



HAL
open science

Suono e musica

Elena Biserna

► **To cite this version:**

Elena Biserna. Suono e musica. Marco Mancuso. Intervista con la media art. L'osservatorio Digicult tra arte, design e cultura digitale. Sous la direction de Marco Mancuso, In press. hal-02921129v2

HAL Id: hal-02921129

<https://hal.science/hal-02921129v2>

Submitted on 31 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SUONO

Elena Biserna

*Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM, Marseille, France
TEAMeD, Université Paris 8*

In Intervista con la media art. L'osservatorio Digicult tra arte, design e cultura digitale. Edited by Marco Mancuso. Milan : Mimesis, forthcoming (2020).

Nel 2005 ero una studentessa di storia dell'arte a Bologna e non avevo mai sentito parlare di "sound art". Iniziavo timidamente a frequentare i concerti (spesso semi-clandestini) di musica sperimentale nella mia città e a scoprire l'universo dell'elettronica e del live media che si diffondeva in Italia in quegli anni in alcuni festival specializzati.

Due anni dopo dovevo scegliere il tema della mia tesi di laurea e cercavo un modo per coniugare l'interesse per la scena musicale e artistica che frequentavo con i miei studi. È così che mi sono ritrovata a leggere i primi testi su quello che sarebbe diventato il mio campo di ricerca privilegiato: l'espansione della musica e delle arti visive nel ramificato panorama delle pratiche di ascolto contemporanee.

Proprio in quegli anni iniziava a farsi strada anche in Italia un termine, "sound art", già allora contestato e controverso ma che comunque si è poi affermato ed è divenuto di uso comune. Attorno al 2008 occuparsi di "sound art" significava affrontare un campo di ricerca che, pur radicandosi in una lunga storia, restava ancora settoriale e circoscritto: una scena di discorsi e pratiche di "nicchia". Ricordo che, scrivendo la mia tesi di laurea, avevo l'impressione di poter leggere tutta la bibliografia disponibile – dal catalogo all'articolo uscito su una fanzine, dai saggi agli atti di convegni. Spesso potevo contattare personalmente i protagonisti del dibattito internazionale e artisti come Max Neuhaus mi inviavano pacchi con le introvabili pubblicazioni sulle loro prime mostre degli anni Settanta.

Le ricerche artistiche che sono a vario titolo rientrate in questa "categoria" risalgono però ai primi del secolo scorso – alle ricerche delle avanguardie storiche, Luigi Russolo e la sua *Arte dei rumori* (1913) in testa – per intensificarsi a partire dagli anni Sessanta. Nel clima di contaminazione linguistica e transdisciplinarietà tipico delle neo-avanguardie, gli sconfinamenti dall'arte alla musica e viceversa diventano particolarmente frequenti e molto spesso il sistema dell'arte si mostra più aperto nei confronti delle ricerche musicali sperimentali rispetto a quello della musica stessa: gran parte degli artisti considerati fra i pionieri della "sound art", infatti, provengono dalla musica, come Max Neuhaus o Christina Kubisch, o hanno continuato a percorrere entrambe le strade in parallelo, come Maryanne Amacher o Alvin Lucier. La genealogia di questo campo è però ancora più complessa perché la categoria stessa nasce dalle interferenze fra più discipline: non solo musica e arti visive ma anche radio,

cinema, poesia, architettura, arti della scena e performance.

Nonostante questa lunga storia (queste lunghe storie), la storicizzazione e istituzionalizzazione della “sound art” – l’invenzione di questa “categoria” – arriva molto dopo. Il termine è utilizzato per la prima volta alla fine degli anni Settanta nel nome della SoundArt Foundation di William Hellerman e come titolo della mostra *Sound Art* a cura di Barbara London al MoMA (1979). In seguito, viene ripreso e spesso applicato indiscriminatamente a performance di musica sperimentale, elettroacustica o elettronica, installazioni sonore e opere di artisti visuali con una componente sonora. Negli anni 80 arrivavano le prime mostre di largo respiro – come *Für Augen und Ohren* a cura di René Block alla Akademie der Künste di Berlino (1980), *Audio by Artists* alla Walter Phillips Gallery di Banff e, in Italia, *Sonorità Prospettiche. Suono/Ambiente/Immagine* a cura di Franco e Roberto Masotti, Veniero Rizzardi e Roberto Taroni a Rimini (1982) – mentre nasceva un sistema di festival e spazi indipendenti, talvolta gestiti da artisti, come Het Apollohuis a Eindhoven (1980-2001), la Diapason Gallery a New York (1996), la Singhur (1996) o *Sonambiente* (1996 e 2006) a Berlino.

Alla fine degli anni Novanta, quindi, esistevano già una terminologia specifica e tutta una serie di contesti discorsivi e fisici in cui queste ricerche venivano elaborate, promosse e discusse: contesti formali e informali, istituzionali o auto-organizzati, ma che proponevano già una “scena” e una rete internazionale.

All’inizio del nuovo millennio i “sound artists” iniziano a essere sempre più “visibili” (o meglio “udibili”) mentre diversi musei dedicano delle grandi esposizioni collettive a questo ambito della ricerca estetica, spesso mescolando le carte e invitando artisti visivi, compositori e musicisti: ricordo, a titolo di esempio, *Sonic Boom* a cura di David Toop alla Hayward Gallery di Londra (2000), *Sound Art - Sound as Media* (2000) e *Sounding Spaces (2003)* all’ICC di Tokio, *Volume Bed of Sound* al P.S. 1 di New York (2000), *Frequenzen [Hz]* alla Schirn Kunsthalle di Francoforte (2000), *I Am Sitting In A Room: Sound Works by American Artists 1950–2000* al Whitney Museum di New York e *Sonic Process* al Centre Pompidou di Parigi (2002-2003). Con queste mostre, la categoria “sound art” inizia ad affermarsi a livello istituzionale al punto che Max Neuhaus stesso, considerato fra i “padri fondatori”, si scaglia contro la creazione di una “nuova forma artistica” ricordando che “in arte spesso il medium non è il messaggio”¹.

È proprio attorno al 2005 che la necessità di inquadrare l’emergere del suono nel campo delle arti visive anche dal punto storico e teorico confluisce nei primi convegni e simposi² e nelle pubblicazioni di ampio respiro che iniziano a uscire. A parte *Noise, Water, Meat* di Douglas Kahn³, nel 2006 uscì *Background Noise* di

¹ Max Neuhaus, “Sound Art?”, introduzione al catalogo *Volume: Bed of Sound*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 2000.

² Fra gli altri: “Symposium on Sound Art”, Philadelphia University of the Arts (2005), “SoundAsArt. Blurring of the Boundaries”, Università di Aberdeen (2006), “Music and Sound in Public Space”, Syddansk Universiteit di Esbjerg, e “Sound Art, Auditory Culture” all’Università di Copenhagen, entrambe nel 2007.

³ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*, Cambridge, The MIT Press, 2001.

Brandon LaBelle⁴ – che per me fu fondamentale nel teorizzare la natura relazionale del suono e, al contempo, il suo carattere spaziale – seguito da una serie di contributi che tentavano di mappare, storicizzare e teorizzare questo campo e quello della musica sperimentale⁵. La maggior parte della letteratura di questi anni era opera di artisti piuttosto che di teorici o storici dell'arte, come se gli artisti stessi si fossero presi la responsabilità di costruirsi una storia, un canone, una genealogia. La problematica relazione fra musica e “sound art” restava, esplicitamente o implicitamente, sempre al centro delle discussioni e, riducendo all'osso, la definizione che sembrava più diffusa riprendeva quella proposta da Max Neuhaus per i suoi *place works*: installazioni in cui il suono è organizzato nello spazio piuttosto che nel tempo. Il dibattito era comunque aperto a vari posizionamenti, con l'area australiana capitanata da Douglas Kahn che preferiva parlare di “suono nell'arte”, la critica tedesca che aveva introdotto il termine *klangkunst*, concentrandosi principalmente sull'installazione e la scultura sonora⁶, e posizioni più sfumate in area anglosassone, alcune delle quali includevano musica e concerti. Fra queste, un contributo importante per me arrivò nel 2010 da Seth Kim-Cohen che sottolineava come la critica della “sound art” si fosse assestata su una cornice teorica di matrice essenzialmente fenomenologica ignorando gli sviluppi della teoria dell'arte postminimalista⁷. Kim-Cohen evidenziava la natura testuale e intertestuale del suono in relazione a problemi linguistici, ontologici, sociali e politici per proporre una “sound art” “non cocleare” e un approccio concettuale.

In effetti, se l'arte degli anni Sessanta aveva iniziato a erodere la specificità dei media per abbracciare una “condizione postmediale”⁸ diffusa e strategie discorsive, quale poteva essere la legittimità di una categoria fondata sulla “medium specificity”? Perché reiterare la necessità di una scena separata dalla musica e dalle arti visive? Nei primi anni delle mie ricerche mi ponevo queste domande perché né il termine “sound art” né il termine musica corrispondevano alle pratiche che mi interessavano: erano entrambi allo stesso tempo troppo riduttivi e troppo larghi. A un certo punto iniziai a parlare di “musica espansa” o “suono espanso”, riprendendo un termine utilizzato da Rosalind Krauss nelle arti visive e da Gene Youngblood nel campo del cinema⁹. Cercavo, pur senza

⁴ Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006.

⁵ Alcune pubblicazioni di quegli anni che mi sembra vada la pena ricordare sono: Alan Licht, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007 e Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York-London, 2010. Nel campo della musica: *Audio Culture. Readings in modern Music*, a cura di Christoph Cox e Daniel Warner, New York, Continuum, 2004 e Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. Anche in Italia nel 2005 era uscito il primo libro di Daniela Cascella (*Scultori di suono. Percorsi nella sperimentazione musicale contemporanea*, Camucia AR, Tuttle, 2005) e la rivista *Blow Up* proponeva un intervento mensile su queste pratiche.

⁶ Si veda soprattutto Helga de la Motte Haber (a cura di), *Klangkunst – Tonende Objekte, Klingende Raume*, Laaber Verlag, Laaber 1999.

⁷ Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2010.

⁸ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames&Hudson, London 1999.

⁹ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, in *October*, vol. 8, primavera 1979, pp. 30-44; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E. P. Dutton, New York, 1970.

risolvere queste contraddizioni, di abbracciare l'interdisciplinarietà delle pratiche che mi interessavano, accomunate da un'esplorazione critica dell'ascolto, delle sue forme, dei suoi spazi, dei suoi contesti, dei suoi condizionamenti materiali e discorsivi ma anche delle sue potenzialità decostruttive. In ogni caso, avevo l'impressione di seguire una storia scritta sul momento, di poter in qualche modo partecipare a un dibattito nascente.

Qualche anno dopo le cose erano già cambiate e la "sound art" – con il suo statuto ambiguo – aveva fatto il suo ingresso trionfale nel sistema dell'arte contemporanea e nelle sue istituzioni principali a livello internazionale, pur mantenendo una scena autonoma attraverso una proliferazione di premi, residenze, mostre, festival, gallerie e persino corsi di studio dedicati.

Il 2012 può essere considerato come un anno particolarmente significativo, complice anche il centenario della nascita di John Cage. Lo ZKM di Karlsruhe apriva la monumentale *SoundArt. Klang als Medium der Kunst* che si proponeva di ricostruire la storia della sound art nel XX secolo fino agli sviluppi più recenti. Poco lontano, al Mathildenhöhe di Darmstadt, si svolgeva *A House full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, un'altra mostra di ampio respiro che presentava il lavoro di circa 100 artisti per indagare le relazioni fra arti visive e musica mettendo in luce delle linee di ricerca trasversali e soffermandosi sulle pratiche cross-mediali degli artisti del secolo scorso, a partire proprio da Cage. L'anno successivo il MoMA di New York proponeva una prospettiva completamente diversa con *Soundings. A Contemporary Score* a cura di Barbara London: invece di tracciare genealogie e seguire gli sviluppi cronologici della "sound art", la mostra presentava opere recenti di 16 artisti che si avvalevano di una pluralità di media. Queste tre mostre – che sono solo la punta dell'iceberg di una serie di collettive dedicate alla "sound art" da musei internazionali fra il 2012 e il 2013¹⁰ – rivelano tre approcci molto diversi e danno conto anche delle cornici teoriche che erano già emerse per inquadrare questa "categoria": la mostra allo ZKM, già dal titolo, puntava sull'uso del suono come medium artistico, allineandosi con la tradizione e la storiografia tedesca sulla *klangkunst*; la mostra a Darmstadt poneva l'accento sulla comunanza di percorsi e sui punti di tangenza fra arti visive e musica in una prospettiva sia critica sia storiografica; *Soundings* si concentrava sul presente e mostrava la "condizione post-mediale" della "sound art" contemporanea.

Mi sembra che questi ultimi 7-8 anni abbiano segnato un ulteriore cambiamento di passo. Oggi non riesco a leggere nemmeno un decimo di quello che viene scritto e non riesco a seguire nemmeno un millesimo di quello che viene fatto. Da nicchia, la "sound art" e la ricerca musicale sperimentale sembrano essere entrate nel mondo dell'arte con la a maiuscola, anche se tanti degli spazi indipendenti e dei festival dedicati continuano ad esistere e ad alimentare il dibattito. Le pubblicazioni e le occasioni di scambio teorico diventano capillari e frequenti, sono nate riviste specializzate e gruppi di ricerca in molti paesi nel mondo. Allo stesso tempo, i Sound Studies sono ormai una disciplina

¹⁰ Altri esempi sono: *Out of Sync. Looking Back at the History of Sound Art*, Kumu Contemporary Art Gallery, Tallin, 2013-14; *At the Moment of Being Heard*, South London Gallery, London, 2013; *Word-Sound-Power*, Tate Modern's Project Space, London, 2013; *Urban Sounds*, House of Electronic Arts, Basel, 2013; *Soundworks*, ICA, Londra, 2012.

universitaria riconosciuta che affronta il ruolo socio-politico del suono, le sue qualificazioni culturali e il potenziale dell'ascolto nel decostruire gerarchie, dicotomie, discorsi normativi e relazioni di potere.

Nel sistema dell'arte *mainstream* si moltiplicano le presenze di artisti considerati come "sound artists", musicisti e compositori, ma scelti sulla base dei contenuti del loro lavoro piuttosto che in quanto "sound artists". Basta guardare alle principali biennali e manifestazioni internazionali degli ultimi anni. All'ultima *Documenta* (2017), per fare solo un esempio, non solo partecipavano artisti come Emeka Ogboh, Terre Thaemlitz, Postcommodity, Guillermo Galindo, Panos Charalambous, Susan Hiller, Negros Tou Moria, Nevin Aladağ... ma intere sezioni erano dedicate agli archivi di pilastri della sperimentazione musicale come la Scratch Orchestra, Pauline Oliveros e Alvin Lucier; uno dei public program – *Listening Space* – era dedicato alle "dimensioni fisiche, sociali e politiche"¹¹ del suono, mentre un intero programma radiofonico – *Every Time A Ear di Soun* – commissionava nuovi progetti ad artisti come Gilles Aubry, Rashad Becker, Caroline Bergvall, Maria Chavez, Olaf Nicolai, Aki Onda, Marina Rosenfeld, Hong-Kai Wang, James Webb e Samson Young. L'ultima Biennale di Venezia (2019) mostra la stessa dinamica su piccola scala, con le partecipazioni di artisti storici come Christian Marclay o Ryoji Ikeda e di artisti più giovani ma già acclamati come Lawrence Abu Hamdan. Se nel 2010 il Turner Prize a Susan Philipsz fece tanto parlare di una "scoperta" del suono nel sistema dell'arte, nessuno è rimasto sorpreso di quello del 2019 proprio a Abu Hamdan.

Nel frattempo, i contributi dei paesi extra-occidentali iniziano finalmente a emergere e, anche dal punto di vista teorico, altre "storie" della sperimentazione sonora iniziano a essere scritte: storie che decostruiscono la prospettiva maschile, bianca e occidentale prevalsa fino a qualche anno fa per riconsiderare il ruolo delle donne, delle minoranze di genere e del Sud globale – un lavoro che mi sembra importante continuare e intensificare nel futuro.

Anche nella pratica degli artisti si fanno sempre più strada degli approcci critici, concettuali, politici, decoloniali, di genere... Emerge, se così possiamo dire, una "sound art" o, meglio, una ricerca sull'ascolto critica dal punto di vista dei contenuti, ma anche dei suoi spazi e delle sue forme; riflessiva e autoriflessiva, che problematizza i suoi contesti istituzionali, culturali, sociali e politici; che entra in una serie di campi discorsivi per interrogare i dispositivi e le forme di ascolto nel mondo contemporaneo. Pratiche radicali che usano l'ascolto per contraddire le narrazioni egemoniche, per far "sentire come discorso ciò che era inteso soltanto come un rumore"¹²; pratiche che si avvalgono di media e strategie diverse: video, relazioni sociali, testo, performance, interventi urbani, reti, ricerche archiviali, pratiche partecipative... e anche suono. Lo stesso avviene nelle aree più dichiaratamente musicali: ad esempio, Mattin (presente nella selezione di interviste in questo libro ma anche alla *Documenta* appena citata) da anni propone una sistematica esplorazione e decostruzione dei contesti materiali e discorsivi e delle relazioni di produzione e ricezione nel campo

¹¹ "Listening Space", *Documenta 14* website: <https://www.documenta14.de/en/notes-and-works/17030/listening-space> (ultimo accesso 02/04/2020).

¹² Jacques Rancière, *Il disaccordo*, Meltemi, Roma, 2007, p. 49.

dell'improvvisazione e del *noise*¹³.

Insomma, in quindici anni abbiamo assistito all'emergenza di un campo, alla "produzione" di una categoria, alla sua storicizzazione e istituzionalizzazione ma anche alla sua decostruzione e riscrittura. La posta in gioco del prossimo decennio mi sembra quella di continuare a esplorare il potenziale critico dell'ascolto nel mondo contemporaneo, dentro e fuori dai sistemi istituzionali dell'arte e della musica. Esplorare l'ascolto come vettore di complessità, di pluralità, di agentività, di permeabilità, di simultaneità, di porosità e di una radicale relazionalità.

¹³ Anthony Iles, Mattin (a cura di), *Noise & Capitalism*, Arteleku Audiolab, Donostia-S. Sebastián, 2009, http://www.arteleku.net/noise_capitalism/?page_id=426.