



# la superficie del silenzio

Sound, Line, Surface: RICHARD CHARTIER, compositore tra minimalismo ed indagine sensoriale.

di Leandro Pisano

In un articolo apparso nel 2003, Christoph Cox teorizzava il ritorno del neo-modernismo nell'ambito delle pratiche estetiche legate alla sperimentazione del suono in digitale. Se già Lev Manovich nei primi anni del nuovo secolo aveva celebrato il nuovo modernismo nella visualizzazione dei dati, delle reti di vettori, delle griglie e degli array di pixel, sul piano strettamente estetico si poteva officiare il ritorno delle strategie dell'astrazione, della riduzione, dell'autoreferenzialità, dell'attenzione all'atto percettivo in sé. Ovvero, fuor di metafora, il revival di un "neo-modernismo" particolarmente evidente nell'ambito della sound art e nell'opera di una schiera di artisti (Richard Chartier, Cartsten Nicolai, Carl Michael von Hausswolff, Bernhard Günter, Kim Cascone, Ryoji Ikeda, Francisco Lopez, William Basinski) dediti al culto della forma, della purezza e della riduzione, attraverso la manipolazione di materiali grezzi ispezionati, dispiegati, addensati e stratificati in una congerie strutturata di drones e loops. Ispirati ai procedimenti sperimentati da una serie di figure di riferimento sia nell'ambito del suono (Iannis Xenakis, Morton Feldman) che delle arti visive (Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, ma anche Brice Marden, Agnes Martin, Donald Judd, James Turrell), questi artisti si muovono nel segno dell'indagine delle condizioni fondamentali della percezione, nel dominio delle forme estetiche di base.

Pioniere di una vera e propria scuola emersa durante gli anni novanta, Richard Chartier ha tratteggiato nel corso del tempo i

limiti di un'esperienza fisica del suono, ottenuta scandagliando la soglia della percezione uditiva attraverso la sovrapposizione di superfici sonore inoculate di rumori quieti, infiltrazioni impercettibili e segnali acuminati: l'uso dei parametri dello spazio, del tempo e del silenzio piegati verso una rappresentazione nella quale l'uditorio viene coinvolto in una vera e propria operazione di chirurgia acustica collettiva. A tal proposito, Richard avrà modo di affermare *"il mio lavoro riguarda la sensazione pura. Credo di avere un approccio scultoreo rispetto al trattamento degli elementi del suono. Ogni singolo suono crepitante oppure ogni piccolo fischio è distinto e fornisce un esempio di fisicità del suono che tuttavia è vicino al silenzio. Essendo quasi trasparente, ogni suono nel mio lavoro dipende dall'atteggiamento dell'ascoltatore, in opposizione con l'esperienza d'ascolto tradizionale"*. L'installazione "Specification.Twelve" del 2003, per esempio, realizzata a quattro mani con Taylor Deupree, sembra poter richiamare alla memoria certi lavori scultorei del tardo astrattismo (Robert Morris, per esempio), ma al contempo rappresenta efficacemente sia la direzionalità che l'immersività del suono. La multidisciplinarietà è la nota costante nella biografia dell'artista originario della Virginia: arti visive, sound art e installazioni, ma anche graphic design e pittura. A partire dal 1989, Chartier si dedica ad una serie di schizzi atmosferici che definiscono un drone-ambient dai toni carichi: un vasto retroterra rivisitato negli ultimi anni attraverso una serie di edizioni remasterizzate con riscritture minime (è il caso per esempio

di "Direct.Incidental.Consequential", pubblicato da 3particles nel 2002), oppure rivisitate a fondo, come "Archival1991" (Crouton, 2003), in cui vengono riproposte due tracce risalenti all'inizio degli anni novanta, che diventano un brano unico nel corso del quale si rivelano appieno gli elementi costituenti dei primissimi lavori: processing cesellato nei particolari ed una finissima sedimentazione del rumore. Un'operazione simile è quella che sta alla base di "Retrieval 1-5" (ERS, 2005), in cui il sostrato originario di loop e registrazioni analogiche viene però mutato profondamente "in approccio, tecniche e composizione", alla luce del cambiamento completo di prospettive avvenuto alla metà degli anni novanta, nel momento in cui Chartier abbandona il soundscape dronico degli esordi per dedicarsi all'affinamento di un personalissimo metodo di composizione ultra-minimale. A fare da spartiacque tra vecchia e nuova stagione (che nel contempo segna la nascita dell'etichetta personale, la LINE) è "Series", 43 minuti di paesaggi molecolari virati in digitale che trapelano sul filo della soglia della percezione uditiva: l'ascolto in cuffia diventa necessario per isolare i microstrati che animano un fondale nel quale ogni singolo elemento discreto è scolpito con precisione amanuense. I livelli dell'informazione del suono sono praticamente invisibili all'ascoltatore: essi si ritraggono o diventano maggiormente prominenti nel corso del flusso. Un barlume acustico può svanire e poi manifestarsi nuovamente in una forma diversa più tardi. Frammenti brevi e suoni puntuali vengono sommi-



nistrati a dosi irregolari, piuttosto che sotto la veste di elementi ritmici ripetuti. Le fonti del suono sono autogenerate (Will Montgomery ha parlato di “cannibalizzazione del proprio lavoro” da parte di Chartier) e l'autore stesso tende a riconfigurare gli stessi campioni in suoni non collegati tra loro: prevalgono tonalità basse o frequenze molto alte, texture droniche e clicks riverberati. Ogni sample viene lavorato con minuzia, accuratezza maniacale e posizionato in situ con attenzione particolare alla dinamica e al bilanciamento di frequenza. L'uso del loop è limitato a una serie di compiti specifici interni alle tracce, piuttosto che assolvere ad un ruolo strutturale che stringe i lavori in una gabbia ritmica. Tutto ciò svincola gli elementi in sospensione, conferendo imprevedibilità alla trama e liberando i suoni nello spettro stereofonico. E' un movimento che concede al suono un dinamismo spaziale e gesturale supplementare, come

accade per esempio in “Two Locations” (LINE, 2003), in cui le tracce si sviluppano con estrema lentezza, trasformandosi gradualmente per configurazioni successive.

Il “silenzio implicito che non è silenzio” di “Series” continuerà a monopolizzare la produzione successiva, come in “Of Surfaces” (LINE, 2002), in cui la sottile linea liminare dell'udibile viene percorsa da una serie di eventi appena percettibili e trasmessi per il tramite di una superficie esplorata negli interstizi e oltrepassata dal suono: ne scaturisce una riflessione profonda ed austera intorno all'atto stesso dell'ascolto. “Set Or Performance” (LINE, 2004) marca un nuovo cambiamento di direzione in casa Chartier. Si tratta di un lavoro basato su una registrazione live effettuata nel dicembre 2003 a Montreal, composto da una sola traccia nella quale si avverte uno scarto rispetto all'ossessiva interrogazione del silenzio, in favore di una

ragnatela di suoni che si dipanano in gamme differenziate. Il range dinamico dell'udibile torna ad espandersi, inglobando una combinazione differenziata di onde elongate in oscillazione, frequenze penetranti, intervalli glaciali e rintocchi cristallini. E' la varietà che colpisce, in un flusso ondivago che riproduce una serie cangiante di stati emotivi: sospensione, agitazione, distensione, climax, dissoluzione. E' un'esplorazione sensoriale che prosegue prima con “Tracing” (Non-Visual Objects, 2005), unica pièce di quasi 42 minuti in cui le striature microtonali vengono declinate in un crescendo metafisico abbagliante, poi con “Incidence” (Raster-Noton, 2006), suite che si dilata per oltre un'ora come una metafora del cosmo in continuo divenire, in un lentissimo passaggio dallo stato zero della materia e del suono fino alla saturazione entropica dello spettro acustico e, di nuovo a ritroso, fino al cupio dissolvi finale. Negli ultimi anni, Richard Chartier ha dunque esteso le frontiere della sua ricerca verso uno spazio maggiormente “udibile” e meno silenzioso dal punto di vista estetico. Concentrando la propria attenzione su uno spazio focale nell'ambito del quale coinvolgere i fruitori in un ambiente sensoriale definito, Chartier ha progressivamente affinato un metodo visivo che affonda le radici in un background eclettico e multidisciplinare (“i miei lavori si ispirano ad artisti come Klein, Duchamp, Kepes, Bertoia, Tapes e Burri” avrà modo di affermare): preferisce adoperare i propri materiali nello stesso modo in cui potrebbe fare un pittore o un designer, “formando” i propri lavori e prestando attenzione particolare a fattori come il colore, lo spazio, la texture e la profondità di campo. E' una premessa essenziale per discernere le componenti che sottendono l'opera dell'artista di base a Washington DC: un suono ora monocromatico, ora espressionista, ora algoritmico, modellato per creare costantemente un'esperienza fisica che, guidando il fruitore nell'utilizzo della propria percezione, dischiude spazi intimi inesplorati. “E' il continuo significato della riduzione e della struttura che guida il mio processo artistico. Sebbene differenti per caratteristiche, ognuno dei miei lavori è collegato con gli altri. Il mio obiettivo è di portare una testimonianza dell'interdipendenza potenziale tra suono, silenzio ed il processo stesso dell'ascolto”.

## L'intervista

**Quali sono gli elementi che stanno alla base del tuo recente lavoro “Untitled (angle.1)”?** Mi sembra di capire che esso continui nella direzione del tuo interesse in relazione al rapporto tra suono, superficie e forma...

“Untitled (angle.1)” è una composizione stereo basata su un'installazione ad otto canali, “Untitled”, esibita in pubblico per la prima volta

presso la Art Gallery dell'Università del Maryland tra l'11 febbraio e il 13 marzo di quest'anno. Si tratta in effetti della prima collaborazione tra l'artista visuale Linn Meyers ed il sottoscritto, realizzata appunto attraverso un'installazione dove pattern ottici e sonori si intersecano: attraverso una trasformazione architettonica dello spazio, due pareti di 8x15 piedi si incrociano creando sia una camera sonora che una superficie grafica. Le deboli linee roteanti e le delicate forme d'inchiostro tracciate da Linn direttamente sulla superficie delle pareti si fondono con il suono, mettendo assieme l'organico ed il digitale in uno spazio sensoriale unificato.

Attraverso otto trasduttori audio applicati direttamente sulla superficie retrostante delle pareti, i suoni si modulano e si trasmettono, traspirando attraverso l'inchiostro e creando nel contempo vibrazioni visive e patterns reverberati. I canali audio separati ed estesi restituiscono dei loop asincroni che creano una serie di variazioni al suono per una durata di circa otto ore. Linn ed io ci siamo incontrati quando sono ritornato a vivere a Washington DC nel 2003: eravamo interessati reciprocamente al nostro modo di lavorare. Se fossi un puro artista visuale, mi piacerebbe essere come Linn Meyers: ammiro davvero il suo lavoro. C'è stata certamente una certa connessione tra ciò che lei ed io facciamo come artisti ed allo stesso modo abbiamo capito di dover lavorare assieme, ma questo processo ha richiesto molto tempo prima di poter pianificare il lavoro e di essere sicuro che, per esempio, non stessi semplicemente realizzando una colonna sonora ad un'opera visiva o che lei non stesse semplicemente disegnando per il mio suono. Tutto doveva essere fuso intrinsecamente, non arbitrariamente. Peraltro, in questo momento stiamo cercando di ricreare questo lavoro site-specific per altre locations, adoperando ulteriori varianti di forme di pareti e spazi interni. Credo sia molto difficile realizzare un'opera nella quale visuale e acustico si intersecano e lavorano praticamente sullo stesso piano. La misura di questa difficoltà è nel fatto che Linn ed io abbiamo pensato e ripensato per quattro anni a questo progetto. Mi piacciono molto le esperienze immersive, ma non so francamente se "Untitled (angle.1)" lo sia.

**A tal proposito, mi viene in mente un'intervista che hai rilasciato qualche tempo fa, nella quale affermavi di sentirti "molto più ispirato dai lavori visivi che dalla musica", precisando che spesso tendi "a percepire molti suoni in termini visivi e aspetti visivi in termini sonori"...**

Esatto. E' una specie di sinestesia: ma non si tratta di una sovrapposizione sensoriale in termini medici. E' semplicemente che adopero molte parole visive per descrivere suoni. Si tratta solo del modo in cui percepisco le cose.

**Per certi versi, "Untitled (angle.1)" è un lavoro concettualmente affine a "Colorfield Variations", nel quale però ti sei misurato come cura-**



**to-**

Si, all'inizio mi era stato richiesto dal Washington Project for the Arts a Washington DC di curare una serata di suoni e video ispirata al Color Field Movement ed alla Washington DC Color School degli anni cinquanta/sessanta.

Questo progetto è stato poi trasformato in una serie di eventi aperti e di mostre in città, intitolate "ColorfieldRemix". Colorfield Variations è una versione estesa di queste proiezioni ed in questi mesi continua ad essere rappresentata in giro per il mondo.

**Parlando del tuo lavoro in particolare, Christoph Cox ha affermato che il "neomodernismo è meno affine alla musica modernista che all'arte visiva modernista". Qual è il tuo pensiero al riguardo?**

Credo che il suono "neo-modernista" prenda una serie di spunti dagli aspetti e dall'estetica del formalismo. Il modernismo è un'area davve-

ro molto molto vasta...

**Il tuo lavoro si misura continuamente attraverso ambiti differenti che si sovrappongono confondendosi: credi che si possa tracciare, per esempio, una linea di continuità tra i lavori audio e le installazioni, oppure il pubblico dovrebbe considerarli aspetti separati l'uno dall'altro?**

In realtà, entrambi sono correlati in maniera molto evidente. I lavori su CD che sono "compositivi", ovvero non documentari o installativi, sono molto più che lavori di composizione. Hanno un inizio ed una fine. I lavori di installazione contestuale non hanno un inizio o una fine definitivi, rappresentano più di un flusso in movimento che evolve e cambia nel tempo. Le performance dal vivo sono una cosa del tutto differente, dal momento che ognuna di esse è differente dall'altra e lo spazio, le risonanze, gli spettatori e la fisicità cambiano. Le mie performance possono essere molto rumorose o tran-



quille: dipende dalle necessità, da come mi sento e, certamente, dalla sensazione generale del pubblico. Peraltro, nel corso di questi anni ho notato come culture differenti abbiano approcci differenti all'ascolto. Alcune sono incredibilmente tranquille. Gli spettatori in Giappone, per una delle installazioni che ho realizzato all'NTT ICC con Taylor Deupree,

erano capaci di stare seduti per ore ed ore immersi nello spazio. In generale, il contesto di una performance è un aspetto fondamentale per me. L'ambientazione ideale è uno spazio oscuro nel quale il pubblico può sedere immergendosi completamente. Diverse volte, ho dovuto vivere situazioni tragiche in location che non erano esattamente ciò che avrei desiderato. Il

servizio bar, rumori angoscianti dal piano superiore con una hall di biliardo... Una sola volta, la mia reazione al suono esterno invadente durante una performance ha generato un comportamento insolito per il sottoscritto: è avvenuto durante Club Transmediale a Berlino quando suonavo in una sala adiacente ad un contemporaneo set di Akufen. Ho cominciato



Ivan Pavlov (CoH), pianificato nei dettagli e coordinato con costumi, set, azioni e luci programmate. Un lavoro non usuale per il sottoscritto e difficile per molti aspetti. Avrei preferito di gran lunga essere tra gli spettatori o in ogni caso non guardato dal pubblico. Ripeto, lo spettacolo non fa per me.

**Pensi che esistano dei pregiudizi nell'ambito della cosiddetta avanguardia?**

Certamente. Il più evidente è che un sound artist o un musicista DEVE avere un elemento visivo durante la performance audio, affinché essa sia buona o valida. E' un modo di pensare molto retrivo. Vedo molte performance in cui penso che le proiezioni video siano molto dispersive o difficili da accettare. I video in molti casi stanno purtroppo diventando una stampella. E' molto difficile creare una performance coinvolgente ed efficace in cui convergono audio e video. Nelle condizioni migliori, si tratta di una fusione sublime, in quelle peggiori invece l'effetto generato può essere quello di uno screen saver. In generale, mi piace molto andare ad un concerto e semplicemente ascoltare. Se qualcuno va a vedere un recital di piano, forse qualcuno ritiene che il pianista debba fare tap dance o proiettare un video? So che la gente ha un rapporto molto familiare con eventi performativi di tipo rock, ma mi sembra che ci sia bisogno di più che di una semplice comprensione del linguaggio visuale (o della sua mancanza) in una cosiddetta laptop performance.

**In ogni caso, l'output audiovisivo sembra costituire la spina dorsale delle uscite in casa LINE, l'etichetta che hai fondato insieme a Taylor Deupree. Pubblicazioni come gli ultimi "Attack on Silence" di Mark Fell o lo stesso "Colorfield Variations" ne costituiscono un esempio lampante...**

Beh, la genesi di LINE è davvero particolare...essa è stata fondata dal sottoscritto come sublabel della 12k di Taylor Deupree: nel 2000 avevo appena terminato "Series" e stavo cercando una nuova label che fosse interessata a pubblicarlo. A causa del minimalismo estremo di questo album, molte etichette rispedirono il lavoro al mittente, bollandolo appunto come troppo minimale. Tra di esse c'erano anche la Mille Plateaux e la Raster-Noton. A causa di tutto ciò, io e Taylor abbiamo discusso a lungo intorno a "Series" ma anche ad altri materiali che avevo ricevuto da artisti come Immedia e Miki Yui. Taylor mi ha suggerito di iniziare un lavoro con una nuova etichetta che poteva essere dedicata a lavori ultra-minimalisti. Proprio nel momento in cui stavamo per lanciarla, Olaf Bender mi scrisse dicendomi di aver alla fine apprezzato tanto "Series" e di volerlo pubblicare. Ma era troppo tardi...tutto ormai era pronto per il lancio di LINE. E' stato tutto naturale e molto semplice. Ho scelto il nome LINE, nonostante spesso la gente pensi che il nome reale sia L-NE, perchè una linea è la distanza

ad adoperare una serie di suoni veramente molto alti, che sono diventati violenti alla fine, quasi alla Panasonic: una registrazione di questa parte è contenuta in "Further Materials". In generale, lo "spettacolo" non fa per me. L'unico lavoro performativo catalogabile nell'ambito della cosiddetta "performance art" che ho realizzato è "Chessmachine"; una collaborazione con

più piccola tra due punti. Un elemento che poi avrebbe ispirato il cd-box 12k/LINE "Between Two Points".

**A proposito di minimalismo, qualcuno ha scritto a proposito dei processi messi in atto attraverso il tuo suono: "i sottili arrangiamenti di Chartier, estendendosi al regno digitale del suono sperimentale ricordano alcune idee dei compositori minimalisti come Morton Feldman"...**

Sì, senza dubbio ci sono alcuni aspetti del mio lavoro che possono essere considerati simili al minimalismo come movimento storico. L'uso dello spazio, del tempo. E del silenzio.

**Nel momento in cui stai lavorando ai suoni per un'installazione o stai producendo materiali per delle pubblicazioni su CD, il modo in procedi dal punto di vista visuale sul desktop può influenzare il processo di strutturazione del suono?**

Sì, attraverso la capacità di guardare lo spazio attraverso i suoni.

**In che maniera sei solito procedere?**

Con un computer..hehehe...tutti i suoni che produco prendono vita in un computer. Spesso campiono il mio stesso lavoro e ne ricavo ulteriori tracce. Se la tua domanda è invece più generale, posso risponderti dicendo che il lavoro informa il lavoro. Cerco cioè di astrarmi il più possibile dall'aspetto emozionale. Non cerco di raccontare una storia o generarla e non tento di fornire a chichesia risposte emotive attraverso il suono. Ciò non esclude che alcuni brani possono avere un'estetica veramente "malinconica". Avere il controllo dei pattern e dei ritmi nel tuo suono rappresenta una dimensione di straordinaria libertà, ma qualche volta sembra che siano i pattern stessi ad essere in controllo di essi stessi (e di me).

**Se guardi indietro, c'è qualche lavoro o qualche progetto per il quale conservi ancora oggi una predilezione particolare?**

Non ho l'abitudine di ascoltare tanto i miei lavori. Ogni volta che ne completo uno, l'ascolto solo per il tempo necessario ad adoperare elementi o ricreare lavori in un contesto performativo dal vivo. Ancora oggi tra i miei principali riferimenti ci sono "Of Surfaces" e "Two Locations" i quali, specialmente per la dimensione live, sono ottimi per lavorare in ambienti acustici differenti e per creare risonanze e movimenti molto differenti. Entrambi rappresentano un ottimo punto di partenza, così come "Set of Performance", che contiene elementi tratti da essi. Mi diverto anche riascoltando alcune collaborazioni, come il mio lavoro con Asmus Tietchens. In questo momento, tuttavia sono decisamente proiettato verso i prossimi progetti: l'installazione con lo stesso Tietchens che è un nuovo lavoro della serie "Fabrication", un esperimento post-pop in collaborazione con CoH dal titolo "Nicebox" ed infine una serie di progetti curatoriali da definire.