



Jacob Kirkegaard, Anechoic Chamber Courtesy: the artist

IL CROCEVIA DELL'ARTE SONORA

NOTE SU *IN THE BLINK OF AN EAR - TOWARD A NON-COCHLEAR SONIC ART*, DI SETH KIM-COHEN

di daniele balit

Cominciamo dal 1948. Tre eventi in tre luoghi diversi segnano il corso della storia musicale: a Parigi, Pierre Schaeffer sperimenta la nuova tecnologia dei nastri magnetici, tagliando e ricomponendo, accelerando la velocità e invertendo la direzione di riproduzione. Schaeffer dà avvio alla musica concreta sostituendo alle strutture tradizionali una prassi compositiva sviluppata attorno all'*objet sonore*. Il 1948 è anche l'anno in cui John Cage annuncia il desiderio "assurdo" ma anche "da prendere sul serio" di "comporre un pezzo di silenzio ininterrotto e di venderlo alla Muzak"¹, la nota società americana che produce musica d'ambiente per ascensori e supermercati. L'azione non verrà poi realizzata, ma l'idea sarà ripresa quattro anni dopo in 4'33", il "pezzo 'silenzioso' più influente della storia della musica". La terza pista, sempre associata al '48, passa per il Macomba Lounge di Chicago, un vecchio ristorante riconvertito in bar dove tra gli altri si esibisce Muddy Waters. A Chicago in pochi anni e grazie all'incontro con i fratelli Chess - due imprenditori discografici di origine polacca - Waters converte il suono acustico del Delta Blues del Mississippi in suono elettrico. Nel '48 esce il singolo *I Feel Like Going Home* che porta Waters al successo in tutto il Paese e apre il corso di un nuovo modo di produzione e di distribuzione musicale.

In the Blink of an Ear di Seth Kim-Cohen (edito da Continuum

nel 2009) comincia con queste tre scosse che a metà del secolo scorso hanno investito la musica e l'approccio quantitativo ai fenomeni che la contraddistingue. Ma se l'edificio musicale uscirà sostanzialmente intatto dall'impatto con la musica concreta, con l'indeterminatezza e con il rock 'n' roll, a questi stessi eventi, ci dice Kim-Cohen, va ricollegata la nascita di una nuova cultura del suono.

Diciamo subito come uno degli aspetti più interessanti di questo nuovo libro sull'arte sonora sia quello di riuscire a toccare sul vivo alcune questioni centrali del discorso musicale contemporaneo. Kim-Cohen non si accontenta infatti di ripercorrere i soliti tracciati teorici che vedono mettere in relazione la nascita dell'arte sonora a episodi come gli *Intonarumori* di Russolo, la *musique d'ameublement* di Satie, o i 4'33" di silenzio di Cage. Il suo discorso si sviluppa attraverso il confronto e la sovrapposizione del piano della musica con quello delle arti visive. L'assunto di partenza vede quindi la sound art legarsi a una sorta di rimosso musicale, come se la musica si fosse ritratta di fronte ai fenomeni di espansione che l'hanno caratterizzata. Fa bene allora Kim-Cohen a citare un lavoro come *Listen* di Max Neuhaus quale esempio emblematico di una "marcia al di fuori dell'auditorium". Nel pieno di una carriera da percussionista che lo vede riconosciuto come tra i migliori interpreti

di Cage, Stockhausen e Feldman, Neuhaus decide di cambiare rotta e nel 1966 inizia una serie di performance in cui porta a spasso il suo pubblico per le strade di New York all'ascolto del paesaggio sonoro della città.

La pratica residuale ed errante del suono trova nel mondo dell'arte una "terra accogliente", dove, diversamente dalla musica, l'assimilazione di corpi estranei e i momenti d'espansione sono all'ordine del giorno. Eppure, l'idea di "via di fuga" che Kim-Cohen vede iscriversi nel termine stesso "sound art", sembra avere una sua validità non solo nella musica, ma anche nelle arti visive. Diversi artisti hanno infatti sviluppato strategie, incentrate sul suono, di fuga e di messa in discussione del *white cube*. Pensiamo per esempio a Vito Acconci che realizza circa settanta opere sonore. Emblematico un suo lavoro del 1979 intitolato *The Peoplemobile*, che possiamo situare a conclusione di un percorso in cui Acconci porta progressivamente il suono al di fuori dalla galleria e all'incontro con lo spazio pubblico.

Ma del rapporto tra suono e arti visive Kim-Cohen mette in luce piuttosto un altro aspetto: l'arte sonora sarebbe secondo lui scissa dal corso degli eventi che segnano la storia recente delle arti visive e in particolar modo dalla svolta concettuale post-duchampiana. Paradossalmente, il suono ripropone quello stesso tipo di autoreferenzialità di codici formali che aveva contraddistinto l'ambito musicale allorché il suono stesso ne era stato espulso. Ma se Duchamp si era pronunciato per un'arte "non retinica", anche l'estetica del suono, secondo Kim-Cohen, deve poter prescindere dalla funzione auditiva. In quest'ottica il libro – che trova complemento in una mostra organizzata da Kim-Cohen stesso allo spazio Diapason di New York (ottobre 2010) – assume i toni del manifesto. Vanno sottolineate l'importanza e la novità di un simile sguardo critico.

La letteratura che accompagna i vari festival, mostre e produzioni legati al suono è infatti tutta un fiorire di apologie delle qualità inesplorate del medium sonoro e una celebrazione, ai limiti dell'ideologico, della fine del dominio dell'occhio ai danni dell'orecchio.

Nel tentativo di tirar fuori il suono dal "vicolo cieco dell'essenzialismo", Kim-Cohen guarda in particolare allo smantellamento della fenomenologia di Husserl operato da Derrida (che già ritroviamo negli scritti di Rosalind Krauss). Solo attraverso un approccio definito come "*non-cochlear*" (l'apparato cocleare è il nostro ricettore interno all'orecchio) le arti sonore possono essere ricollegate a "più ampie preoccupazioni testuali, concettuali, sociali e politiche", entrate da tempo a far parte dell'estetica contemporanea.

Nel panorama odierno in cui spesso artisti e teorici lamentano la poca attenzione rivolta al suono in ambito espositivo, il messaggio di Kim-Cohen va controcorrente. Il suo è un invito a evitare recinzioni erette a protezione del territorio sonoro. È inoltre un'allusione alla necessità di uno sguardo allargato capace di ricongiungere sul piano storico il suono alle linee di

sviluppo della ricerca artistica. Come molte altre strade, anche questa porta a New York e al periodo tra gli anni Sessanta e Settanta, in cui la separazione tra le discipline e l'impostazione greenberghiana della specificità del medium sono messe in discussione. È allora significativo il fatto che Kim-Cohen veda le premesse della sound art coincidere con la pratica di Robert Morris, una figura che incarna l'ibridazione tra i linguaggi tipica di quegli anni e che a più riprese è stata capace di spostare gli equilibri della prassi artistica dell'epoca.

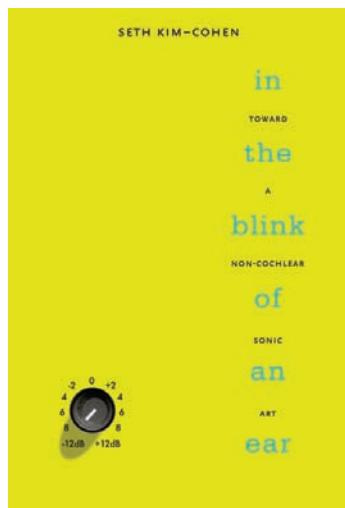
Box with the Sound of Its Own Making, un lavoro di Morris del 1961, è visto in tal senso come primo caso di scultura sonora. Consiste in una scatola di legno che racchiude la memoria sonora dell'intero processo della sua fabbricazione e rappresenta al tempo stesso, come osserva Kim-Cohen, "il suono di una scultura e una scultura di suono". Non è un caso che l'opera verrà ascoltata da Cage nello studio di Morris per la durata intera del suo contenuto, come ci ricorda Branden Joseph (il cui recente lavoro su Tony Conrad contribuisce a una visione allargata sulle arti di questo periodo storico)².

Da Morris a Janet Cardiff, da Alvin Lucier alla "sound land art" di Luc Ferrari, il discorso di Kim-Cohen è un continuo andare e venire tra musica e arti visive. Sferrando colpi mirati ad alcune figure chiave come Christina Kubisch e Francisco Lopez, o, sul piano della teoria, Marshall McLuhan e Friedrich Kittler, Kim-Cohen mostra il divario esistente tra la fenomenologia di stampo modernista che caratterizza il suono e l'orientamento concettuale che invece hanno perseguito le "gallery arts", termine che usa l'autore per definire le pratiche legate a musei e gallerie.

Tuttavia, il quadro delineato da Kim-Cohen sembra essere a tinte troppo contrastanti. Non credo si possa attribuire infatti un corso così omogeneo alle arti visive dalla svolta concettuale in poi. Il "ritorno alla forma", che anche il teorico Christoph Cox

identifica in un suo articolo su "Artforum" come una delle tendenze principali delle arti sonore, andrebbe letto piuttosto nell'ottica dei corsi e ricorsi della storia. La questione si presenta allora a termini invertiti rispetto a come la pone Kim-Cohen. Non è tanto quella del perché il suono abbia smarrito la via maestra delle arti visive. Si tratta piuttosto di interrogare le ragioni per cui le gallerie e i musei abbiano accolto, sostenuto e messo in evidenza le istanze moderniste del linguaggio sonoro. Kim-Cohen sembra in tal senso non tenere fede a quello sguardo allargato parte del programma del suo libro. Forse perché troppo preso dal tentativo di smuovere le acque (in effetti piuttosto calme) dei *sound studies*, anche lui alla fine sembra guardare "al" suono, più che guardare, o meglio ascoltare "attraverso" il suono.

In effetti, le categorie utilizzate da Kim-Cohen, basate sull'opposizione tra essenzialismo e "arte sonora concettuale", sembrano essere più funzionali a un discorso dialettico che storico. Molte delle esperienze principali in ambito del suono sem-



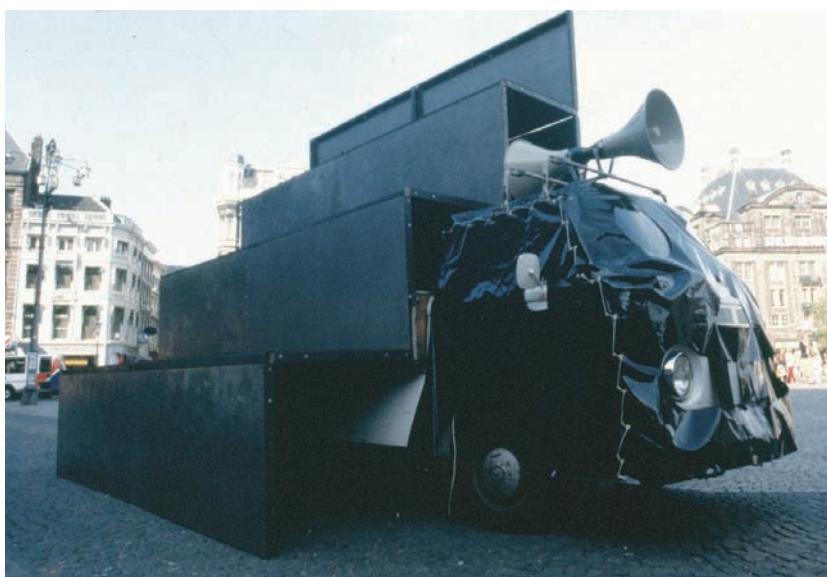
brano infatti sfuggire a questo tipo di categorie, offrendosi invece a letture multiple: un artista come Neuhaus è infatti capace di associare la tendenza modernista esemplificata dai suoi disegni, che evocano purezza e astrazione, a una prassi artistica che investe spazi pubblici e sociali. La stessa Christina Kubisch, presa particolarmente di mira da Kim-Cohen, in *Clocktower Project* – un lavoro permanente in cui riattiva la funzione di un campanile in disuso attraverso un sistema di diffusione sonora che reagisce alle variazioni climatiche – si mostra interessata al ruolo del suono all'interno di una comunità. Possiamo infine citare l'esempio di Michael Asher, forse il primo artista a esplorare lo stretto vincolo tra percezione spaziale e acustica all'interno del contesto della galleria. La sua opera è stata letta al tempo stesso come capitolo finale della

scultura moderna e come momento di passaggio a una pratica sculturale post-studio intesa come indagine *site-specific* e contestuale.

La convivenza di tendenze opposte che si riscontra in questi come in altri episodi simili sembra suggerire un modo diverso di porsi verso le arti sonore, come davanti a un fenomeno storico da decifrare nei suoi vari livelli di complessità. In esso sembra ripresentarsi la dialettica di "futuri anticipati e passati ricostruiti" che Hal Foster aveva identificato (attraverso Benjamin) in atto tra modernismo e postmodernismo attraverso la lettura di diversi episodi delle arti visive del secolo scorso³. Un po' come nel caso del Minimalismo al centro dell'analisi di Foster, anche le arti sonore segnerebbero allora un crocevia storico, capace di coinvolgere al tempo stesso cultura visiva e cultura sonora.

* Dove non specificato, le citazioni sono tratte da Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear - Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-Londra 2009.

1. John Cage, *A Composer's Confessions*, 1948 in *John Cage: Writer*, a cura di Richard Kostelanetz, Limelight Editions, New York 1993.
2. Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage: a "Minor" History*, Zone Books, New York 2008.
3. Hal Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at The End of The Century*, MIT Press, Cambridge Mass 1996; traduzione italiana: *Il Ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006.



Vito Acconci, *The Peoplemobile*, 1979, mobile installation in Amsterdam, Rotterdam, Middleburgh, Eindhoven, Groningen, truck, steel panels, vinyl, audio, 24 panels, 152 x 213 x 5 cm Courtesy: Acconci Studio, New York

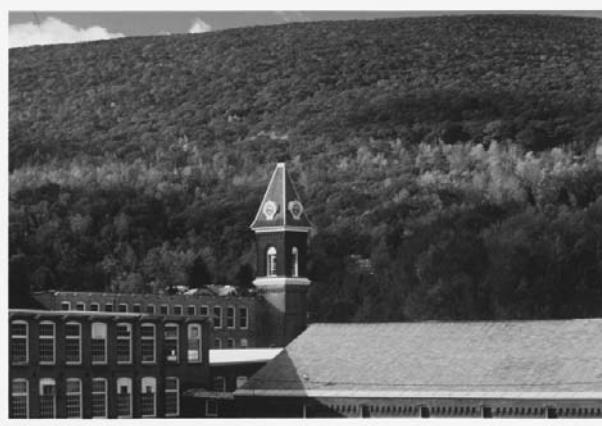
pages 132,133:
Christina Kubisch, *The Clocktower Project - Dreaming of a Major Third*, 1997 Courtesy: the artist
Luigi Russolo, *Intonarumori*, 1914 (reconstructed by Pietro Verardo in 2006), wood, steel, legno, leather, cardboard, metal, variable dimensions. Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto



The Crux of Sound Art

Notes on *In the Blink of an Ear - Toward a Non-Cochlear Sonic Art*,
by Seth Kim-Cohen

by daniele balit



Let's start from 1948. Three events in three different places change the course of the history of music: in Paris, Pierre Schaeffer experiments with magnetic tape as a new technology, cutting and splicing it together, increasing its speed and inverting its normal playback direction. Schaeffer starts *musique concrète* by substituting traditional methods with a compositional approach developed around the *objet sonore*. 1948 is also the year in which John Cage expressed his "absurd" yet "serious" wish to "compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak"¹ – the American company responsible for distributing background music for elevators and retailer stores. Cage's wish did not come true at the time, but four years later he did compose *4'33"*, the "most influential 'silent' piece in the history of music." The third event, again connected with 1948, involved the Macomba Lounge in Chicago, a former restaurant converted into a nightclub where, among others, Muddy Waters played. After a few years living in Chicago, and following a lucky meeting with the Chess brothers, two entrepreneurs originally from Poland, Waters electrified the original acoustic sound of the Mississippi Delta Blues. In the same year, 1948, the hit single *I Feel Like Going Home* marked the take off point for Waters' career, and the beginning of a new way of producing and distributing music. Seth Kim-Cohen's *In the Blink of an Ear* (published by Continuum in 2009) starts from the three mentioned events as they challenged music and its quantitative approach to phenomena. But if music will eventually come through *musique concrète*, indeterminacy and rock 'n' roll virtually unchanged, these same events, Kim-Cohen tells us, mark the birth of a new culture of sound.

We will quickly point out that one of the most interesting aspects of this new book on sound art is its ability to directly touch upon some of contemporary music's central issues. In fact, Kim-

Cohen does not simply revisit the usual theoretical paths which relate the birth of sound art to moments such as Russolo's *Intonarumori*, Satie's *musique d'ameublement*, or Cage's *4'33"* of silence, as in fact his view develops through the comparison and superimposition of music with the visual arts.

The author's opening premise is that sound art is connected with some kind of repression of music, as if music itself has withdrawn following all the developments which it has been through. Thus, Kim-Cohen is right when he quotes Max Neuhaus's *Listen* as an emblematic example of a "march out of the concert hall." While enjoying a successful career as a percussionist, and regarded as one of Cage, Stockhausen and Feldman's best interpreters, Neuhaus decided to take a completely different route in 1966, involving taking his audience around the streets of New York to listen to the city's soundscape.

The residual and wandering practice of sound finds a "hospitable homeland" in the world of art where, in contrast to music, the inclusion of foreign bodies and moments of expansion happen every day. Nevertheless, the idea of a "route of escape," which Kim-Cohen sees embedded in the very term of "sound art," seems to make sense not only in music but also within the visual arts. Various artists have actually developed strategies, based on sound, in order to escape from and challenge the white cube. One example of this is Vito Acconci's approximately seventy works involving sound. An exemplary work of his is 1979's *The Peoplemobile*, which may be placed at the end of a path where Acconci gradually takes sound out of the gallery and into the public space.

But it is another aspect that Kim-Cohen ultimately highlights concerning the relationship between sound and visual arts: according to him, sound art was separated from the events that mark the recent history of visual arts, and in particular from the post-Duchampian conceptual shift. Ironically, sound offers the same self-referential formal codes that have marked music when sound itself was evicted from its territories. Thus, just as Duchamp promotes a "non-retinal" art, according to Kim-Cohen an aesthetics of sound cannot be centred around the auditory function. In this sense the book – which is complimented by an exhibition the author presents at the Diapason in New York (October 2010) – becomes a sort of manifesto. The innovation in such a critical stance must be underlined. In fact, the literature complementing the various festivals, exhibitions and productions involving sound consists primarily of texts praising the unexplored qualities of the sound medium, together with an almost ideological celebration of the end of the supremacy of the eye over the ear.

In an attempt to lead sound out of the "dead end of essentia-

lism,” Kim-Cohen specifically refers to the dismantling of Husserl’s phenomenology as carried out by Derrida (which we had already found in writings by Rosalind Krauss). Only through an approach defined as “non-cochlear” (the cochlea is the auditory part of the inner ear), may sonic arts be connected with the “broader textual, conceptual, social and political concerns” which are already part of contemporary aesthetics.

From today’s perspective, where artists and theorists often complain about the little attention given to sound within exhibitions, Kim-Cohen’s message goes the opposite way. His is an invitation to avoid erecting fences for the protection of the territory of sound. It is also an allusion to the need for a wider perspective capable of historically reconnecting sound to the lines of artistic research. Like many other roads, this one also leads to New York and to the period between the 1960s and the 1970s, when the division between disciplines and Greenberg’s medium specificity were brought into question. Therefore, it makes sense that Kim-Cohen sees the basis of sound art in the practice of Robert Morris, an artist who well represents the hybridization of languages

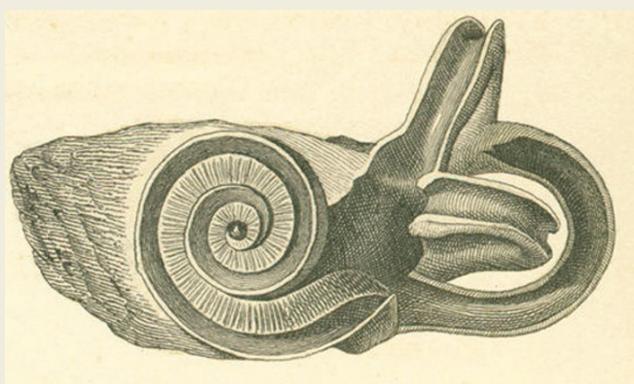
typical of that time, and who more than once was able to offset the artistic procedures of the time.

Morris’s 1961 *Box with the Sound of Its Own Making* is seen as the first sonic sculpture. It consists of a wooden box containing the sonic memory of the whole process of its own making, representing, as Kim-Cohen notes, “the sound of a sculpture and a sculpture of sound.” It was not incidental that Cage listened to the entire work at Morris’s studio, as Branden Joseph reminds us (and whose recent book on Tony Conrad allows for a wider perspective on the arts of this period).²

From Morris to Janet Cardiff, from Alvin Lucier to Luc Ferrari’s “sound-land-art,” Kim-Cohen’s discussion continuously moves back and forth between music and visual art. Hitting out precise blows at certain key figures such as Christina Kubisch and Francisco Lopez, or, on a theoretical level, Marshall McLuhan and Friedrich Kittler, Kim-Cohen shows the existing gap between the modernist phenomenological approach to sound and the conceptual approach adopted by the “gallery arts”, a term the author uses to define practices connected with museums and galleries.

Nevertheless, Kim-Cohen’s picture seems too stringent. I do not think it is possible to map out the development of visual arts after the conceptual change so homogeneously. The “return to form”, which theorist Christoph Cox too identifies in *Artforum* as one of the main trends of sound art, should be actually read as part of the cyclic nature of history. Thus, the question seems to be inverted compared to the way Kim-Cohen sees it. It has not so much to do with the reason why sound has lost the direction of visual arts as it has to do with investigating the reasons for which galleries and museums have welcomed, supported and highlighted the modernist approach to the language of sound. In this sense, Kim-Cohen doesn’t seem to stick to the broad overview which he intended to adopt in his book. Perhaps as a result of being too busy trying to shake things up a little within sound studies (which actually are too calm), in the end he too seems to look “at” sound, rather than looking – or better listening – “through” sound.

It looks like the categories used by Kim-Cohen, based on the contrast between essentialism and “conceptual sound art,” are more functional dialectically than historically. Many of the main experiences in the field of sound seem in fact to elude these categories, rather lending themselves to numerous interpretations: an artist such as Neuhaus is in fact able to combine the modernist approach of his drawings, which bring to mind purity and abstraction, with an artistic process involving public and social space. Even Christina Kubisch, who is especially picked on by Kim-Cohen, in her *Clocktower Project* – a permanent project in



which she reactivates the function of an abandoned clock tower through the use of a sound system that reacts to weather changes – shows interest in the role of sound within a community. We may finally recall the example of Michael Asher, possibly the first artist to explore the tight bond between spatial perception and acoustics within the gallery. His work has been read both as the final chapter of modern sculpture and as an illustration of the phasing towards a post-studio practice intended as a site-specific and contextual exploration.

The coexistence of opposite trends found in these and other similar cases seems to call for a different approach to sonic art, as to a historical phenomenon which has to be decoded on various levels of complexity. Once again, there seems to be an involvement of the dialectics of “anticipated futures and reconstructed pasts” that Hal Foster (through Benjamin) had seen taking place between modernism and postmodernism through his analysis of various events in the visual art of the past century.³ A bit like Minimalism, central to Foster’s analysis, sonic arts could also be at a historical crux point, one able to involve both visual and sound cultures.

* Unless specifically stated, quotes are from Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear - Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, Continuum, New York-London 2009.

1. John Cage, *A Composer's Confessions*, 1948 in *John Cage: Writer*, edited by Richard Kostelanetz, Limelight Editions, New York 1993.
2. Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage: a "Minor" History*, Zone Books, New York 2008.
3. Hal Foster, *The Return of The Real: The Avant-Garde at The End of The Century*, MIT Press, Cambridge Mass 1996.



Christof Migone, 4 feet and 33 inches by, 2009, performance and video installation Courtesy: Seth Kim-Cohen; Diapason, New York