

Reverberações

Felipe Vaz

Antes da secularização das artes plásticas e da música, a experiência dessas artes no Ocidente ocorria de modo indissociável: o lugar privilegiado de fruição da expressão visual era a igreja, sua arquitetura, painéis, esculturas e afrescos, ao passo que a forma principal de experiência da música era a música sacra – um único dispositivo constituía o espaço para os dois tipos de manifestação. A posterior separação, logicamente, é cultural. Com o estabelecimento de ambas, arte e música, como disciplinas laicas independentes, institucionalizadas em academias e mercados distintos (e experimentadas ora no museu, ora na sala de concerto), é que vem a distância que entre elas se criou, e que hoje pode parecer natural.

É, portanto, com certo relativismo que devemos ver o pretenso “surgimento” de um novo tipo de manifestação chamado *arte sonora*. Há pouca literatura a respeito deste recente *boom* na produção e na circulação das obras sonoras nos meios tradicionalmente dedicados às artes plásticas, mas alguns críticos preferem ver essa produção como categoria apartada, essencialmente distinta das experiências anteriores na história da música e das artes plásticas. Pretendemos argumentar, no entanto, que se trata antes de experiências híbridas, que simplesmente não respeitam os limites disciplinares impostos sobre a música e as artes. Acreditamos que as abordagens, os elementos e os suportes explorados pelos artistas sonoros contemporâneos não se diferenciam fundamentalmente de criações precedentes documentadas ora sob a história da música, ora sob as artes plásticas, especialmente aquelas acontecidas no período pós-guerra do século XX.

Música e pensamento

Entre as tentativas de definição para essa arte sonora recente, podemos apontar duas grandes vertentes – uma conectada a um devir filosófico da arte, e outra aos elementos e técnicas exploradas pelos artistas sonoros contemporâneos. A definição do crítico norte-americano Brandon Labelle é o primeiro caso: ele afirma que a arte sonora caracteriza-se por ser uma *investigação sobre o som através do próprio som*¹, portanto aquela arte que toma o som como

1 LABELLE, Brandon. Short circuit: sound art and the museum. *Contemporary*, London, n. 53-54, 2003.

suporte principal da obra, e ao mesmo tempo como objeto de sua reflexão.

A idéia de a arte sonora configurar uma categoria distinta pelo fato de se tratar de uma investigação sobre o som, tomando o próprio som como suporte, parece atraente; convenientemente, está em linha com o pensamento sobre as artes plásticas conceituais produzidas ao longo da segunda metade do século passado. Mas em que medida essa definição distingue os trabalhos dos artistas sonoros recentes da obra de experimentalistas da música do século XX, como John Cage e Alvin Lucier, por exemplo? A obra destes compositores do século passado pode ser vista como uma grande indagação sobre as possibilidades do som e da música, formulada através do próprio som. Podemos apontar, portanto, já naquele momento crucial da música, a presença desse devir filosófico.

É importante assinalar, também, que a produção musical de Cage foi antecessora e teve considerável importância na emergência da produção conceitual nas artes plásticas. Na visão de alguns autores, foi o compositor quem reintroduziu nos EUA do pós-guerra o projeto político das vanguardas históricas de mudança política e social através da arte, e pode ter desempenhado um papel crucial na recuperação dessas vanguardas, não só na música mas nas artes de forma mais geral². Não é possível imaginar a produção conceitual e intermídia do grupo Fluxus, os *happenings* de Kaprow e todos os seus desdobramentos posteriores sem a influência de Cage. E se fica claro que esse devir filosófico, que críticos como Hans Belting e Arthur Danto apontam como traço marcante da produção das artes plásticas a partir dos anos 1960, era característico de episódios relevantes da música do século passado, acreditamos que tal definição não é suficiente para afastar essa arte sonora da produção musical que a antecede.

Uma tentativa alternativa de busca de um traço comum na produção recente é a que propõe o artista sonoro Stephen Vitiello: a de que a arte sonora seria *som organizado no espaço*. Essa idéia se opõe à definição mais comum de música, descrita freqüentemente como som organizado no tempo. A marca dessa definição, como a de outras que dela se aproximam, está no fato de ver a transcendência do suporte sonoro como o ponto de distinção fundamental em relação à música – um traço comum a essas obras recentes que as separaria da produção anterior. Um rápido exame das experiências dos compositores do pós-guerra, no entanto, traz um grande volume de exemplos de experiências que não se ativeram ao som como suporte único, ainda que não sejam os casos mais lembrados como registros históricos da música de cada época.

Houve, por exemplo, experiências com instalações e *performances* instalativas de diferentes

2 BERNSTEIN, David W. Here comes everybody: the music, poetry and art of John Cage. The Journal of Musicology, Berkeley, CA: University of California Press, v. 14, n. 3, Summer 1996.

tipos, criando, já na década de 1960, situações híbridas, análogas às exploradas nas artes plásticas. *A Pendulum music* (1968), de Steve Reich, é um exemplo: quatro *performers* lançam microfones que pendem pelos seus fios; estes passam em intervalos regulares diante de caixas amplificadas, às quais estão ligados, e a soma dos sons da microfonia produzidos em intervalos cada vez mais curtos constitui a “composição”. Já no *Poème symphonique (for 100 metronomes)*, composto em 1962 por György Ligeti, 100 metrônomos são disparados simultaneamente no palco, de forma sincronizada – aos poucos, no entanto, saem de sincronia, gerando texturas e malhas rítmicas, até sua parada completa quando acaba a corda. Em ambos os casos, a composição se confunde com a própria visibilidade do processo de produção do som.

Como contraposição mais direta à idéia de uma exclusividade da arte sonora na exploração do som “organizado no espaço”: diversos trabalhos de Iannis Xenakis, como o *Poème électronique* produzido em 1958 com Varèse e Le Corbusier, explorariam instalações espaciais e de projeção do som, inclusive com prédios dotados de centenas de alto-falantes, criados para abrigar espetáculos multimídia. Da mesma forma, David Tudor (o pianista na peça silenciosa de Cage, *4'33"*) já em 1973 apresentava ambientes instalativos em que diferentes objetos do cotidiano, pendurados, eram ativados acusticamente por pequenos transdutores, e entre eles os participantes podiam passear livremente. Pouco tempo depois, o compositor Max Neuhaus produziria instalações sonoras públicas, sobrepondo texturas sonoras ao cenário da Times Square de Nova York, através de uma intervenção no subsolo da praça. As experiências de músicos com meios além do som não são, portanto, novidade.

Arte desmaterializada

Assim como os músicos experimentaram ao longo do século passado com técnicas e suportes hoje comuns nas artes plásticas, as experiências dos artistas plásticos com o som tampouco são recentes, ainda que a maioria também não se inclua nos exemplos mais populares dos livros de história da arte. Em relação ao emprego do som como suporte pelos artistas plásticos, é interessante inscrever essas experiências dentro da noção de "desmaterialização do objeto de arte" ou da passagem do suporte físico da obra para o segundo plano, quando comparado com a idéia desenvolvida pelo artista. O abandono da busca de uma especificidade do meio escultórico ou pictórico característica do modernismo fez com que a produção artística ficasse livre para buscar, cada vez mais, novos suportes para comunicar conceitos: o corpo, o texto, o vídeo estão entre os mais óbvios. Naturalmente, essa mesma expansão ocorrida a partir dos anos 1960 iria incluir também o som como elemento adicional na paleta dos artistas provenientes das artes plásticas.

Mesmo antes desse período (mas certamente inscrito no mesmo grande movimento que gradualmente afasta o centro de gravidade da produção material em favor do foco no conceito e do processo), houve experiências de artistas plásticos que tomam o som como elemento fundamental. Como ilustração, podemos apontar *À bruit secret* (1915), de Marcel Duchamp. Trata-se de um *readymade* constituído de duas placas de cobre que tampam as extremidades de um novelo de barbante; em seu interior, há um objeto não identificado, que faz um ruído no interior do tubo do novelo quando posto em movimento – há portanto uma tensão entre a impossibilidade de ver o elemento no interior e a concretude de sua presença, dada pelo seu som.

Outro exemplo no qual o som tem papel especial é *The box with the sound of its own making* (1961), de Robert Morris, anterior à maior parte de sua produção minimalista. O trabalho consiste em uma caixa de madeira que contém em seu interior um gravador de rolo, que por sua vez reproduz os sons registrados pelo artista ao longo de todo o processo de produção do trabalho – a obra traz, paradoxalmente, a escultura acabada e o registro do processo de sua construção, encerrado definitivamente em seu interior. Ainda como exemplo ilustrativo da exploração do som, artistas plásticos conceituais como Michael Asher criaram instalações em que o principal objeto é a acústica da galeria ou sua relação com a acústica exterior. Em uma instalação para a galeria do Pomona College (1969), o artista criou uma sala completamente desprovida de elementos visuais, toda pintada de branco, mas cujas superfícies foram recobertas de modo a reduzir ao máximo a reflexão sonora e a interferência de sons externos, aproximando-a de uma câmara anecóica. Materialmente, o espaço está vazio e não há objeto, mas ele ao mesmo tempo está ocupado pela sensação acústica diferenciada, incompatível com a acústica esperada de uma galeria vazia.

Dados os exemplos, não é a incorporação do som aos elementos investigados ou empregados nas obras de arte que faz delas uma categoria separada das artes plásticas. Ao contrário, a noção de uma arte que visa buscar uma especificidade do som como suporte corre o risco de parecer uma anacrônica preocupação modernista.

Fechando o loop

Estamos observando, portanto, um longo e curioso movimento. Podemos argumentar que a música, através da figura emblemática de Cage, soltou a fagulha filosófica fundamental que iria impelir as artes plásticas em direção ao pensamento e à produção conceitual. Mas após algumas décadas de corajosas experimentações, a música contemporânea acabou se fechando nos

laboratórios de computação da academia ou na sisudez das salas de concerto, abandonando em grande medida a jornada conceitual e filosófica inaugurada pelos compositores do pós-guerra. Em paralelo, ao longo do processo dessa desmaterialização do objeto de arte, os artistas plásticos passaram a ocupar novos suportes – entre eles o som –, e os espaços outrora dedicados apenas às artes visuais passaram a aceitar uma produção artística cada vez mais interdisciplinar. Dentro dessas investigações em meios menos tradicionais nas artes plásticas, a experimentação com o som só recentemente vem conseguindo um lugar privilegiado no museu e na galeria, encerrando assim um círculo aberto há meio século.

Resta a pergunta: interessa buscar uma uniformidade ou traço comum nessa produção contemporânea que a pudesse configurar como categoria à parte? Provavelmente não, salvo talvez por questões de mercado. Mais interessante é abraçar a diversidade e a interdisciplinaridade trazidas pelos desenvolvimentos das artes plásticas nesse período, bem como a cacofônica diversidade existente entre as próprias obras que utilizam o som, ainda que assim não se possa depositar as obras em práticas gavetas separadas. A bem da verdade, a arte sonora não difere da arte e nem da música: é antes o eco e o sintoma de um afastamento forçado. Arte e música, ainda que separadas na modernidade, seguem sendo faces de uma mesma moeda.