

REVISTA

ARTA

#18 / 2016
Anul VI
(973)

arte vizuale | din 1960



Uniunea
Artiștilor Plastici
din România



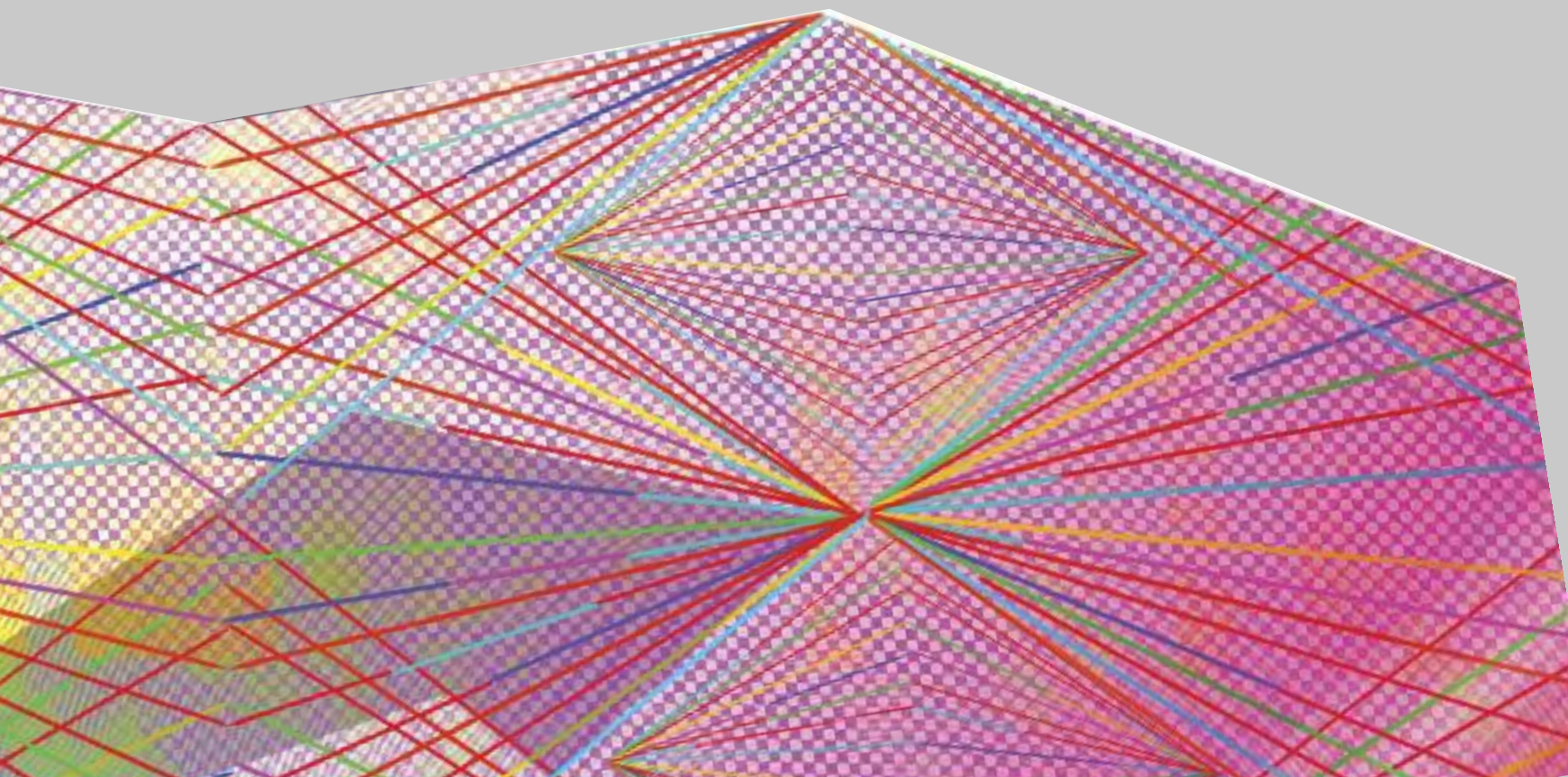
25 lei

ARTA SUNETULUI SOUND ART

EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
DEZBATERI / DEBATES
DIALOGURI / DIALOGUES
PORTOFOLII DE ARTIST /
PORTFOLIOS



ARTA SUNETULUI / SOUND ART



Arta sunetului

■ Text

ANAMARIA PRAVICENCU, OCTAV AVRAMESCU

Săptămâna Sunetului debutează în România, în primul rând, pentru a putea prezenta artiști și specialiști extraordinari, pe care ar fi mai util să îi privim ca pe niște activiști ai sunetului. Iar personalitatea cea mai importantă la care ne-am putut gândi pentru a fi „nașa” acestui debut este Speranța Rădulescu, etnomuzicolog, care prezintă în acest dosar o analiză inedită asupra conceptului de peisaj sonor. Inedită, pentru că Speranța Rădulescu este recunoscută internațional ca autoarea unei opere ce pune în perspectivă cultura muzicală românească, pornind de la diversitatea creației sale orale.

Acest dosar încearcă să mai surprindă și alte fenomene care se petrec dincolo de câmpul vizual, la intersecția dintre artă, tehnologie, muzică și știință, pe care vă invităm să le descoperiți. Dorim pe viitor ca acesta să constituie un început de explorare a tot ce ne pot învăța sunetele din jur și creația sonoră contemporană sau dezvoltarea sa istorică, într-o concepție lărgită asupra spațiului public (eterul radiofonic e inclus). Pentru că scopul ultim al Săptămânii Sunetului este o mai bună conștientizare a importanței sunetului ca element fundamental al echilibrului în relația cu ceilalți și cu lumea, în dimensiunile sale sociale și de mediu, medicale, economice, industriale și culturale.

Sub numele Săptămânii Sunetului, sunt organizate evenimente în peste 80 de orașe din Franța, Belgia, Elveția, Mexic, Argentina, Columbia, Uruguay, Venezuela, Coasta de Fildeș și Canada. Bucureștiul e primul oraș din Europa Centrală și de Est care s-a alăturat acestora pentru o săptămână de întâlniri și evenimente dedicate creației culturale (scriitura sonoră, muzica, radio, cinema), difuzării sonore (mijloacele de difuzare și înregistrare), mediului sonor (acustica spațiilor, sunetele orașului, noxele sonore) și sănătății auditive (excesele sonore, nivelul sonor al concertelor, prezențe).

În perioada 14–20 martie 2016, Săptămâna Sunetului la București a propus acces gratuit la o serie de concerte, filme, conferințe, ateliere, sesiuni de ascultare și expoziții,

animate de invitați din Franța, Austria, Belgia, Statele Unite și România, invitând publicul să reflecteze asupra importanței calității mediului sonor în care trăim. Oameni de artă, muzicieni, cinești, ingineri de sunet și etnologi au „înramat” și analizat din diferite unghiuri faptele sonore care populează natura și viața publică și privată, urmărind repunerea sunetului în context global, cât și de reinterpretare din perspectivă socială.

Pe 18 ianuarie 2016, carta Săptămânii Sunetului, prezentând dimensiunile de mediu, medicale, economice și culturale ale unei mai bune conștientizări a importanței sunetului în societate, a fost acceptată de UNESCO. Iată principalele sale direcții:

1. *Sănătate* – Limitele de percepție auditivă nu pot fi extensibile ca nivel, având în vedere capacitatea umană de ascultare. Urechea nu are pleoape, oamenii ascultă în mod constant într-un univers care utilizează din ce în ce mai mult sonorizarea și audiovizualul, și ascultă la niveluri sonore din ce în ce mai înalte, frecvent și în mod continuu.

2. *Mediu sonor* – Mediul sonor este o componentă esențială a echilibrului uman, deoarece determină comportamentul personal și colectiv. Limitarea poluării sonore, proiectarea ambianțelor specifice de ascultare, controlul spațiilor acustice, acomodarea diversității actorilor sonori reprezintă în ziua de azi condițiile pentru o viață mai bună, împreună. În întreaga

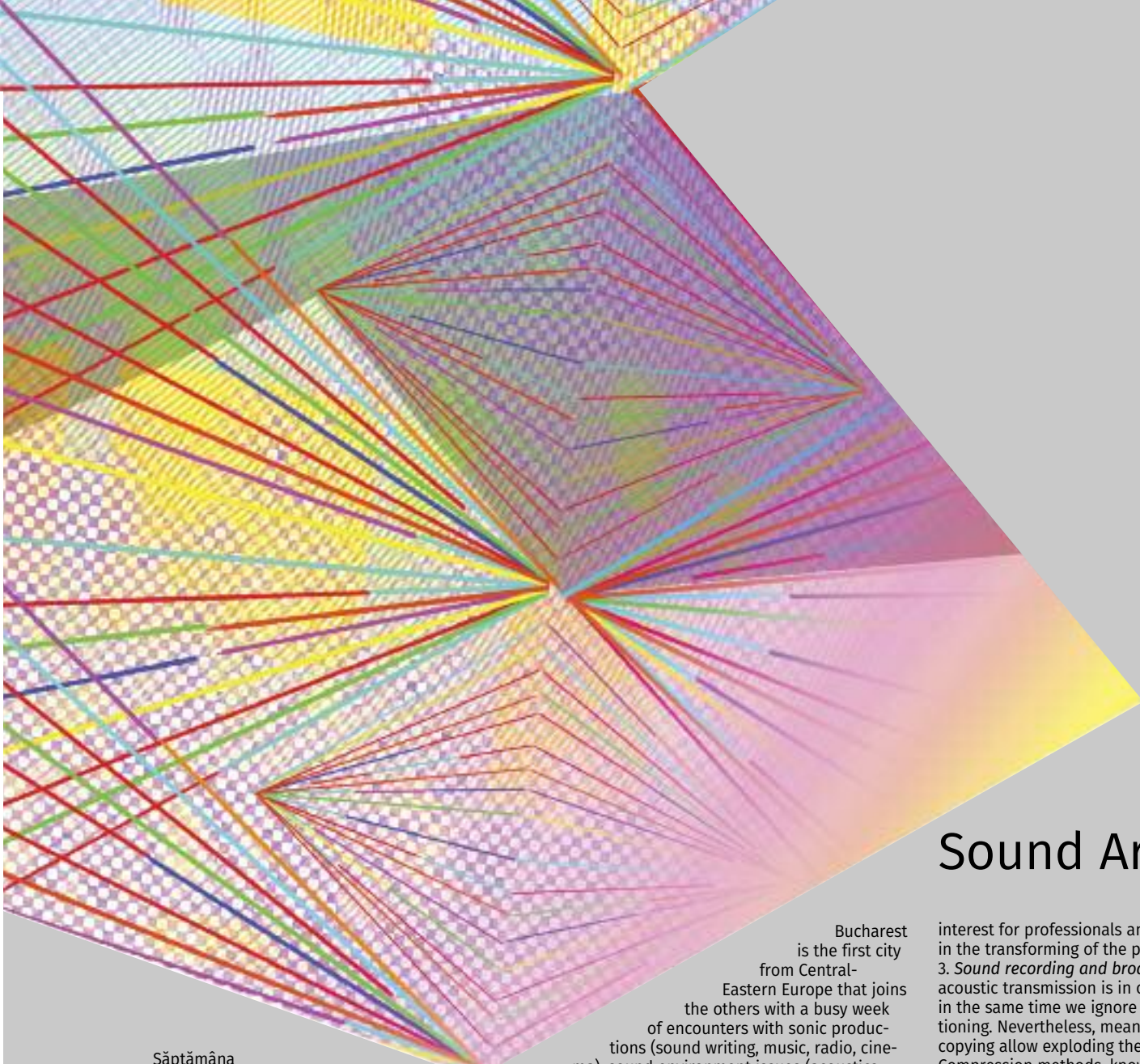
lume, compactarea spațiilor și creșterea urbanizării fac din spațiul sonor o preocupare a profesioniștilor și cetățenilor implicați în procesul de transformare a locurilor lor de viață.

3. *Tehnici de înregistrare și de difuzare a sunetului* – Tehnicile de difuzare electroacustice au pătruns în viața noastră și ni se par familiare în timp ce ignorăm funcționarea și alchimia care stau la baza sunetului. Dar mijloacele de înregistrare și reproducere permit penetrarea în orice moment și în orice loc în intimitatea individului.

Compresia cunoscută sub numele de „sunet dinamic” ne-a obișnuit cu o audiție muzicală și vorbită fără nuanță, chiar și în medii de ascultare zgomotoase. Deturnată de la scopul său inițial, o comprimare excesivă nu lasă timp de respirație ascultătorului care, obosit, nu mai are puterea de a exercita o ascultare critică și, în ciuda voinței sale, devine un receptor de mesaje din ce în ce mai invazive.

4. *Relația dintre imagine și sunet* – În contextul accesului pe scară largă la audiovizual și multimedia, sunetul este un element-cheie al percepției vizuale și al calității finale percepute. Creația sonoră este o parte integrantă a operei audiovizuale și a spectacolului.

5. *Expresiile muzicale și sonore* – Expresia muzicală, prin voce și prin instrument muzical, este un factor de echilibru atât personal, cât și colectiv, printr-o ascultare de sine și a celorlalți. Cercetările științifice arată cât de mult practica muzicală contribuie la dezvoltarea și menținerea performanțelor cognitive în toate etapele vieții. Aceasta crește capacitatea de învățare și memorare, participă de asemenea la dobândirea altor aptitudini, mai ales la copii. În tot acest context, scrierea sonoră constituie caracteristica definitorie și comună a culturii sunetului, fie că e practică în arta vizuală, în instalație, teatru radiofonic sau alte genuri ce țin de transmisii-transmentale, așa cum le imagina în anii '20 futuristul rus, Hlebnikov, sau din realitate virtuală ce se afirmă ca mediu azi. Având în spate experiența organizării seriei de evenimente din cadrul sesiunilor Sâmbăta Sonoră, Asociația Jumătatea plină a decis că toate aceste demersuri ce țin de poezia, practica și științele sunetului ca element unitar, își merită poate un festival.



Sound Art

Săptămâna Sunetului [The Sound Week] makes its debut in Romania, first of all, in order to be able to introduce some extraordinary artists and specialists that it would be more useful to regard as sound activists. And the most important figure we could think of for inviting to “back up” this debut is Speranța Rădulescu, ethnomusicologist, whom is presenting in the pages ahead an unusual analysis of the soundscape concept. Unusual because Speranța Rădulescu is recognized internationally primarily as the author of a consistent life’s work that puts in perspective Romanian musical culture, starting from its oral creations.

Also in the pages ahead, readers are invited to discover phenomena that occupy a non-visual field at the intersection of art, technology, music and science. We wish for a future development of explorations considering what sounds in our proximity as well as contemporary sound creations alongside their historical development can teach us, in an augmented conception of public space (radiophonic ether is included). Because the ultimate purpose of the Week of Sound is to acknowledge better the importance of sound as a fundamental element in the balance of our relation to others and to the world, from among social, environmental, medical, economic, industrial and cultural standpoints confounded.

Under the label “Week of Sound”, events are organized in over 80 cities in France, Belgium, Switzerland, Mexico, Argentina, Columbia, Uruguay, Venezuela, Ivory Cost, and Canada.

Bucharest is the first city from Central-Eastern Europe that joins the others with a busy week of encounters with sonic productions (sound writing, music, radio, cinema), sound environment issues (acoustics, sound of the city, sonic nuisance), and hearing health (excesses, concert sound limit, prevention).

Taking place from 14-10 March 2016, the Week of Sound in Bucharest has allowed free access to a series of concepts, films, workshops, conferences, listening sessions, exhibitions, which are being hosted by artists from France, Belgium, the US and Romania. These events help the audience reflect upon the importance of the quality of sound in our lives. Invited artists, musicians, cinematographers, sound engineers and ethnologists have provided the frame for investigating different sonic acts that make up nature, private and public life, in the hope of repositioning our social perspective.

In January, 2016, the Chart of the Week of Sound, focusing on the principles shared by the signing organizations, has been accepted by UNESCO members. Here are its main claims:

1. **Health** - physical hearing limits are not extensible, if we consider the human range. The ear does not have a lid, and people hear constantly in a universe that utilizes more and more audiovisual facilities, at higher and higher levels, more and more often.
2. **Sonic environment** - Our sonic environment is an important component for human balance, as it determines our personal and collective behavior. Limiting sound pollution, designing proper listening spaces, acoustic control, these are today conditions for a better life, together. All over the world, space compacting and urban living is on the rise, which makes sonic space a real

interest for professionals and citizens implicated in the transforming of the places they live in.

3. **Sound recording and broadcast** - Electro-acoustic transmission is in our life to stay, while in the same time we ignore the basics of its functioning. Nevertheless, means of recording and copying allow exploding the notion of privacy. Compression methods, known as “dynamic sound”, have accustomed us to voice and music listening without nuances, even in noisy spaces. Abused, excessive compression cuts down the listener’s breathing time and leads to tired listeners, deprived of the power to exert critical listening. Those involved become against their will receivers of more and more invasive messages.

4. **The relation image-sound** - in our world of wide access to audiovisual and multimedia content, sound is an important element for visual perception and a factor of the final perceived quality of an image. Sound design and production is part of the finished work or show.

5. **Sound and musical expression** - Through expression with voice or musical instrument, personal and collective balance is expressed listening to self or others. Scientific research shows how much music practice contributes to the development and maintaining of cognitive capacities throughout life. Memory functions and other abilities, especially in children, benefit. In this context, creativity in sound production constitutes the common trait of a culture of sound, be it practiced in plastic arts/installation, radio plays or other genres of transmissions - trans-mental, as were imagined in the 20s by Russian Futurist Velimir Khlebnikov or Virtual Reality, for the future. With its experience organizing Sâmbăta Sonoră [Sonic Saturdays] program, Jumătatea plină cultural association, has decided that all the poetics, praxis and sciences of sound as a unitary element are worth a festival. For more info concerning the programming proposed that week, please visit saptamanasunetului.ro

perSonifică Bucureștiul

■ Text
OCTAV AVRAMESCU

Pentru Săptămâna Sunetului am realizat o instalație sonoră cu ajutorul unei finanțări de la AFCN, aria Arte Vizuale. Nu am greșit încercând deschiderea comisiei de evaluare pentru proiectele de artă contemporană și am evitat astfel să candidăm la aria Artele Spectacolului, secția Muzică, gândind că am fi avut prea puține șanse să fim convingători acolo cu acest proiect.

Astăzi, când cu greu o formă de cultură mai poate să rămână străină alteia, privind la evenimentele artistice curente, e totuși plauzibilă o concluzie de lucru că „arta sonoră” fără compozitori sau interpreți nu are niciun drept de cetate în cultura muzicală instituționalizată, fie ea și experimentală, în comparație cu cea vizuală. Vom încerca mai jos o înscriere a mai multor argumente pentru a înțelege acest lucru. Dar, fiindcă a propune și coordona un proiect, fundamentat ca expoziție, implică și o responsabilitate curatorială / teoretică, încerc, în primul rând, față de ceilalți concurenți la finanțarea la Arte Vizuale, o mică senzație de straniețe și nevoia unui efort de a urmări autonomizarea estetică întreprinsă prin proiect privind domeniul „vizual”, cât și cel muzical.

Cred, deci, în utilitatea experimentelor de expunere ale „artelor sonore”, corelate cu un efort pragmatic și teoretic „în dezvoltare” pentru a căuta un loc cultural subgenului instalației sonore. E un loc necesar pentru afirmarea existenței unor practici ce nu țin strict de audio-vizual¹. Faptul că la aceeași sesiune de finanțare culturală a mai câștigat încă un proiect ce abordează tot instalația sonoră printr-un call deschis, din perspectiva unei curatoare experimentate în arte vizuale (Olivia Nițș), lucrând în contextul unui spațiu de dans contemporan (WASP), creează iată un moment discursiv pentru proiecte artistice cu entități temporale ce nu sunt (neapărat) performanțe sau intermedia.

Oare în această primăvară, două proiecte pot sugera împământarea locală a unui fenomen artistic? De ce să rămânem la nivel discursiv doar la a constata existența unor instanțieri de programe poetice personale sonore în câmpul plastic impropriu denumit vizual?

Cu titlu de exemplu aici, instalația *perSonifică Bucureștiul* s-a dorit o instalație interactivă, open-form², ce pune în valoare înregistrări sonore de teren, realizate de artiști care practică deja acest lucru. Selectarea pentru prezentare ale

Instalație sonoră 8 canale

Realizare tehnică: Baptiste Bohelay

Înregistrări de teren: Maria Balabaș,

Claudiu Cobilanschi, Mara Mărăcinescu,

Octav Avramescu și Anamaria Pravicencu

14-20 martie 2016

ARCUB / Hanul Gabroveni, București

unor astfel de înregistrări preexistente a fost de altfel un scop principal al proiectului, la fel ca și difuzarea lor într-un mediu special construit pentru interogarea proprietăților acustice și particularităților sonore, bune sau rele, ale vieții de zi cu zi din București. Iar o extensie a acestui demers va fi prezentată la tranzit.ro/iași și Zpațiu, Chișinău, spații dedicate cercetării în arta contemporană.

Experiența cotidiană din mediul sonor urban, efemer și involuntar, întâlnește în instalația *perSonifică Bucureștiul* practica înregistrărilor audio de teren, căutând să facă mai bine cunoscută noțiunea de peisaj sonor. Instalația propune simbolic agency sau capacitatea de a gândi intervenția în mediul sonor urban cu o încercare imaginativă de a prelua controlul asupra unor înregistrări din spațiul public ce ar avea altfel ascultători izolați. Deturnarea e mediată printr-o expunere plastică și ludică, adică adaptată spațializării și modulării unui număr de eșantioane sonore prelevate în câteva situații „iconice”: manifestații, parcuri, trafic etc. Ține de utilizatori ca acest peisaj să nu devină cacofonic! Demersul pieselor selectate de la artiști întâlnește totuși demersul expoziției colective, acela de a deschide un laborator de improvizatie concretă cu sunete urbane – „concret” fiind un termen împrumutat unei avangarde muzicale dedicată folosirii sunetelor culese cu microfonul și bandă magnetică pentru a crea lucrări noi.

Înregistrările de teren (*field recordings*) sunt o practică de dată recentă, accesibilă datorită condițiilor tehnice bune de înregistrare (stereo și chiar multi-canal) pe suport digital, cu aparate de mici dimensiuni și costuri nu foarte mari. Operațiunile de editare și montaj pentru acest fel de fonograme sunt chiar mai puțin importante decât capacitatea lor de a surprinde momente de o „plasticitate” spontană, improvizată, caracteristică, ce le face similare unei forme de fotografie.

Și la fel cum fotografia a trebuit să se definească în raport cu pictura, sub aspect practic, o artă sonoră bazată pe înregistrări de teren ar trebui să se poată diferenția de creația muzicală prin simplul fapt că aceasta din urmă ia decizia de a lucra împotriva și independent de realitatea (imediată a) mediului sonor înconjurător. Spunând că aceasta e o alegere și nu o definiție, ce se

întâmplă atunci când înregistrările de teren servesc ca bază sau element important în compoziție? Pentru că – indiferent de aria proiectului la AFCN – există probabil o singură constantă în tot acest fenomen artistic, aceea a ascultării muzicale. Aceasta este una aspectuală, o ascultare pentru un conținut „ca și cum ar fi” după regulile unei arte, cel mai corect denumită probabil tot muzicală sau în marjele acesteia, artă sonoră.

Obiecte muzicale neidentificate, hibridi sonor-muzicali chiar se întâmplă, v. Luc Ferrari și mulți alții care au deschis câmpul componistic către înregistrări de teren. Mai ales că, istoric, sunetele înregistrate / concrete au fost avatarul unor compozitori electroacustici, ce aveau la dispoziție costisitoare studiouri, inaccesibile altor experimențiști fără afiliere instituțională muzicală. Acești compozitori, în Franța, Germania sau America, au ales de la începutul unei paradigme muzicale permisă de invenția benzii magnetice, asemeni compozitorilor de muzică atonală un pic înainte, să evite în manipularea de înregistrări cu care lucrau orice formă de referință la elemente sonore ușor de recunoscut, anecdotice; în cazul avangardei de dinaintea lor, pionieri ai muzicii atonale, aceștia au teoretizat și ei cu obstinație evitarea oricărei similarități cu cele mai mici unități ale unor construcții muzicale armonice.

Bazându-ne chiar pe scrierile unuia dintre primii compozitori și ingineri ai muzicii concrete, Pierre Schaeffer și *Tratatul obiectelor muzicale* din 1967, astăzi putem însă încerca să evacuăm și acest trecut prin însăși terminologia sa, fiind deci un pic postdigitali. Există un după Schaeffer în discursul muzical contemporan, care trebuie să jongleze cu tot mai multe instanțe de colaj sonor lo-fi aplicat chiar și în lucrări de referință și, prin urmare, o frecvență crescândă a folosirii binomului de reperaj generic, „obiect sonor – obiect muzical”³. Datorită, în principal, culturii pop, în mod anacronic, unii muzicologi discută în paralel cu obiectul sonor apariția unui supra-realism în muzică, ce nu s-a manifestat contemporan cu cel din artă sau literatură. În mod simplist, un obiect sonor devine muzical dacă are o funcție înăuntrul unei compoziții. Dar fiind că prin comparație cu recepția unei instalații sonore, o compoziție este tot un context de ascultare, putem vorbi de o necesitate de recalculare a atenției muzicale pur și simplu la una acustică. Bineînțeles, acesta este un reperaj generic, și nu o judecată de valoare. Pentru un reperaj de semnificații codate e nevoie de un sistem de referință mai bogat cultural, nivelul de operă, dar acest fapt nu îl împiedică pe acela că azi obiectul sonor al



Imagine din *perSonifică Bucureștiul*,

Instalație sonoră 8 canale, Realizare tehnică: Baptiste Bohelay, Înregistrări de teren: Maria Balabaș, Claudiu Cobilanschi, Mara Mărăcinescu, Octav Avramescu și Anamaria Pravnicu, 14-20 martie 2016, ARCU / Hanul Gabroveni, București. Foto: Laurențiu Dincă

unei arte realiste are nevoie de o teorie post-factum pentru a redeveni muzical. Iar instalația în arta contemporană se potrivește de minune pentru a suspenda simple discuții de valoare.

Un astfel de „obiect teoretic găsit” folosește re poziționării instalațiilor sonore ce se bazează pe tehnologii de reproducere a sunetului, cu scopul de a oferi o experiență pentru auz mai mult decât pentru văz. Din zgomotul cotidianului materialist și urban, înapoi la arta bruitistă a futuristilor, la poezia zaum sau poezia sonoră simultană dada, "L'amiral cherche une maison à louer", din februarie 1916 de la Cabaret Voltaire din Zürich, la activitățile Fluxus de mai târziu, să subliniem că toate au fost opuse dogmelor, cultului personalității pe care prosperă cultura muzicală în turnul său de fildeș.

Poate părea deci că am trecut deja demult de la sens ori semn la fonemă sau formă, la muzicalitate fără note în arta experimentală. Dar astfel de mostre sonore istorice au o identitate dată de relația lor contextuală de apariție și convențiile pe care le combat, la fel cum ascultarea „muzicală” are proprietățile pe care un context sociocultural specific i le poate acorda. Unitatea lor de măsură nu e naturală, e cultura auzului și a organizării sunetelor prin scriere sonoră, ce trebuie constant reînnoită.

Sunt astfel și sunetele orașului vizate de instalația *perSonifică Bucureștiul* din programul Săptămânii Sunetului tot atâtea obiecte virtuale, cu uz social, ce depind de

expresie pentru a integra registrul aspectual, dar și de o inscripție prin care sunt scoase din sistemul de referințe uzual, fie acesta chiar și muzical restrictiv. La fel cum într-o teorie a teatrului, e nevoie de o audiență ca un fenomen artistic să existe, chiar și deturnarea unor înregistrări de teren poate căuta să aducă legitimitate unei practici transmisibile între câmpuri artistice muzicale sau „vizuale” și plastice-sonore.

1. Un experiment anecdotice, relatat în conferința de la București de către Christian Hugonnet, inginer acustician și fondatorul La Semaine du Son: IRCAM (Institutul de cercetare și coordonare acustică / muzică din Paris) a prezentat pentru aceeași audiență, de două ori, același film, o dată cu o coloană sonoră de proastă calitate și apoi cu una bună, iar reacția generală a fost că la a doua vizionare, imaginea a fost cea percepută ca fiind de o calitate mai bună! Sunetistii de film sunt și ei unanimi în a afirma că nu există o adevărată apreciere a muncii lor în afara cercurilor de profesioniști. Dar calculatorul nostru omniprezent sau orice alt aparat audiovizual are nevoie în mod explicit în construcția sa de un procesor de imagine separat de cel de sunet.
2. Și cu acești termeni am bifat principala definiție pentru instalație sonoră pe Wikipedia.
3. V. Matthew Butterfield, *The Musical Object Revisited* (2002) și *Qu'est-ce qu'un „objet musical”?* (2010) de Alessandro Arbo. Un aspect interesant, acest „demers intelectual” de definire a unei entități temporale ca obiect recunoaște că e bazat pe un concept ce ține de forme vizuale, însă „obiect” nu e un termen chiar contraintuitiv, dat fiind că e inspirat de constatarea că percepția sonoră umană e condusă de o memorie ecoică, fie ea chiar și scurtă (5-6 secunde), prin care un sunet auzit este echivalent cu senzația unei stabilități. Aceasta nu înseamnă că un obiect sonor trebuie să fie scurt!

Text OCTAV AVRAMESCU

Cu fotografiile Andrei Chițimuș, o scenă muzicală e ilustrată și are, fățiș, intimitatea faptului divers din presă, dar și fundamentul unei arte. Nume precum Weegee și Brassai, Nan Golding sau Wolfgang Tillmans, descrierea instantanee a spectaculosului nostru timp liber par să fie niște referințe clare. Importanța acordată acestui proiect personal de documentare poate fi dedusă însă din adecvarea mijloacelor folosite de către fotografă pentru a înscena momentul și subiectul, tot timpul același: publicul și instalarea protagoniștilor din performanțe muzicale tehnic modernist-radical, tehnologic DIY și lo-fi, vâdate de ea odată cu începerea studiilor la Paris. Cu o notă de subiectivism aș adăuga: mai ales acolo, unde arta vizuală e mare și cea sonoră e mică-mică, alimentată totuși constant de reprezentanți de marcă în trecere – și cu trecere la absolenții de artă, ce nu ocolesc astfel de chestionări, valabile și pentru instalații sau performance. Am cunoscut și eu așa această scenă, impropriu denumită „muzicală” în 2000, care nu s-a schimbat foarte mult.¹

Din când în când, câte un centru major de artă precum Pompidou sau Fondation Cartier dedică fenomenului un eveniment mai vizibil, invitând adesea aceiași creatori ce tranzitează constant locurile mici, nealiniat cu nimic major, din industria muzicală sau culturală, dar nu chiar ad-hoc. Ce pare deci general valabil în acest proiect fotografic menținut de Andra Chițimuș deja din 2010 – reprezentat printr-o mică selecție aici – este tracasanta întrebare dacă aceste arte sonore sunt artă contemporană pentru arta contemporană fără limitare la white cube? Dacă sunt o modalitate de expresie, sau numai niște forme? Până una-alta, există paradigma cognitivă în care culoarea și sunetul sunt frecvențe decodate de creier și, în ambele situații, nu contează / nu suntem conștienți cum se transmite această informație între ureche sau ochi și creier.

În întregimea sa o practică de deplasare, nu de studio, colecția completă de fotografii de la concerte și alte happening-uri muzicale își trăiește o viață pe blogul dedicat, dar la fel de bine este o serie de negative ce așteaptă să fie trase în orice format, așa cum am încercat acum printre articolele despre scrierea sonoră din acest dosar.

Prin prima abordare, seria demonstrează cum e inspirată și cum stă la dispoziția rețelei de pasionați

(*the eternal network*, cum ar spune Robert Filliou²), ce colecționează producții sonore obscure și recunoaște figuri paracelebre ce

se pun în scenă pentru concerte cu 20+ oameni în audiență, aceiași pasionați de experiment care sunt constant atenți la scenele dedicate din fiecare mare oraș. Sunt mai multe scene exclusiv de acest tip în Londra sau Berlin, unde e și o mai mare populație de artiști sonori, două sau trei la Paris și am putea spune că una exista, până la noile regulamente ISU, chiar și la București, i.e. Question Mark.

În aceste locuri, relația de *corps à corps*³ a audienței nu poate fi, spre exemplu, confundată cu cea de la un club de dans, dar poate avea o nuanță fizică similară de extatic, mai abstract și mai contrastat. Andra Chițimuș spune că, pentru ea, în aceste situații căutate simte aparatul fotografic ca o extensie personală precum ceasul. Pentru a scoate în evidență aura și disciplina ce transpar totuși în aceste instantanee „chioare”, trebuie observat că la astfel de concerte publicul nu resimte nevoia să facă poze cu telefoane mobile sau aparate scumpe, filmul din aparatele de unică folosință ale Andrei Chițimuș fiind un suport material, oricât ar părea de efemer, foarte potrivit pentru a susține o legătură cu momentul, legătură care nu este editabilă, digital transmisibilă, secvențabilă. Fotografie pe film deci, luată drept cea mai bună soluție de a arhiva specificul efemer al unor momente, și etichetă underground, în care corpul social-experimental își exhibă latura sonoră. Fotografiată cu apertură mică, pentru o adâncime maximă de câmp și interes în imperfecțiuni, care să îi illustreze disponibilitatea, aparatul folosind celui care îl utilizează, și nu invers, cu ecou puternic pentru cei ce descoperă lumea ca fiind făcută și din experimente sonore, o lume a irepetabilului și, de aceea, de referință personală pentru toți cei care participă în ea.

1. Fara ea, nu ar fi existat nici Sâmbăta sonoră, sesiuni de ascultare și concerte pentru dezvoltarea unei scene a creației sonore experimentale la București, începută acum șapte ani.

2. La inițiativa lui Robert Filliou, din 1963 se organizează pe 17 ianuarie, în lumea întreagă, prin streaming sau preluare de stații de radio, „petreceri” de creație sonoră. De câțiva ani, acestea sunt organizate și de Radio România.

3. În aceste locuri, relația *corps à corps* nu trebuie confundată chiar cu aceea de dans, dar are aceeași nuanță de foc de artificii fotografice precum înotul sincron.



FErΔl N0is3, *Prepared piano for Romanian composers Anamaria Avram and Iancu Dumitrescu*, Eglise St. Merry, 25.03.2010. Photo and courtesy of FErΔl N0is3



FErΔl N0is3, *Jérôme Noetinger's gear*, Instants Chavires. 17.03.2012. Photo and courtesy of FErΔl N0is3



FErΔl N0is3, *Glenn Jones*, Crypte de l'Eglise Notre Dame de la Croix, 24.11.2013. Photo and courtesy of FErΔl N0is3



FErΔl N0is3 with *Phil Minton + Rhys Chatham* after performing in FERAL CHOIR, Sonic Protest, Eglise Saint-Merry, 08.04.2015. Photo and courtesy of FErΔl N0is3



FErΔl N0is3, *Ghedalia Tazartes' accordion*, Instants Chavires, 06.10.2010. Photo and courtesy of FErΔl N0is3



FErΔl N0is3, *Le Quan Ninh (+ Bertrand Gauguet's elbow)*, Instants Chavires, 05.11.2010. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

PEISAJE SONORE

■ Text
SPERANȚA RĂDULESCU

Numele de soundscape (peisaj sonor) a fost lansat în 1970 de compozitorul canadian Raymond Murray Schafer. Realitatea pe care o desemna trebuia să fie rezervorul din care autorul și confrății săi compozitori ar fi putut să se alimenteze cu sonorități neobișnuite, proaspete. (Moderniștii radicali nu-și epuizaseră energia și continuau să scormonească în căutarea ineditului sonor.) La puțină vreme, Schafer a inițiat – împreună cu Hildegard Westerkamp, World Soundscape Project (1973-1980). Preocuparea celor doi pentru anvelopa sonoră a lumii a câștigat destul de repede simpatizanți dincolo de frontierele Canadei. Dar ea nu s-a iscat din neant.

Încă din 1949, Pierre Schaeffer inițiascurentul componistic denumit „muzica concretă”, care valorifica în opere muzicale academice sunetele naturii, după o prelucrare electronică ce le transforma în obiecte sonore. Olivier Messiaen, care aderase și el la acest curent, crease *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1955-1956) și *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), inspirat fiind de glasul unor păsări, pe care le notase cu minuție. Cu un secol înainte, Camille Saint Saëns scrisese *Le carnaval des animaux* (1886). Cam în aceeași perioadă, romanticii „programatiști” și unii exponenți ai școlilor naționale din răsăritul Europei pictaseră, prin sunete, munții, câmpul, apele, orizontul: Modest Musorgski (*O noapte pe muntele Pleșuv*), Bedřich Smetana (poemele *Vltava* și *Patria mea*), Richard Strauss (*Simfonia Alpinilor*), George Enescu (*Suita Sătească*, *Impresii din copilărie*, *Marea*) etc. Câțiva compozitori baroci fuseseră și ei atrași de *sound*-ul lumii, spre exemplu, Antonio Vivaldi, cu cele patru concerte de vioară *Anotimpurile* (1723), și Jean-Philippe Rameau, cu piesa de clavecin *La poule* (1728).

Firește, în cazurile menționate și în numeroase altele care coboară în timp până în prerenăștere, nu era vorba despre încorporarea ca atare a sunetelor ambientale în creațiile muzicale savante, ci despre elaborarea unor semne iconice, substitute ale sunetelor din natură și / sau din regnul animal. Preocuparea pentru ambianță a fost

prin urmare destul de bine conturată mult înainte de apariția conceputului de soundscape.

Peisajul sonor îi interesează azi pe acusticieni, muzicieni, ecologiști, ingineri de sunet și producători de film, compozitori, etnomuzicologi, antropologi, medici, fiecare abordându-l cu instrumentele proprii disciplinei sau domeniului său artistic. Prin soundscape, toți înțeleg ansamblul obiectelor sonore (sunete și zgomote) ce populează un spațiu și un timp determinate, indiferent dacă acestea sunt produse sau nu de om: glasuri, pași, strigăte, dangăt de clopot, muzică, huriit de moară, claxoane, împușcături, dar și ciripit de păsări, țipete de animale, șuierat de vânt... Fiecare operează însă cu o definiție



The WSP group at SFU, 1973. Left to right: R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield. Courtesy of The World Soundscape Project (WSP)-

proprie, în care nu atât elementele alcătuitoare, cât interesul legat de unul sau altul, sunt diferite. Kay Kaufman Shelemay, etnomuzicolog american, notează, de exemplu – în cartea *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World* (2006) – că peisajele sonore sunt dinamice, mișcătoare în timp, întocmai ca apa din peisajele marine (*seascapes*): o observație poate prea puțin relevantă pentru un ecologist.

Există însă și o accepțiune secundă a conceptului de peisaj, cu care practicienii și exegeții muzicii sunt familiarizați: aceea de ansamblu al muzicilor ce populează un spațiu și un timp determinate: *musicscape*. Etnomuzicologii – un fel de muzicologi generaliști care aspiră să se ocupe de toate felurile de muzici ale lumii – se apleacă înainte de toate, așa cum le-a sugerat fondatorul disciplinei lor moderne, doar asupra sunetelor de sursă umană (Alan Merriam, *Anthropology of Music*, 1964); mai precis, asupra *humanly organized sounds*, adică a muzicii (John Blacking, *How Musical is Man*, 1973).

Doar unii iau serios în considerație, și încă de puține decenii, toate obiectele sonore (= sunete și zgomote) ambientale. Cei mai imaginativi dintre ei au răsturnat chiar perspectiva și s-au orientat către efectele în plan cultural ale peisajelor sonore asupra omului și a activităților sale. Spre exemplu, savantul american Steven Feld – autorul celebrei cărți *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982) – stabilește o relație între semnalele sonore modulate ale păsărilor și muzica tribului papuaș Kaluli din Noua Guinee, statuând astfel o legătură între natură și creațiile expresive metaforice ale oamenilor care viețuiesc mijlocul său. (Această conexiune ne amintește de încercarea școlii sociologice de la București de a cerceta cultura rurală în contextul „cadrelor sale naturale”).

Chiar dacă nu se preocupă constant de *soundscapes*, etnomuzicologii practică de multă vreme decupajele, desprinderea provizorie din context și regruparea producțiilor muzicale care îi interesează. Dan Lundberg et al. schițează harta muzicilor din Suedia (*Music, media, Multiculture. Changing Musicscapes*, 2003). Ursula Hemetek din Viena examinează muzicile grupurilor etnice minoritare provenind din fosta Iugoslavie și Turcia (*Musical Practice of the Immigrants from the Former Yugoslavia and Turkey*, 2007). Philip V. Bohlman et al. abordează lumea sonoră pestriță din trei metropole ale lumii (*Tales of Three Cities – Berlin, Chicago, and Kolkata*, 2007). Zuzana Jurkova, etnomuzicolog din Cehia, selectează dintre evenimentele muzicale recurente din Praga pe cele care răspund unor anumite criterii (*Listening to the Music of a City*, 2012).

Americanul Steven Feld face în acest moment o selecție și mai interesantă: el se apleacă asupra dangătului de clopot din întreaga lume și asupra capacității acestuia de a construi spații cu identitate culturală distinctă, motiv pentru care călătorește neobosit pe toate continentele. (Dacă nu mă înșel, el a făcut o vizită și oițelor din stânele românești.) Dar tot Feld este autorul unei compoziții stereofonice interesante, bazate pe înregistrări live din timpul unei ceremonii japoneze a ceaiului (*Soundscape Composition from Japanese Temple Garden*, CD, 2006). Cu peste zece ani în urmă, eu însămi am pus în corelație toate muzicile coexistente pe teritoriul României în intervalul 1900–1989: tradiționale, populare, academice, rurale și urbane (Peisaje muzicale în România secolului XX, 2002).

Mă întorc însă la peisajele sonore, cu primul dintre înțelesurile sintagmei.

În vara anului 1992, mă aflu în satul Dobrotești din Câmpia Dunării. Aveam la dispoziție un casetofon digital cu microfoane onorabile și eram încântată de finețea înregistrărilor pe care le puteam obține. Pe atunci ignoram interesul colegilor occidentali pentru *soundscapes*, dar acest fapt nu mă împiedica să fiu fascinată de ambianța sonoră în care eram cufundată. Mi-am propus să o immortalizez, lăsând aparatul să funcționeze într-o gospodărie din mijlocul satului și urmărind simultan rezultatul înregistrării prin căști. După scurtă vreme, am fost dezamăgită: aparatul imprima nu doar cotcodăcit, muget, lătrături, ciripit, pașii gazdei trebăluind, foșnetul fânului întors cu furca, ci și funcționarea zgomotoasă a pompelor de apă și a cișmelelor din vecinătate, huruitul intermitent al unui tractor, zumzelele de avioane: o ambianță cu detalii destul de variate, dar topite în aceeași țesătură monotonă, pe care stăpânul gospodăriei o socotea pesemne familiară și confortabilă, de vreme ce lucra în totală destindere.

Deranjată fiind de prozaismul tractoarelor, al pompelor și al avioanelor, mi s-a părut că frântura de peisaj sonor pe care o imprimasem este irelevantă pentru sat. Și într-o anumită privință chiar era: nu includea clopoțelul oilor – păstoritul la șes fiind una din ocupațiile principale ale bărbaților din sat –, vociferările oamenilor care se înfruntau în agora din fața Primăriei în legătură cu restituirea pământului, jocurile copiilor, fluierașii cântând seara pe șanț... Cu alte cuvinte, peisajul meu obnubila evenimente sonore importante, care se produceau în alte spații și în alte momente.

Pe de altă parte și „privit” de la o anumită distanță, eșantionul meu era mai relevant decât îmi închipuiam: el mărturisea despre faptul că satul făcea parte dintr-o țară europeană a secolului XX, slab înzestrată tehnologic, dar nu atât de înapoiată sau îndepărtată de „lumea civilizată” încât să fie ocolită de avioane, cu oameni gospodărint în liniște pentru că își pierduseră cântecul de muncă. Ca să captez imaginea acustică a localității în întregul său, ar fi trebuit să dispun de mult mai multe puncte de observație-imprimare amplasate diferit, să înregistrez în momente diferite ale zilei, în anotimpuri diferite... Obținusem doar o frântură de imagine, o fonografie, echivalentul unei cartoline. (Rareori ne gândim ce înșelătoare poate fi o vedere!)

În ziua de azi, când aparatura electro-acustică este disponibilă la prețuri relativ accesibile, aproape oricine își poate permite să producă un peisaj sonor. Dar pentru ca acesta să aibă sens, cel care îl elaborează trebuie să-și croiască în prealabil un plan de construcție. El trebuie să se lămurească, înainte de toate, ce anume îl preocupă și ce scop urmărește. Ameliorarea confortului biologic al indivizilor?... Surprinderea însemnelor acustice ale prezentului?... Sau ale sunetelor naturii?... Descoperirea unor sonorități nemaiauzite, folositoare unui compozitor avangardist sau de muzică electronică?... Compararea ambientului sonor rural cu cel urban?... Confruntarea *soundscape*-ului de azi cu cel de acum câteva decenii?... Identificarea contribuției umane la conturarea unui peisaj sonor?

Dependent de obiectivele pe care și le stabilește, autorul prezumtiv trebuie să se hotărască cum să-și „înrazeze” peisajul, adică să delimiteze un spațiu (sau mai multe) și să hotărască momentul optim al prizei de sunet: o anumită zi, oră din zi sau din noapte, lună calendaristică etc. Apoi să-și aleagă cele mai bune puncte de observație-înregistrare. După care, ar trebui să porceadă la imprimarea propriu-zisă, pe care ulterior o va analiza din perspectivă acustică sau / și sociologică,

istorică, muzicală etc. Abia în final el va putea ajunge la observații și concluzii, unele pragmatice: spre exemplu, un ecologist ar putea să inventarieze zgomotele ce ar trebui eliminate în beneficiul confortului auditiv al oamenilor; un compozitor – să constate că asocierea dintre ciripitul unei anumite păsări și foșnetul vântului creează un efect estetic ce merită să fie captat și exploatat ș.a.m.d.

Mi-ar plăcea să pot analiza aici un peisaj sonor elaborat prin operațiile descrise mai sus. Din păcate, nu dispun de niciunul. (Pe cel de la Dobrotești, realizat oricum la întâmplare, l-am șters de mult, ca să pot reutiliza caseta.) Dar, având în minte imaginea sonoră a străzii și a unor spații publice, mi-am formulat în timp câteva observații din perspectiva mea de muzician și etnomuzicolog.

Într-o stradă bucureșteană circulată, oamenii trăiesc într-o baie acustică neîntreruptă și haotică. Avalanșa de sunete care se intersectează în spațiul ei țese o pânză cu reliefuri aproape indistincte, monotonă sau mai degrabă percepută ca monotona, dar cu intensitate apreciabilă. În peisaj, sunetele naturii, atâtea câte există, sunt în general – dar firește, nu în toate cazurile – de intensitate scăzută sau înghițite de cele de sursă umană. Pe trotuar, românii nu prea comunică între ei, iar când o fac, ridică glasul pentru a se face auziți. (Oricum, în ultimele decenii toți vorbesc tare, chiar răstit – ridicarea nivelului de intensitate a tonului fiind, între altele, expresia unor nemulțumiri cronice pe care oamenii nu mai sunt obligați să și le reprime.)

Muzica este o componentă minoră a ambianței. În schimb, în restaurante și în mijloacele de transport – autobuze și taxiuri – muzica, de multe ori în alternanță cu vorbirea, este o prezență incontornabilă și pentru mulți apăsătoare. Există posturi de radio speciale pentru cei pe care meseria îi obligă să petreacă ceasuri întregi în reclusiune, spre exemplu șoferii. Comunicarea lor cu lumea, pentru un anumit interval de timp exclusiv intermediată de radio, este neangajantă, univocă, nu îi constrânge la efortul unei reacții. Șoferii ascultă sursa sonoră-robinet, deși este neclar dacă îi acordă sau nu o atenție reală și constantă: probabil că nu. Odată ajunși acasă, ei vor deschide neîntârziat televizorul sau aparatul de radio pentru a compensa absența fondului sonor din stradă și din mașină. Altfel, dispariția bruscă a sunetului ar putea să-i înspăimânte, pentru că ar provoca acel efect de *gost* din filmele mute ale începuturilor, când coloana sonoră era inexistentă.

Intensitatea ambientului sonor al vieții noastre a crescut mult, în majoritatea spațiilor și în cea mai mare parte a timpului. Drept urmare, contactele interpersonale au devenit dificile, uneori chiar indezirabile. Prietenii și rudele se vizitează mai rar și nu au neapărat chef de conversație, fiind concurați de televizorul care funcționează non-stop în aceeași cameră. În restaurante sau la banchetele nuptiale – locuri predilecte al socializării comunitare –, oamenii dialoghează cu dificultate, prin răcnete. Deseori ei abandonează fiindcă efortul fizic ar fi exagerat și inutil. Într-o nuntă rurală din Ciuperceni-Gorj, cineva din proximitatea mea a măsurat intensitatea muzicii: 98 de decibeli, care perforau perseverent timpanele întregului cartier. În concertele de manele, intensitatea sonoră este insuportabilă – deși

publicul, docil, o suportă. (Eram cândva în sală, cu dopuri de plastic în urechi, și mă minunam că oamenii din jur nu dau semne de suferință fizică. Doar un băiețel de 6-7 ani și-a astupat temeinic urechile cu palmele și a stat așa până la sfârșitul evenimentului.)

Socializarea oamenilor se produce în bună măsură prin mediatori: știrile și bârfele vin de la TV, de la mesajele-text, de pe internet. Textele de pe telefonul mobil și cele de pe Facebook prezintă „avantajul” că le permit oamenilor o reacție, evitând totodată legăturile interumane directe. O mamă exasperată mi-a povestit cum fiica ei, aflată în aceeași cameră cu cea mai bună prietenă, comunica cu aceasta prin mesaje-texte. Cazul e halucinant: excluzând vorbirea, fetele elimină din comunicare privirile, gesturile și alte semne cu încărcătură emoțională, ca să nu mai vorbim despre faptul că își schematizau operațiile de gândire.

O bună parte a șoferilor și a pietonilor tineri se izolează deliberat de sound-ul ambiental, prin căști care îi pun în relație cu un peisaj muzical personalizat, elaborat de ei înșiși (fapt care le dă satisfacție!), alcătuit în principal din piese de popular music punctate obsesiv cu bubuituri în registru grav. (Am observat că, în ultimele două decenii, atenția ascultătorilor de pretutindeni se orientează în principal către registrul grav, fapt cu consecințe semnificative asupra structurii muzicilor tradiționale și populare.) Oamenii de toate vârstele se alienează, izolați de o perdea sonoră, sau, în alte situații, se ascund în spatele ei.

Traseul desenat aici a „început” cu descoperirea valorii expresive a sunetelor ambientale și imitarea lor prin modalități muzicale specifice. A continuat cu transformarea acestor sunete – căroră li s-au adăugat și zgomotele – în obiecte sonore. Faza următoare a constat în concentrarea asupra peisajelor sonore globale: creatorii le-au folosit eventual în muzica lor – ca atare, dar mai ales secvențial – cu ajutorul unor tehnologii electronice progresiv mai performante, iar savanții le-au transformat în obiect de cercetare acustică, antropologică, muzicologică, medicală etc. Pe de altă parte, oamenii se confruntă în viața de zi cu zi cu peisajele sonore reale. Acceptate, suportate sau rejectate, acestea le afectează comportamentele sociale și uneori creațiile expresive. Traseul a fost lung și încâlcit, iar etapele sale au fost dezordonat așezate pe firul timpului. Ar merita ca, într-o zi, cineva să-l refacă, riguros și cu toate detaliile, poticnelile și meandrele sale.

8-13 februarie 2016

TEATRUL RADIOFONIC – „CINEMA PENTRU URECHE”

■ Text
ILINCA STIHI

...ne punem căștile pe urechi. Așa se termină ritualul de dimineață. Ce urmează? Plonjarea în jungla urbană, în calendarul activităților zilnice. Sunetul continuu al radioului sau al înregistrărilor din telefon se mai întrerupe doar uneori de câte o voce familiară care intră în dialog. Acesta ar fi universul sonor care definește pietonul citadin, completat doar de bubuitul agresiv al șoferului individualist sedus complet de muzica preferată și decibeli.

Identitatea sonoră a vieții noastre cotidiene se definește, fie că o facem intenționat sau nu, prin ideea de frondă. Luptăm zilnic cu mijloace personale împotriva universului sonor ce se desfășoară natural în jurul nostru. Poate detestăm agresivitatea orașului, mărâitul motoarelor ce se izbesc cu ecou de cimentul gri al blocurilor comuniste, implorarea mizeră a cerșetorilor ambulănți, Salvările strigând continuu fatalitatea care ne așteaptă după colț.

Poate e mai greu să anulezi totul proptind privirile într-un gol imaginar, decât eradicând prezența sonoră care te cuprinde și convinge cu insistență de peste tot. Putem spune că trăim, mai mult sau mai puțin conștient, într-o ficțiune sonoră, pentru că avem nevoie de așa ceva.

Abordarea sunetului ca spectacol sonor devine în acest context un demers aproape antropologic. El consemnează cele două tabere. Face dreptate Cetății, ca produs al fiecăruia dintre noi, cu zgomotul pașilor noștri, a facilităților pe care ni le-am construit pe culmile progresului tehnic, face dreptate crâmpiei de viață naturală ce reușesc miraculos să supraviețuiască fără trucuri acumularilor toxice din coada fumigenă a vitezei de consum. În alt plan, dă spațiul convenit naturii umane chinute și nostalgice după dumnezeul său căruia îi înalță fuiorul muzical al gândurilor sale, acea eternă amprentă umană decolorată, din nevăzut.

Astfel, dramaturgia acestui tip de expresie spectaculară este continuu permeabilă la pulsul individului și al timpului său, depinzând vibrant de ceea ce emană istoria subiectivă. Extrem de intim, și ca transmitere, și ca realizare, spectacolul sonor este treapta de mijloc între elitismul particular al artei muzicii și aspectul familiar al spectacolului vizual (fie că ne referim la teatru sau la cinema).

Biblia Neagră a lui William Blake, face o incursiune în acest univers bogat de vieți

paralele. Un personaj central, complex, cum suntem fiecare dintre noi, este monitorizat acustic, atât în manifestările sale exterioare, cât și în viața sa lăuntrică. Din tușa observațională a sunetului în priză directă, dar și din dantelăria muzicală a celui construit subiectiv s-a conturat aproape de la sine încheștarea intensă a două dimensiuni de umanitate, care nu par să se poată reconcilia. Victima a vârstei care sedimentează personalitatea – adolescența – eroul conduce acest demers neînclinat spre compromisuri. Pariul său cu sine e de a decanta adevărul de minciună, realitatea corectă de falsitatea visului. Este un donquijotism, adulții știu. Dar, poate este bine, uneori, ca lumea să se lase în brațele pătimășe ale ființei fragede care încă nu are nimic de pierdut. Prin ochii săi, lașitățile se văd în cruzimea lor deplină, așa cum groapa comună a idealurilor ce au pierit începe să imbibe pestilențial sloganurile ce vor să le ia locul. Este suficient să ascuți cu atenție ce se întâmplă în jur. Cuvinte aruncate aleator, fragmente de știri, hituri de moment, și îți dai seama poate că lumea nu te mai așteaptă să crești. Lumea se desfășoară fără tine, motorizată de fluxul sangvin al circuitului financiar, al tranzacțiilor comerciale, de gura lacomă a lui a avea și în dezinteresul fățiș față de ființarea ființei, față de gândul omenesc care ar trebui să stea, în mod firesc, la baza demersului civilizator.

Eroul este în impas. Toți suntem, deși ne prefacem că nu vedem, nu auzim. Este suficient să închidem ochii. Jur împrejurul

nostru crește atunci o lume cu evoluții independente în fiecare boxă. Ele se însumează undeva, dar nu e evident unde anume. În personalitatea individului din centru. Pentru că spectacolul sonor i se adresează lui și, prin el, își rezolvă unitatea. De aceea, alegerea abordării sunetului 5.1 (surround) s-a dovedit a fi o necesitate a acestui demers. Generozitatea decupajului din cinci puncte de emisie a sunetului asigură nu doar diversitatea lui expresivă, ci și imposibilitatea de a se închide în sine ca o operă finită. *Biblia Neagră a lui William Blake*, dincolo de ceea ce propune prin cuvânt, este o operă deschisă. Ea se referă continuu la un partener indispensabil, cel care ascultă, cel care însumează impulsurile acustice și le transformă sintetic în construcție dramatică.

Firește, eroul își va alcătui în cele din urmă parcursul său față de care atitudinile pot fi diverse. Dar, dincolo de finalitatea dramaturgică, sunetul acela-oglindează întârzie în memoria afectivă a fiecăruia ascultător și facilitează, poate, conștientizarea celei mai adânci, dincolo de epidermă, identități: identitatea sonoră. Viața lumii noastre este vibrația sunetului din ea, percepută nu doar de anatomia urechii, ci de fiecare segment al corpului nostru fizic, iar el îi răspunde într-un dialog pe care nu-l aflăm. Să facem un exercițiu: în loc să ne punem căștile pe urechi, să mergem la fereastră, să închidem ochii și să ascultăm glasul lumii care ne vorbește.



Spectacolul radiofonic, *Biblia neagră* a lui William Blake, spectacol surround de Ilinca Stih. Sesiune de ascultare în cadrul evenimentului „Săptămâna sunetului”, 14-20 martie 2016, București. Foto Sorin Nainer

Radio Art: Un apel la acțiune

■ Text

DR. COLIN BLACK

Un element ne-excepțional al artei este natura sa dinamică, de a se inventa și reinventa, de a se transforma și transmuta și de a modifica media, de a evolua din punct de vedere cultural și de a se dezvolta conceptual. Pentru mine, întrebarea „ce este arta?” nu este atât o întrebare, cât o enigmă, imposibil de explicat sau la care nu există răspuns. Chiar atunci când combinăm cuvântul radio cu artă, ca și cum am vrea să limităm aria de cercetare la radio art, sarcina nu pare să devină mai puțin complexă. O supoziție pe care mulți o fac despre radio art este că ea include în mod intrinsec o componentă de tehnologie radio, dar – ca în cazul altor forme de artă – această legătură poate fi doar conceptuală. Chiar și cu limitarea introdusă de un aspect de tehnologie radio (sau wireless), sfera radio art este încă un domeniu de studiu în plină expansiune și dinamic, exacerbând de un peisaj convergent și trans-media, care evoluează într-un ritm tot mai rapid. Pentru a adăuga mai multă complexitate proprietăților și dimensiunilor radio art, e evident faptul că acest domeniu de activitate atrage practicieni proveniți din medii foarte diferite. Nu este ceva neobișnuit ca artiștii plastici să se angajeze în forme acustic-matice de radio art. Compozitori, interpreți, autori, poeți și profesioniști din media, printre alții, au avut o interfață cu radio art pentru a crea lucrări. Artiști conceptuali precum Robert Adrian, Gottfried Bechtold, Lawrence Weiner și alții au jucat și ei un rol în dezvoltarea unei abordări telematice a acestei forme de artă, iar Robert Adrian este autorul manifestului „Kunstradio – Spre o definiție a radio art”, în Austria.

Acest manifest – așa cum spune Heidi Grundmann (fostă Producătoare Executivă la Kunstradio) – le-a permis artiștilor „să considere spațiul radio (emisie) [locațiile unde emisia radio este audibilă] ca pe un spațiu public sculptural, în care muzica, sunetul și limbajul sunt materialul sculpturilor”. Dezvoltând această noțiune, am argumentat, anterior, faptul că transmisiunile radio (atât terestre, cât și online) generează și curatoriază în mod simultan un tip de spațiu de galerie pentru această formă de artă, care, asemenea tuturor tipurilor de spații de galerie, începe să ridice semne de întrebare referitoare la responsabilitățile galeriei și ale comunității mai largi de a documenta și de a expune forma de artă.

Fără îndoială, radio art a generat, încă de la începuturile radioului, un mare număr de lucrări seminale și de capodopere, care îi informează pe artiștii radio contemporani, pe curatori, arbitri, comisari, producători, și care are valoare pentru comunitatea extinsă. Cu toate acestea, în canonul artelor frumoase, al muzicii și al istoriei media, aceste lucrări seminale și capodopere sunt încă ignorate, umbrite de agende hegemonice și rămân în cea mai mare parte ascunse.

În timp ce radio art a format rețele internaționale prin intermediul unor organizații-colective precum grupul EBU Ars Acoustica, radioartnet, Grupul de Cercetare Radio Art Internațional (și Audio Creativ pentru Trans-media) și Grupul Radio Art de pe Facebook, această formă de artă a generat o diversitate de puncte de vedere și de abordări internaționale. Programele germane de radio art continuă, într-adevăr,

să fie nuanțate din epoca timpurie a lucrărilor de radio experimentale din vremea Republicii de la Weimar și Neues Hörspiel. Atelier de création radio-phonique de pe Radio France a moștenit ceva din *musique concrète* a lui Pierre Schaeffer.

În anii '50, BBC-ul din Anglia a ales să renumească tehnicile de tipul *musique concrète* drept efecte radiofonice și s-a concentrat mai ales pe lucrări bazate pe narațiuni textuale. Kunstradio din Austria, fiind conștient de istoria radio art din Germania, a dezvoltat această formă de artă grație angajamentului său față de artiștii conceptuali.

În America, free103point9 a explorat spectrul electromagnetic, cu scopul de a crea un nou gen, intitulat *transmission art*.

În Suedia, SR a experimentat cu radio art online în anii 2000, în timp ce Australia, Spania, Japonia și America de Sud au și ele propriile puncte de vedere. Această diversitate internațională demonstrează mobilitatea acestei forme de artă și capacitatea ei de a evolua în stiluri distincte, care sunt nuanțate de perspective naționale, culturale.

Asemenea tuturor formelor de artă, este crucial pentru vitalitatea culturală să existe un acces al publicului (prin intermediul transmisiunilor și al spațiilor galeriilor online), laolaltă cu mecanisme de finanțare, pentru a asigura supraviețuirea acestei forme de artă și crearea unor noi lucrări exemplare, de înaltă calitate. Pentru mine, o lume fără galerii de radio art ar fi același lucru ca și cum aș trăi într-o lume care s-ar fi decis să nu susțină muzica clasică, sau să-și ascundă marile

romane, sau să uite să proiecteze filmele sale, sau să se dispenseze de poezii săi, sau să își neglijeze marile opere de artă.

Aș dori acum să vă invit să considerați voi înșivă valoarea culturală a radio art, iar dacă – așa cum este cazul meu – veți descoperi că este un aspect important al vitalității noastre artistice și culturale, să întreprindeți o formă anume de acțiune imediată pe plan local, național și / sau global. Această acțiune ar putea fi pur și

simplic de a citi despre radio art, de a crea propria voastră lucrare de radio art, de a posta ceva despre radio art online, de a adera la grupul Radio Art de pe Facebook group și la radioartnet, de a lansa propriul vostru program de radio art pe postul local de radio, de a asculta emisiunile internaționale de radio sau de a scrie guvernului vostru, organizațiilor media sau culturale, cerându-le să includă radio art în cadrul activităților culturale de valoare.

A Call for Action

An unexceptional element of art is its dynamic nature to invent and reinvent itself, to transform, transmute and to transverse media, evolve culturally and develop conceptually. The question, “what is art?” for me, is not so much a question but a riddle, that is impossible to expound upon or answer. Even when combining the word radio with art to supposedly reduce the scope and limit the inquiry to radio art, the task doesn't seem to become any less complex. An assumption that many people make about radio art is that it intrinsically includes a component of radio technology, but like other forms of art this connection can be solely conceptual. Even with the limitation of an inclusive technological radio (or wireless) aspect, the scope for radio art is still an expanding and dynamic field of study, exacerbated by a convergent and trans-media landscape, evolving at an increasing rate.

To add further complexity to the properties and dimensions of radio art, it is evident that this field of activity attracts practitioners from a wide range of backgrounds. It is not unusual for visual artists to engage with acoustic forms of radio art. Composers, performers, authors, poets and media professionals amongst others have interfaced with radio art to create works. Conceptual artists like Robert Adrian, Gottfried Bechtold, Lawrence Weiner and others were also integral to the development of a telematic approach to the art form and Robert Adrian who authored Kunstradio's manifesto, “Toward a Definition of Radio Art” for in Austria.

This manifesto as Heidi Grundmann (former Executive Producer for Kunstradio) states, allowed artists “to consider the radio (broadcast) space [the locations where the broadcast is audible] as a public sculptural space in which music, sound and language are the material of sculptures.” Extending on this notion, I have previously argued that the radio broadcaster (both terrestrial and online) simultaneously generates and curates a type of gallery space for this art form, that as with all types of gallery spaces, starts to raise questions related to the gallery's and the wider community's cultural responsibilities to document and exhibit the art form. Undoubtedly, radio art since the advent of radio has generated a vast number of seminal works and masterpieces that inform contemporary radio artists, curators, adjudicators, commissioners, producers and is of value to the wider community. However, within the canon of fine arts, music and media history, these seminal works and masterpieces are still overlooked, obscured by hegemonic agendas and remain mostly hidden.

While radio art has formed international networks through organizations / collectives like the EBU Ars Acoustica group, radioartnet, The International Radio Art (and Creative Audio for Trans-media) Research Group and the Facebook Radio Art group, the art form has generated a variety of distinctive international viewpoints and approaches. A German radio art program not surprisingly continues to be nuanced from the early Weimar Republic experimental radio works and Neues Hörspiel. Radio France's Atelier de création radiophonique had an inherent awareness of Pierre Schaeffer's musique concrète. The BBC in England during the 1950s chose to re-label musique concrète type techniques as radiophonic effects and have chiefly focused on works that are driven by textual narratives. Austria's Kunstradio, while aware of German radio art history, developed the art form via its engagement with conceptual artists. America's free103point9, exploring the electromagnetic spectrum aims to create a new genre entitled transmission art. Sweden's SR C experimented with online radio art in the 2000s while Australia, Spain, Japan and South America also have their own viewpoints. This international diversity demonstrates the art form's mobility and ability to diverge into distinctive styles that are nuanced by national, cultural perspectives.

Like all forms of art, it is crucial to cultural vitality to have public access (via broadcasts and online galleries spaces) alongside funding mechanisms to assure the survival of this art form and the creation of new high quality exemplary works. For me, a world without radio art galleries would be the same as living in a world that has decided not to support classical music, or to conceal its great novels, or forget to screen its movies, or to dispose of its poets or to neglect to care for its great art works.

I would now like to ask you to consider for yourself the cultural value of radio art and if, like myself, you find that it is an important aspect of our artistic and cultural vitality, to take some form of immediate action locally, nationally and/or globally. This action could be as simple as reading about radio art, creating your own radio art work, posting something about radio art online, joining the Radio Art Facebook group and radioartnet, starting your own radio art program on your local radio station, listening in to international radio broadcasts or writing to your government, media or cultural organizations demanding that they include radio art as part of their range of valuable cultural activities.

Schling ding ding dinggggg tttttttttttt

Animism Maximalist

■ o conversație de
ANDRA CHIȚIMUȘ

În ultimii ani, am auzit tot mai des cuvinte ca „ritual” sau „șaman” folosite în lumea muzicii, fie pentru grupuri de drone psihedelic sau referitor la outfit-urile lui Kanye West. De asemenea, în lumea artei s-a simțit un interes sporit pentru misticism: Centrul „Georges Pompidou” a refăcut expoziția controversată din 1988, «Magiciens de la Terre», Fundația Cartier a expus «Vaudou», iar Muzeul Quai Branly a prezentat «Tatoueurs, tatoués», un show despre istoria și semnificația tatuajelor.

Cu toate acestea, dacă cineva merită titlul de șaman, ar trebui să fie Charlemagne Palestine. La vârsta de aproape 70 de ani, Charlemagne este unul dintre acei artiști marginali care pur și simplu radiază de creativitate: este acel personaj colorat care tot timpul se îmbracă extravagant, cu eșarfe lungi la gât și pălării de fetru. El descrie aceste elemente de stil ca „simboluri identitare”, nu doar simple accesorii. Activ în scena underground newyorkeză din anii '60-'70, Charlemagne a cunoscut, colaborat sau enervat probabil pe aproape toată lumea importantă din acel mediu.

Biografia sa este atât de densă și neobișnuită, încât pare un amestec de istoria artei contemporane și un roman de Paul Auster: a început să cânte în sinagogi la vârsta de 12 ani pentru a scăpa din ghetoul evreiesc, a fost percuționist pentru Allen Ginsberg, a compus muzică pentru filmele lui Tony Conrad, a fost profesor la Cal Arts împreună cu Morton Subotnik și a expus la Documenta 8, Muzeul Stedelijk, Le Palais des Beaux Arts din Paris, Bienala de la Veneția... Și lista continuă.

Lucrările sale sunt extrem de diverse, de la animale de pluș, întinse pe câțiva pereți, la muzică, drone pentru orgă, realizată punând cărămizi peste clape. În plus, titlurile acestora par poeme dadaiste. *Schlingen Blängen*, titlul tuturor pieselor sale pentru orgă, este probabil cel mai celebru exemplu, sau „Gesamttkkunnst Meshuggahh-Laandtttt”, numele ultimei sale expoziții, la galeria Witte de Wit din Rotterdam. Până și în cadrul corespondenței noastre pentru acest interviu, răspunsurile sale sunt presărate cu un exces de virgule și semne de exclamație, în timp ce-și lungeste t-uri, trage de n-uri și-și dechide o-urile.

Charlemagne nu este doar un performer, ci trăiește cu adevărat această magie și acest misticism, prezente în arta sa. Deși face parte din aceeași generație ca Terry Riley și Steve Reich, cu care a fost adesea comparat, iar muzica lui este repetitivă și încearcă să inducă ascultătorului într-o stare de transă, Charlemagne urăște termenul minimalism. În schimb, proclamă că aparține propriului curent, pe care l-a numit maximalism, într-un gest de emfază barocă.

Muzica a fost întotdeauna punctul central ar practicei sale, însă abodarea sa interdisciplinară, încorporând instalația, dansul, filmul și arta video în performance-urile sale, l-au apropiat mai mult de lumea artei. Interesul sporit pentru sunet din partea muzeelor și a galeriilor de artă, din ultimii zece ani, a dus la crearea unui context unic în care instalațiile video ale lui Ryoji Ikeda, filmele lui John Latham, partiturile grafice de David Tudor și păsările cântând la chitară din



Charlemagne Palestine with Pip Chodorov at the opening of his show at re:voir Gallery, 2014.
Foto: Andra Chițimuş and feral n0is3

tttttttttttttttt



Installation view from the re:voir show, 2014. Foto: Andra Chițimuș and feral n0is3

lucrarea lui Céleste Boursier-Mougenot pot exista în același spațiu.

Toate întâlnirile mele cu Charlemagne au fost ceva extrem de special: l-am văzut pentru prima dată în 2011, făcând o intervenție în sculptura lui Anish Kapoor pentru Monumenta, la Grand Palais, un imens balon roșu amorf, cu titlul *Leviathan*. Set up-ul lui cuprindea o colecție de clopoței colorați de hotel și câteva clape, la care a invitat publicul să cânte alături de el. Dar ce m-a intrigat cel mai tare a fost o valiză roșie plasată printre instrumente, plină cu animale de pluș. Aveam să-i aflu semnificația trei ani mai târziu, la vernisajul expoziției sale de la galeria re:voir: mi-a explicat cum toate jucăriile din expozițiile sale sunt prietenii lui, dar cele din valiză, care călătoresc cu el peste tot, reprezintă familia, de care nu se desparte. Ah, și încă un mic detaliu: sunt asigurate pentru suma de 1 milion de dolari. Cu toate acestea, colecția sa de jucării de pluș nu este doar un capriciu, fiind profund influențată de viața sa personală și patrimoniul cultural evreiesc, dar și de animism, caracteristic triburilor africane și altor culturi primitive.

Pentru a putea înțelege cu adevărat complexitatea operei și personalității sale, ar trebui să ne întoarcem în New York, anul 1910, când familia sa a emigrat acolo, din Europa de Est. Părinții săi s-au stabilit în Brooklyn, la o aruncătură de băț de un alt cuplu de evrei, care au inventat ursulețul de pluș, în 1902. Pentru el, această coincidență geografică a jucat un rol crucial în conceperea altarelor sale cu animale.

De asemenea, Charlemagne explică cum, în culturile primitive, copiii erau lăsați să-și păstreze jucăriile pentru tot restul vieții, acestea având o relație specială cu posesorul lor și o funcție sacră. În culturile vestice, copiii li se confiscă jucăriile ca un rit de trecere înspre adolescență. Și mama sa a făcut acest lucru, donându-i toate animalele de pluș când a împlinit 11 ani. Pe măsură ce sculpturile sale cu ursuleți au început să fie apreciate de lumea artei, și-a făcut un obicei de a-și suna mama după fiecare vernisaj, ca să-i amintească de incident și cum avusese el dreptate în privința animalelor, încă de mic copil.

Dacă invenția ursulețului de pluș de către un cuplu de imigranți evrei așkenazi stă la baza divinităților sale animale, un alt aspect al iudaismului este central în opera sa: muzica sacră. Având origini modeste, părinții săi au pus mereu accentul pe educația lui. Fiind un bun cântăreț, a început să profeseze de la o vârstă fragedă, întâi în sinagogi și la serbările de bar-mitzvah. Muzica sacră iudaică se învață pur și simplu în mod oral, prin ascultare și repetare, după ureche, fără note și partituri. Această metodă intuitivă i-a influențat modul de a asculta și de a face muzică, căutând mereu o stare de transă. De aceea, compozițiile sale se inspiră direct din conceptul de ritual, folosind note lungi sau *continuums*, cum îi place să le numească, alături de obiecte foarte specifice, cu funcție de totemuri.

Relația sa cu locurile sacre este însă și mai profundă: începând de la vârsta de 16 ani,

a lucrat, timp de șapte ani, pe post de carillonist într-o biserică aflată peste drum de MoMA. Cum slujba lui era să sune clopotele în fiecare zi, a început să abordeze instrumentul altfel, căutând maniere noi de a le explora tonalitățile. Pentru el, aceste clopote erau mai mult ca o sculptură sonoră, un instrument cu posibilități nelimitate. Sunetul clopotelor putea fi auzit din grădina muzeului, ceea ce l-a ajutat să se facă remarcat în lumea artei. Moondog, Tony Conrad și președintele televiziunii CBS s-au numărat printre fanii săi de atunci. Această anecdotă reprezintă doar o bucăică din personalitatea exuberantă cu numele Charlemagne Palestine, care a fost suficient de amabil să răspundă la câteva dintre (multele) noastre întrebări, înaintea concertului său de la București din cadrul Săptămânii Sunetului.

*Charlemagne, cariera ta este mai mult decât impresionantă! Ai studiat cu Pandit Pran Nath și ai făcut filme cu Len Lye – fiecare capitol din viața ta arată ca o pagină din istoria muzicii contemporane. Ai fost parte din scena extrem de efervescentă a New York-ului anilor '70, unde muzicienii, artiștii și realizatorii de film colaborau adesea cu muzicieni ca Angus MacLise, realizând coloana sonoră pentru filmul cult *The Invasion of Thunderbolt Pagoda*, dar și artiști ca Etienne O'Leary și Phil Niblock care făceau atât propriile filme, cât și muzica pentru ele. Aș dori să știu cum ai ajuns la a face film, instalație și performance art – cum s-a născut ceea ce numești maximalism?*



Charlemagne Palestine, performing in Anish Kapoor's *Leviathan* at the Grand Palais in 2011. Foto: Andra Chițimuş and feral n0is3

De fapt, în cazul meu, a fost video art, instalații multi-media (se folosea adesea acest cuvânt atunci, multi-media) și performance, dar și sculptura, desenul și puțină pictură, chiar și puțină fotografie, și până la urmă și câteva filme. Dar problema a fost întotdeauna separarea pe care o operau acești termeni între diferitele limbi de expresie; până și video și film sunt zone diferite. În ultimii 50 de ani, doar „am făcut” lucruri: oriunde, oricum, oricând. Se pare că prin această abordare (eu fiind doar un alt membru dintr-o generație care a început să lucreze așa) am deschis cutia Pandorei pentru „de toate”-uri.

Am fost o generație de vizionari, fiindcă acum, cu un laptop, tinerii creativi pot face tot, absolut orice, sub toate formele și stilurile, cu câteva jucării și computere. Dar pentru noi atunci era foarte greu și anevoios să facem orice „multi”. Acum există cursuri peste tot în lume despre aceste forme artistice, dar în trecut exista mult sabotaj și scepticism din partea mainstreamului, la adresa artiștilor și creatorilor ca noi! Primele mele lucrări erau mult mai austere. Acela era stilul de New York la momentul respectiv, însă și cele mai austere lucrări ale mele nu erau la fel de seci precum cele ale colegilor mei.

Încă de timpuriu, am început să fac altarele mele cu animale, însă multora nu

le-au plăcut, nu le-au înțeles, nu le-au admis, nu le-au prezentat... Așa că deja eram adeseori exclus din „clubul băieților” și, fiind deja „băiat”, am fost exclus și din clubul feminist al fetelor. Eram într-o stare de derivă, fiind aruncat mereu de la o tabără la alta, aproape întotdeauna exclus, un outsider. Cu timpul, lucrările mele au început să devină mai colorate și jucăușe, și ciudățele, și incategorisibile...

Este enervant cum toată lumea a fost atât de obsedată de cuvântul acesta, „minimalism”, un termen pe care îl detest. Pentru mine înseamnă cineva care lasă un bacșiș mic la un restaurant, cineva care e „ieftin”... Dar acest cuvânt e ca un virus, o boală infecțioasă care durează de 50 de ani încoace. Maximal este un cuvânt mult mai deschis, care respiră, și cu atât mai mult potențial! Fără limită! Deci normal că m-am plictisit de minimal și, pe parcurs, am devenit din ce în ce mai maximal, dar am suferit mult din această cauză printre „biserițele” de artiști. Nu mi-a plăcut deloc asta! Uneori simțeam că nu pot face nimic „corect”, „cum trebuie”, dar acum, la aproape 70 de ani, îi cam dau în... Deși acum mulți cred că am făcut o grămadă de lucruri „bine”.

Pare să fi fost un parcurs foarte dificil, chiar și acum cred că artiștii se separă în

grupuri extrem de specifice, până și în domeniul de nișă ca muzica improvizată, de exemplu. Ce te-a ajutat să continui de-a lungul anilor, în ciuda tuturor obstacolelor?

Încă de timpuriu, a fi artist era visul, misiunea mea. Acum acest cuvânt înseamnă mai mult un strateg de business șmecher și, de cele mai multe ori, încerc să evit termenul „artist” când vorbesc despre mine. Am făcut ce am făcut, fac ce fac și acum lucrurile stau mai bine pentru mine. Chiar și unii din vechii mei detractori încep să mă respecte, iar generațiile mai tinere sunt foarte generoase cu mine. Unii oameni susțin că toți aceștia ar fi fost chiar inspirați de către mine!

Într-adevăr, ești un model pentru mulți fani tineri. Referitor la label-uri și suport, aș dori să continui cu întrebarea următoare – pari a avea din ce în ce mai multe invitații din partea muzeelor și a galeriilor de artă, pentru a-ți prezenta lucrările. Filmul și muzica experimentală au fost întotdeauna un domeniu foarte marginal, încercând să-și găsească locul între lumea filmului, a muzicii și a artei. Ce părere ai despre interesul sporit pentru sound art, muzică experimentală și filmul pe peliculă, din partea instituțiilor de artă? Este un semn că underground-ul a fost acceptat, aflându-se sub egida muzeului?

Există multe, multe instituții de artă în toată lumea, mult mai multe decât atunci când am început, acum vreo 50 de ani. Unele au parte de o finanțare generoasă, dar și mai multe, de mai puțină finanțare. Acum există mii de galerii, spre deosebire de când am început, când erau câteva sute, deci asta deschide mult mai multe posibilități pentru tot felul de medii. Acum oamenii vor să vadă mai mult decât doar pictură și sculptură; acum instalațiile, toate mediile – video, film, fotografie... totul împreună!

Sunetul și muzica experimentală oferă, de asemenea, posibilitatea de a prezenta expoziții la scară mare, însă fără un buget enorm pentru a le organiza! Din păcate, este încă foarte greu dacă nu fac parte din elita lumii artei, care își permite să ceară bani frumoși pentru lucrările reprezentanților ei. Aceste spații fac vizibili acum mulți artiști din underground, îi aduc „la suprafață”, mulți artiști care erau „printre

acum sunt câteva sute de mii, o creștere care face foarte greu ca mai mult de un mic procent dintre aceștia să poată fi plătiți.

Într-adevăr, sistemul muzeal este departe de a fi bazat pe merit. Dimpotrivă, a început să semene mai mult cu o afacere, în ultimele decenii. Revenind la film, nu mă pot gândi la scena experimentală fără a menționa numele lui Pip Chodorov, fondatorul labelului re:voir. Când v-ați cunoscut? Cum a început prietenia voastră?

L-am cunoscut pe Pip la Paris, printr-un prieten comun din Olanda, care a adus unul din CD-urile mele în anii '90. Deși eu și Pip eram newyorkezi amândoi, cum suntem din generații diferite nu ne-am cunoscut în NYC, ci în Europa. El a făcut mai multe filme cu / despre mine, de-a lungul anilor. Și am avut o retrospectivă video la galeria sa, re:voir, din Paris, acum doi ani!

Vorbind de Paris – anul trecut, în cadrul festivalului Sonic Protest de la Biserica Saint Merry, ai prezentat un proiect împreună cu Mondkopf, un tânăr muzician cu un background foarte diferit de al tău, fiind DJ și producător de techno. În același timp, din ce în ce mai mulți producători de techno se inspiră din muzica drone și minimalistă, pe care o integrează în seturile lor. Cum a început această colaborare și ce părere ai despre interesul crescut pentru muzica experimentală de club?

Sunt interesat să colaborez cu tot

felul de generații și abordări, când am ocazia!

Pianul și orga joacă un rol central în practica ta. Aceste instrumente au o istorie atât de bogată și de academică, fiind de asemenea pusă sub semnul întrebării, începând cu John Cage și pianul preparat. Îți interpretezi mereu compozițiile, dar în timpul concertului din cadrul expoziției Anish Kapoor la Grand Palais, în 2011, îmi amintesc că ai invitat membri din public să vină și să țină clapele apăsate alături de tine. Cum reușești să te reinnoiești mereu în interpretare și improvizație?

Întotdeauna am încercat să găsec moduri noi și inedite de a folosi „prezentul” într-o manieră diferită. Nu-mi place cuvântul improvizație: este suprautilizat și înseamnă aproape orice și tot, în același timp. „Improvizație” nu este suficient de strict pentru

mine, e mult prea vag. Prefer „în clipa prezentă” ca termen, „pe moment”, acum.

Acesta urmează să fie primul tău concert la București, un oraș plin de contradicții fascinante și locul de baștină al compozitorilor spectraliști Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu și Horațiu Rădulescu. Ai pregătit ceva special pentru această ocazie?

Cum fiecare orgă este diferită și unică, voi prezenta un Schlingen Blängen (numele pe care îl folosesc pentru piesele mele la orgă, încă din anii '70), special pentru orga de la Conservatorul București și acustica sa specifică!

Apropo de orgi – recent, o biserică s-a dărâmat și a distrus o orgă în Transilvania, același tip de orgă va fi prezentă și pentru concertul tău la București. Crezi că această poveste te va inspira / influența în vreun fel pentru acest show?

Nu sunt sigur, dar poate...Trebuie să văd cum mă simt „pe moment”!

Și o ultimă întrebare: vorbind de artiști români, câteva proiecte foarte interesante și radicale au răsărit din scena locală de muzică experimentală și artă, în ciuda dimensiunilor sale foarte reduse. Irinel Anghel este una din cele mai excentrice forțe din acest mediu. Recent, a postat despre cum ar dori să aibă loc înmormântarea ei – ca o mare petrecere, cu artificii și muzică, și băutură, și dans. Aceasta ar fi clasată ca ultimul ei performance. Mă gândeam că simpla exuberanță nebună a acestei idei are o anumită afinitate cu operele tale. În același spirit – cum ți-ai plănui petrecerea de înmormântare?

Am căutat câteva din lucrările lui Irinel pe internet și sunt pline de expresie dinamică, ceea ce îmi place. Și eu m-am gândit la cum vreau să fiu păstrat când voi muri, dar eu am 68 de ani și Irinel abia 40 și ceva. Dar, normal, dacă oricare dintre noi ar fi să moară azi... Suntem cei mai în vârstă dintre prietenii noștri, să ne luăm rămas bun atât de curând... Artificii la înmormântare... Sigur! Și muzică, și băut, și dansat. Dar de ce nu am face-o și cât suntem în viață? Robert Filliou, artistul francez conceptual Fluxus, a făcut un calendar în care fiecare zi a anului era o Sărbătoare! Așa că cineva ar putea avea 365 de sărbători pe an cu Artificii, și Dans, și Muzică, să moară și să renască... în fiecare zi!

Mulțumesc Charlemagne, așteptăm cu nerăbdare concertul!



Charlemagne Palestine's "family" animals in the red suitcase, Grand Palais.
Foto: Andra Chițimuș and feral n0is3

firimituri” înainte, acum au șansa de a avea un profil public mai mare. Pionierii uitați și cei care îi urmau, mulți dintre aceștia deja au trecut „de cealaltă parte”. Cei care sunt încă printre noi suferă în continuare de foarte puțin suport financiar, deși există multe centre de artă cu bugete de milioane de dolari / euro, chiar miliarde, în cazul unor muzee.

Multe dintre acestea oferă bugete de sute sau mii de dolari / euro pentru artă media, dar sunt gata să cheltuiască milioane pentru ceea ce consideră artiști plastici bine cotați, în timp ce artiștii media din aceeași generație primesc doar mărunțișuri. Deci artiștii underground care se bucură de recunoaștere acum sunt plătiți tot... cu salarii underground! Și să nu uităm cum, atunci când am început, erau câteva sute, poate o mie sau câteva mii de artiști, iar

Schling ding ding dinggggg

Maximalist

Animism

■ a conversation by
ANDRA CHIȚIMUȘ

In recent years, the music world has been quite fond of throwing around words like “ritual” and “shaman”, be it for improvisational, psychedelic drone ensembles or Kanye West dressing like a wizard. Similarly, in the art world, mysticism has also been trending, if we were to take the Centre Pompidou rebooting its much-criticized show *Magiciens de la Terre*, Fondation Cartier’s *Vaudou’s expo* or Quai Branly’s *Tatoueurs, tatoués* as an indicator.

However, if there was anybody who should deserve being called a shaman that would be Charlemagne Palestine. At almost 70 years old, Charlemagne is one of those unclassifiable fringe artists who simply beam creativity: he’s that kooky character who always dresses very colorfully, wrapped in scarves and large fedoras, props which he describes as “identification symbols”, not just simple signature style elements. Charlemagne has probably met, collaborated with or pissed off anyone who’s anyone from the New York underground scene of the ‘60s and ‘70s. His biography is so dense and unusual, that it feels like a cross between contemporary art history and a Paul Auster novel: he started out singing in synagogues at age 12 to get out the Jewish ghetto, played drums for Allen Ginsberg, scored films for Tony Conrad, taught at Cal Arts with Morton Subotnik and exhibited at Documenta 8, the Stedelijk Museum, Le Palais de Beaux Arts in Paris, the Venice Biennale. And the list is constantly growing.

His work ranges from building walls of stuffed animals to making drone music by placing bricks on church organs keyboards, while the title of his pieces read like Dada poems. Just take *Schlingen Blängen*, the title of his organ pieces, for example, or *Gesamtmkkunnst Meshuggahh Laandtttt*, the title of his latest exhibition, currently on display in Rotterdam. Even during our correspondence, he peppers his lines with an excess of commas and exclamation marks, while elongating his “t”s, drawing out his “n”s and opening up his “o”s. He’s not just putting on an act though, but actually lives and breathes the eccentric mysticism of his pieces. Despite creating repetitive, trance-like pieces and having Terry Riley and Steve Reich as his contemporaries, he loathes the tag minimalism and claims to be part of his own current, which he calls maximalism, with a gust of baroque bravado.

While music remains at the core of his practice, his interdisciplinary approach, incorporating installation, dance, film and video into his performances, has drawn him closer to the art world. The rising interest in sound art from museums and art galleries in the last decade has created a unique context where glitch video installations by Ryoji Ikeda, John Latham’s 16mm films, graphic David Tudor scores and Céleste Boursier-Mougenot’s installations with birds

playing amplified guitars can coexist. All my encounters with Charlemagne have been especially unique: I first saw him play in 2011 inside Anish Kapoor’s *Monumenta* sculpture at Grand Palais, a gigantic red blob entitled *Leviathan*. He had a set of colored doorbells and several organs, inviting the audience to join him in pressing the keys at one point. What intrigued me most about his setup was a large red suitcase filled with stuffed animals. Three years later, during his opening at the Revoir Gallery, I would finally learn the mystery behind it: he explained how all of the toys exhibited, which stay behind as part of exhibitions are his friends, but the ones he carries around in the suitcase are family and travel with him everywhere. Also, they’re insured for 1 million dollars.

However, his obsessive plush toy collecting has not just started on a whim, but is deeply rooted in his personal life and Jewish heritage, alongside influences from African animism and other non-western cultures.

In order to understand his complex work and personality, perhaps it would be better to go back to 1910, New York, when his family emigrated from Eastern Europe. His parents settled in Brooklyn, just a few blocks away from the Jewish couple who invented the teddy bear in 1902. To him, this geographical coincidence played a crucial role in the creation of his animal divinities. He also explains how in primitive cultures children are allowed to keep their toys their entire lives, since they have a sacred function and special relationship with the owner. Westerners take away the kids’ toys as a rite of passage into adulthood. His mother also did it to him, donating all his stuffed animals when he turned 11. As his animal altars got traction with the art world, he started calling his mum after every show to remind her about the incident and how he had been right all along.

While the creation of the teddy bear by a couple of Ashkenazi immigrants is the root of his divinities, another aspect of Jewish culture is at the core of his practice: the sacred music. Coming from a poor family, his parents were very determined to give him an education. He was a good singer and started performing from a young age, in synagogues and at bar-mitzvahs. The learning process of this type of music is very oral: there are no scores and everything is learned by listening and repeating.

This intuitive approach shaped the way he listens to and performs music, always seeking a sort of trance-like state. That is why his musical pieces stem directly from this concept of the ritual, using long notes or continuums, as he calls them, as well as very specific, totemic objects. His relationship to sacred spaces goes even deeper, as he worked as a carillonneur or bell-ringer in a church across the street from MOMA

for almost seven years, starting at age 16. As he was doing this daily, he started playing the bells in new ways, exploring their particular tonalities. He saw them more as a sound sculpture, an instrument with limitless possibilities. As the sound of the bells could be heard from the sculpture garden of the museum, this gig earned him a reputation in the art world, with people such as Moondog, Tony Conrad or the president of TV network CBS among his fans. And this story is just the tip of the iceberg for the expansive personality of Charlemagne Palestine. He was kind enough to answer a couple of our (many) questions via e-mail, before his show in Bucharest for *Săptămăna Sunetului* (Sound Week).

*Charlemagne, your career is beyond impressive from your training with Pandit Pran Nath to film collaborations with Len Lye, every chapter seems like a page of modern musical history. You were active in the extremely effervescent experimental scene of New York in the 70s, where the collaborations between musicians, artists and filmmakers were a flourish, with musicians like Angus MaLise contributing to the score of the seminal *The Invasion of Thunderbolt Pagoda*, for example. At the same time people like Etienne O’leary and Phil Niblock were both making movies and making the soundtrack. I was curious to know what has drawn you to movie making, installation and performance art - how did you get to your “maximalism”?*

Actually in my case it was video making, multimedia installations (that’s the word we used a lot then, multi-media) and performance art, then also sculpture, some drawings and a bit of painting, even a bit of photography and eventually a few films too. But the problem was always that these terms separate these languages of expressions into different zones, even video and film are different zones.

These last almost 50 years I’ve just “done” things: wherever, however, whatever. It seems that with that approach (and I was just another member of a whole generation that began working like that) we opened the floodgates to the “everythingzz”. We were a visionary generation, because now, with a laptop, young creators can do everything, anything in all forms and styles, with a few gadgets and their computers, they are doing that. But for us way back then it was very hard and cumbersome to do anything “multi”. Now there are courses all over the world about all these forms but back then there was a lot of sabotage and skepticism in the main stream against artist creators like us!

My first works were more austere. That was the New York style at the time, though even my austere works were not as austere as many of my



colleagues'. Early on I had my animal divinities and many didn't like them, understand them, permit them, present them... Soooo already I was often excluded by the "boysz club" and as I'm a boy anyway, excluded from the girls' feminist club too. I was floating, blown back and forth from one camp to another, almost always an outsider. Over time my works began to get more colorful and fanciful and weirdyful and unclassifyful... People have been so annoyingly obsessed with this "minimal" word, a term that I hate. For me the word means someone who leaves a small tip at a restaurant, someone who's "cheap"... But the word is like an infectious disease and has been for 50 years. Maximal is so much more open and airy and has so much more potential! No limit!!! So certainly I got bored with minimal and gradually became more and more maximal, but I suffered for that many in the artyclubsz. I didn't like that! Sometimes I felt I could do no "right", but now, at almost 70 years old, fuckemmm... Although now some think I did a lot "right".

It seems to have been a very challenging path for you. Even now I think people are separating themselves and others into very specific groups, even within one domain like improvised music, for example. What kept you going over the years, despite all the obstacles?

Early on, being an artist was my dream, my mission. Now the word artist means more a slick business strategist and I often try to avoid the term "artist" about myself! So I just did what I did, do what I do and now it's more okay. Even some of my old enemies begin to respect me and the new younger generations are being very generous with me. Some people even say they've all been inspired by me!

Indeed, you are quite the role model for a lot of younger fans. Speaking of labels and support, I would like to move on to my next question – you seem to have had more and more invitations from museums and art galleries to present your work. Experimental film and music has always been a very marginal domain, struggling to find a place between the film, music and art world. What do you think about this renewed interest in sound art, experimental music and 16mm film coming from art institutions? Does this mean that the underground has finally been accepted, being given the museum's seal of approval?

There are now many, many art institutions all over the world, many more than when I started 50ish years ago. Some of them are well funded, many more of them have lesser funding. There are thousands of galleries now and when I started there were hundreds, so that does provide a lot more possibilities for all kinds of mediums. Nowadays people want to experience more than just painting and sculpture, now installations, all Medias, video, film, photography, hodgepodge... everything all together! Experimental sounds and music also provide the possibilities to present whole big shows, but for not enormous amounts of monies to organize them! Unfortunately it's still very though unless one is member of the art world elite, commanding big bucks for their works. These venues that now

bring a lot from the underground to the above-ground and many artists who were "between the cracks" before, now get to have higher public profile. The little known pioneers and their followings, many have already departed on the "other side". The ones still with us still suffer from limited financial support systems, so there are many multi-million dollars/Euros even billion budget art centers and museums. Many of them provide hundreds or thousands of dollar/Euros budgets for media arts and they'll spend millions on what they see as blue chip elite new plastic arts, but only hundreds or thousands on media arts from the same generation. So the aboveground artists who used to be underground are still only paid...underground wages! And let's not forget that once there were hundreds maybe a thousand or several thousand artists back when I started and now there are hundreds of thousands, so the math is still lacking enough bucks to seriously subsidize any more than a very small percentage of our artists today.

Indeed, the museum system is far from being merit-based. If anything, it's gotten more business-like over the years. Going back to filmmaking, you can't mention experimental film without the name of re:voir founder Pip Chodorov popping up. When did you first meet? How did your friendship begin?

I met Pip Chodorov in Paris through a mutual friend from Holland who brought out my CD's in the nineties. Although Pip and I are both New Yorkers, since we are from different generations I didn't meet him in NYC but in Europe. He has done several films about/with me over the years. I've had a video retrospective show two years ago at his re:voir gallery in Paris!

Last year for the Sonic Protest festival at the Eglise Saint Merry, you presented a new collaborative project with the young musician Mondkopf, who comes from a very different background, being a techno DJ and producer. At the same time, recently more and more techno producers are drawing inspiration from drone and minimalism, sometimes integrating it into their sets. How did the collaboration begin and what do you think about the rising interest in experimental club music?

I'm interested in collaborating with all the different generations and approaches, whenever I can!

The piano and organ play a central part in your practice. These instruments have such a rich and revered history that has also been challenged greatly, starting with John Cage and the prepared piano. You always perform your own pieces, but I remember during the Anish Kapoor show at Grand Palais in 2011 you invited audience members to participate and touch the keys/keep the drones as well. How do you continue to constantly challenge and integrate the improvisation and performative elements into your music?

I am always trying to find unexpected, new ways to use the "present" differently. I don't like the word improvisation: it's overused and means

almost anything and everything. Improvisation is too vague for me, not strict enough. I prefer "in the moment" as a term, in the now.

This is going to be your first performance in Bucharest, a fascinating city full of contradictions and the home town of spectralist composers Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu and Horațiu Rădulescu. Have you prepared anything special for the occasion?

As all organs are different and unique I will do a Schlingen Blängen (name of my organ pieces since the 70's), especially for the organ of the Bucharest Music Conservatory and its specific acoustic!

Speaking of organs – there was a church that collapsed recently and crushed an organ in Transylvania. In Bucharest you will be playing the exact type of organ as the one that got destroyed. Would this story be integrated in/influence your performance in any way?

Not sure but maybe. I'll have to see how it feels "in the moment"!

One last question: speaking of Romanian Artists, some very interesting and radical acts have merged from our experimental music and art scene, despite it being still very small. Irinel Anghel is one of the most eccentric forces in this milieu. She recently stated that she would like her funeral to be turned into a big party, with fireworks taking off from her body and music and drinking and dancing. She would count this as her last piece of performance art. I thought the sheer crazy exuberance of this idea might have a certain affinity with your work. In the same spirit, how would you plan your funeral party?

I have looked at Irinel's works on the internet and it is full of dynamic expression, which I like. I too have been thinking about how I'd like to be preserved when I die, but I'm 68 years old and Irinel is only in her forties. But of course if any of us die today...We are the oldest of our friends, to say goodbye so soon... fireworks during her funeral... sure! And music, and drinking, and dancing. But why not do that while alive to? Robert Filliou the French conceptual Fluxus artist made a calendar where every day of the year was a Holiday! So one could have 365 holidays a year with Fireworks and Dancing and Music die and be reborn... everyday!

Thank you so much Charlemagne, we're looking forward to your show!