



**HAL**  
open science

## Topological Sounds. L'universo sonoro di Bruce Nauman

Elena Biserna

► **To cite this version:**

Elena Biserna. Topological Sounds. L'universo sonoro di Bruce Nauman. Cinergie. Il cinema e le altre arti, 2010, 19, pp.26-27. hal-02926728

**HAL Id: hal-02926728**

**<https://hal.science/hal-02926728>**

Submitted on 18 Mar 2022

**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.

# CINERGIE

*il cinema e le altre arti*

*Tavola rotonda  
cinema e politica in Italia*



*Speciale Transmedia Storytelling*



*Orienti/Occidenti  
il cinema indipendente giapponese*



19

DAMS  
di  
Gorizia



Le Mani

## Topological Sounds

L'universo sonoro di Bruce Nauman

Nel 1968 Bruce Nauman espone per la prima volta *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*, un'installazione sonora creata per un piccolo ambiente quadrato completamente vuoto. Quattro speakers nascosti nelle pareti diffondono nello spazio la registrazione della voce dell'artista che, incessantemente, ripete la frase del titolo. La voce di Nauman che ansima, urla imperiosamente o ringhia con rabbia si rivolge direttamente a noi, il pubblico, ordinandoci o implorandoci di uscire dalla stanza in cui siamo appena entrati e, allo stesso tempo, ci pone in una situazione di disagio per l'impossibilità di localizzare chiaramente la sorgente di questa voce. Quaranta anni dopo, nel 2008, Nauman inizia a lavorare alla registrazione di *Giorni*. In questa installazione, 14 speakers direzionali diffondono sette diverse voci che ripetono all'infinito i nomi dei giorni della settimana in sequenze imprevedibili dando origine ad un corridoio sonoro cacofonico<sup>1</sup>. Le voci infestano lo spazio, lo pervadono, assalgendo i sensi del fruitore con un amalgama sonoro a prima "vista" indecifrabile. Ciascuna voce diviene riconoscibile solo quando il visitatore si trova in asse con due degli speakers. Solo allora entra in gioco la componente semantica del linguaggio che destabilizza ulteriormente il fruitore a causa dei cambiamenti introdotti nell'ordine in cui i nomi dei giorni sono pronunciati. Entrambe le installazioni fanno parte della retrospettiva *Bruce Nauman: Topological Gardens* realizzata a Venezia in occasione dell'ultima Biennale. La mostra ripercorre l'opera dell'artista a partire da tre sequenze, tre nessi ricorrenti nel suo lavoro, uno dei quali è "Suono e Spazio". Se la centralità dello spazio nell'opera di Bruce Nauman è stata ampiamente discussa in numerosi interventi critici, non si può dire lo stesso, invece, della componente sonora del suo lavoro.

Bruce Nauman non è certo un artista la cui opera possa essere definita sulla base dei media utilizzati. Casomai è vero il contrario: già dai primi anni la sua ricerca si distingue per un continuo attraversamento di mezzi e tecniche diverse, dalla scultura al film, dall'installazione alla performance, dalla fotografia al calco. Il suono, però, sembra avere, sin dagli esordi, un ruolo primario; un ruolo che mantiene ancora oggi, come *Giorni* sembra dimostrare. A partire da *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* e *Giorni* vorrei tentare di percorrere le numerose strade che attraversano l'universo sonoro

di Bruce Nauman e vedere se possano condurci ad una meta comune.

La ripetizione di moduli verbali lievemente modificati che troviamo sia in *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* sia in *Giorni* è certamente in relazione con la concezione temporale del minimalismo musicale americano: è Nauman stesso a confermare l'importanza di Steve Reich, Philip Glass e La Monte Young nell'elaborazione di una temporalità circolare, nell'espansione della dimensione temporale attraverso la ripetizione di moduli melodici brevi e semplificati e corsi e ricorsi di variazioni minime<sup>2</sup>. In entrambi i lavori il linguaggio viene posto in relazione dinamica con lo spazio attraverso la sua materializzazione sonora, la sua incarnazione vocale<sup>3</sup>. Ma il suono si manifesta nella ricerca di Nauman in molteplici modalità. In *Violin Tuned D.E.A.D.* (1969), una performance in cui Nauman suona per un'ora il violino sfregandone contemporaneamente le quattro corde, l'artista esplora le possibilità primarie di espressione con uno strumento completamente sconosciuto. In *Untitled* (1969), una delle istruzioni<sup>4</sup> ideate da Nauman alla fine degli anni Sessanta, l'artista propone di "scavare un buco di quasi due chilometri nella terra e calare al suo interno un microfono a circa un metro dal fondo"<sup>5</sup> per trasmetterne i suoni nello spazio espositivo; in questo lavoro il suono compare come richiamo concettuale all'impossibilità del suo manifestarsi. In diverse installazioni Nauman modifica l'acustica dello spazio attraverso l'uso di materiali fonoassorbenti riducendo al minimo gli stimoli percettivi e creando un senso di sospensione spazio-temporale. In *Acoustic Wall* (1968), definita da Nauman "a kind of sculptural manipulation of audio space"<sup>6</sup>, lo spazio espositivo è tagliato diagonalmente da un pannello isolante. Il fruitore, spingendosi sempre più avanti, avverte una graduale perdita di stimoli uditivi e, allo stesso tempo, un cambiamento di pressione nel sistema uditivo che amplifica una condizione psicologica di disagio ed instabilità. Il recente *Sound for Mapping the Studio Model (The Video)* (2001) è un video realizzato attraverso una telecamera di sorveglianza ad infrarossi posizionata ogni notte all'interno dello studio dell'artista per alcuni mesi<sup>7</sup>. Nel montaggio sono condensati i momenti di maggior azione e i rumori ambientali delle registrazioni. I suoni, che provengono soprattutto dall'esterno, conferiscono un'atmosfera inquietante allo studio vuoto, popolato da falene, topi e altri animali notturni; questo disagio è aumentato dal fatto che la componente sonora è del tutto

fuori sincrono rispetto alle immagini. La contraddizione fra suono e immagine è un espediente che ritorna in molti video di Nauman, soprattutto attraverso la negazione del principio della *sincreti*, "la saldatura inevitabile e spontanea che si produce tra un fenomeno sonoro e un fenomeno visivo puntuale quando questi accadono contemporaneamente"<sup>8</sup>. *Lip-Sync* (1969), ad esempio, è un video che ci mostra un'inquadratura fissa delle labbra dell'artista di fronte alla telecamera capovolta. Nauman ripete continuamente la frase del titolo (che letteralmente significa sincronismo labiale) ma, paradossalmente, la voce perde l'iniziale sincronia con l'immagine creando uno sfasamento percettivo fra vista e udito.

Questa breve panoramica ci mostra come Nauman abbia esplorato l'universo della percezione uditiva e del suono con modalità operative assolutamente eterogenee sfruttando questo *medium* invisibile per incrementare il potenziale di coinvolgimento percettivo e sinestetico del proprio lavoro. Mi sembra, però, che il rapporto fra la ricerca di Nauman e la sfera dell'udibile vada più a fondo e si ponga su di un livello per nulla strumentale, che agisce anche quando il suono non è utilizzato direttamente. Riflettendo sulla natura del suono, infatti, è possibile rintracciare alcune analogie con gli interessi alla base dell'intero percorso di Nauman. Il suono è pervasivo, si diffonde nello spazio, lo satura, ed è per sua natura relazionale, coinvolge ogni corpo gli si frapponga, ne rende osmotici i confini, malleabili le demarcazioni. La sfera dell'udibile è dominata da leggi profondamente diverse da quelle del visibile, leggi che contraddicono e rovesciano alcune delle dicotomie radicate nel pensiero occidentale - soggetto/oggetto, dentro/fuori, sé/mondo. Il sociologo anglosassone Michael Bull, rappresentante dell'emergente area disciplinare dei Sound Studies, nota a proposito: "The auditory - in the hierarchy of the senses in the Western world - ranks after sight, and yet it manages to trouble the visually inspired epistemologies that we take for granted: the clear distinction between subject and object, inside and outside, self and the world"<sup>9</sup>. Queste stesse dicotomie sono costantemente affrontate e messe in dubbio nel lavoro di Nauman. Vediamo come.

In un saggio che può essere considerato come uno dei più tempestivi interventi critici sul lavoro di Nauman, Marcia Tucker afferma: "Man is the perceiver and the perceived; he acts and is acted upon; he is the sensor and the sensed. His behavior constitutes a

dialectic interchange with the world he occupies"<sup>10</sup>. La netta distinzione tra oggetto e soggetto di derivazione cartesiana è al centro di una radicale decostruzione nel lavoro di Nauman. Nelle performance degli esordi, così come nei calchi, il corpo dell'artista è utilizzato come oggetto e soggetto del lavoro. In tutte quelle azioni ripetitive registrate attraverso la videocamera - camminare, saltare, lanciare una palla, suonare il violino, manipolare tubi al neon - l'artista mette in scena ed esperisce in prima persona quella contraddizione tra sentirsi dall'interno e osservarsi dall'esterno che provoca un cortocircuito fra soggetto che percepisce e oggetto percepito. *Violin Tuned DEAD*, ad esempio, non è solo una mappatura delle proprie possibilità espressive, ma anche un'esplorazione dei suoni creati e al contempo percepiti dal proprio corpo. Nel passaggio all'installazione questa esperienza destabilizzante di frammentazione e dualismo è trasferita al fruitore. *Live-Taped Video Corridor* (1970) è un'installazione formata da uno stretto e lungo corridoio alla fine del quale sono posizionati due monitor; uno dei monitor è collegato ad una telecamera a circuito chiuso fissata all'ingresso dell'installazione, mentre il secondo trasmette l'immagine del corridoio vuoto. Una volta entrato nel corridoio il fruitore può vedere la propria immagine di spalle catturata dalla telecamera e proiettata nel monitor; ma più si avvicina, più l'immagine si allontana, dando origine ad una destabilizzante esperienza di propriocezione sfasata e inquietante, una straniante scissione del sé. I rassicuranti limiti del proprio corpo e della propria identità sono costantemente posti in dubbio dal lavoro di Nauman, spesso attraverso una spazializzazione del corpo e una forzatura dei confini fra soggetto e ambiente. In *Flayed Earth Flayed Skin (Skin Sink)*, un'installazione del 1973, l'artista divide lo spazio di una stanza in sei sezioni uguali con del nastro adesivo disposto in linee curve. Il lavoro stabilisce già dal titolo un'analogia fra pelle e terra; un'analogia portata avanti nel testo che accompagna l'installazione, fino al limite per cui la stanza viene a coincidere con il sé: il sé dell'artista "spalmato" nello spazio e il sé del fruitore che trova il proprio centro nel punto mediano della stanza da cui si dipanano le linee di nastro adesivo. *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*, l'installazione sonora da cui abbiamo iniziato questo percorso, è un esempio perfetto di quella che potremmo chiamare una *spazializzazione* del sé attraverso il linguaggio e la voce: le parole pronunciate dall'artista e riprodotte nell'ambiente propongono una scon-

certante identificazione fra mente e spazio; un'identificazione rafforzata dall'impossibilità di localizzare la sorgente della voce che, quindi, sembra essere un'emanazione della stanza stessa. Un analogo allentamento dei propri confini coinvolge anche il pubblico: il suono, muovendosi e diffondendosi nello spazio, ma anche nel corpo del fruitore, diviene il tramite per la fusione dell'uno con l'altro in una continua ridefinizione dei limiti di entrambi.

Anche il rapporto tra "dentro" e "fuori" di cui parla Michael Bull è alla base di molti lavori di Nauman e trova un prototipo nella banale e quotidiana esperienza del trovarsi all'interno di una cabina telefonica. Nel saggio introduttivo al catalogo della mostra veneziana il curatore Carlos Basualdo ricorda che "Nauman ha parlato ripetutamente della propria passione per le cabine telefoniche. Al loro interno, afferma, sei esposto e isolato allo stesso tempo, in uno spazio personale che non ti protegge dall'essere visibile a tutti"<sup>11</sup>. *Double Steel Cage* (1974) è la materializzazione di questa compresenza di interno ed esterno e, al contempo, di isolamento ed esposizione che è alla base dell'interesse di Nauman per le cabine telefoniche. L'installazione è formata da due gabbie di rete metallica; la più piccola è inserita all'interno di quella di dimensioni maggiori ed è inaccessibile, mentre la seconda ha una porta che lascia libero l'accesso del fruitore. Lo spettatore è costretto ad esperire in prima persona la sovrapposizione di apertura e chiusura: una volta entrato nella prima gabbia è obbligato a girare attorno al perimetro della seconda, in uno stretto corridoio, senza poterne individuare l'ingresso, materialmente bloccato in una posizione intermedia che si situa tra l'essere dentro e l'essere fuori. In un'altra serie di lavori realizzati negli anni Settanta questa dicotomia fra dentro e fuori si allontana dalla dimensione esperienziale di *Double Steel Cage* e si pone su di un livello puramente concettuale. Si tratta di una serie di modelli in gesso di costruzioni di enormi dimensioni, tunnel sotterranei, trincee e depressioni scavate nel terreno. Il fruitore è sospeso fra ciò che vede e ciò che può immaginare, fra la rassicurante esperienza del guardare una scultura dall'esterno e, invece, la possibilità mentale di trovarsi all'interno di questi spazi inquietanti, se mai fossero effettivamente realizzati. "Se queste opere di gesso fossero costruite a grandezza naturale e noi ci introducessimo nel loro spazio, saremmo all'interno e guarderemmo fuori, invece di essere fuori e guardare dentro"<sup>12</sup>. In questi ultimi lavori la possibilità di

rendere permeabili le demarcazioni fra esterno ed interno si realizza nella sfera del visibile (e del mentale). Questa possibilità, però, è anche la condizione naturale di trasmissione del suono e Nauman stesso, in *Audio Video Piece for London, Ontario* (1969-1970), se ne appropria. Nella versione realizzata a Venezia l'installazione è composta da un monitor posizionato in una sala espositiva che riprende l'interno di una stanza adiacente, chiusa da una porta e inaccessibile per il fruitore. Il monitor ci trasmette l'immagine di un ambiente completamente vuoto. Dall'interno della stanza proviene però un suono percussivo continuo. Questa contraddizione tra suono e immagine porta il fruitore a dubitare: il suono proviene dall'interno, oltrepassa la porta e si può ascoltare nel qui-ora; lo sguardo, invece, non può penetrare oltre la porta, impedendoci di avere una conferma visiva, se non quella mediata dal monitor. Questa installazione problematizza la relazione fra pubblico e privato, fra dentro e fuori, fra apertura e chiusura utilizzando deliberatamente l'opposizione fra un universo visivo e un universo uditivo.

Il suono è ubiquo, non localizzabile, è vibrazione, si insinua nei corpi, li attraversa, ne viene a sua volta modificato, riempie lo spazio, ne ridefinisce i confini, mette in questione ogni chiara e definitiva distinzione fra sé e mondo, interno ed esterno, oggetto e soggetto. Allo stesso modo l'arte di Nauman è una continua esplorazione e decostru-

zione dei limiti dell'individuo, della nostra immagine del mondo e di noi stessi portata avanti con mezzi vari ed eterogenei. Il suono è solo uno tra questi ma, a mio parere, assume un ruolo importante proprio perché di per se stesso propone un rovesciamento di quelle opposizioni che abbiamo visto essere al centro del percorso di Nauman.

Sarà per questo che l'artista afferma: "Music plays a role in a lot of my work, even when there is no music"<sup>13</sup>.

Elena Biserna

#### Note

1. *Giorni* è la versione italiana di *Days* (2009), un'installazione "gemella" realizzata negli Stati Uniti in lingua inglese. La versione italiana è stata invece registrata a Venezia coinvolgendo alcuni studenti dell'Università Iuav.
2. Jan Butterfield, "Bruce Nauman: il proprio centro", in Farid Rahimi (a cura di), *Bruce Nauman. Inventa e Misuri. Interviste 1967-2001*, Milano, Gian Enzo Sperone/a+mbookstore, 2005, p. 70.
3. Lo stesso principio operativo è alla base di *Raw Materials* (2004), un'installazione *site-specific* realizzata per la Turbine Hall della Tate Modern, a Londra, in cui ventidue testi ripresi da lavori precedenti di Nauman sono registrati e diffusi nello spazio espositivo.
4. Si tratta di semplici e brevi testi scritti, o trasmessi via telefono in forma orale, in cui Nauman si limita a fornire delle istruzioni per la costruzione di oggetti o per la realizzazione di performance presentandole come opere d'arte a sé stanti.
5. Janet Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please. Le parole di Bruce Nauman*, Milano, Postmedia, 2004, p. 50.

6. Joan Simon, "Hear Here: Bruce Nauman talks to Joan Simon", *Frieze*, n. 86, settembre 2004, pp. 130-137, [http://www.frieze.com/issue/article/hear\\_here/](http://www.frieze.com/issue/article/hear_here/).

7. Questo video fa parte di una serie di lavori realizzati a partire dallo stesso materiale filmato. Il primo è *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001) che ha una durata maggiore rispetto a *Mapping the Studio Model (The Video)* ed è stato proiettato per la prima volta al Dia Center for the Arts di New York in un'installazione multischermo e con tracce audio multiple.

8. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 65-66.

9. Michael Bull, "Auditory", in Caroline A. Jones (a cura di), *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2005, p. 112.

10. Marcia Tucker, "PheNAUMANology", in *Artforum*, n. 4, Dicembre 1970, p. 38.

11. Carlos Basualdo, "Bruce Nauman: Topological Gardens", in Carlos Basualdo, Michael R. Taylor (a cura di), *Bruce Nauman: Topological Gardens*, New Haven-London, Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2009, p. 186.

12. Ian Wallace, Russel Keziere, "Intervista a Bruce Nauman", in F. Rahimi (a cura di), *op. cit.*, p. 80.

13. Bruce Nauman cit. in Michael Auping, "Metacommunicator", in Emma Dexter (a cura di), *Bruce Nauman - Raw Materials*, London, Tate Publishing, 2004.



Bruce Nauman, *Raw Materials*, The Turbine Hall, Tate Modern, 2004. Photo: Yui Mok/PA.