

arte sonora

sentidos multidisciplinares

José Alberto Pinto

origens

O *ruído* futurista de Filippo Tommaso Marinetti e Luigi Russolo

O *bruitism* Dada

O *ready-made* sonoro de Marcel Duchamp

O Laboratório do Ouvido de Dziga Vertov

Wochenende (Fim de semana, 1930) de Walter Ruttmann

A *música visual* de Wassily Kandinsky e Arnold Schoenberg

John Cage e o movimento Fluxus

O ruído futurista

O *ruído* como elemento de rotura e inconformismo anti-tradição, representativo da modernidade defendida por Filippo Tommaso Marinetti no Manifesto Futurista (1909).

L'Arte dei rumori (A Arte dos Ruídos, 1913), do pintor e músico Luigi Russolo, introduz conceitos sonoros importantes como o de *som-ruído* e *ruído musical*.

«(...) Atravessemos uma grande capital moderna, com as grandes orelhas mais atentas que os olhos, e desfrutemos distinguindo os reflexos de água, ar e gás nos tubos metálicos, o rugir dos motores que sopram e pulsam com uma animalidade indiscutível, o palpitar das válvulas, o vaivém dos pistões, a estridência das serras mecânicas, os saltos do comboio sobre os carris, o fender das chicotadas, o golpear dos toldos e das bandeiras. Divertir-nos-emos orquestrando mentalmente o estrondo das persianas das lojas, as sacudidelas das portas, o burburinho e o caminhar das multidões, os diferentes buliços das estações, das fundições, das fiadeiras, das tipografias, das centrais eléctricas e dos caminhos de ferro subterrâneos.»

(Russolo, Luigi (1913) – *The Art of Noise (futurist manifest, 1913)*. The Great Bear Pamphlet-Somethind

Else Press, 1967/UBU Classics, 2004, p. 7)



Luigi Russolo - *La Música* (1911)

Luigi Russolo - *Risveglio di una Città* (1913)

O *bruitism* Dada

Conceito com origem em Marinetti e nos seus *poème bruitiste* e *le concert bruitiste* (segundo afirma Richard Huelsenbeck no Manifesto Colectivo Dada de 1920), que remete para a criação expressiva e rítmica de atonalidades poéticas resultantes da convergência entre a musicalidade dos ruídos extraídos de objectos performativos não-musicais e das dissonâncias vocais introduzidas por um certo recurso fonético primitivista às linguagens africanas negras e dos mares do sul, aos quais Huelsenbeck dá expressão nos seus **Poemas Negros**.

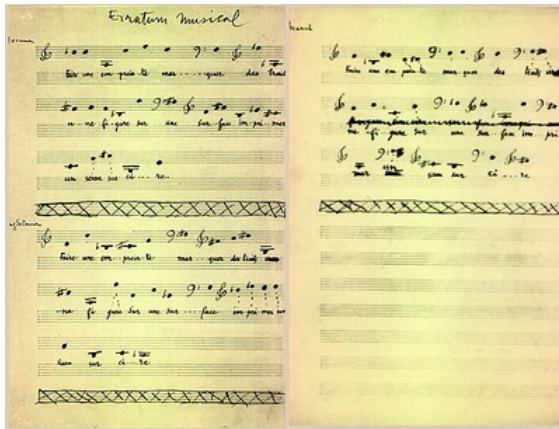


Kurt Schwitters



ready-made sonoro de Duchamp

Marcel Duchamp, dadaísta incontornável do início do século XX, veio introduzir conceitos essenciais à definição das práticas artísticas contemporâneas, como o de *ready-made* (Fountain, 1917) com que subverte e se manifesta anti-arte, presente em algumas das obras onde aborda aspectos sonoros: no *ready-made* assistido, **A Bruit Secret** (1916), escultura sonora realizada em colaboração com Walter Arensberg, ou em **Erratum Musical** (1913), uma vulgar pauta composta por três partes vocais registadas segundo uma escrita convencional e interpretadas aleatoriamente por si e pelas suas duas irmãs.



Ruttmann e Vertov

Em 1916, Dziga Vertov cria o Laboratório do Ouvido onde organiza os registos de vozes quotidianas e sons naturais e mecânicos realizados com a ajuda de um fonógrafo.

«Um dia na Primavera de 1918... ao regressar de uma estação de comboios. Ali permaneceu no meu ouvido o ruído prolongado da partida do comboio... as juras de alguém... um beijo... a exclamação de alguém... o riso, um apito, vozes, o tocar da sineta da estação, o soprar da locomotiva... sussurros, choros, despedidas... E vou pensando enquanto caminho: tenho de conseguir um equipamento que não descreva, mas registe e fotografe estes sons. De outra forma é impossível organizá-los, editá-los. Eles passam apressados como o tempo. Talvez a câmara de filmar? Gravar o que se vê... Organizar, não o mundo audível, mas o visível. Talvez seja essa a saída?»

(Douglas Kahn (2001, 140) cita: «Vertov, “The Birth of Kino-Eye”, in *Kino-Eye*, 40».)



Em 1930, recorrendo ao som-óptico cinematográfico, Walter Ruttmann cria **Wochenende** (Fim de Semana), retrato sonoro de um fim-de-semana em Berlim, “filme” sem imagens produzido para a RRG Berlim e escutado numa sala escura pela rádio.

música visual

A primeira tentativa de tocar sequências de cor num teclado tradicional remonta a Louis-Bernard Castel e ao seu Cravo Ocular, na década de 1720, a Bainbridge Bishop, que, dominado pela ideia de correspondência entre a música e a pintura, insiste em criar um órgão de cor registado em 1877, e a Wladimir Baranoff-Rossiné, que aperfeiçoou e exibiu em Christina (Noruega) o seu Piano Optofónico (optophonique).

Em 1911, Wassily Kandinsky publica *Do Espiritual na Arte*, onde expõe uma complexa e revolucionária doutrina acerca da criação sinestésica e se interessa pelas analogias entre o timbre da música e a tonalidade da pintura, associando os principais tons da cor a determinados instrumentos musicais. Enquanto outros pintores se inspiravam nas harmonias, Kandinsky encontrava na atonalidade dissonante de Arnold Schoenberg, em *3 Peças para Piano, op.11* (1909), inspiração para a sua pintura.

«A arte contemporânea, nesse sentido, é verdadeiramente anarquista: ela não só reflecte o ponto de vista espiritual que já conquistou, mas também encarna o espírito como uma força materializadora, amadurecida para a revelação.»

(Judith Zilcher (VV. AA.-Zilcher: 2005, 32-nota 27) cita: «Kandinsky, “On the Questiono of Form”, in, *The Blauer Reiter Almanac*, 158-59.».)

PAVILHÃO PHILIPS (1958)

Pòeme Electronique

Arquitecto: Le Corbusier

Compositor: Edgard Varèse

Designer: Iannis Xenakis

Música electrónica, concreta ou electroacústica, geradoras de um apurado sentido acústico e estético dos sons alheio aos tradicionais pressupostos musicais.

Anos 50 de Varèse e Xenakis, compositor de **Metástasis** (1954), de Pierre Schaeffer, Pierre Henry ou Karlheinz Stockhausen, mas também de John Cage e de **4'33"** (1952)...



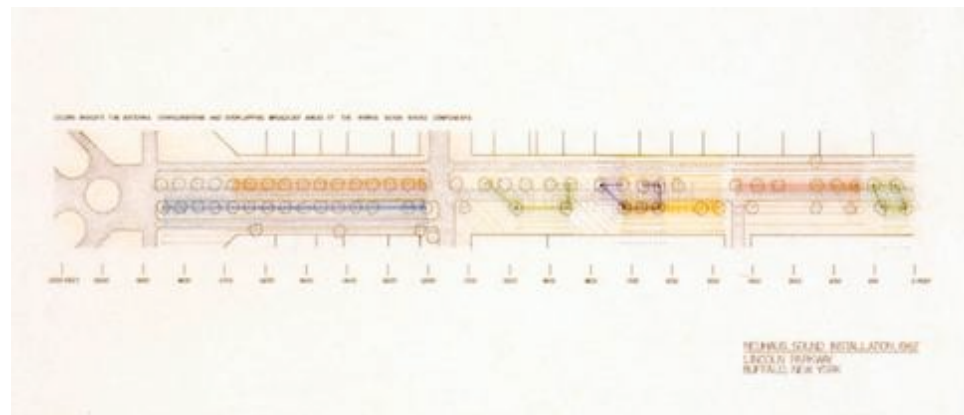
John Cage e o movimento Fluxus

Em finais dos anos 40 e início dos 50, Cage interessa-se pelo potencial dos ruídos e pela sua variação intermitente, e colabora nas tendências contemporâneas da Action Painting e do Expressionismo Abstracto. Graças a Robert Rauschenberg (Vergo: 2010, 336), assume a interpretação de **4'33''**, peça estreada em Nova Iorque em 1952, numa espécie de dessacralização russoliana da sala de concerto e de *ready-made* essenciais à consciência de uma nova escuta.

John Cage viria a ser fundamental no arranque do movimento Fluxus, onde as suas aulas de Composição de Música Experimental (1958-1959) na New School abriram as fronteiras do sonoro-musical a muitos dos artistas plásticos presentes – Dick Higgins, que viria a publicar *Synthesia and Intersenses: Intermédia* (1965), Alison Knowles, Hal Hansen, Jackson Mac Low ou George Brecht – recorrendo a instrumentos musicais, objectos sonoros e aparelhos electrónicos. Fluxus, onde a música assume um papel estruturante nas experiências sonoras do New York Áudio Visual Group ou de La Monte Young e Nam June Paik, em *acções-concerto*, nos *happenings* iniciados por Allan Kaprow, nas *performances* e no *intermédia* que se sucedem sem que a arte sonora surja ainda como uma referência clara.

O termo **arte sonora** (sound art, audio art, klangkunst ou art sonore) remonta a mais de vinte anos (1983-2011) e a práticas artísticas que antecedem e ultrapassam a própria categorização, abarcadora da *poesia sonora*, da *escultura sonora*, da *instalação sonora*, da *paisagem sonora*, da *rádio arte*, da *áudio-performance* e de outras modalidades de intermídia e multimídia.

Aquela que é considerada, de forma consensual (Costa: 2010, 23), como a sua obra inaugural contemporânea é **Drive In Music** (1967-68) de Max Neuhaus, *site specific* que consistia em colocar diferentes rádios em redor de uma praça, reproduzindo, de modo continuado e com interferências, a emissão produzida a partir de um carro em movimento circular.



Supõe-se que o surgimento do termo “arte sonora” remonte, pelo menos no EUA, à exposição **Sound/Art** (1983) realizada no Sculpture Center de Nova Iorque e comissariada por William Hellerman, na qual participaram Vito Acconci, Terry Fox, William Hellermann, Pauline Oliveros, Richard Lerman, Les Levine e Carolee Schneeman, entre outros maioritariamente provenientes de campos artísticos complementares como o da performance, da escultura sonora ou da experimentação musical. Do catálogo da exposição consta o ensaio do historiador Don Goddard, que recorre ao termo e contribui para a sua identificação ao apontar alguns pressupostos:

«Talvez a arte sonora adira à percepção do curador Hellermann de que escutar é uma outra forma de ver, pelo que este som apenas tem significado quando a sua conexão com a imagem é entendida... A conjugação do som e da imagem insiste no envolvimento do espectador, forçando a participação num espaço real e concreto, em vez de responder a um espaço imaginado e pensado.»

(Miguel Molina Alarcón (2008, 2-3) cita: «HELLERMAN, William and GODDARD, Don: Sound/Art (Catalogue), The Sculpture Center, New York City, May 1-30, 1983 and BACA/DCC Gallery June 1-30, 1983».)

O artista sonoro e teórico Dan Lander, na sua introdução a **Sound by Artists** (1990), um dos primeiros livros a recolher reflexões de artistas oriundos de diferentes áreas acerca da importância da linguagem sonora, aborda a dificuldade existente em entender uma arte do som à margem da linguagem musical:

«Os termos música experimental e arte sonora são considerados por alguns como sinónimos e intermutáveis. Na realidade é difícil identificar uma arte do som precisamente pela sua estreita vinculação à música. Ainda que a música seja som, a tendência tem sido para designar todo o âmbito dos fenómenos sonoros como pertencentes ao domínio da música. Com a introdução do ruído – os sons da vida – no marco da composição, e a tendência para o efémero e a ilusão do referencial, os artistas e compositores criaram trabalhos baseados na presunção de que todos os sons são música.».

(Lander, Dan (1989) – *Introduction to Sound by Artists* [Lander, Dan e Lexier, Micah (ed.): *Sound by Artists*, Art Metropole e Phillips Gallery , Toronto, 1990])

diversidade da arte sonora

escultura sonora

instalação sonora

performance sonora

poesia sonora

paisagem sonora

rádioarte

etc.

bibliografia

- Alarcón, Miguel Molina (2008) – *El Arte Sonoro*. ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte, PUB & Rivera, Ed. Valência, 2008 (<http://pt.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon>).
- Costa, José Manuel (2010) – *Arte Sonoro*. Madrid: EXIT Express-Revista de informacion y debate sobre arte actual, n.º 54, 2010, ISSN: 1697-5405, p. 18-37.
- Russolo, Luigi (1913) – *The Art of Noise (futurist manifest, 1913)*. The Great Bear Pamphlet-Somethind Else Press, 1967/UBU Classics, 2004, p. 7 (<http://www.ubu.com/papers/russolo.html>).
- VV. AA. (2005) – *Visual Music: Synaesthesia in Art an Musica since 1900*. Organização de Kerry Brougher, Jeremy Strick, Aris Wiseman e Judith Zilczer, ensaio por Olívia Mattis, Thames & Hudson, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2005, ISBN-13: 978-0-500-51217-3.
- Vergo, Peter (2010) – *The Music of Painting: Music, Modernism and Visual Arts from the Romantics to John Cage*. Londres/Nova Iorque, Phaidos, 2010, ISBN: 978-0-7148-5762-6.
- Lander, Dan (1989) – *Introduction to Sound by Artists* [Lander, Dan e Lexier, Micah (ed.): Sound by Artists, Art Metropole e Phillips Gallery , Toronto, 1990], (http://www.soundculture.org/texts/lander_sba_intro.html).
- Kahn, Douglas (2001) – *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Massachusetts: The MIT Press, 2001. ISBN: 0-262-11243-4.

hiperligações

Paisagem sonora

http://www.ubu.com/sound/schafer_rm.html

<http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/bauhaus.html>

<http://www.aldeias-sonoras.org/>

Poesia sonora

http://www.ubu.com/sound/poesia_sonora.html

<http://asrav.net/poesiasonora.html>

Instalação sonora

<http://video.google.com/videoplay?docid=3305839000211805013#>

<http://asrav.net/instalacionsonora.html>

http://www.ubu.com/sound/live_to_air.html

<http://www.youtube.com/watch?v=hUJagb7hLOE>

<http://www.ubu.com/sound/>

<http://www.centerforvisualmusic.org/>

FBAUP.Porto.2011