

S U P E R F L U X O





Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

LUCAS RIECKEN MARTINS TEIXEIRA

SUPER FLUXO
Som/ Espaço/ Expansão/ Captura

Brasília - Distrito Federal
2020

LUCAS RIECKEN MARTINS TEIXEIRA

SUPER FLUXO

Som/ Espaço/ Expansão/ Captura

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais,
habilitação em Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.

Orientador (a): Prof^ª Msc. Marta Mencarini
Guimarães.

Brasília - Distrito Federal

2020

LUCAS RIECKEN MARTINS TEIXEIRA

SUPER FLUXO

Som/ Espaço/ Expansão/ Captura

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Visuais, habilitação em Bacharelado, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.

Brasília - Distrito Federal

2020

**Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Artes (IdA)
Bacharelado/ Licenciatura em
Artes Visuais**

Banca examinadora composta por:

Profa. Msc. Marta Mencarini Guimarães (Orientadora)

Profa. Dra. Andrea Campos de Sá (Banca)

Prof. Dra. Suzete Venturelli (Banca)

TEIXEIRA, Lucas Riecken Martins.

SUPER FLUXO: Som/ Espaço/ Expansão/ Captura

Monografia (Bacharel em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

Orientador: Profa. Msc. Marta Mencarini Guimarães

**Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte. Brasília
– DF – Brasil. CEP 70910-900.**

Site: <<http://www.ida.unb.br>>.

Agradecimentos

Aos meus pais João Martins Teixeira Júnior e Rinalda Francesca Riecken, e irmãos Laís Helena Riecken Teixeira e João Riecken Martins Teixeira pelo inestimável amor e suporte durante toda minha vida.

À minha companheira Barbara Alves Matias da Paz que acompanha meu processo de vida a muitos anos sempre com muito amor e inspiração.

À minha querida orientadora, Prof^a Msc. Marta Mencarini Guimarães, por todo apoio, auxílio, dedicação e inspiração durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa.

À minha equipe acadêmica e mestres que tanto me inspiraram e colaboraram com a minha caminhada e a de muitas outras pessoas na instituição, Prof^a Dr^a. Andrea Campos de Sá, Prof^a Dr^a. Suzete Venturelli, Prof Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Prof^a Dr^a. Luísa Günther, Prof. M.Gregório Soares, Prof. M. Arthur Cabral e muitos outros.

À meus queridos amigos, Thales Gonçalves Grilo, Rafael Lima Chaves, Arthur Bizzi, Viviane Morais, Bruna Rabelo Iglesias, Tauan Carvalho, Davi Moura, Tomé Seichi, Mariana Pagani Destro, Guilherme Vilella Nomura, Anderson, Felipe Santana S. André e todos os outros que tenho a honra de compartilhar minha vida lado a lado.

Dedico esta pesquisa a vocês.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo contextualizar e aprofundar meu processo de pesquisa poética e produção de obras durante os últimos três semestres no período da graduação em artes visuais na Universidade de Brasília. A produção e pesquisa tem como foco, composições e trabalhos no campo sonoro, de forma a estabelecer paralelos e conexões com linguagens artísticas e aspectos visuais.

No primeiro momento, estabeleço uma introdução às dinâmicas físicas do campo sonoro com as propagações sonoras, os padrões vibracionais de Ernst Chladni e a *Cimática* de Hans Jenny, para em seguida relacionar as propagações sonoras dentro do contexto das dinâmicas sensoriais e perceptivas do campo artístico e musical, com a obra *Background Noise* de Brandon LaBelle e a percepção polifônica colocada pelo professor e pesquisador Paulo Chagas.

Em segundo, busco aprofundar o posicionamento a respeito do campo da arte sonora, contextualizar a importância da categoria, estabelecendo paralelos e diferenciações com o campo musical. Busco apresentar aglutinações ocorridas entre o campo sonoro e linguagens visuais dentro do desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução de áudio no início do século XX com as notações optoacústicas e os trabalhos de Rudolf Pfenninger e Oskar Fischinger.

Sigo em direção a evidenciar as divisões e ampliações do campo sonoro com relação às linguagens artísticas, e o efeito da *Escultura no campo expandido*, de Rosalind Krauss, juntamente ao acionamento do objeto sonoro pelas categorias artísticas, *Escultura e Instalação*.

Para contextualizar poética e filosoficamente o posicionamento da minha produção artística, apresento a teoria filosófica da estética materialista do som postulado pelo filósofo e crítico de arte sonora Christoph Cox (1965) em sua publicação *Sonic Flux* (2007), baseada no ciclo de criação e dissolução das formas da teoria de Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze, estabelecendo o som como uma entidade de fluxo.

Por fim apresento minha produção poética e obras decorrentes deste processo de pesquisa.

Palavras chave: Arte Sonora, Som, Instalação, Escultura, Fluxo.

Sumário

Lista de Imagens	p.2
Chá e Chaleira	p.5
Introdução	p.8
Capítulo 1- Dinâmicas e conexões do campo sonoro.	
1. Introdução às dinâmicas sonoras	p.9
2. Música e arte sonora	p.15
3. Campo Sonoro e a Perspectiva Visual	p.17
4. Conexões e Linguagens: Instalação e Escultura	p.24
5. O Híbrido Sonoro	p.27
Capítulo 2- Teoria estética do fluxo sonoro e obras da pesquisa - produção pessoal.	
6. Som: Estética de Fluxo	p.33
6.1. Naturalização da Arte	p.33
6.2. Som e o Campo Intensivo	p.36
7. <i>Delta Fluxo</i>	p.40
8. Feedback	p.56

Lista de Imagens

- Fig.1- Chaleira.....p.12
- Fig.2- Figura dos Padrões Vibratórios de Ernst Chladni.....p.14
imagem retirada do site: <https://publicdomainreview.org/collection/chladni-figures-1787>.
- Fig.3 -Figura dos Padrões Vibratórios de Ernst Chladni.....p.14
imagem retirada do site: <https://publicdomainreview.org/collection/chladni-figures-1787>.
- Fig.4-John Cage. Fragmentos retirados do vídeo da performance *Water Walk*(1960).....p.20
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o68sG69ADNA&app=desktop>.
- Fig.5-John Cage. Fragmentos retirados do vídeo da performance *Water Walk*(1960).....p.20
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o68sG69ADNA&app=desktop>.
- Fig.6- Justaposição de sistemas de som ópticos concorrentes.....p.22
Imagem retirada da publicação LEVIN (2003).
- Fig.7- Fotografia de Rudolf Pfenninger confeccionando faixas sonoras(1932).....p.23
Imagem retirada da publicação LEVIN (2003).
- Fig.8- Oskar Fischinger. *An Optical Poem*. Fragmentos retirados do vídeo An Optical Poem.....p.24
Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_kTbt07DZZA&t=90s.
- Fig.9- Oskar Fischinger. *An Optical Poem*. Fragmentos retirados do vídeo An Optical Poem.....p.24
Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_kTbt07DZZA&t=90s.
- Fig.10- Fragmentos retirados do vídeo da re-performance de *Queen of the South* de Alvin Lucier..p.25
Performance executada pela Escola de Música Eletrônica, no Conservatório Giuseppe Verdi de Torino, realizada no dia 5 de Abril de 2019.
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz-G5Aknh1c&t=383s>.
- Fig.11- Fragmentos retirados do vídeo da re-performance de *Queen of the South* de Alvin Lucier..p.25
Performance executada pela Escola de Música Eletrônica, no Conservatório Giuseppe Verdi de Torino, realizada no dia 5 de Abril de 2019.
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz-G5Aknh1c&t=383s>.
- Fig.12- Fragmentos retirados do vídeo da Instalação *The Transfinite* de Ryoji Ikeda.....p.27
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo>.
- Fig.13- Fragmentos retirados do vídeo da Instalação *The Transfinite* de Ryoji Ikeda.....p.27
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo>.
- Fig.14- Diagrama do posicionamento duplo negativo, retirado da publicação *Sculpture in the Expanded Field*, de Rosalind Krauss, (KRAUSS(1979,P.36).....p.30
- Fig.15- Diagramação do campo expandido da escultura, retirado da publicação *Sculpture in the Expanded Field*, de Rosalind Krauss, (KRAUSS(1979,P.38).....p.30
- Fig.16- Rolf Julius. *Small Stones, singing* (2008). Duas pedras, dois auto falantes e um CD player, Instalação de áudio, 10 x 20 cm.....p.33
Imagem retirada do site: <http://www.cercle1870.com/en/artistes/oeuvres/2489/rolf-julius>.

Fig.17-Bernhard Leitner. <i>ORF- RÖHRE</i> , (1972). Esquemática e fotografia da Instalação e arquitetura. Imagem retirada do site: https://www.bernhardleitner.at/works	p.35
Fig.18- Bernhard Leitner. <i>ORF- RÖHRE</i> , (1972). Fotografia da Instalação e arquitetura. Imagem retirada do site: https://www.bernhardleitner.at/works	p.35
Fig.19- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , Módulo 4, vista traseira.....	p.45
Fig.20- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , Módulo 4, vista frontal superior.....	p.46
Fig.21- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , Módulo 2, vista traseira superior.....	p.47
Fig.22- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , vista superior.....	p.48
Fig.23- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , vista frontal.....	p.49
Fig.24- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , Módulo 1.....	p.50
Fig.25- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , Módulo 3, vista traseira superior.....	p.51
Fig.26- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i> , Módulo 3, vista frontal superior.....	p.52
Fig.27- Fotografia da Instalação <i>Delta Fluxo</i>	p.53
Fig.28- Cildo Meireles. <i>Babel</i> . Instalação, rádios analógicos diversos.....	p.55
Imagem retirada do site: https://polibiastudiophoto.files.wordpress.com/2012/03/meireles.jpg .	
Fig.29- Ricky Van Broekhoven, Olivier Van Herpt. <i>Solid Vibrations (2015)</i> . Foto de Impressão tridimensional em cerâmica.....	p.56
Imagem retirada do site: https://oliviervanherpt.com/solid-vibrations/ .	
Fig.30- Ricky Van Broekhoven, Olivier Van Herpt. <i>Solid Vibrations (2015)</i> . Foto de Impressão tridimensional em cerâmica.....	p.57
Imagem retirada do site: https://oliviervanherpt.com/solid-vibrations/ .	
Fig.31- Ricky Van Broekhoven, Olivier Van Herpt. <i>Solid Vibrations (2015)</i> . Foto de Impressão tridimensional em cerâmica.....	p.57
Imagem retirada do site: https://oliviervanherpt.com/solid-vibrations/ .	
Fig.32- Bernhardt Leitner. <i>Serpentinata 04 (2004)</i> . Instalação sonora, sistema de auto falantes multi canais e mangueira flexível suspensa.....	p.58
Imagem retirada do site: https://www.bernhardleitner.at/works .	
Fig.33- Bernhardt Leitner. <i>Serpentinata 04 (2004)</i> . Instalação sonora, sistema de auto falantes multi canais e mangueira flexível suspensa.....	p.59
Imagem retirada do site: https://www.bernhardleitner.at/works .	
Fig.34- Fotografia da instalação <i>Feedback</i>	p.61
Fig.35- Fotografia da instalação <i>Feedback</i> , perspectiva superior.....	p.62
Fig.36- Fotografia da instalação <i>Feedback</i>	p.63
Fig.37- Fotografia da instalação <i>Feedback</i>	p.64
Fig.38- Fotografia da instalação <i>Feedback</i> , luz auxiliar e câmera.....	p.65
Fig.39- Fotografia da instalação <i>Feedback</i>	p.66
Fig.40- Sequência do ciclo visual na composição de <i>Feedback 1 de 5</i>	p.67
Fig.41- Sequência do ciclo visual na composição de <i>Feedback 2 de 5</i>	p.67

- Fig.42- Sequência do ciclo visual na composição de *Feedback 3 de 5*.....p.67
- Fig.43- Sequência do ciclo visual na composição de *Feedback 4 de 5*.....p.67
- Fig.44- Sequência do ciclo visual na composição de *Feedback 5 de 5*.....p.67
- Fig.45- Fotografia da instalação *Feedback*.....p.67
- Fig.46- Fotografia da instalação *Feedback*.....p.68
- Fig.47- Nam June Paik. *Tv Buddha* (1974). Instalação de vídeo em circuito fechado e escultura em bronze.....p.69
- Imagem retirada do site:
<https://medium.com/@codenamecatstac/nam-june-paiks-tv-buddhas-e3606957b23f>.
- Fig.48- Abraham Palatnik. Aparelho Cinecromático (1969- 1986). Madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor. 112,5 x 70,5 x 20,5 cm.....p.70
- Imagem retirada do site: <https://nararoesler.art/exhibitions/28/>.
- Fig.49- Fragmento retirados do vídeo da obra *77 Million Paintings*, de Brian Eno.....p.71
- Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeaPOerpZbs>.
- Fig.50- Fragmento retirado do vídeo da obra *77 Million Paintings*, de Brian Eno.....p.72
- Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeaPOerpZbs>.
- Fig.51- Fragmento retirado do vídeo da obra *77 Million Paintings*, por Brian Eno.....p.72
- Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeaPOerpZbs>.
- Fig.52- Fragmento retirado do vídeo da obra *77 Million Paintings*, por Brian Eno.....p.72
- Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eeaPOerpZbs>.

Chá e Chaleira

Imagine-se preparando uma xícara de chá. Comece abrindo a porta branca do armário de baixo, a dobradiça faz um barulho agudo crescente, procure aquela chaleira que é um belo objeto de metal, frio e polido. Você se levanta, abre a torneira, a água bate contra o metal e dobra a vibração enquanto ela eleva o tom de ressonância no recipiente. Depois de atingir uma certa frequência aguda, você percebe que a chaleira está cheia e fecha a torneira. À sua esquerda, há o fogão que tem seis bocas, você alcança a mais próxima, e com uma leve batida, som curto e metálico, coloca a chaleira na grelha de ferro do fogão. Quando você gira o botão do fogão, o som suave do assoprar da boca do fogão indica que está pronto para acender o gás, ao pressionar o botão, soltam-se uma sequência de pequenas descargas elétricas azuis de som estalado, que com um "wham" rapidamente, acendem as chamas azuis da boca que se movimentam abraçando o fundo da chaleira. No lado direito do armário superior, você alcança uma xícara preta e a lata de chá amarela, coloca-as na bancada produzindo dois sons consecutivos distintos, abre a tampa da lata e enche o difusor que está dentro dela com um pouco de chá triturado e em seguida coloca-o dentro da xícara. À medida em que a chaleira aquece, a água fervente faz tremer a chaleira na grade de ferro do fogão, ressoando um timbre que se assemelha a um sino, as altas frequências ressonantes são abafadas pela água que absorve ao mesmo tempo as vibrações da fina chapa de metal que forma as paredes da chaleira. O vapor assopra fortemente pela tampa preenchendo o ambiente com vapor e o som ríspido do seu assoprado, assim, anuncia o exato momento de se desligar o fogo.

Depois de desligar o gás, espera-se em torno de 30 segundos, enquanto os sons de sino e chiados desvanecem lentamente e a água sai do seu estado de ebulição total, isso funciona como medida para que não se degrade as propriedades naturais do chá com o excesso de temperatura na água. Enquanto você pega a chaleira e despeje cuidadosamente a água no copo, a ressonância da água no recipiente novamente aumenta o seu tom enquanto enche o copo, encharcando as folhas e liberando o aroma característico do chá, o fim dessa experiência multissensorial anuncia o fim do processo de preparação, e agora você

pode cobri-lo com um pequeno prato e esperar 5 minutos para que seja transferida sua essência para a água.

A experiência de preparo de um chá pode evocar muitas percepções e chaves que se comunicam com outros contextos de linguagem e percepção sensível. Às incontáveis culturas do passado e as do presente que cultivavam a experiência do preparo e consumo do chá, podendo bem ser referido pela palavra ritual, do que contém o hábito, do que é feito com alguma frequência, do que possui uma ordem e funções específicas dentro de um contexto. O chá em si pode ser composto de folhas em uma imersão de água quente, mas nunca serão somente folhas. O chá pode ser feito em uma chaleira, mas não se resume ao seu recipiente. O chá pode ser consumido por várias pessoas, mas não se resume a estes indivíduos. O processo de preparo do chá é diferenciado por cada representação de sua presença das diversas abordagens e contextos do seu preparo, por mais singular que seja em cada abordagem de preparo, ainda é o chá que une contextos, pessoas e objetos. Sua presença no imaginário coletivo, evocando momentos, emoções e outros indivíduos relacionados à prática/consumo do chá. Elementos esses que evocam memórias, de objetos, contextos, temporalidades e espaços. Ainda é chá, mas não apenas ele.

Apesar da detalhada descrição do processo de preparo do chá, esta se foca não nos passos como tutoriais que compõem uma sequência, mas especialmente pela ilustração que evidencia a presença dos elementos, campos e composições sensíveis contidas nos próprios objetos e ações, estes estabelecem contato com o imaginário pessoal e coletivo que compõem uma realidade. Especialmente presente nas relações sinestésicas, nesta abordagem específica, entre visualidade e som.

Algo que muito me instigou especialmente para dentro das minhas analogias para processos de composição, foi o tempo que passo notando as texturas sinestésicas que acompanham o movimento diário de quase todos acontecimentos ao meu redor. O vento que movimentava as folhas e troncos do bambu no quintal em um meio de tarde, o arrastar do sentar à cadeira de um amigo ou parente sentado à mesa de jantar ainda com sono logo após acordar pela manhã. Cada objeto ou

pessoa se relaciona com o mundo e portanto cria e evoca um real próprio dentro do campo pessoal e coletivo. Composições que já estão em seu próprio lugar, e se estabelecem imediatamente de forma conexa, sincera e espontânea com cada acontecimento, que evoca outros acontecimentos, que puxam arcabouços da memória, e que estabelece uma imensa gama de conexões entre indivíduos, conceitos, imagens memórias. Todo esse processo proporcionado pelo exercício do ato da observação contemplativa, sobre a realidade que me permeia na qual se estou presente, tenho ação e reação. Ação e reação como características inerentes à existência, essas que operam os funcionamentos sutis em que ultrapassam a percepção mental e racional.



Fig.1-Chaleira.

Introdução:

Posso dizer que uma das mais enriquecedoras experiências, que meu percurso dentro da academia em artes visuais me proporcionou, foi poder entrar em contato com diversos tipos de linguagens e contextos novos. Estas novas percepções também foram responsáveis por reestruturar minha visão, no campo de interesse de dentro e fora da pesquisa acadêmica. Desde pequeno já tinha sido introduzido ao sonoro, por meus pais, com as aulas de piano clássico e violão e principalmente, por vontade própria e fascínio de criar e compor com sons, nunca parei desde então.

Posicionar este campo de conhecimento também na minha pesquisa acadêmica, em artes visuais, permite partilhar com outras pessoas, esta área de conhecimento e pesquisa muito pouco explorada no nosso departamento, assim também como levantar o olhar para este campo extremamente relevante no contemporâneo. E também de grande relevância para mim mesmo, por ter a possibilidade de desenvolver de forma mais aprofundada sobre o campo que me é tão caro.

Como falar do som? Introduzo o campo das dinâmicas sonoras, tanto físicas quanto seus acionamentos sensoriais, que se encontram dentro da perspectiva espacial. Estes espaços em que o som trabalha, ativa e existe, não somente no ambiente expositivo mas que também se adentra nos espaços sensoriais, na percepção, na idéia, na memória, no corpo e na sala. Matéria. Vibração. Energia. Força.

Da mesma forma que percebemos a música, podemos perceber não somente a sua ausência mas também o som ambiente o que não é música. E dessa forma perceber que o campo sônico está além destas definições. Além da música, mas ao mesmo tempo podendo se-la. As definições de espaço implicam na existência do objeto, e estes se confundem nas linguagens na arte assim como Rosalind Krauss observava o fenômeno de saturação e expansão da definição do objeto escultórico,

O som também se torna objeto, se torna espaço ao mesmo tempo que manipula os dois em sua potente presença. Perceber esta conectividade entre espaço e objeto, revela a conexão entre estas entidades da percepção do mundo físico, e como estão em movimento, retirar esse movimento do plano de fundo da percepção e trazê-lo à tona, provocar a relação conectiva entre elementos, entre tudo, no espaço e na matéria.

Desta forma, posiciono minha produção nesta pesquisa e no mundo, estabelecendo esta interface entre som, visualidade, objeto e espaço. Evocando a percepção sobre os movimentos de criação e dissolução, expansão e captura.

Capítulo 1

Dinâmicas e conexões do campo sonoro.

1. Introdução às dinâmicas sonoras

O Som, em sua forma básica, pode ser observado como uma ou mais formas de onda. Uma forma cíclica que imerge em si mesma e se modifica na medida em que ricocheteia pelos corpos em que faz contato ao longo de sua trajetória. A onda sonora é composta por uma série de pontos altos e baixos, picos e vales, que, na medida em que se repetem cadenciados, se transformam em um espectro de frequências que dão caráter a um timbre específico, a forma de onda não é somente cíclica por seu formato, mas também por suas reflexões e interações com o ambiente.

Os sistemas de articulações das energias nas emissões sonoras se assemelham a alguns princípios da termodinâmica. Como explica o pesquisador Alain Le Bot (2017) na década de 1960, o engenheiro acústico Richard H. Lyon (1929 - 2019) e uma equipe de pesquisadores perceberam que assim como o calor corre em materiais sólidos, energia vibracional e som, fluem de regiões com alto potencial energético para regiões com baixo potencial energético. Da mesma maneira, propagações sonoras se direcionam diretamente para longe de sua fonte, mas retornam por meio de suas reverberações no ambiente, sempre um pouco menos vívidas do que quando saíram de sua fonte inicial. Chegando ao fim da sua trajetória, o som não desaparece por completo, em contrapartida é absorvido pelo ambiente a sua volta, e é ali, um dos lugares em que deixa sua marca.

O som se desvanece enquanto realiza seu próprio processo de trânsito, e nesse processo, se converte em outras formas de energia à medida em que é absorvido pelo ambiente e os corpos em sua trajetória, novamente esse efeito pode ser relacionado diretamente à primeira lei da termodinâmica, ou princípio da conservação da energia, pelo fato do som ser uma onda energética, se converte em calor na medida em que movimentada pela matéria física no ambiente. O processo de absorção também se dá pelo fato da onda sonora não constituir matéria, mas de

movimentá-la, dessa forma todo meio com exceção do vácuo, é teoricamente, um meio de propagação sonora. A priori, o som apresenta notáveis capacidades no campo da matéria, como movimentar partículas, massas de ar e ressoar em massas sólidas, assim observado nos diversos experimentos e estudos em vibração realizados por Ernst Chladni (1756-1827), bem como nos desenvolvimentos dos conceitos e estudos da Cimática por Hans Jenny (1904-1972), responsável por ter cunhado o próprio termo *Cymatics*¹. Stephen Lewis (2010) pontua que a Cimática caracteriza-se como a prática do estudo da propagação do som em meios que possam registrar sua passagem de maneira visível. Sendo notável assim, a capacidade do som de transformar o ambiente de maneira física, vibrar paredes, mexer partículas, trabalhar correntes de ar, não somente mover mas, promover padrões na disposição da matéria, como demonstrado nas *Figuras de Chladni*, padrões formados na disposição de partículas móveis, como grãos de areia, posicionados em cima de uma superfície vibratória. Os padrões se formam em frequências específicas que ressoam e harmonizam com pontos na superfície do

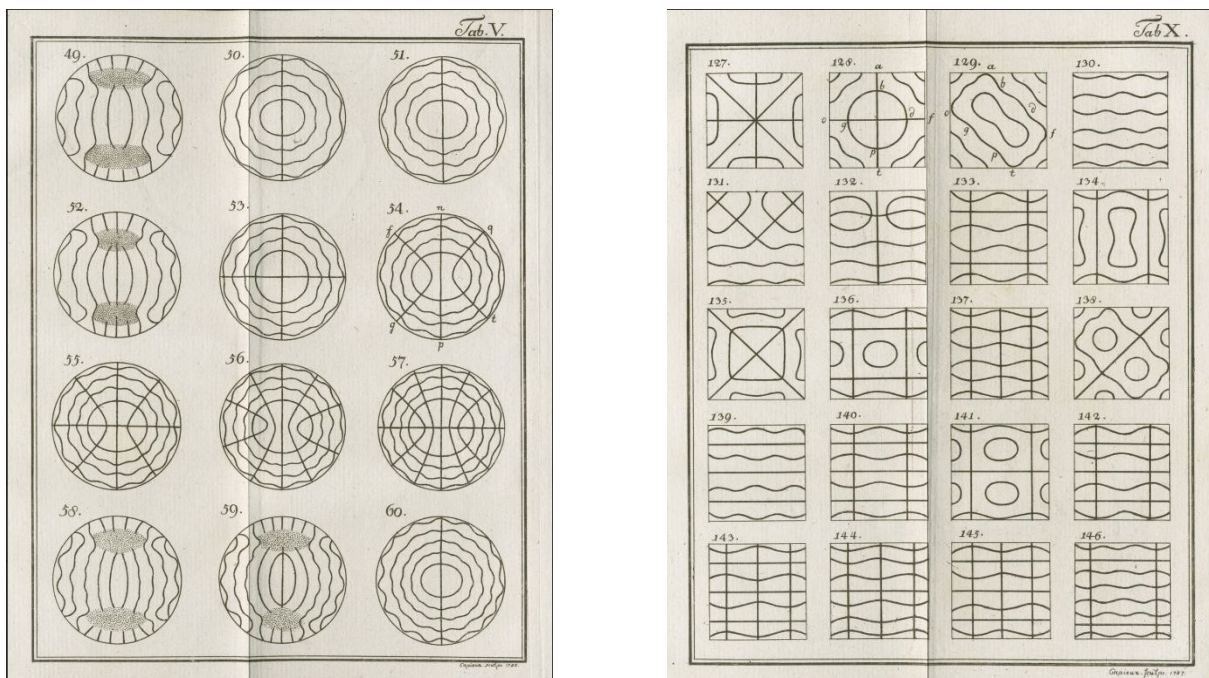


Fig.2 e 3- *Padrões de Ernst Chladni*².

¹ *Cymatics* ou *Cimática* é a área de estudo das ondas e suas formações de padrões físicos. Mais informações podem ser encontradas em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7448/>.

² Imagens retiradas do site: <https://publicdomainreview.org/collection/chladni-figures-1787>, acesso em: 22 de Mai. de 2020.

material, movimentando as partículas para as áreas que ressoam com a forma de onda emitida.

Parte da energia sonora não permanece apenas no campo físico ambiente, mas também se transmuta adentrando campos mais sutis da percepção humana. Nitidamente o som é utilizado também como meio de comunicação, tanto na forma direta entre os elementos voz-palavra, ou secundariamente como no campo musical em que o processo de instrumentalização do som apresenta um vasto repertório de sintaxe e semântica. A exemplo, a notação musical, ou partitura em si representa em vários níveis, informações que permitem evidenciar a execução da composição escrita de forma detalhada, como a descrição da cadência temporal em que segue a composição, os tempos de duração individuais de cada nota tocada, sinais de expressividade sobre a execução das notas e também características mais amplas da composição como os nomes das partes que promovem a dinâmica da música, introdução, verso, chorus etc.

Apesar de vasto e complexo, assim como ocorre nas dinâmicas entre escrita e leitura, esse repertório de informações notadas contidos no campo musical se torna restrito a indivíduos capacitados para receber e codificar esse tipo específico de informação. Música e som não podem ser presenciados em sua integridade, somente por meio da notação, de forma a separá-los da experiência cognitiva individual.

Percepção é um processo de construção mental, na qual não pode ser considerado impessoal, se não somente pelo fato de que a percepção de música é dependente de um grau substancial de "treinamento" perceptivo do ouvinte. Semelhantemente, música não pode ser percebida somente com base na partitura, uma vez que o seu "tornar-se" é intimamente conectado à ativação da memória humana e da imaginação sonora³ (JAKUBOWSKA, 2014, p.260, tradução nossa).

³ "Perception is a constructive mental process, which cannot be considered impersonally, if only for the reason that perception of music is dependent to a substantial degree on the listener's level of perceptual "train ing." Similarly, music cannot be cognised solely on the basis of its score, since its coming into being is closely connected to the activating of human memory and sound imagination" (JAKUBOWSKA, 2014, p.260).

Nas linguagens e práticas artísticas nesta pesquisa, é de base fundamental a percepção ativa, a experiência pessoal e coletiva em meio às obras, desvincilhada da necessidade de conhecimentos pré estabelecidos, sobre notações e erudições do campo musical. Para a exploração desse contexto, tomo como base, algumas percepções dentro e fora do campo da música, que permitem contextualizar e exemplificar elementos referentes à experiência humana com o som.

[...] é intrinsecamente e inignoravelmente relacional: emana, propaga, comunica, vibra e agita; deixa um corpo e adentra outros; conecta e perturba, harmoniza e traumatiza; faz o corpo se mover, a mente sonhar, o ar a oscilar. Aparentemente elude a definição, enquanto possui efeito profundo⁴ (LABELLE, 2006, p. 13, tradução nossa).

Perceber o som como um elemento relacional, coloca em paralelo suas dinâmicas físicas no espaço e seus efeitos no campo da percepção humana. O pesquisador, artista e teórico do campo de arte sonora, Brandon Labelle (2006), em sua publicação, *Background Noise* menciona três considerações chaves a respeito das dinâmicas entre som e espaço: Primeiramente, o som está sempre em mais de um lugar. Se um som é emitido, se propaga pelo ambiente e ativa simultaneamente múltiplos lugares. A alta velocidade de propagação sonora, promove na percepção humana, certa sensação de onipresença na medida em que ricocheteia pelos corpos que faz contato. Ao mesmo tempo estando, no bater de palmas das minhas mãos, nas paredes, no ar e no ouvido de quem escuta este som. Dessa forma "[...] esse evento acústico implica em uma situação dinâmica em que som e espaço conversam, multiplicando e expandindo o ponto de atenção, ou a fonte sonora"⁵ (LABELLE, 2006, p.15, tradução nossa). Ao mesmo tempo, explica Labelle (2006), o som nos permite uma percepção que está além de qualquer perspectiva visual, que permite descrever a geometria do espaço pela sua propagação, sendo análogo à atual configuração espacial. Na qual o som é além da sua fonte, mas se mostra nessa perspectiva como um evento espacial.

⁴ "Sound is intrinsically and unignorably relational: it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. It seemingly eludes definition, while having profound effect" (LABELLE, 2006, p. 13).

⁵ "This acoustical event implies a dynamic situation in which sound and space converse by multiplying and expanding the point of attention, or the source of sound[...]" (LABELLE, 2006, p.15).

A segunda percepção que coloca Labelle (2006), é que o som ocorre em meio a corpos, ou seja, perante outros indivíduos. Seja diretamente com pessoas que estão presentes no ambiente, ou outras que presenciam sua propagação de outro local, mais longe, como ruído distante, seja essa escuta de forma intencional ou não. "O som é produzido e flexionado não somente pela materialidade do espaço mas também pela presença de outros[...]" Portanto, o evento acústico é também um evento social[...]⁶" (LABELLE, 2006, p.15, tradução nossa), podendo perceber assim, a multiplicidade de pontos de vista em uma mesma propagação sonora.

Nesse sentido Labelle (2006) pontua que eventos acústicos também são fisicamente determinados pelas operações materiais de eventos sociais, seja em um auditório, ou em uma sala de aula, o corpo social também se posiciona de acordo com tais contextos, proporcionando diferentes perspectivas sensoriais, de acordo com contextos sociais. Assim, multidões também adicionam caráter para o som materialmente, e socialmente, existindo assim diferentes percepções acima da mesma emissão sonora, em uma sala de aula versus em um auditório.

A terceira percepção que coloca Labelle (2006), é de que o som nunca é uma relação, ou evento privado.

[...] se escutarmos algo como a "minha voz falando", tendemos a olhar para o indivíduo que fala como a fonte do som, como um índice de personalidade: todos observam minha boca, como se esse som permanece atrelado à minha pessoa⁷ (LABELLE,2006, p.15, tradução nossa).

Ainda Labelle (2006) coloca que o som da voz se encontra além do indivíduo, se propaga pelo ambiente, se situando dentro da mente de outros. Essa ocorrência implicando em uma dimensão psicológica diversas percepções de espacialidade. Assim "[...] como uma transmissão "radiofônica" alcançando o invisível, locais desconhecidos à mente"⁸ (LABELLE,2006, p.16, tradução nossa). As percepções colocadas por Labelle, permitem uma melhor compreensão do fenômeno sonoro como evento relacional da forma física para a social.

⁶ "Sound is produced and inflected not only by the materiality of space but also by the presence of others[...] Thus, the acoustical event is also a social one [...]" (LABELLE, 2006, p.15).

⁷ "[...] If we listen to something like "my speaking voice" we tend to look toward the speaker as the source of sound, as an index of personality: all eyes watch my mouth, as if this sound remains bound to my person" (LABELLE,2006, p.15).

⁸ "[...] kind of "radiophonic" broadcast arriving at unseen, unknowable locations in the head" (LABELLE,2006, p.16).

A presença da percepção ativa no processo da escuta musical fornece algumas percepções mais internas sobre as dinâmicas de absorção do som na mente humana. O princípio de simultaneidade promove base para compreensão sobre a percepção polifônica do campo musical. Como explica o compositor, e professor, Paulo Chagas:

O princípio da simultaneidade, que caracteriza a diversidade de linguagens musicais do presente, é observado na própria essência do fenômeno sonoro. A existência da música está relacionada à nossa capacidade de distinguir e diferenciar a multiplicidade de sons que se manifestam no mundo, e também produzir e articular sons próprios, produzidos pela vibração de corpos e objetos (CHAGAS,2013, p.458).

Chagas (2013), coloca que as ações de ouvir e criar som independentes de sua origem e contexto são dois aspectos indissolúveis de um só fenômeno, que é a atribuição de significados ao som, determinando música, também como uma operação consciente que diferencia sons musicais de sons do ambiente acústico. Deste modo, a capacidade de perceber sons de forma simultânea e seletiva é diretamente ligada à construção de polifonia musical, em que distinguir por sons do meio ambiente e distinguir a polifonia como forma de organização dentro da música, são formas de percepção semelhantes que indicam a capacidade humana de dar significação a eventos sonoros.

Essa colocação sobre simultaneidade e polifonia de Chagas, juntamente às percepções de Labelle, contextualizam boa parte dos processos e dinâmicas do som em eventos internos à percepção na mente humana. Sendo uma base importante para uma melhor compreensão e percepção sobre dinâmicas em instalações e outras linguagens, que dinamizam o som nos ambientes expositivos de arte. O som propagado não interfere somente consigo mesmo, mas também se conecta com os funcionamentos peculiares do próprio ambiente de propagação, ambiente esse que pode se modificar não somente pela obra mas pela presença do corpo espectador em meio ao espaço. As propagações sonoras se difundem pelo espaço provocando a sensação de onipresença, seja este espaço físico ou o invisível que atinge campos particulares e pessoais da mente humana, essas próprias propagações mentais que também reverberam em idéias que são trocadas de diferentes formas e

temporalidades. Juntamente com as articulações das diferentes percepções dos dinamismos sonoros que se contrastam ao posicionar sons de forma paralela, promovendo assim, uma multitude de presenças, e relações dialógicas.

O denso campo musical, acumula de séculos, um vasto repertório de conhecimentos e práticas, formas de organização e manipulação sonora, que aglutina de forma vertiginosa um amplo repertório de práticas, obras e manifestações culturais, especialmente da segunda metade do século XIX com o advento das primeiras tecnologias de gravação sonora. Processo esse que se desdobra ainda mais posteriormente por meio das redes informáticas nas últimas décadas do século XX. Em meio ao fluxo de mudanças, aglutinações conceituais e tecnológicas ocorridas durante o século XX, outras áreas de estudo e pesquisa, passam a se associar com o campo sonoro. O constante processo de desenvolvimento desses novos axiomas até os dias de hoje, coloca em questão, delimitações anteriores entre campos de pesquisa. Nesse aspecto, sendo o campo musical tão abrangente e complexo, onde se posiciona a categoria arte sonora?

2. Música e Arte Sonora

O som e a música, por séculos, tiveram uma barreira delimitada nos conceitos das clássicas práticas de erudição musical de origem europeia que se difundiu posteriormente para grande parte do mundo. Conseqüentemente, quase todo exercício de exploração sonora foi em algum nível, relegado ao monopólio do abrangente e etéreo campo musical, como coloca o pesquisador e professor Christoph Cox, "por milênios, gozava da reputação de ser a mais etérea e metafísica das artes. Transiente e Intangível, dizia oferecer uma experiência estética que completamente se desviava da fisicalidade"⁹ (COX, 2018, p.129, tradução nossa).

A transição entre os séculos XIX-XX revelou novos processos de explorações sonoras, como o manifesto futurista *L'arte dei Rumori* [Arte dos Ruídos] do pintor e compositor Luigi Russolo (1885 – 1947) que propunha uma

⁹ "[...] for millennia, enjoyed the reputation of being the most ethereal and metaphysical of the arts. Transient and intangible, it was said to offer an aesthetic experience that altogether eluded physicality" (COX, 2018, p.129).

nova paleta musical trabalhando com sons não convencionais aos instrumentos musicais clássicos. Nesta publicação, Russolo argumenta que o ouvido humano já teria se adaptado à velocidade, sonoridade e energia transmitida pelos ambientes urbanos, e portanto as teorias e abordagens sobre os pensamentos clássicos da composição musical deveriam ser renovadas, como explicado por Cox e Warner (2005). Esse documento acompanhou e promoveu base fundamental para o processo que conduziu posteriormente a um caminho vasto e sem volta, dentro do aprofundamento das tecnologias e trabalhos de arte, posteriormente desenvolvidos da metade do século XX à diante.

O artista e compositor John Cage (1912 - 1992) fortemente influenciado pelas ideias de Russolo, responde a esse processo de expansão sônica com obras que empurravam as paredes da caixa que formatava os conceitos da prática musical, a exemplo da performance *Water Walk* executada em Janeiro de 1960 no show de televisão popular *I've Got A Secret*. Em *Water Walk*, Cage promove o exercício da composição musical, utilizando um piano e diversos objetos cotidianos como um liquidificador, uma banheira e um pato de borracha, que eram acionados ou "tocados" de acordo com um cronômetro que cumpria a função da notação musical enquanto Cage aciona os objetos.



Fig.4 e 5- Fragmentos retirados do vídeo da performance *Water Walk* de John Cage¹⁰.

¹⁰ O vídeo de *Water Walk* pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=o68sG69ADNA&app=desktop>, acesso em: 25, mai, 2020.

A composição se mostra um misto no experimentalismo sonoro, tanto no tratamento instrumental e uso de sons não convencionais, quanto na exploração do campo conceitual da notação e escrita musical. Cox (2018) nos alerta que, intencionalmente ou não, Cage infla a definição de música na medida em que suas composições empurravam os limites do que cabia dentro da categoria música, expandindo-a por todo o campo do som, até que esta entrasse em erupção.

Posteriormente, a formação da categoria arte sonora, se mostrou desde seu surgimento nos anos 80, como uma saída para expandir os campos de exploração do som além das barreiras delimitadas pela música. Por mais que os dois campos se entrelaçam em conceitos e práticas, e que propostas de abordagem completamente distintas sobre o campo do som podem ser consideradas para coexistir no campo de arte sonora. É possível dizer que a categoria não determina um gênero específico, mas como explica Cox (2018), serve de estratégia para que teóricos, artistas e críticos possam expandir e manusear as fronteiras de exploração dos campos sônicos.

Desde a segunda metade do século XX até os dias de hoje, se faz cada vez mais perceptível, a ampliação da rede de conexões estabelecidas por diversas outras áreas com o campo sonoro, não somente da arte, mas também de outros campos de estudo como arquitetura, psicologia, antropologia e computação.

3. Campo Sonoro e a Perspectiva Visual

Muitos dos desdobramentos de pesquisas com uso do som no campo das artes, buscam estabelecer conexões entre som e aspectos de visualidade. Na segunda metade do século XX, o maior surgimento de conexões entre linguagens nas artes, não somente entre som e visualidades, abriu espaço para a percepção e utilização do conceito de obras híbridas, que se adentram a múltiplos campos nas linguagens artísticas. A relação entre som e visualidades, se mostra estreita desde o desenvolvimento das primeiras tecnologias de gravação sonora. O entusiasmo em tais tecnologias, como as nos primeiros aparelhos mecânicos de gravação de som, no fim do século XIX, proveu alicerce para a eclosão de um espírito de exploração acima das possibilidades desses novos meios tecnológicos de forma

simultânea, por indivíduos que vinham de diferentes frentes de pesquisa e que eram atraídos pela potencialidade da perspectiva sonora.

Por uma linha de abordagem visual sobre o som podemos citar os animadores e cineastas alemães Oskar Fischinger (1900 - 1967) e Rudolf Pfenninger (1899 – 1976), que contemporaneamente, trabalhavam a exploração sobre notações opto-acústicas. Essa tecnologia desenvolvida inicialmente pelos domínios das frentes de pesquisa com inventores do sistema *Tri-Ergon*¹¹ e da companhia Tobis Klangfilm¹², nas quais permitiam a sincronização da faixa do filme com sua trilha sonora. Procedimento semelhante ao processo manual das primeiras animações no cinema. Como coloca o professor e pesquisador em história da arte, Thomas Y. Levin (2003), as notações opto-acústicas são formas visuais impressas diretamente traduzidas de um sinal de áudio, o processo de produção é semelhante ao do filme analógico. Sinais elétricos da captação de áudio, são traduzidos em luz, por uma célula foto sensível de selênio, e capturados fotoquimicamente por um rolo de filme anexo ao rolo de filme de vídeo.

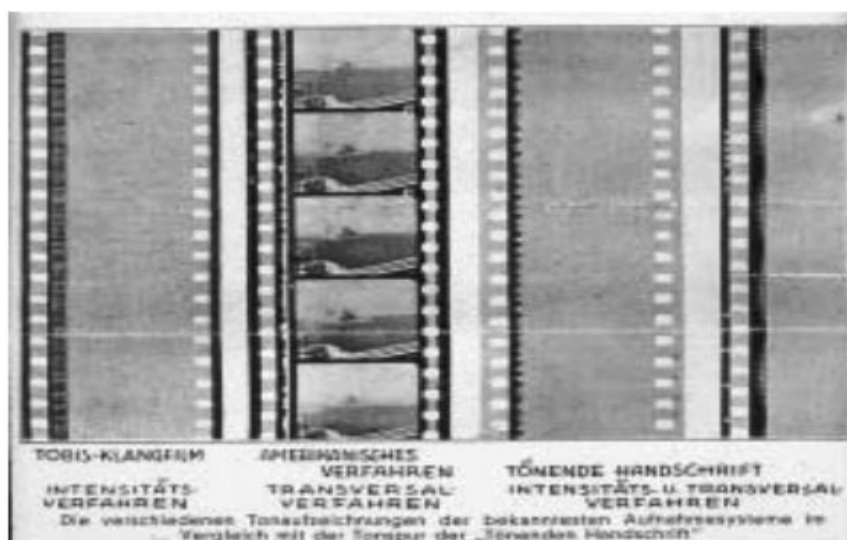


Fig.6-Imagem¹³ da Justaposição de vários sistemas de som óptico concorrentes¹⁴.

¹¹ Tri-Ergon foi um sistema de gravação de áudio desenvolvido em 1919 pelos inventores alemães Josef Engl (1893-1942), Joseph Massolle (1889-1957) e Hans Vogt (1890-1979).

¹² Tobis Klangfilm/ Tobis Film foi uma companhia alemã de produção e distribuição de filmes fundada no final da década de 1920.

¹³ Imagem retirada da publicação LEVIN(2003).

¹⁴ Da esquerda para direita, o sistema Tobis, o sistema americano e duas versões do sistema Tri-Ergon utilizado por Pfenninger. Imagem retirada

Com a gravação de sons vocais, Rudolf Pfenninger realizou o trabalho de separar os padrões que aparecem nas impressões do filme óptico sonoro, relacionando os padrões visuais com os respectivos sons, cada frequência e notação vocalizada na gravação do som da voz humana representava uma forma de frequência visual. Essa exploração resultou posteriormente em sua criação que se intitulava como *Tones from Out of Nowhere* [*Sons de Lugar nenhum*] na qual Pfenninger conseguia manipular vocalizações humanas por meio do posicionamento dos padrões imagéticos relacionados na fita do filme óptico, dessa forma executando a vocalização de um timbre meio robótico que falava uma frase, esse evento impressionava o público na época, pela ideia de serem palavras que nunca saíram da boca de nenhuma pessoa, que também serve de analogia para o próprio nome do experimento.



Fig.7- Fotografia de Rudolf Pfenninger desenhando as faixas sonoras¹⁵(1932).

A partir dos experimentos de Rudolf Pfenninger se mostrou possível tanto desenhar as formas vocais para reproduzi-las como também modificar essas formas ou até trabalhar as frequências de modo gráfico. A realização sobre a presença dessa interface visual que se coloca entre a reprodução e a produção sonora, é uma das bases precursoras para a elaboração do conceito de síntese sonora, tecnologia extremamente difundida em instrumentos musicais a partir da década de 60. Apesar do exaustivo processo manual de produção das faixas de notações opto-acústicas,

¹⁵ Imagem retirada da publicação LEVIN(2003).

os experimentos de Pfenninger apresentam a potencialidade de manipular qualquer som gravado.

Oskar Fischinger por outro lado desenvolvia a animação abstrata no cinema como caminho de expressão que acompanhava composição sonora. Como um cinema voltado à leitura do áudio por uma perspectiva visual, como em seus estudos e poemas ópticos. *An Optical Poem* (1938), uma composição em formas geométricas e texturas abstratas que se dinamizava de acordo com a trilha da música *Rapsódia Húngara número 2* de Franz Liszt (1811 - 1886), A relação entre som e visualidade se fez cada vez mais estreita com o avançar das tecnologias de gravação desde o século XIX, ao observar o desenvolvimento de estudos e trabalhos, como os de Fischinger e Pfenninger, é possível colocar que a percepção visual serviu como analogia fundamental para o pensamento e desenvolvimento das primeiras tecnologias de gravação sonora, desde os fonógrafo desenvolvido por Thomas Edison (1847-1931).

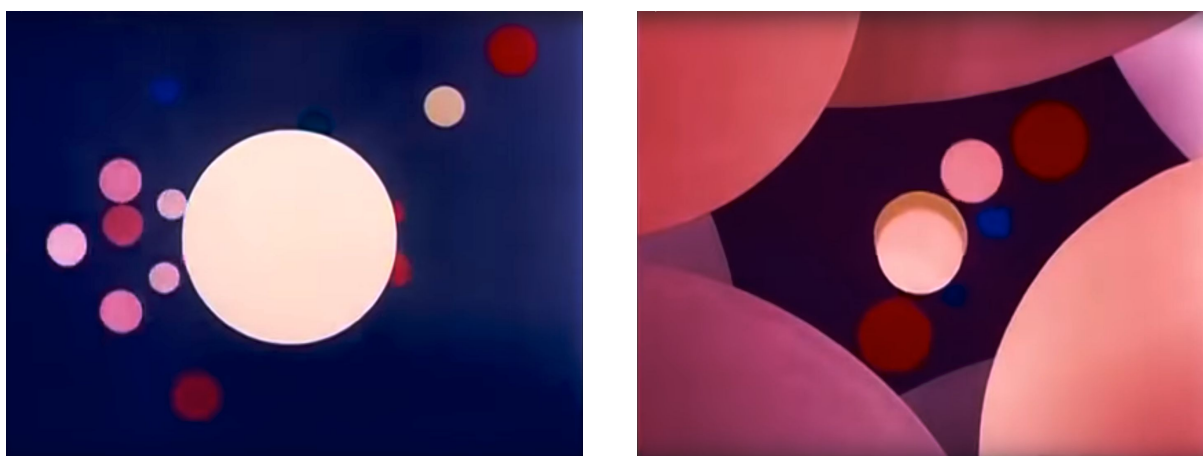


Fig.8 e 9- Fragmentos retirados do vídeo de *An Optical Poem*¹⁶

Tais analogias visuais ao som posteriormente inspiraram diversos trabalhos no campo das artes. Como em referência à utilização dos trabalhos em *cimática* de Ernst Chladni, Hans Jenny e o artista e compositor musical Alvin Lucier (1931) em sua obra *Queen of the South* inicialmente apresentada em 1972. A obra trabalha com a produção de padrões gerados por partículas soltas, ou líquidos, suspensos

¹⁶ O Vídeo de *An Optical Poem* pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTbt07DZZA&t=90s>, acesso em: 6 de Jun de 2020.

em uma placa ou superfície que vibra diretamente com algum tipo de transdutor elétrico, como um auto-falante.

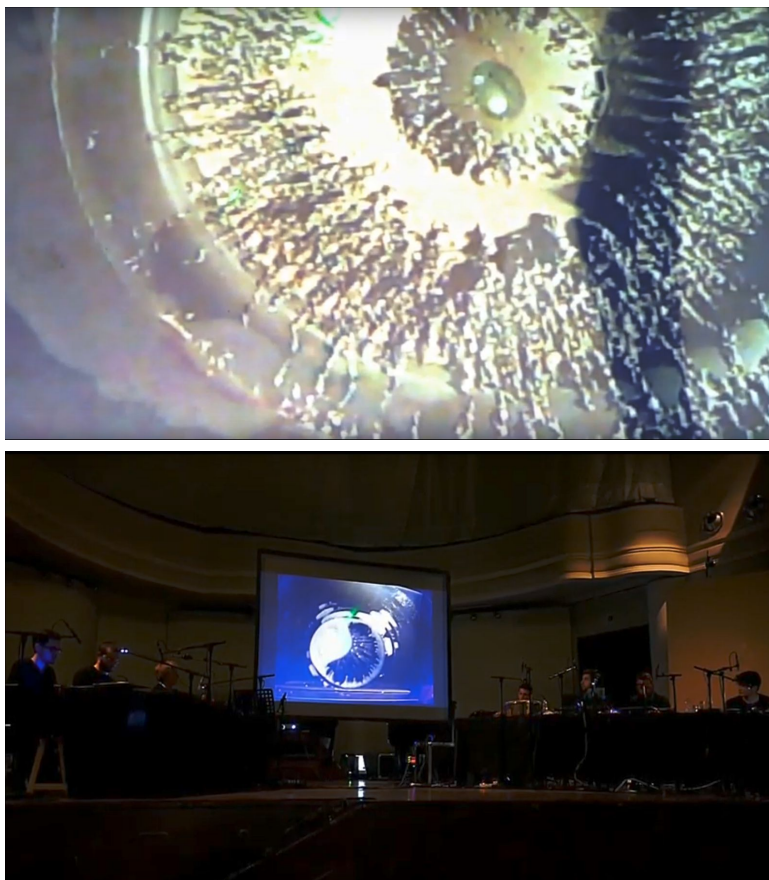


Fig.10 e 11- Fragmentos retirados do vídeo¹⁷ da re-performance de *Queen of the South* pela Escola de Música Eletrônica, no Conservatório Giuseppe Verdi de Torino, realizada no dia 5 de Abril de 2019.

Os padrões geométricos se formam na superfície ressonante, habilitando uma percepção visual aos eventos invisíveis sonoros. A geração de tais padrões se faz mais do que uma simples forma de desenhar com som, mas permite que a presença do aspecto visual sobre o invisível-sensível sonoro, funcione como interface sensível entre os dois elementos, dessa forma, evocando uma relação sinestésica. As partituras de Alvin Lucier evocam diferentes performances como cantar, ou tocar instrumentos para ativar respostas visíveis nas placas cobertas com material fino, a analogia do nome *Queen of the south* parte de uma figura de alquimia, fazendo referência ao processo de transmutação entre substâncias.

¹⁷ O vídeo da re-performance pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xz-G5Aknh1c&t=383s>, acesso em: 6 de Jun. de 2020.

A obra de Lucier lida com uma abordagem mais analógica e direta que se encaixa dentro do panorama de artistas e músicos para estabelecer um modo de visualização do espectro sonoro. As conexões entre som e visualidade apresentadas em *Queen of The South* são parte de uma rede de processos múltiplos de integração entre linguagens artísticas que se acompanharam avanços tecnológicos e conceituais nas artes na segunda metade do século XX, e que levantaram a atenção para os processos de hibridismos, extremamente presentes na contemporaneidade.

Considerando que a arte contemporânea processa um rompimento com as categorias tradicionais, promovendo uma crescente contaminação entre as linguagens plásticas/visuais, abarcando em sua construção outros lugares do conhecimento, adotando novas tecnologias, gerando, assim, novas modalidades formais (NARDIN, 2004, p.1).

Pensando no modo mais analógico que Lucier utiliza para trabalhar na obra, do outro lado do espectro de conexões entre som e visualidade, estão trabalhos como *The Transfinite* do compositor e artista Ryoji Ikeda (1966). Pode-se dizer que os trabalhos de Ikeda nas suas composições musicais e em instalações caminham de forma paralela. Ambas vertentes apresentam foco no veloz fluxo de dados invisíveis que são processados a todo momento, e que correm pelo *background* do cotidiano contemporâneo.

Ikeda desenvolve várias instalações majoritariamente utilizando projetores de alto campo e luminosidade, e um sistema de som igualmente potente, para inserir os elementos de visualidade de forma sintética e se misturar aos diversos espaços expositivos. Dessa forma, Ikeda consegue ampliar a perspectiva do fluxo invisível, para dentro de um espaço em que o espectador possa presenciar o processo de imersão. Em suas composições sonoras, Ikeda apresenta foco em uma estética minimalista com timbres sintéticos que se assemelham a sons de máquinas digitais e processadores, curtos, com alto *ataque*¹⁸, conjuntamente com *pads*¹⁹, que suprem

¹⁸O termo *ataque* se refere ao parâmetro de cadência inicial do som em instrumentos musicais, semelhante aos presentes em compressores de áudio e sintetizadores.

¹⁹O termo *pad* se refere à uma categoria de timbre, comumente utilizado em camadas de fundo ou preenchimento em composições musicais, comum em sintetizadores.

uma sensação de camada no fundo dos rápidos disparos, de sons que lembram uma espécie de interface computacional distorcida.

Na instalação *The Transfinite*, uma projeção é realizada em um grande galpão, como um hangar aeronáutico, em uma grande tela branca vertical, que se estende ao chão, essa projeção que divide a tela horizontal e o chão em duas partes, pisca e oscila conforme à composição sonora de forma frenética. A relação entre som/visualidade com extremo sincronismo trabalham a formar uma ambiência paralela, à do ambiente do galpão, uma área retangular imersiva em preto e branco que traz ao palco, o espírito desse invisível fluxo de dados e sinais que corre pelo fundo do mundo digital e conectado. Em ambas as obras apresentadas, a relação sinestésica é igualmente presente, ocorre de formas diferentes mas se conectam pela experiência estética que conecta os sentidos.

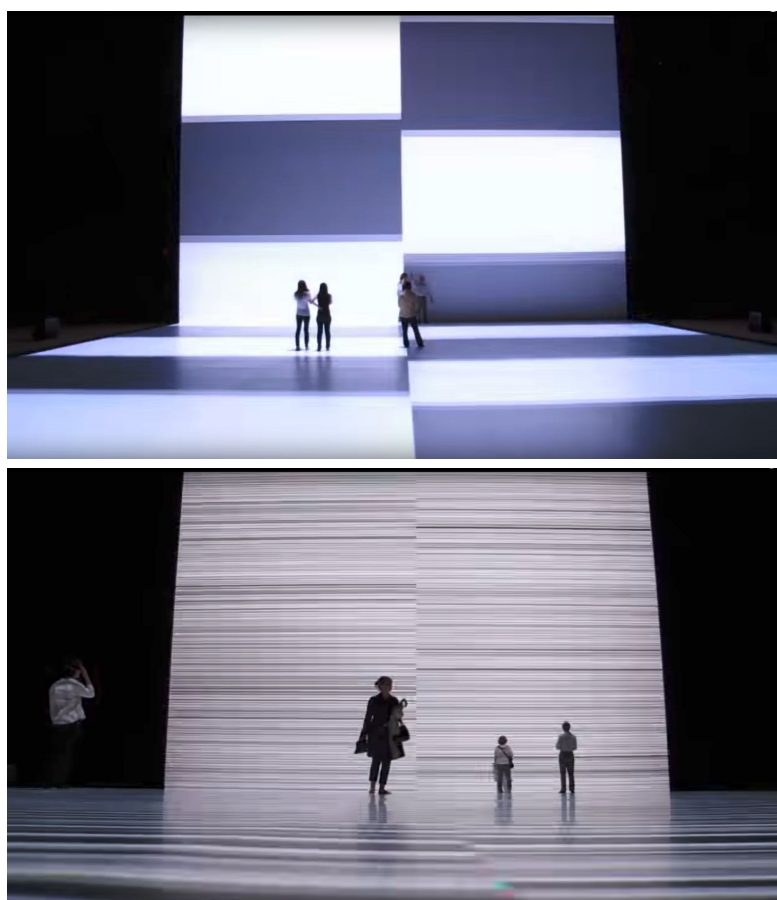


Fig.12 e 13- Fragmentos do vídeo²⁰ da Instalação *The Transfinite* de Ryoji Ikeda.

²⁰ O vídeo da Instalação *The Transfinite* pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo>, acesso em: 20 de Jun. 2020.

A distância temporal entre as tecnologias utilizadas nas obras *Queen of the South* e *The Transfinite*, indica não só um diferencial na estética como experiência entre ambas obras, mas também sendo esse diferencial, análogo à linguagem de arte nas obras. Tal diferença é resultado do processo de expansão e interconexão entre linguagens de arte que acompanhou a maior parte do século vinte até a atualidade. Neste processo, podemos demarcar alguns pontos fundamentais no campo das linguagens de arte que se conectam com a categoria arte sonora, e sua inserção no campo das linguagens híbridas.

4. Conexões e Linguagens: *Instalação e Escultura.*

Instalação/Installation Art como definido pela artista e pesquisadora Lílian Campos (2007), é um gênero de artístico que se desdobra das idéias da arte conceitual da década de 1960, e ao processo de desmaterialização da arte, que remete aos *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968), tais obras abriam mão do processo de artesanato dentro do fazer artístico, a apropriação conceitual do objeto e sua elevação à categoria de obra de arte. A incidência de novas possibilidades artísticas fomentadas pela arte conceitual de 1960, juntamente às idéias de dissolução das fronteiras entre arte e vida, trouxeram à frente um processo de pensamento e extrapolação sobre uso dos espaços na arte, assim como uma desmistificação da obra de arte e do artista.

No fim da década de 1960 se torna mais frequente discussões sobre espaços artísticos e sistema museológico. Robert Rauschenberg (1925-1993) e Allan Kaprow (1927- 2006), são figuras importantes nesse contexto. Em seu texto *What is a Museum?* (1967), Rauschenberg parte de uma discussão entre ele e Kaprow, que questiona a sacralidade e a instituição dos espaços de galerias e museus. A discussão do texto trouxe uma reformulação da ideia sobre espaço artístico que posteriormente constituiria os gêneros *Land art* de Robert Rauschenberg e *Environmental art* de Allan Kaprow. Enquanto Rauschenberg ia em direção a um trabalho com os grandes espaços externos naturais, chamados de *Earthworks*, Kaprow trabalhava nos espaços performáticos não somente físicos, mas relacionais entre a arte e o

cotidiano em criações que ele chamou de "ambiente". O desenvolvimento da categoria de instalação, remonta também à icônica publicação de *Escultura no campo ampliado* da crítica, teórica e professora, Rosalind Krauss (1941). Como colocado por Krauss

Pelos últimos dez anos, coisas de certa forma surpreendentes vieram a ser chamadas de escultura: corredores estreitos com monitores de TV nos fundos, grandes fotografias documentando caminhadas no campo; espelhos posicionados em ângulos estranhos em salas ordinárias [...]. Nada aparentemente, poderia se dar qualquer esforço do direito de clamar o que qualquer um poderia significar sobre a categoria de escultura. A não ser que, essa categoria possa ser tornada quase infinitamente maleável²¹ (KRAUSS, 1979, p.1, tradução nossa).

A maleabilidade a que se refere Krauss acima da categoria escultura, remonta o pensamento sobre um grande processo de transição da percepção sobre o conceito do objeto escultórico. Nesse pensamento, a interconexão entre o significado de escultura e monumento expunha, segundo Krauss, a definição de escultura como representatividade, um marco de memória, que expõe a relação entre o local e o significado representativo a este.

Assim, a quebra com a representatividade é dada pelo gradual desenvolvimento da linguagem escultórica abstrata, Krauss apresenta de exemplo para o início desse pensamento, a estátua de Balzac do escultor Auguste Rodin (1840-1917) que fracassaria como proposta de monumento com a rejeição à sua proposta abstrata de representação. A subjetividade de representação traria a perda do local para o objeto, essa relação de perda estabelece uma relação de auto referenciação para o objeto, esse então independente do seu local para receber significado. Esse parâmetro serve como base para o pensamento de objeto escultórico modernista, com a subjetividade de significação do objeto auto referenciado, presente posteriormente em movimentos como o *minimalismo*. Esse

²¹ "Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms[...]. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable" (KRAUSS, 1979, p.1).

posicionamento modernista, pela perda do local, tem como definição de objeto escultórico, um referencial duplo negativo, não arquitetura e não paisagem.

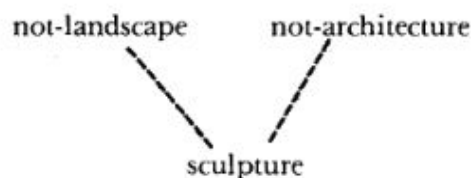


Fig.14- Diagrama²² do posicionamento duplo negativo de Rosalind Krauss.

Ao fim da década de 1960, manifestava-se uma onda de experimentalismo escultórico com foco nos limites externos da dualidade negativa, empurrando e trabalhando as barreiras do que se cabem nesta definição de objeto escultórico. Poderia uma obra ser parte da paisagem mas não paisagem? Poderia uma obra ser parte da arquitetura mas não arquitetura? Se esta for ao mesmo tempo, arquitetura e paisagem? A ampliação do campo sobre a definição dos termos de exclusão [não arquitetura, e não paisagem] se dividia em pares de opostos positivos. Dentro desse pensamento, se mostrou possível definir essa expansão em campos, podendo estes campos estabelecer conjuntos de definições múltiplas. "O campo expandido é então gerado pela problematização do par de oposições na qual a categoria de *escultura* modernista, é suspensa²³" (KRAUSS,1979,p.38, tradução nossa).

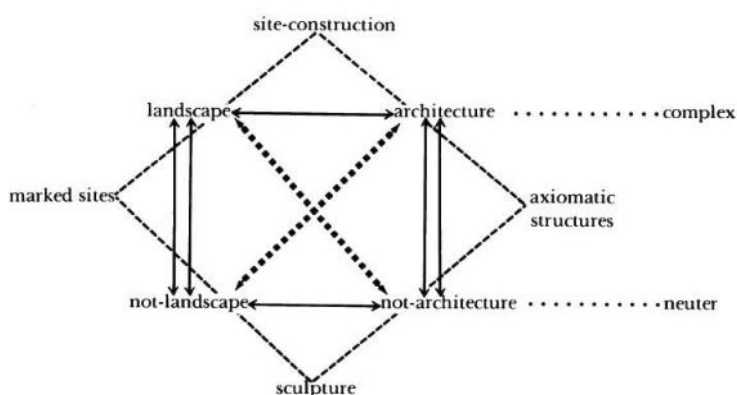


Fig.15- Diagramação²⁴ do campo expandido da escultura por Rosalind Krauss.

²² Imagem retirada de *Sculpture in the Expanded Field*, KRAUSS(1979, p.36).

²³ No original: "The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category sculpture is suspended." (KRAUSS,1979, p.38)

²⁴ Imagem retirada de *Sculpture in the Expanded Field*, KRAUSS(1979,p.38).

A forte presença da percepção espacial e das relações entre objeto-arquitetura, espaço-tempo, e do discurso poético presentes, fazem da escultura em expansão, um "lugar do imaginário", como propôs Krauss (BARROS, 1992, p.1).

Tal definição do campo expandido como lugar ou espaço do imaginário, faz referência ao posicionamento da linguagem *Instalação* na arte, esse desenvolvimento do discurso e exploração sobre espaço arquitetura e objeto, promoveu uma inversão sobre o foco perceptivo.

Obras como as do gênero *Land-art*, que promoviam uma excursão do espectador para fora dos espaços de museus e galerias, adentrando campos vastos e muitas vezes distantes da civilização humana, retiravam a atenção do olhar voltado ao objeto, com o processo de coagulação da forma espaço como proposta de obra. Processo esse que transiciona a ênfase na observação, para a percepção. A linguagem *Instalação* foi também, um marco no processo expansão e inclusão da sensorialidade no campo das artes, trazendo a perspectiva do ambiente, da imersão e da co-criação da obra pelo espectador, que integra significado e efeito para a obra por meio de seus estímulos sensoriais.

Numa definição genérica, talvez pudéssemos dizer ser a instalação uma organização espacial que cria uma relação entre o ambiente e as peças aí colocadas, visando suscitar reações específicas no observador, alterando sua experiência de tempo- espaço. A instalação trata de abranger o ser em sua complexidade sensorial, psíquica e intelectual, tendo como vias de absorção junto à visão, a sinestésica e a háptica (BARROS, 1992, p.2).

Dessa forma é possível colocar que a emergência da categoria *Instalação* é um fenômeno intimamente relacionado aos efeitos do processo de expansão do objeto escultórico apresentados por Krauss(1979). Consequente ao processo de expansão da categoria escultura, acompanha os efeitos posteriores de mapeamento e subdivisão do campo ampliado, como ramificações, o campo ampliado se divide em categorias e nichos particulares de interações específicas da área. Da mesma forma, esse encadeamento de formações ramificadas se espelha em outros setores do campo de linguagens artísticas, não somente com relação à interação entre

materialidades contidas em processos e gêneros artísticos mas também com relação à integração e entre as próprias linguagens decorrentes destes processos, formando o que conhecemos hoje como hibridismos, ou linguagens híbridas. Boa parte destas conexões híbridas se fazem decorrentes de conexões e formações tecnológicas, boa parte da categoria arte sonora se encontra dentro deste espectro, será analisado à frente o estabelecimento do som nesta categoria.

5. O Híbrido Sonoro

Fruto deste contexto também está inclusa a ampliação da percepção sobre os processos de hibridização e multiplicidade de linguagens na arte. As linguagens de Instalação e escultura são íntimas ao campo sonoro nas artes devido às dinâmicas e acionamentos do som nos espaços que carregam efeitos e relações congruentes a tais linguagens. Para adentrar essas dinâmicas, professor Manuel Rocha ITURBIDE (2013), coloca que, para compreender como as interações entre o campo visual e o sonoro, afetam objetos e se articulam pelo tempo e espaço devemos considerar algumas premissas :

1. Escultura e instalação se tornam **disciplinas expandidas** quando o som é adicionado a elas. Nesse caso o elemento sonoro acoplado pode ser parte do objeto, relacionado com o objeto, ou completamente alien ao objeto.
2. Quando adicionamos um elemento que possui linguagem alien ao campo visual, inevitavelmente criamos uma **conexão x** entre os sentidos da audição e visão.
3. A experiência do trabalho artístico visual é modificada completamente quando utilizamos o som como elemento integral, devido à geração de uma nova **percepção temporal do espaço**.
4. As características de um local modificam completamente nossa percepção sobre o elemento sonoro de uma instalação; esse local específico também irá determinar um **conteúdo x** que altera a interpretação do trabalho.
5. Não necessariamente precisamos de um elemento visual para que se tenha uma *obra de arte sonora*; uma instalação pode ser estruturada somente com sons. (ITURBIDE, 2013, p.5, tradução nossa)²⁵

²⁵ No original: " 1. Sculpture and installation become **expanded disciplines** when sound is added to them. In this case the sound element attached could be part of the object, related with the object, or completely alien to the object.

2. When we add an element that has an alien language to the visual field, we inevitably create an **x connection** between the senses of our ear and our sight.

3. The experience of the artistic visual work is modified completely when we use sound as an integral element, due to the generation of a new **temporal perception of space**.

Como explica Carsten Seifarth, em 1971, o músico e artista Max Neuhaus (1939- 2009) utiliza pela primeira vez o termo instalação sonora de forma a evidenciar o fato de que suas obras não eram concebidas para o campo e tempo tradicional da música, mas sim no espaço. (SEIFARTH, 2012, p. 5, apud ITURBIDE, 2013).

Segundo José Iges (1999), um trabalho pode ser definido como instalação, caso estabeleça um diálogo com o espaço em que está inserido. Apesar de grande parte das instalações se encaixarem na categoria de site specific, também existem trabalhos que podem ser adaptados para diferentes espaços, acima desta percepção, Iges define *escultura sonora* e *instalação sonora* como trabalhos intermediáticos, que apresentam comportamentos de expansão da escultura e instalação.



Fig.16- Rolf Julius. Small Stones, singing, 2008.²⁶
2 pedras, 2 auto falantes e um CD player, instalação de áudio, 10 x 20 cm.

Nesse sentido, escultura sonora e instalação sonora podem ser posicionadas entre as artes visuais (incluindo arte conceitual) e música, poesia sonora, entre literatura e música, etc. A vagueza das fronteiras existentes entre esses campos, nos obriga a fundi-los, criando desse modo, um novo campo expandido²⁷ (ITURBIDE, 2013, p.6, tradução nossa).

4. The characteristics of a **place** modify completely our perception of the sound element of an installation; this specific place will also determine an **x context** that will alter the interpretation of the work.

5. We do not necessarily need a visual element to have a *sound artwork*; an installation can be structured only with sounds.”

²⁶ Imagem retirada do site: <http://www.cercle1870.com/en/artistes/oeuvres/2489/rolf-julius>, acesso em 20 de Jun. 2020.

²⁷ "In this way, sound sculpture and sound installation could be placed between the visual arts (including conceptual art) and music, sound poetry between literature and music, etc. The vagueness of the existing borders between these fields obliges us to fuse them, creating in this way a new expanded field" (ITURBIDE, 2013, p.6).

A respeito da conectividade entre som e aspectos visuais nas obras de arte, José Iges (1999) separa as relações em duas estruturas; Primeiro como realidades perceptivas, em que as linguagens visual e sonora se dialogam, mais como um aspecto poético do que musical, e também de forma antagônica, o sonoro se opondo ao discurso visual de maneira abstrata. Iturbide (2013) relata como exemplo dessa estrutura, as esculturas sonoras do artista alemão Rolf Julius (1939-2011). As esculturas de Julius utilizavam auto falantes como a matéria de escultura, não exatamente com a função de interação física, mas pelo discurso poético gerado entre a união dos dois elementos, processo similar ao que acontecia em algumas esculturas surrealistas. Como por exemplo a obra *Small stones, singing* (2008).

A segunda estrutura definida por José Iges (1999) refere-se a trabalhos em que o elemento visual funciona como instrumento da fluidez do discurso sonoro, como para completar, enfatizar ou como elemento convidativo do que ocorre no campo acústico. Como por exemplo na obra *Queen of the South* (1972) de Alvin Lucier, analisada anteriormente, que trabalha aspectos visuais com efeitos da Cimatística, como uma transcrição sinestésica, uma relação direta entre a sensorialidade visual e sonora.

Por mais que as categorias possam ser definidas de tal forma, o som permite nesse espaço das linguagens, uma articulação de forma fluida e muitas vezes latente e mesclando diversas linguagens. Alguns trabalhos do artista alemão Bernhardt Leitner (1938) servem de exemplo para dentro dessa categoria. A obra *ORF-RÖHRE* (1972), é um redesign do tubo de acesso da companhia de transmissão austríaca *ORF (Österreichischen Rundfunks)*. Uma estrutura aberta com formato de corredor em que auto falantes são posicionados em espiral em uma parte central do corredor que separa espaços sonoros. Leitner se refere à obra como um trabalho de arquitetura sonora. O som pode se conectar à categoria escultura, de forma mais direta, na medida em que apresenta um objeto de emissão e faz referência direta ao mesmo, como uma forma instrumental, ou objeto autômato sonoro.



Fig.17 e 18- Esquemática e fotografia²⁸ da instalação *ORF-RÖHRE* de Bernhard Leitner, 1972.

Existem esculturas sonoras de caráter instrumental. Essas são instrumentos sonoros com qualidades esculturais em outras palavras, objetos estéticos com a capacidade de produzir sons, seja tocado por uma pessoa, por elementos naturais (chuva, vento, etc.), ou por aparelho mecânico. Uma instalação sonora

²⁸ Imagem retirada do site: <https://www.bernhardleitner.at/works>, acesso em 20 de Jun de 2020.

pode ser constituída de vários elementos desse tipo de interação com espaço²⁹ (ITURBIDE, 2013, p.7, tradução nossa).

Nas obras de Leitner, o som também se relaciona à categoria escultura pelo seu aspecto sensorial, ou seja, a projeção virtual de espaço do som, se conecta com a idéia de construção arquitetônica, seja essa formadora de um objeto ou espaço, pelos mesmos motivos, uma obra pode também se encaixar na categoria de instalação.

Os desenvolvimentos das tecnologias de gravação no século XX também são responsáveis pela inclusão dessa percepção para dentro do processo da escuta, o deslocamento contextual do som por meio da mídia. O tratamento do som nas obras de Leitner provocam estímulos na percepção física do som como matéria de construção da obra que vai além do aparelho de emissão utilizado (auto falantes, amplificador, etc).

Devido ao grande efeito de contaminação tecnológica e intermediária presente dentro das diversas linguagens artísticas no contemporâneo, a categoria da arte sonora em sua grande maioria se encaixa dentro do que podemos chamar de artes híbridas, ou hibridismos em linguagens. A pesquisadora e professora Lucia Santaella (1944) menciona que existem muitas razões para essa ocorrência do fenômeno de hibridização:

...as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização consequente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática. (SANTAELLA,2008, p.135)

Pela perspectiva das tecnologias, mídias e linguagens que se conectam de forma a compor uma ontologia da linguagem sonora, é possível colocar que boa parte dos desenvolvimentos tecnológicos desse campo no século vinte se deram inevitavelmente pelo caminhar paralelo de outras perspectivas e linguagens. Como nos padrões observados nos estudos e experimentos de Chladni que evidenciam

²⁹ "There are sound sculptures of instrumental character. They are sound instruments with a sculptural quality, in other words, aesthetic objects with the capacity of producing sounds, either played by man, by natural elements (rain, wind, etc.), or by a mechanical device. A sound installation could be constituted by various elements of this kind interaction with space" (ITURBIDE, 2013, p.7).

efeitos naturais de visualidade das frequências sonoras. Como nos trabalhos de Fischinger e Pfenninger nas notações optoacústicas, que utilizam uma perspectiva visual na tecnologia para gravar, reproduzir e manipular padrões sonoros, e que posteriormente, se unem ao campo da mídia visual compondo as primeiras tecnologias de sincronismo sonoro no cinema. Até posteriormente no campo das linguagens de arte, o som, relativo à fonte sonora se refere a um objeto de propagação e constrói relações de textura com frequências sensíveis não somente à audição mas também à pele, ao corpo e à mente, dessa forma as construções no campo sonoro podem se articular como escultura. Ao mesmo tempo o som naturalmente preenche e ativa os espaços, se propagando com suas reverberações oferecendo aos corpos presentes uma leitura instantânea do espaço para os sentidos, ressoando e afetando objetos ao seu entorno à medida em que também se modifica em contato com tais elementos, dessa forma também pode preencher as dinâmicas da categoria instalação de arte. Assim, as linguagens originárias do campo visual, quando em conjunto ao sonoro, comumente se articulam de forma hibridizada preenchendo múltiplos campos de linguagens no âmbito artístico.

Capítulo 2

Teoria estética do fluxo sonoro e obras da pesquisa -produção pessoal.

6 - Som: Estética do Fluxo.

Dentro de todo este espectro supracitado das peculiaridades e funcionamento do campo sonoro, destaca-se o fato de que o som é um elemento extremamente dinâmico e relacional. Este conecta, se desdobra, comunica, emana, propaga, agita e anima na medida em que se dispersa e afeta os seus arredores. O caráter dinâmico de presença e impacto do som relembra antes de tudo, que nitidamente somos sensíveis a este tipo de força. Seja por meio de um vento suave que arrasta as folhas das árvores pela manhã, pela voz de uma pessoa conhecida que ativa a nossa mente, ou mesmo por auto falantes liberando milhares de watts de potência em um algum evento ou instalação. Esses afetos ao mesmo tempo conduzem e dispersam o corpo e mente na forma de direta expressão. Nessa pesquisa busco explorar esta força, este aspecto relacional próprio do campo sonoro, que ultrapassa a representação e o simbolismo, de forma a explorar as potências do som já contidas em suas dinâmicas naturais e materiais, em conjunto com dinâmicas visuais que se conectam a esta linguagem. Por essa perspectiva, utilizo como base para essa pesquisa, a teoria da estética materialista do som proposta pelo filósofo e teórico de arte sonora Christoph Cox (1965) em Sonic Flux.

6.1 Naturalização da Arte.

A música tem sido reconhecida há muito tempo por se situar fora do campo das artes representacionais ou miméticas, não necessitando o uso de símbolos e imagens para exercer seu modo de referência ao mundo. Essa posição levou a filosofia da música a relacioná-la como abstrata e independente ou como menciona o escritor e crítico musical Edward Hanslick (1825-1904)." auto contida e sem necessidade de conteúdos fora de si mesma"(HANSLICK,1986,apud COX,

2007,p.38 tradução nossa)³⁰. Ao olhar da arte sonora, os inúmeros trabalhos que são elaborados ao redor das dinâmicas e efeitos palpáveis da perspectiva do som, como propõe Christoph Cox (2007), não refletem a necessidade de uma abordagem abstrata e formalista, mas, uma abordagem materialista.

O filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) abre caminho em direção a estabelecer uma teoria materialista da música e som, em sua obra *O Nascimento da Tragédia*. Em sua obra, Nietzsche referencia a tragédia grega, e a correlação de opostos estabelecida pelos antigos gregos entre os deuses Apolo, honrado pela compostura e serenidade das artes visuais, e Dionísio pela fluidez e natureza selvagem e mutável presente na música. Essa oposição presente na perspectiva grega, abre espaço para a resolução de outras questões opositivas dentro do pensamento grego sobre cultura, arte, metafísica, etc. Apesar dessa inclinação para oposições dentro da tragédia grega, Nietzsche assinala que em sua obra, a dualidade Dionísio/ Apolíneo, não deve ser confundida à perspectiva da dialética Hegeliana, Separando Dionísio e Apolo em tese e antítese. Como Nietzsche menciona:

Nós devemos entender a tragédia Grega [...] Como o coro dionisíaco que sempre se descarrega em um mundo de imagens e figuras Apolíneas novamente[...] Portanto o drama é o incorporamento Apolíneo de discernimento e efeitos Dionisíacos.(NIETZSCHE,1967, apud COX,2007,p.43,tradução nossa)³¹

Ao mesmo tempo Dionísio e Apolo não devem ser figurados à perspectiva Kantiana do númeno³² e fenômeno. Apesar de Nietzsche evidentemente utilizar esta terminologia para se referir à ao par Apolíneo/Dionisíaco (Aparência/ Coisa em si), e se expressar por meio da metafísica Schopenhaueriana, que deriva de Kant ao mesmo tempo que rejeita sua perspectiva puramente conceitual do númeno, ou, a vontade/ will para Schopenhauer (1788-1860), Nietzsche estabelece um passo em

³⁰ No original: "...self-contained and in no need of content from outside itself..."

³¹ No original: "We must understand Greek tragedy[...]as the Dionysian chorus which ever anew discharges itself in an Apollonian world of images[...]Thus the drama is the Apollonian embodiment of Dionysian insights and effects."

³² Na teoria Filosófica de Immanuel Kant, o Númeno se refere à percepção da coisa em si, sem possibilidade de apreensão pelos sentidos humanos, em contrapartida o fenômeno se refere às condições apreensíveis pelos sentidos humanos, ou experiência sensível.

direção à naturalização da da teoria de Schopenhauer. Em Nietzsche, a oposição transcendental se desintegra, como ele mesmo afirma, existe "somente um mundo[...]" não estando presente a antítese entre um real e um mundo aparente."(NIETZSCHE,1968, apud COX,2007,p.46, tradução nossa)³³, nesse sentido, Cox sugere que percebamos essa dualidade em Nietzsche, como prefigurando uma perspectiva naturalista.

Relacionados respectivamente à aparência, e à coisa em si, o apolíneo e o dionisíaco em Nietzsche são imanentes à natureza e não se antagonizam. Antes mesmo de se relacionarem a categorias humanas como arte, música ou escultura, são forças naturais, sendo a natureza para Nietzsche, "um artista que forma indivíduos e os dissolve em contrapartida" , e a arte uma reprodução da natureza, não de forma a estabelecer uma representação realista de entidades naturais, mas se integrando aos próprios movimentos naturais, ou adicionando à própria existência dos mesmos. Dessa forma "a celebração da arte para Nietzsche é, então, uma celebração da natureza e uma afirmação da existência."(COX,2007,p.46,tradução nossa)³⁴.

O Nascimento da tragédia, se mostra então uma teoria naturalista das artes, ao retirar a perspectiva conceitual sobre a definição de natureza, a arte então se faz não uma habilidade ou façanha única aos seres humanos que define cultura como distinta e superior à natureza, ao contrário, a natureza produz, é criativa, e artística. Importante colocar que em Nietzsche, a produção artística não imita ou representa forças naturais, ao contrário, elas em si são parte dessas forças, coalescendo ao fluxo natural imanente.

Essas forças se relacionam diretamente com o conceito da *vontade de poder/potência* elaborado por Nietzsche, este define as forças e processos que estão além do indivíduo, que movimentam as mudanças naturais e ao mesmo tempo constitui e anima o fluxo em que tudo contém. Este fluxo de forças, constitui uma base primordial energética que dissolve as barreiras entre objeto, sujeito e indivíduo, neste sentido, a dualidade dionisíaco/apolíneo pode então ser correlacionada com a

³³ No original: "there is only one world", and " the antithesis of a real and an apparent world is lacking".

³⁴ No original: "Nietzsche's celebration of art is, then, a celebration of nature and an affirmation of existence".

dualidade tornando-se/sendo, as imagens apolíneas são evocadas como lapsos momentâneos do fluxo dionisíaco, e que se dissolvem posteriormente no mesmo. A respeito da palavra (primordial), reitero que a ontologia construída por Nietzsche, naturaliza a dualidade apolíneo/dionisíaco e portanto estabelece que essas "forças, poderes, movimentos, tensões, afetos e eventos, precedem os sujeitos individuais e objetos na qual eles são ordinariamente atribuídos"(COX,2007,p.52, tradução nossa)³⁵.

Essa linha de pensamento da ontologia Nietzscheana de criação e dissolução das formas e seus processos de manifestação nos campos da natureza e da arte, é desenvolvida de forma mais rica pelo filósofo Gilles Deleuze(1925-1995) entre as definições de transcendental e empírico. Inicialmente, essa distinção parte da filosofia Kantiana, em que o transcendental constitui as condições *a priori*³⁶ que tornam possíveis, as experiências ordinárias do ser humano no mundo. Mas enquanto Kant busca desenvolver uma base epistemológica de condições para compreender a formação das experiências possíveis, e estabelecer o transcendental, Deleuze se volta para uma ontologia das condições que concebem o real, sendo o real em Deleuze mais como uma percepção de realidade, sendo esta perspectiva não excludente ou oposta ao campo transcendental, o transcendental participa ativamente como uma extensão do real, e seu processo de movimentação.

6.2-Som e o campo Intensivo

Dentro do campo transcendental, Deleuze apresenta os termos virtual e intensivo, que juntos estabelecem um conceito para substituir a ideia de possibilidade. Ao contrário da definição de possibilidade, o virtual e o intensivo, para Deleuze, estão como um modo de descrever as tendências e forças reais e presentes contidas e inerentes à matéria mas que não se tornaram atualizadas, por meio de alguma entidade ou evento. Sendo assim, para Deleuze, o intensivo é a

³⁵ No original: "...forces, powers, movements, tensions, affects, and events precede the individual subjects and objects to which they are ordinarily attributed."

³⁶ A priori: expressão filosófica como adjetivo para indicar a especificidade do conhecimento, no caso a priori se refere ao conhecimento ou justificação que independe da experiência .

força que atualiza o virtual para que se torne real, enquanto Kant separa o transcendental do empírico:

Deleuze mantém que o virtual, o intensivo e o atual apresentam um contínuo, permitindo que certas experiências,(notavelmente as estéticas) habilitem o virtual e o intensivo a serem apreendidos pelos sentidos." (COX, 2007, p.54, tradução nossa)³⁷.

Na perspectiva Deleuziana, existe uma importante distinção entre o que surge e as condições para possibilitar que aquilo surja, diferentemente da perspectiva Kantiana onde essas condições das possibilidades (transcendental) são conceituais ou cognitivas, para Deleuze, elas são "completamente materiais, imanente na própria natureza."(COX,2007,p.55,tradução nossa)³⁸.

Distinguindo entre Intensivo e atual, Deleuze estabelece o conceito de Diferença: "Diferença não é um fenômeno, mas o nuômeno mais próximo do fenômeno[...]. Todo fenômeno se refere a uma desigualdade na qual é condicionado"(DELEUZE,1968, Apud COX, P.54, tradução nossa)³⁹. Em outras palavras, para Deleuze, *diferença* é na verdade o diferencial de potencial contido dentro de tudo, e essa diferença de potencial na matéria, estabelece o intensivo. O intensivo dessa forma, se mostra como a força suficiente que atualiza o virtual para o real, "em outras palavras diferença ou intensidade (diferença de intensidade) é razão suficiente para todos os fenômenos, a condição para aquilo que aparece"(DELEUZE,1968, apud, COX, p.55, tradução nossa)⁴⁰. O conceito das diferenças na acepção do filósofo Deleuze, se apresentam como força motriz contida nos fenômenos do mundo e da natureza, pela materialidade dessas forças que não condiz com a perspectiva Kantiana do transcendental como cognitivo ou conceitual. A perspectiva Deleuziana do intensivo opera antes do nível da representatividade e da significação, ou seja, existe na própria matéria.

³⁷ No original: "...Deleuze maintains that the virtual, the intensive, and the actual present a continuum, allowing that certain experiences (notably aesthetic ones) enable the virtual and the intensive to be apprehended via the senses."

³⁸ No original: "...thoroughly material, immanent in nature itself."

³⁹ No original: "Difference is not phenomenon but the noumenon closest to the phenomenon[...]. Every phenomenon refers to an inequality by which it is conditioned."

⁴⁰ No original: "...in other words, difference or intensity (difference of intensity)- is the sufficient reason of all phenomena, the condition of that which appears."

Nesse sentido, as artes sônicas se manifestam dentro do campo da intensidade na qual ambos os filósofos Nietzsche e Deleuze referem-se como "Dionisiacas". O dionisíaco assim é contemplado pelo fluxo de forças que se manifestam e se articulam no nosso mundo, assim como na premissa da arte de Nietzsche para abandonar a representação e a significação em prol de uma arte com base no fluxo do tornar-se, manifestando as forças presentes na materialidade em que a obra opera. Por essa perspectiva Deleuze coloca que a música "...renderiza sonoramente forças não sonoras" (DELEUZE, 2006, apud COX, 2007, p.57, tradução nossa)⁴¹, ou seja, as artes sônicas apresentam a capacidade de tornar audível o fluxo geral de forças presente em tudo.

Dessa forma, a união do campo visual com o sonoro pode ser apresentada pelo emergir do imagético apolíneo que se forma no momentâneo, apresentando as atualizações presentes do real, e que posteriormente se descarrega no fluxo dionisíaco em um processo de atualização para outras imagens. O fluxo dionisíaco perene, intensivo e sempre em movimento, integra a dimensão dos movimentos naturais presentes e que a tudo anima.

Nesta pesquisa busquei explorar a sensibilidade e a presença do indivíduo mediante este fluxo, corrente constante de imagens e atualizações que tomam conta dos múltiplos campos da percepção no espaço, assim evocando presença, como se tornar um ponto referencial, perceber e sentir. Talvez seja a forma com que nos acostumamos, mas o mundo se encontra em constante fluxo, a inércia desse movimento alavanca a percepção constantemente de forma a acompanhar o movimentar das coisas, que apesar de imenso, em muitos momentos se faz absorvido ao fundo do olhar transitório, dentro dessas percepções, permanecendo de forma quase invisível. É como ignorar o movimento de um carro pelo espaço, enquanto o observa dentro outro que se movimenta na mesma velocidade. O movimento vira fundo e o fundo se torna o vazio imperceptível, o fluxo tecnológico, cultural, natural e constante, com imensa inércia que arrasta tudo a sua volta

⁴¹ No original: "...render non-sonorous forces sonorous,".

O aspecto material das mídias analógicas se tornaram uma brecha para estabelecer conexões diretas entre as múltiplas expressões dentro do campo sonoro e também com outras linguagens. Meu trabalho com tais tecnologias, de forma a entrelaçar as projeções entre as distintas operações simultâneas do som e de visualidades dentro de uma mesma atmosfera que se expande no ambiente.

Atmosfera essa composta pelo imanente e constante fluxo de atualização da existência, dessa forma, expresso o caráter espiritual imanente da existência que sempre morre para se tornar outra forma. Trazendo para a frente, o background de movimento constante. De vida após a morte, para vida após a vida. Fluxo tecnológico, emocional, espiritual e imanente.

7. DELTA FLUXO.

Explorando o campo das composições sonoras ambientes, o desenvolvimento do módulo sonoro/ torre sonora que inicialmente usado como instrumento musical para a criação de efeitos sonoros e manipulação experimental da ambiência no áudio, se expandiu tomando expressão em forma de instalação. O trabalho consiste em quatro toca-fitas cassete montados em bases individuais que situam-se cada um em cima de quatro caixas acústicas separadas, cada um formando um módulo. Os gravadores cassete e as fitas foram modificados com aberturas nas laterais e polias adicionais para conectá-los em série de forma a compartilhar o mesmo loop de fita magnética, cada módulo possui seu próprio canal de áudio independente no amplificador e quando ligados, os módulos circulam a fita, em torno do seu percurso. À medida em que o sinal de áudio gravado na fita circula no percurso, as torres emitem ao mesmo tempo partes diferentes da gravação

As várias torres de áudio montadas em sequência se arranjam de acordo com o espaço em que são submetidas, permitindo que possam tomar diversas configurações e geometrias em sua forma. A geometria de disposição das torres também influencia o modo de dispersão do áudio no espaço. Cada torre lê a mesma faixa e emite o respectivo som de forma temporalmente defasada uma das outras, executando vários pontos de reprodução do áudio simultaneamente. A obra é um módulo de caráter expressivo mutável por tomar inúmeras formas na medida em que é sujeita a diversas variáveis inerentes ao sistema.

A expressão da obra se altera, de acordo com o áudio em que é gravado na fita, pelo lugar em que é arranjada, podendo variar pela disposição das torres no espaço e conseqüentemente alterar os pontos de reprodução da faixa de áudio. O comprimento ou duração da faixa é adaptado, de acordo com o espaço ocupado. E também pelo ambiente e contexto em que é posicionada, a própria arquitetura do espaço trabalha diversas variáveis como reverberação, eco, difração e absorção de frequências pela arquitetura constituinte juntamente aos corpos que se encontram no entorno, alterando a percepção auditiva de acordo com o respectivo espaço.

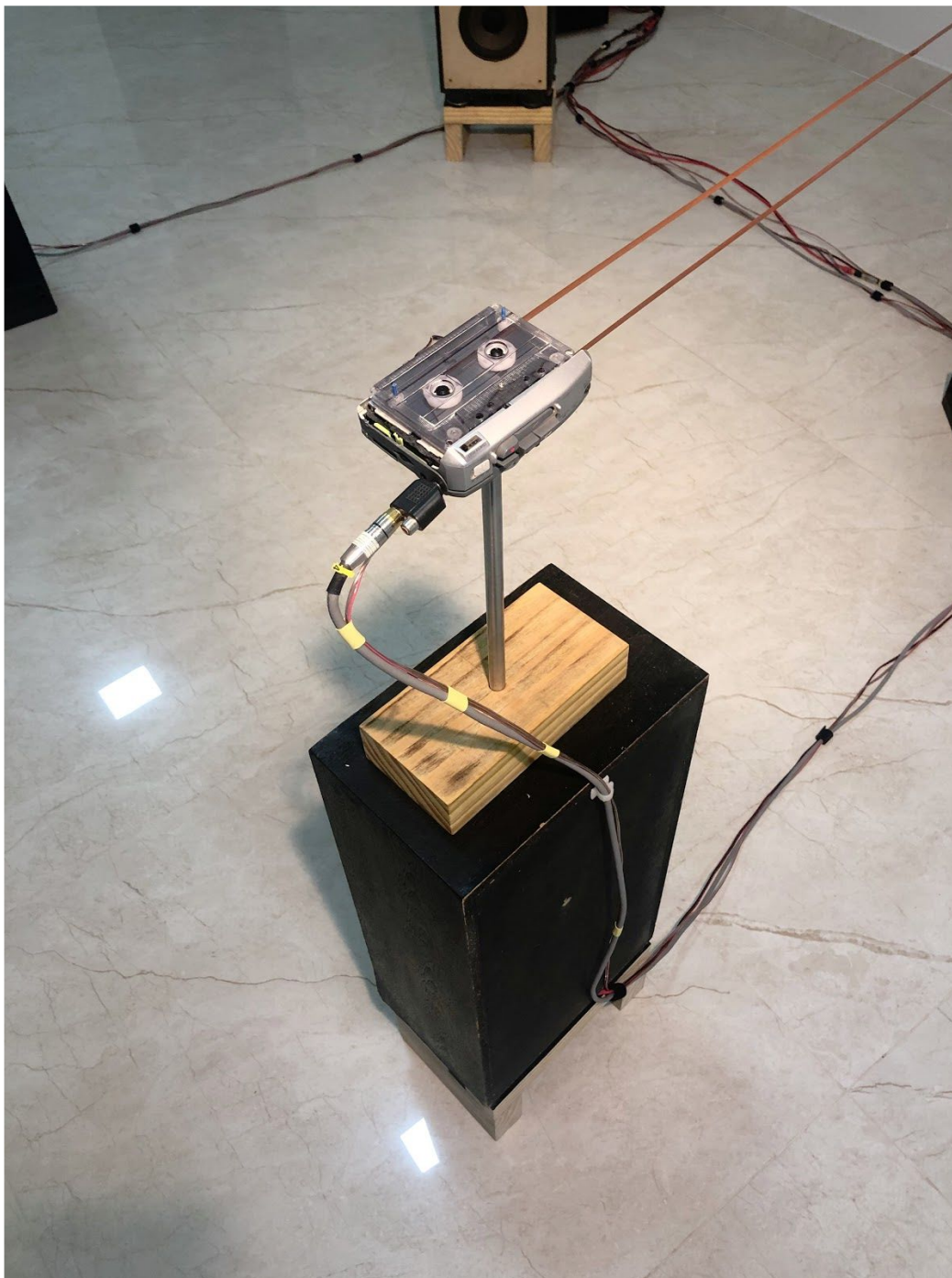


Fig.19- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, Módulo 4, vista traseira.

O nome *Delta Fluxo*, para o trabalho, está associado a esta disposição dos módulos no espaço. Nessa configuração, os quatro módulos estão colocados formando quase um quadrado aberto, com as duas pontas do loop levemente anguladas abertas para uma geometria trapezoidal. Em meio à multitude de fluxos sonoros que ocorrem no espaço, a composição compartilha uma relação sinestésica com o fluxo material do áudio que corre na fita em seu percurso ao mesmo tempo

compondo com o espaço de maneira física como em uma barreira. Na medida em que os embaralhamentos sonoros tomam corpo nas quatro emissões simultâneas e assíncronas do loop sonoro, o aspecto linear da composição de áudio é dissolvido abrindo espaço para uma disposição mais fluida, dissonante e atmosférica.

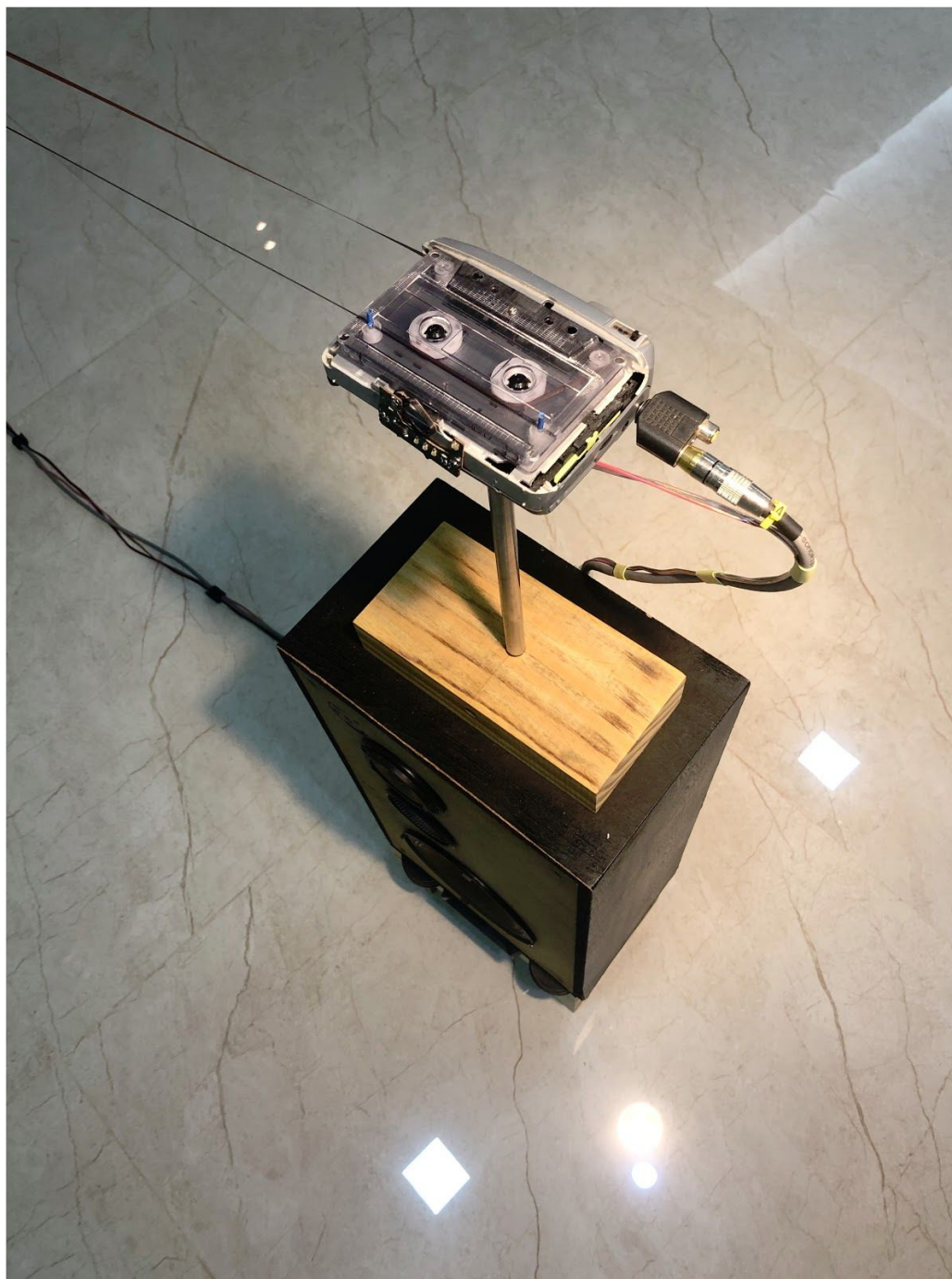


Fig.20- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, Módulo 4, vista frontal superior.

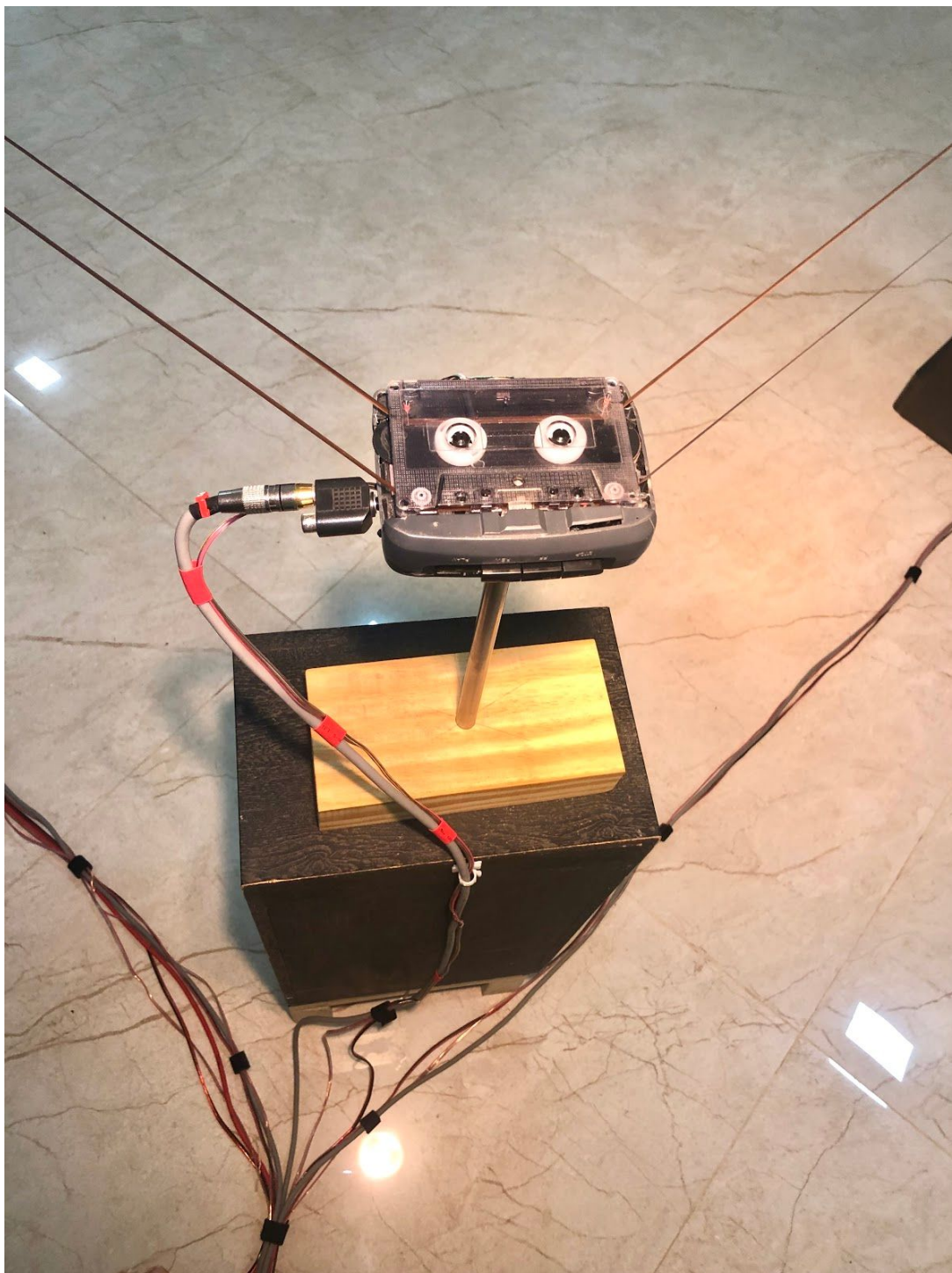


Fig.21- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, Módulo 2, vista traseira superior.



Fig.22- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, vista superior.



Fig.23- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, vista frontal.

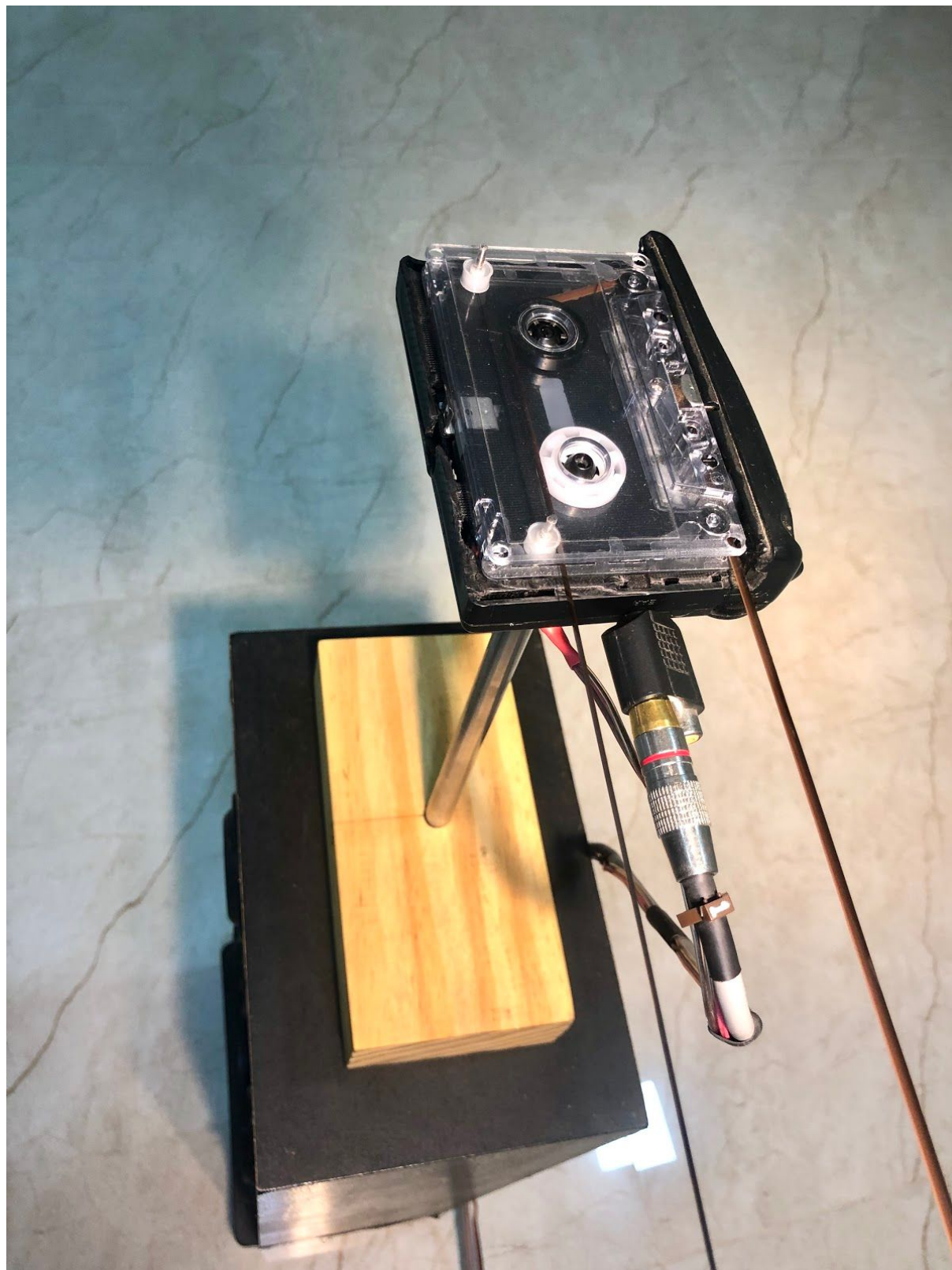


Fig.24- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, Módulo 1.

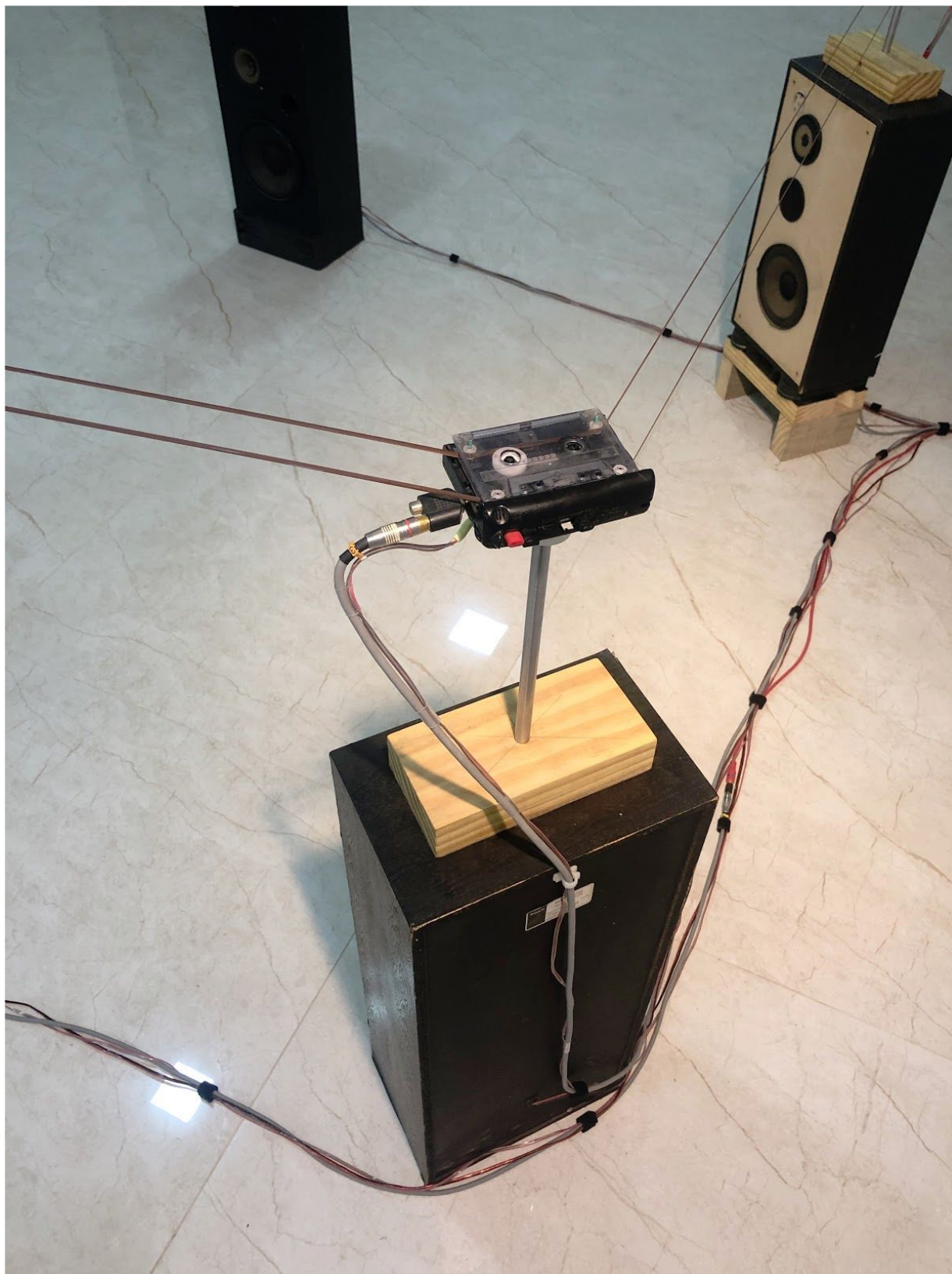


Fig.25- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, Módulo 3, vista traseira superior.

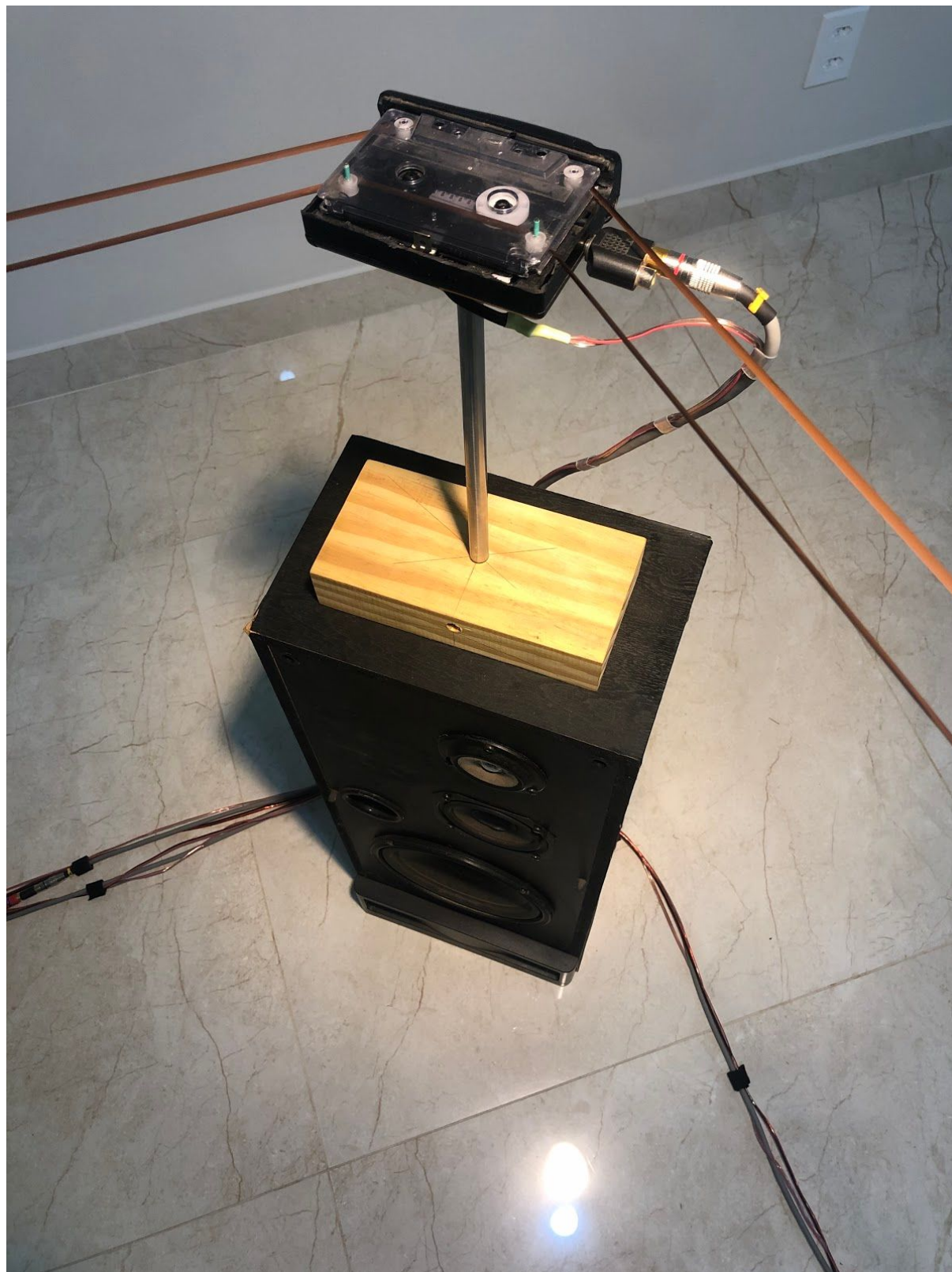


Fig.26- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*, Módulo 3, vista frontal superior.



Fig.27- Fotografia da Instalação *Delta Fluxo*.



As torres se comunicam no espaço, criando uma forma em cadeia, com o circuito do áudio que caminha de uma para outra, e retorna em sua passagem pelo mesmo caminho. Essa rotatividade do material sonoro, permeia o ambiente de diversas formas, ocupando com som em diferentes níveis sensoriais. Dessa forma, destaco algumas percepções sobre a instalação *Delta Fluxo* (2020), criando paralelos poéticos com trabalhos de outros artistas.

A primeira aproximação poética está no som como onda sonora física no espaço, que se multiplica e imerge se desfazendo no próprio corpo em sua propagação no espaço. Tanto comunica com as reverberações da emissão sonora, quanto com a multitude de emissões geradas pela multiplicidade de caixas acústicas emitindo a mesma faixa de áudio. Essas múltiplas emissões ao se misturarem, se confundem na leitura e perspectiva sobre o espaço em que a reverberação normalmente proporciona nas percepções espaciais do espectador.

Podemos relacionar este efeito das múltiplas emissões com a instalação escultórica *Babel* do artista Cildo Meireles (1948) que constitui uma torre de base circular, formada pelo empilhamento de diversos rádios analógicos na qual cada rádio se encontra sintonizado em uma frequência diferente e ajustado ao volume mínimo, emitindo uma multitude de sons no ambiente. Os aparelhos que emitem individualmente sons da frequência sintonizada, ainda que em seu volume mínimo, competem com os outros. A informação expressa por cada rádio toma corpo em um coletivo sonoro maior e dissonante, em que a informação individual de cada rádio

⁴² Link para o vídeo da instalação *Delta Fluxo*, o vídeo pode ser encontrado no canal: https://www.youtube.com/channel/UCwilivQCztVwMJfU_eWHdg?view_as=subscriber.

não se torna clara e se mescla na camada sonora de fundo na somatória de todos os sons.



Fig.28- Fotografia⁴³ da Instalação *Babel*⁴⁴ de Cildo Meireles.

⁴³ Imagem Retirada do site: <https://polibiastudiophoto.files.wordpress.com/2012/03/meireles.jpg> , acesso em 25 de Jun. 2020.

⁴⁴ Mais detalhes sobre a instalação *Babel* de Cildo Meireles pode ser encontrado em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-babel-t14041>

A segunda aproximação poética está no som como matéria codificada que se propaga no espaço. Antes de se expandir em sua forma de onda no ar, as formas de onda sonora analogicamente codificadas na fita magnética, caminham pelo espaço em que estão posicionados os módulos em *Delta Fluxo*. Há uma cadência no circuito visível, em que se pode obter uma percepção ou referencial sobre a materialidade do som propagando no espaço físico como mídia, bem como, o espaço literal em que o som ocupa no qual será reproduzido posteriormente, vibrando o ambiente. Tais formas de transcrição sonora podem ser percebidas, na colaboração entre o artista e designer sonoro Ricky Van Broekhoven, com o designer Olivier Van Herpt (1989), em *Solid Vibrations* (2015)⁴⁵, na qual vasos de cerâmica são construídos utilizando uma impressora 3D, as peças de cerâmica são impressas em um padrão circular e um transdutor semelhante a um alto falante vibra a cabeça de impressão, modificando as formas impressas de acordo com o áudio executado durante o processo de impressão, deixando na própria peça, a transcrição física de um som específico. Dessa forma as peças disponibilizam uma percepção física do som, um ponto de vista material e fixo sobre a propagação sonora em fluxo e mutável.

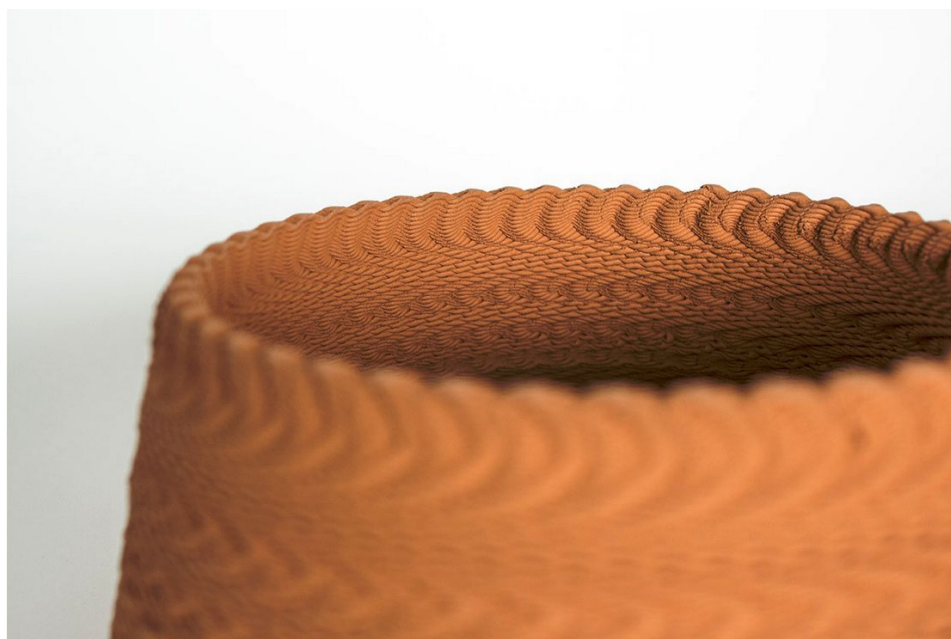


Fig. 29- Fotografia⁴⁶ de uma das impressões de *Solid Vibrations*.

⁴⁵ Mais sobre os trabalhos Solid Vibration podem ser encontrados em: <http://www.rickyvanbroekhoven.com/solidvibration.html>

⁴⁶ Imagem retirada do site: <https://oliviervanherpt.com/solid-vibrations/>, acesso em 25 de Jun. 2020.



Fig. 30 e 31- Fotografias⁴⁷ de impressões cerâmicas de *Solid Vibrations*.

A terceira aproximação poética está na forma como os módulos de áudio estão posicionados no ambiente, a fita une os módulos estabelecendo uma geometria semelhante a uma parede ou divisória, em diálogo com a arquitetura física ambiente, bem como a propagação sensível do som e a visualidade da fita em movimento constrói uma arquitetura sensorial no espaço.

As Instalações do arquiteto e artista, Bernhardt Leitner (1938) se comunicam com essa perspectiva do som como material construtivo de uma arquitetura sensível. Na Instalação sonora *Serpentinata 04* (2004), um tubo/mangueira se espalha pelo ambiente como uma forma orgânica, um grande rabisco no espaço,

⁴⁷ Imagens retiradas do site: <https://oliviervanherpt.com/solid-vibrations/> (acesso em: 25 de Jun. 2020).

nesse tubo estão instalados quarenta auto falantes em toda sua extensão, com quarenta amplificadores de potência individuais. O som se propaga transitando de um auto falante para o outro seguindo o percurso do tubo. O som corre pelo espaço e se propaga estabelecendo contato com o espectador. “As composições de movimentos sonoros lineares, juntamente com uma multitude de fontes sonoras, se transformam em arcos sonoros extensivos que brincam envolta das pessoas contidas dentro da escultura⁴⁸” (LEITNER,2004, p. s/n, tradução nossa).



Fig. 32- Fotografia⁴⁹ da instalação *Serpentinada 04*.

⁴⁸ “Die Kompositionen aus linearen Ton-Bewegungen entlang einer Vielzahl von Tonquellen werden zu raumgreifenden Ton-Bögen, welche die Personen, die in die Skulptur hineingewandert sind, umspielen” (LEITNER,2004,p. s/n)

⁴⁹ Imagem retirada do site: <https://www.bernhardleitner.at/works> (acesso em 25 de Jun. 2020).



Fig. 33- Fotografia⁵⁰ da instalação *Serpentinada 04* (2004).

As diferentes propagações do som projetam múltiplas perspectivas espaciais, sempre em fluxo de uma para outra que se complementam e se repetem, uma certa dimensão ampliada do espaço e o som em sua multitude de espectros em que ocupa de forma temporal. Assim, toca a existência e presença no espaço, a efemeridade relativa do espírito em fluxo, que ocupa e transmuta a si e o espaço.

⁵⁰ Imagem retirada do site: <https://www.bernhardleitner.at/works> (acesso em 25 Jun. 2020).

3.2- FEEDBACK.

O adentramento do aparelho televisor na vida humana influenciou diversas mudanças em padrões culturais. Formatando desde novos hábitos e programas nas rotinas pessoais, modificando a comunicação e as culturas compartilhadas, e até mesmo a arquitetura e mobiliário dos próprios ambientes nas moradias pessoais. Tomou o lugar do centro da sala de estar, os assentos virados em direção a esse objeto que ocupa não somente o espaço físico mas condensa também uma carga de concentração do olhar e na atenção no campo mental. Os móveis e assentos posicionados virados para a tela como uma janela, um portal, em que informações, imagens e realidades se adentram nos espaços de convivência e reordenam a dinâmica do fluxo energético espacial.

Do ponto de vista tecnológico, o televisor é uma das condensações mais proeminentes entre as tecnologias de reprodução de áudio e vídeo. Recorrendo a esta perspectiva, este se mostra um módulo completo de potência para expressão da relação sinestésica entre os sentidos da audição e visão.

Feedback consiste na interação entre os fluxos de áudio e vídeo que se atravessam no módulo fechado do televisor. Em uma sala escura, o televisor (CRT) colocado no chão virado para cima, apoia no canto de sua tela, uma câmera com a lente apontada para a tela convexa do mesmo e ligada na entrada de vídeo do televisor. Ao mesmo tempo, uma luz auxiliar em um tripé, aponta para a lente da câmera, e um player de áudio reproduz um loop no sistema de som do televisor. Na medida que a luz auxiliar satura o obturador automático da câmera, esse se abre e fecha em ciclos na tentativa de se adaptar às condições de luminosidade. A luz capturada pela câmera é reproduzida na tela do televisor, e se une à luz auxiliar aumentando ainda mais a saturação luminosa que faz circular constantemente o obturador da câmera. A imagem no televisor se repete em um efeito de feedback do sistema, produzindo um azul vibrante específico à saturação luminosa da câmera no sistema da obra. O loop de áudio se intercala com o loop visual, em uma constante repetição etérea que transforma o espaço da obra em um ambiente imersivo que

aos poucos dissolve a perspectiva temporal, em uma expressão quase como em um mantra.

O televisor posicionado no chão com a tela virada para cima interage com o modo que esse objeto normalmente se situa, que por várias décadas de presença, se tornou comum e familiar em diversas situações do cotidiano. O lugar da tela como ponto focal e horizontal de atenção nos ambientes da casa, que configura toda uma logística de posicionamento dos móveis voltados para o televisor como centro de atenção na arquitetura dos ambientes domiciliares. A geometria do televisor de tubo permite seu devido posicionamento no chão, comunicando com os outros objetos à sua volta. Dessa forma, ao retirar o aparelho do seu pedestal e posicioná-lo no chão, a tela se transforma em uma superfície, um apoio visual, e o módulo em seu fluxo de emissões no ambiente escuro, evoca uma percepção contemplativa e meditativa sobre a composição que se alterna constantemente no espaço.

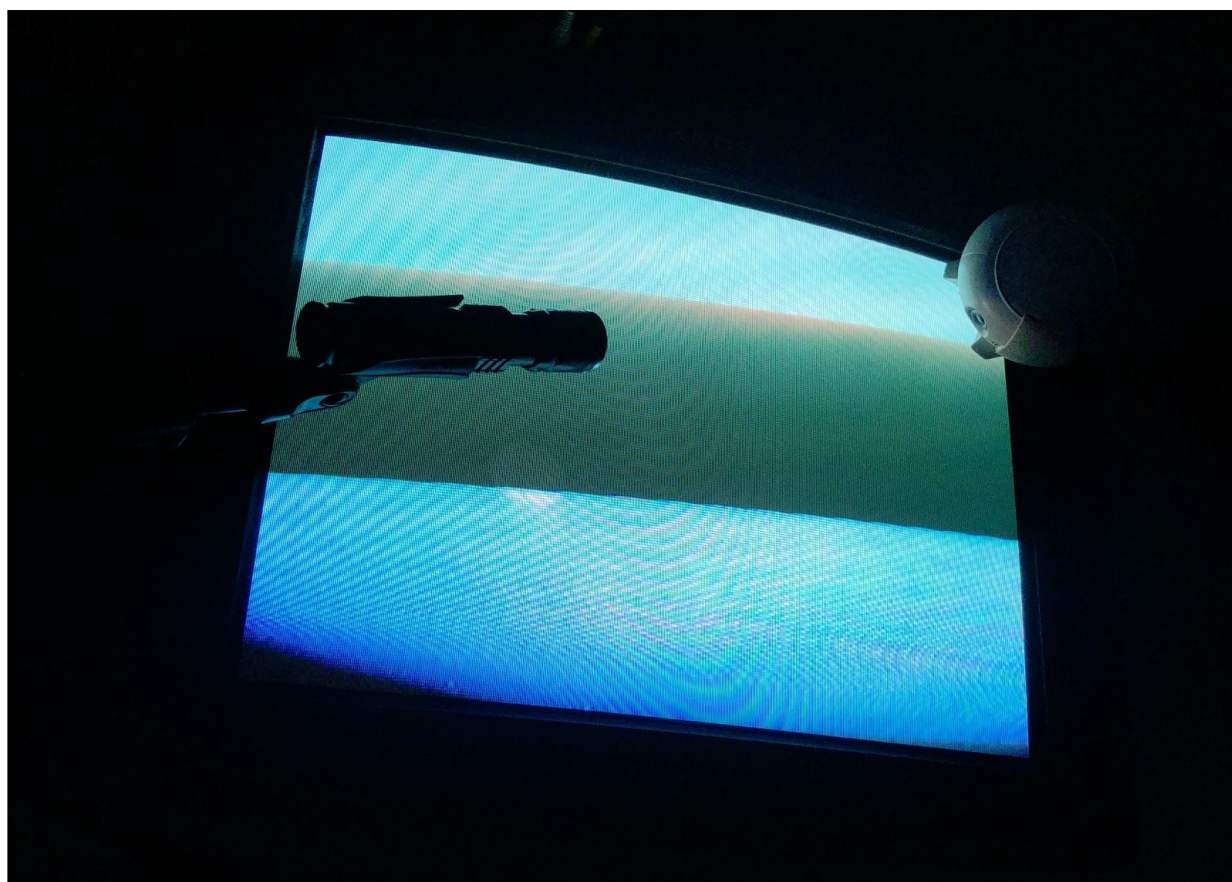


Fig. 34- Fotografia da instalação *Feedback*.



Fig. 35- Fotografia da instalação *Feedback*, perspectiva superior.

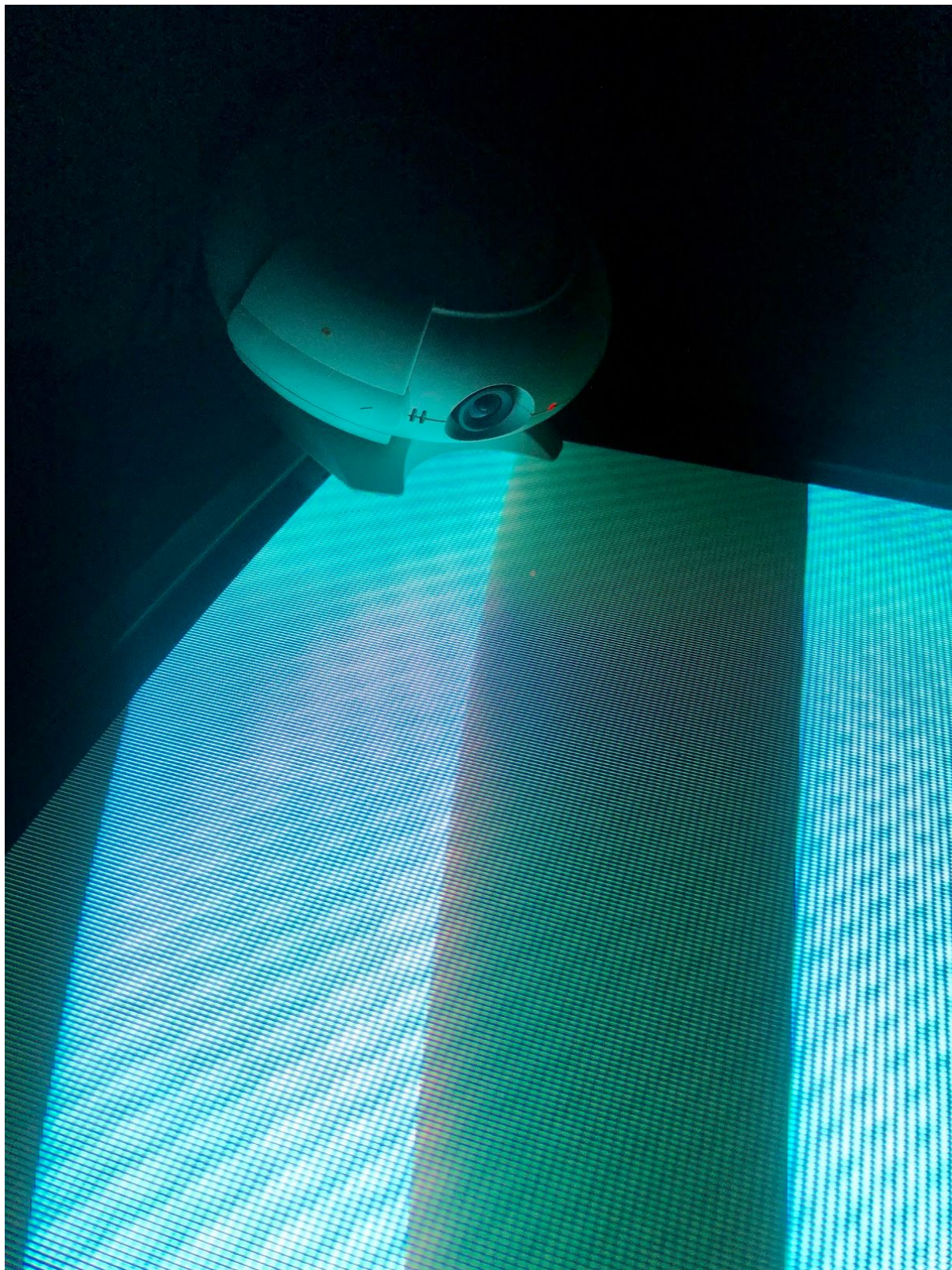


Fig. 36- Fotografia da instalação *Feedback*.



Fig. 37- Fotografia da instalação *Feedback*.

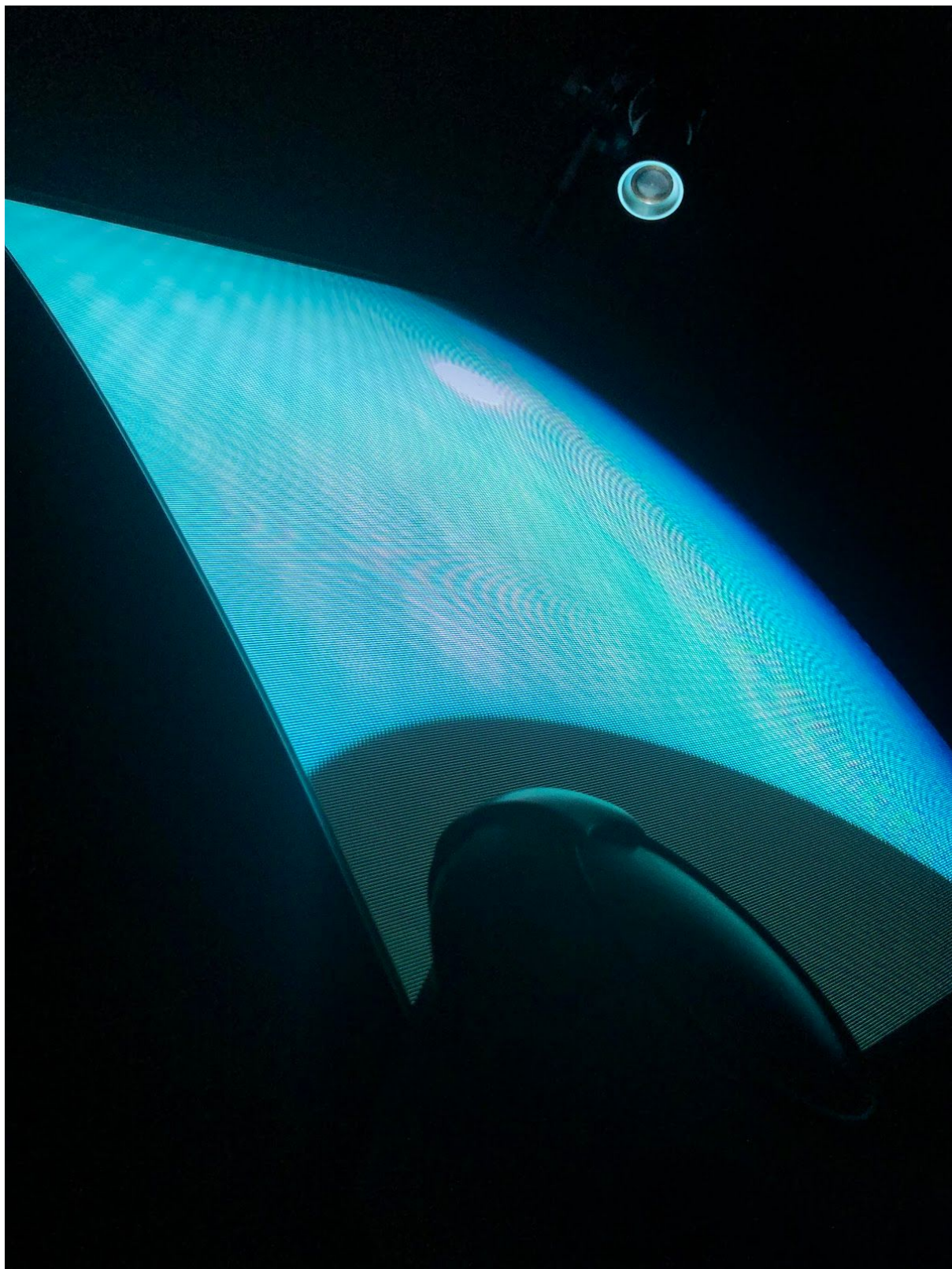


Fig. 38- Fotografia da instalação *Feedback*, luz auxiliar e câmera.



Fig. 39- Fotografia da instalação *Feedback*.

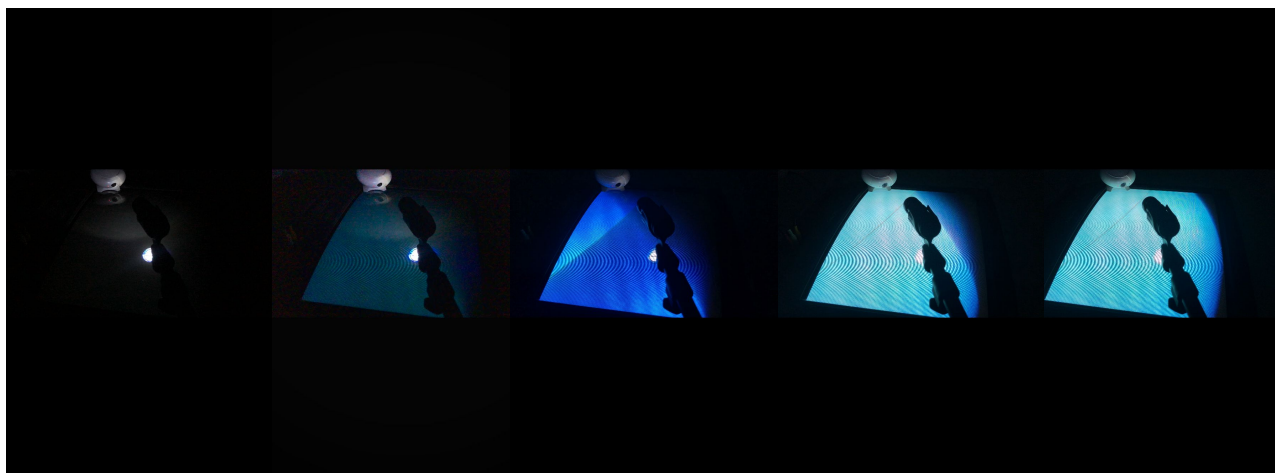


Fig. 40, 41, 42, 43 e 44- Sequência⁵¹ do ciclo visual na composição de *Feedback*.

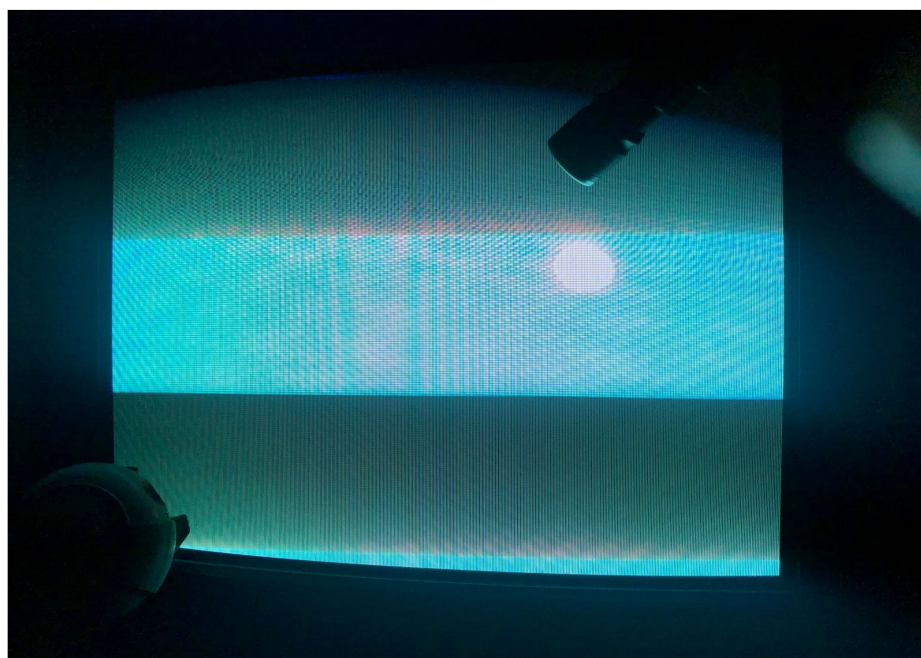


Fig. 45- Fotografia da instalação *Feedback*.



⁵¹ Da esquerda para direita, sequência do movimento gerado no loop visual no circuito fechado.

⁵² Link para o vídeo da instalação *Feedback*, o vídeo pode ser encontrado no canal:
https://www.youtube.com/channel/UCwiljvQCeztVvMJfU_eWHdg?view_as=subscriber .



Fig. 46- Fotografia da instalação *Feedback*.

Em Feedback(2020), o fluxo de retroalimentação do circuito, retira o televisor de sua posição comum, o módulo em retroalimentação evoca o olhar meditativo sobre o objeto para uma composição em fluxo, em contraste com a função comum do televisor. Nesse sentido, A obra Tv Buddha do artista Sul-coreano Nam June Paik (1932-2006) apresenta uma aproximação poética com essa interação dentro do loop sensível em Feedback. Nessa instalação de Paik, uma estatueta do Buda, imagem de sabedoria e serenidade, observa de frente sua própria imagem filmada por uma câmera e transmitida em um televisor, dois ícones tecnológicos de mídia no século XX. Tv Buddha coloca tais elementos em contato, a coexistência da espiritualidade e a influência com a tecnologia que coexiste nesse contraste entre oriente e ocidente colocados por Nam June Paik



Fig.47 -Fotografia⁵³ de *Tv Buddha* (1974) , instalação de vídeo em circuito fechado e escultura em bronze.

⁵³ Imagem retirada do site: <https://medium.com/@codenamecatstac/nam-june-paiks-tv-buddhas-e3606957b23f>, (acesso em: 25 Jun 2020).

Com relação ao loop visual no circuito analógico em *Feedback* (2020), outra aproximação poética pode ser estabelecida com os *Aparelhos Cinecromáticos* (1969/1986) do artista Abraham Palatnik (1928-2020). Nos trabalhos de Palatnik, os padrões de visualidade que se formam e se repetem com mecanismos que movimentam enquanto acionam as lâmpadas de várias cores espalhadas dentro de uma moldura alta, ofuscada por uma tela que difusa e projeta as cores em movimento em padrões mecânicos na tela. Esses padrões em loop podem ser relacionados com os padrões de oscilação entre o obturador da câmera e a luminosidade disposta na tela do televisor, que repetem uma cadência lenta e fluida.

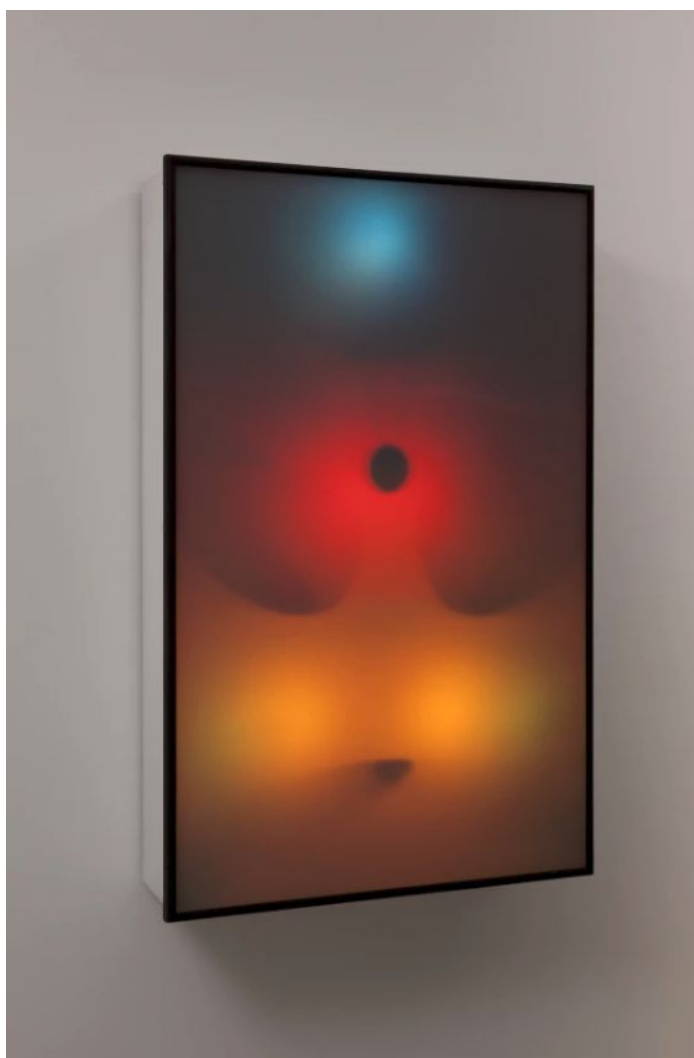


Fig.48- Fotografia⁵⁴ do *Aparelho Cinecromático* (1969-1986) de Abraham Palatnik.

Madeira metal, tecido sintético, lâmpadas e motor.

112,5 x 70,5 x 20,5 cm

⁵⁴ Imagem retirada do site: <https://nararoesler.art/exhibitions/28/> (acesso em: 25 de Jun. 2020).

Os *loops* de áudio se encontram e se defasam com o visual, às vezes juntos, separados formam diferentes percepções sobre a imagética, e a relação entre as harmonias executadas no áudio e os pontos de percurso visual. Semelhantemente às composições em *Visual Music*, do músico, compositor, produtor e artista visual Brian Eno (1948), trabalha um campo sensível que opera entre as variações nas formações de percepções sinestésicas. Evocando ao olhar do espectador a percepção contemplativa, meditativa sobre as súbitas relações estabelecidas entre padrões visuais e os padrões de áudio que se unem e se separam infinitamente.

Em *77 Million Paintings*, um *software* gera música de forma aleatória, e imagens que trabalham a estética semelhante suas vídeo instalações, são duzentas e noventa e seis imagens sobrepostas em grupos de quatro e as combinações variam gradativamente, os elementos dispostos e a sua duração são escolhidos arbitrariamente pelo programa, formando virtualmente uma infinidade de variações sinestésicas na obra. Os padrões visuais que se encontram com o som de maneira aleatória, evidenciam seu método compositivo que dá lugar para diferentes caminhos de adentramento a uma estética ou percepção, com respeito à absorção do material sonoro em uma composição, a aceitação do acaso como presente no fluxo das coisas e do mundo.

Dessa forma, com a repetição temporal, é evocada a paciência do olhar, uma forma contemplativa para presenciar a inconstância sutil desse objeto em fluxo. Fluxo que dissolve a percepção temporal, envolvendo o olhar, os sentidos e o corpo a sintonizar-se nessa frequência de dissolução consciente meditativa.





Fig.49, 50, 51 e 52- Fragmentos retirados do vídeo⁵⁵ de *77 Million Paintings*⁵⁶.

⁵⁵ O vídeo de *77 Million Paintings* pode ser encontrado em : <https://www.youtube.com/watch?v=eeaPOerpZbs>, (acesso em: 23 de Jun. 2020).

⁵⁶ Mais informações sobre *77 Million Paintings* pode ser encontrada em: <https://www.thecollegeview.com/2019/02/06/brian-enos-77-million-paintings/>

Conclusão:

Perceber o som como ação e intensidade pertencente a este imenso fluxo , permite estabelecer um referencial em meio à realidade presenciada individual e coletivamente, e que em sua expressiva velocidade de mutação e atualização das coisas, revolve a vida de forma constante e vigorosa. A contraposição de elementos sonoros e visuais formam conexões sinestésicas que ativam e ampliam a percepção entre espectador objeto e espaço, ao ressaltar a repetição, o movimento em loop, é apresentado um convite à percepção temporal para dentro do momento presente. Sem intenções projetivas ou representativas, em um infinito movimento de auto apresentação, os trabalhos desenvolvidos neste período apresentam o fluxo em sua forma, constituintes da própria natureza das composições flutuantes e imersivas.

Ao provocar a percepção contemplativa ativa, promove-se espaço para estimular processos de compreensão e contato com questões relacionadas à presença, auto percepção e realidade. Retornando a percepção ativa sobre a presença individual e coletiva em meio ao fluxo do acontecer. A inércia da imersão perceptiva realizada no campo das artes, seja prolongada a outros contextos, outras ideias e momentos, de forma a tornar a existência pessoal ainda mais vibrante e fortuna. Perceber que assim como o fluxo dionisíaco de intensidade e movimento artístico, a chaleira e o chá vibram intensamente, se atualizam nas imagens, e se conectam com indivíduos, objetos, temporalidades e memórias.

Referências Bibliográficas:

BARROS, Anna. *A percepção espacial como arte: Instalação*. APG. *Revista da Associação dos Pós-Graduandos da PUC/SP*. Ano 1, número 1, 1992.

CAGE, John. *SILENCE: Lectures and Writings By John Cage*. 3a Edição. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press. 1976.

CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas*. 2007. Programa de Pós Graduação em Música. Musicologia. História, Estilo e Recepção. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2007.

CELANT, Germano. *Art or sound*. Milano: Fondazione Prada, Ca Corner della Regina. 2014. Print.

CHAGAS, Paulo, C. *O GOSTO DA MÚSICA: Som, linguagem e significado musical*. p.456-485. 9o Encontro Internacional de Música e Mídia. 2013.

COX, Christoph. *SONIC FLUX: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago; London. The University of Chicago Press. 2018.

_____; WARNER, Daniel. *Audio Culture: READINGS IN MODERN MUSIC*. 15 E 26 Street, New York, NY 10010. The Continuum International Publishing Group Inc. 2005.

CRAIA, Eladio. *O VIRTUAL: Destino da ontologia de Gilles Deleuze*. *Revista Filos. Aurora*, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan./jun. 2009

CRUZ, L; ROLLA, V; KESTENBERG, J; VELHO, L. *Visual Representations for Music Understanding Improvement*. In Proc. of the 13th Int. Symposium on CMMR, pp. 319–327, 2017.

INGOLD, Tim. *LINES: A BRIEF HISTORY*. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon. Routledge. 2007

ITURBIDE, Manuel Rocha. *El Eco está en todas partes: La expansión de la escultura y de la instalación sonora en el arte*. Editorial ALIAS, Série Antítesis. 2013.

JAKUBOWSKA, Justyna Humięcka. *Electronic music in the perspective of semiotics*. Interdisciplinary Studies in Musicology 14, 2014. PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2014.

KAYE, Nick. *Site-specific art: performance, place and documentation*. 1a edição. 2 Park Square, Milton Park, Oxon, OX14 4RN. Routledge. 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. The MIT Press. October. Vol.8 (Spring, 1979). pp.30-44

LABELLE, Brandon. *BACKGROUND NOISE: PERSPECTIVES ON SOUND ART*. 80 Maiden Lane, New York, NY. The Continuum International Publishing Group Inc. 2006.

LE BOT, Alain. *Entropy in sound and vibration: towards a new paradigm*. Proc Math Phys Eng Sci. 2017 Jan; 473.

LEWIS, Stephen D. *SEEING SOUND : HANS JENNY AND THE CYMATIC ATLAS*. 2010. 38. Philosophy. College of Arts and Sciences. University of Pittsburgh BPhil. 20/04/2010.

NARDIN, Heliana Ometto. *OBJETO E INSTALAÇÃO: Itinerários de Criação e Compreensão em Artes Plásticas*. 2004. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas. 27/02/2004.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication: Communication and Information Science*. Edited by Melvin J. VOIGT. Norwood, New Jersey. Ablex Publishing Corporation. 1984.

Sites:

BROEKHOVEN, Rycky Van. Website.2019. Disponível em:<<http://www.rickyvanbroekhoven.com/solidvibration.html>>. Acesso em 09 jul.2020

EPIDEMIC. *DumbType-Voyage*.(2002) Disponível em :<<http://www.epidemic.net/documentation/DumbType-Voyage/Voyagegb.pdf>>. Acesso em 2 Jul.2020.

LEITNER, Bernhardt. Bernhard Leitner Works.*SERPENTINATA 04*.2004. Disponível em < <https://www.bernhardleitner.at/works>>. Acesso em 09 jul.2020.

ROESLER, Nara. Abraham Palatnik. *Aparelhos Cinecromáticos*.24 nov. 2012. Galeria Nara Roesler. Disponível em: <<https://nararoesler.art/exhibitions/28/>>. Acesso em 11 Jul. 2020.

SMITHSONIAN. Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii. Smithsonian American Art Museum: Commemorative Guide. 2015 Disponível em<<https://americanart.si.edu/artwork/electronic-superhighway-continental-us-alaska-hawaii-71478>>. Acesso em 11 Jul.2020.

Vídeo Referências:

BABEL 2001, Cildo Meireles, Tate Modern. llesmarkart. Youtube. 25 nov. 2017. 2min11s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f-rVNzjtkPo>>. Acesso em 9 Jul. 2020.

DUMB TYPE - Voyage. Epidemic Video. Youtube. 5 abr. 2012. 6min38s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o_0ih_9TusM>. Acesso em: 2 Jul. 2020.

IKEDA, RYOJI. RYOJI IKEDA OFFICIAL WEBSITE. Disponível em<<http://www.ryojiikeda.com/>>.

JOHN CAGE "WATERWALK". Nave For Eva. Youtube.02 out. 2014. 3min58s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Ryoji Ikeda- The Radar. assistaOiR. Youtube. 03 nov. 2012. 7min46s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TU140hHeb4A>>. Acesso em: 1 Jul. 2020.