

The Arts of Sound Art and Music

Douglas Kahn¹ - IOWA Review Web – February 2006Fonte: http://news.ucdavis.edu/search/news_detail.lasso?id=7708

Eu não gosto particularmente do termo “arte sonora”. Eu prefiro o mais genérico “som nas artes”. Meu último livro tinha o subtítulo “[A História do Som nas Artes](#)”; não ouve menção à arte sonora e não somente porque estava fora do recorte histórico do livro. Som nas artes é um tópico gigante, especialmente quando se mantêm em mente a natureza sintética das artes, por exemplo, suas várias interseções das realidades sociais, culturais e ambientais conscientemente e inconscientemente encarnadas em qualquer um dos inúmeros fatores envolvidos na produção, experiência e compreensão de determinado trabalho. Arte sonora é um tópico menor se o que se quer dizer é aquele momento em que os artistas, em um âmbito geral da palavra, começaram a chamar o que faziam de arte sonora. Na minha experiência, artistas começaram a usar arte sonora dessa maneira durante os anos 80, embora houvesse bastante artistas fazendo coisas similares anteriormente e não necessariamente chamando o que faziam de arte sonora. O tópico se torna ainda menor se o que se quer dizer é sobre o termo que se refere ao que começou a ser chamado de arte sonora alguns anos atrás, e, na verdade, é esse significado do termo que ficou bem mais conhecido.

Eu compreendo que protestar contra a difusão do termo não é obviamente um uso inteligente de tempo. Nenhum dos compositores minimalistas pareciam gostar do termo [minimalismo](#), mas estavam dispostos a não somente viver na sombra deste, como também acolher essa bandeira. Os [Situacionistas](#) desprezavam o termo [Situacionismo](#), mas ao mesmo tempo passavam uma quantidade absurda de tempo policiando a linguagem. Não obstante, existem boas razões para questionar a utilidade do termo arte sonora. A maioria dos artistas que usam som usam muitos outros materiais, fenômenologia, e outros modos conceituais e sensoriais também, mesmo quando só há som. À este respeito, som tende a diminuir a esfera de entendimento, em vez de sugerir que há, de fato, uma abordagem mais abrangente a ser promulgada. Em vez disso, a arte que não lança mão do recurso sonoro, deve ser chamado de arte surda, arte silenciosa ou arte muda? Muitos artistas que vêm usando som há mais tempo preferem ser chamados artistas do que artistas sonoros. Coisa similar aconteceu com algumas artistas femininas nos anos 70 que não gostavam da segregação do termo “artistas mulheres”². [Liz Phillips](#), que estava criando “esculturas sonoras” artísticas na época, talvez se sinta duplamente afetada.

Ainda assim, a maioria dos artistas, curadores e escritores parecem pensar que o termo arte sonora é ok. Talvez, o corte de fatores complicadores não seja um problema grave, e há um pouco de romance transgressivo para se viver soando fora do covil da visão. O mais provável é que as pessoas, levadas pelas circunstâncias, usam o termo por uma questão de conveniência, não importando o quão irritante e imperfeito ele seja. É claro também que algumas pessoas vêem o termo como uma oportunidade de exploração momentânea e monetária dentro de seus sistemas de troca e negócios. Mais positivamente, há um número de artistas que desenvolveram entendimentos pessoais substanciais de como arte sonora pode ou não pode coincidir com entendimentos anteriores.

Minha suspeita vem do fato que o termo foi revigorado somente quando certos centros de arte metropolitanos – seus mercados, instituições e discurso, e, em seguida, apenas um determinado subconjunto daqueles - “descobriram” essa coisa chamada arte sonora. Um artista sonoro de Nova York

¹ http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/feb06/kahn.html

² N.T “women artists” referente ao movimento de arte feminista e também feminina nos Estados Unidos nos anos 70.

disse que arte sonora começou por volta do ano 2000, enquanto em Londres, supostamente, deu seu salto com a [Hayward Gallery](#) exibindo [Sonic Boom](#). Tais representações parecem estranhas para muitos artistas da Europa Continental, os países nórdicos, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Japão, México, e até mesmo para americanos fora do alcance do mercado de arte de um discreto setor comercial da cidade de Nova York. Na verdade, essas representações são estranhas em toda parte onde já havia exposições e eventos de arte sonora antes de 2000. No momento da Sonic Boom eu vivia na Austrália, que já estava em sua terceira geração de artistas lidando com som e, internacionalmente, assim, por alto, posso pensar em cerca de uma dúzia de exposições coletivas, de alto calibre, envolvendo som, como, por exemplo, a [Sound no Instituto de Arte Contemporânea](#) em Los Angeles em 1979 e [Augen und für Ohren](#) na [Akademie der Künste](#) de Berlim, em 1980. Basta seguir os nomes de pessoas como [Rene e Ursula Block](#) na Alemanha, [Heidi Grundmann](#) na Áustria, [Andrew McLennan](#) e [Cheney Roz](#) na Austrália, [Dan Lander](#), no Canadá, para encontrar alguns centros com longa data de atividade. Por mais de duas décadas de arte sonora auto proclamada em diversos lugares no mundo, houve de fato uma notável falta de atividade nos setores mais oficiais de Nova York e Londres.

Durante os anos 80, pelo menos na Austrália, Estados Unidos e Canadá, as pessoas que trabalham com som usavam uma variedade de termos referentes à arte: rádio-arte, áudio-arte e arte sonora. Todos esses termos tem sua própria gênese, e certamente muitas das pessoas envolvidas estão ativas pelo menos desde os anos 70 somente nos EUA (o trabalho de Bill e Mary Bunchen, [Paul DeMarinis](#), [Bill Fontana](#), [Liz Phillips](#), [Nic Collins' Pea Soup](#); [David Behrman](#), [Robert Watts](#) e [Bob Diamond's Cloud Music](#); e [Patrick Clancy e Pulsa](#) um pouco antes, vêm a mente), com outra geração do [Fluxus](#), artistas intermedia e músicos experimentais já ajustando o palco mais de uma década antes disso. Na verdade, como [Paul DeMarinis](#) lembrou-me em conversa, música experimental até início dos anos 70 acomodava o que hoje seria chamado de arte sonora, mas em meados da década de 70 não apenas espaços de arte tornaram-se cada vez mais abertos a trabalhos sonoros, mas espaços dedicados a música e cultura tinham se tornado mais conservadores e menos interessados em experimentalismo.

Da minha própria experiência, durante os anos 80, o termo *arte* foi valorizado por sua habilidade de ser, através de suas diferentes formas - arte, as artes, artistas, artístico -, generalizado além das artes plásticas, artes visuais e do tão chamado mundo da arte. Foi nesse terreno generalizado onde uma mobilidade pós-moderna pôde ser encontrada passando heroicamente por cima de imperialismos categóricos entregando de bandeja a promessa de melhores possibilidades artísticas. Aqueles trabalhando com som na época (como agora) tinham diferentes origens - música, teatro, "arte visual", literatura, cinema, mídia-arte, [ativismo](#), ciências, engenharia, etc. - e trabalhavam igualmente de maneiras e em lugares diversificados. A noção generalizada de "arte" parecia ser a forma mais inócua para falar sobre essa atividade, uma vez que fornecia um enorme espaço retórico para seu movimento. Alguns artistas fizeram do som o seu principal foco; outros utilizaram esse suporte temporariamente e depois voltaram para o que faziam anteriormente e assim por diante. O caráter cômodo do termo *arte* se destacou mais, enquanto os termos áudio, som, ou rádio foram necessários, mas secundários e, às vezes, até intercambiáveis.

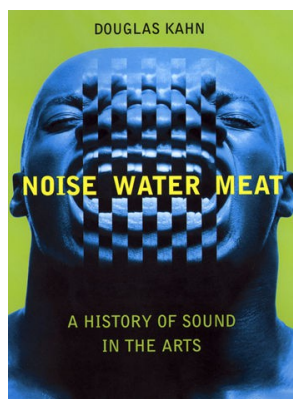
Remeter a "arte" era justificável por ser mais amplo, discursivamente e institucionalmente, que à "música". Música, de todas as artes, se gaba por ter o monopólio artístico do som, mas até a década de 80 só foi capaz de entender as idéias musicais e sonoras novas se comparadas ou relacionadas a estética de dois velhos guerreiros – a [musique concrète](#) e [John Cage](#). Pode ser difícil de dar valor hoje, em meio à cacofonia atual de micro-gêneros, o acesso imediato e o discurso da internet, que há apenas duas décadas as pessoas que usavam som gravado, sons ambientais, ruído ou de alguma forma abordavam o som como material comumente se deparavam com "oh, isso é uma peça concreta" ou "é como Cage ...". Isso ocorria em situações institucionais oficiais bem como em conversas pessoais. Em contraste com tal incompreensão, não importa o quão estranho e redutivo seja, o termo arte pareceu hospitaleiro bem como adepto e disposta a re-trabalhar seus conceitos para dar conta das atividades contemporâneas.

As ideias da *musique concrète* e Cage foram produtos tardios do modernismo do fim dos anos 40 e início dos anos 50, o que significa que eles já tinham mais de 30 anos de idade quando os anos 80 chegaram. Também, na mesma época, à disputar a atenção das pessoas mais familiarizadas com uma série de atividades, estavam a poesia sonora, [Das neue Hörspiel](#) e texto de som, mas seus programas estéticos foram demasiado proscrito (no caso da poesia sonora) ou demasiado vago para explicar muito. Todos eles poderiam e realmente funcionavam como inspiração e pedras fundamentais, mas eles também poderiam ficar no caminho do ensaio de um pouco de sensibilidade pós-moderna, respondendo a provocações teóricas e engajando no esporte da "problematização" de fronteiras.

As inércias estéticas exercidas pela *musique concrète* e por Cage surgiram de seus próprios contextos: mesmo que eles fossem marginais ao projeto indigesto da arte musical ocidental, eles ainda estavam ligados a ele. Os discursos que acompanhavam também não eram muito úteis. Musicologia, a menos

corajosa das disciplinas acadêmicas, tinha menos a dizer sobre som em geral, embora houvesse até bastante a dizer sobre como séries de som eram organizadas de modo tão finitas. Musicólogos que se aventuraram para fora das margens encontraram-se tentando proteger seus tópicos da atração gravitacional da musicologia como um todo. Em contraste, houve revitalização, excitação e abordagem teórica sobre o som no grassroots art world, se não entre seus órgãos oficiais e estabelecimentos locais. Além disso, os anos 80 foram um campo de trabalho diário para teoria, especialmente francesa, nas artes em geral, e o som tinha a atração adicional de ser um ponto cego dentro das práticas teóricas na busca por pontos cegos. A falta quase absoluta de história também era refrescante, não do modo amnésico normalmente americano, mas porque a ausência do som significou que muito mais do que somente os progenitores do som nas artes poderiam ser investigados.

No Canadá houve a adição do elemento da [paisagem sonora](#) com a publicação em 1977 do livro de [R. Murray Schafer, *Turning of the World*](#). Enquanto os argumentos principais do livro eram históricos e orientados para política pública, suas suposições e provocações subjacentes não iam para além da música e das ideias de Cage, exceto talvez que elas poderiam ser encontradas perambulando lá fora em gravadores de fitas muito caros, em cabos agarrados em arbustos. A isto foi adicionado uma ênfase francofônica complementar em [música electro-acústica](#) importada da *musique concrète*. Foi neste contexto canadense que Dan Lander, artista de áudio de Toronto e um dos editores do [Sound by Artists](#), surgiu com a ideia de “musicalização do som”. Talvez esta ideia foi motivada por sua familiaridade com as artes do som ao redor do mundo, informada em livros vindos através da [Art Metropole](#) e cassetes trocados através de uma rede internacional de cultura em cassette. Em todo caso, sua ideia era amplamente aplicável tanto no nível prático quanto teórico. Eu peguei a ideia de Lander e comecei a historicamente pesquisá-la e substanciá-la, primeiramente no fim dos anos 80 e depois no meu livro [Noise, Water, Meat](#).



Fonte: <http://mitpress.mit.edu/images/products/books/9780262112437-f30.jpg>

Ainda que a *musicalização do som* não fosse uma ideia extremamente complicada, ela reuniu-se com alguma confusão. Um pouco de distanciamento histórico ajuda. Cage e a *musique concrète* ambos envolveram uma advertência contra vários significados do som. Era uma ressaca dos argumentos do século XIX contra as propriedades miméticas do programa da música e foi ensaiado durante a [música de vanguarda](#) na primeira metade do século até os anos do pós-guerra. A *musique concrète* tentou erradicar qualidades indexicais problemáticas através da manipulação direta do som em fita (acelerando, retardando, colocando ao reverso, cortando, etc.), enquanto Cage estendeu estas operações da produção à recepção a fim de manter a última linha de defesa no limiar psicológico entre escuta e pensamento. Através desta história, a proibição era definida na maioria das vezes contra sons imitativos, mas era parte de um desenraizamento social e ecológico do som. Tornou-se particularmente difícil aderir a uma sociedade saturada pela mídia, que tinha carregado sons com significados múltiplos e em constante mudança, e que tinha informado a experiência de ouvir muito além dos espaços da mídia. Talvez fosse uma diferença de gerações. A [retrospectiva de 25 anos de Cage](#) foi realizado em 1958, quando o top-40 do rádio era novo e a televisão já havia começado a ser babá de alguns artistas que estariam ativos nos anos 80.

A música modernista tardia repeliu sons imitativos porque era pensado que eles canalizavam atenção de modo muito restritivo. Se você olhar os exemplos de sons que eles dão, torna-se óbvio que eles tinham uma noção trivial de como os sons significam e como o significado em si funciona. Na realidade, sons nunca estão desconectados o suficiente acima ou abaixo da sociedade para escapar à poética, corpos, materiais, tecnologias, contextos discursivos e institucionais ou ser responsivo às menores solicitações da “imaginação auditiva” fenomenológica. Tudo o que precisa acontecer é a admissão de que a consciência tem parte na percepção do público. Mesmo que alguém deseje manter uma divisão restrita entre um tipo de escuta musical que imagina escutar somente conteúdos sonoro e fônico, e outros tipos de escuta que ouvem uma série de outros conteúdos montados em vibrações do som, então, tudo o que precisa acontecer

é a admissão de possibilidade de modos diferentes de escuta, existindo simultaneamente ou oscilando rapidamente. [Rahsaan Roland Kirk](#), introduzindo uma peça de música na qual ele toca duas melodias simultaneamente, diz “está dividindo a mente em duas partes. É fazer uma parte da sua mente dizer “oo-bla-dee”, e fazer a outra parte da sua mente dizer “o que ele quer dizer?”.

Existem alguns artistas que usaram a idéia de musicalização para dizer que o que eles estavam fazendo não era música. A idéia recentemente traficada de que arte sonora é sobre espaço enquanto a música é sobre o tempo, é realmente uma caricatura de posições anteriores. Para a maioria das pessoas que trabalharam nos 80 não era importante dizer de um jeito ou de outro, porque tal distinção presumia que o tipo de demarcação que o conceito de musicalização estava tentando criticar em primeiro lugar. Isto é, não muito teria sido realizado pela manutenção de antigas barreiras se o que era desejado inicialmente era um terreno no qual os artistas pudessem mover-se livremente. Além do mais, a divisão entre arte sonora e música seria como Rhode Island se tornando independente dos EUA motivado pelo fato dela não ser realmente uma ilha. Musicalização era um meio de identificar uma técnica em particular e uma abordagem discursiva do uso artístico do som, não uma declaração de independência. Claro, os “artistas sonoros” separavam eles mesmos da música por sua própria conta e risco. O uso aparentemente infinito de um uso finito de sons é um modelo a ser emulado agora que um set aparentemente infinito de sons está disponível. Habilidade, disciplina e virtuosidade, e até mesmo uma pretensão saudável para um insight profundo e improvisado iriam percorrer um longo caminho para melhoria de todas as artes do som.



Fonte: <http://www.realtimearts.net/article/94/9668>

Mais positivamente, uma das ramificações da musicalização do som é um incentivo para a escuta complexa e abrangente. Isto seria aplicável ao que as pessoas também consideram como música. Por exemplo, as [plunderphonic pieces de John Oswald](#) são compostas com realidades e possibilidades sociais, culturais e poéticas propositalmente arraigadas em sua noção de som. Isso já havia sido tipificado em algum de seus trabalhos anteriores, que foram inspirados pelas ideias de [William Burroughs](#) sobre cortes e até mesmo usou a própria voz de Burroughs em algumas obras. Além de Cage, Burroughs é o outro grande teórico do som do pós-guerra com respeito às artes, especialmente no que diz respeito à tecnologia. As preocupações literárias de Burroughs, em contraste com as de Cage, convidava todos os tipos de significados em todas as relações com o som, escuta e tecnologia, e atenuados contra as várias reduções da musicalização. Você pode ver isso operando nos *plunderphonics* de Oswald, com suas complexas tecelagens de referências conceituais e afetivas à culturas musicais, questões de propriedade intelectual, repetição tecnológica, etc. Assim, os *plunderphonics* podem soar como música mas não se retraiu por proscições contra ouvir novamente o mundo em todos os seus inúmeros atributos, ou seja, a presença da música não pode ser equiparada à musicalização.

Um modelo similar poderia ser aplicado ao uso de sons eletrônicos, onde as culturas da eletricidade, bio-eletricidade, eletromagnetismo, transmissão, radiofonia, circuitos, sistemas, nervos e redes poderiam levar a um engajamento mais compreensível e complexo da música eletrônica ou outros sons eletrônicos nas artes. Nós esperamos por um Burroughs eletrônico. Modelos semelhantes poderiam ser estendidos aos atributos de base técnica, social e ecológica de todo o fazer sonoro, nas artes e além. Mais obviamente, há uma necessidade atrasada em comum dentre os participantes, audiências, comentadores e pesquisadores de se retrabalhar as relações básicas entre som e imagem em filmes, vídeos, performers de vídeo eletrônico ao vivo, e outras mídias, a partir da perspectiva do som, e de se retrabalhar idéias de “natureza” e som, seguindo a partir do trabalho de [David Dunn](#). Todo este trabalho é uma questão de abertura e possibilidade que atividades dentro do som nas artes já incorporam e promovem há muito tempo e irão continuar a

provocar.



Este trabalho foi licenciado com uma [Licença Creative Commons - Atribuição 3.0 Não Adaptada](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).