



RECEPÇÃO: SOBRE RELAÇÕES AUDITIVAS / ESCULTURAS NO ESPAÇO PÚBLICO¹

Lukas Kühne²

RECEPCIÓN: SOBRE RELACIONES AURALES / ESCULTURALES EN EL ESPACIO PÚBLICO

RECEPTION: ON AUDITORY / SCULPTURAL RELATIONS IN PUBLIC SPACE

1 Tradução por: Malu Hatoum e Gabriel Martinho.

2 Escultor, artista sonoro, curador, docente e investigador. Suas obras atuais têm conteúdos multidisciplinares e tem sido expostas na Europa, Japão, e nas Américas. Foi curador de várias exposições na Alemanha, Brasil, Chile, Estônia, Finlândia, México, Uruguai. Trabalhou internacionalmente como acadêmico em programas de graduação e pós-graduação. Atualmente é Diretor do Instituto de Música, Facultad de Artes, Universidad de la República, Uruguai. URL: www.eumus.edu.uy/eum/docentes/kuhne-lukas/ Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5990-0279> E-mail: mail@lukaskuehne.com

RESUMO

O espaço público é um terreno onde os valores da democracia se manifestam em vizinhança direta de certas condições anárquicas. Trata-se da inter-relação entre arte e vida, onde a sociedade se revela e se constrói em espaços compartilhados. Que tipo de relação um espaço sonoro reativo gera ou questiona em relação ao público ouvinte? Em que contexto e de que forma a obra possui memória sonora? O que simboliza o lugar e a proposta interativa, com a acústica pura transferindo tempo e espaço ao som? O que nos motiva a medir e definir o espaço é um desejo essencial que acompanha o impulso de refletir e fazer perguntas. Esta equação pode relacionar-se igualmente entre a escultura no campo expandido e a análise do som, sobre seu impacto particular no espaço.

Palavras-chave: Escultura sonora; espaço público; *aural architecture*; arte sonora; paisagem sonora.

ABSTRACT

Public space is a field where the values of democracy manifest themselves in direct proximity to certain anarchic conditions. It is the interrelationship between art and life, where society is revealed and built in shared spaces. What kind of relationship does a reactive sound space generate or question in relation to the listening public? In what context and in what way does the work have a sound memory? What does the place and the interactive proposal symbolize, with pure acoustics transferring time and space to sound? What motivates us to measure and define space is an essential desire that accompanies the impulse to reflect and ask questions. This equation can also be related between sculpture in the expanded field and the analysis of sound, about its particular impact on space.

Keywords: Sound sculpture; public space; aural architecture; sound art; soundscape.

RESUMEN

El espacio público es un terreno donde se manifiestan los valores de la democracia en directa vecindad con ciertas condiciones anárquicas. Se trata de la interrelación entre arte y vida, donde se revela y construye sociedad en espacios compartidos. ¿Qué tipo de relación genera o cuestiona un espacio sonoro reactivo en relación con la audiencia? ¿En qué contexto y de qué forma, la obra tiene memoria sonora? ¿Qué simboliza el lugar y la propuesta interactiva, con acústica pura transfiriendo tiempo y espacio al sonido? Lo que motiva a medir y definir el espacio, es un deseo esencial que va de la mano con el impulso de reflexionar y formular preguntas. Esta ecuación, se relaciona por igual entre la escultura en el campo expandido y el análisis del sonido, sobre su particular impacto en el espacio.

Palabras clave: Escultura sonora; espacio público; *aural architecture*; arte sonoro; paisaje sonoro.

O que nos move a medir e definir o espaço? É um desejo natural e fundamental, e acompanha o impulso de refletir e de fazer perguntas. Esta ligação é partilhada igualmente pela escultura e pela percepção do som e seu efeito direto no espaço. Estamos lidando aqui com leis da natureza e fenômenos que nos levam, através de uma investigação sistemática e abordagem criativa, ao crescimento na compreensão e ao acesso conceitual. “As fronteiras de gênero entre as artes nunca foram claramente definidas. No século XX, contudo, as artes entraram num desenvolvimento que levou à emancipação das artes.” (Motte-Haber, 1999, p. 231)

Graças a uma concepção mais ampla de escultura e ao conceito de espaço transmídia, algo excitante está surgindo no campo da concepção escultórica. Em correlação com a pluridisciplinaridade, surge um movimento para repensar e transformar a prática artística. Com esta expansão da interpretação e do método de análise, desenvolve-se uma concepção da nossa interação com o som em relação ao espaço. Dado que o processo criativo é multidimensional, este desafio pode não ser imediatamente visto como inovador, mas revela o potencial das possibilidades disponíveis.

A natureza da arte sonora incorpora uma modalidade interdisciplinar onde intervêm o som, o espaço, o tempo e o movimento. Além disso, pode-se indicar categoricamente que a arte sonora prioriza o espaço, em contraste com a música que prioriza o tempo.

Com raízes nas artes visuais que abrangem o campo contemporâneo, obras artísticas como esculturas e instalações sonoras, performances e artes multimídia brincam frequentemente com as interações entre diferentes disciplinas de formas inovadoras.

O som mede a distância: uma fonte sonora gera uma onda sonora, e esta constrói um campo sonoro que reflete as dimensões e características do espaço. Da mesma forma, o som depende integralmente do tempo e da matéria: a onda sonora precisa de ambos para existir, e desta

forma relaciona tempo e espaço, duração e distância.

A turbulenta relação de troca entre a forma que gera o som e o som que cria a forma permite infinitas opções de interpretação. Por exemplo: o conteúdo da vibração e sua materialidade.

Por som quero dizer sons, vozes e auralidade, qualquer coisa que possa estar relacionada ao fenômeno auditivo, seja envolvendo eventos sonoros ou auditivos reais, ou ideias sobre som ou a escuta; sons realmente ouvidos, ou escutados, o mito, a ideia, ou implícitos; sons escutados por todos ou imaginados por uma única pessoa; ou sons que se fundem com as sensações como um todo. (Kahn, 1999, p. 3)

Estamos incrivelmente bem equipados com nossos sentidos desenvolvidos, afinados e altamente sensíveis. A influência mental direta do som não deve ser subestimada pelos seus efeitos, uma vez que não podemos fechar os ouvidos sem elementos externos. Poderíamos dizer que estamos permanentemente em modo “receptor”. Portanto, todos deveríamos ser naturalmente ótimos ouvintes. Nem sempre é esse o caso: geralmente é necessária uma atitude consciente para escutar com atenção. Quando o perigo é iminente, é inevitável abrir os ouvidos e muitas vezes é surpreendente o quão longe conseguimos escutar e como podemos aguçar a nossa percepção auditiva.

Aprender a ouvir é tão importante quanto a percepção visual consciente: os sentidos são, além disso, inseparáveis. Nosso sentido da audição nos serve de diversas maneiras para comunicação e orientação, como um microfone direcional sensível com a propriedade ampliada de captar eventos sonoros espacializados, refletindo dimensões, bem como avaliando as distâncias: ele nos envia sinais essenciais para nossas vidas.

O espaço é um recipiente e uma referência visual para a interpretação mútua e a capacidade de perceber o som e suas ressonâncias cor-

respondentes. “Através de sua invisibilidade, o som cria, sem esforço, um espaço livre, assim como a arquitetura pode fazer.” A arquitetura da escuta, então, é abordada com a audição em seu potencial de experimentar e incorporar o espaço. Esta se refere à investigação artística e científica de ambientes sonoros arquitetônicos e urbanos, para desenvolver conhecimento consciente de percepção e aquisição de competências para detectar, descrever e intervir nas propriedades acústicas dos espaços. Equipado com essa ferramenta, desenvolvem-se estratégias e métodos que auxiliam na vivência do espaço auditivo e na sua disponibilização ao artista-pesquisador.

O ar pode ser visto como um mediador, um material maleável que possibilita uma experiência física e escultural de pressão no espaço. Aqui, o termo escultura sonora refere-se à área de intersecção entre o acústico e o escultórico. Este conceito alargado do escultórico será inserido no contexto contemporâneo onde o conteúdo da escultura sonora se estende do conceitual ao material, à instalação sonora, e vice-versa. Algo essencial na criação artística se desenvolve na resignificação a partir da pesquisa em ciência dos materiais.

Não vivemos em um mundo objetivo de matéria e fatos, como pressupõe o lugar-comum de um realismo ingênuo. O modo de existência tipicamente humano ocorre em mundos de possibilidades, moldados por nossas capacidades de memória, fantasia e imaginação. Vivemos em mundos mentais, nos quais o material e o espiritual, assim como o experienciado, recordado e imaginado, se fundem completamente um no outro. (Pallasmaa, 2010, p. 185)

Em nossa análise, frequentemente tentamos, por diversos motivos, separar a interação inseparável dos sentidos, embora a complexidade da anatomia e morfologia dos olhos e ouvidos seja, obviamente, um tema e conceito centrais de orientação recorrente na arte contemporânea.

A percepção é a base de muitas informações, cujo potencial é apreciado de forma conjunta e colaborativa por meio de todos os sentidos: a audição, a visão, o tato, entre outros. O estímulo se produz espacialmente: ao receber uma determinada sinalização, a percepção tende imediatamente a situá-la (a sinalização) em um espaço específico. Por meio do desenvolvimento de habilidades sensoriais refinadas, exploramos e orientamos a percepção, o que leva à experiência do mundo. A sensibilização coletiva da inteligência comum é aqui fundamental: a inter-relação dos sentidos e da percepção humana produz decisões e ações em contextos sociais.

A capacidade de aprender e compreender o espaço é uma necessidade básica para uma linguagem auricular e escultórica, fundamentada na interpretação e na criação espacial.

A escuta do espaço e a espacialização do som estão diretamente relacionadas aos nossos diversos sentidos biológicos, que não devemos subestimar. Joseph Beuys afirmava:

Esse é o ar, ou as ondas sonoras [...]. E elas são realmente plásticas, não podem ser vistas fisicamente, mas o ar é re-trabalhado [...]. A escultura se molda na orelha do receptor [...]. A orelha deve ser considerada como um órgão escultórico de recepção. Portanto, logicamente, isso me faz pensar que o ouvido pode perceber melhor a escultura do que o olho. (Joachimides, 1977, p. 7)

Podemos tomar isso como uma forma de inspiração para gerenciar a integração entre a visão e a audição. Despertar a consciência artística por meio da percepção visual, corporal e auditiva dos materiais relacionados à vida cotidiana. Por exemplo: trabalhar com a cidade e o meio ambiente como um laboratório de experimentação. Isso inclui uma abordagem com uma visão aberta e crítica da sociedade, especialmente em relação às discussões sobre o espaço privado e público, que imediatamente le-

vantam uma série de perguntas: com todas as suas grandes questões de identidade e do local, a quem pertence o espaço público? Este lugar serve para a livre expressão, onde o direito dos costumes ainda parece ser válido? Quem (e como) se responsabiliza pelas consequências que a comunidade associada suporta? Certamente, o espaço público é um terreno onde se manifestam os valores da democracia se manifestam em vizinhança direta de certas condições anárquicas. Portanto, trata-se da inter-relação entre arte e vida, onde se revela e se constrói sociedade em espaços compartilhados.

Mesmo quando muitos elementos urbanos são projetados por seu impacto visual, são tratados como equivalentes visuais de ‘ruído’ e ‘barulho’, e não como ‘som’ esteticamente valorizado, menos ainda como ‘composições’. (HAUSER, 2008, p. 34)

Reclaim the street (recuperar a rua) em qualquer momento não é de pouca importância, e isso não se aplica apenas a uma minoria. Aqui, a expressão auditiva no espaço público segue a forte demanda de identidade e localização da própria criação.

O conceito básico de [...] *Recuperar as Ruas* pode ser aplicado em qualquer lugar; em sua essência, é bastante simples: trata-se da apropriação temporária do espaço público utilizando os corpos, a criatividade e a música. (Hamm, 2002)

Em Montevideu, por exemplo, o candombe é um ritual que manifesta de forma ubíqua a irresistível prática rítmica-musical afro-montevideana, que é aceita e integrada socialmente, sem antagonismo. “O filósofo indiano Sundar Sarukkai sugere que essa consciência das condições de afinação [do mundo] pode nos mover em direção a um novo território de estética.” Basta pensar que o trânsito veicular nos bairros do candom-

be de Montevideu é interrompido sem mais aviso e sem antecipação para dar espaço à suas apresentações e seu transcurso. Dessa forma, a conquista da rua é um ato sociopolítico que se esculpe positivamente ao longo de gerações na autoimagem e na memória sonora patrimonial dos Montevideanos.

Trabalhar no espaço público surge, muitas vezes, do desejo de oferecer obras para o público mais amplo possível, evitando assim a seleção e a exclusão. Sem dúvida, a tendência atual da arte participativa favorece a inclusão e a ação, provocando reflexões sobre o espaço público.

Da minha experiência como autor de obras permanentes no espaço público – que foram desenvolvidas desde o ano 2000 em diferentes países e planejadas de modo que possam ser acessíveis ao público 24 horas por dia, todos os dias do ano –, frequentemente recebo reações, comentários e diversas perguntas. Essa realidade é um lembrete de que as obras estão em uso permanente e que ocorrem intervenções constantes em múltiplos formatos de expressão, cumprindo assim minha intenção de fazer com que a obra desperte a criatividade, seja didática e participativa com as propostas emergentes no local.

De modo geral, a metodologia de análise, planejamento e prática para implementar uma intervenção ou obra escultórica sonora no espaço compartilhado começa determinando as necessidades geradas pelo local, com base no desejo de expressar ou revelar a essência acústica expressiva do lugar. Consideram-se todos os interessados envolvidos na proposta, como peça chave para gerar uma interação social e participativa com a obra. Além disso, é fundamental estudar o local e seu entorno social e cultural, assim como as circunstâncias do meio ambiente, para, em seguida, dimensionar a obra e sua apropriada materialidade.

Falamos sobre obras sonoras permanentes no espaço público que correspondem a distintas realidades. Iniciando com a obra *Refugium* (Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3), do ano 2000, localizada em um parque em Berlim-Weissensee, Alemanha. Nesse caso, a obra cumpriu a função de ser uma peça



FIGURA 1.

Lukas Kühne, *Refugio*, 2001, escultura sonora, Berlín. Fotografia: Jonathan Loyche.



FIGURA 2.

Lukas Kühne, *Refugio*, 2001, escultura sonora, Berlín. Fotografia: Jonathan Loyche.



FIGURA 3.

Lukas Kühne, *Refugio*, 2001, escultura sonora, Berlín. Fotografia: Jonathan Loyche.

do tipo Wegweiser (um guia e ponto de referência que toca temas fundamentais para minha pesquisa da prática artística até os dias atuais).

A proposta buscava relacionar as proporções humanas com o entorno, que surge de um conflito elementar após uma grande contemplação de medir esculturas no ambiente, em seu entorno e especialidade; assim, tomei como referência minhas próprias proporções corporais para as medidas da obra: 1,86 m / 0,50 m / 0,50 m. Trata-se de uma peça reflexiva, de maneira auto-reverberante, com a forma de uma coluna, trabalhada em granito branco da Polônia e em proporções humanas (antropometria). O espectador pode interagir com a obra, espreitando por um pequeno orifício esférico que envolve a cabeça e gera uma interação auditiva consigo mesmo. Os sons corporais se manifestam, e a obra e o espectador se unem, se sentem.

A escultura sonora *Tubófono opus II* (Fig. 4, Fig. 5), realizada em 2004, está localizada ao lado do passeio dos pescadores, na Rambla Presidente Wilson em Montevideú, Uruguai. O objetivo foi integrar ao espaço público montevideano uma escultura musical que pudesse ser tocada por todos aqueles que transitam por essa concorrida rambla. Trata-se de uma escultura sonora construída com 51 tubos metálicos galvanizados, trabalhados e afinados cromaticamente, que cobrem um alcance de quatro oitavas e uma terça, de La1 a Si5. O instrumento pode ser tocado de forma percutida ou pode-se simplesmente ouvir a sonoridade interna dos tubos com sua própria frequência: esse ato requer apenas colocar o ouvido diretamente na abertura do tubo e ouvir o ar passando por ele, misturado à ressonância do som aleatório do Rio da Prata. Sendo uma intervenção pública, não existem regras ou formas de uso. A interação é o que importa, em qualquer medida.



FIGURA 4.

Lukas Kühne, *Tubófono opus II*, 2003, escultura sonora, Montevideo. Fotografia: Analía Fontan.



FIGURA 5.

Lukas Kühne, *Tubófono opus II*, 2003, escultura sonora, Montevideo. Fotografia: Analía Fontan.

Outro Leitmotiv das instalações sonoras públicas se refere a conscientização dos aspectos espaciais e ambientais, que não existem sem um sistema de mediação, que não podem ser experimentados com clareza, ou somente em outra área sensorial. (FÖLLMER, 1999)

Alguns exemplos de conceitos de espacialização de sistemas musicais a partir da arquitetura auditiva, *acoustic power plants*, espaços como instrumentos em relação a seu contexto psicoacústico e entorno ambiental, mencionados a seguir:

Nas últimas décadas, projetos de espacialização do som têm despertado muito interesse no âmbito da arte, em parte “graças” à revolução digital, que permite a evolução técnica na forma de trabalhar e planejar de maneira extremamente veloz, com vistas a equipar o mundo virtual.

O som parece confuso e contraditório. Profundamente físico, porém invisível; rotulado como imaterial e ainda capaz de destruir substâncias e sacudir estruturas. A visão a menudo se pensa como concreta, enquanto a audição se relega ao domínio abstrato. Não obstante, como pode ser abstrato algo que nos cativa e nos rodeia, que possui um impacto tangível e tátil, ainda que visualmente imperceptível? (Salter, 2023, p. 23)

A partir da concepção escultural expandida com o subtópico do som, se percebe que a espacialização sonora com acústica pura, ainda se encontra por ser explorada e realizada na prática.

Um tema comum nas artes visuais e na música trata da natureza e dimensão do espaço. *Cromático* (Fig. 6), instalação situada em Tallinn Estônia do ano de 2011, mostra uma visualização da escala musical cromática, ou temperada, que estrutura todas as composições clássicas e populares ocidentais dos últimos 300 anos. Esta escultura sensual e didática foi desenhada com base em uma escala cromática Fa. A obra convida o visitante a uma viagem que atravessa especialmente 12 meios



FIGURA 6.

Lukas Kühne, *Cromático*, 2011, escultura sonora, Tallin. Fotografia: Jonathan Loyche.

tons da oitava cromática desde o Fa ao Mi, de maneira que se possa entrar, tocar e reproduzir, para compreender melhor como o espaço se relaciona com as frequências contidas em seu interior e seus volumes.

A forma externa de *Cromático* reflete sua função interna, criando uma sensação visual da escala cromática fundida em 30 metros cúbicos de concreto armado. Em contraste ao nosso hábito cotidiano de cantar, ler e usar este sistema musical, encontramos a espacialização física das distintas frequências da oitava cromática. As frequências mais profundas requerem volumes de espaço proporcionalmente maiores que as mais altas. As medidas das câmaras da escultura se escalonam proporcionalmente, as alturas dos volumes aumentam desde o tom mais alto Mi (164 Hz) de 2,21 metros até a nota mais baixa Fa (88 Hz), que mede 4,04 metros de altura.

A próxima obra foi realizada em 2012 e está localizada no leste da Islândia; *Tvisöngur* (Fig. 7, Fig. 8) é uma escultura sonora *site specific* que se encontra na encosta de uma montanha acima da cidade de Seydisfjörður. A obra foi construída em concreto armado e está composta por cinco cúpulas interconectadas de diferentes tamanhos. As alturas das cúpulas variam entre 2 e 4 metros e cobrem uma área de 30 metros quadrados. Cada domo com sua própria ressonância que corresponde a um tom da música tradicional irlandesa da harmonia de 5 tons; a obra funciona como um amplificador natural dos respectivos tons.

A escultura está incrustada na encosta de uma montanha acima da cidade, em uma área tranquila com uma bela vista do fiorde. A obra evoca uma sensação acústica onde o visitante pode explorar em solitude a tranquilidade do lugar, oferecendo um cenário perfeito para a audiência experimentar e usufruir do espaço.

Características parecidas se encontram na obra *Organum* (Fig. 9), esse espaço íntimo representa a beleza da acústica com um desenho formal simples e orgânico. O *Dreiklang*, o acorde perfeito dos 3 domos, localizado na ilha Hailuoto no norte da Finlândia e foi produzida no ano de 2014.



FIGURA 7.

Lukas Kühne, *Tvisöngur*, 2012, escultura sonora, Seydisfjörður. Fotografia: Jonathan Loyche.



FIGURA 8.

Lukas Kühne, *Tvisöngur*, 2012, escultura sonora, Seydisfjörður. Fotografia: Jonathan Loyche.



FIGURA 9.

Lukas Kühne, *Organum*, 2014, escultura sonora, Hailuoto. Fotografia: Jonathan Loyche.

Atualmente estamos trabalhando na obra *Onkai* (Fig. 10, Fig. 11) destinada a Taketo Hamlet, lugar dos bosques místicos de Nara em Totsukawa Village no Japão. Situada nas imediações de Kumano Kodo, um dos berços da espiritualidade japonesa. Sua localização geográfica é significativa, visto que ali se encontra um dos caminhos espirituais, a rota de peregrinação de Kumano Kodo, declarada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO em 2004.

A localização, no entanto, representou um desafio excepcional, seja pela proximidade de uma região histórica com uma significativa carga cultural, como também pela realidade do drástico envelhecimento demográfico das regiões rurais e os desafios de manter e repensar suas tradições e costumes. Sendo assim, consideramos a possibilidade de criar pontos focais e oportunidades de interesse intergeracional.

Esse desafio abarca múltiplas dimensões, que exige diante de tudo, uma atitude respeitosa e ao mesmo tempo a busca de equilíbrio, para não parecer invasivo de modo algum, sem perder de vista o objetivo de criar e realizar algo novo, inovador e participativo.

Instalar uma obra permanente, um *landmark* de arte sonora contemporânea, idealizado como lugar de encontro, requer muita paciência, prudência e, sobretudo, tempo. A obra se desenvolveu durante um longo processo de planejamento que teve início em 2011, finalizando em 2025.

Um dos eixos centrais da prática artística no que diz respeito às minhas obras de caráter permanente, consiste em envolver os moradores das localidades e construir comunidade, de modo que possam identificar-se com a obra de forma participativa no espaço público.

Nesse sentido, a obra começa a ter vida própria muito antes de sua materialização e implementação.

A localização de *Onkai* foi encontrada graças ao aporte sensível de artistas e gestores da cena cultural local. Vale destacar que a situação topográfica do lugar foi um golpe de sorte, uma vez que o local, com o



FIGURA 10.

Lukas Kühne, *Onkai*, 2019, modelo de escultura sonora, Taketo Hamlet, Totsukawa. Fotografia: Lukas Kühne.



FIGURA 11.

Lukas Kühne, escultura sonora *Onkai*, Totsukawa, Taketo Hamlet, Japão, 2019.
Fotografia: Lukas Kühne.

seu conjunto de terraços, outrora pertencia a um templo budista e serviam para a plantação de arroz.

Esta *ensemble* de terraços compõem com a paisagem em surpreendente harmonia integral com o conceito e a forma da escultura sonora *Onkai*, permitindo a visualização e espacialização da escala musical do *Insen & Yosen* (modus Yin e Yang na música japonesa).

O layout conceitual da escultura sonora caminhável é baseado no princípio da escala pentatônica. Esta interpretação espacial consiste em dez invólucros cilíndricos interligados dispostos em círculo, cada um projetado para um tom específico. Isto permite ao espectador mover-se através da escultura de um tom para outro, da escuridão para a luz, do dia para a noite.

No centro dessa composição espacial está um pátio interior onde os sons gerados são acumulados e misturados.

O fluxo do riacho que corre ao lado de *Onkai* fornece uma fonte sonora natural constante, contribuindo para uma paisagem sonora serena e purificadora.

Esta base sutil, bem como as suas propriedades acústicas, podem ser percebidas de forma diferente em cada uma destas dez salas sintonizadas, uma vez que as suas diferentes dimensões, alturas e diâmetros conferem as funções próprias de filtragem das frequências ouvidas.

É um desafio para os protagonistas que se sentem no direito de deixar um legado sonoro nesse lugar reativo. O som no seu interior é esculpido, promovendo a participação individual e coletiva.

Portanto, esses espaços reativos gerados pela interação das obras com o ambiente, me provocam a aprofundar e investigar.

Atualmente existem estudos teóricos, por exemplo, como aponta o arquiteto Juhani Pallasmaa em seu livro *Esencias* (2018), a respeito de espaço, lugar, memória e imaginação na arquitetura como experiência.

Assim como também menciona Brandon LaBelle em *Acoustic Territories*, “de onde vem e para onde vão os sons...” (LaBelle, 2010)

No entanto, existem certas deficiências nos estudos teóricos sobre a interação da obra com o público, como produção de um novo significado sobre ela mesma e de uma reinterpretação do espaço por parte do público quando sofre a intervenção sonora. Isto cria um novo lugar, um espaço reativo cheio de significado e também um terreno fértil para pesquisas.

Por fim, considerações como as que apresentamos agora nos levam a nos perguntar: Que tipo de relação um espaço sonoro reativo gera ou questiona em relação ao público? Em que contexto e de que forma a obra possui memória sonora?

O que simboliza o lugar e a proposta interativa, com a acústica pura transferindo tempo e espaço ao som?

Quando nos referimos a espaços sonoros reativos, estamos falando de locais que provocam o espectador; o usuário destes lugares sente-se estimulado, consciente ou inconscientemente, e reage ou interage. O espaço sonoro reativo não é indiferente, gera identificação e conhecimento junto ao público, dependendo da localização e do contexto cultural do local. Além disso, questiona o conceito de testar e experimentar em ambientes convencionais e controlados.

Os espaços reativos envolvem o contexto e a memória sonora com base em sua história e meio ambiente. Esta memória faz parte do habitar e perceber um lugar, para então preenchê-lo de conteúdos, emoções e sensações que são parte intrínseca da vida cidadã.

Quando falamos de um lugar e de uma proposta interativa com acústica pura, estamos nos referindo àqueles lugares que, pela sua natureza, sejam eles criados pelo homem ou pela natureza, envolvem o sentido acústico como algo essencial na sua percepção. Transferir tempo e espaço para o som significa para os locais um ato de dedicação sensual, que pode gerar espaços com rituais internos, uma planta energética. Como as propostas das obras sonoras são concebidas de forma par-

participativa, o público pode ser dividido em dois grupos, os exploradores ativos e os observadores passivos.

Os exemplos de obras sonoras permanentes em espaços públicos apresentados, têm em comum nas propostas artísticas, o interesse pela intervenção sonora em ambientes movimentados e visualmente dominados; e da mesma forma, a questão sobre a quem pertence o espaço público. Portanto, precisamos participar na concepção do espaço compartilhado, não apenas deixar que a cidade e o espaço público sejam concebidos através da regulamentação e do planejamento urbano, mas também colaborar, refinar e trabalhar ativamente na criação, bem como na tomada de decisões desse mosaico coletivo do qual fazemos parte.

Entrando neste plano, podemos dizer, com base no feedback epistemológico, que há boas notícias para todos os investigadores envolvidos neste vigoroso campo da arte sonora: ainda há muito por que lutar, manifestar e inovar na área do importante e amado espaço compartilhado! Falamos do lugar significativo, onde se gera o encontro comunitário e a base para a formação da sociedade que requer a prática artística como uma “plástica social” (Boehlen, 1997, p. 288). Para tanto, constituímos a ideia de dar um passo transversal na construção de uma comunidade com méritos mútuos e criativos no campo da audialização do espaço e, inversamente, da espacialização do som que está relacionada com o discurso auditivo e escultórico.

REFERÊNCIAS

BOEHLEN, Marc. “Plastik”. In: SZEEMANN, Harald (ed.). **Beuysnobiscum: Eine kleine Enzyklopädie**. Dresden: Verlag der Kunst, 1997.

FÖLLMER, Golo. **Klangorganisation im öffentlichen Raum. Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume**. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 12, Laaber, 1999.

HAMM, Marion. **Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local** (2002). Disponível em: http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/hamm01_es.pdf

HAUSER, Susanne. “Auge, Ohr und die große Stadt”. In: KLEILEIN, Doris; ANNE, KOCKELKORN; PAGELS, Gesine; STABENOW, Carsten (eds.). **Tuned City**. Zwischen Klang und Raumspekuation. Berlin: Kookbooks, 2008.

JOACHIMIDES, Christos M. **Joseph Beuys, Richtkräfte**. Berlin: Nationalgalerie, 1977.

KAHN, Douglas. **Noise, Water, Meat. Listening through History**. Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 1999.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories**. New York & London: Editorial Continuum, 2010.

MOTTE-HABER, Helga de la. “Der Rückzug des ästhetischen Subjekts”. In: MOTTE-HABER, Helga de la (ed.). **Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert**, Band 12. Laaber: Laaber, 1999.

PALLASMAA, Juhani. “Mental and existential ecology”. In: ALTENA, Arie; Sonic Acts (eds.). **The Poetics of Space: Sonic Acts XIII, Spatial Explorations in Art, Science, Music & Technology**. Amsterdam: Sonic Acts Press, Paradiso, 2010.

PALLASMAA, Juhani. **Esencias**. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

SALTER, Chris. **Alien agency: Experimental encounters with art in the making**. Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 2023.

Data de submissão: 13/10/2024

Data de aceite: 07/01/2025

Data de publicação: