

Da: *I Moderni*, a cura di C. Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 aprile - 24 agosto 2003), Skira, Milano 2003, pp. 30-33.

Dopo l'era della riproduzione: una colonna sonora

Anthony Huberman

*"Il modernismo, tutti l'hanno letto e guardato, quasi nessuno l'ha ascoltato"*¹

Douglas Kahn

Nel corso del tempo il modernismo è stato oggetto di incessanti dibattiti e innumerevoli definizioni. Sulla rilevanza della sua voce, tuttavia, il consenso è unanime. Questa sezione di *I moderni / The Moderns* si propone di accompagnare l'ascoltatore alla scoperta della presenza costante del modernismo nell'estetica di alcuni musicisti elettronici e artisti del *digital sound* contemporanei. Viene presentata una selezione di brani su CD e non una serie di opere sonore dotate di una dimensione spaziale - che vuole rappresentare una colonna sonora più che un'esposizione di audioarte. Senza pretendere di individuare gli ultimi sviluppi della musica elettronica o di offrirne una panoramica esaustiva, questa sezione esplora le idee presentate nel resto dell'esposizione utilizzando il linguaggio della musica e del suono.

La storia del modernismo potrebbe essere scandita, oltre che dalle sperimentazioni dell'arte visiva, anche dai balzi in avanti di innovatori musicali quali Erik Satie, Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Anton Webern, Edgar Varèse, John Cage, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti, Iannis Xenakis, Morton Feldman, Steve Reich, Philip Glass e molti altri ancora. Alla definizione del suono moderno, inoltre, hanno contribuito un concetto di progresso, ricerche rivoluzionarie, innovazioni formali, utopie e anche un arrogante individualismo. Questa esposizione presenta una nuova generazione di artisti provenienti da tutto il mondo e legati a doppio filo al formalismo, all'utopia e all'autoreferenzialità del progetto modernista: Kim Cascone, Richard Chartier, Farmersmanual, Bernhard Günter, Testu Inoue, Massimo, Kaffe Matthews, Carsten Nicolai, Tu m', Carl Michael von Hausswolff e i primi profetici lavori di Yasunao Tone.

Il recente indirizzo modernista della musica elettronica è stato definito in molti modi - *glitch*, *clicks & cuts*, *post-digital*, microsuoni - e si fonda su manipolazioni estreme nell'ambito del digitale: musica elettronica allo stato dell'auto consapevolezza. Questa musica "contaminata" nasce da un'estetica che fa propri i disturbi, gli errori, i crash a livello hardware e software, gli imprevisti digitali, e il rumore. Utilizzando questi frammenti sonori all'interno delle proprie composizioni, i musicisti approfittano degli errori della macchina per rivelare la fragilità dell'informazione digitale e della sua presunta affidabilità: il musicista e scrittore Kim Cascone parla a questo proposito di "estetica dell'errore"². Si tratta di un'arte che viene *dopo* l'era della riproduzione e apre una nuova era dell'agire. Gli artisti intervengono per disseminare di interruzioni il tessuto sonoro e dissezionando la natura porosa del suono digitale arrivano dritti al suo precipitato. In altri termini, si tratta di suoni *del* e *a proposito del* computer. Sono il rumore di oggi, il battito pulsante di una civiltà di *hard-disk* interconnessi che si intersecano, si relazionano e confliggono senza sosta.

Il riconoscimento del rumore quale materia estetica è una fascinazione del XX secolo, in gran parte legata alla macchina. L'introduzione della dissonanza e la crescente importanza della macchina

nella composizione musicale sono state formalizzate nel famoso testo *L'arte dei rumori*, redatto nel 1913 dal futurista italiano Luigi Russolo. Dopo aver ricondotto la nascita del rumore all'invenzione della macchina, Russolo definisce la conquista del "suono-rumore" il presupposto per l'abbattimento della fortezza dei suoni puri. John Cage comincia a usare il computer per comporre opere già nel 1952, ma soltanto con il perfezionamento dei sistemi di riproduzione e registrazione digitale musicisti e *sound artists* riconquistano il suono della macchina, svelando i rumori che rimbombano sotto le sue apparentemente levigate superfici digitali, i disturbi intermittenti di un codice binario corrotto.

Il concetto di "nuovo", naturalmente, è un punto centrale del pensiero modernista. Scaturito dalla fede nella linearità della storia e dall'influenza della scienza sul pensiero filosofico, implica l'idea di progresso. Certamente il progresso della tecnologia informatica entusiasma i contemporanei quanto le innovazioni che hanno affascinato i modernisti agli inizi del secolo scorso: esiste una macchina in grado di eseguire microscopiche operazioni, produrre un numero illimitato di copie perfette, scambiare informazioni in tempo reale coprendo distanze enormi. Rifacendosi all'assunto modernista di linearità della storia, gli artisti di questa esposizione entrano in una fase "successiva", "post"-digitale, che mette in discussione il dogma della supposta perfezione della tecnologia informatica e ne rivela la fragilità. Come ricorda Kim Cascone, lo scrittore Colson Whitehead osserva che "è l'errore a guidare l'evoluzione"³.

Nella prima metà del XX secolo lo strumento privilegiato per l'annuncio del nuovo era il testo scritto: il manifesto. L'epoca moderna è stata caratterizzata da una proliferazione di manifesti redatti da artisti intraprendenti rapiti dall'entusiasmo della scoperta e sedotti dalla prospettiva di conquistare rilevanza storica e innovatrice. Quasi raccogliendone l'eredità, nel 2000 l'etichetta discografica tedesca Mille Plateaux ha pubblicato la raccolta *Clicks & Cuts*, accompagnata da un libretto che annuncia una svolta estetica degna di un nuovo nome. Ascoltate: "Apprenderete una nuova definizione del concetto di universo minimalista. Il trasferimento digitale delle idee di suono, le sue imperfezioni, le sue fragilità, il suo potere illuminante e il suo valore per il futuro. I suoi *click & cuts*"⁴. Un anno dopo l'etichetta ha pubblicato il secondo volume della serie "Clicks & Cuts", accompagnato da un libretto con testi che ricordano fortemente i proclami radicali e gli annunci roboanti dei manifesti modernisti: "Questo non è un genere, ma un movimento, una propensione diffusa o forse un'avversione, un approccio collettivo alla discontinuità", in cui "la musica raggiunge una nuova virtualità grazie al *click*, un secondo ordine di astrazione"⁵. Riprendendo il pensiero di Jacques Attali - e di Luigi Russolo - secondo il quale "nulla di essenziale accade ove non sia presente il rumore"⁶, queste raccolte (una terza è stata pubblicata nel 2002) sembrano riconoscere nei *glitch* del computer i messaggeri del futuro, il prossimo "nuovo". Anomali rispetto alle solite note di copertina, questi saggi fortemente teorici non possono fare a meno di evocare l'intraprendenza provocatoria degli autori dei classici manifesti modernisti.

Il segno più radicato della modernità è forse la purezza dell'autoreferenzialità. I pittori ambivano a ridefinire il piano pittorico, gli scultori anelavano all'oggettività, i compositori concepivano nuove strutture (a)tonali: la pittura è fatta di colore e superficie, la scultura di materia e forma e la musica di struttura e strumento. Si pensi a Laszlo Moholy-Nagy⁷ e a Man Ray, alle loro sperimentazioni nel campo della fotografia, alle nuove opportunità formali e tecniche che si aprivano allora. Allo stesso modo l'elettronica "glitch" è autoreferenziale, è musica *che parla del computer*, in cui il mezzo è controllato dall'insindacabile intervento formale umano. Gli artisti esplorano le proprietà formali delle macchine che utilizzano scoprendone le sottigliezze, in termini tanto di vulnerabilità nel funzionamento quanto nei modi in cui questa vulnerabilità meccanica può essere reintrodotta come elemento compositivo. È indubbio che questi musicisti si sono affrancati dall'arte della citazione, del campione, del *remix* e dell'assemblaggio e mostrano ciò che Ian Andrews chiama "rifiuto delle

strategie mediatiche di riciclaggio"⁸ rivelando nell'interesse per la natura del loro materiale il proprio romanticismo musicale. Essi superano la tendenza postmoderna alla citazione e all'assemblaggio di suoni esistenti per riaffermare invece l'importanza della composizione come oggetto sonoro autonomo, in grado di raggiungere un'integrità formale.

Anche il "ritorno" del suono come oggetto anziché citazione rivela la cospicua presenza in questa musica di toni modernisti. Considerate come se fossero un oggetto, i musicisti si concentrano sulle forme d'onda digitali dei suoni prodotti dal computer e grazie alla interfaccia grafica sono in grado di eseguire interventi e correzioni microscopiche, proprio come uno scultore che porta gli ultimi impercettibili ritocchi alla superficie della propria materia solida. Non più effimere vibrazioni nell'etere o solchi invisibili su un disco, i bit sonori si materializzano sul monitor del computer sotto forma di onde e *pattern*, pronti per un intervento scultoreo. Molti degli artisti presenti nella mostra lavorano in "ambiente" Max/MSP, un programma cosiddetto "orientato agli oggetti": in esso il musicista isola i potenziali elementi costitutivi di un suono e li rappresenta visivamente sullo schermo come oggetti indipendenti ma interconnessi. L'artista determina poi gli algoritmi secondo cui tali oggetti si combinano creando una composizione unitaria. Questo metodo, anch'esso grafico, restituisce oggettività al suono e permette al compositore un controllo "scultoreo" della forma e della struttura del suono.

Si potrebbe obiettare che queste opere - costruite soprattutto incorporando "errori" piuttosto che sul principio della purezza - restituiscono le scorie del suono più che la sua essenza, ma quelle scorie costituiscono quanto di nuovo c'è nell'essenza di questa materia. In termini modernisti, la verità nel suono digitale di oggi - la Realtà dietro le apparenze - non può prescindere dalla sua fragilità e deve comprendere gli errori e gli interstizi che separano i frammenti dell'informazione digitale.

Un'altra caratteristica fondante del modernismo è il pensiero utopista. La fine del XIX secolo ha visto esponenti dell'Art Nouveau guardare con ammirazione all'armonia sociale di John Ruskin e William Morris. I futuristi ne hanno rapidamente formulato una versione industriale, che gli artisti del Bauhaus hanno assimilato all'utopia sociale dell'astrazione di Piet Mondrian per elaborare forme chiare e precise, conformi a un'era dominata dalla macchina. Questo braccio di ferro tra l'uomo e la macchina si ripropone con rinnovata energia nel frammentato tessuto sonoro dei musicisti *clicks & cuts*. È importante notare tuttavia che la loro estetica è in contrasto con quella dei futuristi o del Bauhaus. Essi non utilizzano la tecnologia per inseguire un'utopia dominata dalla macchina, ma se ne servono come di un parassita: la loro è una distopia tecnologica o, in altre parole, l'utopia dell'agire umano e non della macchina. Tutto ciò ridefinisce l'utopia futurista: questo nuovo elemento garantisce alla mano dell'uomo il potere di interrompere e frustrare la macchina. Alcuni scrittori o critici si spingono oltre e rilevano una dimensione politica, osservando che questi musicisti frantumano e destrutturano - e dunque criticano - il "flusso intenso del tecno-capitalismo globalizzato"⁹. Seppur in linea con lo spirito sovversivo di certi *hacker* digitali, queste letture "anticapitaliste" trascendono le intenzioni dei musicisti, le cui sonorità contengono in realtà una carica rivoluzionaria a livello formale, e non tanto politico.

Il postmodernismo dunque ha prodotto un autore non del tutto morto, che esplora la sequenza di "0" e "1" del suono, ne frammenta l'andamento, conferisce al digitale incertezza e fragilità e celebra soluzioni formali inedite rese possibili dalle nuove tecnologie. Questa selezione non pretende di introdurre le multiformi avanguardie della sperimentazione sonora, ma si propone di gettare luce su un recente e significativo approccio alla musica elettronica, collocandolo in un contesto storico-artistico e riconducendolo a una tradizione intellettuale. Esempi della varie modalità - sonore ma anche visive - con cui oggi gli artisti si riappropriano di vecchi paradigmi per dare un senso al loro presente, questi progetti incoraggiano un riconoscimento maggiore del ruolo della musica e del suono contemporanei nella storia dell'arte. Ma ancor più, è importante osservare come le affinità

che avvicinano questa musica al progetto modernista potrebbero ampliare la nostra conoscenza del significato profondo del modernismo e dei suoi collegamenti interdisciplinari. Molte delle scelte che stanno alla base delle soluzioni artistiche di questi progetti sonori sono riconducibili alla logica modernista, un pensiero che oggi è tutt'altro che esaurito, ma rappresenta ancora uno stimolo creativo per generazioni di giovani artisti.

¹ Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001, p. 4.

² Kim Cascone, *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, in "Leonardo, Computer Music Journal", MIT Press, Cambridge, 2000, p. 12.

³ Colson Whitehead, 1999, in Kim Cascone, *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*, in "Leonardo, Computer Music Journal", MIT Press, Cambridge, 2000, p. 12.

⁴ Sascha Kösch, note per *Clicks & Cuts*, Mille Plateaux Records, Frankfurt 2000.

⁵ Philip Sherburne, note per *Clicks & Cuts*, Mille Plateaux Records, Frankfurt 2000.

⁶ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992 (1977).

⁷ Moholy-Nagy ha significativamente sostenuto che i dispositivi per la registrazione potessero essere più che mimetici, riproducendo suoni originali, e egli fu forse il primo a usare gli stessi piatti del grammofono per creare suoni, nel 1923, anticipando artisti successivi di molti anni come Christian Marclay.

⁸ Ian Andrews, *Post-Digital Aesthetics and the Return to Modernism*, <http://radioscopia.org/postdig.html>.

⁹ Brady Cranfield, *Producing Noise: Oval and the Politics of Digital Audio*, in "Parachute", Montreal, n. 107, 2002, p. 42.