



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (ordinamento ex  
D.M. 270/2004)  
in Economia e Gestione delle Arti e delle  
attività culturali

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Il suono si fa spazio: sulla curatela della  
sound art dagli anni '50 ai giorni nostri

**Relatore**

Ch. Prof. Veniero Rizzardi

**Laureando**

Anna Polesello

Matricola 827614

**Anno Accademico**

2013 / 2014

*Il compimento di questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'apporto di coloro ai quali desidero porgere i più sentiti ringraziamenti. Anzitutto, la mia più grande gratitudine è rivolta al mio Relatore, il Professor Veniero Rizzardi, il quale mi ha sempre sostenuto, stimolato ed incitato nella stesura di ciò che andavo scrivendo, porgendomi preziosi consigli e suggerimenti. Lo ringrazio, inoltre, per avermi fatto appassionare in modo così viscerale alla materia ed avermi dato la possibilità di relazionarmi con persone che hanno contribuito a rendere l'elaborato più ricco ed originale. In particolare, la mia riconoscenza va alla compositrice statunitense Laurie Schwarz, al sound artist tedesco Werner Durand, già assistente di René ed Ursula Block, a una delle fondatrici di Radio Papesse (Firenze) Carola Haupt, ai curatori Pedro Rocha e Suzanne Delehanty, ad Helene Panhuysen, a Rolf Langebartels ed, infine, ad Antonio della Marina ed Alessandra Zucchi di Spazio Ersetti (Udine).*

*I ringraziamenti non sarebbero però completi senza citare la mia famiglia, che mi ha sempre supportata e, soprattutto, sopportata durante questo lungo percorso.*

*A tutti dico grazie, un grazie sincero.*

*An art gallery is a room with a thousand avenues of departure, so that once having entered, one loses the door back to the real world and must go exploring.*

*Brian Eno*

## INDICE:

1. LA SOUND ART	P. 6
1.1 ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE	P. 7
1.2 PERCORSO STORICO	P. 11
1.3 LA CURATELA	P. 16
2. DAL 1950 AL 1980	P. 22
2.1 SITUAZIONE ARTISTICO-CULTURALE DEGLI STATI UNITI NEGLI ANNI '50 E '60	
2.2 BLACK MOUNTAIN COLLEGE E <i>ONCE FESTIVAL</i>	P. 24
2.3 LE PRIME ESPERIENZE DI CURATELA NEGLI ANNI '60	P. 26
2.4 I PRIMI ANNI '70:	P. 28
2.4.1 TOM MARIONI, L'ARTE CONCETTUALE E LA MOSTRA <i>SPACE/TIME/SOUND</i>	
2.4.2 DUE CASI SINGOLARI: <i>RECORD AS ARTWORK</i> E LA VÉHICULE ART GALLERY	P. 35
2.5. FINE ANNI '70: PRATICHE CURATORIALI PIÙ CONSAPEVOLI	P. 36
2.5.1 INSTALLAZIONI SONORE ALL'INTERNO DELLE MOSTRE DEGLI USA	
2.5.2 LA PROIEZIONE DELLE INSTALLAZIONI SONORE NELLE MOSTRE IN GERMANIA	P. 40
2.6 LA SITUAZIONE CURATORIALE A VIENNA NEGLI ANNI '70	P. 41
3. DAL 1980 AL 2000	P. 45
3.1 KLANGKUNST IN GERMANIA	
3.1.1 <i>FÜR AUGEN UND OHREN</i>	P. 46
3.1.2 LE MOSTRE SUCCESSIVE A <i>FÜR AUGEN UND OHREN</i>	P. 53
3.1.3 SITUAZIONE CULTURALE A BERLINO NEGLI ANNI '90 E <i>SONAMBIENTE</i>	P. 54
3.1.4 DA <i>RECORD AS ARTWORK</i> A <i>BROKEN MUSIC</i>	P. 55

3.2 IL VERSANTE AMERICANO	P. 56
3.2.1 IL NEW MUSIC AMERICA E L'EMBLEMATICA <i>SOUNDINGS</i>	
3.2.2 GLI SPAZI ALTERNATIVI E LE MOSTRE UFFICIALI TRA GLI ANNI '80 E '90	P. 62
3.2.3 AI CONFINI TRA LA SOUND ART E LA RADIO ART	P. 64
3.3 AUSTRALIA, NUOVA ZELANDA E GIAPPONE	P. 65
3.4 IL RESTO D'EUROPA	P. 68
3.4.1 SCOZIA	
3.4.2 FRANCIA, OLANDA, SPAGNA	P. 69
3.4.3 ITALIA	P. 71
4. DAL 2000 AL 2014	P. 74
4.1 IL BOOM DELLE MOSTRE A PARTIRE DALL'ANNO 2000	P. 75
4.2 IL CASO DELLA DIAPASON GALLERY	P. 79
4.3 LA PROSPETTIVA DI DUE CURATORI DI SOUND ART	P. 86
4.4 LE MOSTRE RECENTI	P. 90
4.5 GLI ESEMPI ITALIANI ODIERNI	P. 97
5. CONCLUSIONI	P. 104
APPENDICI	P. 106
APPENDICE A: SEQUENZA MOSTRE/FESTIVAL DAL 1959 AI GIORNI NOSTRI	P. 107
APPENDICE B: INTERVISTA A SUZANNE DELEHANTY	P. 116
APPENDICE C: INTERVISTA A PEDRO ROCHA	P. 121
6. BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	P. 126

## 1. LA SOUND ART

“Il suono si fa spazio: sulla curatela della *sound art* dagli anni '50 ai giorni nostri”. Questo il titolo dell'elaborato, che riassume brevemente le caratteristiche peculiari su cui verterà l'intera ricerca. Da un lato, con esso ci si riferisce all'aspetto più fisico e pratico del suono il quale, nonostante la sua natura effimera e transitoria, è riuscito a trovare la propria identità all'interno di uno spazio, sia pubblico che privato. Dall'altro il titolo mira, ed è un elemento fortemente correlato al primo, a sottolineare come la *sound art* sia diventato un genere sempre più condiviso e accettato dal sistema istituzionale, tanto artistico quanto musicale, a tal punto da indurre esperti del settore ad investire in questa categoria, programmando mostre e festival che hanno segnato, uno a uno, tappe importanti in questo senso.

Nello specifico, si illustrerà, nel corso dei tre capitoli portanti, la mappatura ed il censimento degli eventi realizzati che, seguendo la progressione temporale del tema (anni '50-'80, anni '80-2000, anni 2000-oggi), ne evidenziano le premesse, i momenti fondamentali e gli sviluppi caratteristici, in una prospettiva sia europea che mondiale.

In particolare, ci si accingerà all'analisi di esposizioni avvenute durante il periodo Fluxus e dell'Arte concettuale, per poi investigare gli anni '80 e '90, quando gli episodi si sono via via moltiplicati, fino ad arrivare a esempi più recenti che dimostrano una ormai diffusa sensibilità verso l'arte sonora e una “stabilizzazione” del genere. A parte quest'ultimo arco di tempo, scavare sugli eventi del passato non si è dimostrata un'impresa agevole, soprattutto per la scarsità di letteratura a proposito, sia a livello nazionale che internazionale. Non esistono, infatti, nel corrente scenario (né artistico né musicologico) studi specifici dedicati alla curatela della categoria in questione.

Per concludere, benché il fine di questa analisi non sia quello di giungere a una definizione universale dell'espressione *sound art*, né tantomeno quello di tracciare

un percorso storico-teoretico della sua evoluzione (si rinvia alla bibliografia raccolta), è doveroso accennare ad entrambi i profili, che di seguito verranno brevemente riepilogati, per offrire al lettore una panoramica generale della disciplina e far intendere quali sono stati i punti critici e salienti che l'hanno contraddistinta.

N.B: A far da cornice verranno selezionate una sequenza di immagini significative che arricchiranno la trattazione rendendo talvolta più chiaro e diretto ciò che si andrà dissertando.

### 1.1 ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE

Cercare di definire un movimento o una pratica artistica singolari è sempre stato e continua ad essere notevolmente problematico. Considerando infatti l'epoca di "sdoganamenti" e contaminazioni continue in cui siamo "sommersi", si intuisce che mutare una disciplina in un movimento consolidato non sempre risulta un'attività semplice e logica. Anzi, a volte, questo passaggio può essere strettamente legato a una mera manovra del mercato artistico.

Con particolare riguardo all'arte sonora, tentare di delimitare un genere così complesso e multiforme, non solo comporterebbe uno sforzo maggiore, ma significherebbe altresì, data la sua "giovine età", correre il rischio di rivalutare continuamente ciò che si è fino a quel momento delineato giungendo a porsi continui punti interrogativi. L'atteggiamento più corretto, dunque, risulterebbe essere quello di riconoscere e constatare la presenza di una nuova area espressiva con il suono come veicolo principale, senza porsi ulteriori quesiti e limitandosi a considerarla una delle pratiche più strettamente legate alla contemporaneità. Nondimeno, tale problematicità di definizione ha ravvisato un forte interesse ed incuriosito svariati conoscitori del settore, tra cui artisti, critici, musicologi, etc.; alcuni hanno provato a farla rientrare in una concezione più circoscritta, altri, invece, hanno rifiutato a priori una coniazione del termine *sound art* preferendone altri più generici.

Ad appartenere alla prima scuola di pensiero vi sono quegli studiosi che definiscono l'arte sonora in modo circoscritto, facendo riferimento esclusivo al suo rapporto con le arti visive e alle pratiche ad essa correlate, come la scultura, e in generale oggetti tridimensionali che presentano una forte componente plastica, fino all'installazione. La presenza di questi sottogeneri, soprattutto data la loro dimensione spazio-temporale, fa sì che questa concezione di *sound art* sia la più diffusa, probabilmente perché è quella che presenta, e lo si vedrà meglio in seguito, una maggiore risposta sul mercato. Nello specifico, tra le personalità che hanno sostenuto questo tipo di visione si distinguono l'artista, studioso e curatore britannico David Toop, il cultore della *Klangkunst* tedesca Bernd Schulz e il musicista/musicologo USA Alan Licht. Mentre il primo offre una definizione precisa e stringata della disciplina: *Sound combined with visual art practice*,<sup>1</sup> i rimanenti non arrivano a un'esplicitazione oggettiva, ma ugualmente convergono sulla sua importanza con l'elemento visivo. L'approccio di Schulz<sup>2</sup> verso l'arte sonora fa infatti sempre riferimento a quelle forme espressive in cui il suono è connaturato a una presenza visiva e spaziale, che dà luogo a un'esperienza percettiva in cui i due elementi non possono essere separati ma, al contrario, vivono in una relazione complementare e concorrono parimenti a creare tale esperienza. Analogamente, anche Licht<sup>3</sup> riassume l'arte sonora facendola rientrare esclusivamente in due generi principali: da una parte l'installazione sonora, racchiusa in un ambiente definito nello spazio e nel tempo, dall'altra una qualsiasi opera visiva che abbia la funzione di produrre suono, come nel caso della scultura sonora.

Chi, invece, propone la seconda interpretazione è Douglas Kahn, il quale rifiuta apertamente il termine in questione - che del resto non appare mai nominato nel

---

<sup>1</sup> TOOP, D., *Sonic Boom: The Art of Sound*, London: Hayward Gallery Publishing, 2000, p. 107.

<sup>2</sup> A riguardo, consultare il volume LABELLE, B., *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York: Bloomsbury Publishing, 2006, p.153.

<sup>3</sup> LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 17.



suo volume più significativo<sup>4</sup> - adottando un'espressione più versatile e oggettiva come quella da lui coniata *Sound in the arts*.<sup>5</sup> Altresì Brandon LaBelle si pone in una posizione concettualmente a lui vicina: quando gli si domanda: "Cos'è la *sound art*?", egli risponde:

*Sound art is art about sound; it is art that both uses sound as its medium and addresses sound as its subject of concern.*<sup>6</sup>

A essere, infine, in linea con i due precedenti, è l'artista canadese Dan Lander, uno dei curatori del volume *Sound By Artists*,<sup>7</sup> nella cui antologia sostiene che la ragione principale della difficoltà di individuare una organicità e definizione universale di *sound art* sia radicata nella persistenza di confini troppo precari per i sempre maggiori sconfinamenti tra i diversi linguaggi artistici che la contraddistinguono. L'ambiguità di queste barriere si può identificare, ad esempio, nella labile differenza tra la musica sperimentale e l'arte sonora (ambiguità che ha caratterizzato le quattro mostre principali del 2000) o tra quest'ultima e la *sound poetry*, il *sound design*, o anche la *sound walk*, etc; in questo senso, la *sound art* può essere definita come un fenomeno pervasivo le cui frontiere si stanno sempre più confondendo. Inoltre, a differenza degli autori su descritti, Lander dilata il campo di indagine e constata, come conseguenza della presenza di svariate sotto discipline, l'occasionale incoerenza delle creazioni dei cosiddetti *sound artist*, i quali, a volte dimostrano una forte consapevolezza e maestria nell'utilizzo dell'elemento sonoro come veicolo di espressione, a volte rappresentano un effetto collaterale prodotto dalle novità tecnologiche che contraddistinguono la

---

<sup>4</sup> KAHN, D. *Noise, Water, Meat, a History of Sound in the Arts*, Cambridge Mass Press: MIT Press, 2001.

<sup>5</sup> KAHN, D. *The Arts of Sound Art and Music*. Pubblicato online. [http://www.douglaskahn.com/writings/douglas\\_kahn-sound\\_art.pdf](http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf). Ultimo accesso: 13 gennaio 2015.

<sup>6</sup> LABELLE, B., *Short Circuit: Sound Art and The Museum*, in AA.VV., "Journal BOL", No. 6, Korea: Insa Art Space, 2007, p. 156.

<sup>7</sup> LANDER, D., LEXIER, M., *Sound By Artists*, Canada: Charivari Press, 2013.

maggior parte delle pratiche odierne. Con ciò non si vogliono avvalorare gli artisti che non la adoperano a discapito di coloro che ne fanno largo uso anche perché, come accade sovente, questi ultimi possono provenire da un *background* formativo classico-accademico, la cui conoscenza approfondita della musica ha permesso loro di applicarla in modo meditato in differenti media comprendenti quelli più attuali. Per l'appunto, il fatto che gli artisti non abbiano più a che fare esclusivamente con strumenti musicali tradizionali non è sintomo di una carenza di riflessione o scarsa coscienza nell'utilizzo del suono, ma al contrario di una continua sperimentazione che funge da stimolo anche per gli artisti a venire. Ed è proprio in questo approccio emancipato e "non convenzionale" che si nota una maggiore aderenza con le arti visive e tale rapporto consente la creazione di nuove forme espressive che fino a quel momento erano pressoché impensabili.

In questo contesto, è fondamentale aprire una parentesi a proposito della reazione dei *sound artist* nel momento in cui sono stati riconosciuti come responsabili di questa espressione relativamente nuova. Anche a questo proposito si aprono due schieramenti distinti: da una parte vi sono gli appartenenti all'ultima generazione che non solo sentono di identificare il loro lavoro con quel termine, ma anzi lo considerano un modo per legittimare meglio il loro lavoro all'interno del mercato artistico contemporaneo; dall'altra, emergono quegli artisti facenti parte dell'era "primordiale" della *sound art*, quando ancora questa nomenclatura era in fase embrionale, e che, al contrario, preferiscono non aderire a un'etichetta univoca.<sup>8</sup>

Per concludere, tornando alla questione di base riguardo la definizione di arte sonora e dando per assodato che tra quelle proposte non ne esista una definitiva e universalmente accettata, si adotterà, nel corso dell'elaborato, tale espressione per fare riferimento a una disciplina le cui opere utilizzano il suono come principale veicolo di espressione, senza limitarsi a singole pratiche ma prendendo in

---

<sup>8</sup> A tal riguardo è da sottolineare il pensiero del pioniere dell'arte sonora Max Neuhaus: "Aesthetic experience lies in the area of fine distinctions, not the destruction of distinctions for promotion of activities with their least common denominator, in this case, sound. Much of what has been called sound art has not much to do with either sound or art". In LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 11.

considerazione le varie espressioni che hanno coinvolto il suono e che appartengono, più o meno dichiaratamente, ad esso.

## 1.2 PERCORSO STORICO

Se da un lato, come si è mostrato poc' anzi, chiarire l'essenza dell'arte sonora può essere un compito tanto difficoltoso e in definitiva non necessario, dall'altro ciò che appare più chiaro e di più facile analisi è la delineazione dell'aspetto storico-cronologico del genere. Nonostante il campo d'indagine della presente ricerca si apra a partire dagli anni '50, è fondamentale altresì delucidare su cosa sia accaduto in precedenza al fine di avere una visione ed una prospettiva d'insieme. Pertanto, in questo breve paragrafo si chiariranno i momenti salienti dello sviluppo della *sound art*, i cui primissimi sintomi rientrano in quel passaggio fondamentale che vide la musica spogliarsi di molti dei suoi attributi linguistici convenzionali al nascere del XX secolo. Nello specifico, ciò accadde quando musicisti e compositori appartenenti alla lunga tradizione della musica occidentale entrarono in una fase di sperimentazione, con l'impiego di nuove risorse non solo sintattiche, ma anche sonore, e usando di conseguenza anche nuove forme di notazione. Essi volevano in qualche modo svincolarsi dai canoni classici e dai *diktat* a cui erano soliti, a sostegno di una dilatazione ed estensione sonora a fenomeni extra-musicali; in altre parole, vedevano la musicologia tradizionale come troppo ossessionata con il ragionare sulla struttura del suono, su come essa fosse impostata e su come i suoni entrassero in relazione tra di loro.

Dal punto di visto storico, i primi ad affondare le radici in questa poetica furono i compositori francesi Claude Debussy ed Erik Satie che, a cavallo tra '800 e '900, cominciarono a porre in discussione la concezione di musica relegata alle sale da concerto concependo un'idea più "emancipata", che potesse entrare in contatto diretto con lo spazio circostante. Il loro pensiero ha influenzato numerose forme artistiche, anche quelle più attuali, aprendo soprattutto nuove possibilità al pubblico, che cominciava a fruire della musica in un modo totalmente diverso,

sociale e condiviso da tutti, indipendentemente dal ceto di appartenenza. A tal proposito non si potrebbe non citare la *Musique d'Ameublement*, “musica d’arredamento”, che Satie mise in pratica per la prima volta nel 1920 alla Galleria Barbazanges di Parigi. Sicuramente però, l’opera iconica che contraddistinse in modo più diretto la sua rottura provocatoria con il passato è *Vexations*, la quale avrà in seguito un forte impatto sullo sviluppo della *sound art* in generale, soprattutto ad opera dell’apostolato di John Cage nei confronti dell’artista francese.<sup>9</sup>

L’identità propria che la musica stava pian piano sviluppando venne ampiamente accolta, qualche decennio più tardi, dalle avanguardie europee. A riguardo, grandi passi in avanti si sono notati da parte del movimento futurista italiano, che ha giocato un ruolo fondamentale in questo senso. Descritto dal curatore Peter Weibel come la corrente artistica più menzionata nelle discussioni della primordiale storia della *sound art*, il Futurismo deve la sua rilevanza a due protagonisti indiscussi: Filippo Tommaso Marinetti, che inserì nel *Manifesto tecnico della musica futurista*<sup>10</sup> del compositore Francesco Balilla Pratella un passaggio fondamentale in cui sollecitava la presenza di elementi musicali fino a quel momento praticamente impensabili, e Luigi Russolo, la cui poetica venne esplicitata nel suo volume più celebre *L’arte dei rumori*.<sup>11</sup> Con l’introduzione del

---

<sup>9</sup> Il pezzo era seguito da istruzioni, nelle quali si diceva che l’opera era pensata per essere eseguita ben 840 volte per una durata di 18 ore. Da quel momento in poi gli artisti presero sul serio questo lavoro e cominciarono ad organizzare maratone di concerti con compositori e a musicisti che a turno riproducevano l’opera. L’esecuzione più popolare e influente è stata quella organizzata nel 1963 al Pocket Theatre di New York da John Cage, con John Cale, David Tudor, Philip Corner, Christian Wolff ed altri 6 pianisti. Anche se venne interpretato in modo piuttosto giocoso, le intenzioni di Satie erano pensate per un ascolto più contemplativo. Cfr. LARSSON, J., *Sound art in 2012*, [http://www.kunstjournalen.no/12\\_eng/joergen-larsson-sound-art-in-2012](http://www.kunstjournalen.no/12_eng/joergen-larsson-sound-art-in-2012), p.4. Ultimo accesso: 21 gennaio 2015.

<sup>10</sup> Di esso va in particolare sottolineato il passaggio: “Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani” in TYRANNY, G., *A short history of sound art*. In <http://www.diapasongallery.org/texts>, p. 3. Ultimo accesso: 28 gennaio 2015.

<sup>11</sup> Per saperne di più: RUSSOLO, L., *L’arte dei rumori*, Roma: Carucci, 1976.

rumore, i suoni della vita quotidiana irrupero all'interno di una nuova struttura compositiva, aprirono a nuove possibilità e si convertirono per la prima volta in elementi espressivi importanti, gettando le fondamenta per i futuri sviluppi della musica contemporanea e della *sound art*.

Tuttavia, il Futurismo non fu l'unico movimento dell'avanguardia storica a proporre novità nel campo musicale. Ulteriori sintomi di connessione tra musica e arte si notarono infatti anche nella scuola dadaista, la quale, in posizione giocosamente polemica, introdusse aspetti innovativi come le performance di *poesia sonora* - oggi spesso *sound poetry* - durante le scandalose ed esilaranti serate Dada al Cabaret Voltaire di Zurigo.

Infine, rimanendo sempre in questo periodo storico, a parte le influenze europee, importanti cambiamenti furono messi in pratica dal compositore e sperimentatore americano Henry Cowell, il quale merita di essere citato per il suo contributo alla nascita di nuovi timbri e sonorità particolari, rese da strumenti che molto spesso modificava personalmente. Le sue riflessioni, importanti anche da un punto di vista teorico, sono raccolte nel volume *New Musical Resources*<sup>12</sup> del 1930. Permettendoci un breve salto temporale, di primaria importanza furono gli anni del secondo dopoguerra, da cui, come si vedrà più approfonditamente nel corso del secondo capitolo, cominceranno a manifestarsi i primi interessi istituzionali. Durante questo arco di tempo, grazie all'utilizzo più esteso della tecnologia che permetteva sperimentazioni sempre più innovative, si notò un rafforzamento notevole del rapporto tra suono e spazio. Figure come Pierre Schaeffer, noto soprattutto per essere stato l'ideatore della *Musique Concrète*, e Karlheinz Stockhausen studiarono infatti, per gran parte della loro carriera, aspetti della composizione musicale che avevano a che fare rispettivamente con la manipolazione di suoni registrati e la generazione del suono elettronico "puro" nonché la riproduzione multicanale, aggiungendo la componente spaziale, ritenuta da entrambi indispensabile. A tal proposito, un altro punto di riferimento significativo nella storia dell'arte sonora fu il progetto presentato nel Padiglione

---

<sup>12</sup> COWELL, H., *New Musical Resources*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Philips all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958 e realizzato dalla collaborazione tra il compositore e architetto greco Iannis Xenakis, dall'architetto francese Le Corbusier e dal compositore francese naturalizzato statunitense Edgar Varèse. Quest'ultimo produsse, appositamente per l'evento, uno dei suoi pezzi più celebri, il *Poème électronique* che venne fruito dal pubblico grazie alla presenza di circa 300 casse acustiche che diffondevano il suono attraverso lo spazio dell'intero padiglione procurando un'esperienza percettiva che oggi risulta consuetudinaria ma che a quel tempo rappresentava una sconvolgente novità.

Ci si rifà ad Edgar Varèse per introdurre un'ulteriore figura di spicco, forse la più rilevante del quadro artistico e musicale del dopoguerra, John Cage, il quale, introducendo il silenzio all'interno dell'estetica musicale, stravolse ulteriormente l'idea di sonorità, che finalmente raggiunse una definitiva e totale autonomia. Oltre a negare la distinzione tra musica e i cosiddetti *everyday sounds*, Cage allargò, sulla scia di Satie e Debussy, lo spazio in cui i suoni venivano "posizionati", prodotti ed uditi portandoli *in primis* a manifestarsi in luoghi non convenzionali ed, *in secundis*, ad ampliare l'immaginario collettivo. Se, a tal riguardo, per luoghi non convenzionali si includono altresì i paesaggi della natura, è rilevante accennare a quella branca della *sound art* che, a partire dagli anni '60, cominciò a utilizzare tecniche oggi conosciute con le espressioni *field recording* e *acoustic ecology*.<sup>13</sup> Si tratta di una pratica molto diffusa che, emersa grazie al lavoro del compositore Raymond Murray Schafer in collaborazione con i suoi studenti alla Simon Fraser University di Vancouver, pose l'enfasi sugli aspetti più puri della natura esaltandone i suoi suoni primari. Il suo scopo, infatti, non era e non è tanto quello di creare nuove sonorità, bensì di esaltare e sottolineare i suoni persistenti e porre l'ascoltatore in una diversa disposizione di ascolto verso il suono accidentale.

---

<sup>13</sup> Il compositore canadese Raymond Murray Schafer fu il promotore e l'ideatore del *World Soundscape Project*, un progetto finalizzato a studiare l'ecologia del suono. Per approfondire l'argomento consultare il volume: MURRAY, SHAFER, R., *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester : Destiny Books, 1994 in cui identifica il paesaggio sonoro del mondo come una "huge composition, unfolding around us ceaselessly".

Oltre alle suddette novità, l'importanza di Cage si manifestò in modo altrettanto incisivo all'interno dell'ecclettica estetica Fluxus, la quale, come si approfondirà nel primo capitolo dell'elaborato, non privilegiava una forma d'arte rispetto a un'altra ma lasciava che tutto risiedesse sullo stesso piano comprendendo un'estesa contaminazione dei vari linguaggi artistici. Al contrario, a non far fede ad alcun codice specifico ma ad ogni modo importante nell'ambito della relazione tra suono ed arti visive fu il movimento dell'Arte concettuale che, agli inizi degli anni '60, era contraddistinta da artisti il cui fine consisteva nello spostare l'attenzione dall'oggetto plastico alla definizione di spazi percettivi intensi, che si manifestavano maggiormente attraverso eventi performativi. Il loro rifiuto di produrre oggetti estetici e di consumo portò a una concezione teorica della "dematerializzazione" dell'opera il cui fulcro di idee risiedeva nelle idee stesse. Il concetto di scultura sonora che l'Arte concettuale portò avanti, e che troverà in seguito una risposta istituzionale grazie alla forte personalità di Tom Marioni, non fu l'unica ad emergere in quel periodo. Nacquero quindi forme espressive nuove che consistevano in oggetti plastici da un forte impatto estetico e che avevano, mantenendo sempre salda la componente tridimensionale, la capacità di produrre una vasta gamma di suoni-rumori. I protagonisti che fecero propria questa cifra stilistica furono numerosi; per citarne alcuni, a parte Man Ray e Marcel Duchamp in ambito del primo novecento, vanno menzionati Harry Bertoia, che creava figure metalliche che producevano effetti sonori da lui nominate *Sounding Sculptures* o *Sonambients*, lo svizzero Jean Tinguely, le cui sculture ritraevano fedelmente il manifesto di Russolo a proposito del rumore, i fratelli francesi Baschet e il tedesco German Peter Vogel, il quale era specializzato soprattutto nella creazione di sculture elettriche interattive.

Senza gli sviluppi degli anni '60 e '70, sarebbe stato impensabile concepire negli anni '90 una diffusione così ampia del suono, che risulta primariamente dalla convergenza di una serie di mezzi tecnologici digitali e nuove forme di manipolazione che stanno via via estendendosi - e che possono comportare, talvolta, come specificato in precedenza, delle ambiguità qualitative. A parte le

opere che scaturiscono tali continue innovazioni, la tecnologia oggi è importante più che mai per la documentazione e la riscoperta, grazie anche a numerose ristampe, dei lavori dei più grandi pionieri delle sperimentazioni audio.

### 1.3 LA CURATELA

All'interno dei paragrafi precedenti si è evitato di analizzare due aspetti fondamentali (1.1; 1.2) che riguardano la *sound art*. Ciò non per mancanza di attenzione, bensì, al contrario per una questione di coerenza con ciò che si andrà scrivendo e che verterà più strettamente sull'aspetto curatoriale-istituzionale della categoria in esame.

Se nel primo paragrafo (1.1) si è sviscerato l'ampio raggio di definizioni che sono state adottate per circoscrivere l'arte sonora, in realtà ce ne sono state altrettante che l'hanno presentata come una categoria scaturita esclusivamente da una necessità curatoriale di farla rientrare in un movimento compatto e delimitato. Categorizzare una disciplina o qualsiasi genere artistico ha da sempre rappresentato per le varie figure istituzionali come curatori indipendenti, galleristi, direttori di museo ecc., una grande opportunità per trarne beneficio, sia in termini di *feedback* da parte del fruitore, sia in termini economici (ad esempio, identificare un'opera d'arte con una data nomenclatura risulta sempre vantaggioso). Da quando l'espressione *sound art* è stata di fatto utilizzata per la prima volta dal compositore americano William Hellerman negli anni '80, come per reazione a catena, una serie di centri artistici importanti cominciarono a utilizzarla e patrocinarla sempre più di frequente, anche talvolta abusandone.

Illuminante in questo senso è la considerazione dell'artista americana Annea Lockwood, la quale afferma:



*perhaps the term was pragmatically conjured up for/by museum curators to account for sound's acceptance into their world*<sup>14</sup>

O ancora, l'esplicitazione all'interno dell'antologia *Audio Culture: Readings in modern music* in cui descrive la *sound art* come:

*a general term for works of art that focus on sound and are often produced for gallery or museum installation*<sup>15</sup>

È molto probabile che sia stata tale associazione tra arte sonora e mercato artistico attuale ad aver suscitato, dunque, l'attenzione di molti spazi espositivi. Solo di recente infatti la *sound art* è entrata a piè pari ed in modo così “rumoroso” nel mondo artistico contemporaneo, presentando oltretutto buone premesse per espandersi ed essere inclusa in contesti differenti come Biennali e fiere d'arte, nei quali il suono fino a pochi decenni fa era *off-limits*.

Tuttavia, questo ingresso repentino ha fatto sì che venissero tralasciati numerosi fattori importanti che includono, ad esempio le competenze ed abilità necessarie per promuovere questo tipo di arte, che rimane ancora legato (fortunatamente) a una piccola cerchia di esperti del settore. A tal proposito, come sostiene Mario Mazzoli (cfr. cap. 4), la figura del curatore è sempre in cerca di nuovi stimoli, di nuove proposte e se esiste un campo innovativo che attira l'attenzione dei più, anch'egli tende ad andare in quella direzione. Ciò però, a detta del gallerista, può risultare un'arma a doppio taglio poiché si può rischiare talvolta di proporre opere banali, la cui mediocrità è dovuta a una scarsa conoscenza e a una visione scontata dell'ambito di riferimento.

---

<sup>14</sup> In LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 10.

<sup>15</sup> COX, C., WARNER, D., *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York: Bloomsbury Publishing, 2004, p. 82.

Di fatto, “esibire” il suono è sempre stata un’ardua sfida per le istituzioni artistiche, sia per inesperienza nel campo, sia per una serie di altri motivi fortemente interrelati tra di loro e che di seguito si cercherà di esplicitare.

La prima ragione è racchiusa nel suo aspetto evanescente, che lo rende intangibile e difficile da situare, non solo all’interno di una mostra o di una galleria; un effetto sonoro, infatti, non si può osservare all’interno di un manuale, non può essere fotografato o rilegato in un documento. Questo suo aspetto effimero, mutevole, che va contro il *format* classico di uno spazio espositivo, ha portato la curatela ad esitare prima di avvicinarsi ad esso, anche come conseguenza di una certa avversione da parte del collezionismo. Tali categorie del mercato dell’arte, infatti, mai come oggi si sono dimostrate così strettamente legate tra di loro; se il collezionista, data sia la natura espressiva del mezzo, sia la sua dichiarata *site-specificità*<sup>16</sup> (le opere di arte sonora sono inevitabilmente connesse allo spazio originario in cui sono state concepite) non è spinto ad investire in questa determinata disciplina, anche il ramo curatoriale si mostra meno disposto ad realizzare eventi che abbiano come punto cardine la *sound art*.

Esso, però, è solo uno dei motivi, ed anche il meno consistente, che ha portato a un così diffuso scetticismo. La realizzazione del suono come materiale potenzialmente “da esposizione” è invero ancora così problematica data la continua affermazione di una predominanza del visivo nella cultura dell’uomo che da secoli lo accompagna nella sua esperienza fruitiva, museale. Il visitatore, infatti, è da sempre abituato a raccogliere la maggior parte delle informazioni visivamente ed è molto più reattivo verso lavori con una eminente componente figurativa rispetto a quella sonora. A tal proposito, nonostante il suono sia costantemente presente nella vita quotidiana di tutti i giorni, come afferma il curatore Micheal J. Schumacher della Diapason Gallery, il fruitore, nel momento in cui si trova all’interno di una galleria di arte sonora, viene colto abitualmente

---

<sup>16</sup> A questo proposito interessanti sono le parole del poeta e scrittore ungherese Bela Belazs a proposito del suono: “Every sound has a space-bound character of its own. The same sound sounds different in a small room, in a cellar, in a large, empty hall, in a street, in a forest or on the sea”. In LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 40.

da una reazione di disorientamento e smarrimento. Uno spazio di questo tipo in genere infatti si dissocia dal canonico *white cube* che, come sottolineato dall'espressione stessa, è un luogo pensato per essere il più neutrale e asettico possibile, solitamente costruito senza finestre per isolare l'opera d'arte da ulteriori eventi esterni. Quest'ultimo è ideato per ispirare un atteggiamento contemplativo nell'*audience* la quale, indotta da regole sociali, è portata a mantenere una relativa distanza dall'opera arrivando a stabilire un rapporto che è più razionale che fisico o sensoriale. Sebbene il senso dell'udito e l'esperienza dell'ascolto richiedano anch'essi una fruizione molto attenta e consapevole da parte dell'ascoltatore - la semplice conversazione o movimento dei visitatori all'interno dell'ambiente sonoro fa sì che il rapporto sinergico con l'opera d'arte svanisca - il suo comportamento prende parte a una dimensione acustica sociale, condivisa dai presenti all'interno dello spazio, tutti coscienti della fragilità della situazione.

*Every audience member is continually processing information gathered through the sense of hearing.*<sup>17</sup>

Dal punto di vista museale, dunque, la *sound art*, più che una forma artistica in sé potrebbe essere definita una vera e propria modalità di esperienza in cui il singolo individuo diventa protagonista e responsabile dell'aspetto sia spaziale che temporale, a differenza di quanto avviene, ad esempio, in una sala da concerto in cui l'onere ricade unicamente sul compositore o sul *performer*.

A proposito del binomio spazio-tempo, la pratica sonora che più incarna tale dualità è l'installazione sonora che si è deciso, ed è proprio su questo punto che si compie il secondo *lapsus* volontario (1.2), di inserire in questo sotto capitolo vista la sua maggiore attinenza con gli spazi espositivi in cui viene inserita. Di fatto, dal punto di vista strutturale, i suoi due elementi principi costitutivi sono rappresentati dal suono e dallo spazio, che non solo sono intersecati in una *conditio sine qua*

---

<sup>17</sup> CALEB, K., *Sound*, Londra: Whitechapel Gallery, 2011, p. 14.

*non*, ma si rinforzano a vicenda nella nostra percezione creando un legame assolutamente inestricabile.

Nata ufficialmente a cavallo tra gli anni '60 e '70 (anche se i primi sintomi si manifestarono già a partire dagli anni '50),<sup>18</sup> l'installazione rivestì un ruolo di controparte rispetto al movimento direttamente precedente, ossia quello dell'Arte concettuale che – sebbene Tom Marioni con le sue mostre abbia dimostrato il contrario – per natura si ribellava all'ambiente statico e freddo della galleria. All'opposto, infatti, l'installazione non solo rifiutava la componente performativa, ma altresì, non essendo fissata in una relazione costretta con l'ascoltatore, lo rendeva libero di completare l'opera vivendo una situazione dinamica e creando un rapporto simbiotico con lo spazio a lui circostante. Tuttavia, è possibile individuare un aspetto che accomuna i generi: nessuno dei due si pone come obiettivo, a differenza della scultura sonora per esempio, di risultare in un'opera d'arte oggettuale, in quanto non sono interessati a fare affidamento esclusivo sulla componente visiva dell'opera.

Tornando alla natura dello spazio espositivo, l'installazione cerca piuttosto di trasformare il *white cube* in una sorta di *black cube* la cui essenza non è più quella di un mero contenitore passivo, bensì di un luogo caratterizzato da una partecipazione attiva di tutti gli elementi che lo costituiscono e dell'indicibile presenza di essi. Il contenuto dunque diventa contesto stimolante per la nascita di nuove e coinvolgenti esperienze percettive.

Il fatto però che la componente sonora non appartenga più a un singolo corpo ma che, ma per sua natura, fuoriesca dagli spazi e si diffonda in tutte le direzioni può provocare molto spesso un forte riverbero all'interno dello spazio e della sua architettura. In ogni installazione sonora in cui l'ambiente non è sapientemente

---

<sup>18</sup> Durante questo periodo non si parlava ancora propriamente di installazione sonora, ma la si inseriva indirettamente all'interno della molteplicità di generi che all'epoca stavano nascendo e che rispondevano semplicemente a nuove problematiche uditive e compositive. Ulteriori spunti di riflessioni si possono consultare in LABELLE, B., *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York: Bloomsbury Publishing, 2006, p. 197.

insonorizzato, infatti, i vari “rumori” interferiranno con il lavoro di tutti gli altri artisti.

Questa sua caratteristica di “contaminatore” degli spazi circostanti rappresenta l’ultima ragione che spinge le istituzioni artistiche ad esitare nell’includere opere di *sound art* all’interno dei propri programmi.

A tal riguardo è fondamentale riportare due citazioni da parte di figure pionieristiche dell’ambito della *sound art* che, con pensieri contrastanti, hanno affermato la loro visione del suono all’interno di un’ambiente. Da un lato il pianista e “radio artista” Glenn Gould appoggia l’incrocio dei suoni in un ambiente totale:

*the accidental coming of two very different sound was that the inner ear of the imagination is very much powerful and stimulant than in any other amount of outward observation*<sup>19</sup>

Dall’altro, Bill Fontana afferma la rarità della presenza di spazi appositamente creati per ricevere il suono, sottolineando l’interesse primario di concepire luoghi unicamente dedicati ad ospitare opere di arte visiva e non pensati per accogliere, eventualmente, opere di arte sonora.

*Architects hardly think about it. We design space visually and don’t think about the relationships between sounds that exist in spaces*<sup>20</sup>

Da specificare che quelli appena citati sono solo degli spunti per affrontare in modo più “preparato” l’ultimo capitolo della trattazione, che tratterà da vicino e in modo pratico tali questioni.

---

<sup>19</sup> NORMAN, K., *Sounding Art: Eight Literary Excursions through Electronic Music*, UK: Ashgate, 2004.

<sup>20</sup> LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 41.

## 2. DAL 1950 AL 1980

Al fine di tracciare una storia della curatela dei prodotti artistici sonori e, più nello specifico della *sound art*, occorre indietreggiare di circa una sessantina d'anni e osservare quali sono stati i primi passi, seppur ancora inconsapevoli, verso un avvicinamento "istituzionale" nei confronti di tale pratica. Nella fattispecie, i primi due casi che si analizzeranno, l'esperienza del Black Mountain College e l'*Once Festival* nordamericani vanno esaminati per sottolineare l'interesse, ancora inespresso, da parte dei compositori di inserirsi nello scenario dell'arte contemporanea.

Successivamente, nella seconda fase del presente capitolo, ci si riferirà in particolare all'entrata in scena dell'Arte concettuale e dell'installazione sonora al cui proposito si noterà come tale attenzione investirà sempre più figure quali proprietari di gallerie, curatori indipendenti, etc., le quali cominceranno ad avvertire la necessità di fare spazio nei loro progetti ad opere d'arte il cui mezzo artistico preponderante sarà quello sonoro.

### 2.1 SITUAZIONE ARTISTICO-CULTURALE NEGLI STATI UNITI DEGLI ANNI '50 E '60

Come premesso, le principali iniziative che hanno dimostrato un primo coinvolgimento in questo ambito si sono concentrate, a partire dagli anni '50, negli Stati Uniti dove si respirava un grande fermento culturale che riguardava diverse pratiche d'avanguardia, riunite nella composita corrente Fluxus.<sup>21</sup> Con la nascita di questo movimento, infatti, tutte le frontiere presenti tra le distinte discipline (danza, musica, scenografia, teatro) si dissolsero nella molteplicità della realtà, diventando così forme ibride o *mixed media*. Di conseguenza, anche le opere d'arte che venivano realizzate, perlopiù performance in cui rientravano

---

<sup>21</sup> Spunti di riflessione si possono incontrare nel volume: HENDRICKS, G., *Critical Mass: Happening, Fluxus, Performance, Intermedia*, Piscataway: Rutgers University, 2003.

avvenimenti ed eventi che creavano una certa conformità con tutti i linguaggi dell'arte, venivano altresì definite nel gergo più comune e diffuso, *intermedia*,<sup>22</sup> il cui termine risale nientemeno che al 1810, coniato dal poeta Samuel Taylor Coleridge, e poi recuperato nel significato attuale nel 1965 dal compositore britannico e artista Fluxus Dick Higgins.

Il fervore che si notava in quel periodo in America era inoltre una conseguenza del sistema formativo, che ha avuto una notevole importanza nella nascita di linguaggi sperimentali e innovativi. Ciò perché all'interno delle Università l'arte era accettata come ricerca proiettata sul futuro e non, come nella struttura accademica europea, una disciplina piuttosto subordinata alle teorie e alle storie dell'arte. In più, da un punto di vista puramente artistico, come afferma il curatore e storico dell'arte italiano Germano Celant:

*è il momento in cui le istituzioni museali e le gallerie fanno a gara per accaparrarsi ed importare qualsiasi artefatto di marca statunitense.*<sup>23</sup>

A questo proposito, il conservatorismo dilagante delle città europee ha portato anche al passaggio di un significativo numero di gallerie nei centri artistici più considerevoli del tempo, primo fra tutti New York. Una di queste fu la *Block Galerie*, una delle prime sedi di arte d'“avanguardia” presenti in Europa, a Berlino, e gestita da una figura che si rivelerà di grande importanza storica, René Block. Come afferma egli stesso in un'intervista,<sup>24</sup> la sua volontà di spostarsi oltreoceano era dovuta alla completa mancanza in Germania di esplorazioni e indagini sulle sperimentazioni attuali, che vedeva come conseguenza la creazione di mostre e manifestazioni che rispecchiavano semplicemente la regnante tradizione espressionista tedesca. Nel caso singolare della sua galleria, infatti, solo

---

<sup>22</sup> BREDER, H., *Intermedia: Enacting the liminal*, Norderstedt: Books on Demand, 2005, p. 51.

<sup>23</sup> CELANT, G., *Artmakers: arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Milano: Feltrinelli, 1984, p. 10.

<sup>24</sup> RUTTIMANN, S., SEINSOOTH, K. *Interview with René Block*, [www.on-curating.org](http://www.on-curating.org), ultimo accesso: 19 gennaio 2015.

un ristretto gruppo di fruitori era realmente interessato ad essa ed alla sua ricerca concettuale.

## 2.2 BLACK MOUNTAIN COLLEGE E ONCE FESTIVAL

Per quanto concerne la condizione delle Università degli Stati Uniti, risulta fondamentale citare due dei più importanti *college* degli anni '50 e '60: la *New School for Social Research*,<sup>25</sup> e, soprattutto, il *Black Mountain College*. Quest'ultimo, situato nella Carolina del Nord e maggiormente ricordato come il luogo di nascita del primo *happening*<sup>26</sup> da parte di John Cage e Merce Cunningham, ha rivestito un ruolo principe per i primi tentativi di accostamento tra il suono e le arti visive, sebbene non fosse un'istituzione comprendente. Gli studenti della corrente Fluxus coinvolti cominciarono di fatto, specialmente durante le loro performance, a dare sempre più peso alla componente uditiva rispetto a quella visiva. Tra gli artisti più innovatori in questo senso si ricordano espressamente le figure dei compositori statunitensi David Tudor e Lou Harrison i quali, tra le altre attività, promossero l'ideazione del programma musicale *The Black Mountain College Music Press*, studiato dagli artisti stessi per promuoversi all'interno dello scenario sia artistico che musicale del tempo.

Con questi primi tentativi vengono invero capovolti gli standard dell'esecuzione musicale a cui era abituato il pubblico.

Dopo una decina d'anni circa dal primo *happening*, Ann Arbor, una piccola località del Michigan, gioca un ruolo molto significativo ospitando una delle più straordinarie avventure nella storia della musica americana: l'*Once Festival*. Nonostante la città fosse sfavorita dalla posizione geografica, lontana dai centri

---

<sup>25</sup> Cfr. RUTKOFF, P.M., SCOTT. W.B, *New School for Social Research*, University of Michigan: Free Press, 1986.

<sup>26</sup> Il primo *happening* consistette in una performance intitolata *Theatre Piece No. 1* risalente al 1952. L'episodio è risultato come un *multi-focus event* in cui, simultaneamente, attività non relazionate tra di loro venivano attuate e rese palesi al pubblico. In HARRIS, M.E, *The Arts at Black Mountain College*, London: MIT Press, 1987, p. 63.



maggiori e dalle istituzioni artistiche più influenti, riunite a New York, beneficiava di una grande risorsa: il suo sistema universitario. In esso, infatti, si trovarono riuniti una serie di compositori di talento la cui tenacia e collaborazione, unita al solido sistema produttivo dell'istituzione stessa, ha portato il festival a raggiungere un elevato successo che ha avuto importanti conseguenze anche a livello internazionale.

*Once is an informal organization of young composers and performers concerned with recent and innovative music and with encouraging those professional performers whose involvement makes this music possible*<sup>27</sup>

La rassegna di eventi di cui si componeva l'*Once Festival* era caratterizzata da musicisti il cui studio riguardava tutti i linguaggi della scena Fluxus, concentrando però l'attenzione su quel settore ancora poco approfondito che riguardava il mezzo espressivo del suono. Invero, gli stessi fondatori, Gordon Mumma e Robert Ashley,<sup>28</sup> benché provenissero da percorsi differenti, ma entrambi compositori, non persero mai di vista il loro obiettivo originario, ossia quello di promuovere un forum per le ultime tendenze della musica contemporanea, in congiunzione con aspetti di messa in scena sperimentale che contribuirono a trasformare il senso stesso del concerto.

In particolare, nel corso degli anni '60,<sup>29</sup> sarà per volere del poeta Keith Waldrop che si decise di organizzare alcune giornate interamente dedicate a concerti di *new*

---

<sup>27</sup> MILLER, L.E., *ONCE and Again: The Evolution of A Legendary Festival*, <http://www.newworldrecords.org/linernotes/80567.pdf>, ultimo accesso: 15 ottobre 2014.

<sup>28</sup> Alcuni studi indipendenti emersero alla fine degli anni '50 come il Cooperative Studio for Electronic Music (1956-1964) fondato da Ashley e Mumma e il San Francisco Tape Music Center creato da Ramon Sender, Terry Riley e Pauline Oliveros. Quest'ultimo cominciò la sua attività in una soffitta del San Francisco Conservatory of Music nel 1961 per poi spostare la sua sede al Mills College in Oakland. MILLER, L.E., *ONCE and Again: The Evolution of A Legendary Festival*, <http://www.newworldrecords.org/linernotes/80567.pdf>, ultimo accesso: 15 ottobre 2014.

<sup>29</sup> Il programma dei primi cinque anni prevedeva la messa in atto di 170 lavori da parte di 92 artisti, la maggior parte dei quali faceva parte della nuova scena musicale d'avanguardia sia nazionale che internazionale. JAMES, R.S., *ONCE: Microcosm of the 1960s Musical and Multimedia Avant-Garde*, Chicago: University of Illinois Press, 1987 p. 363.

*music*, che includevano sia l'utilizzo di strumenti musicali tradizionali, sia l'introduzione di suoni innovativi legati al rumore, all'immagine e allo stravolgimento di qualsiasi tecnica acquisita. Infine, nonostante il festival disponesse di esigue risorse economiche, la maggior parte delle quali veniva elargita dal Dramatic Art Center,<sup>30</sup> ospitava e attirava non solo artisti autoctoni, ma per di più provenienti da tutto il mondo. Tra i più autorevoli si ricordano compositori come l'italiano Luciano Berio, la cantante Cathy Berberian, il pianista Paul Jacobs, e il compositore La Monte Young, agli albori della sua carriera.

L'intera rassegna ebbe un tale *feedback* positivo da parte del pubblico, anche al di fuori dell'ambito locale, che venne riproposta per circa altri sei anni, arrivando a programmare un massimo di ventinove concerti l'anno e portando la musica ad essere l'elemento più significativo e importante dell'intero festival.

### 2.3 LE PRIME ESPERIENZE DI CURATELA NEGLI ANNI '60

Se fino a questo momento si sono trattati i primi sintomi di interesse e curiosità nei confronti delle sperimentazioni sonore esistenti esclusivamente all'interno della corrente Fluxus americana, per quanto concerne il versante europeo,<sup>31</sup> ed in particolare quello tedesco, va citata la *Galerie 22* la cui sede era sita nella città di Düsseldorf. Tale spazio espositivo, fondato e diretto dal critico d'arte Jean-Pierre Wilhelm, era caratterizzato da un clima favorevole all'ambito delle ricerche artistiche legate alle correnti d'avanguardia. In particolare, è la galleria sopra citata ad aver segnato il fortuito incontro tra il padre della Videoarte Nam June

---

<sup>30</sup> Il Dramatic Art Center (DAC) è stata un'organizzazione nata nel 1954 con lo scopo di finanziare eventi di alta qualità ad Ann Arbor. Inizialmente interessato a promuovere esclusivamente il repertorio locale di teatro, cominciò poi a sponsorizzare una serie di eventi annuali che includevano diversi linguaggi, primo fra tutti la musica.

<sup>31</sup> Per quanto riguarda il versante austriaco, la corrente Fluxus lasciò solo delle tracce occasionali nel Paese. Tuttavia, si evidenzia la presenza della *Galerie Nächste St. Stephan*, in cui Joseph Beuys ed Henning Christiansen erano soliti dare concerti sperimentali alla fine degli anni '60. In HIGGINS, H., *Fluxus Experience*, California: University of California Press, 2002, p. 171.

Paik e l'eccentrico John Cage a cui il primo avrebbe dedicato la celeberrima "azione" *Hommage à John Cage*<sup>32</sup> come riconoscimento alla nascita della propria "musica visiva". Cage, difatti, oltre ad aver influenzato la nascita della corrente Fluxus americana, è stato altresì importante per la scena tedesca; nel dettaglio, i suoi interventi presso gli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*,<sup>33</sup> - noti semplicemente come *Corsi estivi di Darmstadt* - in ambito strettamente musicale e d'altra parte la sua partecipazione alle attività della *Galerie 22* così come i concerti che si tenevano di Radio Colonia, rappresentarono momenti importanti per lo sviluppo del movimento Fluxus in Germania.

Tuttavia, le prime mosse concrete verso un'accettazione del suono da parte di figure istituzionali avvenne intorno alle fine degli anni '60 in un periodo in cui sia il sistema artistico iniziò a farsi promotore nel settore dell'Arte concettuale sia i compositori ed artisti divennero sempre più consapevoli del potenziale sonoro legato all'aspetto visivo tramite quello performativo. Malgrado ciò, la presenza di spazi espositivi che optassero di investire su questo tipo di attività era pressoché inesistente e i pochi esempi erano quelli il cui fulcro di attività principale riguardava generi artistici tra i più tradizionali ed "accessibili". A tal riguardo, sono stati tre gli spazi, tutti americani, ad aver dimostrato una graduale attenzione nei confronti del suono come "materiale da esposizione". Oltre alla *Reuben Gallery*<sup>34</sup> di New York, di rilievo fu il Nelson-Atkins Museum of Art nel Missouri, il cui curatore Ralph T. Coe organizzò una ragguardevole mostra nel 1966 dal titolo *Sound, Light, Silence: Art That Performs*,<sup>35</sup> riunendo questi tre elementi che

---

<sup>32</sup> HENDRICKS, G., *Critical Mass: Happening, Fluxys, Performance, intermedia*, Piscataway: Rutgers University, 2003 p. 58.

<sup>33</sup> Per approfondire l'argomento: THOMAS, E., SCHLÜTER, W., *Darmstadt in The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra: Macmillan, 2001.

<sup>34</sup> Tale galleria nell'ottobre del 1959 ospitò *Toward Events*, un'esibizione di opere di George Brecht. Quest'ultimo, mentre operava la sua professione di chimico, studiava composizione sperimentale con John Cage alla New School for Social Research. In OUZOUNIAN, G., *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, San Diego: Proquest, 2008, p. 176.

<sup>35</sup> COE, R. T., *Sound, Light, Silence: Art that Performs: Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, Missouri, November 4th-December 4th 1966*, Missouri: The Gallery, 1966.

egli riteneva essere le polarità più significative di quegli anni, dalle quali sarebbe nato un modello più profilato nella decade posteriore. Infatti, nonostante l'evento non fosse imperniato esclusivamente sulla componente sonora, il connubio tra questi tre fondamenti caratterizzò l'esito positivo della mostra. Di seguito, la testimonianza di Coe:

*Sound is not as a thematic unifying principle but as one of a number of common denominators for the ever-so-ephemeral experience of the art world of his time. Sound, like light, was for the 1960s gallery public the fleeting trace of the work that could not be captured by the catalog, work that had to be experiences.*<sup>36</sup>

Realizzata in collaborazione con Dale Waller e Mary Lucas Jones, entrambe del dipartimento di pittura del museo, la mostra affiancò lavori di artisti contemporanei tra cui Robert Rauschenberg, Frank Stella e Donald Judd a sculture cinetiche ed installazioni di luce tra le quali si distinse per importanza l'opera di Howard Jones.

Infine, del terzo spazio espositivo, il Museum of Contemporary Art di Chicago, va menzionata l'esposizione dal titolo *Art by Telephone*, tenutasi nel 1969 e che sottolineò in modo diretto l'incipiente e al tempo pervasiva tendenza all'interrelazione tra l'elemento sonoro e l'Arte concettuale.

## 2.4 I PRIMI ANNI '70:

### 2.4.1 TOM MARIONI, L'ARTE CONCETTUALE E LA MOSTRA *SPACE/TIME/SOUND*

Tom Marioni è stata una delle personalità più autorevoli dello scenario artistico americano dei primi anni '70. La sua formazione classica ed accademica, comprendente lo studio del violino e la frequentazione dei *jazz club*, contribuì ad

---

<sup>36</sup> CLUETT, S., *Ephemeral, Immersive, Invasive* in PASCUAL-LEONE, A., LEVENT, N., *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Washington DC: Rowman & Littlefield, 2014, p. 112.

arricchire ed espandere i suoi interessi non musicali portandolo a realizzare una serie di sculture, secondo una pratica da lui definita *Action by Sculptures*, che oltre a basarsi sul “matrimonio” tra arte e sonorità, consistevano in performance astratte prive di una narrazione definita. La sua concezione del suono emerge da una definizione del genere:

*An element that could be used as a sculpture material which could only exist in time and was not static. To me it seemed that the sound should be the result of an action that I made.*<sup>37</sup>

Questo concetto di “dematerializzazione”<sup>38</sup> era molto presente durante il decennio esaminato e, probabilmente, come afferma lo stesso Marioni, non si sarebbe mai sviluppato senza la presenza effimera dell’elemento sonoro. Tale aspetto inserito in scultura stravolse invero le norme tradizionali a cui si era abituati dal momento che solitamente questa forma d’arte interessava (e riguarda tutt’ora) la realizzazione di un’idea tridimensionale attraverso una vasta varietà di materiali a disposizione tra cui legno, pietra, metalli; con la nascita della nozione di scultura dematerializzata, tuttavia, la maggior parte degli artisti facenti parte del versante concettuale allargarono le frontiere arrivando ad includere nei loro lavori qualsiasi elemento potesse essere utilizzato come materiale “plastico”: l’aria, la luce e ovviamente il suono. A tal proposito, in occasione di un’intervista rilasciata da Bob George nel 1979 dalla studiosa tedesca Heidi Grundmann, egli disse:

*Ansatzpunkt für diese neue Ausdrucksform war die Bildhauerei. Die offensichtlichste Veränderung besteht wohl darin, dass das Tonband eingesetzt*

---

<sup>37</sup> MARIONI, T., *Writings on Art: Tom Marioni 1969-1999*, University of Michigan: Crown Point Press, 2002, p. 44.

<sup>38</sup> GRAYSON, J., *Sound sculpture: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications, and future directions of sound sculpture*, United Kingdom: A.R.C Publications, 1975, p. 3.

wird, u.zw. als Material, das genauso manipuliert werden kann wie jedes andere Material für eine Skulptur.<sup>39</sup>

Dal punto di vista strettamente curatoriale, l'influenza di Marioni fu altrettanto forte ed incisiva. Di fatto, dopo essere stato il direttore nel 1968 del Richmond Art Center<sup>40</sup> in California, fondò due anni più tardi il pionieristico Museum of Conceptual Art (MOCA)<sup>41</sup> di San Francisco. Quest'ultimo, allocato nella 86th Third Street e sorto accanto alle più grandi istituzioni artistiche del quartiere, tra cui il San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) e lo Yerba Buena Center for the Arts (YBCA), venne considerato il primo *alternative art space* della città, progettato sia per dare agli artisti l'opportunità di rendere pubblici i loro lavori, sia per ospitare, tra le svariate mostre temporanee, una ricca collezione permanente. Il 30 aprile del 1970, il giorno stesso dell'inaugurazione del centro, Marioni pianificò la rassegna *Sound Sculpture As*, un episodio leggendario nell'ambito dell'Arte concettuale, al quale parteciparono nove artisti di fama internazionale che intervennero con una serie di sculture sonore. A tal proposito, dal momento che Marioni, in quanto curatore della mostra, non avrebbe potuto partecipare all'evento, si ispirò a una delle sue figure guida, Marcel Duchamp, utilizzando lo pseudonimo di Allan Fish. Con questo stratagemma poté esibirsi con l'opera *Piss Piece*, una performance durante la quale, dopo aver bevuto una serie di lattine di

---

<sup>39</sup> Trad. "Il punto di partenza di questa nuova forma espressiva era quindi la scultura. Il più ovvio cambiamento provenne probabilmente dall'uso dell'audiocassetta come materiale da manipolare, come tutti gli altri materiali per creare una scultura". Testo introduttivo per opera di GRUNDMANN, H., *Ein anderer Raum. Sound als medium der bildenden Kunst* in BREITWIESER, S., *Re-Play*, Vienna: Generali Foundation, 2000.

<sup>40</sup> Tom Marioni: "I saw also my activities at the Richmond Art Center as activities in which I could realise my sculpture concerns by organising exhibitions of other people's work in group shows and theme shows. Assembling shows according to relationships of people and styles is the same as putting relationships of objects together in more traditional sculpture" in KAYE, N. *One Time over Another: Tom Marioni's Conceptual Art*, in "PAJ: A journal of Performance and Art", volume 35, No.2, Cambridge Mass Press: MIT Press 2012, p. 35.

<sup>41</sup> A proposito del MOCA, Tom Marioni invitava ogni mercoledì pomeriggio, tra le due e le quattro, personaggi della scena artistica del tempo a partecipare ai simposi che avvenivano al Café Society all'interno del museo. Per approfondire l'argomento cfr. MARIONI, T., *Writings on Art: Tom Marioni 1969-1999*, University of Michigan: Crown Point Press, 2002.

birra, urinò dall'alto di una scala cercando di mirare una vasca da bagno. Ad intervenire in modo molto simile fu l'artista americano Terry Fox,<sup>42</sup> il quale si immedesimò perfettamente nello spirito della mostra presentando il suo primo lavoro acustico dal titolo *Sounds, Bowls, Shovel, Water*, contraddistinto da un rumore assordante provocato dall'azione incessante del graffiare una pala di ferro contro il pavimento.

Oltre agli artisti sopra descritti, altre figure che risaltarono furono Paul Kos e il *sound designer* Richard Beggs che posizionarono otto microfoni attorno a due blocchi di ghiaccio che furono sciolti dal calore emanato dall'elettricità, Jim Melchert, che lasciò squillare il suo telefono per ben quindici minuti all'interno della sala principale, e George Brecht il cui celebre pezzo *Drip Music*<sup>43</sup> presentava una forte teatralizzazione della componente sonora. Ancor oggi *Sound Sculpture As* viene ricordata come una pietra miliare circa i tentativi concettuali di lasciare spazio al suono come elemento espressivo preponderante; del resto, come già puntualizzato, si tratta del primo caso in assoluto in cui viene "esposto" il concetto di dematerializzazione dell'opera d'arte attraverso il suono, che prendeva le distanze dalle sculture sonore tradizionali realizzate fino a quel momento per opera di Harry Bertoia, Jean Tinguely, o Stephan von Heune, peraltro ben rappresentate nell'esposizione *Sound Sculpture* organizzata da John Grayson qualche anno dopo (1975) alla Vancouver Art Gallery, in Canada.

Un paio di anni più tardi dalla sua prima esibizione, Marioni si interessò alla curatela di un ulteriore evento basato sul suono. Si trattò di *Notes and Scores for*

---

<sup>42</sup> A proposito della componente performativa preponderante in questi anni, Terry Fox esprime la sua opinione sottolineando il fatto che, secondo lui, una delle ragioni per cui la Performance art si sviluppò negli Stati Uniti è stata la guerra del Vietnam. Dopo di essa l'atmosfera negli Stati Uniti, oltre a quella di sconforto assoluto, era di totale perdita di fiducia nei confronti dei media (anche e soprattutto da parte degli artisti), in particolare della televisione e della radio che trasmettevano in continuazione la caduta delle vittime durante la guerra. La Performance art, infatti, non coinvolge infatti l'uso dei media. In OUZOUNIAN, G., *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, San Diego: Proquest, 2008 p. 131.

<sup>43</sup> cfr. KAHN, D. *Noise, Water, Meat, a history of sound in the arts*, Cambridge Mass Press: MIT Press, 2001, p. 276.

*Sound*<sup>44</sup> che, allestito al Mills College Art Museum, includeva oltre a una serie di partiture e materiali visivi preparatori per la produzione sonora, un nastro magnetico della durata di circa dieci minuti costituito da pezzi acustici realizzati da quindici compositori e scultori: alcuni di essi utilizzarono la bocca come mezzo espressivo, tra cui Vito Acconci urlando, Nancy Gardner ridendo e Jim Melchert soffiando; altri, come ad esempio Terry Fox, misero in scena la cosiddetta pratica della *sound poetry* trasponendo musicalmente il suono di un violino in una poesia, a sua volta scritta utilizzando solamente le lettere A e G che corrispondevano rispettivamente alle note La e Sol della notazione alfabetica.

Il già citato George Brecht fu uno dei protagonisti di una successiva rassegna dello stesso stampo concettuale, istituita in questo caso da Susanne Foley nel 1979. *Space/Time/Sound: Conceptual Art in the Bay Area, the 1970* (Fig.1),<sup>45</sup> come le due precedenti, era infatti focalizzata sulla tradizione della scultura sonora all'interno della corrente artistica in esame. Nello specifico, Brecht presentò una serie di esecuzioni che implicavano l'utilizzo della maggior parte dei cinque sensi; secondo lui, una performance doveva includere, oltre al senso dell'olfatto, del tatto e della vista, soprattutto quello dell'udito, dal momento che riteneva la componente sonora come un linguaggio a sé stante, che non necessitava di una particolare comprensione per essere recepito.

Tuttavia, la mostra in questione voleva essere un'ambiziosa retrospettiva che prendeva in considerazione, prima di tutto, un periodo significativo, in questo caso gli anni '70, e che riguardava esclusivamente artisti che provenivano dalla Bay Area. In particolare, la decisione di restringere il campo ad artisti locali era stata indotta dalla difficoltà intrinseca di creare un legame teorico tra l'insieme dei lavori racchiusi nel denominatore comune delle sculture sonore concettuali. Ciò, però, non ha risparmiato la problematicità che si è ugualmente affrontata al

---

<sup>44</sup> Per approfondire il contenuto dell'evento consultare il volume LOEFFLER C.E., TONG.D., *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*, San Francisco, Last Gasp, 1989, pp. 51-52

<sup>45</sup> FOLEY.S.,LEWALLEN.C., *Space, Time, Sound: conceptual art in the San Francisco Bay Area, the 1970s*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1981.



momento della contestualizzazione delle opere presenti, la maggior parte delle quali avevano un carattere performativo, dinamico e *non-material*.

*The context offered by a publication on Conceptual art such as [Space/Time/Sound] has to compensate for the absence of first-hand experience with a performance or a temporary installation that is now a piece of history* <sup>46</sup>

Un ulteriore difetto fu evidente nella disparità di genere tra gli artisti ospitati. Tale divergenza venne evidenziata come preponderanza numerica di artisti maschi (diciotto) rispetto alle donne (tre) quanto proprio per l'aspetto sessista che le opere della maggior parte di essi denotavano. Tuttavia, non mancarono, viceversa interventi da parte di figure come Bonnie Sherk, Linda Montano e Lynn Hershman che esasperarono provocatoriamente tale aspetto.

Ciò nonostante, gli ostacoli incontrati non compromisero la concezione della mostra la quale riscosse ugualmente un grande successo internazionale, probabilmente anche grazie al prestigio dell'istituzione in cui venne allestita, il già citato San Francisco Museum of Modern Art.

---

<sup>46</sup> cfr. FOLEY.S.,LEWALLEN.C., *Space, time, sound: conceptual art in the San Francisco Bay Area, the 1970s*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1981, p. 6.



**Fig.1** Copertina catalogo della mostra *Space/Time Sound. Conceptual art in the San Francisco Bay Area: The 70s*.

#### 2.4.2 DUE CASI SINGOLARI: RECORD AS ARTWORK E LA VÉHICULE ART GALLERY

Nel 1973 Germano Celant promosse un'esposizione unica nel suo genere, *Record as Artwork*,<sup>47</sup> allestita dapprima al Royal College of Art Gallery di Londra per poi, negli anni successivi, fare il giro di una serie di importanti musei americani tra cui quelli di Philadelphia, Chicago e del Texas. Seppur con una concezione differente rispetto alle precedenti, essa, prediligendo il *disco* come soggetto preponderante, ha ugualmente saputo collegare l'aspetto oggettuale, visivo con quello sonoro; si tratta, invero, della prima mostra in assoluto ad aver elevato tale mass medium ad opera d'arte, divenuto così pervasivo e onnipresente agli inizi degli anni '70 che Celant stesso decise di includerlo in uno dei suoi volumi più celebri e conosciuti: *Offmedia*. Di seguito le sue parole:

*[...]In linea con le teorie riduttive del periodo, il disco, da un lato contribuisce all'isolamento di una componente dell'opera d'arte - il suono - dall'altro arricchisce la gamma di strumenti linguistici disponibili per il raggiungimento di far esplodere la parte specificatamente visuale e respingere i limiti del processo artistico*<sup>48</sup>

All'infuori di siffatto esempio, che in parte si svincola dal percorso logico che si sta affrontando, nello stesso periodo compare nel panorama artistico contemporaneo uno spazio espositivo tra i più stimati dell'epoca: la Véhicule Art Gallery, una galleria canadese fondata nel 1972 per volere di un gruppo di tredici membri desiderosi dell'esistenza di un centro che fosse interamente diretto e condotto da artisti. Nonostante lo spazio ospitasse svariati eventi riguardanti l'ampia gamma di linguaggi innovatori del tempo, non legati esclusivamente all'elemento acustico, nello stesso anno della sua inaugurazione la fotografa e videoartista Suzy Lake optò per la realizzazione di una rassegna, tutt'oggi poco

---

<sup>47</sup> CELANT.G., *Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*, University of Virginia: Museum of Contemporary Art, 1977.

<sup>48</sup> CELANT.G., *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari: Dedalo libri, 1977, p. 122.

nota, dal titolo *Sound as Visual, Visual as Sound* che prevedeva la presenza del suono come mezzo principale. Stando alla sua testimonianza, affascinata dalle notazioni grafiche delle partiture di John Cage, decise quindi di avviare una *call* rivolta a tutti coloro, sia compositori che artisti visivi, volessero esprimersi con un pezzo in cui il suono potesse provocare un'immagine figurativa, o viceversa.

## 2.5. FINE ANNI '70: PRATICHE CURATORIALI PIÙ CONSAPEVOLI

### 2.5.1 INSTALLAZIONI SONORE ALL'INTERNO DELLE MOSTRE DEGLI USA

Prima di intraprendere l'esame delle manifestazioni che hanno contraddistinto gli ultimi anni '70, si dimostra fondamentale fare cenno al cambiamento radicale avvenuto in questo lasso di tempo, che d'altra parte coincide con l'aumento della consapevolezza curatoriale in relazione alla *sound art*. Se fino ad ora, infatti, come si è osservato in occasione degli eventi Fluxus e performance concettuali, il mezzo sonoro si esprimeva "tacitamente" e nella maggior parte dei casi attraverso supporti non concreti, è a partire da questo momento che le opere che includevano linguaggi *new-media* incominciarono a prendere sempre più le sembianze di installazioni attraverso le quali il pubblico poteva avvicinarsi in modo nuovo e diverso. Altresì, si sottolinea il fatto che l'aspetto oggettuale non era ancora mai stato analizzato in letteratura come elemento strutturale di un'opera di arte sonora, eccezion fatta per le sculture. Infine, nonostante Max Neuhaus, il padre della locuzione *sound installation*, abbia coniato questa espressione circa una decina di anni addietro con l'opera *Drive in Music*,<sup>49</sup> sarà solo al termine del decennio che si noterà di fatto il fiorire vero e proprio di questa nuova branca stilistica.

Come diretta conseguenza di ciò, le istituzioni artistiche, sebbene in forma ancora embrionale, iniziarono ad avvicinarsi attivamente al genere e fu proprio nell'essenza visiva delle opere recenti che trovarono la possibilità di esporre lavori

---

<sup>49</sup> Una descrizione approfondita dell'opera si trova nel volume OUZOUNIAN, G., *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, San Diego: Proquest, 2008, p. 114.

più accessibili e maggiormente comprensibili da parte del pubblico. Se, in precedenza, lo spettatore, dinanzi ad una mostra di arte sonora, avvertiva il disorientamento dovuto al trovarsi in uno spazio diverso dai luoghi e dalle convenzioni del concerto, la nascita delle installazioni, avvenuta in un'epoca di avanzamento tecnologico, ha fatto sì che il fruitore si sentisse più a suo agio, da poco ormai abituato alla "portatilità" della musica, resa possibile dai nuovi apparecchi (radio, giradischi ecc.) a transistor.

Uno dei primi centri impegnati nell'esibire installazioni sonore fu l'Artists Space di New York, un edificio trasformato in galleria ed avviato con la premessa, parimenti alla Véhicule Art Gallery, che gli artisti stessi avrebbero curato i progetti da presentare ed il cui *focus* di attività si sarebbe basato esclusivamente sulla connessione tra il suono e le arti visive. La direttrice dello spazio, Helen Winer, pianificò, a tal riguardo, una mostra dallo stampo marcatamente storico denominata *A sound selection: Audio Works by Artists*<sup>50</sup> che comprendeva, al di là di un paio di sale che permettevano la riproduzione di bobine e dischi in vinile, quattro installazioni sonore da parte dei compositori Rhys Chatham e Scott Johnson. In più, per sottolineare le numerose categorie che caratterizzano la componente aurale, si pianificarono una serie di performance da parte del musicista sperimentale John Zorn. Nel 1976, inoltre, sempre all'interno del medesimo centro, nacquero svariati progetti avvincenti: ad esempio, si commissionò a Liz Phillips la realizzazione dei pezzi installativi da lei intitolati *Sound Structures*, si predispose una personale interamente dedicata a Laurie Anderson - curata dal videoartista Vito Acconci - ed infine si programmò, un anno più tardi, *Acoustic Sculpture and a Clicker Drawing*, una mostra focalizzata sul lavoro dell'artista californiano Michael Brewster. A tale proposito è interessante conoscere il percorso stilistico e formativo di questo artista. Provenendo, infatti, in discordanza con la maggior parte degli artisti fin qui descritti, da un *background* di arti visive e figurative, il suo approccio nei confronti del suono è totalmente

---

<sup>50</sup> HELENE, W., BARRY, R., *A Sound selection, audio works by artists: a traveling exhibition*, New York: Committee for the Visual Arts, 1980.

differente. Nello specifico, dal 1970 comincia a lavorare soprattutto con gli effetti spaziali che il suono produce, per promuovere, come si può notare nelle sue due opere primarie *Acoustic Space* e *The Sonic Drawings*, sensazioni “di scultura” all’interno di un ambiente acustico:

*You’ can’t make sound become hard and solid; but you can make it seem to stand still, as if hovering in place, so that you can walk around inside its acoustic structures [...] Sound has physical size, actual dimensions in feet or meters, as well as density, vibrancy, rhythms and textures*<sup>51</sup>

Brewster fu poi uno dei protagonisti indiscussi, in compagnia di altri artisti stilisticamente a lui molto vicini quali Michael C. McMillen ed Eric Orr, della nota rassegna del 1975 organizzata al Newport Harbor Art Museum di Los Angeles: *Sounds Show*<sup>52</sup> (Fig.2). Fu un evento particolarmente significativo poiché si trattò del primo esempio nella storia delle mostre di arte sonora in cui si studiò da vicino lo spazio espositivo architettonico, che doveva essere il più possibile adattabile alle opere esposte, le quali del resto vennero allestite con una tale attenzione alle loro caratteristiche che talvolta si è dovuti ricorrere a uno stravolgimento strutturale degli ambienti. Tali idee innovative rappresentavano probabilmente una conseguenza della prosperosa situazione artistico-culturale che la città di Los Angeles stava attraversando, contraddistinta da uno sviluppo consistente dei nuovi media, primo fra tutti un rinnovamento della funzione della radio - che si consoliderà a partire dalla metà degli anni ‘80. Per mezzo di essa si veniva a creare una rete di comunicazione molto fitta tra gli artisti delle varie città che cominciarono a produrre programmi utilizzandola sia come piattaforma

---

<sup>51</sup> BREWSTER, M., *Where, There or Here*, in LABELLE.B., RODE.S., *Site of sound: of architecture and the ear*, Berlino, Errant Bodies Press, 1999.

<sup>52</sup> BREWSTER, M., DOE CO, J., MCMILLEN, M., ORR, E., *Sounds Show: December 8, 1975 - January 11, 1976*, California: Newport Harbor Art Museum, 1975.



riferimento a *Sound: an Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Space*,<sup>54</sup> progettata al Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA) nel 1979 e approdata l'anno seguente nello spazio alternativo del MoMA, il PS1. A tal proposito, è significativo il fatto che le varie manifestazioni cominciassero a essere replicate e circolare, segno senz'altro della vivacità della comunità artistica del periodo, ma soprattutto di un interesse ormai diffuso e non più circoscritto a episodi locali per quanto significativi. In linea con questo pensiero e con la precedente mostra descritta, la strategia curatoriale che Robert Smith e Robert Wilhite adottarono fu quella di sviluppare un piano tecnico per cui i lavori sarebbero stati azionati e disattivati in successione cosicché ogni opera, a turno, avrebbe permesso una fruizione singola, senza la sovrapposizione con i suoni degli altri lavori circostanti. Si ha a che fare dunque con il secondo caso in cui lo spazio espositivo venne fatto oggetto di un'attenzione specifica; e se ciò al tempo poteva sembrare una pratica insolita, oggi è alquanto comune in fatto di curatela di *sound art*; basti pensare, giusto per citarne qualcuna, alle mostra realizzata nel 2011 al MoMA di New York *Thing/Thought* o a quella allestita al Mains D'Oeuvres di Parigi nel 2009 dal titolo *23'17"*.

#### 2.5.2 LA PROIEZIONE DELLE INSTALLAZIONI SONORE NELLE MOSTRE IN GERMANIA

Dopo circa un decennio dall'inaugurazione della *Galerie 22* di Düsseldorf, si tenne nella medesima città l'evento intitolato *Sehen um zu hören: Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60ger Jahre* [Vedere per udire: Oggetti e concerti della musica visiva degli anni Sessanta], esemplificativo della crescente attenzione nei confronti del rapporto tra suono e visione racchiuso nelle installazioni sonore. Nonostante, infatti, non venne salutato dalla critica al pari della celebre *Für Augen und Ohren*, gettò le basi per questo aspetto ancora poco esplorato. Ideata alla Staatliche Kunsthalle e realizzata dalla gallerista tedesca

---

<sup>54</sup> WHITE R., *Sound: an exhibition of sound sculpture, instrument building and acoustically tuned spaces*, Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1979.



Inge Baecker, la mostra scaturì dalla sua volontà di riproporre lavori che prendevano spunto dalle opere del compositore argentino naturalizzato tedesco Mauricio Kagel, i quali dipendevano fortemente dalla eminente componente visiva di un pensiero comunque profondamente radicato nella composizione musicale. Gli aspetti che lo legavano alle altre personalità presenti, John Cage, Giuseppe Chiari, Joe Jones, etc finirono per dare alla stessa un aspetto molto omogeneo in cui entrambe le parti costitutive si unirono in modo indissolubile e simbiotico.

Per concludere, l'esistenza e la buona riuscita di tale esempio paradigmatico contribuì alla sensibilizzazione del genere in esame e probabilmente è alle origini della *Galerie Giannozzo* sita a Berlino nella zona di Charlottenburg. Nel corso degli anni, probabilmente per motivi economici, il fondatore Rolf Langebartels si vide costretto a trasformare lo spazio in un'Associazione Culturale, la cui attività si interruppe definitivamente nel 2007.

## 2.6 LA SITUAZIONE CURATORIALE A VIENNA NEGLI ANNI '70

Durante gli anni '70, oltre che in Germania, anche in territorio austriaco si cominciò a respirare un clima favorevole nei confronti dell'arte sonora, nonostante l'interesse istituzionale verso di essa fosse ancora pressoché limitato. Tra le varie città, Vienna, soprattutto agli occhi di galleristi e curatori americani, veniva considerata come l'ultima città del mondo occidentale, poiché era principalmente conosciuta per il movimento dell'Azionismo viennese che imperava in quel periodo. Tuttavia, sebbene scarseggiassero gli esempi che tentavano di superare la generazione precedente, stava nascendo un gruppo di artisti sperimentatori, formati in ambito accademico e universitario, che cominciarono a studiare le nuove tecnologie emergenti, tra cui quelle che permettevano di lavorare con il mezzo sonoro. Tra le figure che cercarono di posizionarsi in questo senso all'interno del discorso artistico internazionale e farsi notare dai personaggi più illustri del settore, spiccò l'italiano Maurizio Nannucci

al quale peraltro il curatore viennese Peter Weiermair dedicò una mostra personale ad Innsbruck durante la fine degli anni '70. In ogni caso, per quanto concerne le mostre che hanno rispecchiato la tendenza contemporanea austriaca riguardo il collegamento tra suono e arti visive, se ne ricordano in particolare un paio. La prima, intitolata *Replay*, ospitò personalità come l'autoctona Valie Export la quale, nonostante non si possa considerare una *sound artist* nel senso stretto del termine, intervenne con uno dei suoi pezzi più famosi, *Sound Monument*, i cui suoni attraversavano il fiume Mur e venivano emanati attraverso una serie di altoparlanti:

*The windows of the town on both sides of the river are yelling at each other with the help of loudspeakers. The choice of the "belching" sound manifests the aesthetic organization.*<sup>55</sup>

Ad operare, all'opposto, tra i muri della galleria fu l'artista Wolfgang Ernst che propose dal canto suo *Projekt Tonraum*, un'opera interattiva che permetteva ai visitatori di generare loro stessi effetti sonori. Figurarono inoltre, all'interno dell'esposizione, gli artisti Richard Kriesche e Peter Gerwin Hoffmann, entrambi personalità innovatrici della scena musicale e culturale del tempo. Essi, benché non utilizzassero di frequente il suono nelle loro realizzazioni, cominciarono ad programmare una serie di mostre tematiche che includevano, oltre all'esibizione in sé, infatti, alcuni *symposia* durante i quali si dissertava a proposito della nascita delle nuove tecnologie relazionate al suono. Nel dettaglio, sia Kriesche che Hoffman, influenzando poi le successive generazioni di compositori e musicisti austriaci, tentarono di giungere a una definizione univoca ed universale di *sculptural space*, definito come uno spazio sociale co-determinato da nuove tecniche e dalla presa di coscienza da parte degli artisti stessi. A tal riguardo, nel 1971, Hoffmann disegnò un progetto per uno spazio pubblico intitolato

---

<sup>55</sup> BREITWIESER, S., *Re-Play*, Vienna: Generali Foundation, 2000, p.444.

*Klangbaume* (letteralmente alberi di suono), concepito più per sensibilizzare un nuovo pubblico che per provocarlo.

Come la succitata, un'altra rassegna ad aver basato il proprio *concept* sulle installazioni sonore fu *Kunst aus Sprache*,<sup>56</sup>organizzata nel 1975 al Museo del Ventesimo secolo di Vienna e curata da Peter Weibel, uno dei fondatori dell'attuale centro culturale ZKM a Karlsruhe (Germania). A contraddistinguerla rispetto alle precedenti fu il criterio intelligente con cui venne pensato l'allestimento e che portò le opere inserite a raggiungere un elevato grado di armonia all'interno dello spazio espositivo.

Tra tutte, però, l'esposizione che maggiormente colpì per ampiezza e completezza fu *Audioscene*'79,<sup>57</sup> allestita alla *Moderne Galerie* di Vienna e nata dalla collaborazione tra la gallerista Grita Insam<sup>58</sup> e René Block, il quale si occupò anzitutto dell'aspetto seminariale, dei simposi e delle letture mirate a sensibilizzare il pubblico. La mostra in esame fu un valido tentativo, anche da una prospettiva internazionale, di "rimuovere" i lavori di arte sonora dall'ombra in cui erano vissuti fino a quel momento; di fatto, non parteciparono solo compositori con alle spalle una formazione puramente musicale, ma altresì artisti, come ad esempio Fritz Rupprechter e Norbert Brunner, che fondavano le proprie radici sulle arti visive e sulla musica elettroacustica. Tuttavia, ad appartenere alla prima categoria si distinse Laurie Anderson, divenuta, grazie alla sua versatilità, una figura iconica nella scena degli anni '70. Per l'occasione presentò per la prima volta la sua opera forse più conosciuta: *Handphone Table*,<sup>59</sup> con la quale ha voluto creare una versione intima della sua idea di musica intrinsecamente relazionata allo spazio. Si tratta di un'installazione sonora-visiva-interattiva con la quale il

---

<sup>56</sup> WEIERMAIR, P., *Kunst Aus Sprache*, Innsbruck: Galerie im Taxispalais, 1976.

<sup>57</sup> INSAM, G., *Audio Scene '79 Veranstaltungsreihe zum thema "Sound, medium der bildenden Kunst"*, Vienna: Modern Art Galerie, 1979.

<sup>58</sup> In passato la Insam, oltre a gestire la sua galleria, curò innumerevoli mostre internazionali e partecipò a un gran numero di fiere importanti, prima fra tutte *Art Basel* in Svizzera alla quale diede il suo contributo per ventiquattro anni consecutivi.

<sup>59</sup> Per saperne di più: BORN, G., *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p.83.

visitatore, una volta poggiati i gomiti sul tavolo e coperte le orecchie con le palme delle mani, percepisce suoni condotti esclusivamente attraverso la tavola di legno e le ossa del suo braccio.

### 3. DAL 1980 AL 2000

Il periodo che comincia intorno ai primi anni '80 segna un momento di svolta nel campo della *sound art* a livello mondiale. Sono anni in cui del resto questa espressione entra in circolazione a opera del compositore e artista canadese Dan Lander. Tuttavia, a riguardo, altre fonti inducono a pensare che l'origine del termine sia ricollegabile alla nascita della *Sound Art Foundation* al cui direttore William Hellerman si deve la mostra *SOUND/ART*<sup>60</sup> risalente al 1984 e avvenuta allo Sculptor Center di New York.

Con la nascita effettiva della locuzione si nota una maggiore emergenza del *focus* curatoriale nei confronti di quegli artisti la cui prima modalità di espressione coinvolgeva il suono. In altre parole, a partire da questa decade ci si trova dinnanzi a un processo istituzionale pressoché compiuto, incline a dedicare un più ampio spazio a progetti riguardanti questa nuova categoria, i quali rientravano per la maggiore nell'ambito delle installazioni e delle sculture sonore. In aggiunta, come si vedrà nella seconda parte di questo capitolo, la concezione più chiara e definita della *sound art*, dovuta specialmente alla prevalenza dell'aspetto visuale e tangibile nelle opere d'arte, ha fatto sì che lo sviluppo istituzionale si diffondesse anche al di fuori dei centri più tradizionali quali la Germania e gli Stati Uniti, arrivando a coinvolgere luoghi ritenuti fino al quel tempo *outsiders* come le zone del Pan Pacifico e del resto d'Europa.

#### 3.1 KLANGKUNST IN GERMANIA

Con l'avvento degli anni '80 si osserva in Germania, particolarmente nella città di Berlino, un passaggio decisivo nella concezione della mostra di arte sonora. Si assiste all'introduzione, nella letteratura artistica e musicale, dell'espressione

---

<sup>60</sup> HELLERMAN, W. *SOUND/ART*, New York: Sculpture Center, 1983

*Klangkunst*<sup>61</sup> (letteralmente arte del suono), il cui studio si è sviluppato grazie alla stretta cooperazione di musicologi, giornalisti, case editrici nonché di gallerie ed organismi artistici autorevoli. A differenza di altri idiomi, come per es. nelle espressioni *art sonore* in francese o *ljudkonst* in svedese, quella tedesca fa sempre riferimento a due generi definiti e specifici quali la scultura e l'installazione sonora, entrambe accomunate da una forte interrelazione tra l'elemento aurale (*Klang*) e quello visivo (*Kunst*) e che tende a escludere branche parallele come la Radio Arte, la musica elettroacustica e il genere performativo. A tal riguardo il curatore di arte sonora Christopher Metzger con la frase *Sound installation is not a sound art genre among other - it is the sound art*<sup>62</sup> è abbastanza categorico ma al contempo esaustivo nel riassumere l'approccio accademico tedesco.

### 3.1.1 FÜR AUGEN UND OHREN

A porre una forte enfasi sull'aspetto duale del vedere e del sentire, come sottolinea il titolo stesso, è stata l'iconica mostra *Für Augen und Ohren*,<sup>63</sup> (Fig.3) che ha dato inizio, nel campo della storia della *Klangkunst*, a un radicale cambiamento dell'approccio curatoriale.

In particolare, la rassegna si ispirò a un convegno tenutosi nel 1979 a Vienna dal titolo *Ton als Medium der bildenden Kunst* che poneva al centro della discussione il suono come medium congruente alle arti visive e che poneva in essere una serie

---

<sup>61</sup> Rilevante in questo senso è stato il contributo della musicologa e teorica della musica Helga de la Motte Haber. I suoi scritti fondano un impianto storico-teorico molto solido per la comprensione del genere; infatti, la studiosa tedesca si interroga in maniera approfondita e proficua sulle principali questioni teoriche legate alla *sound art*. Cfr. DE LA MOTTE-HABER, H. *Klangkunst - Tonende, Objekte, Klingende Räume, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Germania: Laaber-Verlag, 1999; ENGSTROM, A., STJERNA, A., *Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art* in AA.VV., "Organised Sound n.1 vol.14", Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 11-18.

<sup>62</sup> METZGER, C. *Sounds Typically German*, in AA.VV., "Organised Sound no.1 vol.14", Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 53-57.

<sup>63</sup> BLOCK, R., DOMBOIS, L., HÄRTLING N., *Für Augen und Ohren: Objekte, Installationen, Performances: von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlino: Akademie der Künste, 1980.

di performance che sottolineavano il carattere sperimentale delle ricerche portate avanti fino a quel momento.

Organizzata nel 1980 nell'ambito dei consueti *Berliner Musiktage*, l'esposizione era nata dalla collaborazione tra l'*Akademie der Künste*,<sup>64</sup> i *Berliner Festspiele* e il DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), tre organismi pubblici operativi nell'ambito, rispettivamente, della ricerca artistica, dello spettacolo musicale e della collaborazione accademica internazionale.

Prima di argomentare il contenuto della mostra è importante capire in che contesto essa è sorta e si è sviluppata. René Block, curatore della stessa insieme alla vicepresidente dell'Accademia Nele Hertling, nell'introduzione del catalogo ha accennato alla situazione artistico-culturale degli anni '80, caratterizzata da un intensificazione della comunicazione audiovisiva (radio e televisione) che comportava ormai la presenza costante della componente acustica nella vita di tutti i giorni. In particolare, è stata con la nascita di tecnologie e possibilità tecniche di riproduzione che la musica ha subito una smaterializzazione perdendo l'aura di cui era portatrice e di cui il pubblico fruisce recandosi nelle tradizionali sale da concerto. Le radici di tale rivolgimento della concezione della musica, come preannunciato nel capitolo introduttivo, si individuano agli inizi degli anni '20 con la figura emblematica di Erik Satie, i cui progetti sonori erano talora pensati per mimetizzarsi con l'ambiente in cui venivano eseguiti. Contemporaneamente a Satie, Block segnala l'ulteriore presenza di altre sperimentazioni nei primi anni del '900; faceva riferimento in particolare al compositore italiano (ma operante a Berlino) Ferruccio Busoni,<sup>65</sup> il quale aveva redatto un manifesto a proposito dell'arte sonora in cui veniva evidenziata la

---

<sup>64</sup> L'Accademia delle Belle Arti di Berlino non è stata concepita come un luogo strettamente legato alla vita accademica e formativa; anzi, al contrario, ospitava e promuoveva svariati interventi e progetti artistici sperimentali. Cfr. BLOCK, R., DOMBOIS, L., HÄRTLING N., *Für Augen und Ohren: Objekte, Installationen, Performances: von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlino: Akademie der Künste, 1980, p. 5.

<sup>65</sup> Cfr. BUSONI, F., *Abbozzo di una nuova estetica della musica*, in BUSONI, F., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano: Il Saggiatore, 1997, pp. 40-72.

volontà di liberare il musicista accademico dai limiti intrinseci alla sua disciplina per arrivare a una libertà totale senza confini.

L'esibizione, ritenuta dalla stampa un vero e proprio capolavoro ed un episodio unico nel suo genere, si ricorda soprattutto per aver indagato sulle radici primordiali del connubio tra musica e arti visive, rappresentando l'intero sviluppo storico sino alle più contemporanee installazioni sonore. In particolare, la mostra si sviluppava in sette grandi stanze, ognuna delle quali ospitava episodi di *Klangkunst* che abbracciavano un arco temporale di circa quattrocento anni; i quattro macro-campi semantici erano:

- 1- sviluppo tecnologico per la riproduzione di musica meccanica;
- 2- sviluppo di tecnologie atte alla produzione di suoni elettroacustici;
- 3- opere in cui l'utilizzo delle tecniche meccaniche ed elettroniche veniva applicato da parte di artisti visivi e compositori creando sculture ed installazioni sonore;
- 4- sviluppo di nuovi sistemi tonali e strumenti musicali non convenzionali, espressi soprattutto attraverso concerti e performance.

Essendo dunque la prima sezione incentrata più propriamente sulla ricerca storica dell'arte sonora, oltre a un'ampia varietà di oggetti acustici tra cui strumenti automatici, pianoforti meccanici ed orologi musicali della fine del diciannovesimo secolo, vennero coinvolti una serie di lavori esemplificativi della tradizione classica. Tra costoro si rammentano espressamente le opere del compositore russo Modest Mussorgskij con il cui pezzo *Quadri da un'esposizione - Ricordo di Viktor Hartmann* creò dei componimenti sulla base dei quadri dell'amico pittore. A procedere nel verso opposto furono invece artisti figurativi che, partendo da composizioni musicali, diedero vita a dipinti accanto a cui alcune audiocassette riproducevano la composizione originale del brano. Infine, sempre a proposito di questo primo segmento espositivo - al quale peraltro si accedeva accompagnati da musiche di sottofondo come la *Radetzky marsch* e suoni più sferici e sperimentali -



la concreta mancanza di spazio costrinse il curatore ad escludere alcune opere ad esso attinenti poiché, stando alle sue parole, si potevano ammirare in altri musei nazionali ed internazionali.



**Fig.3** Copertina catalogo della mostra *Für Augen und Ohren*, 1980.

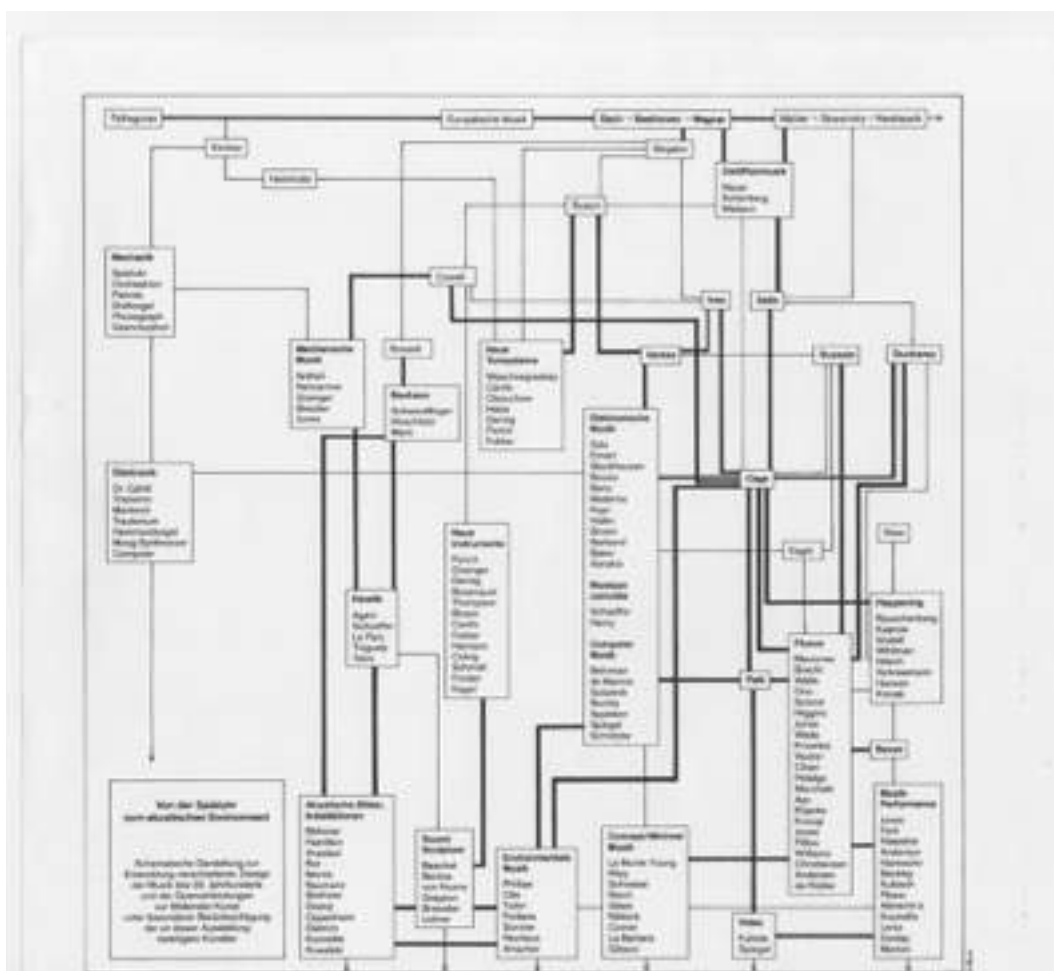
Di seguito, al visitatore, una volta oltrepassato questo settore, era concesso ammirare le cosiddette *Gesamtkunstwerk*<sup>66</sup> tipiche degli artisti Fluxus, le recenti installazioni sonore create dai *sound artist* dell'epoca e, in aggiunta, prendere parte a una rassegna di performance e concerti sperimentali, istituiti per sopperire al problema che si era dovuto affrontare a proposito della proroga dell'esposizione. Quest'ultima, infatti, programmata per l'autunno del 1980,

---

<sup>66</sup> 'Opera d'arte totale'. Il termine è stato coniato da Richard Wagner, cfr. GREY, T.S. *Richard Wagner and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 2009, p. 96.

venne poi posticipata nei mesi invernali di dicembre e gennaio a causa della sua estrema complessità logistica. Tuttavia ciò portò l'emersione di ulteriori complicazioni: essendo l'inverno particolarmente rigido, compromise il funzionamento di alcune installazioni elettroniche ed altri pezzi che, richiedendo il supporto di acqua e vento, vennero quindi estromessi dal progetto iniziale.

Entrando nel dettaglio ed esaminando gli artisti (Fig.4) ed i musicisti che effettivamente parteciparono a *Für Augen und Ohren* va citato il compositore Harry Partch (1901-1974) la cui opera più complessa, *The Bewitched* fu molto influente per il concetto della mostra stessa. Oltre al compositore statunitense l'esposizione è stata il luogo della riscoperta artistica del musicista russo Ivan



**Fig.4** Mappatura degli artisti presenti nella mostra *Für Augen und Ohren*, 1980.

Wyschnegradsky, considerato uno dei pionieri e maestri delle sperimentazioni sonore e dei nuovi sistemi microtonali degli inizi del '900. Tra gli altri artisti rilevanti vi fu poi il *pop artist* americano Richard Hamilton che propose l'opera *Lux 50* la cui connessione tra l'aspetto visivo e quello sonoro consisteva in un disegno figurativo a cui era collegata una radio che trasmetteva dei suoni strettamente legati all'immagine. Un'altra figura in questo senso è stata quella di Joe Jones il cui pezzo si reggeva interamente sul coinvolgimento del visitatore e prevedeva la presenza di innumerevoli strumenti musicali mobili-interattivi esposti in una sorta di *shop-window* del suo reale negozio, ricreato appositamente all'interno della mostra. Per quanto concerne Liz Phillips, aveva presentato un'opera ambientale interattiva dal titolo *Sunspots*, concepita per attirare il visitatore attraverso il supporto di un sintetizzatore. O ancora, va menzionata *Chœur pour six cœurs* di Jean Dupuy (Fig.5) che riproponeva le pulsioni del cuore sotto forma di piccoli cumuli di polvere, e *Cloud Music* di Robert Watts che attraverso una telecamera rivolta al cielo riprendeva le nuvole per poi tradurne il profilo sotto forma di *collage* sonori.



**Fig. 5** Jean Dupuy, *Chœur pour six cœurs* (1969-1971), durante la mostra *Für Augen und Ohren*, 1980.

Per concludere, da un punto di vista meramente organizzativo e gestionale, viste le problematiche e l'inesperienza da parte della curatela verso un evento di questo tipo, si presentò la necessità di compiere alcuni aggiustamenti tecnici come, ad esempio, la revisione degli impianti elettrici, la costruzione di un soppalco per ottenere un'acustica migliore e il ridimensionamento delle stanze per renderle maggiormente insonorizzate. Infine, durante lo svolgimento della mostra, si sono dovute prendere le giuste precauzioni per la manutenzione delle opere interattive che molto spesso venivano deteriorate dai visitatori.

Ciò nonostante, avendo rivestito una tappa fondamentale nella curatela della *sound art*, la notizia del suo successo si espanse in tutto il continente, lanciando l'ispirazione a una serie di altri eventi che, seppur di minore importanza, si sono dimostrati piuttosto rilevanti soprattutto per essere stati organizzati in Paesi in cui la *sound art* come pratica artistica era pressoché sconosciuta. Tra essi si ricorda nello specifico *Sound "Re" Visited*<sup>67</sup> al Time Based Arts ad Amsterdam, un festival focalizzato sul matrimonio tra suono e arti visive tenutosi dal 7 al 29 aprile del 1987 e realizzato da Germano Celant in collaborazione con Ursula e René Block. Quest'ultimo è stato altresì il fautore, insieme a Suzanne Pagé e Lorenz Dombois, di un'ulteriore rassegna, *Écouter par les yeux: objets et environnements sonores*,<sup>68</sup> programmata al Museo d'arte de la Ville di Parigi e concepita sulla stessa linea concettuale di *Für Augen und Ohren*. Nondimeno, la differenza sostanziale si è notata con l'esclusione della componente performativa all'interno del programma della mostra francese che ha voluto dimostrare con la prevalenza delle opere di matrice scultorea e installativa una certa coerenza ed organicità.

---

<sup>67</sup> HER ZIEN, G., *Sound "Re" Visited*, Amsterdam: VOID Editions, 1987.

<sup>68</sup> DOMBOIS, L., PAGÉ, S., *Ecouter par les yeux: objets et environnements sonores*, Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.

### 3.1.2 LE MOSTRE SUCCESSIVE A *FÜR AUGEN UND OHREN*

*The eye creates distance; the ear puts us at the centre of a dynamic and energy-filled realm*<sup>69</sup>

A documentare, sempre in ambito tedesco, la presenza oramai costante dell'elemento sonoro nelle arti visive sono state tre ulteriori rassegne, tutte avvenute intorno alla metà degli anni '80: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (1983), *Vom Klang der Bilden: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1985) e, in contemporanea, la meno celebre ma non per questo di minor peso concettuale *Resonanzen: Aspekte der Klangkunst*. Derivata dalla stesura anticipata del volume omonimo, quest'ultima fu elaborata dal curatore e musicologo tedesco Bernd Schulz che approfittò della neonata Stadtgalerie di Saarbrücken per creare un progetto di mostra che si sarebbe svolto in due momenti differenti (*Resonanzen I e II, Klangräume - Raumklänge*) e che avrebbe appoggiato un nuovo modo di far incontrare suono e presenza fisica, concretizzato sul fare somnesso, sul dettaglio, sulle sfumature timbriche e visive, ed in qualche modo sul "bricolage". A riguardo, le caratteristiche in questione vennero sapientemente incarnate da Ed Osborn ed Erwin Stache che "popolarono" la prima parte della mostra con opere interattive che coinvolgevano in modo diretto la gestualità del visitatore. Sul versante specifico delle installazioni sonore primeggiarono invece personalità rientranti nella prima generazione di *sound artist* - tra tutti Bernhard Leitner, Rolf Julius, Christina Kubisch e Paul DeMarinis - che partirono da elementi plasmabili come il suono e la luce per studiare gli effetti del loro equilibrio sulla nostra percezione. Non mancarono, infine, artisti internazionali emergenti quali, ad esempio, la giapponese Miki Yui le cui opere erano improntate a una forte matrice minimalista.

---

<sup>69</sup> In SCHULZ, B. *Resonanzen: Aspekte der Klangkunst*, Heidelberg: Kehrer Verlag, 1985. Nel testo introduttivo della presente mostra, Schulz afferma che i due esempi di Berlino che hanno rappresentato al meglio il connubio tra musica e arti visive sono stati il *Donauerschinger Musiktage* e il *Berlin New Music Festival Inventionen*.

### 3.1.3 SITUAZIONE CULTURALE A BERLINO NEGLI ANNI '90 E SONAMBIENTE

Nonostante la messa in opera delle esposizioni citate, durante gli anni '80 la vita culturale di Berlino continuava a non mostrarsi particolarmente vivace. Sarà infatti solo con la fine del decennio e l'inizio della decade successiva che si assisterà a un' importante evoluzione in questo senso, contemporanea peraltro alla caduta del muro nel 1989. Nel corso del processo di ricostruzione della città, infatti, una nuova generazione di artisti cominciò ad emergere e a trasformare la città in un centro attrattivo e di largo interesse sia a livello nazionale che internazionale. Molti luoghi abbandonati specie del settore est vennero infatti "occupati" dagli artisti stessi ed adibiti a strutture non istituzionali dove poter concretizzare e, in seguito, intensificare la loro produzione artistica. Tale fervore ha concorso non solo allo sviluppo concomitante di un ventaglio di tecnologie che afferivano la registrazione e la riproduzione del suono, ma altresì all'annullamento delle differenze di genere tipiche degli anni '70 che avevano, come si è appurato in precedenza, qualificato gran parte delle mostre del periodo. A tal proposito, le artiste di sesso femminile che fino ad allora erano abitualmente isolate nelle *all-female-exhibitions* tra cui solo per citarne alcune, Christina Kubisch, Mary Bauermeister, Gerda Nettesheim, Monika von Wedel, etc cominciarono ad emergere prepotentemente investendo anche il settore emergente della *sound art*. Non a caso, è questa l'epoca in cui ha avuto luogo uno dei più rimarchevoli (forse il più rilevante) festival di arte sonora a Berlino: *Sonambiente: Festival für Horen und Sehen*,<sup>70</sup> la cui prima edizione è avvenuta nel 1996. Organizzata dalla *Akademie der Künste* in occasione del suo tricentenario e dalla *Berliner Festspiele*, oltre a richiamare la memorabile *Für Augen und Ohren*, ebbe notevole rilevanza poiché fu la prima manifestazione nel *format* di un festival ad essersi orientato esclusivamente sulle *Klanginstallationen* (letteralmente installazioni sonore) dando inizio oltretutto ad ampi scritti teorici dedicati al genere.

---

<sup>70</sup> L'edizione di *Sonambiente* del 1996 viene analizzata in modo più specifico nel volume DE LA MOTTE-HABER H., OSTERWOLD, M., GEORG, W. *Sonambiente Berlin 2006: Klangkunst Sound Art*. Heidelberg: Lehrer Verlag, 2006.

### 3.1.4 DA RECORD AS ARTWORK A BROKEN MUSIC

Sulla spinta di *Record As Artwork*, più di una decina di anni più tardi (1988) e per iniziativa di Ursula Block<sup>71</sup> e Michael Glasmeier, la DAAD di Berlino aprì le sue porte a *Broken Music: Artists' Recordworks*,<sup>72</sup> un ennesimo tentativo di esporre il disco in quanto a vera e propria opera d'arte. Per gli artisti presenti alla mostra, appartenenti esclusivamente alla sfera visiva, esso rappresentava un'estensione e una componente fondamentale per il loro lavori costituiti peraltro da qualsivoglia elemento facente parte del presente mezzo espressivo, a partire dalle custodie sino alla realizzazione di imponenti installazioni sonore. Oltre ai noti Christian Marclay ed Ed Veenstra - quest'ultimo intervenne con dischi della propria collezione - ad estremizzare ed esasperare l'utilizzo del disco fu il ceco Milan Knížák che bruciandolo, rompendolo o dipingendovi sopra, compì un'azione provocatoria nei confronti del concetto di conservazione del documento sonoro. Da specificare che tali violenti trattamenti colpirono sì le composizioni originali, ma si espansero persino alla funzione intrinseca del disco. Vista infatti l'impraticabilità di trasferire i suoni distorti su spartiti standard, Knížák considerò i vinili con tutti i loro tagli, disegni, e buchi, e ne ricavò addirittura una nuova forma di notazione musicale oltre a renderli delle autentici oggetti d'arte.

*By playing them over which destroyed the needle and often the record players too an entirely new music was created. Unexpected, nerve-racking, aggressive. Compositions lasting a second or almost infinitely long as then the needle got stuck in a deep groove and played the same phrase over and over again. I developed this system further. I began sticking tapes over records, painting over*

---

<sup>71</sup> Ursula Block era proprietaria di una famosa galleria a Berlino dal nome *Gelbe Musik* che nacque propriamente come negozio di dischi per poi essere adibita a vera e propria galleria d'arte sonora. Per approfondire l'argomento consultare il catalogo: BLOCK, U., GLASMEIER, M. *Broken Music: Artists' Recordworks*, Berlino: DAAD Galerie, 1989.

<sup>72</sup> Il catalogo della mostra contiene una visione d'insieme storica e una discografia illustrata ancor oggi influente per coloro che fossero interessati al disco utilizzato da artisti visivi. Cfr. BLOCK, U., GLASMEIER, M. *Broken Music: Artists' Recordworks*, Berlino: DAAD Galerie, 1989.

*them, burning them, cutting them up and gluing parts of different records back together, etc. to achieve the widest possible variety of sounds*<sup>73</sup>

## 3.2 IL VERSANTE AMERICANO

### 3.2.1 IL NEW MUSIC AMERICA E L'EMBLEMATICA *SOUNDINGS*

In contemporanea al totale riconoscimento della *Klangkunst* tedesca, si nota negli Stati Uniti un'importante *escalation* nell'utilizzo dell'espressione *sound art* come pratica artistica ormai insediata ed accettata dalla maggior parte dei centri artistici del Paese. Dal punto di vista culturale, una delle sedi più all'avanguardia negli anni '80 risultava essere il Walker Art Center, allocato a Minneapolis, nel Minnesota e pesato per dare spazio a tutti coloro volessero adoperarsi per proporre esempi progressisti nel settore dell'arte contemporanea. La punta di diamante dell'istituto di riferimento si configura con l'artista americana, nonché moglie di Robert Rauschenberg, Susan Weil, che similmente a come accadde nel caso di Keith Waldrop, spronò la "mise-en-scène" di nuove sperimentazioni musicali nel ramo dell'attuale *new music*. La Weil lanciò quindi svariate iniziative stimolanti che vennero poi riprese in considerazione dal nuovo direttore artistico Nigel Redden, il quale, piuttosto che screditare l'attività della coordinatrice precedente, ne esaltò le fondamenta cercando di rendere il Walker Art Center ancora più vitale e efficiente grazie altresì alla stretta collaborazione con la Saint Paul Chamber Orchestra, sita nella medesima città.

Sicuramente però, il suo apporto più importante lo si ha con la produzione di una serie di Festival radicati nella storia delle manifestazioni sonore, tra cui il *New Music America*, organizzato nel 1980 al Loring Park del Minnesota. Esso consistette in una rassegna di performance e installazioni sonore durata nove giorni e alla quale presenziarono ben settantacinque artisti provenienti da diversi *background*: alcuni derivavano da una carriera puramente classica ed accademica,

---

<sup>73</sup> KELLY, C. *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, Cambridge: MIT Press, 2009, p. 140.



altri erano più legati alla sfera della musica elettronica contemporanea e altri ancora si definivano esclusivamente dei veterani delle sculture sonore. Tra i nomi che risaltarono si evidenziano nello specifico quelli dei compositori minimalisti Philip Glass, Steve Reich e Robert Ashley che, collaborando con ingegneri e designer sonori - o figure quali il compositore e critico Tom Johnson<sup>74</sup> - approfittarono dell'avanzamento tecnologico nel settore della *web & computer art* per sviluppare nuovi strumenti elettronici atti a combinare nuove sonorità e a manipolare suoni registrati. Per concludere, oltre ai pezzi di *sound art* effettivamente realizzati, i produttori del festival decisero di creare una fitta rete relazionale tra presentatori, artisti e giornalisti che si esplicitasse nella programmazione di una sequenza di discussioni, simposi in cui scambiarsi idee in quanto alla promozione, al marketing e al fundraising del festival stesso. Gli stessi fautori della manifestazione furono gli abili artefici di un susseguente evento multi-giornaliero identificato con il nome di *Subtropics Experimental Music Festival* e svoltosi nel sud della Florida nel 1989. Grazie al supporto di svariate donazioni e concessioni, esso ha avuto la possibilità di presentare alcune tra le personalità più illustri dell'avanguardia musicale del periodo, inclusi personaggi come John Cage, George Lewis, Robert Ashley e Pauline Oliveros - per citarne solo alcuni tra gli innumerevoli partecipanti sia nazionali che internazionali. In particolare, il fautore che più si distinse per tenacia e determinazione fu l'artista venezuelano Gustavo Matamoros:

*it's become a venue for people to experiment, and to have an audience, where we pay great attention to how things sound [...] Its mission has been to support the artist who makes this music and give them a venue that helps validate what*

---

<sup>74</sup> Egli partecipò al festival con l'opera minimalista *Shaggy Dog Operas*. Altri pezzi all'interno dell'evento furono *Pattern study no.2*, un lavoro strumentale aleatorio composto da Stacey Bowers, e *Sunrise Celebration* di Charlie Morrow, durante il quale un nativo del Minnesota simulava una sorta di danza della pioggia coinvolgendo l'audience che vi era attorno. Per saperne di più consultare: *New Music America: 7giugno-15giugno*, Minnesota: Walker art Center, 1980.

*they're doing. You know, we want to be in on the exploration. We want to know what people are doing, and we want the community to find out.*<sup>75</sup>

Matamoros ha rivolto gran parte della sua carriera all'analisi del suono come elemento portante della propria ricerca stilistica, diventando d'altro canto un attivo sostenitore della musica sperimentale della zona della Florida e giungendo a curare, in veste di promotore, episodi di fama internazionale come il *South Florida Composers Alliance*. Per lui il suono rappresentava infatti l'unica strada tramite cui interpretare il mondo; di seguito la sua dichiarazione:

*Someone that can't see, but can hear, is perfectly capable of understanding the world" - not only that, but navigating without having to bump into things. The only thing that is necessary is for that person to learn how to decode the audible signs that things are in front of you [...] The ear is our gate towards connecting with things.*<sup>76</sup>

Il rapporto simbiotico che intercorreva con la componente sonora lo si può individuare in un paio di opere, da lui concretizzate grazie all'impiego di differenti generi e stili contemporanei. Una di queste è l'esecuzione d'insieme *Frozen Music* eseguita con il contributo di Rene Barge e David Tunn. Facente parte più propriamente della branca dell'ecologia acustica, l'installazione sonora in esame consisteva in un allestimento minimale costituito da svariati amplificatori che riproducevano i suoni della natura del giardino in cui erano situati.

Benché il *New Music America* sia riconosciuto come una pietra miliare nella storia delle manifestazioni d'arte sonora degli anni '80, la rassegna che più

---

<sup>75</sup> DICKINSON, D. *Subtropics Festival Will Explore 'How Sound Speaks About What's Around You*, in [ArtburstMiami.com](http://ArtburstMiami.com), ultimo accesso: 12 dicembre 2014.

<sup>76</sup> *Ibidem*.



**Fig.6** Copertina catalogo della mostra *Soundings*, 1981.

comunemente si ricorda come la più grande ed ambiziosa è senz'altro *Soundings*<sup>77</sup> (Fig.6), predisposta nel 1981 al Neuberger Museum of Art della State University di New York. Al fine di procedere con la narrazione del suo contenuto rinvio alle parole della curatrice Suzanne Delehanty,<sup>78</sup> la quale ricorda come la sua inclinazione verso il suono in quanto medium espressivo-espositivo risalisse nientemeno che agli anni '70 quando esercitava la carica di direttrice dell'Institute of Contemporary Art in Pennsylvania. In quella stessa circostanza ebbe l'occasione di curare un'importante mostra sulla Video Arte e una serie di performance e installazioni da parte di artisti - quali Joan Jonas, Philip Glass, Meredith Monk e Robert Wilson - che stavano sperimentando su forme ibride riguardanti il suono. Fu però la successiva visita di *Für Augen und Ohren* a

---

<sup>77</sup> DELEHANTY, S., *Soundings*, New York: Neuberger Museum SUNY Purchase, 1981.

<sup>78</sup> Intervista alla curatrice in Appendice A.

destarle il definitivo interesse per la creazione di una mostra speculare, la quale infatti presentò eguali caratteristiche sia in termini logistico-organizzativi (ad esempio la metratura di entrambe era di circa 25mq) che concettuali. A riguardo, *Soundings*, ritenuta dalla curatrice stessa “la prima ricerca americana sugli artisti visivi che utilizzano il suono, la musica e i fenomeni acustici dal 1900 fino ai giorni nostri” reggeva, come la precedente, sulla volontà di creare una retrospettiva organica che rappresentasse cronologicamente le varie sfaccettature che la *sound art* ha manifestato nel corso degli anni. Da un punto di vista meramente costitutivo, inoltre, l’esposizione era strutturata in diverse sezioni che rispecchiavano sommariamente quelle pensate per quella di Berlino anche se quest’ultima, secondo il parere della critica, risultò più caotica e cacofonica acusticamente. Di fatto, nonostante *Soundings* avesse in programma una vasta quantità di materiale espositivo, la Delehanty lo allestì con molto acume dando sia allo spazio un’idea di ambiente puro ed essenziale che alle opere presenti una rilevanza singolare; questa armonia era certamente legata all’ulteriore accuratezza che si era riservata alle sale interattive e di documentazione nelle quali dischi fonografici, audiocassette e copertine di dischi - posizionati in vetrine costruite *ad hoc* - potevano essere fruiti dai visitatori grazie al supporto di un tavolino basso da lettura accompagnato a sua volta da un paio di cuffie e sedie confortevoli. Dopo la prime sale di stampo più propriamente museale, si entrava quindi nella seconda, dedicata agli strumenti meccanici dove si poteva godere della presenza di uno dei primi grammofoni, di un *theremin* e persino di un organo *Wurlitzer*. A proposito di questa sezione, come nel caso della rassegna di Berlino, si adottò un orientamento curatoriale che comportò, per mancanza di spazio, l’estromissione di alcuni oggetti centrali per la comprensione dello sviluppo storico-musicale. Tuttavia, secondo le parole di Suzanne Delehanty:

*Soundings could well have included composers’ scores and a whole section on concrete poetry in which each visual mark has an aural equivalent. The exhibition might also have presented works by composers and visual artists who share similar attitudes and convictions. Soundings concentrates, however, primarily on*

*the work of visual artists who have consistently used sound and acoustical phenomena in their work and on the work of composers, who either alone or in collaboration with others, have created works that may be perceived with both the eyes and the ears.*<sup>79</sup>

Procedendo logicamente, la quarta stanza, intitolata *Paintings, Objects and Books That Sound or Imply Sound*, corrispondeva alla sezione più figurativa dell'intera mostra ed era suddivisa in due parti sostanziali, la prima relativa al periodo antecedente il secondo conflitto mondiale, la seguente a quello posteriore. Perciò, a lavori che richiamavano indirettamente il suono - come le opere di Picasso, Klee, Duchamp, Rauschenberg - e a una serie di volumi d'avanguardia, periodici, manifesti futuristi e articoli di giornale<sup>80</sup> vennero affiancati artisti facente parte della corrente Fluxus e dell'Arte Concettuale. Si attraversava, infine, l'ultima sala, denominata *Instruments and Sculptures and Sculptures as Instruments*, che conteneva opere di *sound art* nel senso più contemporaneo ed avanguardistico del termine. Oltre alle installazioni sonore *Jukebox*<sup>81</sup> di Laurie Anderson e *Rainforest* di David Tudor ve ne furono ulteriori che simboleggiarono il risultato della collaborazione tra compositori ed artisti visivi, come nel caso dei lavori di Earl Brown e Alexander Calder. Nonostante la partecipazione di figure autorevoli come le suddette, quest'ultimo settore ha destato non poche perplessità in quanto alla totale sproporzione tra gli artisti autoctoni della città di New York e coloro che viceversa erano originari del resto del continente americano e/o di quello europeo. Si tralasciarono, di conseguenza, pezzi paradigmatici di alcuni pionieri indiscussi della *sound art* tra cui, ad esempio, i fratelli Baschet e l'austriaco Leitner.

---

<sup>79</sup> FRANK, P., *Soundings at Suny* in AA.VV., "Art Journal no.1 vol.42", Stati Uniti: College Art Association, 1982, p. 60.

<sup>80</sup> Uno degli articoli di giornale, ad esempio, descriveva la première degli Intonarumori di Luigi Russolo. In FRANK, P., *Soundings at Suny* in AA.VV., "Art Journal vol.42 no.1", Stati Uniti: College Art Association, 1982, p. 58.

<sup>81</sup> Quest'opera consisteva nella riproduzione di ventiquattro singoli affiancati da testi scritti a matita e accompagnati da svariate immagini. In LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 151

Ciò vanificò pertanto l'accezione stessa della mostra che per suggerire l'aspetto organico dapprima prefissato avrebbe dovuto, quantomeno nei limiti del possibile, includere esempi più rappresentativi ed identitari dell'arte sonora senza fare mero riferimento al materiale "a disposizione".

### 3.2.2 GLI SPAZI ALTERNATIVI E LE MOSTRE UFFICIALI TRA GLI ANNI '80 E '90

In questo breve paragrafo ci si soffermerà *in primis* sugli spazi espositivi alternativi del continente americano, sviluppatasi tra gli anni '80 e '90 con l'intento di proporre progetti anticonvenzionali che difficilmente sarebbero stati ammessi dalle istituzioni più *mainstream* del Paese. Oltre al già citato Walker Art Center, infatti, anche il Center of Contemporary Art di Seattle e il Franklin Furnace di New York erano accomunati da una volontà di espressione che andasse al di fuori dei dogmi e consuetudini imposti dal sistema artistico del momento. Mentre il primo, calcando le orme del centro multidisciplinare The Kitchen nel campo della *new music*, ha dato vita a un'unica mostra, *Soundworks* nel 1984, il secondo ha ottenuto maggior successo ed un *feedback* positivo sia a livello nazionale che internazionale per aver perseguito al meglio il suo proposito, ossia rappresentare attività d'avanguardia che sostenessero il diritto di libertà d'espressione degli artisti. Nello specifico, il Franklin Furnace, sin dai suoi inizi, ha impostato il fulcro del suo programma su progetti riguardanti il suono; sulla base di ciò organizzò nel 1984 *British Artists Soundworks*, un'ingente retrospettiva riservata unicamente a *sound artist* di origine inglese.

Giungendo così agli anni '90, l'*exploit* tecnologico non solo ha permesso la produzione e disseminazione di categorie legate alla *sound art*, ma ha altresì indotto la nascita di innumerevoli spazi espositivi pensati specificamente per contenere opere sonore, condizione che fino ad allora si era raramente preso in esame. Ciò, come si approfondirà nel capitolo seguente, aiuterà il fruitore a definire più attivamente la sua relazione con il suono arrivando ad avvertire un'esperienza multisensoriale data dall'ambiente a lui prossimo. Il caso che più si

confà a questa novità è l'evento *Audio in the Elevator*<sup>82</sup> ideato dal centro *no-profit* Art in General in cui ci si avvale del malfunzionamento dell'ascensore per trasformarlo in uno spazio alternativo, talvolta onirico, in cui ogni anno prendevano forma lavori interessanti enucleati sulla matrice acustica. Tuttavia, sul tema delle nuove tecnologie applicate al suono si rammentano in particolare due mostre - *The Shape of Sound* ed *EarMarks* - che hanno marcato gli aspetti più tecnico e sistematici della *sound art*. In quanto alla prima, realizzata a Manhattan nel 1996 dall'artista Papo Colo con l'apporto della fondatrice del centro alternativo Exit Art (un laboratorio interattivo di nuove sperimentazioni ed esplorazioni spaziali), fu un episodio dinamico volto a presentare fenomeni performativi sonori<sup>83</sup> che studiassero le confuse differenze tra i nuovi *media* e che fossero strettamente connessi all'aspetto tecnologico emergente. Più che di una vera e propria esposizione si trattò all'atto pratico di una carrellata di manifestazioni temporanee destinate a rendere pubblici lavori tanto da parte di artisti visivi quanto di *sound artist* tra cui i noti musicisti Brian Eno e Nicolas Collins. Con il secondo esempio *EarMarks* (1998), probabilmente il più popolare degli anni '90, si ha il passaggio definitivo dalla cosiddetta *static display hall* tipica delle arti figurative a un spazio *hi-tech*, appositamente predisposto dal curatore Joseph Thompson - nonché direttore del MASS MoCA di New York - per accogliere le sette installazioni *site-specific* che avrebbero composto la mostra e che avrebbero portato il fruitore ad esperirle nel modo più congeniale possibile. Gli autori in particolare furono Ulrich Eller, Ed Osborn, Alvin Curran, Ron

---

<sup>82</sup> E' un evento che si distacca radicalmente dalla cosiddetta musica da ascensore o Muzak, quest'ultima contraddistinta da melodie piuttosto semplici strumentali che si inseriscono nel genere della musica popolare. Per saperne di più cfr. LANZA, J. *Elevator Music: A surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong; Revised and Expanded Edition*, Stati Uniti: University of Michigan Press, 2004.

<sup>83</sup> Partendo da questo programma si è creato il *Shape of Sound Live Performances* durante il quale ogni partecipante presentava una performance serale.

Kuivila ed infine Christina Kubisch, la cui opera *Clocktower Project*<sup>84</sup>, divenuta poi installazione permanente al MASS MoCA, è stata largamente elogiata per l'unione simbiotica che dimostrò con la Sprague Electric Company, ossia l'edificio che sorgeva prima della nascita del centro artistico suddetto.

### 3.2.3 AI CONFINI TRA LA SOUND ART E LA RADIO ART

Con l'intensificarsi dello sviluppo tecnologico, le numerose sotto categorie legate all'arte sonora cominciano a prendere piede in modo sempre più disinvolto. Una di esse è la Radio Art,<sup>85</sup> le cui tracce più importanti si notarono per lo più in area canadese dove un gruppo di studenti si servì della radio dell'università, oltre che a quella pubblica, per inserire tale *medium* espressivo all'interno delle loro idee compositive. Il primo ad occuparsene, anche in ambito di curatela, fu l'artista Ian Murray<sup>86</sup> che ideò nel 1980 la mostra *Radio By Artists* a cui presero parte artisti "discendenti" da una formazione prevalentemente figurativa. Questo *link* tra il linguaggio radiofonico e quello visivo lo si osserva altresì nel nome della successiva mostra *On the wall, on the air*<sup>87</sup> la quale, verificatasi nel 1985 all'Hayden Corridor Gallery nel Massachusetts, raccoglieva lavori *intermedia*

---

<sup>84</sup> L'opera della Kubisch, inoltre, fa affidamento alla casualità della posizione e dell'intensità del sole, la quale determina la sequenza dei toni nella composizione; una nuvola passeggera cambia l'intera opera. In HEON, L., *In Your Ear: Hearing in the 21st Century*, in AA.VV., "Organised Sound n.2 vol.10", Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 92.

<sup>85</sup> In realtà l'arte radiofonica affonda le sue radici tempo addietro. Nonostante si siano ravvisati alcuni sporadici tentativi nel periodo precedente alla seconda guerra mondiale, le prime sperimentazioni reali di *radio art* si riscontrano nella seconda metà del secolo a Colonia, in Germania, con la musica concreta di Pierre Schaeffer e l' Hörspiel Studio di Klaus Schöning degli anni '70. Contemporaneamente, la radio come mezzo espressivo cominciò a contagiare artisti autorevoli della *sound art* più "classica" tra cui Max Neuhaus che lo inserì nel 1962 nella sua installazione sonora più conosciuta: *Drive in Music*. Cfr. LANDY, L., *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge: MIT Press, 2007, p. 166.

<sup>86</sup> Egli concordò che "Radio art is nor sound art, nor it is music. Radio Art is radio...radio by artists" in LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 119.

<sup>87</sup> CONCANNON, K., *On the wall/On the Air: Artists Make Noise*, Massachusetts: Institute of Technology, Committee on the Visual Arts, 1984.



tradotti in opera d'arte da artisti sia noti della scena contemporanea - tra cui Laurie Anderson e Christian Marclay - sia da altri che passarono in sordina come il pezzo sulla robotica *hi-tech* del compositore e *sound artist* John Driscoll. Sempre in territorio canadese, più di una decina di anni più tardi, un gruppo di studenti universitari escogitò un *ensemble* di progetti radiofonici che trovò la sua fattezza pratica nella mostra *Incredibly Soft Sound* (1997) e curata da Emmanuel Madan. La rassegna in realtà prese le sembianze di un'unica grande installazione *site-specific* resa singolare dall'armonioso connubio tra lo spazio circostante - dal marcato rigore acustico - e la componente radiofonica.

### 3.3 AUSTRALIA, NUOVA ZELANDA E GIAPPONE

Dopo un lungo periodo di emarginazione e resistenza da parte di gallerie ed enti artistici australiani nei riguardi della *sound art*, a sancirne la sua decisiva emancipazione fu la mostra *Sound in Space: Adventures in Australian Sound Art*<sup>88</sup> avvenuta nel 1995 al Museum of Contemporary Art di Sydney e curata dalla musicologa Rebecca Coyle. Il suo proposito curatoriale non consisteva tanto nel delineare i differenti ed estesi campi dai quali l'arte sonora si rivela, quanto, soprattutto, nell'accentuare le peculiarità che identificavano la pratica degli artisti autoctoni. Di fatto, il lavoro degli artisti presenti, esclusivamente di origine australiana, non poteva essere considerato come il risultato di influenze internazionali bensì, al contrario, come dotato di una propria specificità identitaria dipesa dal luogo geografico in cui si palesava. Parimenti a quanto accade per alcuni fotografi o pittori, le cui opere si fondano quasi unicamente sull'importanza rivestita dalla qualità della luce, anche per i *sound artist* australiani il suono del paesaggio circostante è considerato come uno degli elementi integranti del loro stile nazionalista.

In quanto a ciò, esaustiva è la dichiarazione del compositore Warren Burt:

---

<sup>88</sup> COYLE, R., *Sound in Space: Adventures in Australian Sound art*, Sydney: Museum of Contemporary Art, 1995.

*there is a “vaguely intuited thing” that characterises much sound art by Australians [...] a lot of Australian sound art has a certain irreverence, a certain improvisational quality, a certain sense of simultaneous belonging and alienation, a certain edge, that I mostly don’t find in work by other people or from other places*<sup>89</sup>

Entrando nel dettaglio e scandagliando l’assetto della mostra, si nota una netta ripartizione in due sezioni differenti: la prima concentrata sulla produzione e riproduzione del suono - molto spesso generato meccanicamente grazie a manipolazioni tecnologiche analogiche e digitali - la seconda, più ampia e variegata, riunita attorno a una serie di installazioni sonore. A proposito di quest’ultime, certune costruite su supporti puramente aurali, altre su un forte impatto visivo, erano tutte collocate all’esterno dell’edificio ed erano disposte in maniera tale da introdurre il fruitore all’interno dell’esibizione coinvolgendolo a 360 gradi. Il secondo fine della rassegna in esame, infatti, non era quello di rappresentare il suono nella sua accezione fisica di mero passaggio delle vibrazioni sonore al cervello, ma piuttosto di esortare il visitatore a partecipare alle esplorazioni concettuali proposte ed interagire con le varie componenti al fine di suscitare una serie di sensazioni che stimolassero sì l’udito e la vista ma, soprattutto, l’intelletto. In effetti, secondo quanto sostiene la Coyle, è insignificante esperire le opere solamente attraverso il loro modo di produzione o uso delle tecnologie; è necessario spingersi oltre ed osservare tali parametri nell’ottica di un’esperienza soggettiva sia a livello emotivo che sensoriale. Tuttavia, tornando al contenuto della mostra, l’artista che più ha assorbito ed impersonificato il senso nazionalista della stessa è stato lo scultore e *sound artist* australiano John Brassil, il quale aveva creato appositamente per *Sound in Space*, un’opera di ecologia acustica *site-specific* consistente in un ambiente sonoro composto da ghiaia, sassi e pavé in cui venivano riprodotti, mediante delle casse acustiche, i suoni del cuore di una

---

<sup>89</sup> ZURBRUGG, N. *Sound-Art, Radio-Art and Post-Radio Performance in Australia*, key lecture durante il simposio *With the eyes shut* tenuto durante il festival internazionale di arte contemporanea Steirischer Herbst. In <http://www.kunstradio.at/THEORIE/zurbrugg.html>, ultimo accesso: 20 dicembre 2014.

roccia di diorite. Ad aver operato nella stessa direzione, sia per il radicato patriottismo, sia per aver inquadrato la propria cifra stilistica sull'ambiente acustico circostante, sono stati i locali sono stati i locali Rainer Linz e Joyce Hinterding, la cui opera *The oscillators* manifestava forti sensazioni di instabilità e straniamento.

Nel tempo, a contrassegnare il definitivo consenso da parte delle istituzioni artistiche australiane nei confronti della *sound art* negli anni '90 è stata un'inaspettata ondata di eventi e spazi espositivi che cominciarono attivamente a supportare, investire ed indirizzare il loro percorso verso questo tipo di disciplina. Fra tutti emergono il Melbourne's Clifton Hill Music Centre, l'ICE (Institute of Contemporary Events), la Contemporary Music Events Company e, in ultima istanza, il Performance Space di Sydney, in genere ricordato per essere stato lo spazio adibito alla prima edizione del festival *SoundCulture*<sup>90</sup> (1991) nato a sua volta con l'obiettivo di esortare e sviluppare la cultura sonora australiana. *Invisible Cities/Impossible Objects*, questo il titolo della prima rassegna, incluse oltre alle tradizionali e ormai note installazioni sonore e performance, seminari e *workshop* proposti da artisti quali Minoru Sato e Nigel Heyler, provenienti principalmente dalla Nuova Zelanda e dal Giappone.<sup>91</sup> In ogni caso, l'edizione del festival che contò il maggior numero di partecipanti (ben 228) e che attestò la più ampia affluenza di visitatori, fu quella del 1996 della già citata San Francisco Bay Area a cui parteciparono, tra gli altri, teorici, ricercatori e tutti coloro avessero a che fare, in un frangente o nell'altro, con lo studio della materia sonora. Infine, benché il festival seguisse il taglio classico a cui si era abituati, vennero introdotte alcune stanze d'ascolto che offrivano all'ascoltatore una fruizione *extra*, anche in luoghi informali e non convenzionali.

---

<sup>90</sup> A proposito del festival, fondamentale è l'apporto dato da Nicholas Gebhardt all'interno dell'articolo: GEBHARDT, N., *Can you hear me? What is sound art?* in AA.VV., "RealTime Arts, n.13", Sydney, 1996.

<sup>91</sup> Il Festival SoundCulture servì come fonte d'ispirazione per la messa in atto di una mostra tenutasi in Giappone nel 1993 dal titolo *Australian Soundart Meridian*, incentrata esclusivamente su *sound artist* australiani.

### 3.4 IL RESTO D'EUROPA

#### 3.4.1 SCOZIA

Mantenendo saldo l'ambito e il *format* dei festival, ma spostandosi dall'altra parte del mondo e nello specifico in Scozia, il *corpus* culturale del Paese organizzò nel corso delle due decadi in questione (anni '80 e '90), un paio di manifestazioni piuttosto significative: *Audio by Artists* e *Drift: Sound Art and Acoustic Ecology*. Per la realizzazione del primo, al fine di smuovere le condizioni del suono in quanto mezzo espressivo poco quotato, si impiegarono ingenti investimenti finanziari nel campo della comunicazione e della pubblicità che permisero però la partecipazione di nomi autorevoli all'interno di esso. In particolare, l'attenzione cruciale del festival, organizzato al Five Halifax nella Nuova Scozia, era rivolta alla relazione tra il suono e il mezzo visivo, rapporto che non precluse oltretutto le origini dei dodici artisti intervenuti - alcuni dei quali provenivano da un percorso nella musica sperimentale (es. il canadese Gordon Monahan), altri, come si è ampiamente visto nei casi precedenti, nell'arte visiva con uno speciale interesse verso il suono.

Per quanto attiene al secondo evento, *Drift: Sound Art and Acoustic Ecology* (New Scotland, 1999) il curatore Robert H.King, come si evince dal titolo stesso, ha voluto fondare la natura del festival sul tema dell'ecologia acustica, già ampiamente affrontata in territorio canadese e australiano, ma che in Scozia era ancora piuttosto emergente. A tal proposito, gli artisti invitati, tra cui il britannico David Toop lavorarono sulla qualità dell'ambiente acustico grazie alla prospettiva del loro campo e alla loro personale esperienza, con una profonda sensibilità verso la relazione tra la loro produzione sonora e lo spazio circostante.

La seconda edizione, *Drift 2*, d'altro canto, si staccò completamente dall'impostazione concettuale della precedente poiché trattava aspetti molto più recenti e contemporanei dell'arte sonora quali, ad esempio, lo sviluppo di

software musicali all'avanguardia e i risultati della nascita di una nuova comunità di *sound artist* basati sul *web* e sulle nuove tecnologie digitali.

### 3.4.2 FRANCIA, OLANDA E SPAGNA

In questo breve paragrafo si prenderanno in esame tre singoli Paesi in cui lo sviluppo dell'arte sonora, e di conseguenza dell'interesse curatoriale, era ancora pressoché limitato e sporadico. Ciò nonostante, partendo dalla Francia, nel 1985 ha avuto luogo *Les Immatériaux*,<sup>92</sup> un'importante mostra che attirò milioni di visitatori da tutto il mondo. Da specificare che non può essere intesa come un'esibizione fondata interamente sulle sperimentazioni sonore ma che comunque, in minima parte, ha contribuito a dare voce ad aspetti sonori diversi dalla fruizione standard della musica in quanto tale. Se si pensa, infatti, che la mostra è stata organizzata né da un curatore, né da un gallerista, né tantomeno da un artista ma bensì dal filosofo francese Jean-François Lyotard in collaborazione con il designer e teorico Thierry Chaput, nel 1985 al Centre Pompidou, si avvince che gli stessi autori hanno voluto creare una mostra rivoluzionaria, pionieristica, d'avanguardia creata per descrivere la crisi delle forme di possesso e controllo sui materiali della vita quotidiana, tra cui indirettamente rientrava l'aspetto sonoro. A questo proposito, il visitatore entrava in un grande spazio centrale dotato di cuffie che si sintonizzavano di volta in volta sulla fonte sonora più vicina, attraversando zone di brusio, sovrapposizioni di suoni e improvvisi e rapidi silenzi.

Sempre nello stesso anno, in Francia, non si sa se sulla spinta della precedente, si assistette all'inserimento della componente sonora all'interno della Biennale di Parigi con la creazione di vera e propria sezione apposita: *Section Son*.

Dopo questa breve citazione ad una mostra che andava presa in considerazione anche se non proprio affine al percorso tracciato, si passa agli altri due Paesi, rispettivamente Olanda e Spagna che, a modo loro, hanno concorso all'affermazione del genere. Nei Paesi Bassi, il centro che più ha investito in

---

<sup>92</sup> LYOTARD, J.F., CHAPUT, T., *Les Immatériaux*, Parigi: Edizioni Centre Pompidou, 1985.

*sound art* è stato l’Het Apollohuis, costruito nel 1982 e diretto dai coniugi Paul e Helene Panhuysen fino alla sua cessazione per mancanza di fondi da parte dello Stato Danese nel 1996. Poiché la volontà di entrambi i membri consisteva nel dar vita ad una sede alternativa che affrontasse temi all’avanguardia (primo fra tutti l’arte sonora), realizzarono, coadiuvati dalla *Activiteitcentrum 2B Galerie* di Eindhoven, *Echo, the images of Sound II* (1987),<sup>93</sup> un episodio cruciale per le manifestazioni sia olandesi che del resto del mondo. Joe Jones e Takehisa Kosugi proposero per lo più performance sonore, mentre Christina Kubisch, Terry Fox e Jim Pomeroy operarono sul versante delle installazioni sonore che rappresentarono del resto, la principale tendenza del festival stesso. La maggior parte degli artisti succitati fu protagonista dell’esposizione spagnola *El espacio del sonido; El tiempo de la mirada* (1999)<sup>94</sup> a cui inoltre presero parte figure di fondamentale rilievo come Max Neuhaus, Philip Corner, Rolf Julius e Laurie Anderson. Allestita nel centro culturale Koldo Mitxelena Kulturunea<sup>95</sup> in zona basca e frazionata in tre grandi sezioni,<sup>96</sup> la mostra ha esposto in prevalenza lavori acustici che indagavano nuovi terreni, trasgredivano i limiti insiti del mezzo espressivo e che, soprattutto, richiedevano il continuo coinvolgimento dello spettatore, invitato attivamente a completare l’opera. Nello specifico, il loro denominatore comune consisteva nella costante presenza della naturalezza ibrida tra la componente visiva e quella sonora, che viene altresì chiarita dal curatore nonché compositore spagnolo José Iges:

---

<sup>93</sup> LERMAN, R., RICHES.M, FOX, t. *Interviews with sound artists: taking part in the festival ECHO, the images of sound II*, Olanda: Het Hapallohuis, 1993.

<sup>94</sup> Qualche anno prima, precisamente nel 1995, venne organizzato il Festival spagnolo di rilevanza internazionale dal titolo *Sonar '95: encuentro de arte sonoro y radiofonico*.

<sup>95</sup> Nel 2000 venne prodotta la mostra *Resonancias* (il cui titolo richiama quello della rassegna di Bernd Schulz), che è stata, con le dovute diversità, una riedizione di *El espacio del sonido; el tiempo de la mirada* anche perché è avvenuta nello stesso luogo e curata ugualmente da José Iges.

<sup>96</sup> La prima, di carattere documentario, comprendeva oltre a testi critici, cataloghi, articoli di giornale, quattro disegni preparatori di Max Neuhaus, mentre il contenuto della seconda e della terza più estesa rispetto alle installazioni e sculture sonore.

*Alude a trabajos artísticos que, desde el empleo del sonido organizado, precisan un espacio para existir como tales*<sup>97</sup>

### 3.4.3 ITALIA

Se nelle altre nazioni, soprattutto a partire dagli anni '80, il processo di ricognizione dell'arte sonora si è dimostrato via via più definito, in Italia regna ancora tutt'oggi un senso dilagante di perplessità. Benché personaggi autorevoli quali Luciano Berio, Giuseppe Chiari, Walter Marchetti - solo per citarne alcuni - abbiano lasciato tracce imprescindibili nel campo della musica sperimentale d'avanguardia, le istituzioni artistiche si sono spesso rivelate restie nell'investire in questo settore tanto che, come si è riscontrato nel capitolo precedente, la mostra del curatore italiano Germano Celant *Record as Artwork* finì per migrare in territorio americano. Tuttavia, a cavallo tra gli anni '70 e '80 cominciarono a sorgere anche nel nostro Paese spazi alternativi *no-profit*. Tra di essi se ne distinsero principalmente due: Zona a Firenze, promosso da Maurizio Nannucci, e Sixto/Notes a Milano, entrambi sostenitori di un settore dell'arte contemporanea (*sound art, performance art, intermedia art, etc*) che solo anni più tardi sarebbe entrata a piè pari nel panorama artistico ufficiale. In tal senso Sixto rappresentava un *unicum*, un esempio singolare che in retrospettiva appare di assoluto livello internazionale grazie alla comunicazione stabilita con spazi alternativi esemplari quali The Kitchen, Franklin Furnace, Audio Arts e il MAG Magazine austriaco. Rispetto agli innumerevoli veicoli espressivi impiegati dagli artisti invitati al centro, il suono fu il più ricorrente, sia per le novità concettuali che proponeva, sia per la volontà da parte dei fondatori di spingere il fruitore verso un'esperienza che andasse oltre il mero senso della vista e che viceversa coinvolgesse le caratteristiche, talvolta dissolute, dell'aspetto uditivo.

Sarà quindi il *focus* radicale del centro e la mostra *Audioworks* realizzata dal giovane artista e direttore di Sixto/Notes Roberto Lucca Taroni a dare lo spunto

---

<sup>97</sup> IGES, J., *El espacio del sonido; El tiempo de la mirada: exposición, 29 de Julio-25 de Septiembre*, San Sebastian: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1999.

per l'ideazione della rassegna<sup>98</sup> *Sonorità Prospettiche, suono, ambiente, immagine*<sup>99</sup> (Fig.7), avvenuta dal 30 gennaio al 15 marzo del 1982 presso la Sala Comunale d'Arte Contemporanea di Rimini.



**Fig.7** Copertina catalogo della mostra *Sonorità Prospettiche, suono, ambiente, immagine*, 1982.

---

<sup>98</sup> Verrà poi riproposta nel mese di ottobre dello stesso anno nell'ambito della rassegna internazionale OGGI MUSICA organizzata a Lugano.

<sup>99</sup> TARONI, R., MASOTTI F., MASOTTI, R., RIZZARDI, V., *Sonorità prospettiche: suono, ambiente, immagine*, Comune di Rimini, 1982.



Si trattò del primo esempio in Italia ad aver tradotto nel format museale la crescente relazione tra suono e ambiente,<sup>100</sup> binomio che sino ad allora non era mai stato interpretato in modo organico e compiuto. La relazione simbiotica tra questi due elementi doveva essere infatti sottolineata, con l'ulteriore intento di considerare l'ambiente attiguo non più come mero contenitore dell'opera d'arte bensì come parte integrante di essa, creando così un forte senso di reciprocità mutuale. Incentivati dall'interesse verso tale connubio, gli stessi curatori (Roberto Lucca Taroni, Veniero Rizzardi, Roberto Masotti, Franco Masotti) avviarono il progetto che sin dagli inizi, oltretutto, non li risparmiò dal fronteggiare una serie di difficoltà e responsabilità d'approccio che riguardavano da un lato l'eterogeneità dei progetti presentati, dall'altro le diverse provenienze culturali degli artisti partecipanti. Tra di essi, selezionati scrupolosamente dal *corpus* curatoriale in modo tale che si allineassero al senso della mostra - e che solo più tardi sarebbero stati riconosciuti come i pionieri indiscussi della *sound art* più autentica - si distinsero, in ambito performativo, Terry Fox, Michael Brewster, Ron Kuivila, David Dunn, Nicolas Collins, e John Cage, del quale, tra l'altro, in vista del trentennale della mostra nel 2012, venne esposta la ricostruzione di un progetto inedito concepito per il Montestella nella città di Ivrea. Infine, dal punto di vista puramente costitutivo, la rassegna presentava due unità differenti: la prima, *Stanze a progettualità postuma*, esponeva svariati progetti inediti e mai realizzati (per lo più sotto forma di schizzi e abbozzi); la seconda, denominata *Installazioni e Performance*, come lascia intendere il titolo stesso, includeva opere che incarnavano pienamente il rapporto spazio/ambiente. In aggiunta, venne predisposta un'ulteriore sala, *Stanze d'ascolto*, contenente un'ampia quantità (all'incirca duecento composizioni) di materiale sonoro registrato di oltre un centinaio di autori.

---

<sup>100</sup> Nel biennio 1984-1985 Roberto Taroni, Franco Masotti e Roberto Masotti fondano Decalage, centro polivalente di Milano che edita per tre numeri un bollettino sul Suono e l'Ambiente dall'omonimo titolo e che per quei due anni viene allegato alla rivista "La Musica".

#### 4. DAL 2000 AL 2014

Con il cambio di secolo ci si trova dinnanzi a un forte paradosso che vede, da un lato, una più precisa teorizzazione della *sound art*, e di conseguenza una maggiore standardizzazione delle forme ormai “classiche” ad essa collegate, dall’altro a una crescita esponenziale delle sue sotto discipline che contribuiranno ad accrescere il dubbio su cosa sia realmente. Come si è dibattuto nel testo introduttivo, infatti, nel corso degli ultimi anni, si sono dibattuti in molti intorno a ciò e la letteratura è carica di punti di vista differenti.

Tuttavia, è proprio in tale periodo che si assiste alla definitiva istituzionalizzazione del genere in cui un’ondata di esibizioni mondiali di alto profilo, seppur diseguali tra loro, ha dimostrato forti segnali di vitalità che hanno concorso ad aumentarne la visibilità in diversi contesti. Vista quindi tale moltitudine di eventi,<sup>101</sup> oltre alla lineare raccolta delle mostre che sono state istituite, si è deciso di allargare quest’ultimo capitolo ad aspetti che abbiano a che vedere con le problematiche e le eventuali soluzioni che si sono adottate, grazie anche alla continua insorgenza di mezzi tecnologici, nella concreta organizzazione e curatela della *sound art* in spazi espositivi.

La decisione di affrontare tali peculiarità non esula dal fatto che negli intervalli di tempo precedenti analoghe difficoltà non esistessero, ma esse venivano di certo affrontate in modo più “leggero” data l’inesperienza nel settore e la sporadicità di esposizioni strettamente legate all’arte sonora. Si esamineranno perciò casi pratici che hanno visto la creazione di spazi espositivi sonori molto sofisticati, ed altri che, al contrario, per problemi tecnici e logistici, hanno compromesso la buona riuscita di una determinata mostra espositiva. Per comprovare ciò, verranno altresì analizzati da vicino punti di vista concreti di due delle figure curatoriali più rilevanti nell’ambito della curatela della *sound art*.

---

<sup>101</sup> Le principali mostre avvenute dagli anni 2000 ai giorni nostri, oltre a quelle di seguito analizzate, saranno elencate all’interno dell’Appendice A.

#### 4.1 IL BOOM DELLE MOSTRE A PARTIRE DALL'ANNO 2000

Nessuna delle tre esibizioni che si andranno ad approfondire pretese di essere considerata una mostra di *sound art* di per sé, anche se, tanto per le istituzioni *high-profile* in cui sono state pianificate, quanto per la rilevanza degli artisti ospitati, furono delle protagoniste indiscusse della scena artistica e musicale del periodo. In particolare, esse, in modo ibrido, hanno voluto intersecare generi tradizionali, facenti parte più propriamente del concetto di arte sonora come le installazioni e le sculture, con esempi di musica sperimentale che, dai più, viene inglobata nell'ambito di questa categoria anche se con qualche nota di scetticismo. In tale contesto, è determinante considerare le parole spese da Max Neuhaus in occasione del testo introduttivo alla mostra *Volume: Bed of Sound*, nel quale criticava la radicata tendenza ad includere sotto lo stesso ombrello tutto ciò che riguardava la musica o il suono:

*Sometimes these "sound art" exhibitions do not make the mistake of including absolutely everything under the sun, but then most often what is selected is simply music or a diverse collection of musics with a new name.*<sup>102</sup>

La mostra in questione, infatti, tenutasi al PS1 del MoMA nel 2000 e curata dalla direttrice del centro Alanna Heiss in collaborazione con il compositore americano Elliott Sharp, (il quale la definì *a spa for the eyes and the body, a sonic sauna*) funzionò più come una ricerca delle sperimentazioni musicali contemporanee che di vera e propria *sound art*, aspetto comprovato dalla varietà e dissonanza degli artisti invitati che spaziavano dal maestro delle installazioni e sculture sonore Phill Niblock, allo sperimentatore John Duncan, sino ad includere musicisti del mondo jazz, pop, rock, tra cui l'americano Lou Reed.<sup>103</sup> L'anticonformismo della

---

<sup>102</sup> Il testo critico di Max Neuhaus costituisce l'introduzione del catalogo della mostra. In SHARP.E., HEISS.A., *Volume: Bed of Sound*, New York: PS1 Contemporary Art center, July 2000, p. 4.

<sup>103</sup> Lou Reed, infatti, meriterebbe, un riconoscimento come musicista sperimentale, ma non dovrebbe essere considerato un *sound artist*. In LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 12.

mostra si riflesse altresì nella struttura della stessa, la quale, andando contro i canoni tradizionali del *white cube*, presentava peculiarità mai ravvisate fino a quel momento mentre la prima sezione era composta da un grande letto stile giapponese atto ad incoraggiare il visitatore a sdraiarsi, rilassarsi e, grazie al supporto di una serie di cuffie, fruire del lavoro degli artisti in modo individuale ed egocentrico, la seconda, equipaggiata di amplificatori, era pensata per un ascolto più sociale, casuale e prolungato in modo tale che il suono venisse vissuto collettivamente. E' da specificare il fatto che entrambi gli ambiti non presentavano alcuna stimolazione visiva, ma un'immersione totale nell'ambiente acustico.

Concettualmente molto simile alla precedente, la seconda rassegna *Sonic Boom: The Art of Sound*<sup>104</sup> avvenuta nello stesso anno alla Hayward Gallery di Londra fu forse, tra tutte, la più popolare e sancì in territorio inglese il superamento del conservatorismo culturale del Paese e l'effettiva approvazione della *sound art* in Inghilterra. Le istituzioni artistiche cominciarono ad applicare ciò che era stato in precedenza disseminato negli Stati Uniti e in Germania. Chiarificatrici a questo proposito sono le parole del curatore della mostra, il musicista e scrittore inglese David Toop,<sup>105</sup> il quale afferma:

*I think sound art must be in the air. There have been major exhibitions in Berlin, in Vienna and in Japan in recent years. For all our reputation in music in Britain we seem to have been slow to catch on to the idea of sound art. It is something which I have been involved with since the early seventies but it has taken this long for it to be recognised at this level and accepted as part of the culture.*<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> TOOP, D., *Sonic Boom: The Art of Sound*, London: Hayward Gallery Publishing, 2000.; Per saperne di più cfr. HAMILTON, A., *Music and the Aural Arts* in AA.VV., "British Journal of Aesthetics, vol.47", Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 48.

<sup>105</sup> Toop, nel 2004, è stato uno dei partecipanti a una discussione online uscita nel sito della più importante rivista di arte contemporanea esistente al mondo, *Artforum*, in cui si dibatteva a proposito della questione relativa alla crescente diffusione dell'arte sonora a livello istituzionale. Ad interloquire, oltre a Toop, vi furono altre figure importanti tra cui il musicologo Christoph Cox e il curatore di mostre Anthony Huberman. In CASCELLA, D., *Scultori di suono: Percorsi nella sperimentazione musicale contemporanea*, 3, Arezzo: Tuttle Edizioni, 2005, p. 21.

<sup>106</sup> In MARTIN, J. [http://www.soundbasis.eu/pdfs/Sonic\\_Boom.pdf](http://www.soundbasis.eu/pdfs/Sonic_Boom.pdf), 2000, ultimo accesso: 20 gennaio, 2015.

Con ottimi presupposti (si capiscono anche dalla scelta dichiaratamente onomatopeica del titolo) l'obiettivo di Toop, in modo analogo alla mostra su descritta, era quello di creare una retrospettiva che riflettesse un perfetto *mix* tra il mondo dell'arte sonora, con opere ad esempio dello scultore Stephen von Heune, e l'affascinante scena della musica elettronica, della techno e dei rave degli anni '90 comprendendo artisti il cui desiderio era quello di liberarsi dal tipico contesto dei *club* per portare questo genere di musica all'interno di uno spazio museale.

Nonostante le aspettative fossero elevate e sebbene la maggior parte delle opere presentasse una preponderante dimensione visiva rispetto a quella uditiva, che risultò di poco interesse, il curatore si trovò, al momento della pianificazione effettiva della mostra, a dover affrontare i cosiddetti fenomeni di *sound pollution* o *sound bleed*, che evocano la comune problematicità di contenere ed isolare opere la cui componente sonora permea e coinvolge l'intera atmosfera. Contrariamente a ciò che inizialmente sia Toop che gli artisti stessi avevano pensato a proposito dell'importanza e del piacere della diffusione del suono all'interno di un unico spazio, una volta realizzata la mostra il livello di interferenza e cacofonia rimase molto alto e la prima impressione che si percepiva quando si entrava era come di immergersi in una grande nuvola densa di suoni e rumori, come dichiarato dall'artista Paul Burwell, e che non rese giustizia a molte opere presenti come la scultura sonora del veterano Max Eastley, i cui suoni graffianti sono stati sommersi dall'onnipresente brusio intermittente e ritmico che fuoriusciva dall'installazione a bassa frequenza dei Pan Sonic.<sup>107</sup>

La soluzione alla quale si giunse fu quella più tradizionale: si arrivò a costruire ulteriori muri divisorii per creare apposite stanze insonorizzate in modo tale da contenere i differenti episodi sonori. Una delle opere che trasse ispirazione da

---

<sup>107</sup> I Pan Sonic sono un gruppo di "manipolatori sonori" che utilizzano gli aspetti più contemporanea della tecnologia digitale. Nello specifico, si inscrivono nell'ambito della *glitch music*, un fenomeno esploso negli anni Novanta che ha aperto la strada a nuove sonorità e dimensioni d'ascolto e che fa dell'errore la chiave del successo. In CASCELLA, D., *Scultori di suono: Percorsi nella sperimentazione musicale contemporanea*, 3, Arezzo: Tuttle Edizioni, 2005, pp. 34-39.

questo fatto fu *The Collector*<sup>108</sup> di Scanner (*alter-ego* di Robin Rimbaud), in cui una serie di immagini di farfalle venivano proiettate sulle pareti di una piccola e circoscritta cabina telefonica come supporto alla colonna sonora preesistente. Sebbene Toop non ritenesse necessaria la diversificazione degli spazi interni, alcuni artisti cercarono di scappare dalla contaminazione di questi suoni infiniti trovando un proprio intimo spazio. Tra questi si evidenziano l'artista australiano naturalizzato inglese Paul Schütze e il creatore della musica ambientale per antonomasia Brian Eno, il quale creò una *dark room* dove si aveva la possibilità di vedere dei disegni proiettati e udire i suoni in *slow motion*. Altresì, Christina Kubisch realizzò un ambiente in cui il visitatore, munito di cuffie che trasmettevano il suono attraverso l'induzione di magneti, poteva camminarci attraverso creandosi il proprio spazio sonoro. Di seguito le sue parole:

*In this exhibition there are a lot of sound sculptures, many objects and only a few sound spaces. I was lucky to be out here on the terrace of the Hayward Gallery. I prefer to work within the spaces of architectural and sound.*<sup>109</sup>

Altri artisti infine decisero di installare i loro lavori al di fuori del contesto del museo, come, ad esempio, il gruppo Greyworld composto da Andrew Shoben, Sabine Tress e Floyd Gilmore, che realizzarono un'opera in cui dei sensori sonori, posti sugli scalini che precedevano l'entrata alla Hayward Gallery, permettevano una sorta di *feedback* dei suoni che i visitatori producevano calpestandoli.

La terza mostra *Sonic Process: a new geography of sound*<sup>110</sup> venne allestita, tre anni più tardi, in due delle sedi artistiche europee più importanti: dapprima al

---

<sup>108</sup> "I am one in a row of specimens. It's when I try to flutter out of line he hates me. I'm meant to be dead, pinned, always the same, always beautiful. He knows that part of my beauty is being alive, but it's the dead me he wants. He wants me living-but-dead." In NEARY, J., *Something and Nothingness: the Fiction of John Updike and John Fowles*, Illinois: SIU Press, 1992, p. 27.

<sup>109</sup> In MARTIN, J. [http://www.soundbasis.eu/pdfs/Sonic\\_Boom.pdf](http://www.soundbasis.eu/pdfs/Sonic_Boom.pdf), 2000, ultimo accesso: 20 gennaio, 2015.

<sup>110</sup> Testo critico della curatrice indipendente Lina Dzuverovic all'interno del catalogo della mostra: VAN ASSCHE, C., *Sonic Process: A New Geography of Sounds*, Parigi: Centre Pompidou, 2003.

Museu d'Art Contemporani di Barcellona (MACBA) e in seguito al Centre George Pompidou<sup>111</sup> di Parigi, diretto dalla curatrice Christine Van Assche. Il tema principale dell'esposizione, come per le precedenti, fu la confluenza tra la musica elettronica degli anni '90 e le arti visive. La quarta in ordine e ultima, *I'm sitting in a room: sound works by american artists 1950-2000* curata da Stephen Vitiello venne organizzata nel 2000 nel celebre Whitney Museum di Manhattan. Non fu una mostra indipendente, ma venne inserita all'interno della grande rassegna di artisti americani intitolata *American Century* e includeva registrazioni di pezzi di musica sperimentale ideate da compositori del calibro di John Cage, Philips Glass, Glenn Blanca, Meredith Monk, Steve Reich e Laurie Anderson, ulteriormente offuscando le differenza tra la musica sperimentale e la *sound art*.

#### 4.2 IL CASO DELLA DIAPASON GALLERY

*There is a need for more spaces like Diapason. Every city should have a serious listening room for presenting sound art and electronic music. A town the size of New York should have three at minimum - Micheal J. Schumacher<sup>112</sup>*

Come si è notato nelle complicazioni della mostra *Sonic Boom: The Art of Sound* e rifacendosi alle parole di Christine Van Assche “the exhibition of sound works

---

<sup>111</sup> A riguardo, tra il settembre 2004 e il gennaio 2005 al Centre Pompidou venne organizzata la mostra *Sons et Lumières*, considerata fondamentale per la relazione tra la musica, il suono e l'arte del ventesimo secondo. Era divisa in due macrosezioni: la prima, intitolata *Correspondences, abstraction, colour music*, conteneva quadri visivi con un forte legame con la musica come gli iconici Kandinskij o Klee; la seconda *Imprints, conversions, synthesis, remanence* coinvolgeva invece gli aspetti più contemporanei e sperimentali della *sound art*, tra cui installazioni e sculture dall'ampio stampo tecnologico. Per saperne di più consultare il catalogo dell'esposizione: LISTA, M., DUPLAIX, S., *Sons et Lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Parigi: Editions du Centre Pompidou, 2004.

Contemporaneamente all'avvento di questa mostra, la Tate Modern Turbine Hall, a Londra, ha trasformato se stessa in una grande esperienza sonora creata da Bruce Nauman e chiamata *Raw Materials*, un'unica installazione che consisteva in una serie di pezzi registrati che ripercorrevano i quarant'anni della sua carriera e che attraversavano tutto il lungo corridoio della Turbine. Per saperne di più in NAUMAN, B., DEXTER, E., *Bruce Naumann: Raw Materials*, Londra: Tate Modern, 2004.

<sup>112</sup> In [http://www.diapasongallery.org/interview\\_schumacher](http://www.diapasongallery.org/interview_schumacher), ultimo accesso: 15 gennaio 2015.

runs up against museology”, la difficoltà di situare opere di arte sonora all’interno di spazi espositivi è ancora molto diffusa e apparentemente invalicabile. Infatti, in genere, costruiti appositamente per il silenzio e la contemplazione di opere di arte visiva, i musei e le grandi gallerie tendono, per natura, ad amplificare e prolungare persino i suoni più impercettibili, sia quelli voluti che quelli non richiesti<sup>113</sup> (come il telefono del centralino), che inevitabilmente si diffondono in tutte le direzioni coinvolgendo l’intero ambiente e “danneggiando” le opere circostanti. Tuttavia, ci sono coloro che sposano questo concetto di permeabilità del suono all’interno dello spazio espositivo: uno di questi è l’artista Brian Eno che, come David Toop, accettava la presenza di un numero considerevole di suoni in uno stesso ambiente come, ad esempio, i clacson delle auto nel traffico esterno o il brusio generale della città. Anche le parole del curatore Mark Jackson lasciano intendere una condivisione in questo senso:

*It is good for art to talk to each other, even if this ends up becoming messy. Who wants to be alone?*<sup>114</sup>

Ciò nonostante, per sopperire alla problematicità di “collocare” il suono, il più delle volte è necessario ricorrere a cambi spaziali radicali intervenendo o sulle singole stanze, che dovrebbero essere sintonizzate attraverso l’aggiunta di materiale “assorbente” di certe frequenze in modo tale che la sottigliezza delle opere si possa sentire in modo adeguato, o sull’ambiente totale. A quanto detto, la

---

<sup>113</sup> A questo proposito, l’idea fondante della poetica di John Cage a proposito del silenzio aiuta a ricordare quanto spesso i rumori subliminali, nel suo caso resi dal pubblico che assisteva ai suoi concerti, nel caso di una mostra dei visitatori diretti che vi partecipano, siano parte integrante dell’esperienza. Ulteriori approfondimenti in: DIMAS DE MELO PIMENTA, E., *John Cage: The silence of the Music*, Carolina del Sud: CreateSpace, 2012.

<sup>114</sup> In <http://tatecollectives.tumblr.com/post/46461408024/interview-with-sound-art-curator-mark-jackson>, ultimo accesso: 15 gennaio 2015.



Diapason Gallery,<sup>115</sup> fondata dagli artisti Michael J. Schumacher e Ursula Scherrer nel 2000, è uno dei rarissimi esempi in cui si concentrano suddette caratteristiche. Infatti essi si erano posti l'obiettivo di presentare opere tanto di *sound art* quanto di musica elettronica in uno spazio che fosse il più consono possibile, con pochi stimoli visivi, un basso livello di rumore ed un buon sistema di suoni, fattori che oltretutto permettevano una profonda relazione tra l'ambiente sonoro e l'ascoltatore.<sup>116</sup>

In altre parole, si tratta di uno spazio con un orientamento di ricerca che utilizza il suono senza ulteriori stimoli visivi, concentrando l'attenzione sulla pura esperienza dell'ascolto, aspetto studiato dagli artisti stessi ospitati (350 compositori e altri praticanti di *sound art* provenienti dagli Stati Uniti ma non solo) che la maggior parte delle volte eliminano del tutto la presenza visiva per concentrarsi esclusivamente sul suono, che viene diffuso in maniera capillare nello spazio secondo modalità precise.

A livello teorico i musicisti che operano in questa direzione si rispecchiano nell'interpretazione di Christoph Cox che, in numerose occasioni, ha insistito sulla specificità della *sound art*, sulla dimensione prettamente uditiva che essa richiede e sull'esperienza sonora pura che crea.

Al fine di raggiungere il suo scopo, Schumacher dapprima affittò lo Studio Five Beekman, un luogo molto piccolo con un set di stanze, equipaggiate di amplificatori e ricoperte di moquette (che fungeva da isolante per il rumore esterno) per poi, qualche anno più tardi, grazie al successo riscosso dalla nascita della prima sede - Robert Ashley lo riteneva il suo spazio preferito a New York -

---

<sup>115</sup> Cfr. CASCELLA, D., *Scultori di suono: Percorsi nella sperimentazione musicale contemporanea*, 3, Arezzo: Tuttle Edizioni, 2005, p. 27; CLUETT, S., *Ephemeral, Immersive, Invasive* in PASCUAL-LEONE, A., LEVENT, N., *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Washington DC: Rowman & Littlefield, 2014, p. 117.

<sup>116</sup> A questo proposito il direttore Michael J. Schumacher afferma che i pezzi di arte sonora vengono esperiti in modo migliore quando fanno parte di *solo shows*; al contrario mostre collettive possono cadere facilmente in effetti cacofonici. A riguardo Alan Licht ricorda una mostra a cui partecipò nel 1996 dal titolo *Construction*, organizzata alla Pierogi Gallery, a New York. In LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 117

decise di aprire un nuovo centro a Brooklyn, caratterizzato, a differenza della precedente, da due sezioni principali. La prima composta da una grande stanza munita di casse dove l'*audience* aveva, e ha tutt'ora, la possibilità di fruire delle opere in modo rilassato e condiviso, alla maniera della *Dream House*<sup>117</sup> di La Monte Young; la seconda, insonorizzata, pensata invece per un ascolto più impegnato e cosciente.

In questo frangente merita di essere menzionata la mostra personale dell'artista Michael Brewster,<sup>118</sup> risalente al 2002 e avvenuta al Los Angeles Contemporary Exhibition in cui opere audio vennero amplificate in stanze speciali che lui aveva appositamente aggiustato sia nei materiali che nelle dimensioni (grosso modo 14'w per 20'1 per 14h) dimostrando la forte connessione e il rapporto reciproco tra il suono e lo spazio.

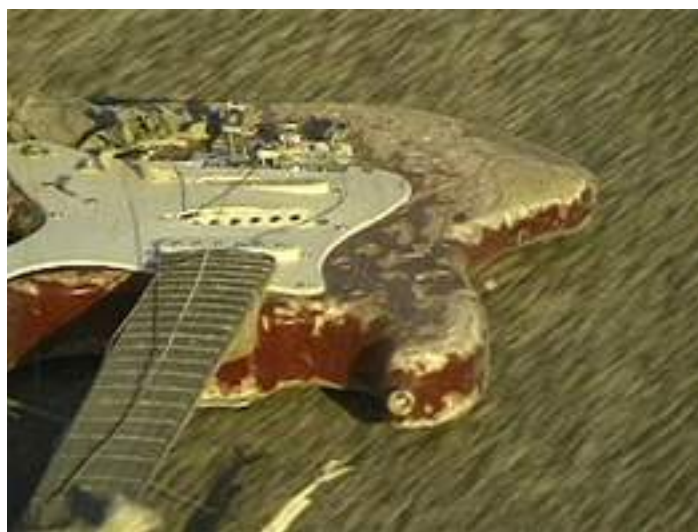
Come si è detto in precedenza, però, le varie istituzioni artistiche stanno ancora sperimentando ed escogitando criteri standard per risolvere le criticità nell'esporre opere di *sound art* incappando talvolta in esempi grossolani, come quelli che si delinearanno di seguito. Nello specifico, la prima opera a non essere entrata in simbiosi con lo spazio circostante è uno dei marchi di fabbrica del pioniere americano Christian Marclay *Guitar Drag* (Fig.8), esposta per la prima volta in occasione della mostra *Sonic Boom: The Art of Sound*, nello stesso anno in cui venne concepita, ed installata sette anni più tardi all'interno dell'esibizione *Organizing Chaos* organizzata al PS1 Contemporary Art Center dall'osannato Neville Wakefield. In questa circostanza, mentre le altre opere erano equamente separate lasciando ampi spazi di respiro, la traccia del video di Marclay, violenta e

---

<sup>117</sup> Schumacher sostiene, infatti, che le cosiddette *sonic houses* rappresentarono il futuro della *sound art*, alla maniera, oltre di La Monte Young, di Stockhausen, il quale nel 1968 fece un pezzo chiamato *Music for a House*, e dell'artista Maryanne Amacher, che in occasione del già citato New Music Festival del 1980 subentrò in una casa vuota e la riempì con una serie di suoni elettronici. LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007, p. 117.

<sup>118</sup> Per saperne di più consultare il catalogo della mostra. In BREWSTER, M., *See Hear Now: A Sonic Drawing and Five Acoustic Sculptures*, California: Los Angeles Contemporary Exhibits, 2002.

rumorosa, presentava un volume talmente elevato che era udibile in tutte le altre sale provocando una involontaria sensazione di disordine e “caos sonoro”. Questo effetto sonoro duro, provocato da una chitarra elettrica trascinata da un pickup lungo le strade del Texas e potenziato da una serie di amplificatori, richiamava la sofferenza e la morte di James Byrd Jr., un uomo di colore che analogamente subì lo stesso trattamento da tre uomini bianchi e che ispirò Marclay. per la realizzazione della sua opera. Oltre alle allusioni morali e civili di cui si è sentito il dovere di denunciare, *Guitar Drag* presenta diverse influenze con l’ambito musicale ed artistico in quanto ricorda tanto l’iconico rito dei cantanti rock, quanto la corrente Fluxus di distruggere gli strumenti durante le loro performance.



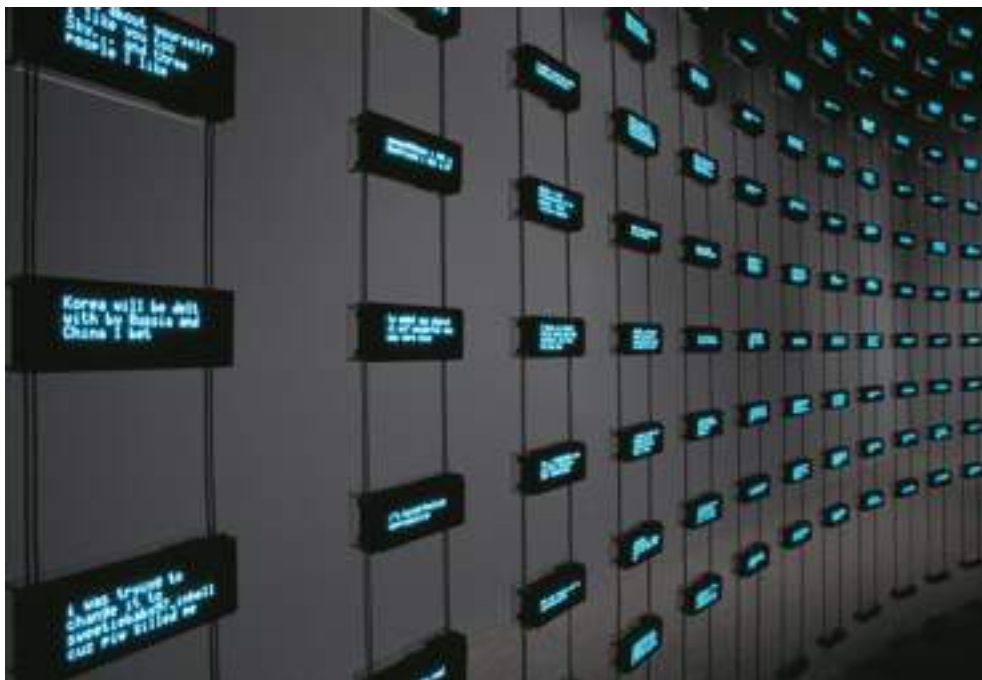
**Fig. 8** CHRISTIAN MARCLAY, *Guitar Drag*, 2000.

Marclay, probabilmente, non si sarebbe mai aspettato questo “colpo basso” essendo stato nello stesso anno il curatore attento della mostra *Ensemble* all’ICA di Philadelphia. Infatti, durante il concepimento della stessa, il suo *modus operandi* si è rilevato particolarmente accorto nell’organizzazione, facendo in modo che le opere esposte fossero contemporaneamente sia in armonia con l’ambiente sonoro circostante che in sintonia tra di loro quasi a formare una sorta di *ensemble* musicale. La seconda opera, dopo la succitata *Guitar Drag*, è l’installazione site-specific *The silence is Twice as fast backwards* (Fig.9) delle gemelle inglesi Jane e Louise Wilson, la quale sovrastava tutti gli spazi attorno ad essa influenzando e contaminando gli altri lavori presenti. Essa, accompagnata da una serie di gigantografie, riproduceva, nello specifico, registrazioni manipolate dello scampanello ridondante di una chiesa nei pressi del castello di Sudeley, in Inghilterra.



**Fig 9.** JANE & LOUIS WILSON, *The silence is Twice as fast backwards*, 2007.

Infine, va citata l'ultima opera a non essere entrata in armonia con il contesto ambientale: si tratta dell'opera dei vincitori del Prix Ars Electronica (2005) Mark Hansen e Ben Rubin *Listening Post*<sup>119</sup> (Fig.10), la quale è stata installata all'interno del London Science Museum nel 2010. Al di là della totale dissonanza semantica, il pezzo si trovava all'interno di uno spazio audio-visivo completamente buio che, a causa della sua mancata insonorizzazione (erano presenti degli spazi vuoti tra il soffitto e i muri provvisori), amplificava i rumori riprodotti dalle altre sezioni del museo, che oltretutto non avevano nulla a che fare con il *concept* dell'opera. La natura poetica dell'opera (una rete di più di duecento schermi che riproducevano in tempo reale frammenti di testi e suoni derivanti dalla comunicazione via chat in internet), venne dunque completamente alterata e vietò all'ascoltatore di immergersi in un'esperienza che era pensata per essere pubblica, partecipativa e profondamente emotiva.



**Fig.10** MARK HANSEN, BEN RUBIN, *Listening Post*, 2003.

---

<sup>119</sup> Ulteriori approfondimenti a proposito di questa mostra in WESTBY, M., *Sound Through Space and Time*, in <http://www.mjmwestby.com/papers/SampleWrittenWorkMJMW.pdf> ultimo accesso: 21 gennaio 2015; RICARDO, F.J., *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in New Media Art and Criticism*, New York: Bloomsbury Publishing, 2009.

### 4.3 LA PROSPETTIVA DI DUE CURATORI DI SOUND ART

Si analizzeranno di seguito le prospettive di due curatori di *sound art* che presentano punti di vista diversi e che soprattutto provengono da contesti artistici e culturali differenti: il primo è l'inglese Mark Jackson della IMG Gallery di Londra,<sup>120</sup> curatore ufficiale nel campo dell'arte interdisciplinare, il *core* della galleria, che da qualche anno ha allargato il suo raggio anche a pezzi di arte sonora avendo essi innumerevoli tratti in comune nel campo dei media e della tecnologia. A proposito di quest'ultima, ed in particolare del suo versante estetico, esso quasi sempre funge da discriminante nella scelta di un'opera rispetto a un'altra poiché, nonostante non sia una valida strategia curatoriale, la presenza ingombrante di strumentazioni quali casse, cavi, amplificatori può portare al rifiuto di determinate opere - trattandosi di un *deficit* anche per un eventuale collezionista. Tuttavia, a parte l'impatto visivo che si ha quando si osserva un'opera di *sound art*, l'aspetto nodale rimane quello uditivo, che dai curatori viene analizzato nei minimi dettagli per conferire il giusto equilibrio da mantenersi per tutta la durata della mostra o di un qualsiasi evento. A questo proposito, dal punto di vista di Jackson, il volume è il primo elemento da prendere in esame quando si installa un'opera di questo genere, soprattutto perché legato inevitabilmente alla sensibilità e alla percezione dell'ascoltatore<sup>121</sup> - e un curatore si può dire soddisfatto solo quando ha portato l'*audience* ad interagire con il progetto in questione, non solo fisicamente ma anche e soprattutto intellettualmente. Se, ad esempio, un lavoro richiede un'intensità elevata o, al contrario, silenzio nelle stanze circostanti, una soluzione che spesso viene presa

---

<sup>120</sup> A Londra è presente una galleria molto significativa nel campo dell'arte sonora chiamata *Soundfjord*, uno spazio interamente dedicato alle sperimentazioni più contemporanee della categoria. E' stata fondata nel 2009 per volere dell'artista Helen Froisi e del *sound designer* Andrew Riley.

<sup>121</sup> Jackson, a proposito del fruitore, fa cenno al radicale cambiamento che può sostenere un'opera sonora a seconda di quanti visitatori sono presenti all'interno dello stesso spazio, i quali per natura assorbono suoni indipendente dal fatto che ne stiano producendo o meno. In JACKSON, M., *Beyond the Aural: Mark Jackson on Sound Art*, New York: New York Art Magazine, 2014.

per soddisfare queste esigenze è l'adozione di *escamotage* come cuffie ed auricolari che, da un lato rappresentano un riparo comune quando si cerca una certa autonomia esperienziale o quando si vogliono evitare problemi di cacofonia o di *copyright* (non si riesce più a distinguere cosa faccia parte di un'opera o di un'altra), dall'altro sono dei dispositivi alienanti che molto spesso snaturano l'identità dell'opera stessa. Per non ricorrere alle strumentazione suddette, una delle vie che molti intraprendono, se i lavori in questione lo permettono, è quella di installarli in luoghi pubblici, perlopiù non convenzionali, come strade, parchi, *toilets*, spazi che si prestano bene ad ricevere opere di *sound art* essendo il suono un mezzo piuttosto versatile.

Ad essersi dedicato, soprattutto in veste di *guest curator*, alla pianificazione di progetti riguardanti opere *site-specific* in luoghi pubblici, è stata anche la seconda figura in esame ovvero il tedesco Carsten Seiffarth, il quale ha occupato una posizione unica in Europa per essere stato il curatore ad aver lavorato nel modo più lungo e profittevole nel campo della *sound art* e per aver collaborato sia con nomi pionieristici del settore sia con generazioni emergenti. Tuttavia, Seiffarth ha riservato ed indirizzato la sua intera carriera a un progetto molto ambizioso riguardante la musica contemporanea che si è poi concretizzato nella *Singhur - Hörgalerie*<sup>122</sup> a Berlino, fondata in un periodo, ovvero la metà degli anni '90, in cui i luoghi disoccupati come chiese o fabbriche erano numerosi e in molti, tra cui lui stesso, approfittavano per comprarli a basso prezzo.

Si è trattato della più famosa e importante galleria di arte sonora mai esistita in Germania, che, finanziata dallo Stato, in un primo momento era situata in una delle chiese parrocchiali barocche della città per poi migrare al Berlin's Prenzlauer

---

<sup>122</sup> Analogamente a quanto sostiene Jackson, anche Seiffarth e Schulz sottolineano quanto possa modificarsi il suono come materiale di un'installazione se sovrastato da una grande quantità di visitatori. Una situazione simile avviene soprattutto in occasione degli openings durante i quali la Singhur è arrivata a contenere un massimo di quattrocento visitatori (da evidenziare il fatto che un numero così elevato è un caso singolare e riguarda prettamente gallerie del calibro di quella berlinese). A riguardo, interessante è la consultazione del catalogo della galleria che ricopre e ripercorre gli eventi e le opere più significative della stessa, dall'anno della sua nascita fino al 2006. Cfr. SEIFFARTH, C., STEFFENS, M., *Singuhr 1996-2006: Hoergalerie in Parochial: Sound Art in Berlin*, Inghilterra: Consortium Book Sales & Dist, 2010.

Berg District in un edificio molto spazioso un tempo contenente vecchie cisterne d'acqua e caratterizzato da architettura ed acustica uniche. Esso ricordava, come ampiezza e dimensioni, il recente Hangar Bicocca di Milano per il quale tra l'altro, nel 2014 il curatore emergente di *sound art* Pedro Rocha,<sup>123</sup> ha organizzato un evento che vedeva protagonista il celeberrimo Alvin Lucier. Egli si esibì con tre delle sue composizioni più identitarie di tutto il suo percorso artistico: *Music For Solo Performer* (1965), *I'm sitting in a room* (1970) e la più recente *Nothing is real* (1990).

Tornando alla galleria berlinese, sin dalla sua fondazione nel 1996, ha avuto un orientamento curatoriale che si indirizzava perlopiù verso il concetto di un suono puro e neutro, con opere che avevano le sembianze di installazioni, oggetti sonori e sculture cinetiche, tutte assolutamente in simbiosi con lo spazio attiguo.<sup>124</sup> Determinati lavori richiedono, come afferma lo stesso Seiffarth, a parte un ambiente costruito congenialmente, uno studio approfondito e dettagliato del processo curatoriale che per ovvi motivi si distingue da quello pensato per le opere di arte visiva. In breve, soprattutto quando si ha a che fare con mostre collettive, dopo l'elaborazione di un'idea, che deve essere immaginata come già realizzata in uno spazio, si passa a valutare quali potrebbero essere i luoghi disponibili e adeguati anche in termini di acustica, e a documentarli con mezzi quali fotografie e video. Una volta fatto ciò la fase successiva comprende la scelta degli artisti che, dopo previa osservazione del loro lavoro e del loro *modus operandi* da parte del curatore, cominciano a sviluppare i loro progetti, anche in base al budget stabilito.

Il passaggio all'attuazione pratica avviene in quattro fasi principali:

---

<sup>123</sup> Intervista al curatore in Appendice B.

<sup>124</sup> Tra le varie pratiche che oggi contraddistinguono e caratterizzano la *sound art*, Seiffarth ha infatti sempre sposato i lavori che presentavano una forte relazione spaziale, ispirandosi al concetto di *sound-art-space* dell'artista Bernhard Leitner. In SEIFFARTH, C., STEFFENS, M., *Singuhr 1996-2006: Hoergalerie in Parochial: Sound Art in Berlin*, Inghilterra: Consortium Book Sales & Dist, 2010, p.286.



1- la prima comincia negli studi degli artisti invitati dove si costruiscono parzialmente le opere comprendenti sia la componente sonora che, eventualmente, quella plastica.

2- la seconda coinvolge, invece, la realizzazione *in situ* dell'opera. Quando si installano opere di *sound art* questa condizione è fondamentale perché esse possano entrare in sintonia con i lavori circostanti o comunque inseriti nell'ambiente prescelto. Questa fase non è presente nel percorso organizzativo di opere di arte visiva che sono opere finite e che devono semplicemente essere trasportate dallo studio allo spazio espositivo.

3- La terza, che avviene dopo gli *opening*, consiste in una riunione in cui si discute a proposito dei lavori esposti. È basilare per definire in modo dettagliato le istruzioni e le procedure operative della mostra stessa evitando così inadeguatezze e malfunzionamenti che potrebbero compromettere la riuscita dell'evento.

4- L'attività del curatore, infine, termina con l'organizzazione e la produzione di una documentazione, che può essere composta da fotografie, registrazioni audio, video e testi scritti che costituiscono però solo delle approssimazioni dei lavori presenti dal momento che tali mezzi consentono solo una lettura parziale delle opere in questione.

Con questi esempi Carsten ha voluto mostrare quante particolarità devono essere osservate quando si curano progetti di *sound art*, specialmente quando si ha a che fare con *group exhibitions*, dove una mancanza di conoscenza delle qualità del suono come materiale, può portare ad incongrue costellazioni.

#### 4.4 LE MOSTRE RECENTI

*Careful listening is more important than making sounds happen*<sup>125</sup>

- Alvin Lucier

La vittoria del *Turner Prize* nel 2010 da parte dell'artista scozzese Suzan Philipsz<sup>126</sup> sancì il trionfo definitivo dell'accettazione della *sound art* e di conseguenza dei *sound artist* i quali finalmente videro il loro lavoro accettato ed esposto in sempre più mostre di larga scala che, come precedentemente sottolineato, menzionarle tutte, parrebbe un'impresa impossibile. Tuttavia, tra gli esempi molto recenti caratterizzati da un continuo dialogo tra il figurativo e il sonoro che meritano di essere menzionati si ricordano la mostra del 2013 a Shanghai intitolata *Revolutions Per Minute: Sound Art in China*, la comparsa nel padiglione del Taiwan dell'installazione d'arte sonora *The heard and the unheard* in occasione della 54<sup>a</sup> Biennale di Arte a Venezia e la mostra *Her Noise: Feminism and the sonic* organizzata alla Tate Modern nel 2012.

Tra tutte però, quella che sicuramente riscosse più successo e di cui si parlò maggiormente fu *Soundings: A contemporary Score*<sup>127</sup> la quale, nonostante ricordi, almeno per quanto concerne il titolo, le rassegne del 1981 e quella più recente<sup>128</sup> del 2009, si presenta come il primo evento in assoluto a selezionare il suono come forma artistica. Avvenuta nel 2013 alla Special Exhibitions Gallery

---

<sup>125</sup> CALEB, K., *Sound*, Londra: Whitechapel Gallery, 2011, p. 113.

<sup>126</sup> Nello specifico, l'artista vinse con l'opera *Lowlands*, che consisteva nella registrazione della sua voce personale che riproduceva tre versioni di *Lowlands Away*, una tipica canzone scozzese che narrava di un uomo affogato che tornava dalla sua amata. Il pezzo, prima che venisse esposto alla Tate, venne installato sotto i tre ponti più importanti di Glasgow, in Scozia. In KANE, B., *Musicophobia, or sound art and the demands od art theory*. rivista online, n.8, [nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory](http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory), 2013, pp. 1-2. Ultimo accesso: 20 gennaio 2015.

<sup>127</sup> LONDON, B., HILDE, NESET, A., *Soundings: A contemporary Score*, New York: The Museum of Modern Art, 2013.

<sup>128</sup> Si tratta della mostra *Soundings: Nordic Sound Art*, avvenuta al Museet for Samtidskunst in Danimarca, dove una nuova generazione di *sound artist* realizzò opere che avevano a che fare con la scena più contemporanea dell'arte sonora.

del terzo piano del MoMA è stata curata da Barbara London, responsabile del dipartimento *media and performance art*, in collaborazione con Leora Morinis. L'esposizione scaturì da un lungo e travagliato studio dei numerosi lavori di *sound art* (comprendenti partiture, composizioni, disegni ed installazioni), la cui selezione definitiva costituì l'effettivo soggetto della stessa con lavori che andavano dalla musica composta alle performance Fluxus, dall'Arte concettuale alle classiche installazioni.

Questo processo intermedio di valutazione fu particolarmente faticoso viste le infinite pratiche che oggi caratterizzano la categoria, nate soprattutto, come già affermato, dall'avanzamento repentino della tecnologia che ha agevolato ed offerto agli artisti sempre più strumenti per esprimersi. A questo riguardo, tuttavia, all'interno della mostra sono rappresentati due artisti, Florian Hecker e Richard Garet, che dimostrano che per realizzare un'opera di *sound art* non è necessario disporre di strumenti tecnologici. Hacker e Garet sono solo due dei sedici artisti internazionali ospitati, la maggior parte poco conosciuti al pubblico, ma tra i più innovativi della sfera più contemporanea della *sound art*, vista anche l'età dei protagonisti (compresa dai 30 a metà dei 40). Essi si avvicinano al suono partendo da vari angoli disciplinari; nella fattispecie, i lavori spaziavano da una serie di interventi molto diversi tra di loro, alcuni dei quali coinvolgevano direttamente la struttura e l'architettura<sup>129</sup> della mostra, altri riguardavano la visualizzazione di suoni altrimenti inudibili, e altri ancora all'esplorazione di come il suono rimbalzi all'interno di una galleria. Le opere derivate da questi infiniti modi di intervenire in realtà rientravano sotto lo stesso denominatore comune che era del resto l'obiettivo principale che la curatela si era posta, ovvero quello di focalizzarsi, attraverso gli sviluppi attuali dell'uso del suono nel campo delle arti visive, sulla dimensione sociale e condivisa dell'ascolto (che del resto caratterizza a pieno la natura stessa degli spazi espositivi) coinvolgendo il

---

<sup>129</sup> La problematicità della conservazione delle opere di arte sonora è stata affrontata dalla curatrice con molta intelligenza. Le stanze installate create per lo show, infatti, formano un labirinto e permettono una fruizione più armoniosa. Un ulteriore approfondimento in LONDON, B., HILDE, NESET, A., *Soundings: A contemporary Score*, New York: The Museum of Modern Art, 2013.

visitatore e connettendolo con lo spazio. Questo aspetto sociale preponderante venne in particolare evidenziato nelle installazioni *Disco Bay* del 2007 dell'artista e curatrice Jana Winderen e nell'opera *Study for Strings* del 2012 della già citata Susan Philipsz che consiste in una decontrazione melanconica, nota dopo nota, di un'opera per concerto del 1943 del compositore ceco Pavel Haas, ideata durante la sua reclusione in un campo di concentramento. Dei ventiquattro strumenti di cui era composta la partitura originaria, la Philipsz ne utilizzò solamente due lasciando ampi spazi di silenzio e pause che ricordavano il vuoto lasciato dai non sopravvissuti alla guerra, vuoto che si rispecchia anche nello spazio che tralascia volutamente la componente visiva e che viene resa solo attraverso una serie di microfoni funzionali ad amplificare il suono. Rimanendo in questo ambito, altri lavori che esplorarono le radicali possibilità di una *sound art* completamente dematerializzata sono *Scores and Transcripts* (2012) in cui l'artista, sorda dalla nascita, utilizzava eleganti disegni gestuali per rappresentare come lei esperisce la comunicazione, e *The larger socialism* (2012) di Barry Winter il cui fulcro concettuale sarà poi il punto centrale di *The string and the mirror*,<sup>130</sup> una piccola mostra di opere relative al suono organizzata alla Lisa Cooley Gallery dai curatori Justin Luke e Lawrence Kumpf. In particolare, l'opera di Barry è esemplificativa di un altro degli obiettivi che volevano essere raggiunti, ovvero quello di selezionare una serie di lavori che esplorassero non solo la natura del suono nell'arte, ma anche tutte quelle implicazioni e costruzioni culturali che il suono incarna al di fuori di un semplice studio della pratica sonora. Ciò che contraddistingue la mostra dal resto delle esibizioni sono infatti le sue fondamenta su temi attuali e "colti" come la cultura in generale, la politica, la letteratura e la scienza.

---

<sup>130</sup> A proposito di questa mostra, avvenuta in simultanea con quella del MoMA, focalizzò la sua ricerca sulla pura esplorazione delle relazioni tra il visitatore e il suono tralasciando aspetti estetici e tecnologici (solo due delle opere, ad esempio, presentavano casse acustiche) che invero vennero ampiamente utilizzati nella mostra della London. Infatti, *The string and the mirror*, puntò maggiormente sulla complessità concettuale dei lavori riguardanti il suono, la maggior parte dei quali non coinvolgevano affatto il suono ma lo comunicavano solo visivamente. Cfr. KIM-COHEN,S., *Against Ambience*, New York: Bloomsbury Publishing, 2013.

Nonostante la profonda relazione tra la concettualità e la *sound art* dimostrata da suddette opere, le curatrici di *Soundings* hanno sentito la necessità di inserire lavori dove l'impatto visivo fosse parte integrante, anche per sensibilizzare il visitatore nei confronti di questo genere con cui ancora non si sente completamente affine. La tradizione persistente della mobilità della vista rispetto agli altri sensi è infatti fondamentale: una mostra che è esente dai lavori visivi può dare un'impressione di vuoto nel pubblico abituato a una cultura più figurativa.

Uno di questi lavori è *Ridges on the Horizontal Plane* (2011) degli artisti Luke Fowler e Toshiya Tsunoda. Ma è soprattutto l'opera posta all'entrata del museo *Triplight* (2008) dell'artista multimediale Camille Norment ad essere oggetto di interesse da parte degli estimatori, la cui installazione era composta da un microfono ad asse alla quale la Norment aveva rimosso le parti interne per introdurvi una luce pulsante che a sua volta veniva proiettata sul muro ricordando la cassa toracica di una cantante muta.

Infine, a concedere un'esperienza che mescola la componente visiva con quella uditiva, sono stati coloro che, come anticipato nella premessa, hanno trovato interessante analizzare ed investigare sulla purezza dell'ambiente dove il suono modella lo spazio circostante e che soprattutto interessa e colpisce l'esperienza del visitatore. A questo proposito, uno dei lavori più interessanti è *Aion* (2006) del danese Jacob Kirkegaard che, su chiara ispirazione di *I'm sitting in a room* di Alvin Lucier, riproduceva innumerevoli volte il suono di quattro centrali nucleari nei pressi di Černobyl', evidenziandone gli interminabili silenzi. La tecnica del *field recording*<sup>131</sup> da lui applicata, ovvero la modalità di registrazione dei suoni della natura in un dato ambiente, viene ampiamente usata dagli artisti contemporanei e costituisce una fetta importante all'interno della ricerca artistica e sonora attuale.

---

<sup>131</sup> Gli artisti che più sono stati coinvolti in questa pratica, che costituisce di fatto la loro cifra stilistica preponderante, sono lo spagnolo Francisco López e il celebre giapponese Toshiya Tsunoda. A proposito di quest'ultimo, dagli inizi degli anni '80 ha cominciato ad avvicinarsi alla tecnica del *field recording* lavorando principalmente nei pressi della sua città natale: Yokohama. A riguardo consultare DEMERS, J., *Field recording, Sound Art and Objecthood*, in AA.VV., "Organised Sound n.1, vol.14", Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 39-40.

Solo un anno prima, nel 2012, venne organizzata un' ulteriore mostra che aggiunse un altro tassello al panorama odierno dell'arte sonora, ossia *Sound Art*. *Sound as a Medium of Art*, curata da Peter Weibel<sup>132</sup> e svoltasi al ZKM a Karlsruhe (Centro per l'arte e la tecnologia), considerato tutt'oggi l'istituzione artistica e culturale più importante della Germania nel campo dell'arte mediale. Nello specifico, tale rilevanza si deve al primo direttore nonché fondatore del centro, il tedesco Johannes Goebel<sup>133</sup> che sin dagli inizi aveva avuto una visione avanguardista di come dovesse essere strutturata e ideata la sede. Questa concezione si riflesse altresì nell'architettura della mostra stessa che nello specifico contribuì a creare un ambiente caratterizzato sia da piccole stanze dedicate a lavori individuali, sia da ampi spazi che permettevano un dialogo sonoro intenzionale tra le varie opere che divenivano complementari le une con le altre. Data la diversità dei lavori, il fatto che essi non interferissero tra loro, come accade di frequente nelle opere che coinvolgono il suono, è testimonianza di un intelligente e ben studiato concetto di ideazione e progettazione della mostra. La già citata coordinatrice Julia Gerlach voleva trasformare il centro in un vero e proprio palazzo sonoro con l'obiettivo di permettere al fruitore di esperire e ricevere le percezioni sonore ed esplorare le proprie abilità dei sensi.

Per quanto riguarda la natura concettuale della mostra in questione, a differenza di *Soundings: A contemporary Score* che ha voluto concentrare l'attenzione esclusivamente sulle sperimentazioni della *sound art* contemporanea, *Sound Art*. *Sound as a Medium of Art* funzionò più come una retrospettiva alla maniera di

---

<sup>132</sup> “The brain is the real center of music. Music is an emotional and mental experience, the depth of which has been obtained through no other artistic genre. Thus, both spirituality and sensual excitement comprise the poles of the world of sounds. Under the keyword “drunkenness of the ears” the exhibition opens up a new audio experience which is difficult to find in everyday life - an orgy for the ears” [...]The Media Museum literally becomes a sound space of unheard sounds. A unique opportunity to become intoxicated and invigorated by contemporary sound creations”. In <http://soundart.zkm.de/en/>. Ultimo accesso 21 gennaio 2015.

<sup>133</sup> Johannes Goebel era a sua volta direttore del centro EMPAC (Experimental media and performance arts center) di New York. Essendone stato altresì il fondatore, si impegnò largamente perché gli architetti e i consulenti impegnati nella realizzazione dell'edificio, trovassero un giusto equilibrio acustico e sonoro. Informazione concessami dalla compositrice americana Laurie Schwarz.

*Für Augen und Öhren*, tracciando la storia del genere dagli inizi degli anni '60 sino ai periodi più attuali. Tuttavia, non vennero esclusi esponenti focalizzati sulle nuove produzioni che anzi, ricoprendo un terzo dei novanta artisti ospitati, esercitarono un ruolo basilare all'interno dell'esibizione.

Dal punto di vista strutturale, la mostra, sita in due atri del ZKM e attorno alla città di Karlsruhe,<sup>134</sup> era divisa in vari settori. Nello specifico, la prima sezione, denominata *Sight and sound*, esponeva opere dalla stretta interrelazione tra audio e componenti visive. Tra queste merita di essere menzionata l'opera *Backstage* di Rolf Julius, una sorta di ricostruzione dello studio dell'artista in cui ciotole di pigmenti, sassi e casse acustiche, si combinavano armoniosamente senza che venisse fatta distinzione tra i materiali visivi e quelli che producevano sonorità. Il silenzio, invece, è il cardine della seconda sezione, *Hearing, Self-experimentation, Body*, composta principalmente da pezzi il cui suono è assente. In questo senso, il rimando storico al pensiero di John Cage è inevitabile; egli, afferma, ad esempio, che l'isolamento acustico gli permise di concentrarsi sul suono dei suoi organi e alla sua considerazione che "fintanto che il suo corpo e la sua vita esistono, anche il suono esiste".<sup>135</sup> A riguardo, due delle opere più significative che incarnarono appieno l'idea proposta da Cage furono *Silent Music* di Robin Minard e *Pulsierende Stille* di Bernhard Leitner, le quali progettavano un nuovo senso dell'ascolto.

In aggiunta, l'organizzazione di un programma di concerti e progetti performativi, contribuì ad aumentarne la ricchezza che venne ulteriormente potenziata dall'apertura della fonoteca. In essa sono custoditi una serie di archivi importanti, tra cui il materiale documentario della mostra berlinese *Broken Music* e quello del centro Het Apollohuis, interamente acquisito dal ZKM nel 2011, la cui collezione dipingeva la storia trentennale della sua sede originaria in Olanda. Inoltre, venne

---

<sup>134</sup> La mostra, infatti, allargò le percezioni sonore anche all'esterno dell'edificio comprendendo tre installazioni localizzate nel piazzale dell'edificio e cinque opere poste intorno alla città di Karlsruhe. Per saperne di più: <http://soundart.zkm.de/en/>. Ultimo accesso: 3 gennaio 2015.

<sup>135</sup> Ulteriori spunti di riflessione in DIMAS DE MELO PIMENTA, E., *John Cage: The silence of the Music*, Carolina del Sud: CreateSpace, 2012.

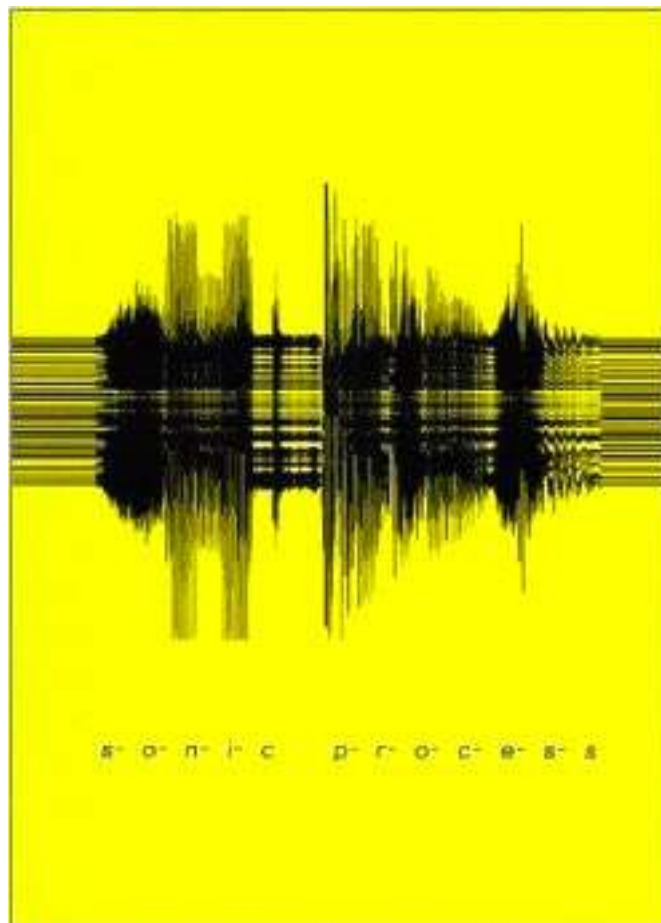
inserito lo schedario di *sound art* scandinava *Unheard Avant-gardes*, curato dall'artista danese Morten Søndergaard.

La rassegna delle mostre più attuali non troverebbe però completezza senza l'esamina dell'esibizione in assoluto più recente, *Art or Sound*<sup>136</sup> (Fig.11), avvenuta presso lo sfarzoso palazzo di Fondazione Prada e curata da Germano Celant, che dopo i già citati episodi degli anni '70 e '80 riemerge proponendo una mostra con il suono come soggetto cardine. Descrivere la sua struttura e il suo contenuto risulterebbe scontato visto il gran numero di interviste e comunicati stampa a disposizione; piuttosto sarebbe interessante individuare quali sono stati i punti di criticità, sia positiva che negativa, che l'hanno contrassegnata. A questo proposito, la categoria del visitatore si può dividere in due grandi fazioni: da un lato ci sono coloro, che rappresentano la maggioranza del pubblico, che rimasero affascinati positivamente dalla grande quantità e qualità delle opere sonore esibite, dall'altro, perlopiù esperti del settore, che ancor oggi si interrogano se si trattasse di una mostra di *sound art* o di antiquariato musicale. Nonostante infatti l'obiettivo di Celant fosse quello di offrire al fruitore una prospettiva storica, una sorta di anticamera che elogiasse tutta la storia dell'arte e della musica, dai manufatti artigianali del Rinascimento europeo alle più recenti sperimentazioni di Anri Sala, il risultato è stato un po' confusionario (anche per la moltitudine di opere presenti) e faceva sì che si perdesse il filo logico che accompagnava l'intera mostra. Nessuno prima di lui, infatti, a partire da Suzanne Delehanty nella sua *Soundings* o Peter Weibel in *Sound Art. Sound As a Medium of Art*, aveva pensato di retrocedere così tanto nel tempo poiché, per un curatore di *sound art* il suo punto di partenza suole cominciare dall'esperienza futurista e dadaista, o addirittura, dal cambio storico epocale nella storia della musica da parte di John Cage - le cui opere all'interno di *Art or Sound* si individuano a partire dal numero cinquantatre. Un ultimo punto critico che si può individuare all'interno della mostra è la scarsa interattività delle opere, (solo 5 su 137), sebbene essa fosse il fine principale della curatela, ossia quello di presentare al visitatore un

---

<sup>136</sup> CELANT, G. *Art or Sound*, Milano: Fondazione Prada, 2014.





**Fig.11** Analogie cromatiche, grafiche e stilistiche tra le copertine dei cataloghi delle mostre *Sonic Process: a new geography of sound* (2003) e *Art or Sound* (2014).

coinvolgimento a trecentosessanta gradi in un'esperienza multisensoriale totale. D'altra parte lo stesso errore è stato individuato nella mostra sempre da Celant curata e analogamente organizzata a Ca'Corner della Regina, *When Attitudes Become Form*, la quale di discostava pienamente da quella di Harald Szeeman del '62 per la mancanza assoluta della libertà delle opere e la totalità dell'esperienza, anche dal punto di vista tattile, che contraddistingueva quegli anni. La repressione museale deve essere repressa. La vita deve entrare nel museo disturbando sensorialmente.

Ciò nonostante, malgrado la serie di errori con cui si è scontrata, l'esposizione ha dato la possibilità al pubblico, sia grazie all'ampia comunicazione che ne è stata fatta, di avvicinarsi a un genere che dai più, almeno in Italia, è ancora poco esplorato e, se si vuole, ignorato.

#### 4.5 GLI ESEMPI ITALIANI ODIERNI

*Penso che un artista dovrebbe essere molto accorto nel scegliere la galleria alla quale eventualmente rivolgersi, per proporsi<sup>137</sup> - Carlo Fossati*

In Italia, gli spazi espositivi che hanno dimostrato un interesse verso la valorizzazione della *sound art* come pratica artistica emergente sono pochissimi e molto eterogenei tra di loro. Il primo caso ad impegnarsi non solo nella ricerca storica e teorica del genere ma anche nella ottimizzazione dell'ambiente, in funzione soprattutto del *feedback* da parte del pubblico, è la galleria E/static di Torino che negli ultimi anni si è rivelata una delle più interessanti realtà sia in Italia che al di là dei confini nazionali, anche per le mostre ed i progetti esposti.

Carlo Fossati, direttore e fondatore, aveva l'intenzione di creare qualcosa che ancora non esisteva e di cui sentiva la mancanza; il suo approccio è quello di un

---

<sup>137</sup> Intervista a Carlo Fossati: BERGERO, L., *E/Static, Sound Art Gallery... e molto di più*, in <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-011/estatic-sound-art-gallery-and-much-more/>. Ultimo accesso: 20 gennaio 2015.

curatore appassionato, slegato da vincoli di *brand* imposti dal mercato. Infatti, sebbene da tutti l'identità della sua galleria venga associata al campo della *sound art*, egli rinnega questa idea condivisa dai più in quanto afferma che la sua selezione, tanto degli artisti quanto delle opere, non dipende da uno stile condiviso o da una logica predefinita bensì puramente da un gusto ed istinto personali, che non rientrano in particolari criteri ed etichette. Per fare un esempio pratico, l'attenzione che riserva all'opera di Terry Fox, presente quasi sempre nelle mostre che organizza, non dipende dal ruolo pionieristico dell'artista in questo frangente. Come anticipato poc'anzi, si tratta del primo spazio in Italia pensato come congeniale per ospitare opere di arte sonora e individuato dal gallerista in un edificio di un complesso industriale risalente ai primi decenni del '900, la cui struttura architettonica, che ricorda quella dell'Hangar Bicocca di Milano e la già citata Singhur - Hörgalerie di Berlino, era concepita per conferire ai lavori esposti un'acustica ottimale.

Il centro venne inaugurato nel 1999 e, dopo una serie di mostre personali e collettive di apertura (prima mostra personale di Paolo Piscitelli nel 2000 e a seguire nel 2001 quella di Rolf Julius), raggiunse il successo definitivo con l'evento atipico dal titolo *Before and after sound* del 2003 che, analogamente a *Sonorità Prospettiche*, è stato creato ponendo al centro il suono ma senza far sì che esso si manifestasse in modo palese. In nessuna delle opere esposte la componente sonora è effettivamente presente come fenomeno fisico percepibile attraverso il senso dell'udito e alcuni dei progetti per installazioni sonore e partiture di performances sono in gran parte opere inedite e create appositamente per la mostra. Dopo questi molteplici episodi, la galleria si è definitivamente stabilita e il suo nome cominciò a circolare anche internazionalmente, catalizzando Paesi come la Germania e gli Stati Uniti, da sempre artefici e promotori di questo genere.

Un'altra figura che della sua passione ne ha fatto professione è il musicista Mario Mazzoli, figlio d'arte del noto gallerista della transavanguardia italiana Emilio Mazzoli. Egli ha unito i suoi due principali interessi che hanno accompagnato la

sua formazione, la musica da un lato, l'arte contemporanea dall'altro, per dar vita al suo progetto più importante, ossia la nascita della sua personale galleria<sup>138</sup>. La decisione di fondarla a Berlino non è stata una scelta fortuita poiché questa città continua ad essere un solido punto di riferimento per il mondo artistico attuale. Fondata nel 2009, si concentra su lavori nei quali il suono rappresenta un cruciale elemento strutturale; nello specifico, si tratta di un luogo dedicato all'esplorazione e alla promozione di diversi modi in cui esso viene utilizzato come mezzo artistico, e questo ampio spettro di pratiche, rappresenta un rischio per la galleria stessa. Se da un lato, infatti, lo spazio tende a rispecchiare il gusto del pubblico e del collezionismo che pretende ancora lavori rassicuranti con una preponderante presenza visiva, la sua sfida sta nell'educare e fidelizzare i fruitori riuscendo a vendere qualsiasi forma di musica contemporanea espressa non solo sotto forma di sculture sonore, oggetti tridimensionali, disegni e dipinti con una forte componente visiva, ma anche di installazioni in cui questo elemento è pressoché inesistente. Ciò nonostante, dalla testimonianza di Mazzoli, è possibile dedurre che il collezionista, sia quello con un'elevata disponibilità economica e con una collezione già avviata, sia colui che è rivolto a un *target* più basso, è indirizzato principalmente a selezionare pezzi che hanno un'*appeal* e un impatto visivo immediati e che spingono di conseguenza gli stessi artisti a produrre opere in funzione di ciò e della loro maggiore visibilità. Da specificare è che più un'opera di *sound art* è complessa, tanto più i costi di produzione aumentano arrivando a sfiorare cifre a cui il pubblico non è ancora predisposto. Basti pensare che i costi per un'artista emergente si aggirano intorno ai duemila euro, impedendone a volte la sua diffusione commerciale.

---

<sup>138</sup> A tale riguardo mi è stata concessa un'intervista inedita che ho parzialmente inserito in questo testo, ma di cui non è stata concessa la riproduzione integrale. In essa viene preso in esame il caso della seconda e unica galleria di arte sonora berlinese, la pluricitata Singhur - Hörgalerie, che si dissocia dalla Mazzoli per la diversa natura istituzionale che la contraddistingue. Nel primo caso, infatti, si tratta di una "galleria pubblica", che fino alla sua chiusura ha ricevuto ingenti somme finanziarie da parte della città; la seconda, essendo una galleria commerciale privata, si gestisce con i propri mezzi attinti dalla semplice vendita delle opere.

Per quanto riguarda la selezione degli artisti, la galleria Mazzoli non si affida a criteri e parametri predefiniti, ma si sente libera di accettare figure anche poco conosciute dalla maggior parte del pubblico e senza far riferimento a steccati anagrafici che spesso limitano le scelte curatoriali. Essi provengono dai più svariati ambiti: alcuni hanno le loro radici in un percorso accademico classico, come il Mazzoli stesso, altri dalle arti visive o dal mondo della musica rock o jazz che, grazie alla tecnologia avanzata, adottano nuovi linguaggi e sonorità. Infine, tale scelta può avvenire attraverso diversi canali, che vanno da semplici consigli dati da galleristi, curatori ed esperti del settore, a pura casualità come nel caso dell'artista visivo Donato Piccolo e del compositore goriziano Michele Spanghero, entrambi divenuti negli ultimi anni colonne portanti all'interno della proposta artistica della galleria. A conclusione, Mazzoli afferma che in alcuni casi, soprattutto quelli che riguardano istituzioni artistiche autorevoli, suddetta selezione può avvenire anche in base a manovre finanziarie che influenzano la scelta verso un'artista piuttosto che un altro, lasciando trapelare che non esistono parametri obiettivi e logiche specifiche su cui basarsi.

Gli ultimi due casi che si andranno ad analizzare sono esempi di minore rilevanza e ampiezza e che, con le loro singolari peculiarità, si distaccano dalla classica natura di galleria o museo nel senso più stretto del termine. Il primo caso anticonvenzionale in questo senso è lo Spazio Ersetti<sup>139</sup> di Udine fondato nel 2007 da due artisti locali, il musicista e compositore Antonio della Marina e la videomaker Alessandra Zucchi, i quali, come Fossati e Mazzoli, non sono stati spinti dalla necessità di partecipare a un movimento bensì dalla volontà di dedicarsi a ciò di cui sono effettivamente interessati. Dopo la presentazione dei loro progetti artistici in forma di spettacolo itinerante con il titolo *Dreamspaces* in vari festival e centri d'arte internazionali, hanno deciso di aprire la loro "galleria di arte sonora" sia per combattere la loro battaglia di portare il suono all'interno di

---

<sup>139</sup> Il nome Ersetti deriva da quello di un omonimo pittore udinese, particolarmente apprezzato dai fondatori della galleria. A riguardo dell'inaugurazione dello spazio, uscirono due articoli in due quotidiani italiani: Il Messaggero Veneto, sabato 28 maggio 2011, e il Gazzettino, 27 maggio 2011. Ringrazio Antonio della Marina per avermeli segnalati.

una spazio dove il visitatore è libero di entrare ed uscire senza particolari vincoli temporali, sia per dare una dimora alla loro installazione permanente che, di dichiarata ispirazione alla Dream House di La Monte Young, invita il visitatore ad entrare in un ambiente totale, multisensoriale combinato di luci, suggestioni cromatiche ed una composizione elettroacustica. La galleria, inoltre, rappresenta altresì un luogo attrezzato come laboratorio per la sperimentazione dove agli artisti viene data la possibilità di esporre le loro opere e i loro progetti esclusivamente in forma gratuita vista la natura espressamente non commerciale dello spazio espositivo. Di fatto, a causa della mancanza di fondi da parte sia del Comune, che degli altri enti regionali, la galleria si è vista costretta a fondare un'Associazione Culturale *no-profit* che regge grazie al sostentamento dei soci, i cui finanziamenti permettono allo spazio di investire, anche se in forma minima, sulla ricerca e gestire al meglio la loro attività. Nonostante queste difficoltà i fondatori non hanno voluto distogliere lo spazio dal suo *status* di galleria sia per sottolineare il fatto che non ci si riferiva a un mero ambiente museale, sia per la speranza che un giorno possa trasformarsi in un progetto più solido e definitivo, anche e soprattutto dal punto di vista economico. Sebbene sia un proposito ancora immaturo, le premesse per uno sviluppo nazionale ed internazionale sono avvenute in occasione della partecipazione di Michael J.Schumacher, citato precedentemente come il fondatore della Diapason Gallery che ad oggi si presenta come il più rilevante spazio espositivo di *sound art* esistente. Nello specifico, l'artista ha presentato una delle sue audioinstallazioni più conosciute dal titolo *Unintending* rimasta ubicata all'interno dello Spazio Ersetti per un lungo periodo. Si tratta di un'opera che incarna le tecniche più avanzate dell'arte contemporanea tra cui il *mixaggio* di una serie di frammenti acustici diffusi all'interno dell'ambiente tramite un complesso impianto di amplificazione ad otto canali. Infine, per concludere la mappatura degli esempi dedicati alla valorizzazione della *sound art* in Italia, va citato il *Sound Art Museum* nato nel 2005 per volontà della sociologa svizzera Dora Stiefemeier e del gallerista Mario Pieroni, a loro volta fondatori di Zerynthia, un'organizzazione no-profit per l'Arte Contemporanea, e

di Radio Arte Mobile (RAM) che rappresenta, insieme a Radio Papesse di Siena, un'interessante piattaforma dedicata alla ricerca sonora focalizzata sulla radio come spazio artistico autonomo. Oltre all'organizzazione di esibizioni e rassegne di rilevanza internazionale, RAM si è parallelamente occupata dell'elaborazione del progetto succitato, il SAM, che costituisce un archivio permanente di lavori audio che vengono solitamente tradotti in installazioni sonore espandendo la sua ricerca a relazioni che riguardano anche l'aspetto visivo che contraddistingue la natura più intima della sound art internazionale.

Il successo del *Sound Art Museum* è sicuramente dovuto anche grazie all'eterogeneità della formazione dei suoi curatori (Lorenzo Benedetti, curatore indipendente, Riccardo Giagni compositore e musicologo e l'artista Cesare Pietrogusti) che rappresentano una perfetta combinazione per la creazione di progetti interessanti e innovatori nel campo delle sperimentazioni sonore attuali.

## 5. CONCLUSIONI

Durante l'intera fase del progetto, dapprima nella ricerca ed in seguito con la stesura, ho cercato di mantenere saldo l'obiettivo che mi ero prefissata e che mi auguro di aver raggiunto.

Innanzitutto, il fine primo era quello di proporre al lettore una prospettiva storica concernente la *sound art* ma che indagasse la materia *a latere*, focalizzando l'attenzione sugli aspetti più strettamente curatoriali ed istituzionali; di conseguenza, portando alla luce le varie manifestazioni artistico-sonore che fino ad oggi sono state realizzate, si è allargato il campo di indagine insistendo su aspetti e circostanze, anche puramente tecniche, di cui solo recentemente gli esperti di tale disciplina hanno iniziato ad interessarsi. A riguardo, la scelta di presentare le mostre e i festival in ordine cronologico è stata compiuta di proposito e non è una soluzione semplicistica. Seguendo infatti il filo conduttore temporale, si è avuto la possibilità di compiere un ulteriore passo in avanti ed osservare il processo di istituzionalizzazione del genere da un'angolazione più critica, valutandone il *trend* e l'evoluzione nel corso degli anni. Di fatto, se si analizza l'istogramma presente all'interno dell'Appendice A, si possono notare due "picchi" significativi (il primo meno netto – anni' 1980-90 – il secondo più evidente – anni 2000-oggi), che corrispondono alla suddivisione dei tre capitoli centrali. Come puntualizzato nella prima parte della trattazione, durante le decenni precedenti a quelle succitate, le esposizioni di arte sonora erano perlopiù saltuarie, intermittenti e non focalizzate, mirando piuttosto a promuovere l'ampia gamma di linguaggi sperimentali che stavano sviluppandosi, senza un'attenzione specifica sulla componente acustica. L'orientamento curatoriale degli artisti o dei conoscitori del periodo verso tale disciplina, che di fatto solo più tardi verrà definita *sound art*, era pertanto piuttosto inconsapevole e non dettato da punti di vista stabiliti o esigenze emergenti del mercato contemporaneo. Le mostre di questo lasso di tempo furono tuttavia preparatorie all'avvento del primo *boom*



istituzionale che, come anticipato, ebbe il suo picco durante i primi anni '80 con le emblematiche mostre *Für Augen und Ohren* e *Soundings* che hanno dato il via a un effetto domino, coinvolgendo non solo gli usuali poli geografici di successo (Germania e America), ma espandendosi addirittura a livello transnazionale. Tuttavia, la “volontà da parte del suono di farsi spazio” - che ho scelto come immagine-guida del mio lavoro - all'interno del contesto artistico e curatoriale smise definitivamente di esprimersi in sordina negli anni 2000, quando si è potuto assistere a un vero e proprio *exploit* che ha visto un gran numero di esposizioni e manifestazioni moltiplicarsi in una tendenza che oggi è ormai una vera e propria moda. Oggigiorno, dunque, la condizione del suono appare ormai chiara, matura e spalleggiata dalla maggior parte delle entità artistiche, anche le più note ( MoMA, Whitney Museum, Fondazione Prada...) le quali, fino a qualche anno addietro avrebbero senza dubbio ignorato qualsiasi proposta culturale avesse avuto a che fare in via esclusiva con esso. La *sound art* si potrebbe oggi definire come un fenomeno fagocitante, che incarna il ruolo di protagonista all'interno dei più importanti eventi artistici.

Per tutte queste condizioni, ma soprattutto data l'epoca di innovazioni e mutamenti continui, ci si potrebbe aspettare che nel corso degli anni futuri venga riconosciuta con un'altra denominazione (*art with sound, art and sound, artsound...*) o altresì soppiantata da qualche altro genere che avrà la meglio su di esso. Per ora è doveroso attribuirle l'importanza che dopo tanti sforzi si merita, e considerarla una delle correnti più innovative ed influenti della contemporaneità.

## **APPENDICI**

## APPENDICE A

### **Elenco delle principali Mostre/Festival di *sound art* dal 1959 ai giorni nostri:**

1959:

- Toward Events (Reuben Gallery, New York, Stati Uniti)

1964:

- Once Festival (Ann Arbour, Stati Uniti)

1966:

- Sound, Light, Silence: Art That Performs (Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas, Stati Uniti)

1969:

- Art By Telephone (Museum of Contemporary Art, Chicago, Stati Uniti)

1970:

- Sound Sculpture As (Museum of Conceptual Art, San Francisco, Stati Uniti)

1972:

- Notes and Scores for Sound (Mills College Art Museum, Oakland, Stati Uniti)
- Sound as Visual, Visual as Sound (Véhicule Art Gallery, Montréal, Canada)

1973:

- The Record as Artwork: from Futurism to Conceptual Art (Royal College of Art Gallery, Londra, Inghilterra)

1975:

- Sound Sculpture (Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada)
- Sounds Show (Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Stati Uniti)
- Sehen um zu hören: Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60ger Jahre (Staatliche Kunsthalle, Düsseldorf, Germania)
- Kunst aus Sprache (Museum of the 20th Century, Vienna, Austria)

1977:

- A Sound Selection: Audio Works by Artists (Artists Space, New York, Stati Uniti)
- Acoustic Sculpture and a Clicker Drawing (Artists Space, New York, Stati Uniti)

1979:

- Space/Time/Sound (San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Stati Uniti)
- Sound: an exhibition of sound sculpture, Instrument Building and Acoustically Space (Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles, Stati Uniti)
- Audioscene '79 (Modern Art Galerie, Vienna, Austria)

1980:

- Für Augen und Ohren (Akademie der Künste, Berlino, Germania)
- Écouter par les yeux: objets et environnements sonores (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Parigi, Francia)
- New Music America (Loring Park, Minnesota, Stati Uniti)

1981:

- Soundings (Neuberger Museum of Art, Purchase, Stati Uniti)

1982:

- Sonorit  Prospektiche, suono, ambiente, immagine (Sala Comunale d'Arte Contemporanea, Rimini, Italia)

1983:

- Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europ ische Utopien seit 1800 (Aarau, Svizzera)
- L'oreille oubli e (Centre George Pompidou, 1983)
- Espace Sonore - Espace Silencieux (Goethe Institute, Parigi, Francia)

1984:

- SOUND/ART (Sculpture Center, New York, Stati Uniti)
- British Artists Sound-works (Franklin Furnace, New York, Stati Uniti)

1985:

- Vom Klang der Bilden: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Staatsgalerie Stuttgart, Stoccarda, Germania)
- Resonanzen: Aspekte der Klangkunst (Stadtgalerie Saarbrücken, Saarland, Germania)
- Les Immateriaux (Centre Pompidou, Parigi, Francia)
- On the wall/On the air (Hayden Corridor Gallery, Massachussets, Stati Uniti)
- Sound/Vision (Plymouth Arts Center, Sussex, Inghilterra)
- From Sound to Image (Stuttgart Staatsgalerie, Stoccarda, Germania)

1987:

- Sound "Re" Visited (Time Based Arts, Amsterdam, Olanda)
- Echo, the images of Sound II (Het Apollohuis, Eindhoven, Paesi Bassi)

1988:

- Broken Music - Artists's Recordworks (DAAD Galerie, Berlino, Germania)
- Klangräume (Stadtgalerie, Saarland, Germania)

1989:

- Subtropics Experimental Music Festival (Florida, Stati Uniti)

1991:

- SoundCulture (The Performance Space, Sydney, Australia)

1992:

- Music for Eye and Ear (Emily Harvey Gallery, New York, Stati Uniti)

1994:

- Resonant Systems (Victoria room, San Francisco, Stati Uniti)
- Site As Music (Secession Gallery, San Francisco, Stati Uniti)

1995:

- Sound in Space: Adventures in Australian Sound Art (Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia)
- I Am Listening (York University, York, Inghilterra)
- Time and Space, Sound and Silence, Presence and Void (Galeria Arsenal, Polonia)

1996:

- Sonambiente: Festival für Horen und Sehen (Akademie der Künste, Berlino, Germania)

1997:

- Incredibly Soft Sounds (Gallery 101, Ottawa, Canada)

1998:

- EarMarks (Museum of Contemporary Arts, Massachusetts, Stati Uniti)
- Voice Over: Sound and Vision in Current Art (Hayward Gallery, Londra, Inghilterra)
- Voices: Artists and Sounds
- Crossing: Art for Hearing and Seeing (Kunsthalle, Vienna, Austria)

1999:

- El espacio del sonido; el tiempo de la mirada (Koldo Mitxelena Kulturanea, San Sebastián, Spagna)
- The Sight of Sound (San Francisco, Stati Uniti)

2000:

- Scenes of Sound (S.O.S) (Tang Teaching Museum and Art Gallery, New York, Stati Uniti)
- Sound Art - Sound as Media (InterCommunication Center, Tokyo, Giappone)
- Small Objects for Sound and Light (Sonoma Valley Museum of Art, Sonoma, Stati Uniti)
- Off the Record: Music in Art (Samek Art Museum, Pennsylvania, Stati Uniti)
- Architektur und Klang (Architekturmuseum Schwaben, Augusta, Germania)
- Sonic Boom: The Art of Sound (Hayward Gallery, Londra, Inghilterra)
- Volume: Bed of Sound (PS1 Contemporary Art Center, New York, Stati Uniti)
- I'm sitting in a Room: sound works by american artists 1950-2000 (Whitney Museum, New York, Stati Uniti)

2001:

- 010101: Art in Technological Times (San Francisco Museum of Modern Art, California, Stati Uniti)
- Between Sound And Vision (Gallery 400, Chicago, Stati Uniti)
- Bitstreams (Whitney Museum of American Art, New York, Stati Uniti)
- Visual Sound (Mattress Factory, Pennsylvania, Stati Uniti)
- Art & Music (Galerie Anton Meier, Ginevra, Svizzera)
- Art > Music (Museum of Contemporary Art, Sydney, Australia)

2002:

- Frequenzen [Hz]: Audiovisuell Räume (Schirn Kunsthalle, Francoforte, Germania)
- Art & Music (Galerie Marlene Frei, Zurigo, Svizzera)
- Sonic Garden (Winter Garden, New York, Stati Uniti)

2003:

- DI-DII: Contemporary German Sound Installations (Charlottenborg Udstillingsbygning, København K, Danimarca)
- Under Cover: Sound art in social spaces (Museum of Contemporary Art, Roskilde, Danimarca)
- Sounding Space (InteCommunication Center, Tokyo, Giappone)
- Sonic Process: a new geography of sound (Museu d'Art Contemporani, Barcellona, Spagna)
- Before and after sound (E/static, Torino, Italia)

2004:

- Sound Space (Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, Stati Uniti)
- Soundworks: For those who have ears (Art Trail, Cork, Irlanda)



- Sound of Place/Place of Sound (Sun Valley Center For Arts, Ketchum, Stati Uniti)

2005:

- Itinerarios del Sonido (Spazi pubblici, Madrid, Spagna)
- In Resonance (Center on Contemporary Art, Seattle, Stati Uniti)
- B!AS International Sound Art Exhibition (Taipei Fine Arts Museum, Taiwan, Cina)

2006:

- Invisible Geographies: Sound Art from Germany (The Kitchen, New York, Stati Uniti)
- Sonic Presence (Bergen Kunsthall, Bergen, Norvegia)

2007:

- Stop. Look. Listen (Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell, Stati Uniti)
- Sound in Art - Art in Sound (Museum of American Art, Minneapolis, Stati Uniti)
- Sounding the Subject (MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Stati Uniti)
- Ensemble (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Stati Uniti)
- Organizing Chaos (PS1 Contemporary Art Center, New York, Stati Uniti)

2008:

- Sound of art: Musik in der bildenden Kunst (Museum der Moderne, Salisburgo, Austria)

2009:

- Soundings: Nordic Sound Art (Museet for Samtidskunst, Roskilde, Danimarca)

2011:

- Thing/Thought (MoMA, New York, Stati Uniti)

2012:

- Her Noise: Feminism and the sonic (Tate Britain, Londra, Inghilterra)
- Sound Art. Sound as a Medium of Art (ZKM, Karlsruhe, Germania)

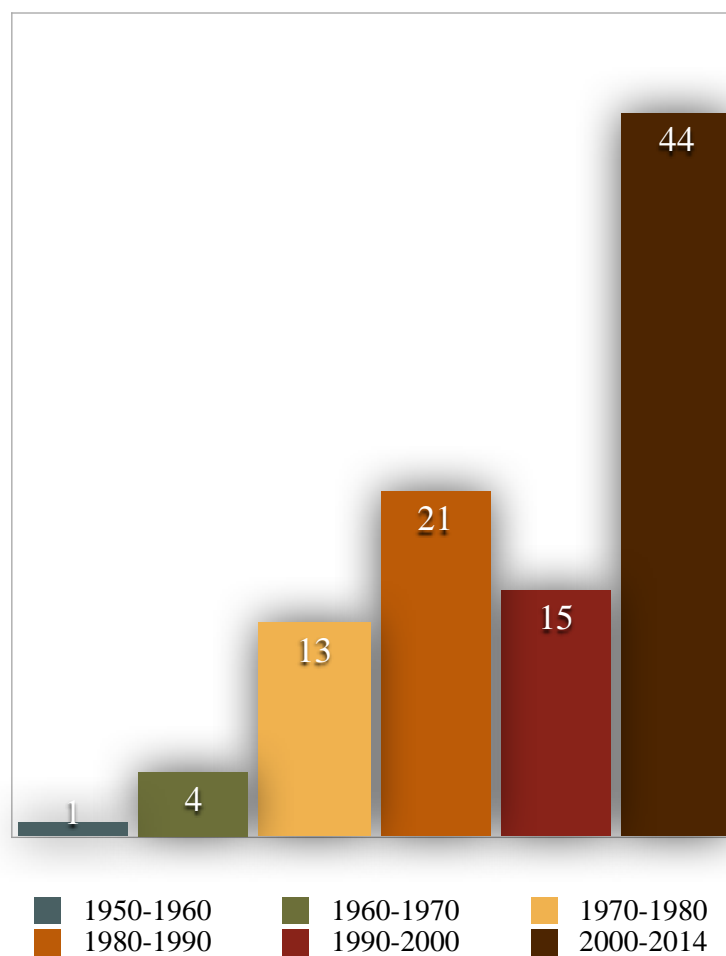
2013:

- Revolutions Per Minute: Sound Art in China (Colgate University, Shanghai, Cina)
- Soundings: A contemporary Score (MoMA, New York, Stati Uniti)
- The string and the mirror (Lisa Cooley Gallery, New York, Stati Uniti)

2014:

- Art or Sound (Fondazione Prada, Venezia, Italia)

Tendenza delle principali Mostre/Festival di sound art 1959-giorni nostri



## APPENDICE B

SUZANNE DELEHANTY

1541 BRICKELLAVE A602

MIAMI, FLORIDA 33129 USA

Interview with the curator of the *Soundings* exhibition at the Neuberger Museum in 1981.

2.12.2014

Anna Polesello

- When you were working as a curator in the 70s and 80s, was there a growing interest in organising exhibitions that dealt with sound or was it still a hidden phenomenon?

The term sound curator did not exist in in the 1970s when I began researching the topic of sound in art and the relation of music to the visual arts. The fact that the topic led to uncharted territory was very exciting to me. At the time I was director of the Institute of Contemporary Art (ICA) at the University of Pennsylvania in Philadelphia and eager to present the art of our times. Through my work on a large scale show called Video Art (1975) and work on exhibitions, installations and performances by such artists as Joan Jonas, Philip Glass, Meredith Monk, and Robert Wilson—it was clear that sound—while little discussed—was simmering under the surface of much contemporary art. John Cage was certainly an influence on these artists and on my thinking.

Since my training was in art history, I set out to learn as much as I could about sound. The bibliography of the *Soundings* catalogue includes more than a hundred books, exhibition catalogues and periodicals. I am going to list just 10 of the books to give you a flavor of my research:

- Arnheim, Rudolf. *Film as Art*, 1957.
- Battcock, Gregory, ed. *Breaking the Sound Barrier A Critical Anthology of New Music*, 1981.
- Bergson, Henri. *Introduction a la metaphysique*, 1903, in the English translation of 1949.
- Bowers, Faubion. *The New Scriabin: Enigma and Answers*, 1973.
- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Aethetik der Tonkunst*, 1907, in English translation of 1911.
- Chevreul, Michel- Eugene. *De la loi contraste simultane des couleurs*, 1839, in English translation of 1854.
- Eisenstein, Serge. “Sychronization of the Senses” in *Film Sense*, 1975.
- Kahl, Russell, ed. *The Selected Writing of Hermann von Helmholtz*, 1971.
- Kandinsky, Wassily. *On the Spiritual in Art*, 1912, in English translation of 1947.
- Rimington, Alexander Wallace. *Colour Music*, 1912.
- Tyndall, John. *Sound for a Course of Eight Lectures at the Royal Institution*, 1867.

The bibliography also includes periodicals as well as selected exhibition catalogues. Included in the list are publications accompanying such shows as: *Documenta* (1977); *Art by Telephone* (1969); *For Eyes and Ears* (1980); *Futurism and the International Avant-garde* (1980); *Kupka Retrospective* (1975); *The Record as Artwork from Futurism to Conceptual Art* (1977), and *Time* (1977). I also saw all of these exhibitions with the exception of *Art by Telephone*.

- When you curated the *Soundings* exhibition in the 80s, what was the artistic scene like?

It was really the 70s. Research for the show began in the 1970s when I headed up the ICA at Penn and continued when I moved to the directorship of the Neuberger Museum of Art in the State University of New York at Purchase where the project was realised from 20 September to 31 December 1981.

During the '70s there was a lot of exchange among visual artists, choreographers, and musicians. *Video art*, the subject of a show I curated in 1975, was emerging and my research for that project, which had begun around 1970, led to my interest in the topic of sound and art.

Artists were interested in engaging the viewer and sound can be gathered by nerves and skin for 360 degree; thus, sound has a physical impact that is greater than vision – our eyes can only see 180 degrees!

- Which criteria did you follow to select the artists?

*Soundings* covered the period from 1900 to 1980. When all my research was done, it made sense to organise the exhibition around what artists had done or were doing in the exploration of sound and visual art. *Soundings* occupied 25,000 square feet of gallery space at the Neuberger Museum and was organised in six sections:

1. Works of art that were silent, but suggested sound by such artists as Picasso, Klee, Kandinsky, Kupka, Duchamp, Rauschenberg, John Cage Apollinaire, Marinetti, Severini, many Fluxus artists, etc.
2. Sculptures that make sounds by Bertoia, Soto, Baschet, Liz Phillips among others along with musical instruments that looked like sculpture, featuring those by Harry Parch.

3. Installations and documentation of sound projects featured Vito Acconci, Laurie Anderson, Bruce Nauman, Connie Beckley, Lief Brush, Meredith Monk, Max Neuhaus, Robert Morris, among others. This section also included a large outside piece by Douglas Hollis that was sited on the grounds near the museum.
  4. Changing installations and scheduled performances of sounding objects by composers in collaboration with visual artists, including: David Tudor's Rainforest; composer Earl Brown's work with sculptor Alexander Calder; The Glass Orchestra from Toronto; and Music on a Long Thin Wire by Alvin Lucier.
  5. Records by artists.
  6. The relation of sound and film with a scheduled film series curated by Tom Gunn and Lucy Fischer.
- As you certainly know, in 1980 (only a year before *Soundings*), German curator René Block arranged *Für Augen und Ohren*, probably the most important exhibition in the history of *sound art*. Was it an inspiration for you? Did you visit it?

The topic of sound and art was very much in the air in the 1970s. I knew René Block who had a gallery in New York's Soho from 1974 to 1977. I always stopped at his gallery because I was interested in Beuys, who René showed. Along the way, I learned René was also a big fan of Fluxus with its strong branches in the US and Germany as well as the relation of the visual arts to music and sound. At the time, there were only a handful of people who had such interests.

When I curated *Video Art*, René kindly brought some videos from Germany to New York where I picked them up for the show at ICA in Philadelphia. I was glad to see *For Ears and Eyes* in Berlin in the winter of 1980. I would say our shows were parallel developments.

Most of the works of art that I included in *Soundings* came from US collections, while René, if memory serves me, drew on European sources. (*Some time ago I gave a good number of books to the library at the Miami Art Museum – so I do not have the For Eyes and Ears catalogue to jog my memory for differences and similarities.*)

- Nowadays, because of all the difficulties in installing sound works in a gallery space, a lot of curators look for the best way to arrange the artworks properly, in order to avoid problems such as permeability among the works or too much noise in the environment. When you created the exhibition, did you consider all these factors?

With the technical staff at the Neuberger Museum, we gave a lot of thought to the presentation of sound works in gallery spaces designed for traditional works of art—those don't make any noise! The Neuberger had a wonderful and talented staff and abundant staging areas, so we were able to design a very successful and beautiful installation.

The six sections of the show were all presented in different galleries; we put insulation into some walls to quiet sound. We had some sounding objects on timers. We created listening stations for the artists' records with comfortable seatings and headphone and an attendant to give out fresh ear pads for health issues. Yes, God is in the details.



## APPENDICE C

PEDRO ROCHA

PORTO AREA, PORTUGAL

Interview with the guest curator of Hangar Bicocca - Sound and performance art curator

27.12.2014

Anna Polesello

- It is known that you are one of the most important emergent curator in the field of performance and sound art. In your opinion what are the features that contribute to become a reliable curator?

Curatorial work can be very diverse. so, i don't think that there is a very clear set of functions always assign to a curator.

There are many things that a curatorial work can involve and in different extents, depending on the contexts which themselves can also be very varied: from working with big institutions to small independent galleries or even non conventional spaces; working with shows featuring many different artists at the same time or one alone; working with a living artist or with the work of a deceased one; etc. So, the work of a curator can involve just simply choosing an artist to work with and accompany the choice of the works and their installation in space, to very complex work such as extensive research, establishing deep relations with artists, developing pertinent themes and contexts, developing site-specific projects, work with big teams, writing feature texts, directing a catalogue

production, etc. If i were to chose a common thread running through all of this possibilities perhaps i would say that a curator should work as a catalyst for the work of artists to emerge in interesting and renewed ways, being it in a solo show or inscribed in a given context.

- The features you have just mentioned are the ones you apply in your personal working tactic?

Given its recent history, my tactic has been one of showing both the works of pioneers in this field as well as newcomers.

Also, as sound art is so diverse and connects to other artistic disciplines in so many different ways, i've devoted some care to show this diversity.

However, my curatorial practice is not so much centred in the categories of artistic practice. It has always been prompted by contexts. I don't trust the label "sound art" as being an interesting starting point by itself in terms of the work and status of both the curatorial and the artistic practices. An exhibition is not less or more interesting because it is a show of "painting" or "sculpture". Why should it be less or more interesting just because it shows "sound art"? I'm guessing that the recent attention devoted to sound art arrives simultaneously as a reaction to an established hierarchy that maintained sound artistic practices in a poor position in the art field as well as a constant search (or even obsession) for the "new" that we often observe in the present days. In my opinion, one should obviously bear in mind the disciplinary curatorial history, but surely, at the end of the day, what makes it an interesting exhibition are the works presented within a certain context.

The fact that sound art and even music were never as highly regarded as visual arts by the occidental culture is also reflecting a strong hierarchisation of the senses. Therefore, bringing sound and hearing to the forefront can become an interesting cultural and political stance. However, i think if one wants to counter

the afore mentioned hierarchies one should avoid any condescension. To assert itself in the art field, sound art should be object of equal curatorial and production opportunities and contexts as visual arts but also be subjected to equally demanding quality criteria.

- When you are in charge of installing a single sound work in an exhibition centre (a museum, a gallery, ...), what are the main elements you examine?

They should address all things involved: the work itself, the exhibition as a whole, the site, the audience, the institutional or organisational aims and expectations, the artists, etc.

I guess the fundamental concerns are common to any art work. however, there are problems to be solved relating to the specificities of the work and the media. A sound work can take many shapes.

Containing sound within a given space is one of the obvious challenges which might arise for different reasons related to the work itself or its surroundings - which could be sound spilling between spaces containing other works (using sound as media or not) or between exhibition spaces and working spaces or even outside spaces (for example, a piercing loud sound continuously sounding in a place where people are working during long hours). Spaces should be chosen carefully and, if possible and desired, it might be necessary to shape acoustical properties for which there are many different solutions (walls, ceilings, sound absorbing or reflecting materials, etc.). Sometimes, scheduling sessions might also be a useful strategy, depending on the works.

Being sound a time based media it is also important that this dimension is taken into account so that the audience can engage in the best way possible with the works. This is particularly important when works demand a lot of concentration or if it is desirable that the audience stays for long periods in the space where they are presented.

- From your words they understand that “containing” a sound art piece into a space is not a simple issue. What about installing two, three or more simultaneously?

I don't have the experience of curating many sound works at the same time, unless for events featuring different sound performances and music concerts. In this case, care must be taken regarding the places assigned to each performance: the relation with the surrounding areas not to spoil the events (or "non events") happening at the same time and the circulation of the audience; the scheduling should also prevent harmful coincidences but also have into account the kind of audience expected at a certain time and the energy and emotional flows. For example, transiting from a minimal near silence listening experience to a loud noisy rhythmic one is completely different from taking the opposite direction. I guess some of these questions also appear in the case of an exhibition with multiple sound works. Imagining the experience of different kinds of audiences going through different styles of visits might be an exhausting exercise, but perhaps a very useful one in order to get a stronger sense of the general feeling of the exhibition and to find adequate solutions.

- The well-known Diapason Gallery in New York is one of the rare examples that has created a space specifically thought to host sound. In your opinion, is this the right approach or sound art works can be placed in every types of galleries?

Galleries offer many difficulties for sound works as they usually are not designed having in mind such a pervasive media as sound.

For some works it would be useful to have spaces that would have been designed to accommodate sound. the main problem seems to be the contamination between sound connecting rooms. acoustics can also be a problem. However, regarding this

subject, given the diversity of works it seems to me that only rooms who would have adaptable acoustics could be useful for a space devoted to sound art.

Also, sound works, being mostly time based share some problems with video works. Namely the conditions offered to the audience in order to spend time in the space.

Given the wide range of sound art practices i don't see how a space could have the best conditions to embrace all this diversity. Sound art does not imply sound as the sole media. Actually, what one considers sound art can vary a lot depending on the importance one gives to sound in a given work and to what degree one considers this importance substantial enough to include the work in the sound art field. For sure, the adaptability of the space is obviously desired, except in the case of exclusively site-specific works.

However, this problematics of space and sound works might arise out of a misconception of space as a concrete perfect identity. Concreteness arises from place and not from space. Works of art exist in places permeated by culture. So, each exhibition of a work has its own potential for a concrete emplacement where space and time are articulated. more than focusing on the problems of space, i find that curatorial work should focus on the wider questions of emplacement being space an aspect of it.

- I guess there are several kinds of spaces, both public and private, you worked with. Could you quote some of them?

I have worked with different spaces, such as auditorium, gallery rooms, outdoor spaces and also routes that the audiences should engage with. The diversity of spaces devised for sound works is huge, from the ear cavity provided with headphones to big rooms or even large areas covered during journeys.

## 6. BIBLIOGRAFIA:

- AA.VV., *In the Place of Sound: Architecture, Music, Acoustics*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- AA.VV., “Journal BOL”, Korea: Insa Art Space, 2007.
- AA.VV., “RealTime Arts”, Sydney, 1996.
- AA.VV., “British Journal of Aesthetics”, Oxford: Oxford University Press, 2007. (Articoli correlati: HAMILTON, A., *Music and the Aural Arts*).
- AA.VV., “Art Journal”, Stati Uniti: College Art Association, 1982.
- AA.VV., “PAJ: A journal of Performance and Art”, Cambridge Mass Press: the MIT Press 2012.
- AA.VV., *Organised Sound*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009 (Articoli correlati: DEMERS, J., *Field Recording, Sound Art and Objecthood*; CAMPESATO, L., *A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art*; KLEIN, G., *Site-Sounds: On strategies of sound art in public space*; ENGSTROM, A., STJERNA, A., *Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art*).
- BAECKER. I., *Sehen um zu hören: Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1975.

- BLOCK, R., DOMBOIS, L., HÄRTLING N., *Für Augen und Ohren: Objekte, Installationen, Performances: von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlino: Akademie der Kunst, 1980.
  
- BLOCK, U., GLASMEIER, M. *Broken Music: Artists' Recordworks*, Berlino: DAADgalerie, 1989.
  
- BORN, G., *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
  
- BOSSEUR, J.Y., *Musique et arts plastiques: interactions au 20. siecle*, Parigi: Minerve, 2006.
  
- BREDER, H., *Intermedia: Enacting the liminal*, Norderstedt: Books on Demand, 2005.
  
- BREITWIESER, S., *Re-Play*, Vienna, Generali Foundation, 2000.
  
- BREWSTER, M., DOE CO, J., MCMILLEN, M., ORR, E., *Sounds Show: December 8, 1975 - January 11, 1976*, California: Newport Harbor Art Museum, 1975.
  
- BREWSTER, M., *See Hear Now: A Sonic Drawing and Five Acoustic Sculptures*, California: Los Angeles Contemporary Exhibits, 2002.
  
- BUSONI, F., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano: Il Saggiatore, 1997.
  
- CALEB, K., *Sound*, Londra: Whitechapel Gallery, 2011.

- CASCELLA, D., *Scultori di suono: Percorsi nella sperimentazione musicale contemporanea*, 3, Arezzo: Tuttle Edizioni, 2005.
- CELANT, G., *Artmakers: arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Milano: Feltrinelli, 1984.
- CELANT.G., *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Bari: Dedalo libri, 1977.
- CELANT.G., *The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art*, University of Virginia: Museum of Contemporary Art, 1977.
- CELANT, G., *Art or Sound*, Milano: Fondazione Prada, 2014.
- COE, R. T., *Sound, Light, Silence: Art that Performs, Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, Missouri, November 4th-December 4th 1966*, Missouri: The Gallery, 1966.
- COX, C., WARNER, D., *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York: Bloomsbury, 2004.
- CONCANNON, K., *On the wall/On the Air: Artists Make Noise*, Massachusetts: Institute of Technology, Committee on the Visual Arts, 1984.
- COYLE, R., *Sound in Space: Adventures in Australian Sound art*, Sydney: Museum of Contemporary Art, 1995.
- COWELL, H., *New Musical Resources*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.



- DE LA MOTTE-HABER, H. *Klangkunst - Tonende, Objecte, Klingende Raume, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Germania: Laaber-Verlag, 1999.
  
- DELEHANTY, S., *Soundings*, New York: Neuberger Museum SUNY Purchase, 1981.
  
- DOMBOIS, L., PAGÉ, S., *Ecouter par les yeux: objets et environnements sonores*, Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.
  
- FOLEY, S., LEWALLEN.C., *Space, Time, Sound: Conceptual Art in the San Francisco Bay Area, the 1970s*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1981.
  
- GOLDBERG, R., *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londra: Thames & Hudson, 2011.
  
- GRAYSON. J, *Sound sculpture: a collection of essays by artists surveying the techniques, applications, and future directions of sound sculpture*, United Kingdom: A.R.C Publications, 1975.
  
- GREY, T.S. *Richard Wagner and His World*, New Jersey: Princeton University Press, 2009.
  
- JAMES, R.S., *ONCE: Microcosm of the 1960s Musical and Multimedia Avant-Garde*, Chicago: University of Illinois Press, 1987.
  
- HARRIS, M.E, *The Arts at Black Mountain College*, London: MIT Press, 1987 .
  
- HELENE, W., BARRY,R., *A Sound selection, audio works by artists: a traveling exhibition* New York: Committee for the Visual Arts, 1980.

- HELLERMAN, W., *SOUND/ART*, New York: Sculpture Center, 1983.
  
- HENDRICKS, G., *Critical Mass: Happening, Fluxus, Performance, Intermedia*, Piscataway: Rutgers University, 2003.
  
- HER ZIEN, G., *Sound Re-Visited*, Amsterdam: VOID Editions, 1987.
  
- HIGGINS, H., *Fluxus Experience*, California: University of California Press, 2002.
  
- IGES, J., *El espacio del sonido; El tiempo de la mirada: exposición, 29 de Julio-25 de Septiembre*, San Sebastian: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1999.
  
- INSAM, G., *Audio Scene '79 Veranstaltungsreihe zum thema "Sound, medium der bildenden Kunst"*, Vienna: Modern Art Galerie, 1979.
  
- LABELLE, B., *Site specific sound*, Frankfurt: Errant Bodies Press, 2004.
  
- LABELLE, B., *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York: Bloomsbury, 2006.
  
- LABELLE.B., RODE.S., *Site of sound: of architecture and the ear*, Berlino, Errant Bodies Press, 1999.
  
- LANDER, D., LEXIER, M., *Sound By Artists*, Canada: Charivari Press, 2013.
  
- LANDY, L., *Understanding the Art of Sound Organization*, Cambridge: MIT Press, 2007.

- LANZA, J. *Elevator Music: A surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodson; Revised and Expanded Edition*, Stati Uniti: University of Michigan Press, 2004.
- LERMAN, R., RICHES.M, FOX, T. *Interviews with sound artists: taking part in the festival ECHO, the images of sound II*, Olanda: Het Hapollohuis, 1993.
- LICHT, A., *Sound Art: beyond music, between categories*, New York: Rizzoli, 2007.
- LISTA, M., DUPLAIX, S., *Sons & Lumières: Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Parigi: Editions du Centre Pompidou, 2004.
- LOEFFLER C.E., TONG.D., *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*, San Francisco, Last Gasp, 1989.
- LYOTARD, J.F., CHAPUT, T., *Les Immatériaux*, Parigi: Edizioni du Centre Pompidou, 1985.
- MARIONI, T., *Writings on Art: Tom Marioni 1969-1999*, University of Michigan: Crown Point Press, 2002.
- MURRAY, SHAFER, R., *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester: Destiny Books, 1994.
- NAUMAN, B., DEXTER, E., *Bruce Naumann: Raw Materials*, Londra: Tate Modern, 2004.
- NORMAN, K., *Sounding Art: Eight Literary Excursions through Electronic Music*, UK: Ashgate, 2004.

- O'DOHERTY, B., *Inside the white cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, Milano, Johan & Levi, 2012.
  
- OUZOUNIAN, G., *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, San Diego: Proquest, 2008.
  
- PASCUAL-LEONE, A., LEVENT, N., *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Washington DC: Rowman & Littlefield, 2014.
  
- PRIEST, G., *Experimental Music: Audio Explorations in Australia*, Canberra: UNSW Press, 2009.
  
- KAHN, D. *Noise, Water, Meat, a history of sound in the arts*, Cambridge Mass Press: MIT Press, 2001.
  
- KELLY, C. *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, Cambridge: MIT Press, 2009.
  
- KIM-COHEN,S., *Against Ambience*, New York: Bloomsbury Publishing, 2013.
  
- KIM-COHEN, S., *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, London: A&B Black, 2009.
  
- KRUTH, P., STOBART, H., *Sound*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
  
- REISS, J.H., *From margin to center: The Spaces of Installation Art*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

- RICARDO, F.J., *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in New Media Art and Criticism*, New York: Bloomsbury Publishing, 2009.
- RUSSOLO, L., *L'arte dei rumori*, Roma: Carucci, 1976.
- RUTKOFF, P.M, SCOTT. W.B, *New School for Social Research*, University of Michigan: Free Press, 1986.
- SCHULZ,B. *Resonanzen: Aspekte der Klangkunst*, Heidelberg: Kehrer Verlag, 1985.
- SEIFFATH, C., STEFFENS, M., *Singuhr 1996-2006: Hoergalerie in Parochial: Sound Art in Berlin*, Inghilterra: Consortium Book Sales & Dist, 2010.
- SHARP.E., HEISS.A., *Volume: Bed of Sound*, New York: PS1 Contemporary Art center, July 2000.
- TARONI, R., MASOTTI F., MASOTTI, R., RIZZARDI, V., *Sonorità prospettiche: suono, ambiente, immagine*, Comune di Rimini, 1982.
- THOMAS, E., SCHLÜTER, W., *Darmstadt in The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra: Macmillan, 2001.
- TOOP, D., *Sonic Boom: The Art of Sound*, London: Hayward Gallery Publishing, 2000.
- VAN ASSCHE, C., *Sonic Process: A New Geography of Sounds*, Parigi: Centre Pompidou, 2003.

- VOEGELIN, S., *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, London: A&B Black, 2010.
- WEIERMAIR, P., *Kunst Aus Sprache*, Innsbruck: Galerie im Taxispalais, 1976.
- WHITE R., *Sound: an exhibition of sound sculpture, instrument building, and acoustically tuned spaces*, Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1979.

#### SITOGRAFIA (Articoli Correlati):

- BERGERO, L., *E/Static, Sound Art Gallery...e molto di più* (Intervista a Carlo Fossati), in <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-011/estatic-sound-art-gallery-and-much-more/>.
- DICKINSON, D. *Subtropics Festival Will Explore 'How Sound Speaks About What's Around You*, [ArtburstMiami.com](http://ArtburstMiami.com).
- HERNANDO, G.K., *Slow Listening*, [http://www.radio-break.com/slow\\_listening\\_by\\_gladys-katherina\\_hernando/](http://www.radio-break.com/slow_listening_by_gladys-katherina_hernando/).
- LARSSON, J., *Sound art in 2012*, [http://www.kunstjournalen.no/12\\_eng/joergen-larsson-sound-art-in-2012](http://www.kunstjournalen.no/12_eng/joergen-larsson-sound-art-in-2012).
- MILLER, L.E., *ONCE and Again: The Evolution of A Legendary Festival*, <http://www.newworldrecords.org/linernotes/80567.pdf>.
- KAHN, D. *The arts of sound art and music*. Pubblicato online. [http://www.douglaskahn.com/writings/douglas\\_kahn-sound\\_art.pdf](http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf).

- KANE, B., *Musicophobia, or sound art and the demands od art theory*. rivista online, n.8, [nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory](http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory).
- RUTTIMANN, S., SEINSOTH, K. *Interview with René Block*, [www.on-curating.org](http://www.on-curating.org).
- TYRANNY, B. G., *A short history of sound art*. In <http://www.diapasongallery.org/texts>.
- WESTBY, M., *Sound Through Space and Time*, in <http://www.mjmwestby.com/papers/SampleWrittenWorkMJMW.pdf>.
- <http://www.kunstradio.at/THEORIE/zurbrugg.html>.
- [http://www.soundbasis.eu/pdfs/Sonic\\_Boom.pdf](http://www.soundbasis.eu/pdfs/Sonic_Boom.pdf).
- [http://www.diapasongallery.org/interview\\_schumacher](http://www.diapasongallery.org/interview_schumacher).
- <http://tatecollectives.tumblr.com/post/46461408024/interview-with-sound-art-curator-mark-jackson>.
- <http://soundart.zkm.de/en/>.

Ultima consultazione in data 28 gennaio, 2015.