

Tania Mouraud. Ear-rooms

DANIELE BALIT

Fra gli aspetti che più adeguatamente sembrano caratterizzare il percorso di Tania Mouraud (1942), vi è quello che potrebbe essere definito come la ricerca di una forma di perpetua avanguardia. Quella di Mouraud è infatti un'opera mobile, che valica i confini istituzionali producendo continue incursioni nel reale. Si tratta di un'opera in costante rottura e che ridefinisce di volta in volta i propri sistemi interni; un'opera fondamentale propensa a tessere legami tra medium, culture e continenti diversi, senza tuttavia recidere il legame con le sue radici storiche.

L'estrema mobilità dell'arte di Mouraud non ha mancato di provocare fraintendimenti e marginalizzazioni, disorientandone, di fatto, la ricezione. Pur riconoscendone il grado di sperimentazione, le letture critiche sono rimaste infatti spesso parziali e frammentarie, incapaci di mettere in luce con la dovuta attenzione la portata delle sue ricerche.

La ricezione rivolta al ciclo d'installazioni *Initiation Rooms* (o «camere di meditazione») ne è un caso paradigmatico. Realizzati agli inizi degli anni Settanta tra Francia e Italia, questi progetti furono accolti dalle cronache come «torri di avorio per hippies di lusso» e inquadrati come «agli antipodi di un'arte impegnata», come si legge in un ritaglio di giornale del 1971 reperito nell'archivio personale dell'artista. A essere omesse furono così le implicazioni legate alla volontà di intervenire all'interno di contesti abitativi e quindi di agire su di un piano sociale; un programma viceversa da individuare come principio fondante del ciclo.

Ma è la stessa forma di *environment*, al centro delle *Initiation Rooms*, a essere stata oggetto di letture riduttive che l'hanno spesso associata a un'indagine prettamente sensoriale. Nel suo articolo *Art Spaces* dedicato alle nuove ricerche sullo spazio e l'*environment*, il critico Germano Celant

ricollega ad esempio le camere di Mouraud agli «*experience spaces*», gli spazi d'«immersione» e di «isolamento sensoriale» dei coevi artisti californiani, senza tuttavia sondarne le implicazioni a più ampio raggio (Celant, 1975, p. 123)¹.

Nell'affrontare l'arte di Mouraud, un'arte che sin dagli inizi ambisce a produrre un impatto sul reale, alcuni concetti chiave, tra cui proprio quello di *environment*, sembrano in tal senso dover essere riconsiderati. Si tratta di ricollegare il valore di esperienza sensoriale – così come quello spirituale, meditativo e di «discesa nell'io» (Celant, 116) – ad una forma d'implicazione dell'individuo inserita all'interno di un più vasto tessuto di relazioni. Appare utile riferirsi in tal senso all'approccio dell'antropologo Tim Ingold che sviluppa la nozione di *environment* nei termini di un insieme di legami che permettono di strutturare la conoscenza del mondo dell'individuo, sottolineandone la funzione centrale nell'ambito di un'«ecologia della sensazione»² (Ingold, 2000, p. 16). Tale concezione sembra infatti essere particolarmente produttiva nel tentativo di riconsiderare la traiettoria di Mouraud, come questo articolo intende avanzare. Nell'analisi dei diversi strumenti sensoriali utilizzati dall'artista, un'attenzione particolare sarà rivolta agli strumenti «audio-percettivi» delle *ear-rooms*, termine che qui proponiamo per designare in maniera più specifica il rapporto instaurato tra corpo e spazio nelle installazioni dell'artista. Più che veicoli di un'immersione sensoriale tesa a isolare l'individuo, le camere di Mouraud sembrano dover essere infatti considerate in primo luogo come sistemi relazionali, in cui l'esperienza «iniziativa» è parte fondante di un processo di apprendimento volto a ridefinire i nostri modi conoscitivi. Si tratta della «capacità di sentire» di cui parla Ingold, intesa non come un qualcosa di circoscritto al fenomeno percettivo, ma come parte essenziale di un processo teso a instaurare un diverso rapporto con il reale. «Non si tratta di una conoscenza formale,

¹ L'articolo di Celant, introdotto da un'immagine di *Initiation room N. 2*, precede di due anni la sua storica rassegna sull'installazione, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, presentata alla Biennale di Venezia del 1976, e a cui partecipa la stessa Mouraud (Celant, 1977).

² Nel suo saggio *Culture, nature, environment. Steps to an ecology of life* l'antropologo Tim Ingold riprende la nozione di «ecologia della sensazione» sviluppata da David Anderson (Anderson, 2000).

trasmissibile al di fuori del contesto della sua applicazione pratica. Al contrario, questa conoscenza si basa su un modo di sentire costituito dalle capacità, dalle sensibilità e dagli orientamenti che si sviluppano attraverso una lunga esperienza di vita in un ambiente particolare» (Ingold, 2000, p. 25).

In quest'ottica, gli episodi che nel corso degli anni, scandiscono il percorso d'iniziazione proposto da Tania Mouraud, sono da considerarsi come vere e proprie tappe di un progetto conoscitivo che, attraverso *l'environnement* e le sue varie declinazioni «psico-sensoriali», realizza quello che può essere definito come un "ascolto situato": una diversa e più profonda forma d'implicazione dell'individuo nei diversi contesti in cui è inserito, siano essi sociali o naturali. Queste pagine intendono dunque ripercorrere tale evoluzione, soffermandosi in particolare sul ciclo delle "camere", ed evidenziando il ruolo della dimensione sonora nella ricerca dall'artista come momento di rottura rispetto alla spazio visivo modernista. Mettendo in luce il carattere sperimentale e anticipatorio delle *ear-rooms* di Mouraud (soprattutto se considerate all'interno del coevo contesto europeo), ci proponiamo di sondare il modo in cui l'esperienza dell'ascolto può essere all'origine di un radicale ripensamento delle tipologie spaziali tradizionalmente in uso delle arti visive.

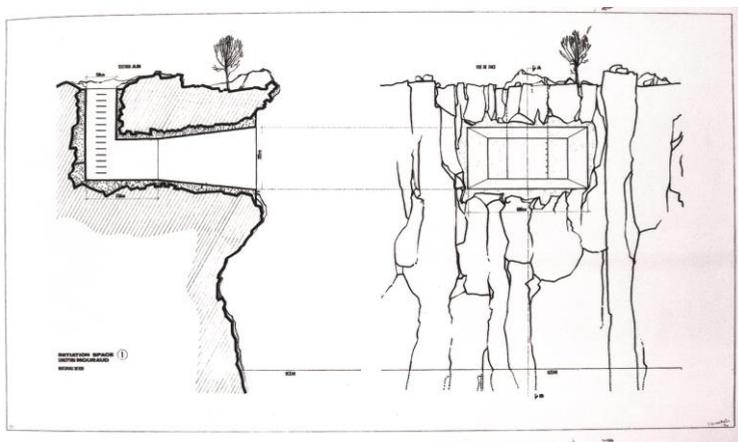


Fig. 1 Tania Mouraud, *Initiation Space n. 1 (progetto)*, 1970.
Courtesy Tania Mouraud

Un supplemento di spazio per un supplemento d'anima

Presentate nel contesto dello spazio della galleria, le camere di meditazione di Mouraud sono originariamente concepite come camere aggiuntive da incorporare negli standard abitativi. Un ambiente lasciato libero da ogni funzionalità, se non quella di potervi coltivare una *pratica di sé*, per riprendere il concetto di Michel Foucault – una forma di conoscenza spirituale ottenuta attraverso un sapere pratico che il filosofo oppone a una conoscenza puramente teorica (Foucault, 2001). Le *Initiation Rooms* offrono infatti uno spazio privato volto a soddisfare le necessità spirituali dell'uomo moderno. L'estremo chiarore in cui sono immerse abolisce ogni riferimento visivo, lasciando accedere a un'esperienza nuova e personale dello spazio.

Se pensiamo all'idea di spazio meditativo su cui si fonda la proposta di Mouraud, fra i possibili riferimenti vi è allora il silenzio introdotto da John Cage in ambito musicale. Va infatti ricordato come all'origine della famosa composizione *4'33"* (1953), ve ne sia un'altra ben meno conosciuta – anche perché irrealizzata – intitolata *Silent Prayer* (1948), per la quale Cage aveva previsto di inserire delle sequenze di silenzio nelle programmazioni musicali diffuse nei supermercati. Se *4'33"* nasce allora da una volontà di opporre dei vuoti acustici all'imperativo consumista indotto da tale musica, gli spazi di meditazione di Tania Mouraud sono mossi da una riflessione analoga sulle saturazioni indotte dalla società contemporanea e sulle parcellizzazioni che regolano i sistemi di vita di massa, nello specifico quelli abitativi.

Da sottolineare, in quest'ottica, come l'invito alla meditazione che accomuna i silenzi di Cage e gli ambienti di Mouraud, si leghi a una concezione tipicamente avanguardistica dell'arte, quella che vede l'arte come risorsa spirituale, come pratica in grado di incidere sulla realtà e di generare spazi attivi e processi d'iniziazione – un «supplemento di spazio per

un supplemento d'anima» (Restany, 1970, p. 3), che Mouraud, come Cage, propone di situare nel cuore della società³.

I punti di contatto con Cage non si limitano tuttavia all'interesse comune per una pratica di sé, da coltivare all'interno dell'ecosistema quotidiano. Grazie ai suoi frequenti viaggi oltre oceano, Mouraud aderisce infatti allo spirito *intermedia* del contesto newyorkese, cogliendo alcuni degli aspetti programmatici dell'estetica di Cage e mostrandosi in particolare ricettiva rispetto all'invito a concepire l'opera in termini audio-visivi. Nell'ambito delle neo-avanguardie americane, questo principio è infatti all'origine di una volontà di riorganizzazione delle discipline, secondo una logica di rottura nei confronti dei purismi modernisti (siano essi visivi o musicali). Nell'opporsi all'estetica della pura visibilità greenberghiana, Mouraud è quindi in linea con gli artisti della generazione post-medium e con un periodo delle arti che sembra appropriato definire oggi come epoca "post-Cage" in virtù dell'influenza del compositore americano. Va inoltre evidenziato, come, rispetto a tale ambito, il percorso di Mouraud si caratterizzi per una vera e propria sperimentazione sonoro-musicale. Un fattore transdisciplinare che diventa cruciale nel tentativo di delineare i contorni storiografici della traiettoria dell'artista, soprattutto se si considera la poca familiarità del contesto francese con questo tipo di sconfinamenti – fattore che non ne ha di certo facilitato la giusta ricezione.

Questa prospettiva permette inoltre di identificare, attraverso l'opera di Mouraud, la molteplicità di genealogie e influenze che hanno alimentato la cultura sonora affermatasi nella seconda metà del secolo scorso. Le collaborazioni di Mouraud con compositori come La Monte Young, John Gibson o Eliane Radigue sono in tal senso rappresentative degli scambi tra vecchio e nuovo continente che hanno cambiato il corso della musica contemporanea. Il concetto di "suono" nasce infatti dall'incontro di esperienze come la musica concreta francese di Pierre Schaeffer e il minimalismo americano, la tradizione compositiva continentale e l'avanguardia della scuola di New York. Un insieme di fenomeni transcontinentali che

³ Riferita alle camere da Pierre Restany, la definizione va in realtà ricollegata al concetto di «supplemento d'anima» proposta dal filosofo Henry Bergson in relazione al sopravvento della tecnica nella società moderna (Bergson, 2006).

non hanno mancato di assorbire, attraverso il filtro californiano, l'influenza delle culture orientali. Colpisce allora il modo in cui Mouraud abbia saputo interpretare questi fenomeni investigandone, in maniera eterogenea, alcuni dei nuclei più vitali: un aspetto questo da attribuire alla cultura musicale che l'artista ha consolidato nel corso degli anni, fonte imprescindibile della sua ricerca.

Se pensiamo alle collaborazioni più recenti – quella ad esempio con la clarinettista Claudine Movsessian per il video *Sightseeing*, nel 2002, o la parabola del collettivo *Unité de Production*, formato nel 2002⁴ – o teniamo conto dello studio del clarinetto Klezmer, come anche dell'attività in scena legata alle performance audio-visive, emerge in maniera chiara la continuità di una sperimentazione sonora che, nei decenni successivi al periodo delle camere di meditazione, ha saputo diversificarsi, per approdare ad altri versanti del campo musicale, delle zone non meno decisive nella riconfigurazione delle frontiere tra musica, suono e arti visive.

Il riferimento è a quel substrato di contro-cultura trainata dall'impeto e dal radicalismo di figure come il compositore e produttore newyorkese John Zorn, esperienze che hanno accelerato le commistioni già presenti nelle neo-avanguardie, sino a spingerle a collisioni postmoderne tra culture "alte" e popolari, tradizione e sperimentazione, linee melodiche e masse sonore, concettualismo compositivo e improvvisazione.

Più che una collezione di episodi extra-disciplinari, nel corso degli anni la poetica di Mouraud si sviluppa, attraverso una fitta trama di scambi ed esperienze, come una vera e propria ricerca orientata al suono.

⁴ Gruppo di ricerca e sperimentazione sonora fondato da Tania Mouraud insieme con alcuni altri docenti e studenti della Scuola Superiore d'Arte di Tourcoing. Il collettivo *Unité de Production* unisce diverse influenze musicali, da John Zorn al free jazz, dalla musica concreta alla Pop, lasciando ampio spazio all'improvvisazione. Fra le caratteristiche del gruppo, vanno evidenziate la volontà di trasgredire i codici classici, abolendo le gerarchie compositive ed esecutive, così come la separazione tra musicisti e pubblico.

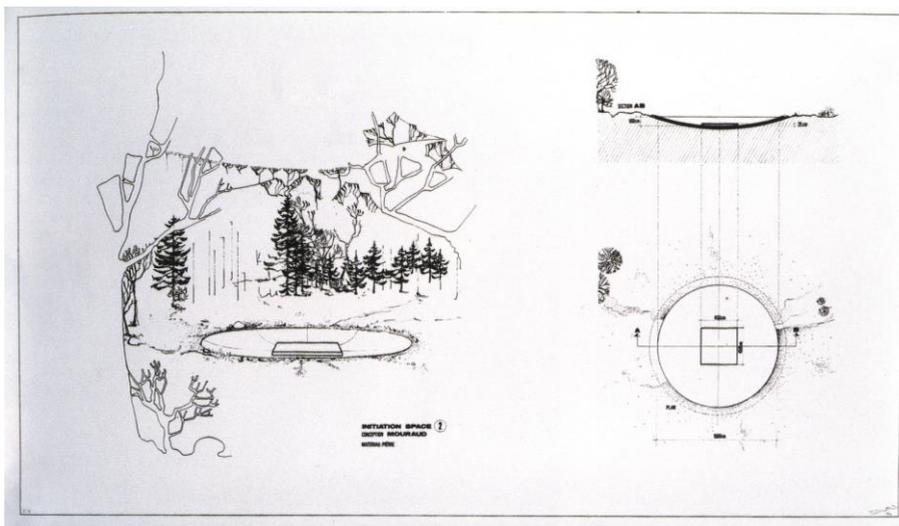


Fig. 2 Tania Mouraud, *Initiation Space n. 2* (progetto), 1970.
Courtesy Tania Mouraud

La durata tangibile del tempo

Una delle esperienze più significative in tal senso, resta quella legata alla collaborazione con la compositrice francese Eliane Radigue per la realizzazione di *One More Night* (1970), la prima camera di meditazione proposta da Tania Mouraud. Alla luce di quanto esposto sopra, non sembra superfluo evidenziare come il tipo di nastri originariamente impiegati da Radigue per realizzare l'ambiente sonoro siano gli stessi di quelli utilizzati dalla *Muzak*, la musica per ascensori, supermercati e studi dentistici a cui Cage aveva destinato la sua composizione silenziosa⁵. In effetti, grazie all'estensione temporale offerta da tali nastri, Radigue potrà operare con estrema libertà sulla durata delle tracce sonore, fino a ottenere quelle «desincronizzazioni progressive» delle tre bande (*"one"*, *"more"* e *"night"*)

⁵ Fondata negli Stati Uniti nel 1934, la *Muzak Corporation* è una società specializzata nella produzione e diffusione di musica di sottofondo destinata ad alberghi, supermercati, sale d'attesa, uffici, centri commerciali. Fra gli studi sulla *Muzak*, si rimanda a quello di Jonathan Sterne sugli *shopping mall* americani (Sterne, 1997).

della sua «musica combinatoria», prolungandone la durata sino a 120 ore – come spiega la compositrice (Holterbach, 2013, pp. n.n.)⁶. Una «musica senza fine», grazie alla quale Mouraud introduce «il fattore tempo, quindi la quarta dimensione» nello spazio della galleria (Bernadac, 1970, p. 21)⁷.

Sarà allora Pierre Restany a sottolineare come le camere di meditazione, più che spazi atemporalmente, siano soprattutto luoghi che favoriscono la presa di coscienza della «durata tangibile» del tempo. «Una cosa è certa: essa ci avrà resi tutti [...] fisicamente e psichicamente sensibili allo scorrere del tempo», dirà il critico a proposito dell'installazione (Restany, 1970, p. 5). Restany coglie uno degli aspetti più rilevanti che caratterizzano la serie delle camere: quell'esperienza della durata temporale che irrompe nello scenario modernista di un'epoca affetta da «cronofobia», secondo il termine che ben qualifica l'impermeabilità dei contesti museali allo scorrere del quotidiano⁸. Il suono allora rientra fra le strategie più efficaci per ripensare le funzioni e il contesto dell'esperienza artistica. L'espansione temporale che i nastri della *Muzak* introducono nelle stanze di Mouraud, si ricollega in tal senso a una delle aspirazioni che caratterizzano, sin dalle origini, l'avanguardia sonora: quella volontà di ridefinire le modalità spazio-temporali dell'ascolto che si può rintracciare già nella *musique d'ameublement* di Erik Satie, di cui la *Muzak* è di fatto una derivazione. Una musica che Satie ha svestito della sua aurea, convertendone le strutture temporali in cicli ripetitivi destinati a “ammobiliare” gli spazi della vita quotidiana (Radano, 1989).

Da questo punto di vista, le *Initiation Rooms* non costituiscono solo uno dei rari episodi in Francia d'intervento spaziale e di *environment*, (Fleck,

⁶ È infatti il tecnico del suono Jean Heuze a fornire a Eliane Radigue le cassette Fidelipac, il formato utilizzato all'epoca per riprodurre nastri, virtualmente all'infinito, utilizzato, oltre che nelle diffusioni *Muzak*, anche nelle trasmissioni radiofoniche.

⁷ «Ho introdotto, il fattore tempo, quindi la quarta dimensione, grazie alla musica elettroacustica di Radigue» (Bernadac, 1970, p. 21).

⁸ Emblematico di questa svolta temporale è un lavoro come *Sleep* (1963) di Andy Warhol che non a caso può essere iscritto tra le fonti di ispirazione di Mouraud (intervista con l'autore inedita, documento audio, Archives Tania Mouraud). Per il concetto di «cronofobia» si veda il testo di Pamela Lee dedicato alle neo-avanguardie (Lee, 2004).

sperdesse un singolo cavo», come ricorda la compositrice. «In questo ambiente bianco – aggiunge Radigue – non mi sembrava possibile mettere degli altoparlanti; lasciarli visibili sarebbe stato come mettere una tarantola in un piatto di crema» (Radigue, 2010, p. 28).

La configurazione spaziale di *One More Night* non lascia quindi riferimenti visivi al visitatore, privandolo della possibilità di focalizzarsi su un punto specifico. Presentata alla galleria Rive Droite di Parigi, l'installazione celebra così l'incontro tra la «musica d'esposizione» di Eliane Radigue e l'arte «audio-percettiva» di Tania Mouraud: due tentativi analoghi di sottrarsi all'"oggetto", sia esso musicale, definito da strutture metriche e compositive, o artistico, delimitato da convenzioni legate alla percezione visiva.

Get Out of This Room

«Laddove regna l'assoluto, ogni opposizione viene a cadere tra colui che ascolta e colui che è ascoltato, tra colui che vede e colui che è visto»¹¹ (Pierre, 2004, p. 49). Ribadite in più di un'occasione da Tania Mouraud, queste parole accompagnano le diverse tappe di un percorso che celebra il rituale della liberazione dalla rappresentazione e dal dualismo insito nel rapporto tra soggetto e oggetto. Un'evoluzione che inizia dalle ceneri dell'autodafé¹², gesto concreto e simbolico che porrà fine alla produzione pittorica sviluppata sino ad allora, e che porterà alla realizzazione di una serie di forme totemiche: dai pannelli bianchi di *Infini au carré* (1968), all'ermetismo del volume scultoreo di *Totémisation* (1968), volume definito dalle misure del corpo dell'artista, fino agli ambienti polisensoriali, fra cui va segnalata *We Used to Know* (1971), installazione che incarna appieno il paradosso di una ricerca dell'assoluto che finisce per respingere lo spettatore: «"Non entrate nella galleria. Non violate il santuario", sono le parole di Mouraud, "la stanza e la torre sono tabù"» (Trini, 1970, pp. n.n.).

¹¹ «Là où règne l'absolu, toute opposition disparaît entre l'entendant et l'entendu, entre le voyant et le vu»: L'affermazione appare in un disegno progettuale di *Totémisation* (1968, Archivi di Tania Mouraud).

¹² In seguito alla visita alla Documenta IV del 1968, Mouraud decide di dar fuoco all'insieme dei suoi quadri.

Non mancano allora punti di contatto con l'aggressività di un'opera seminale come *Get Out of My Mind, Get Out of this Room* di Bruce Nauman (1968). Il bombardamento sensoriale di suono e luce voluto da Mouraud in *We Used to Know*, investe infatti lo spettatore con una violenza analoga a quella linguistica dell'installazione sonora di Nauman, nella quale la frase del titolo è ripetutamente indirizzata al visitatore per indurlo ad abbandonare la stanza vuota di cui è costituita l'opera. Se il «suono iniziatico» serve a «raggiungere un vuoto mentale», come scrive Tommaso Trini nel catalogo della mostra *Tania Mouraud: We Used to Know*, la galleria è il luogo che accoglie questo processo di amplificazione dello spazio mentale dell'artista, una scatola chiusa che attrae, ma al tempo stesso respinge lo spettatore (Trini, 1970).

La ridefinizione dei limiti tra mente e corpo, interno ed esterno, soggetto e oggetto, è in effetti un tema che Mouraud condivide con artisti come Robert Morris, Bruce Nauman o Vito Acconci, alcune delle figure centrali della neo-avanguardia newyorkese. In queste sperimentazioni, il corpo prende il posto dello sguardo, diventando terreno privilegiato di una riscrittura dei rapporti col reale. Assistiamo così a una varietà di spazi transizionali, volumi ridotti all'essenziale e pensati come forme primordiali di dimora per l'Io: dalle *I-box* (1963) di Robert Morris, alle gabbie, camere e corridoi di Bruce Nauman, fino ai giacigli di Vito Acconci (o a quelli della stessa Mouraud), evocatori, questi ultimi, di tutta un'altra gamma di significazioni legate alla posizione orizzontale del corpo¹³.

E proprio la realizzazione di un letto, commissionato dal direttore della galleria Rive Droite, Jean Larcade, va individuata come esperienza costitutiva per la concezione delle camere di meditazione. Ritroviamo questa tipologia ad esempio in *One More Night*, in cui una «fossa-sarcofago» (secondo il termine di Mouraud) funge da centro focale dell'*environment* e punto d'incontro dei suoni emessi dagli altoparlanti. Calcolata sulla base delle proporzioni dell'artista, la struttura della «fossa-sarcofago» corrisponde a uno spazio volto che permette di accogliere, in posizione distesa, il visitatore che desidera vivere fino in fondo l'«esperienza psicosenso-

¹³ Si veda per esempio *Seedbed* (1972) di Vito Acconci.

riale dello spazio» – secondo la definizione della stessa Mouraud, intervistata dalla critica Marie-Laure Bernadac. (Bernadac, 1970, p. 21).



Fig. 4 Tania Mouraud, *Initiation Room n. 2*, 1971. Courtesy Tania Mouraud

Dall'eye space all'ear room

Grazie alle ibridazioni condotte da questi artisti, verrà fatto un passo decisivo nel far approdare la dimensione sonora all'interno del contesto del *white cube*: sarà infatti proprio il suono ad ampliare le possibilità d'indagine rispetto a questa porosità tra mondo interiore, esperienza del corpo e configurazioni spaziali al centro delle loro ricerche. Un aspetto che ritroviamo esemplificato nel passaggio fondamentale dallo *stare davanti allo spazio all'essere nello spazio*, che si concretizza nell'ambiente audio-percettivo delle camere di Mouraud.

La centralità dell'*environment* nel percorso di Mouraud va ricollegata allora principalmente alla possibilità di sottrarsi alle regole euclidee imposte

dai muri della galleria, per ricorrere a un diverso registro di produzione spaziale. Pur conservando un'accezione formale, come spiega la stessa Mouraud, *l'environnement* resta un qualcosa di cui non possiamo appropriarci, «poiché non abbiamo il distacco, la distanza necessaria; [*l'environnement*] non è percepibile come forma poiché ci troviamo al suo interno» (Bernadac, 1970, p. 21).

La poetica di Mouraud sembra essere non troppo distante da quelle che il filosofo Gaston Bachelard aveva designato come «poetiche primordiali dello spazio», attraverso alcuni esempi di archetipi di dimora, come i nidi, le tane o le conchiglie, riferendosi a spazi abitativi costruiti «da e per il corpo»; attraverso la semplice rotazione su se stesso, il corpo forma «un'intimità che lavora fisicamente» (Bachelard, 2015, p. 130).

Ritroviamo nella ricerca di Mouraud questa funzione centrale del corpo – perno di un'azione generatrice di spazio – nella transizione, risolutiva, dal monocromo dei primi lavori pittorici, all'*environement*¹⁴. Un'evoluzione che l'artista descrive in maniera significativa nei termini di un'azione del «pittore che dispiega lo spazio tutto intorno a sé» (Moulène, 2014)¹⁵.

D'altra parte, è lo stesso concetto di *room*, stando alle riflessioni del critico letterario Steve Connor (che a sua volta fa riferimento al concetto di dimora di Bachelard), a suggerire l'unione fondamentale tra corpo e spazio. Se lo spazio è il prodotto di un intervallo ovvero della distanza che l'occhio stabilisce con i suoi oggetti, l'idea di stanza, invece, «non lascia alcuno spazio allo sfondo, nessuna distinzione tra figura e fondo, poiché essa è la presa di possesso del luogo stesso» (Connor, 2008, pp. n.n.). Se l'occhio comanda lo spazio, «l'orecchio lo occupa, e ne è occupato. Questo significa che l'orecchio crea spazio» (Connor, 2008, pp. n.n.). Facendo ricorso al medium sonoro, *l'environnement* di Mouraud sembra dunque declinare una poetica dello spazio che cerca di detronizzare l'occhio dal suo ruolo totalizzante. In quanto ricerca di un modo diverso, psico-sensoriale, di “sentire” lo spazio come entità impalpabile e che «non può

¹⁴ Sui primi lavori pittorici di Mouraud, si veda la monografia curata da Arnauld Pierre (Pierre, 2004).

¹⁵ L'audio intervista, trasmessa via radio e da noi consultata sul portale France Culture nel 2014, non risulta attualmente accessibile.

essere colta nella sua totalità» (Bernadac, 1970, p.21), *l'environnement* concretizza il passaggio dall'«eye-space» all'«ear-room»¹⁶.

In quest'ottica, sembra legittimo evidenziare la distanza che sussiste tra le camere di meditazione e le rarefazioni atmosferiche dei movimenti californiani *Light and Space*, soprattutto se pensiamo al vero e proprio rapporto aptico, epidermico che esse offrono al visitatore¹⁷. Emblematica in tal senso è *Initiation Room N. 2* (1971), camera resa nota, attraverso gli scatti di Gianni Berengo Gardin, per aver accolto in Italia la performance del musicista indiano Pandit Pran Nath, accompagnato da La Monte Young, e Ann e Terry Riley ai tabla. *L'environnement* creato da Mouraud ribadisce il ruolo del corpo, non solo attraverso l'azione psicosomatica delle frequenze sonore a 200 Hz diffuse nello spazio per indurre un appagamento sensoriale, ma anche nel modo di integrare i performer e l'esecuzione musicale nello spazio installativo, coerentemente con il credo di La Monte Young di essere "all'interno" del suono (Young, 1965, p. 74).

Le stesse foto che documentano questi progetti trasmettono l'idea di spazi abitati dal corpo, insistendo il più delle volte sulla figura dell'artista. Esse permettono di identificare genealogie che le avvicinano più ai già citati Vito Acconci o Robert Morris, artisti soliti documentare con immagini fotografiche l'esperienza personale delle loro installazioni, rispetto agli *environnements* californiani (documentati il più delle volte come spazi immacolati, una sorta di campi percettivi quasi-pittorici, tendenti all'astrazione)¹⁸.

¹⁶ Riprendiamo qui i termini del saggio di Connor.

¹⁷ La critica ha più volte associato gli *environnements* di Mouraud al movimento californiano *Light and Space* legato alla luce e allo spazio. Arnauld Pierre, per esempio, evoca le esperienze di Douglas Wheeler, Robert Irwin, Maria Nordman o Michael Asher (Pierre, 2004, p. 42). Interessante ricordare tuttavia come Michael Asher abbia rifiutato ogni associazione con il movimento *Light and Space*, rivendicando al contrario una serie di implicazioni sociali legate alla sua opera (il che rappresenta un punto di contatto con Tania Mouraud).

¹⁸ Sono emblematiche in tal senso le immagini documentative delle opere di Robert Irwin, come quelle di Michael Asher stesso, o ancora dello «scultore acustico» Michael Brewster.

L'ascolto situato

In continuità con gli «spazi-vibrazioni del conosci te stesso», così come sono definiti dall'artista gli spazi d'iniziazione degli anni Settanta (Bonito Oliva, 1971, p. 115)¹⁹, il concetto di suono come universo di vibrazioni attraverserà la ricerca di Mouraud, concretizzandosi negli anni più recenti nella tipologia del *drone*, vera e propria massa sonora sviluppata attraverso dilatazioni temporali, e su cui si fonderanno molte delle sue performance e installazioni audio-visive. Più che ricerca di una purezza del suono legata ai generatori di frequenze, secondo un'estetica inizialmente condivisa con La Monte Young o Eliane Radigue, il *drone* proposto da Mouraud è il frutto di una collezione di frammenti del reale²⁰: suoni del quotidiano da lei accumulati nel corso degli anni attraverso il *field recording*, fino a formare un archivio a cui di volta in volta attingere per creare le dense stratificazioni del *drone*. Un modo di procedere basato su «una relazione affettiva e non intellettuale al suono», come precisa l'artista²¹. A prevalere, rispetto ai singoli frammenti e ai riferimenti semantici che possono emergere, sono le relazioni che si instaurano tra i diversi elementi, secondo processi destinati a riconfigurare e rimodellare di volta in volta il campo sonoro. In maniera analoga, i rapporti tra suono e immagine sono definiti attraverso la ricerca di un ecosistema in grado di eludere referenzialità e rapporti binari²².

¹⁹ «Espaces-vibrations du connais-toi toi-même», secondo la descrizione fatta da Tania Mouraud del progetto presentato alla VII° Biennale di Parigi (1971).

²⁰ «Nadam Brahmhum. Il suono è Dio. Sono questo suono che è Dio» («Nadam Brahmhum. Sound is God. I am that sound that is God»): con queste parole provenienti da un ritratto pubblicato sul *Village Voice* del 1970, ed in parte riportate sul catalogo di Milano, La Monte Young introduce la figura di Pandit Pran Nah sulla scena newyorkese. Esse illustrano un'estetica che ribadiva il dualismo tra gli stati trascendenti provocati dal suono e la dimensione quotidiana del reale (Young, 1970).

²¹ Intervista con l'autore registrata, documento audio, Archives Tania Mouraud.

²² Intervista con l'autore registrata, documento audio, Archives Tania Mouraud.



Fig. 5 Tania Mouraud, *One More Night*, 1970. Courtesy Tania Mouraud

Rispetto all'«arte dell'*environment*» di Mouraud (Fleck, 1996), l'ascolto è allora necessariamente un "ascolto situato", legato cioè a un determinato ambiente e alle molteplici possibilità di relazionarsi con esso²³.

Le «proposte situate nella natura» degli *Initiation Spaces* del 1971 assumono in tal senso un carattere programmatico (Grenier, 2010, p. 57). Questi progetti, immaginati per essere realizzati in siti come il fianco di una montagna o nel cuore di una foresta, ricollocano infatti l'esperienza sensoriale, sperimentata dalle camere di meditazione, in spazi aperti che stabiliscono un contatto diretto tra l'individuo e lo stato grezzo, incodificabile, dei flussi energetici del mondo naturale.

Esposti nella forma di tavole progettuali già nella mostra *Mouraud* alla Galleria LP 220 di Torino del 1971, in quegli stessi ambienti che l'artista

²³ Fra i vari autori, è soprattutto Fleck, nel suo testo *Un art de l'environnement*, ad articolare in maniera sistematica la nozione di *environment* nei confronti dell'arte di Mouraud (Fleck, 1996).

aveva destinato alle sonorità trascendentali performate da La Monte Young, questi progetti sembrano voler instaurare un rapporto tra spazi interni ed esterni, rivendicando quella dimensione immanente che caratterizza l'indagine dell'artista.



Fig. 6 Tania Mouraud, *We Used To Know*, 1970. Courtesy Tania Mouraud

Se da una parte lo statuto progettuale di questi disegni li rende assimilabili alla *Land Art* e all'arte concettuale²⁴, al tempo stesso va rilevato come essi mettano in discussione la visione classica legata al concetto centrale di paesaggio sonoro. Questa nozione, infatti, non solo sembra ereditare

²⁴ È la stessa Mouraud a sottolineare la filiazione con il concettualismo di Jean-Michel Sanejouand le cui tavole rimettevano in discussione lo statuto classico del disegno. Si veda l'intervista con Catherine Grenier (Grenier 2010, p. 57).

l'idealismo della tradizione pittorica del paesaggio ma, nella ricerca di un'alta fedeltà dell'ascolto, tesa a catturare l'essenza musicale dei suoni naturali, ne imita i processi visivi: quella distinzione tra rumore di fondo e segnale che ricalca quella tra fondo e figura propria della *Gestalttheorie* (Geisler, 2014).

Certo, l'Arcadia proposta dagli *Initiation Spaces*, non sembra essere priva di una certa visione idealizzata del paesaggio. L'ascolto situato di Tania Mouraud, tuttavia, non cerca di realizzare un'utopia sonora. Più che codificare "oggetti" sonori, l'artista lascia all'ascoltatore la facoltà di determinare le gerarchie della propria esperienza multi-sensoriale. Le soluzioni spaziali proposte si limitano in tal senso a indicare alcuni posizionamenti, orientando i sensi e agendo come forme di scultura percettiva. Lo spazio in cemento scavato nella scogliera di *Initiation Space No. 3* (1970) canalizza, ad esempio, i suoni provenienti dal mare verso una zona d'ascolto situata verso l'interno della montagna, una vera e propria camera di risonanza in cui, al tempo stesso, lo sguardo è orientato attraverso l'apertura verso una porzione di cielo: «non c'è il vetro, si può saltare...» dirà l'artista (Grenier, 2009, p. 57). *Initiation Space No. 2*, (1970) immerge invece il corpo in una lieve concavità scavata in una radura nella foresta, lasciando affiorare una parte della testa e stimolando così i sensi della vista e dell'udito, oltre che dell'olfatto. «Può starci seduta una persona, ed è un po' come se stessimo uscendo dalla terra [...] possiamo respirare l'humus...» spiega ancora Mouraud (Grenier, 2009, p. 57). Si tratta allora di vere e proprie forme di educazione alla percezione, processi di apprendimento organizzati per «mostrare» i fenomeni, più che decodificarli, offrendo un'esperienza in maniera diretta, in relazione a specifici contesti ambientali ²⁵.

Che affrontino questioni culturali o che affrontino tematiche sociali, le opere di Tania Mouraud aspirano comunque a far cadere le distinzioni tra paesaggio mentale e naturale, operando attraverso quella mutualità tra dimensione mentale e dimensione reale su cui l'antropologo Gregory

²⁵ È ancora Ingold a parlare dell'importanza dell'atto di *mostrare* nell'ambito dei percorsi di apprendimento, come vettore di un'esperienza diretta, fatta, attraverso tatto, gusto, odorato, o udito, in contesti ambientali legati a spazi naturali (Ingold, 2000, pp. 21-22).

Bateson, proprio negli anni delle prime camere, aveva fondato le sue teorie. Il punto di vista di Bateson intende infatti ridurre la distanza con cui la scienza classica ha posto l'individuo nell'osservazione del mondo: «Il mondo mentale – *lo spirito* –, il mondo dei processi di informazione non è limitato dalla pelle» (Bateson, 1972, p. 429). Assistiamo allora a un lavoro come *Tomorrow Mo(u)rning* del 1998 in cui la sovrapposizione di mormorii – a stento riconoscibili come voci di giovani che leggono testi legati alla ricerca sull'Aids – crea l'illusione sonora dello scorrere di un filo d'acqua. Se natura e linguaggio cessano di appartenere a piani distinti, i concetti di storia e di umanità a loro volta vengono ad assumere una nuova valenza. Come sottolinea ancora Ingold, gli *environment* sono «fondamentalmente storici» e questo in virtù della nostra capacità di intervenire nei processi del mondo, evitando quindi di trascenderli (Ingold, 2000, p. 20).

Ciò non significa ambire a fissare in un senso univoco gli inesorabili e caotici meccanismi del reale. Operando attraverso sistemi relazionali, l'arte di Tania Mouraud si limita a innescare una serie di passaggi di stato. Come in un processo di iniziazione.

Bibliografia

Adler, L. (2015), *Tania Mouraud*, «Hors Champs», audio podcast, France Culture, disponibile all'indirizzo: <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/tania-mouraud> [4-9-2017].

Anderson, D. (2000), *Identity and ecology in Arctic Siberia*, Oxford University Press, Oxford.

Bachelard, G. (2015 [1957]), *La poetica dello spazio*, trad. it, Dedalo, Bari.

Bateson, G. (2000 [1972]), *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago.

Bernadac, M.-L. (1970), *La nuit blanche de Tania Mouraud*, «Galerie des Arts», no. 85, p. 21.

Bergson H. (2006 [1932]), *Le due fonti della morale e della religione*, trad. it., Einaudi, Torino.

Bonito Oliva A. (1971), *7a Biennale di Parigi*, Centro Di, Firenze.

Celant G. (1975), *Art Spaces*, «Studio International», vol. 190, no. 977, pp. 115-123.

Centre Pompidou Metz (2015), *Tania Mouraud: une rétrospective*, p.p. n.n., disponibile all'indirizzo internet: <http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2015.03-TaniaMouraud.pdf> [28-08-2017].

Connor S. (2008), *Ear Room*, conferenza data in occasione del colloquio *Audio Forensics Symposium*, p. n.n., Image-Music-Text Gallery, Londra, di-

sponibile all'indirizzo internet: <http://www.stevenconnor.com/earroom/> [14-09-2017].

Fleck R. (1996), *Un art de l'environnement*, in *Tania Mouraud: [dieucompte-leslarmesdesfemmes]*, catalogo della mostra, Adac-Le Quartier, Quimper.

Foucault M. (2001), *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France (1981-1982)*, Gallimard, Paris.

Geisler E. (2014), *Du "soundscape" au paysage sonore*, «Métropolitiques», disponibile all'indirizzo internet: <http://www.metropolitiques.eu/Du-soundscape-au-paysage-sonore.html> [14-09-2017].

Grenier C. (2010), *At the core, Tania Mouraud...*, École supérieure des beaux-arts de Montpellier-agglomération, Montpellier.

Holterbach, E. (2013), libretto p. n.n. allegato al vinile *Eliane Radigue – Feedback works 1969-1970*, Alga Marghen, Milano.

Ingold T. (2000), *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Routledge, Londra.

Lee P. M. (2004), *Chronophobia: on time in the art of the 1960's*, MIT Press, Cambridge.

Moulène C. (2014), *Une journée avec Tania Mouraud* (emissione radiofonica), France Culture, disponibile all'indirizzo internet: <http://www.franceculture.fr/plateformes-une-journee-avec-tania-mouraud-une-journee-avec-tania-mouraud.html> [22 dicembre 2014].

Pierre A. (2004), *Tania Mouraud*, Flammarion: Centre national des arts plastiques, Paris.

Radano R. M. (1989), *Interpreting Muzak: Speculations on the Musical Experience in Everyday Life*, «American Music», vol. 7, no. 4, pp. 448-460.

Radigue, E. (2010), *Invisible Jukebox*, «The Wire», no. 312, pp. 26-29.

Restany P. (1970), *One More Night...*, in *Mouraud*, Galerie Rive Droite, Paris.

Sterne, J. (1997), *Sounds like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space*, «Ethnomusicology», vol. 41, no. 1, pp. 22-50.

Trini T. (1970), (articolo senza titolo), in *Tania Mouraud: we used to know*, Centro Apollinaire, Milano.

Young, L. M. (2004), *Lecture 1960*, «Tulane Drama Review», vol. 10, no. 2, pp. 73-83.

Young, L. M. (1970), *Singing of Pran Nath: The Sound is God*, in «The Village Voice», 30 aprile 1970, New York.