

SING

Door Linnea Semmerling

Gedurfde geluidskunst

Binnen de geluidskunst heerste er lange tijd angst voor het gebruik van muziek. Dat is aan het veranderen. Een rondgang langs de grote tentoonstellingen van dit jaar laat zien hoe steeds meer kunstenaars allerlei liedjes en melodieën in hun werk integreren.

Samson Young, *Nocturne*, 2015, radio-uitzending, video en performance bij team gallery New York, courtesy de kunstenaar en team gallery New York, foto Dennis Man Wing Leung



A SONG



Tot een paar jaar geleden waren veel kunstenaars die met geluid werken bang voor muziek. Filosoof en muziektheoreticus Brian Kane diagnosticeerde deze 'musicofobie' in 2013 bij veel van de kunstenaars en theoretici die geassocieerd worden met de zogenaamde sound art. Sound art, of geluidskunst, kan worden begrepen als een artistieke praktijk waarbij geluid als medium wordt ingezet, die conceptueel gezien aan geluid gewijd wordt of waarbij geluid, of ideeën over geluid gepresenteerd worden op een manier die tegen de traditionele presentatie in een concertzaal ingaat. In de loop der jaren hebben kunstenaars en theoretici een breed scala aan zintuigelijke, conceptuele en institutionele argumenten opgevoerd om te beargmenteren dat deze geluidskunst losstaat van muziek. Voor

museum Glaskasten Marl en de omroeporganisatie WDR 3 geven nog steeds tweejaarlijks de European Soundart Award uit. Er was echter iets anders dan anders bij de prijsuitreiking in 2016. Mijn gevoel dat er een soort muzikale transformatie plaatsgevonden heeft, werd deze zomer in Kassel, Venetië en Münster bevestigd. Ik zal proberen deze verandering binnen de geluidskunst te duiden als een kritische betrokkenheid bij muziek, die wel gebaseerd is op geluidskunst, maar zich niet meer zo nodig hoeft en wil profileren als geluidskunst. De kunstenaars die ik ben tegengekomen werken met geluid, maar hun praktijk is meer verstrengeld met muziek op een manier die de voorheen aanwezige grenzen tussen de twee doorbreekt.



Gilles Aubry, *A Space of Attunement (From Oud to Guitar to Oud)*, 2016, geluidsinstallatie, © Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, foto Thorsten Arendt

schrijvers als Christoph Cox, Salomé Voegelin of Seth Kim-Cohen is er echter wel een relatie en is geluidskunst te zien als een soort verhoogde abstractie ervan of als een terugkeer naar diens oorsprong met stukken als 4'33" van John Cage, *I Am Sitting in a Room* van Alvin Lucier of Pierre Schaeffers *musique concrète*. Er is ook protest van kunstenaars die zich beperkt voelen door de mediumspecifiteit die de term *sound art* impliceert. Twee decennia na Rosalind Krauss' introductie van de *post-medium condition* beschouwen sommige theoretici het begrip zelfs als regressief of anachronistisch. Ondanks hun bezwaren blijft de term bestaan. Misschien omdat hij zo *catchy* is, misschien omdat hij daadwerkelijk een beschrijvende relevantie heeft, of misschien omdat hij simpelweg helpt bij het verkrijgen van financiering. Het Duitse Skulpturen-

European Soundart Award

De reis begint in het Duitse Marl, waar het werk van Gilles Aubry, winnaar van de European Soundart Award in 2016, deze ontwikkeling voor het eerst duidelijk maakte. Op een bepaalde manier leest de vijftienjarige geschiedenis van deze prijs als een geschiedenis van de geluidskunst in Duitsland, met de nadruk op *site-specific* onderzoek naar stedelijke en architectonische ruimtes. In plaats van alle aandacht te richten op de akoestiek en de omgevingsgeluiden van het stadshuis van Marl, integreerde Aubry ze zonder moeite in een werk dat de symbolische kracht van de plek inzet in relatie tot de representatieve kwaliteiten van muziek. De conceptuele kaders van muziek en geluidskunst komen samen in een confrontatie van westerse en Arabische muzikale stemmingen

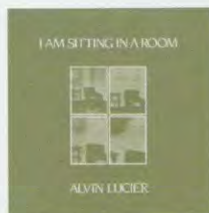
pal onder het burgemeesterskantoor. Marls stadhuis is gevestigd in een brutalistisch gebouw van architectenbureau Van den Broek en Bakema, waarvan de hoogste kantoren zweven boven een voetgangersdoorgang. Onder het beklemmend lage betonplafond van de passage installeerde Aubry zes luidsprekers die in een geluidsliep de overgang van de Arabische stemming (a-f-a-D-G-C) naar de westerse stemming (e-a-D-G-B-E) van een oed, een snaarinstrument uit het Midden-Oosten, en weer terug laten horen. *A Space of Attunement* ontstaat doordat de snaren van deze oed volgens verschillende muzikale systemen trillen onder een stevige bureaucratische structuur.

Deze verkenning van muziektradities, culturele conventies en politieke systemen is typisch voor Aubry's artistieke praktijk, die voornamelijk berust op archiefonderzoek en etnografische methoden. Veel van zijn werken onderzoeken het opnemen van audio als een koloniserende technologie en traceren diens progressieve toe-eigening door gekoloniseerde culturen. Dit heeft geleid tot op archieven gebaseerde stukken over begrafenismuziek in India, evenals op veldopnames gebaseerde werken over de soundscapes van Bollywood. In zijn werk *Gramophone Effect* voor *documenta 14*, een samenwerking met Robert Millis, worden de praktijken van pionierende kolonialistische opname-industrieën in India gedramatiseerd in hun pogingen om exotische muziekculturen op de markt te brengen. De compositie is een vreemde, haptische ervaring gebaseerd op experimenten met akoestische grammofoons, veldopnames uit het grensgebied tussen India en Bangladesh, geluiden van instrumentenmakers in Bangalore en Kolkata, evenals vroege Indiase schellakgrammofoonplaten. Het lijkt of Aubry's kritische onderzoekspraktijk een nieuw perspectief opent op muziekculturen dat de kunstwereld nog niet eerder heeft gekend. Met zijn poststructuralistische vocabulaire en zijn etnomusicologische methodologie bereikt Aubry iets dat niet mogelijk was voordat de geluidskunst bestond, maar dat niet meer per definitie geluidskunst hoeft te zijn. Hoewel er nog meer voorbeelden uit het radioprogramma van *documenta 14* te geven zijn met relaterende praktijken, zoals Hong-Kai Wangs *Southern Clairaudience* gewijd aan de liedjes van Taiwanese suikerrietfabrieksarbeiders, gaan we door naar Venetië.

Band Aid

Recht tegenover de ingang van de Arsenale leidt een onopvallende deur naar Samson Youngs *Songs for Disaster Relief* in het paviljoen van Hongkong. Zijn tentoonstelling is opgezet als een liefdadigheidsmuziekalbum dat zich via meerdere installaties in

;



I am sitting in a room different from the one you are in now.

I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed.

What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.

{

de ruimte ontvouwt. Zijn *Palazzo Gundane* (*homage to the myth-maker who fell to earth*) binnen in het gebouw zou de hitsingle van dit album genoemd kunnen worden. De klassiek opgeleide componist en beeldend kunstenaar is al een tijd geïnteresseerd in de westerse liefdadigheidsindustrie van de jaren tachtig, toen superpopgroepen als Band Aid werden gevormd en liedjes opnamen op als *Do they know it's Christmas?* om geld te werven voor Afrikaanse hongersnoden. Zijn zoektochten leidden hem naar een nep nieuwsbericht over de fictieve Kaapse muziekgroep Plaster Cast en hun single *Yes, We Do*, waarmee ze geld wilden ophalen voor anticonceptie op scholen in het Verenigd Koninkrijk. De producer van deze groep zou de singer-songwriter Boomtown Gundane moeten zijn, met wie Young probeerde contact op te nemen. Hij kwam er daardoor achter dat Gundane niet bestaat. In zijn Italiaanse palazzo zien bezoekers Gundane als een contrastrijk gipsen afgietsel van Ronald Reagan en Pythagoras, samengevoegd met een ruimtestation, de *Nikè van Samothrake* en een militaire hoorn. Het symboliseert de vreemde samenloop van de opkomst van het neoliberalisme met het vertrouwen in de eeuwige vooruitgang en een oprecht geloof in de mogelijkheid om de wereld te verenigen voor het goede doel. Voor Young is deze paradox verbonden met de vragen die hij stelt bij de manier waarop een winstgevende popmuziekindustrie, die zorgvuldig ontworpen tranentrekkers produceert, samen kan gaan met de authentieke emotionele reacties van de empathische luisteraar, zelfs tegen beter weten in. Gundane's wereld heeft de sfeer van een hippe hotellobby met vreemd gemuteerde muzak, variërend van troostende jazz en loungemuziek tot dreigende synthesizergeluiden die gepaard gaan met hoge zangstemmen die de bezoekers manen tot 'heal the world'. In een projectie wordt Gundane gepersonifieerd door de zanger Michael Schiefel als een Bono-achtige figuur in een bontjas die voor een jaknikker op een besneeuwde olieput in Williston, Noord-Dakota staat en fluistert: 'Thank god it is them instead of you.' Er zijn verwijzingen in overvloed te vinden in de meubels en decoraties van de kamer, maar de vreemdste daarvan zijn Youngs ongehoorzame animaties van de Victoriaanse uitgesneden kinderfiguren die de Britse popkunstenaar Peter Blake in 1984 maakte voor de cover van Band Aids kersthit. In deze fantasierijke wereld worden muziekindustrie, machtspolitiek en hulpeloze emoties verleidelijk samengevoegd in een dystopisch kapitalistisch droomlandschap. Young beschrijft zijn artistieke strategie als een opzettelijk hergebruik en creatieve misinterpretatie van de muziek, die hij ontwikkelt op een manier die voortdurend schommelt tussen feit en

Gilles Aubry's kritische onderzoekspraktijk biedt een nieuw perspectief op muziekculturen waar de kunstwereld nog niet eerder van heeft gehoord



In Samson Youngs fantastische wereld worden muziekindustrie, machtspolitiek en hulpeloze



emoties verleidelijk samengevoegd in een dystopisch kapitalistisch droombeeld

ficte. Zijn werk is noch een structurele analyse van politieke incorrectheid, noch een cynisch commentaar op emotionele manipulatie, maar eerder een eerlijke poging om dit soort systemen te begrijpen die oprecht beginnen maar uiteindelijk gevaarlijk worden. Hij denkt in zijn werk na over het muziekproduct als liefdadigheidscommodity, maar geeft ook gehoor aan de processen van op specifieke doelgroep gerichte studioproducties en de empathische luisterpraktijken die erbij betrokken zijn. Hoewel dit niet per se geluidskunst genoemd hoeft te worden, vereist het een uitgebreid begrip van compositie en een besef van de sociologie van muziek zoals die nog niet vaak in de kunstwereld te horen is geweest.

Soundscape in passage

In *Passage Through Moondog* van Emeka Ogboh bij Skulptur Projekte Münster komt een heel ander soort liefdadigheid naar voren. De kunstenaar heeft de voetgangerstunnel van het treinstation gekozen voor zijn zestienkanaals geluidsinstallatie. Dit is een drukke passage voor mensen die onder de reïnsoren door moeten, als ook een hangplek voor daklozen die bedelen en een populaire plek voor straatmuzikanten. Het werk eert de beroemdste straatmuzikant van de stad en misschien zelfs van de wereld, Louis Thomas Hardin, oftewel Moondog. Na zijn verovering van New York, waar hij door Leonard Bernstein werd bewonderd, Artur Rodziński inspireerde en huisgenoot was van Philip Glass, kwam hij in de jaren zeventig naar Duitsland voor een concertreeks en besloot te blijven. Hij woonde in verschillende Duitse steden voordat hij zich kort voor zijn dood in 1999 in Münster vestigde. Het stuk van Ogboh voor, over en door Moondog is een combinatie van veldopnames die Ogboh in de stad heeft gemaakt, coupletten uit Moondogs poëzie, gelezen door het personeel van Skulptur Projekte, met een zeer Duits accent, en een jam door Stefan Lakatos op de trimba, een driehoekig slaginstrument dat Moondog heeft uitgevonden. Terwijl het curatoren-team van Skulptur Projekte het werk als een soundscape voor de tunnel beschrijft, die de publieke ruimte in een Cageaanse concertzaal transformeert, zou ik het liever omschrijven als een interventie. De passage op zich is een complexe sociale ruimte met een fragiele co-existentie van voetgangers en fietsers, van straatmuzikanten en bedelaars. Op de muren, bedekt met posters en graffiti, zijn luidsprekers bevestigd in metalen dozen die ze moeten beschermen tegen diefstal of vandalisme. De geluiden die uit deze grijze dozen resoneren, klinken luid en ietwat blikkerig door de hele tunnel heen. Sommige mensen zullen daarom een goede reden hebben om de luidsprekers eraf te willen halen of te willen beschadigen.

Terwijl Moondog op het trottoir zou zitten om te spelen met gebruik van de natuurlijke akoestiek van de ruimte, zoals veel van de huidige straatmuzikanten in Münster doen, neemt dit werk de ruimte over en eist alles voor zichzelf op. Het maakt hierdoor niet alleen andere pogingen om straatmuziek te maken onmogelijk, maar verandert de tunnel ook in een unheimische plaats voor mensen die op zoek zijn naar onderdak. Het doet zelfs denken aan de praktijken van gemeenten en openbaar vervoerbedrijven om straatmuzikanten en daklozen weg te jagen door klassieke muziek te spelen in hun metrostations. Deze

straatmuziek gaat niet over entertainment; het onthult precare dimensies, van het verlies van kostwinning tot het wegnemen van onderdak. Het maken van muziek in de openbare ruimte wordt een politieke daad van betekenis.

Ogboh, Young en Aubry staan niet alleen in hun onderzoek naar de muziekculturen rond straatmuziek, liefdadigheidsindustrieën en inheemse muziekopnames. In Münster vinden we ook Hito Steyerl die volop teksten uit de muziekindustrie citeert. En er is de verkenning van de Duitse schlagermuziek door Bárbara Wagner en Benjamin de Búrca. In Venetië heeft Kader Attia opnames van vrouwelijke Algerijnse supersterren verzameld in een omvangrijke installatie. Op *documenta 14* toont Mattin zijn interesse in noiseconcerten en de tentoonstelling *Made in Germany 3* in Hannover brengt de kunstenaars Henning Fehr en Philipp Rühr die de scene rond een reggae- en dubmuzieklabel uit New York hebben bestudeerd. Het doet denken aan meer gevestigde artistieke posities zoals die van Wolfgang Tilmans of Carsten Nicolai, (a.k.a. alva noto) wier werk diep is geworteld in muzikale subculturen.

Hoewel er veel overlap is tussen de interesses van deze kunstenaars en hun benaderingen van muziekculturen, krijg ik het idee dat de kunstenaars die langdurig werken met geluid geneigd zijn werk te ontwikkelen dat niet alleen geïnteresseerd is in deze culturen vanwege de sociale dynamiek die ze tonen of de esthetiek die ze voortbrengen, maar vooral vanwege de manier waarop ze betekenis produceren, emoties oproepen en openbare ruimtes transformeren. Wat ze ontwikkelen is een kritische praktijk met muziek als geluid die we pas net theoretisch leren te lezen, op het kruispunt tussen kunst-, muziek- en de sociale wetenschappen. Het leidt ons naar een domein waar kunstenaars als Hassan Khan of Lawrence Abu Hamdan soefipoëzie en Egyptische cassettepreken verkennen als media-archeologen, activistische musicologen en noisecomponisten. Hun werk gaat niet over muziek, maar begeeft zich in het domein van de muziek. Dit suggereert dat de geluidskunstenaars hun musicofobie niet alleen kunnen overwinnen, maar zelfs een vruchtbare dialoog kunnen voeren met de voorheen gesegregeerde beeldende kunsten door hun interesse in muziekculturen. Onderschat nooit de kracht van muziek.

LINNEA SEMMERLING
is onderzoeker en curator

Uit het Engels vertaald door
Loes van Beuningen

SAMSON YOUNG
PAVILJOEN VAN HONGKONG

Biënnale van Venetië
13.05.2017 t/m 26.11.2017