

SIGNO SOM: TEMPO, ESPAÇO E INTERAÇÃO NO PERCURSO POÉTICO E CRIATIVO

SOUND SIGN: TIME, SPACE AND INTERACTION IN CREATIVE AND POETIC PRACTICE

Thiago R / UNESP

RESUMO

O artigo propõe uma reflexão sobre o uso do som como elemento formador do trabalho artístico contemporâneo. Tal investigação relaciona os conceitos históricos da Arte Sonora (Kahn, LaBelle e Iturbide) com o percurso poético do próprio artista, a partir das obras "Escuta-ação Espiral" e "Audiotáteis". Deste modo, pretende contribuir segundo uma abordagem semiótica (Plaza) sobre o trabalho sonoro-visual híbrido (Valente) – com pesquisa na perspectiva do processo criativo com os meios eletrônicos e sua formatividade contribuinte entre autoria e recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Arte sonora; Poética Híbrida; Interatividade; Processo criativo; Arte eletrônica.

ABSTRACT

The paper proposes a reflection on the use of sound as a formative element of contemporary artistic work. This research relates the historical concepts of Sound Art (Kahn, LaBelle e Iturbide) to the poetic path of the artist himself from the artworks "Escuta-ação Espiral" and "Audiotáteis." In this way it aims to contribute – according to a semiotic approach (Plaza) on the hybrid aspect (Valente) of sound-visual works – to the creative process perspective with electronic media and its contributing formativity between authorship and reception.

KEYWORDS: Sound Art; Hybrid Poetics; Interactivity; Creative Process; Electronic Art.

Som-híbrido e Arte Sonora

No estabelecimento de coerências entre áreas distintas, como a Música e as Artes Visuais, o som – caracterizado por seu elemento híbrido (MCLUHAN, 2016, p. 75) – permite a transformação de ambos os conceitos, e contribui com a formação do trabalho artístico contemporâneo, rumo a novas experiências perceptivas.

Permeado por essa interação de processos, o percurso poético do artista Thiago R, pode ser caracterizado pelo termo Arte Sonora.

Compreende-se por Arte Sonora uma série de práticas em que o som adquire papel preponderante na realização das obras. Tais práticas estão inseridas em um campo abrangente de atuações que podem demarcar traços específicos da criação musical, ou ser caracterizado por linguagens de conformação espacial, ligadas à contemporaneidade das Artes Visuais, como a Instalação, o *Site-Specific*, a Performance, entre outros.

Historicamente, a categoria “Arte Sonora” passa a ser incorporado ao léxico de práticas e produções híbridas a partir da década de 1980, com a exposição “Sound/Art”¹, realizada no Centro de Escultura da cidade de Nova York, em 1984, com curadoria do compositor de vanguarda e escultor William Hellermann, e a participação de artistas como Vito Acconci, Nicolas Collins, Pauline Oliveros, e Terry Fox.

A despeito do termo ganhar notoriedade com, e a partir dessa exposição, é importante pontuar que uma produção que faz uso do som como matéria sensível ocorre desde os anos 1960, e sua base programática pode ser associada às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX.

No intercurso dos meios de produção com os novos meios tecnológicos, a década de 1960 marca a reconfiguração dos códigos relacionados ao processo criativo, permitindo aos artistas investigar e experimentar com os materiais expressivos os mais diversos, envolvendo meios, situações, ou mesmo contextos até pouco tempo improváveis, que passam a compor um vasto leque de possibilidades que desafiam categorias:

wa medida em que os anos 60 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como “escultura”: pilhas de lixo enfileiradas no chão, tocas de sequoia serradas e jogadas na galeria, toneladas de

R, Thiago. Signo som: tempo, espaço e interação no percurso poético e criativo, In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3053-3066.

terra escavada do deserto ou cercas rodeadas de valas – a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada [...] (KRAUSS, 1984, p. 130)

A expansão acima, assinalada por Rosalind Krauss no ensaio “A Escultura no Campo Ampliado”, evidencia o colapso das linguagens tradicionais, ou ao menos o alargamento dos seus conceitos, o que favorece o aparecimento de uma nova geração de artistas caracterizados por suas ações intermídia - termo cunhado por Dick Higgins, um dos artistas fundadores do Grupo Fluxus, em 1966, no texto “Declarações sobre a intermídia”², o que também pode ser exemplificado pelas obras de George Maciunas (*Flux Year Box 2*, 1968), Wolf Vostell (*Stationary Traffic*, 1969), e Benjamin Patterson (*Variations for Double-Bass*, 1962).

Essas ações são impulsionadas por uma ênfase dialética entre diferentes mídias, e dão vazão a construção de situações ou eventos, muitas vezes de natureza imaterial. Assim, o som, a luz, ou o cheiro, tornam-se matéria em tempos e movimentos subjetivos que também podem solicitar ao espectador sua participação efetiva.

Pelo cruzamento de elementos que caracterizam os fenômenos de ordem temporal e espacial, podemos considerar a Arte Sonora como uma linguagem claramente híbrida, por suas qualidades acústicas e visuais, no que cabe ressaltar:

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos. (MCLUHAN, 2007, p. 75)

Com a interpenetração de um meio a outro, a combinação entre linguagens oferece um momento de liberação das suas estruturas, num rompante de abertura e reordenação em ambas.

Gênese sonora: breves conceitos

Nos últimos anos, evidencia-se o aumento de publicações que teorizam sobre a categoria da Arte Sonora. Esse é o desdobramento de um fenômeno iniciado nos anos 1990 em convergência às novas possibilidades criativas, graças ao sensível avanço tecnológico dos meios de comunicação.

Inúmeros são os autores debruçados sobre as bases teóricas que circunscrevem essa categoria, analisando os aspectos de sua origem, preceitos filosóficos, tecnologias, entre outros.

Não cabe aqui adentrar ou explorar de forma descritiva os matizes que conformam as várias produções desse espectro, mas de contribuir na presente investigação com uma breve e resumida abordagem sobre o conceito da Arte Sonora, na perspectiva comparativa entre os autores Douglas Kahn, Brandon LaBelle, e Manuel Rocha Iturbide, respectivamente.

Em seu livro “Noise, Water, Meat - A History of Sound in the Arts” (1999), Douglas Kahn investiga a história interdisciplinar do som a partir de três períodos históricos: o modernismo, passando pelas vanguardas artísticas, até chegar nas práticas experimentais/ pós-modernas dos anos 1960, ao explorar o aspecto da auralidade⁵ (física e simbólica) como assunto na literatura, música, artes visuais, teatro e cinema. Assim, Khan enfatiza:

Por som, quero dizer sons, vozes e auralidade - tudo aquilo que pode remeter ou tocar o fenômeno auditivo e se isso envolve eventos sonoros reais ou ideias sobre o som ou a escuta: sons atualmente ouvidos ou narrados em mitos, ideias, ou suas implicações; sons ouvidos por todos, ou imaginados por uma única pessoa [...] (KHAN, 1999, p. 03)

Sob essa ótica, o autor se debruça na história do século XX para desvelar as sonoridades das décadas; ora amparado nos desenvolvimentos tecnológicos que permitiram a gravação e a reprodução sonora, ora escutando as entrelinhas ruidosas de outras narrativas.

No entanto, para Brandon LaBelle, o som é um elemento que se relaciona diretamente com o local onde ele é gerado.

No livro “Background Noise” (2006), LaBelle segue o desenvolvimento do som enquanto mídia artística, e ilustra seus modos de uso na composição, instalação e performance. Sua investigação está fundamentada pelo pensamento espacial – através da arquitetura, ambientes, e, nas especificidades de local no trabalho com o som, assim como em seu desdobramento com espaços públicos e sociais:

Assim, o evento acústico é também um evento social: na multiplicidade de "pontos de vista" acústicos, acrescentando ao fenômeno sonoro operações de sociabilidade. Tal observação lembra a acústica de que a presença material também é determinada pela intervenção de eventos sociais - movimentos físicos, e o fluxo e refluxo de multidões. (LABELLE, 2006, p. X)

Enquanto Khan perfaz a auralidade em múltiplos movimentos da manifestação acústica, física ou simbólica, LaBelle se concentra aos contextos no qual o som é gerado e que estabelece uma relação com o local. Essa última visão se relaciona à investigação discursiva de Manuel Rocha Iturbide, sobre os conceitos que formam a linguagem da escultura e da instalação sonora.

No capítulo "La escultura y la instalación sonora", do livro "El eco está en todas partes" (2013), Iturbide discorre sobre a formação interdisciplinar da escultura e da instalação sonora, elencando artistas e movimentos precursores, que contribuíram para o surgimento dessas linguagens, como os futuristas italianos, e, posteriormente, o artista suíço Jean Tinguely - cuja natureza das obras se aproxima à característica das máquinas sonoras de caráter instrumental.

O autor também discorre sobre a instalação sonora e o seu caráter imersivo:

[...] a instalação sonora é imersiva graças às qualidades espaciais do som em relação ao espaço (reverberação, ecos, ressonâncias), sendo imersiva de um modo crítico, já que o espectador não fica passivo como no cinema, pois deve transitar pelo espaço para descobrir o trabalho, ouvi-lo e completá-lo. (ITURBIDE, 2013, p. 112)

Iturbide, assim, reflete sobre os aspectos formais da escultura e da instalação que se servem do som como elemento primário, tornando a natureza temporal do fenômeno acústico em um lugar onde a apreciação estética possa ser apreendida em suas três dimensões.

É na busca por consonâncias e dissonâncias argumentativas entre os três autores, que se procura estabelecer as bases gerais da Arte Sonora, para compreender-se as obras que giram em torno desse desígnio, e, elencando também, exemplos contemporâneos que possam apresentar os distintos modos de lidar com o som.

Exemplos na produção contemporânea

Em sua obra *Harmonic Bridge* (2006), o artista norte-americano Bill Fontana realiza uma instalação feita através da captação e consequente transmissão dos sons

originados pela ponte *Millenium Bridge*, em Londres (Reino Unido), que então foram levados até a sala *Turbine Hall*, espaço pertencente à galeria de arte moderna *Tate Modern*.

Neste espaço, o visitante pôde perceber os diferentes tipos de sons – causados pela passagem de embarcações, ventanias, ou pelo ritmo dos pedestres – captados via sensores de vibração alocados ao longo dos cabos de sustentação da ponte. Cada sensor foi ligado por fios a uma caixa de controle no interior da *Turbine Hall*, onde os sons foram amplificados, mixados, e retransmitidos por 11 alto-falantes.

Desta forma, a obra intencionou o deslocamento de uma paisagem sonora ⁶ específica, para a conformação de uma instalação de natureza imaterial, fazendo do som o único elemento de preenchimento da sala.

Double Arching (1999), do artista austríaco Bernhard Leitner, também se trata de uma instalação sonora; contudo, além do som, apresenta elementos físicos que constitui a corporificação do trabalho.

Essa obra é composta por duas barras de metal curvas em forma de arco, suspensas uma sobre a outra. Nelas, estão dispostos dez alto-falantes que emitem camadas sonoras com forte característica percussiva. Um assento para uma pessoa é colocado ao centro dos arcos, o que procura possibilitar uma experiência auditiva simétrica do trabalho; no deslocamento dos sons entre os alto-falantes.

Nesse caso, o trabalho propõe uma atenção em escuta dos sons que parecem deslocar-se através da estrutura metálica, em um processo integrativo entre o som e a própria estrutura física onde ele é propagado, criando uma noção de movimento sonoro em relação ao espectador, o que torna a interação pela recepção da obra no seu elemento essencial.

A partir dos dois exemplos, observa-se que o som pode ser investigado de múltiplas formas: explorado como elemento específico de estruturas arquitetônicas, ou concebido para solicitar do espectador parte na realização da obra. Mas, há também, trabalhos onde a configuração de natureza sonora se ampara por processos culturais.

Corte de pelo (2006), do artista mexicano Manuel Rocha Iturbide, parte da ideia de “espacializar” o som produzido por cabeleireiros enquanto trabalham. Esta ação sonora foi realizada no museu *Ex Teresa Arte Actual*, localizado na Cidade do México, contando com a participação de seis cabeleireiros contratados, e um convite ao público para cortar o cabelo.

Os distintos sons produzidos pelas tesouras, que mudavam de rápido a lento em uma criação de ritmos, foram amplificados e reproduzidos por um sistema de alto-falantes disposto em círculo.

A ideia deste trabalho surgiu das viagens do próprio artista, quando, ao visitar a Índia, encontrou cabelereiros trabalhando ao ar livre em praças e ruas de várias cidades.

Assim, a obra *Corte de pelo*, depende do tempo do acontecimento real para que continue a existir, e solicita dos espectadores uma participação para além do modo como é recebida, pois só toma forma no momento em que o público passa a participar dela.

Com esses três exemplos, pode-se averiguar a profusão dos modos de operar com o som na produção contemporânea da Arte Sonora; em suas múltiplas formas de atuação e os referenciais que podem estabelecer com diferentes processos.

Som, forma e processo no percurso artístico autoral

Diante desse caminho, a presente investigação correlaciona o percurso de formação histórica dos conceitos da Arte Sonora, em conjunto à produção das obras "Escuta-ação Espiral" (2015) e "Audiotáteis" (2014-2016), promovendo uma reflexão sobre alguns dos processos criativos que circundam a formação da obra híbrida, no tocante a algumas questões, a saber:

1. "Escuta-ação Espiral", cujas características estão associadas à própria arquitetura do local (abaixo, Figura 1), utilizou a estrutura da escada helicoidal localizada no interior da Galeria de Arte do Instituto de Artes da Unesp, para desvelar sons característicos do mezanino de acesso, mediante um sistema de captação, amplificação e propagação de áudio, na medida em que o público o utilizava deslocando-se entre um andar e outro. O processo de interação na obra ocorreu por dois princípios, pois, enquanto foi solicitado ao participante-ouvinte uma escuta

estática, percebida por fones de ouvido, tal manifestação só foi possível graças ao segundo princípio de uso comum da própria estrutura: a liberdade de trânsito dos passantes.

Com essa observação, surge a reflexão sobre a inter-relação de: a) papéis entre autoria e recepção (ECO, 2013); b) seus elementos físicos constitutivos (KWON, 1997); e, c) consequentes interfaces (PLAZA & TAVARES, 1998) em sua corporificação, onde:

a) A partir de um novo delineamento entre os papéis do autor e do receptor, pressupostos de liberdade e inventividade passam a entonar mais abertamente no modo como as obras são encaminhadas ao público, o que torna a obra “Escuta-ação Espiral” um trabalho de ordem estrutural manifesta à finalização por parte da recepção;

b) Inicialmente, a categoria artística que se relaciona com elementos específicos de um dado lugar para a sua corporificação, ou *site-specificity*, usa de elementos tangíveis, quer paisagísticos ou arquiteturais, para formar/operar a obra, assim, a configuração do trabalho acima descrito se desenvolve pela inflexão de uma especificidade arquitetural do local;

c) Mediante os atuais circuitos eletrônico-digitais que incidem sobre a operação dos dispositivos, inclusive os sonoros, o sistema desenvolvido para mediar o trabalho foi pensado para convidar o espectador a atuar sobre a obra, na medida que: “[...] a interatividade é um procedimento que, potencialmente, assegura uma modificação substancial na relação entre artista, espectador e objeto criado [...]” (Plaza & Tavares, 1998, p. 105), o que implica em uma escuta atenta da obra.



Figura 1: Vista geral da obra “Escuta-ação Espiral” (2015).
Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA-Unesp. São Paulo, 2015 - 1a Edição Internacional.
Créditos da imagem: O próprio autor.

2. Em sequência ao trabalho originado pelas especificidades físicas e sociais de um determinado local, a obra “Audiotáteis” (abaixo, Figura 2 e Figura 3), constitui-se por uma base retangular que abriga em seu interior semelhante sistema da obra “Escuta-ação Espiral”, sendo ativada pelo participante através de gestos táteis/corporais, e percebidos de forma amplificada por fones de ouvido. Aqui, a ocultação do aparato amplificador eletro-sonoro e consequente independência do objeto artístico no espaço da exposição, enquanto sinaliza um pretenso retorno à autonomia da obra de arte, incide uma operação interativa entre formatividades ³ (PAREYSON, 1993), e de construção do espaço sonoro entre o corpo e a mente do participante ⁴ (LEITNER, 2008).



Figura 2: Vista da obra “Audiotáteis” (2014-2016). Mostra coletiva “Desdobras”. Casa do Cactus. São Paulo, 2014. Créditos da imagem: O próprio autor.

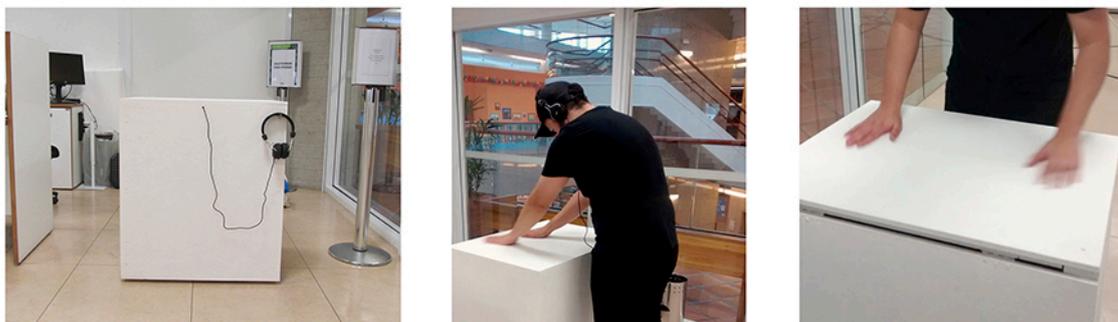


Figura 3: Vista geral e interação do artista com a obra “Audiotáteis” (2014-2016). Sesc Sorocaba. Sorocaba, 2016. Créditos da imagem: Rodrigo Machado.

Há, assim, um fator comum nessas duas obras que incide o concurso dos espectadores enquanto participantes, para que sejam plenamente apreciadas pelo público.

Co-criação: A escuta de si, do outro

Destes processos, coube a investigação dos modos de operar das obras - suas diretrizes formativas - que, segundo Pareyson: “Formar, portanto, significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer” (1993, p. 59).

Essa formatividade, segundo Valente (2008, p. 37), estende-se à recepção enquanto conceito de “hibridação interformativa”, pois: “[...] confere ao espectador um novo estatuto na relação autor/obra/recepção”, na medida em que as formatividades de autor e público contribuem conjuntamente para a criação, ou ao menos no modo como o trabalho se completa. No caso das obras em questão, essa concreção ocorre enquanto estrutura e programa abertos à interação que ocorre na recepção (e não na fase de produção).

Assim, por uma aproximação geracional, aqui compreendida como um ato do fazer, e do descobrir, desponta em ambas as obras o caráter interativo, mais estritamente, a co-criação dos participantes. Essa alteração do relacionamento entre autoria e recepção é explicada por Plaza:

[...] o leitor não está mais reduzido ao olhar, ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e de modificá-la, de "aumentar" e, logo, tornar-se co-autor, pois o significado da palavra autor (o primeiro sentido de augere) é crescer, nos limites impostos pelo programa. Assim, o autor delega ao fruidor uma parte de sua autoridade, responsabilidade e capacidade para fazer crescer a obra. (PLAZA, 2000, p. 27)

Devido, assim, às suas características de enlace, o som torna a experiência das obras no elemento comum de conjunção entre as formatividades, e no entrecruzamento de tempo (sonoridade) e espaço (visualidade).

Plaza (2013, p. 59) também aponta que a operação entre o meio visual e o sonoro expõe uma dicotomia: “À univocidade do canal visual, opõe-se a ambiguidade do canal áudio. O que se vê em oposição ao que se sabe e sente”, problematizando o método de hibridização por uma tensão, isto é: os códigos envolvidos no processo de criação intersemiótica se dão pelo conflito na passagem de troca entre os signos (sonoro, visual etc.).

A interação do corpo sonoro

O signo, aqui compreendido como elemento mediador entre o mundo interior e exterior, pode transitar socialmente através dos sentidos, o que inclui suas formas de extensão possibilitadas pelos meios eletrônicos, como as interfaces emissoras-receptoras.

Por interface, podemos compreender os diferentes dispositivos de entrada e saída, cujas operações sistematizam a transformação e/ou passagem de determinados códigos, cujas funções não são somente convertidas, mas reordenadas por um fenômeno denominado de transdução, e concebido por Pierre Lévy como: “[...] uma superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes: de um código para outro, do analógico para o digital, do mecânico para o humano [...]” (Lévy, 2010, p.183).

Resulta desse processo um dispositivo capaz de imbricar gestos, sons, imagens, ou textos, de acordo com a capacidade operativa (e imaginativa) que o criador irá lidar com esses códigos: “Estas linguagens transcodificadas efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil.” (Plaza & Tavares, 1998, p. 198).

Operar, portanto, entre os meios tecnológicos, permite um grau de abertura no que concerne às potencialidades disruptivas de cada programa, favorecendo possibilidades criativas de interação, quer entre os códigos, ou no estabelecimento do conjunto homem-máquina.

Assim, a partir da tradução entre meios possibilitada por programas, pré-concebidos ou desviados de sua função original: “[...] garante ao usuário de determinado sistema exercer e desempenhar alternadamente ora o papel de emissor; ora de receptor.” (Idem, p. 105). Então, o som, enquanto elemento presente nas obras “Escuta-ação Espiral” e “Audiotáteis”, media a inter-relação dos dispositivos junto aos usuários-participantes.

Nesta perspectiva, o som integrante nos processos criativos com os meios eletrônicos - conforme Plaza em concordância com McLuhan - revelam a contemporaneidade dos meios de produção (Ibidem, p. 24), possuindo também, além de sua característica imaterial, a capacidade de circular entre diferentes interfaces, o que permite a tradução de sua natureza temporal em outros movimentos, e, em consequência, sua manipulação espacial e participativa.

O fazer social, então, se encontra irremediavelmente atrelado a esses meios, o que não difere das relações com a criação artística, que realiza à sua maneira, o livre trânsito entre os meios.

Considerações

Deste modo, a inserção e a análise dos dois trabalhos no percurso de elaboração do texto, ocorre devido às suas características de enlace e desenvolvimento dos princípios formadores da obra de caráter sonoro-visual, quanto às especificidades entre tempo, espaço, e a apreensão do participante, na perspectiva semiótica do processo criativo com os meios eletrônicos, junto às formatividades contribuintes entre autoria e recepção.

Notas

1 Exposição considerada uma das primeiras explorações com o então florescente campo da Escultura Sonora e Áudio Arte.

Disponível em: <<http://sculpture-center.tumblr.com/post/37037203282/from-the-archives-soundart-1984>> Acesso em 15/09/2017.

2 In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.

3 A expressão é primeiramente aplicada quanto aos modos de produção da obra de arte por Luigi Pareyson. In: PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da formatividade; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

4 O artista austríaco Bernhard Leitner discorre sobre esse conceito a partir da série de trabalhos intitulada Headscares. In: LEITNER, Bernhard. et al. P.U.L.S.E. Karlsruhe: Hatje Cantz, 2008.

5 Campo de relações que se estabelecem ou se desenvolvem com, ou através da audição.

6 In: SCHAFFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Referências

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *Arte e Interatividade: autor-obra-recepção* (2000), in ARS 2, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, ECA/USP, 2003.

_____. *Tradução Intersemiótica*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*; tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. In: Revista GÁVEA, n. 1, p. 87-93, 1984. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*; tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre Site-Specificity*. In: Revista October 80. Spring, 1997. Tradução: Jorge Menna Barreto.

LEITNER, Bernhard. et al. *P.U.L.S.E.* Karlsruhe: Hatje Cantz, 2008.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*; tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2010.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, 2008. 237 p. Tese de Doutorado em Artes Visuais.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*; tradução de Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Thiago R

Thiago R (1981, São Paulo, Brasil. Vive e trabalha em São Paulo, SP.). Investiga diferentes modos de trabalhar com o som nas artes. Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, atualmente é mestrando em Processos e Procedimentos Artísticos, com orientação do Prof. Dr. Agnus Valente, pelo Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.