

Max Neuhaus

Haim Steinbach

27 ottobre ~ 31 dicembre 1995

Evocare l'udibile comprende una selezione di disegni che hanno come tema le Opere sonore di Max Neuhaus e propone una serie di meditazioni sulle modalità di percezione del sonoro e sulla fenomenologia dell'udibile nel mondo contemporaneo.

Da quasi trent'anni Neuhaus è impegnato all'ideazione di opere sonore su larga scala che si basano sull'esame delle condizioni acustiche di un dato luogo e sull'elaborazione di un suono installato in situ. L'artista americano parlando della sua produzione spiega: "Molti miei progetti sono su larga scala e richiedono un lavoro alquanto complesso. Non mi è possibile concepire e sviluppare un'opera sonora in anticipo basandomi su appunti; l'esperienza uditiva di un luogo è parte integrante di ogni mia opera. Il problema con cui si confrontano gli scultori che, lavorando con mezzi visivi, devono realizzare prima delle maquette delle loro opere, diventa fisicamente impossibile con un lavoro sonoro, fatto di fonti acustiche trovate in loco. [...] Il disegno può diventare un modo per dichiarare un'idea attraverso un medium aperto non fissato in linguaggio verbale, che rimane al di fuori dell'opera sonora, senza interferire con essa."

I disegni che s'ispirano alle opere sonore e gli studi che li corredano sono tutti eseguiti a posteriori. Ogni disegno è composto da una personale topografia che traccia il luogo e le condizioni relative a ciascun opera sonora, insieme ad un testo che l'artista definisce "disegno verbale", che moltiplica ed amplifica le considerazioni su ciascun lavoro, anziché decodificarlo o rinterpretarlo.

Questi disegni di Neuhaus possono essere considerati come strumenti per delineare l'orizzonte sonoro iscritto in ciascuna delle sue opere, un modo per rintracciare a posteriori la traiettoria di un concetto, visualizzare la meccanica della produzione di opere sonore, tutte necessariamente invisibili. Dunque, al

contrario dei disegni preparatori e degli schizzi, che rendono partecipi gli spettatori alla creazione dell'opera, essi non anticipano la sua produzione dei lavori sonori, non ne descrivono le fasi della sua evoluzione, ma sono invece affermazioni e puntualizzazioni su questi ultimi. L'artista infatti chiarisce che: "Lavorando esclusivamente con il suono, il procedimento tradizionale di disegnare un'idea su carta, per poi passare all'esecuzione non è affatto necessario.[...] Creo il suono in un luogo, con le mie mani e con il mio orecchio, indipendentemente dalla sua dimensione. Ciò non significa che non abbia bisogno di disegnare."

Sia i disegni sulle opere sonore che gli studi per i disegni si configurano dunque come appunti ed annotazioni visive sulla struttura delle varie opere rivisitate a posteriori e che pur indipendenti da quest'ultime, interagiscono con esse.

Per esempio in *Time Square*, 1992 (disegno dall'opera sonora del 1977, sala 35) il disegno indica con grande economia di dettagli, uno scorcio di architettura urbana attraversata da un marciapiede. I colori che sottolineano le linee nette di questa architettura appena accennata, diventano a tratti sbiaditi, le tonalità sono smorzate e la linea è sospesa ed è proprio in questa sospensione che abita la sonorità. Il "disegno verbale" posto accanto all'immagine, aiuta a configurare il contesto urbano dell'opera e grazie alla sintesi risultante da questi due disegni Neuhaus rievoca la percezione dello spazio sonoro dell'opera.

Con un simile procedimento in *Sound Line* (*Linea sonora*) 1993, sala 37 disegno dall'opera eseguita per Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, i contorni essenziali dell'architettura di un ampio spazio vuoto denotati da linee di diversa intensità tonale, lasciano al centro un vuoto, una linea che si svolge in senso verticale e che si rivela nettamente agli occhi dello spettatore.

Per Neuhaus è esattamente in questa zona netta, non delimitata cromaticamente, che il suono trova la sua forma e diviene intellegibile.

Untitled (Senza titolo) 1993, sala 36 si riferisce all'opera sonora eseguita per il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Il disegno riproduce un'anonima sala espositiva del museo con una minuscola finestra incastonata su una parete sullo sfondo.

Il "disegno verbale" propone l'immagine di una trama sonora fitta ed uniforme da cui si dipartono diverse traiettorie acustiche che, come l'altare del vento, a tratti si fondono, a tratti si dissolvono fino a diventare inudibili fruscii.

Quasi come mappe di un'insolita cartografia acustica, i disegni di Neuhaus tracciano geografie sonore minime, territori e zone d'udibilità inesplorate che modificano e riorientano l'esperienza comune dei luoghi e delle istituzioni che frequentiamo.

Antonella Russo

1. Musica per ventilatore

L'opera è stata realizzata all'esterno sui tetti a diversi livelli di quattro palazzi adiacenti nel Sud di Manhattan. Le fonti sonore, disposte sui tetti, producevano sonorità che, intersecandosi, creavano una topografia uditiva continua da un lato all'altro di quella zona urbana.

I suoni nascevano dal passaggio della luce del sole attraverso le pale di ventilatori in funzione.

L'intensità del suono dipendeva dall'intensità della luce;

la colorazione tonale di ogni sonorità era definita dall'inclinazione del sole sulla pala del ventilatore.

Quindi i suoni, che iniziavano pian piano al levar del sole, variavano di livello all'apparire di nuvole od ombre e lentamente variavano nel timbro con lo spostarsi del sole in cielo...fino a spegnersi di nuovo al tramonto...

si formava così un paesaggio uditivo che rifletteva lo scorrere del giorno.

2. Scala sud-ovest

Lo spazio ha la forma di spirale ad angoli retti. Come molte scale di questo

tipo, provoca una sensazione labirintica, un senso di disorientamento si avverte nel voltarne gli infiniti angoli e ritrovare una serie apparentemente ininterrotta di luoghi identici a ogni piano.

L'opera è formata da una successione di timbri. Ognuna di queste colorazioni sonore ha un elemento in comune con la successiva. La loro graduale progressione, procedendo di piano in piano, congiunge due suoni lontani alle estremità della scala.

3. Attraversare

Ticchettii accoppiati
In zone sovrapposte.

Passano gradualmente dall'acuto al sordo, divenendo più rapidi e più lenti.

In sintonia con i cambiamenti del clima,

Posti sui percorsi tra le entrate e le uscite, S'incontrano ogni giorno, Non segnati, Scoperti o no dal passante.

4. Rotonda

Un'ampia rotonda ovale.

Pareti mobili di struttura sonora ruotano intorno al centro dello spazio,

ognuna alla propria velocità, si sorpassano, si incrociano, si distanziano l'un l'altra,

formando un cerchio nello spazio come nel tempo.

5. Senza titolo

Due toni acuti sommessi,

Si fondono oltre la soglia dell'udito,

Creando un'aria d'altro tipo.

6. Senza titolo

In una radura custodita da una grande quercia, vicino a un sentiero, sordi ticchettii sul terreno nascono dal nulla.

Creduti all'inizio suoni del bosco...

rivelano poi un altro senso del luogo quando il passante ne scopre

le contraddizioni.

7. Times Square

L'opera è situata in un'isola pedonale, un triangolo formato dall'intersezione di

Broadway

con la Settima Avenue,

tra la Quarantaseiesima e la Quarantacinquesima Strada in Times Square, New York City.

L'ambiente uditivo e visivo è ricco e composito. Vi sono grandi cartelloni pubblicitari, insegne al neon intermittenti, uffici, alberghi, teatri, locali a luci rosse e sale di videogiochi.

La gente è altrettanto eterogenea, turisti, frequentatori di teatri, pendolari, mezzani, passanti in giro per compere, venditori ambulanti e impiegati.

La maggioranza è in movimento da un capo all'altro della piazza.

Come punto di confluenza di vari tragitti attraverso la piazza, l'isola viene percorsa a volte nel giro di un'ora da migliaia di persone.

L'opera è un blocco sonoro invisibile all'estremità settentrionale dell'isola.

La sua sonorità, dalla ricca trama armonica simile alla risonanza lasciata da rintocchi di grandi campane, è implausibile in quel contesto.

Molti passanti, tuttavia, possono respingerla come un suono inconsueto di macchinari sotterranei.

Ma per quanti scoprono e accettano l'impossibilità

del suono, l'isola diviene un luogo diverso, distinto ma comprensivo dei propri

dintorni. Queste persone, non avendo modo di sapere che ciò è stato fatto

deliberatamente, di solito vedono nell'opera il luogo della loro propria scoperta.

8. Senza titolo

L'opera non aveva suono proprio.

Era invece formata da un tono unico regolato un punto al di sotto del nostro senso del suono ma al di sopra della sensibilità alle vibrazioni.

Questa altezza ignota generava un'area in cui ogni sonorità percettibile del giardino era leggermente sfalsata - un rivestimento trasparente sul paesaggio sonoro

del giardino - creando una fine ombreggiatura di colore sui suoni delle fontane, della conversazione e della strada.

9. Senza titolo

Struttura in rotazione in una piccola stanza.

Forte, presente.

10. Senza titolo

La stanza ha dimensioni insolite, quasi quadrata, alta quattro piani. Offre anche una possibilità di esplorazione tridimensionale: una scala fluttuante che porta dall'alto in basso.

L'opera occupa i due estremi dello spettro sonoro. I bassi si compongono di risonanze dello spazio e, per quanto sonori, sono celati dalla somiglianza con i suoni dell'aria fluida. Gli acuti sono linee dolci che penetrano lo spazio a diversi livelli.

Insieme formano una struttura sonora nel contempo delicata e imponente che tuttavia evoca più una presenza che un suono.

11. Cinque russi

Una stanza simmetrica, quasi cubica.

Due toni bassi smorzati risuonano nello spazio in due modi diversi componendo grandi forme sonore: una cilindrica, l'altra a quadrifoglio.

Punte di toni acuti sommessi disposti nella stanza a portata di udito si fondono solo nella mente dell'ascoltatore a seconda della posizione assunta dalla testa.

Cinque sedie leggere in legno con braccioli, made in Russia, che gli ascoltatori collocano come vogliono a seconda delle loro inclinazioni.

12. Senza titolo

Una campana posta in alto nella dimora delle piante,

Oscilla lentamente tra i punti cardinali,

Spostando l'attenzione da quadrante a quadrante,

Accompagnata dal coro polifonico d'un rullio tenue, rapido, sordo.

13. Senza titolo

Impercettibili, veloci forme sonore, frammezzate di silenzio.

Linee di morbide scintille sonore creano un senso di spazio.

14. Senza titolo

Una collina boscosa.

Penetrata da sentieri segreti.

Il suono genera visioni di un'altra vita silvestre.

15. Senza titolo

Numerose fonti isolate.

Ognuna con un suono morbido, aspro, proprio.

Si fondono nel momento in cui si raggiungono nello spazio si dissolvono in un alito di vento appena percettibile.

16. Senza titolo

Un'ampia sala d'esposizione austera

con suoni propri.

Ridisegnata con tenui echi simbolici.

17. Senza titolo

Un tunnel pedonale che congiunge il lago e i boschi.

Il suono rassicura divenendo più forte e chiaro non appena ci si avvicina al termine del tunnel.

Ma l'istante in cui si emerge alla luce del giorno

è anche
l'istante
in cui il suono
all'improvviso
scompare.
Rivelando
la realtà
uditiva.

18. Opere per una persona, n. 1

Un luogo privato.
Una presenza sonora
quasi impercettibile.
Appare solo
nell'oscurità,
Illuminandola.

19. Senza titolo

Camminare
tra
acque
calme
e
in movimento.
Incontrare
un placido
corpo
sonoro
che scivola
sulla quieta
superficie
dell'acqua.
Racchiuso in
una luce
scintillante.

20. Linee infinite da fonti
inafferrabili n. 1

Appena entrati nello spazio,
una serie di ticchettii pare
provenire dalla parete
di fondo.
Non appena ci si avvicina,
cambiano direzione
e sembrano nascere dalla
parete opposta. Se
si raggiungono,
ricompaiono
sulla prima parete.
Questa sequenza di ticchettii è lirica.
Si espande e si contrae
nel tempo, rallentando e
accelerando gradualmente nel
movimento verso l'alto. I suoi
contorni sonori le donano
una natura emozionale.
I ticchettii sembrano sviluppare
una linea perpetua, una frase
che evolve all'infinito.
21. Linea sonora
Una linea sonora
scorre
lungo un
ampio spazio aperto.
Al suo interno
il suono esiste,

al di fuori
no.

Inavvertita, lascia
la distesa intatta,
Formando in essa
un luogo invisibile,
Del tutto separato.

22. Boschetto sul fiume

L'opera si trova in una
pineta sulla riva
di un fiume impetuoso.
Un sentiero
che costeggia il fiume
si biforca per risalire
il pendio della pineta.
La trama sonora
tra gli alberi, benché
in contrasto con il fragore
della corrente, forma
con esso un tutt'uno.
Muoversi tra il fiume e il boschetto
modifica la miscela dei due suoni,
riequilibrandoli, ma sempre
lasciandoli l'uno avvolto
nell'altro.

23. Campana per Santa Cecilia

Un suono squillante
di campana
proviene
dalla
facciata
di una chiesa
chiusa,
Anche se
quasi
plausibile
in
questo
contesto,
suscita
interrogativi
nei curiosi,
e la scoperta
di un altro
luogo dello
spirito
di fronte
al portale
murato.

24. Una grande piccola stanza

Lo spazio reale
è una piccola cucina.
Suoni casuali
o una conversazione
provocano risonanze
simili a quelle
di uno spazio molto più ampio.
Quando ci si trova nella
stanza, in genere
non le si avverte.
La percezione uditiva dello
spazio si accorda
automaticamente con la realtà
visiva, riadeguandosi.

Quando si lascia la
cucina, tuttavia, si
accede a uno spazio
molto più grande
con risonanze
normali.

Qui l'udito, con
il suo nuovo senso delle
proporzioni, riafferma
se stesso e sostiene che
questo spazio è
molto più ridotto di quanto
appaia.

25. Due stanze "identiche"

Quando alcuni suoni sono molto tenui
si trasformano in una percezione
più che in una reale fonte di ascolto -
una presenza
più che un suono.

I due spazi di questa opera offrono
ognuno un suono diverso di questo tipo.
I due suoni hanno natura
opposta.

Per quanto i due spazi sembrino identici
entrandovi la prima volta, dopo pochi
istanti,
non appena l'attenzione uditiva ha
avuto modo di
concentrarsi, ci si rende conto che in realtà
sono del tutto differenti.

26. Due lati della "stessa" stanza

Una stanza
divisa
in due.

Le due
parti
con
suoni
che
sembrano
identici
ma che
schiudono
opposte
disposizioni
di spirito.

27. Tre stanze "simili"

Le tre stanze sono visivamente simili
e presentano più o meno le
stesse dimensioni
alti soffitti a volta e porte
comunicanti.

L'opera prevede per ogni stanza una
commistione
sonora differente. I suoni, smorzati
ma facilmente udibili, formano trame
che avvolgono ogni spazio, non tanto
come qualcosa da ascoltare, quanto
come una sostanza in cui si è immersi.

Da una stanza all'altra, il punto
esatto di passaggio sfugge -
all'improvviso
ci si trova in un luogo
distintamente diverso.

28. Linee infinite da fonti inafferrabili n. 2

In piedi al centro dello spazio
si sente una serie di ticchettii.
Allontanandosi, ci si imbatte in punti
in cui il suono manca del tutto e
in altri dove si riesce a udire
solo alcuni ticchettii. Nei punti silenziosi
sembra che il suono sia completamente
scomparso dalla stanza ma, ritornando
al centro, lo si percepisce ancora.

Al centro i ticchettii
paiono provenire dall'alto sulla parete
alle spalle o di fronte. Se ci si sposta
la fonte sonora sembra
rimbalzare in vari punti della stanza.

La linea infinita nel titolo dell'opera
si riferisce agli elementi di tempo e di altezza
dei ticchettii che gradualmente
accelerano e rallentano nel salire e
scendere di tono, formando una frase
infinita - si sviluppano costantemente, non
si risolvono mai.

29. Senza titolo

Appena entrati nel boschetto di questa
installazione
si avverte un suono alto, limpido -
come un fine velo acustico che permea
il bosco, come venuto dal nulla.

All'inizio il suono sembra costante ma
se si presta ascolto qualche minuto
compaiono un dettaglio e un movimento
riposti.

Dopo poco il suono pare a volte
scompare, fondendosi con
quello dei boschi. È un luogo intenso
ma esserci non è sgradevole.

Lasciando il bosco il suono si
allontana e le cose scivolano di nuovo
nella normalità.

30. Tre a uno

La scala collega
i centri di tre ampie
stanze vetrate.

Ognuna ha un suono
proprio - tre spazi quieti
colorati dal suono.

I tre colori sonori si mischiano
in modo diverso con i suoni
esterni allo spazio. Immagini sonore
esterne li attraversano,
li ricolorano e li ripresentano
ognuna a suo modo.

Salendo la scala
la prima volta,
le differenze tra i piani
sono sottili ma distinte.
Nel ridiscendere i gradini
i ricordi acustici cominciano a fondere
le distinzioni in un
unicum diversificato.

31. Senza titolo

Due passaggi
si spingono
tra ombra e luce,
identici nella forma,
nello spirito divergono.

CASTELLO DI RIVOLI

Max Neuhaus

Haim Steinbach

27 ottobre ~ 31 dicembre 1995

Haim Steinbach è nato a Rechotov, in Israele, nel 1944. Cittadino americano dal 1962, l'artista è ormai riconosciuto internazionalmente come uno dei protagonisti delle tendenze più significative dell'arte degli ultimi decenni.

La mostra retrospettiva, che il Castello di Rivoli gli dedica, documenta il suo lavoro dalla fine degli anni Settanta ad oggi. In quegli anni infatti trae origine il lavoro più maturo di Steinbach, che proveniva da ricerche pittoriche astratte con le quali guardava criticamente ai postulati del Minimalismo americano.

L'estrema rarefazione mentale raggiunta dalle poetiche minimaliste era ormai sentita come eccessivamente slegata dalla realtà, sulla quale invece l'artista intendeva intervenire.

Steinbach infatti si rivolge all'analisi del reale colto nei suoi aspetti più consuetudinari, con particolare attenzione agli stili di vita più massificati, quelli di cui tutti noi indistintamente facciamo ogni giorno esperienza.

Tale analisi si esplica a partire dall'uso, da parte dell'artista, degli oggetti che definiscono l'universo della vita quotidiana; fra le prime opere di Steinbach che hanno riscosso l'attenzione dell'ambiente artistico sono gli interventi a parete dove carte da parati fanno da sfondo a mensole su cui sono collocati oggetti diversi e tutti ugualmente, banalmente, comuni: in mostra viene ricostruita una di queste prime installazioni, risalente al 1979.

Quella di Steinbach diviene più precisamente una poetica dell'oggetto con le opere che realizza dai primi anni Ottanta: da questo momento, la mensola è la struttura su cui l'artista maggiormente si concentra, costruendola come assemblaggi di materiali diversi (principalmente frammenti di legno di recupero dipinto), realizzati nei formati anche più bizzarri a sostegno di oggetti come un mappamondo, un bollitore, una scatola di detersivo o, nel caso delle due opere di questo

ciclo in mostra, una carrozza-giocattolo e una scarpa da donna ricoperta di pasta e spruzzata di vernice dorata.

In seguito la mensola assume un formato standardizzato, o comunque costante in alcuni connotati di base: diviene una struttura a forma di cuneo, in legno ricoperto di laminato plastico o di altri consimili materiali. La forma evoca l'essenzialità della scultura geometrica minimalista, ma l'elemento che ora abbiamo di fronte non è più, come nel caso delle opere di Donald Judd o di Carl Andre, una proposizione teorica sulle specificità del linguaggio scultoreo o sulla costruttività. Esso si dà, forse ironicamente, come mero supporto per il sostegno di oggetti che a loro volta rimandano non al mondo delle pure idee estetiche ma a quello delle funzioni quotidiane come loro dialettico contraltare. Le mensole inoltre non presentano più oggetti singoli, ma accostamenti fra gruppi tutti interpretabili come segni connessi con l'ambito sociale. Le opere di Steinbach si possono infatti considerare come allegorie della società contemporanea; i suoi oggetti richiamano esplicitamente la funzionalità alla quale sono diversamente associati, e la gerarchia di valori in cui sono inseriti.

La scelta dell'artista si esplica su un ventaglio molto vasto, come è testimoniato dalla pur sintetica selezione di opere presenti in mostra. Compagno infatti oggetti fra i più comuni, come i thermos di *Subtle cork brown* (1984), i vasi di vetro di *Capri Suite* (1987), i bollitori di *00.07* (1988), le pattumiere di *Beep, honk, toot* (1989); ma vengono considerati anche reperti più raffinati o di lusso, come le ceramiche dipinte di Capodimonte e la scultura bronzea di *Neapolitan tableau* (1987), le cosiddette "lava lamps", soprammobili tipici degli anni Sessanta che compaiono in gran numero, accanto a due grandi macchine ginniche, in *Spirit 1* (1987), le collane e il busto di manichino d'epoca Déco di *Untitled (Art Déco bust, display mounts, necklaces)* del 1989.

Le differenze di statuto fra i diversi oggetti vengono annullate, le gerarchie di valori sovvertite, ed ogni elemento viene parificato all'altro in quanto viene ugualmente preso in considerazione come segno, atto a mettere in rilievo le dinamiche sociali di cui le cose che ci circondano sono il prodotto, con le quali interagiamo e che condizionano il nostro comportamento.

Lo stesso principio governa l'ideazione delle strutture-contenitore di legno, entro cui Steinbach, dal 1988, colloca oggetti di grandi dimensioni, anonimi come i due grandi armadi in legno che appaiono in mostra, o d'autore come la "dormeuse" in ferro e pelle, ugualmente in mostra, famosa opera di Mies van der Rohe.

Nel corso degli anni Novanta la ricerca di Steinbach si fa più articolata. Con le strutture lignee rettangolari, ricoperte di laminato specchiante e applicate al muro come fossero armadietti, l'artista interviene sui meccanismi con cui attribuiamo valore affettivo agli oggetti sottraendoli all'uso. Le opere in questione, presenti in mostra in sei diverse versioni, sono infatti provviste di un cassetto che il pubblico può aprire per contemplarvi un paio di forbici, un fazzoletto, o poche monete da un decimo di dollaro.

Un carattere di molte fra le opere più recenti di Steinbach è inoltre la loro amplificazione a dimensione di ambiente. Lo dimostra in modo eclatante la grande installazione che conclude la rassegna, e che è stata pensata per la vasta ed altissima sala con la volta in mattoni del Castello di Rivoli.

Qui l'artista ha costruito una enorme struttura abitabile, in cui il pubblico può entrare e transitare, che interviene in modo straniante sul rapporto fra esterno e interno. All'interno della struttura uno stretto corridoio non illuminato ci conduce al centro della costruzione, una piccola area che inaspettatamente si rivela sprovvista di copertura e che lascia filtrare la luce dell'ambiente aprendosi sulla volta in mattoni del soffitto.

Quest'opera, pur nella sua singolarità di installazione "in situ", ci riconduce alla costante che attraversa tutto il lavoro di Steinbach, alla sua attenzione cioè ai dispositivi di esibizione. Tali sono infatti le mensole, al pari dei contenitori o dei cassetti, e delle pedane sulle quali l'artista ha realizzato alcune sue recentissime opere. L'esibizione, l'atto di mostrare, è forse l'attitudine più generalizzata e perciò emblematica della nostra società, che non riguarda più soltanto gli oggetti, cioè le merci esposte per il consumo, ma anche noi stessi come soggetti, presi da quella civiltà dell'apparire che connatura il nostro modo di vivere nella società dello spettacolo.

Giorgio Verzotti