e construção de objetos sonoros. Por outro lado, é importante lembrar, suas 'sinfonias de ruídos' partiam de um pressuposto filosófico que descontextualizava som e fonte sonora, e elementos como palmas, conchas, buzinas, sons de pássaros passavam a assumir novas funções narrativas sem vínculo com sua origem. Sua escuta reduzida proposta, em diálogo com a redução fenomenológica de Husserl, eliminava assim o índice sonoro.

Ainda que até hoje a música concreta seja um grande e importante marco conceitual e de referência, nos parece apropriado, a partir das obras em que nos detivemos, trabalhar com uma proposta de atualização da abordagem de Schaeffer sugerida por MARINI e TOFFOLO (2009). Os autores, identificando uma forte marca cartesiana nas escutas de Schaeffer (que apresentam o sujeito como algo separado de seu corpo, recebendo estímulos de um mundo dado), propõem a noção de "audição corporificada e situada" como alternativa ao conceito de objeto sonoro de Schaeffer. Para isso, se apóiam na fenomenologia de Merleau-Ponty: o mundo só existe a partir da experiência e da troca constante entre sujeito e mundo.

Ora, é exatamente a experiência que se coloca como elemento fundante das obras apresentadas. A prática artística relacional, no caso destas peças sonoras, fala de um diálogo e discussão abertos inicialmente no processo de criação estabelecido entre artista e mundo, e posteriormente nas trocas entre artista, obra e público. Esse olhar para a experiência será encontrado também em Bourriaud, quando este

diz que, na produção de relações entre as pessoas e o mundo mediadas pelos artistas, "este tipo de obras (que chamamos erroneamente de 'interativas') encontra suas raízes na arte mínima, cujo plano fenomenológico especulava sobre a presença 'do que se olhar' como parte integrante da obra" (BOURRIAUD, 2008, p. 71, tradução nossa).

Nas obras sonoras aqui apresentadas, a figura "do que se ouve" assume papel central, seja em seu processo de produção, seja em sua circulação - quem percebe, e em que marcos temporais e regimes culturais percebe. O objeto sonoro concreto que identificamos, neste sentido, nos fala sim da observação e da atenção pelos elementos em nosso entorno e ambiente, mas sem a descontextualização de uma série de camadas referenciais. Se aproxima, portanto do enraizamento dinâmico de Maffesoli:

"Com efeito, no sentido mais próximo à sua etimologia, o concreto (cum-crescere) é aquilo que 'cresce com', isto é, aquilo que se desenvolve de maneira global, integrando o conjunto dos elementos do dado social e natural, os quais a modernidade, num zelo de eficácia, havia separado, distinguido, fracionado à vontade" (MAFFESOLI, 1998, p. 168).

Partilhamos, desta forma, da compreensão de um sensível que existe a partir da experiência como elemento central no ato de conhecimento. Perceber o mundo e estar atento às múltiplas e infundáveis formas como este se apresenta: é disto que nos falam obras como *Handphone Table*, *Nothing in my Pockets*, *Music While we Work* e *Ultrafield*. Artistas como Laurie Anderson, Hong-Kai Wang e Jane Winderen compreendem sua inscrição espacial e temporal, acabam por operar com naturalidade, em suas experiências criativas, na aproximação de micro e macrocosmos, seja em relatos pessoais, em conversas, em ruídos industriais ou nos sons da natureza. Paisagens e objetos sonoros corporificados se colocam como alguns dos caminhos possíveis no inesgotável universo da arte sonora.

Bibliografia

ANDERSON, Laurie. **Nothing in my pockets**. Paris: Éditions dis voir, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos

⁹ Do original: "Maybe it's like a butterfly collection, an attempt to capture and preserve the beauty and details of your days. And then to organize it into a clear form. [...] So, like most stories from your real life, this one has no actual plot, no neat themes. Day follows day. When I read this diary now, a few years later, I'm struck by how frantic the traveling seems. I was racing back and forth every few days. What was that all about? What was I doing? What was I looking for?" (ANDERSON, 2006).

Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

KARDON, Janet. *Laurie Anderson: a synesthetic journey*. In: **Laurie Anderson: works from 1969 to 1983**. Filadélfia: Institute of Contemporary Art / University of Pennsylvania, 1983.

LONDON, Barbara. **Soundings: a contemporary score**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MARINI, Glauco Duarte; TOFFOLO, Rael B. Gimenes. *O tratado dos objetos musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela fenomenologia de Merleau-Ponty*. In: **IV Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá (EPEM)**. Maringá, 2009.

NESET, Anne Hilde. Expressway to Yr Cochlea. In: LONDON, Barbara. **Soundings: a contemporary score**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013. p. 16-19.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza, 2003.

THOMPSON, Emily. *The Soundscape of Modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

