

## UMA ANÁLISE DAS INSTALAÇÕES *BIRDCALLS* E *FEEDBACK*; VANGUARDA E ENGAJAMENTOS DA ARTE

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.249-257>

Dimitrio Joviano Pinel<sup>1</sup>

**Resumo:** A proposta deste artigo é discutir, no âmbito da Arte, acerca das rupturas e dos engajamentos que a arte contemporânea sofreu desde os anos 1960 até os dias atuais. Mostraremos, de forma didática, como o surgimento da instalação artística torna-se um gênero amplamente utilizado por diversos artistas. Propomos a análise da instalação *Birdcalls*, da artista norte-americana Louise Lawler, uma das pioneiras da arte política, e a obra da artista canadense Janet Cardiff, ambas precursoras em trabalhar o conceito da *sound art*. Nesse sentido, este artigo terá como recorte um período específico na história da arte, que compreende os movimentos com grande dimensão nas décadas de 1960, saltando para o ano de 2004, em que se encontra nosso objeto de análise, a instalação *Feedback*.

**Palavras-chave:** Instalação; Movimentos artísticos; *Sound art*.

## AN ANALYSIS OF BIRDCALLS AND FEEDBACK INSTALLATIONS; VANGUARD AND ART ENGAGEMENT

**Abstract:** The purpose of this article is to discuss in the scope of Art about the ruptures and engagements that contemporary art suffered from the 1960s to the present day. We will show in a didactic way how the emergence of the artistic installation has become a genre widely used by several artists. We propose an analysis of the installation *Birdcalls* by the American artist Louise lawler, one of the pioneers of political art and the Canadian artist Janet Cardiff, both precursors in working with the concept of sound art. In this sense, this article will have a specific period within the history of art that includes the movements that had a great dimension in the 1960s, jumping to the year of 2004 where our object of analysis is found, the installation *Feedback*.

**Keywords:** Installation; Artistic movement; Sound art.

## UN ANÁLISIS DE LAS INSTALACIONES DE BIRDCALLS Y FEEDBACK; VANGUARDIA Y COMPROMISO DE ARTE.

**Resumen:** El propósito de este artículo es debatir en el ámbito del Arte sobre las rupturas y compromisos que sufrió el arte contemporáneo desde la década de 1960 hasta la actualidad. Mostraremos de manera didáctica cómo el surgimiento de la instalación artística se ha convertido en un género ampliamente utilizado por varios artistas. Proponemos un análisis de la instalación *Birdcalls* por la artista estadounidense Louise lawler, una de las pioneras del arte político y la artista

---

<sup>1</sup> UFES, Vitória, Brasil. Graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2014), Mestrado em teoria, crítica e história da arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (2016); Produtor musical. Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1144254300418694>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5432-4594>. E-mail: [dimitrio@outlook.com](mailto:dimitrio@outlook.com)

canadiense Janet Cardiff, ambas precursoras en el trabajo con el concepto de arte sonoro. En este sentido, este artículo se centrará en un período específico dentro de la historia del arte que incluye los movimientos que tuvieron una gran dimensión en la década de 1960, saltando al año de 2004, donde se encuentra nuestro objeto de análisis, la instalación *Feedback*.

**Palabras-clave:** Instalación artística; Movimientos artísticos; Arte sonoro.

## INSTALAÇÃO ARTÍSTICA: UMA BREVE ANÁLISE

O presente artigo tem o propósito de discutir o campo expandido da arte contemporânea e suas tendências surgidas a partir do início dos anos 1960, quando tem início a vanguarda da arte<sup>2</sup>. Nesse sentido, quando discutimos acerca destas apropriações, das linguagens artísticas (não apenas visuais) invariavelmente nos deparamos com uma série de discursos - políticos ou não - que fizeram parte da chamada arte conceitual. Propomos aqui um paralelo entre os trabalhos da fotógrafa norte-americana Louise Lawler (1947-), em contraponto ao da artista canadense Janet Cardiff (1957-), quando analisaremos os trabalhos *Birdcalls*, *Patriarchal Roll Call*, (Figura 1) de Lawler, e a instalação sonora *Feedback* (Figura 2), de Cardiff.

Este estudo será feito com base nas análises supracitadas, nas obras em si e sempre com um olhar voltado ao ponto de vista da crítica institucional<sup>3</sup>, de modo a balizar os conceitos e os aspectos que tangenciam o discurso da arte contemporânea. Analisaremos, também, o *status quo*, as proposições que existem por trás dessas obras, bem como, o nascimento da *sound art* e as tendências vanguardistas que propiciaram seu surgimento. Com efeito, falamos de rupturas, percebidas por Rosalind Krauss, em seu ensaio “A escultura no campo ampliado”:

Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável. (Krauss, 1984, p.87).

Nota-se que, quando Krauss se debruçou em destrinchar a categoria escultura, não poderia, naturalmente, prever que esta, de fato, tornaria-se peça chave no mundo da arte contemporânea, isso porque tanto na obra de Cardiff quanto nas obras que ficaram eternizadas no movimento *Pop*, tudo, - exatamente tudo - pode ser elegível como objeto de arte. A exemplo disso, podemos citar o artista Marcel Duchamp, quando cria os *ready-made* no início do século XX. Nesse sentido, no que se refere aos conceitos das artistas pesquisadas, é necessário pontuar que durante muito tempo Lawler se dedicou à fotografia e várias de suas investigações tornaram-se bastante difíceis de serem catalogadas. A artista investigou as consequências do *Mainstream*<sup>4</sup> e os bastidores da arte, foi incansável em questionar os dispositivos e em que a arte enquanto instituição, em sua veiculação e exibição, seria capaz de contaminar ou transformar seu significado.

---

<sup>2</sup> O termo vanguarda faz referência às produções contemporâneas surgidas a partir da Segunda Guerra Mundial, como oportunamente o escritor e filósofo alemão Peter Burger a descreveu em seu livro “Teoria da vanguarda” (2012).

<sup>3</sup> Crítica formal, no sentido de criticar não só os objetos de arte, mas o meio artístico em si. A mesma crítica que legitimou trabalhos de Duchamp, Robert Smithson, Sol Lewitt e Donal Judd como Arte e forneceu o capital necessário que a arte conceitual precisava.

<sup>4</sup> *Mainstream* é um termo originalmente inglês empregado como um conceito para se referir ao modelo de pensamento ou gosto de caráter popular e dominante. Em uma tradução livre, *Mainstream* é o mesmo que corrente principal ou fluxo principal.

De modo contextual, faz-se necessário destacar que Louise Lawler pertence a um grupo de fotógrafos que começam na década de 1950, com efeito, não foram a última geração de artistas a utilizar a fotografia como linguagem artística e transformá-la em parte indissociável no universo das representações da Arte contemporânea.

A partir da geração de Lawler, muitos artistas adotaram a fotografia como linguagem. Além disso, com o rompimento das barreiras físicas que a arte contemporânea sofreu, os artistas extrapolaram o ambiente estéril das galerias de arte. A ampliação desse "campo de atuação" e também a não-aceitação de alguns artistas em expor no chamado de cubo branco por Brian O'doherty<sup>5</sup> fizeram com que surgisse um campo ampliado para as ações desses artistas que estavam em busca de uma nova linguagem, essencialmente, para o surgimento da instalação artística. Nesse sentido, nota-se uma mudança principalmente no que tange à ampliação das sensações que as obras sonoras proporcionam em seus espectadores.

As obras analisadas neste trabalho, tanto a de Lawler quanto a de Cardiff - a qual, atualmente, tornou-se uma das mais importantes artistas sonoras da contemporaneidade-, fazem com que os aspectos sensoriais impressos em sua produção remetam o espectador de suas instalações sonoras ao estágio não apenas de contemplação estética, mas essencialmente às questões de pertencimento e imersão dos processos cognitivos propriamente ditos e da fenomenologia da arte. Tal observação pode ser percebida na afirmação de Campesato sobre as propriedades do som e a maneira como ele atua no espaço:

Nas instalações, o som contribui para delimitar ativamente um lugar, reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço. (Bosseur, 1889, p. 32 apud Campesato, 2007, p.123)

## OS ANOS DE 1960 E A *SOUND ART*

A criação de um campo ampliado de sensações sinestésicas convidam o espectador a uma imersão, uma vez que, com a pós-modernidade, a obra de arte não mais desperta apenas a contemplação estética visual, nem tampouco a apreciação conceitual tangível apenas e tão-somente pelo universo ocular. Dentre os diversos artistas que trabalharam o conceito da proto-arte sonora, podemos destacar alguns dos seus precursores: Oskar Fischinger (1900-67), Norman McLaren (1914-87), John Cage (1912-92), este último um dos organizadores do grupo *Fluxus* e professor na *Black Mountain College*. É importante pontuar também que Cage teve como seus discípulos Robert Rauschenberg (1925-2008), o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009) e o músico David Tudor (1926-1996).

Ao analisarmos os artistas sonoros contemporâneos que se destacam no cenário mundial, sem dúvida, está a dupla canadense Janet Cardiff e George Bures Miller. O hibridismo característico de sua arte mescla escultura, instalação, *sound-sculpture* a outras linguagens, como o vídeo, por exemplo. Essas novas linguagens artísticas se firmariam de forma consistente e definitiva, uma vez que, com o advento do uso da tecnologia, serviriam para multiplicar o pioneirismo das artes visuais, bem como o experimentalismo dos trabalhos da dupla.

Dessa forma, a partir dos anos 1960, muito comparada à estética do movimento dadaísta e, mais tarde, da *Pop art*, surge também a *performance art*, termo utilizado para denominar os movimentos que trabalharam com as atividades artísticas temporais, um híbrido de arte e teatro, como a música, a poesia e a dança. Dentre os grupos que se destacaram, estava o célebre *Fluxus*, criado originalmente

---

<sup>5</sup> A obra de Brian O'Doherty consiste em uma série de apontamentos críticos que ajudam ao público da Arte a entender mais profundamente as relações imagéticas intrínsecas presentes dentro do chamado "cubo branco", espaços expositivos sagrados, estéreis, e mais, orientam ao leitor paralelamente o contexto em que as obras de arte, a partir do modernismo, desejam-se inserir.

pelo artista George Maciunas, para ser título de uma revista que publicaria textos de importantes artistas da época. Com adesões principalmente das artes visuais e da música, o *Fluxus* tinha como foco contestar as fronteiras da arte, assim como produzir música experimental, e foi fortemente caracterizado como um movimento anárquico e, muitas vezes, radical. Seus principais expoentes são os artistas Jackson Mac Low, Toshi Ichijanag e o próprio John Cage, este inseriu-se na arte visual e na arte sonora e mudou os parâmetros da arte conceitual e da redefinição dos papéis da composição artística. Mais tarde, também associaram-se ao grupo os artistas Joseph Beuys, Dick Higgins, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell. À medida que a arte começa a se utilizar dos diversos sentidos humanos, uma vez que a visão não é mais a única a se deleitar com as maravilhas produzidas pelos artistas, esse novo campo de sensações, a audição torna-se a esfera do sentido talvez mais explorada pelas novas tendências vanguardistas da arte contemporânea. Como efeito, a apropriação da arte e as linguagens que utilizam o som como elemento constitutivo da obra produziram uma espécie de ambiente propício, que o projeta de maneira a integrá-lo ao próprio conceito da instalação. A manipulação da tecnologia e a difusão do som em instalações artísticas, denominadas de *sound art*, desde meados dos anos 1960 foram largamente utilizadas em exposições. Contudo, é preciso ressaltar que a arte sonora, invariavelmente, utiliza-se de ferramentas eletroeletrônicas, digitais e, até mesmo, nos dias atuais, de dispositivos virtuais para a produção de seu conteúdo. Nesse sentido, a arte sonora insere-se no contexto de arte contemporânea absorvendo todo seu conceito, dando a possibilidade ao espectador de mergulhar na proposta destes artistas que trabalham em suas obras os aspectos sensoriais. A ampliação dessas sensações trouxe o espectador para dentro da obra, inseriu-o em seu contexto, criando a quarta dimensão da obra de arte, a auditiva. Após esse fenômeno, a obra de arte contemporânea não mais desperta apenas a contemplação estética, metafísica ou ainda uma mera fruição conceitual por parte de seu público, tampouco apenas a apreciação visual tangível pelo universo ocular. Esse hibridismo característico da arte contemporânea, juntamente a outras tendências artísticas, passam a existir de forma perene, uma vez que, o advento da tecnologia serviu para multiplicar o pioneirismo das artes visuais e o experimentalismo dos trabalhos da *sound art*.

No início, a arte sonora esteve ligada intimamente às práticas musicais experimentais, bem como ao universo da arte em seu campo expandido. Era possível, pois, notar que cada vez mais os artistas plásticos e músicos estariam utilizando a *sound art* para realização de seus projetos. De qualquer modo, à medida em que a arte começa a utilizar os diversos sentidos humanos, a visão não é mais o ponto-chave na relação com o espectador. Criou-se, então, uma linha de fronteira, um campo expandido de relações, essa última desencadeada pelo experimentalismo nos artistas denominados por alguns autores de vanguarda da arte contemporânea.

### ***BIRDCALLS X FEEDBACK***

Louise Lawler começou sua carreira apropriando-se de obras de outros artistas e investigando os limites entre público e privado, estratégias seguidas pela artista que continuariam a ser utilizadas durante toda a sua carreira. Em 1972, Lawler produziu uma instalação sonora chamada *Birdcalls (Patriarchal Roll Call)*, que consistia em uma gravação em áudio (de sua própria voz), lendo uma lista com 28 nomes de artistas contemporâneos do sexo masculino. Como o próprio nome da instalação diz, em tradução livre, "lista de chamada dos patriarcas", há uma clara crítica ao mundo institucional da arte, em que os homens seriam privilegiados em detrimento das mulheres; do ponto de vista da artista, traz à tona o machismo imposto pelo mundo institucional da arte desde a era das academias. Eram citados nomes, como: Carl Andre, Andy Warhol, John Baldessari, Donald Judd, Vito Acconci, Sol Lewitt, Joseph Beuys, Dan graham, Hans Haacke, Joseph Kosuth, dentre outros. Lawler instalou sua obra de maneira jocosa e, até mesmo, em certo sentido "ridículo", uma espécie de canto desafinado e estridente, simulando "vozes" de pássaros.

Gravado e mixado pelo compositor Terry Wilson *Birdcalls*, a obra foi exibida pela primeira vez como parte da exposição do grupo *A Pierre et Marie: exposição Une en travaux (for Peter e Mary: An Exhibition in Progress)*, em uma antiga igreja abandonada em Paris. Quando Lawler apresenta publicamente *Birdcalls* pela primeira vez em 1981, como previsto por Douglas Crimp, na Documenta 7 (1982) essa instalação sonora seria epicentro de várias discussões críticas acerca do mundo institucional da arte, levantando questões de gênero que Lawler pretendia alcançar com o trabalho. Cabe destacar, ainda, que o crítico de arte Douglas Crimp, que já antes havia colaborado com Lawler em um de seus livros, usou imagens da produção de Lawler para ilustrar seus ensaios.

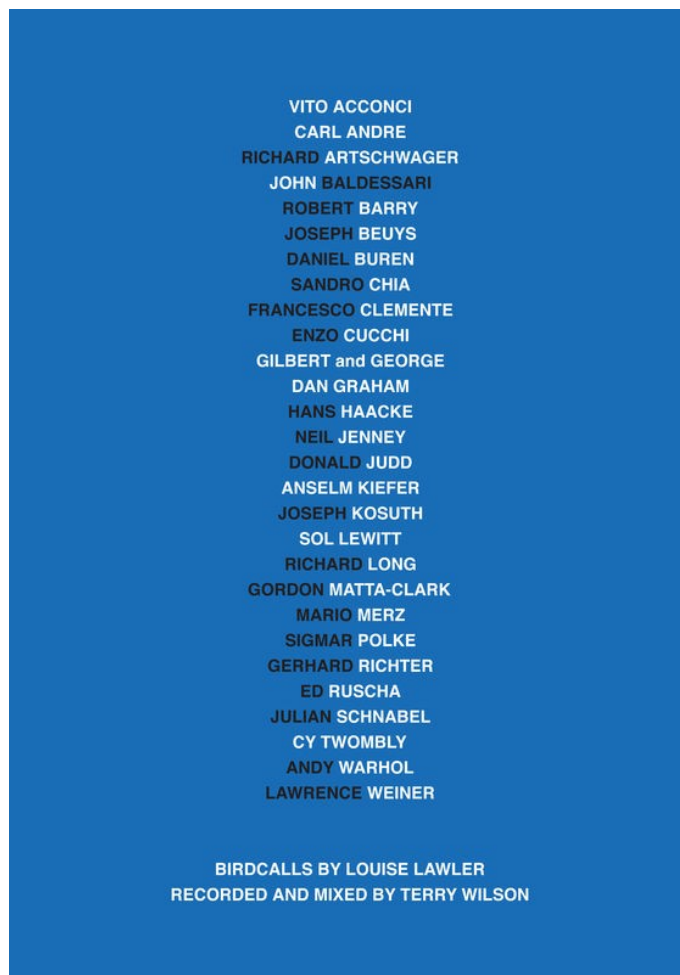


Figura. 1. LOUISE LAWLER, *BIRDCALLS*, 1972-81. Mídia: Áudio Duração: 7:01min.  
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/birdcalls>

No livro *On the Museum's Ruins* (The MIT Press, 1993), Crimp reuniu diversas críticas à arte contemporânea, às suas instituições e às suas políticas. Ao lado de imagens de Lawler, criaria um projeto de colaboração que é, por si só, um provocante exemplo de prática pós-moderna. Nesses ensaios, Crimp elabora um novo paradigma do pós-modernismo por meio da análise de práticas artísticas, não só de nomes consagrados como Robert Rauschenberg, Cindy Sherman, Marcel Broodthaers, Richard Serra, Sherrie Levine e Robert Mapplethorpe, mas também de críticos e curadores de exposições internacionais e de museus. São analisados argumentos de vários escritores, artistas e pensadores para melhor entender como as suas ideias contribuíram para a visão de museu e para os efeitos da arte no museu.

Entretanto, é nítido o discurso no trabalho de Lawler, pois ela discute a relação da crítica institucional, bem como o lugar que ocupa a produção masculina dentro da história da arte. Para Lawler, a academia

sempre se utilizou de critérios machistas, consequentemente, privilegiando-os em prejuízo às mulheres artistas que pleiteavam conquistar tal espaço na arte. Desde o início da década de 1970, Louise Lawler produziu obras que exploram as condições econômicas, políticas e sociais que afetariam a recepção da arte. Seu trabalho direciona a atenção para posições de autoridade artística e da "cultura dominante" que iria derrubar as estratégias de apresentação que ajudaram a moldar seu conceito em relação a uma obra de arte. Portanto, sem pretensões de se tornar um expoente da arte feminista, Lawler não resiste e, por vezes, ao comentar sobre a predominância masculina na história da arte, ela se torna, de fato, um expoente, mesmo sem almejar.



Figura. 2. Janet Cardiff, *Feedback*, 2004. Duração: 2:50 MIN. Dimensões: 107cm x 76cm x 35cm.  
Fonte: [https://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller\\_works/feedback.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/smaller_works/feedback.html)

Em contraponto com as questões da "arte feminista" e as aporias da arte contemporânea, surge uma nova geração de artistas que utilizam o meio sonoro como expressão primordial para a "difusão" de conceitos. Dentre eles está a artista canadense Janet Cardiff. Em *Feedback* (2004), instalação sonora, a artista transporta o espectador de sua *sound sculpture* diretamente à atmosfera do festival de Woodstock, realizado em 1969, em uma fazenda nos arredores de Nova Iorque. Evento emblemático para toda uma geração, contextualizado na era da contracultura, dos Híppies e em plena guerra do Vietnã.

Conceitualmente, a instalação de Cardiff consiste em um espaço vazio, onde há apenas um amplificador valvulado de guitarra "Marshall", exatamente igual ao que Jimi Hendrix utilizava na época do festival. Através deste amplificador de onde o som é emitido, há um pedal de efeitos chamado de wah-wah (*cry baby*) que se liga diretamente ao amplificador. Ao ser acionada com os pés pelo expectador, a instalação passa a reproduzir uma gravação do músico americano, executando em sua guitarra Fender *Stratocaster*, um solo de improviso o Hino americano "*The Star-Spangled Banner*". Foi utilizado o áudio original da apresentação do artista no festival de Woodstock em 1969, trata-se de uma gravação em *loop*, que dura 2:50 minutos. Como descreve Labelle, com relação aos aspectos dinâmicos capazes de serem gerados através da performance e da fenomenologia, estas que estariam diretamente conectadas "som e o espaço estão intrinsecamente conectados em uma dinâmica onde um performatiza o outro, transformando auralidade em espacialidade e o espaço em definição aural" (Labelle, 2005, p. 23 apud Gaudenzi, 2008, p. 77 ). Portanto, nesse novo campo de sensações,

a audição torna-se a esfera do sentido mais explorada pelos artistas da *sound art*, uma vez que estes se apropriaram do som como elemento constitutivo da obra, produzindo uma espécie de ambiente propício e que se projeta de maneira a integrá-lo ao conceito da obra. A manipulação da tecnologia e a difusão do som em instalações artísticas desde a década de 1960 vêm sendo largamente utilizadas em instalações artísticas e em exposições de arte.

Não menos importante, a música experimental teve papel fundamental dentro da história da arte sonora. Ela serviu como ponto de partida para as linguagens não visuais e para expressar o que o campo de visão não foi capaz de perceber. Desde John Cage, vários artistas têm experimentado a linguagem do som para dar expressividade aos conteúdos das obras produzidas pelos artistas sonoros. Muitos foram os que utilizaram a arte e o som para manifestarem seu conceito e, principalmente, para trazerem ao campo expandido dos sentidos uma espécie de "fenomenologia da percepção", uma aproximação com o campo que se percebe<sup>6</sup> com as sensações auditivas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando falamos sobre a valorização das manifestações artísticas no âmbito educacional, deparamo-nos com uma série de barreiras que, durante muito tempo, foram o fator limitador para o entendimento da Arte como disciplina. Esta, por décadas, foi vista apenas como uma área do conhecimento com função apenas de ocupar o espaço terapêutico, arte terapia, ou ainda, arte manual, por não ter valor pragmático na contemporaneidade. Ora, se nos perguntarmos, se *Birdcalls* ou *Feedback* são, enquanto obra, um todo, e não apenas significado, pois, seria possível afirmar que elas (as obras) conseguem tomar de assalto o que poderiam chamar de *Sound art*. A Arte é, sem dúvida, uma competência para o século XXI, assim como a cultura que será produzida a partir dos trabalhos desses artistas que exploram a arte contemporânea e suas linguagens. Porém, de modo particular, a instalação de Cardiff vai muito além de questionar aspectos que tão-somente se referem à crítica institucional. Com efeito, toda crítica tem seu direcionamento dentro de um sistema que Lawler chamou de "cultura dominante". Em vez disso, a instalação de Cardiff contribuiu ainda mais com o mundo da arte, uma vez que não se voltou apenas aos avanços na área circunscrita à crítica formal. Entretanto, a artista não só critica os museus, a crítica e a instituição arte como sistemas ideológicos; ela nos dá (aos espectadores) um ponto de vista de que a arte pode ser resignificada. Nesse sentido, nota-se que há uma abertura ao pensamento e à fruição estética das obras, uma vez que permite-se ao interlocutor a possibilidade de ativar suas sensações e percepções a respeito de si e do seu entorno, o que corrobora com a ideia de que a instalação artística produz questionamentos no meio em que habita – e se produz. Distanciando-nos um pouco de *Birdcalls*, ao analisarmos a produção da artista estadunidense, em uma de suas obras (uma imagem em preto e branco) tirada no *Metropolitan Museum of Art*, de uma estátua de Perseu com a cabeça de Medusa (1804) do famoso escultor Italiano Antonio Canova (1757–1822), a fotografia foi cortada pela artista cirurgicamente na altura de seu púbis. Nesse sentido, a artista nos dá a dimensão e o alcance de sua crítica à arte institucional e ao discurso que ela estaria levantando, questões de gênero se tornaram um imbricado lugar dentro do mundo das relações humanas, no complexo sistema em que a sociedade moderna ainda precisa absorver. No caso da artista canadense, Cardiff volta a discutir, talvez com um ar de nostalgia, as questões sensoriais, a afetividade, do ponto de vista da experiência de quem viveu o icônico festival. Entretanto, o caráter político da obra inequivocamente existe uma proposição que leva à fenomenologia da instalação, obra esta que a própria artista classifica como esculturas sonoras, capazes de preencher um espaço, seriam cheias de significado e de leituras subliminares. Sobre os processos cognitivos, ligados à metafísica e à simultaneidade, Bergson afirmava que:

---

<sup>6</sup> Segundo a teoria da *Gestalt*, a percepção é compreendida através da noção de campo, não existindo sensações elementares, nem objetos isolados. A percepção não é o conhecimento exaustivo e total do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta.

(...) Primeiramente no espaço, pois nosso corpo se detém precisamente nos contornos que os limitam, enquanto nossa faculdade de perceber (...) em seguida, no tempo, pois o corpo é matéria, a matéria está no presente e, se é verdade que o passado aí deixa seus traços, são traços à luz do ela recorda. (Bergson, trad. Silva, 1984).

Portanto, quando analisamos o aspecto formal das duas obras, é possível notar que as produções atuam em universos diferentes da arte, embora as duas pertençam à instalação, *Birdcalls* e *Feedback*, assim como a *sound art*. Sem dúvida, podemos afirmar que independente do conceito das duas obras, estas estão invariavelmente engajadas dentro de um complexo emaranhado de regras e oposições que apenas o tempo será capaz de elucidar. Por hora, chegamos à conclusão de que, do ponto de vista conceitual, a arte sonora pode ser compreendida através dos aspectos conceituais e fenomenológicos, e não pelo simples fato de emitir som, seja uma instalação, uma *performance*, uma apresentação teatral ou musical possam ser interpretadas pelo público como *sound art*. Sendo assim, sob este aspecto, reiteram nossos esforços e entendemos que os estudos de alguns filósofos modernos nos dão um indício de que os processos metafísicos realizados pela memória estão ligados ao escopo desta pesquisa. Acreditamos, ainda, que a *sound art* está intimamente ligada a essas questões sensoriais, cognitivas e conceituais muito mais que à mera difusão do som incidente capaz de "esculpir o espaço".

## REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARIAS, Maria José Ragué. *Os movimentos Pop Os movimentos*. Rio de Janeiro: Ed. Salvat, 1979.
- BARBOSA, Ana Mae [et all]. *Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino*. 2.ed. .Belo Horizonte: C/Arte, 1996.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo. Cosac Naify, 2012.
- CAMPESATO, Lilian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. 2007. 179 f. Dissertação. Pós-graduação em Música, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da História*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DEUTSCHE, Rosalyn. "El rudo museo de Louise Lawler" (2006). In: *Transversal*. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>. Arquivo consultado em 09 de fevereiro de 2013.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Da escultura a instalação*. Porto alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- GAUDENZI, Ricardo C. *Arte Sonora: Entre o a plasticidade e a sonoridade, um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. 2008. 123 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em comunicação e cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.
- KRAUSS, Rosalind E. . *Caminhos da escultura moderna*. 2º Ed. .São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_, Rosalind E. . *A escultura no campo ampliado*. trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, nº1, 1984.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Movimentos artísticos a partir de 45*; Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes. 2006
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.



- MERLEAU-PONTY, M.. *Fenomenologia da percepção*; Trad.C. Moura. São Paulo: Martins Fontes. 1994.
- RUSH, Michel. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Edições Loyola, 1984.
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- VILELA, Saul. *Arquitetura: in versus*. Belo Horizonte: AP Cultural.1999.
- WOOD, Paul. *Movimentos da arte moderna: Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.