

October 2016
Mousse Magazine
"BOOMING"

MOUSSE



In this issue: Samson Young; essays by Hendrik Folkerts, Michael Taussig, Benjamin Thorel, and Tim Griffin; Rayyane Tabet in conversation with Haegue Yang; Laura McLean-Ferris on empathy and the confessional; round-table on materialist history of exhibitions; Kishio Suga by Stuart Munro; Andrew Berardini on flowers and art; artificial creativity by John Menick; Lawrence Lek with Cécile B. Evans; Kasper Bosmans; and more.

Mousse Magazine
Contemporary Art Magazine

issue #55, October–November 2016
The Winter Ambiguity (2016), a poster by Liam Gillick*

(*) Available in the international edition and for subscription only.



BOOMING

BY HANS ULRICH OBRIST

Samson Young is a sound artist and composer from Hong Kong whose interests range from the politics behind classical Western music writing systems and the collective unit represented by orchestras, to the possible relations between sounds and warfare (sound as a weapon, or explosions as vehicles of overwhelming information), to the recording, notation, and sketching of bells as artifacts that define limits and can unite or separate communities and individuals.

HANS ULRICH OBRIST

Your training is in music. What caused you to move to media and visual arts?

SAMSON YOUNG

It was an organic process. It began when I met several new media artists as friends. After my undergraduate years in Sydney, I came back to Hong Kong to earn some money and complete my master's degree before I went to the United States for my doctorate. I encountered this new media art organization in Hong Kong called Videotage. I would not have branched out without them. I had a friend, Christopher Lau, who at the time he was working as a technical director at Videotage. He's actually a programmer by training, and studied math, and he was making all of these weird things. The two of us, and a poet named Ron Lam, formed an artist collective called Emergency Lab.

HUO

Is Ron Lam still writing poetry?

SY

No, she's a travelogue writer now, based in Kyoto. And Chris doesn't make video art any more. But I absorbed what they both did, and it's become part of my practice.

When we worked together, we would begin a collaboration with me making the music. Then later on, we would switch roles. Maybe Ron would start making the music, and Chris would start doing the text.

HUO

As Etel Adnan says: identity shifts, identity is a choice. Did Emergency Lab have a manifesto?

SY

Not really. It was very casual. That was the reason for the name, actually, because we were always doing things at the last minute. After I moved to the United States, given the geographical separation it became easier for me to do things myself rather than collaborating with people overseas.

HUO

Is that why you started making videos?

SY

Yes, I figured that if I wanted to have a video as a backdrop to my music, I should learn to do it myself. I didn't think much then about whether it would look professional or not.

HUO

Can you give me an example?

SY

I did a very conceptual cello piece with me playing ping pong in a Teletubby costume, with a cellist onstage with a music stand.

HUO

I'd love to see that.

SY

It's kind of ridiculous! I'll let you see it, but I'll never do it again!

There I am in the background in my Teletubby costume, drinking tea. It's really weird. There was a time when I had more humor in my work. It was also crazy because it was in the context of Princeton's graduate music department, and the professors were like, "What's going on?!" The next day it was on the front page of the student paper, with the big head of my Teletubby costume.

I branched out from there. I accumulated knowledge that way: learn how to do video for one piece; learn how to make electronics and circuits for the next piece; learn how to edit it together with collages of text for the next piece. Along the way, after having undertaken many little experiments, I ended up with a palette of skills that is wider than a typical composer's. Now that I have all these abilities at my disposal, I always think, well, what can I do with them?

HUO

So that's the technology and media part. What about the drawn scores?

SY

Those came from a much earlier moment. As a composer these days, in your training, you generally use the computer to make scores. But in my first year as an undergraduate at the University of Sydney, one professor made us hand-write all our compositions. She thought it was important. I really enjoyed that, so I continue to do it.

HUO

You know my Instagram. I believe in the saving of handwriting, because it's something that's about to disappear. There's a kind of extinction of handwriting.

BOOM! BOOM! PONG! PANG!
Samson Young for Hans Ulrich
Obriest's Instagram, 2016



SY

Precisely. Comparing music made before computer-generated scores with music made after, I perceive a shift in the way the composer works. **This is a wild theory, and I don't know if anyone else has tried to articulate this, but I do think that American minimalist music, like Steve Reich and Philip Glass, has been very much facilitated by the fact that we can now write music in the computer. It's easy to take one passage and then repeat it, and make it longer, with a simple copy and paste, copy and paste.** Whereas if you're handwriting the score, you can physically feel the stamina required to write out the same passage over, say, twenty bars.

HUO

It's repetition and difference.

SY

I take a lot of pleasure in the drawing of a score. I care about how it looks visually. I remember my friends at school commenting on that, saying, you're spending more time on making the score look beautiful than you are on thinking about the music. But I didn't understand why that would be a criticism. I want my scores to look beautiful. So I think my drawing practice comes from that. I think of it as drawing musical notation, drawing scores.

HUO

Let's talk about the explosion sound project, *Pastoral Music*.

Pastoral Music (But It Is Entirely Hollow), Shing Mun Redoubt field work documentation, May 25, 2014. © Samson Young. Courtesy: the artist and Team Gallery, New York. Photo: Dennis ManWing Leung



SY

In that I'm investigating the sounds of explosions. I'm very interested in sounds that are condensed, and an explosion is super condensed. An explosion is one split second, but in the moment, there's so much information. It's an information overload, like a camera's flash.

I'm fascinated by sounds like that because I think they defy logic. First of all, you can't hear everything in the moment; you miss information. Your ear drops information in order to process the moment. Second, it has to do with technology. We were never able to hear these really condensed sounds in their entirety until two pieces of technology came about: recording technology and sound analysis software. Before that, when

you heard an explosion, after it was gone, the information was lost. It's only now, with these technologies, that we can go back to a sound and listen to it again and again and analyze it. If you look at the spectrogram of an explosion sound, it becomes obvious how many things you are not hearing. So what winds up happening is that in that split second, your mind "fills in the gap" to imagine the totality of this information overload. So the image of a sound in the spectrogram reminds us that hearing is a condition that we *aspire* to; we aspire to hear as much as possible, but our bodies won't do it.

SD/HK (tactical maneuvers) (detail), 2015.
Courtesy: the artist and Living Collection, Hong Kong



So for me, sound analysis software created this historic moment, not unlike that moment when astronauts first left the Earth and took a picture of our planet from space. That image of the Earth from outer-space, in which the "world" we live in is presented to us as a small circle surrounded by vast spans of nothingness, forever changed our understanding of size and scale.

The spectrogram changed our relationship to hearing in the same way—the boundaries and limits of auditory perception have been redrawn.

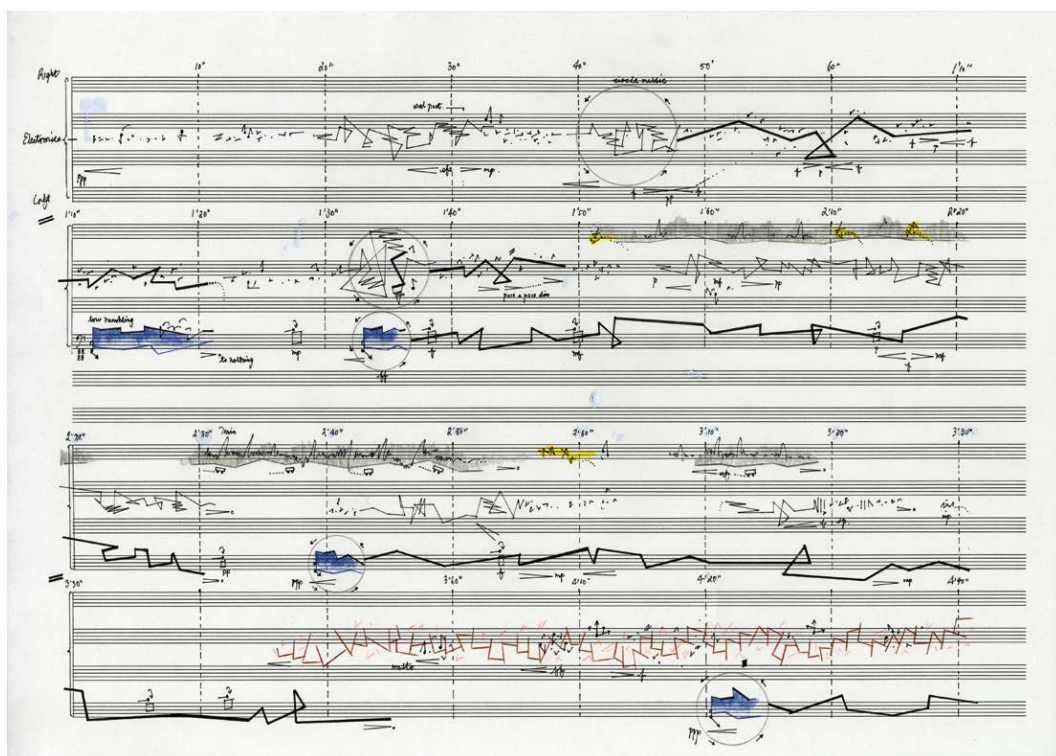
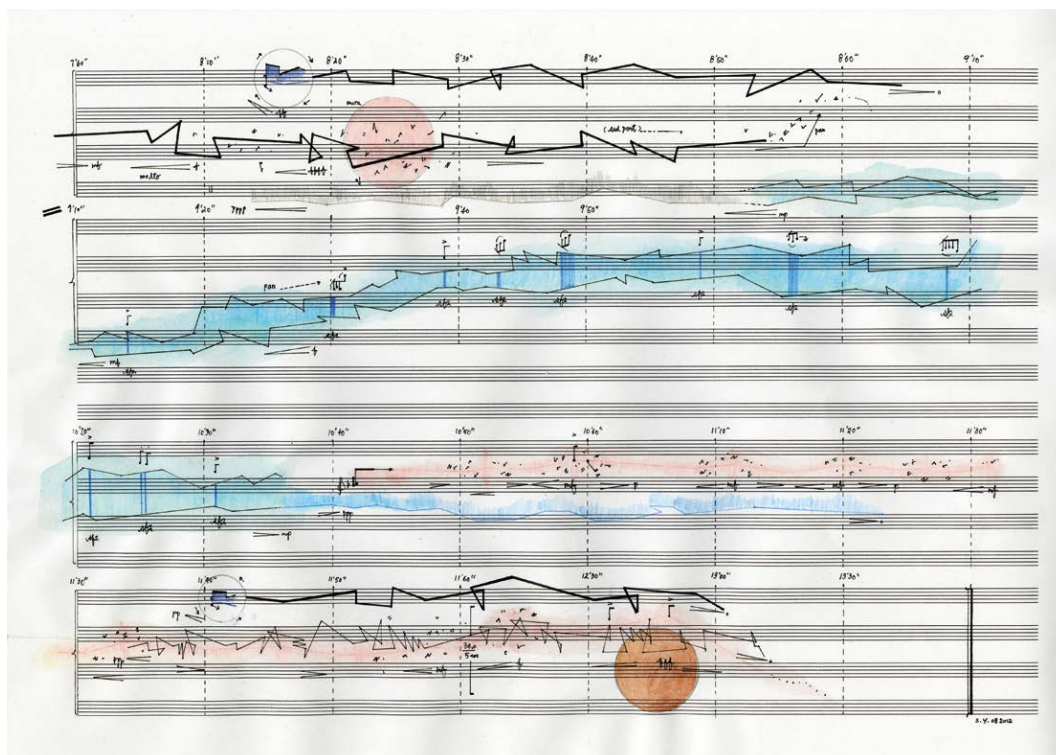
Explosion sounds and bell sounds are similar in that they are both dense, condensed, overloaded.

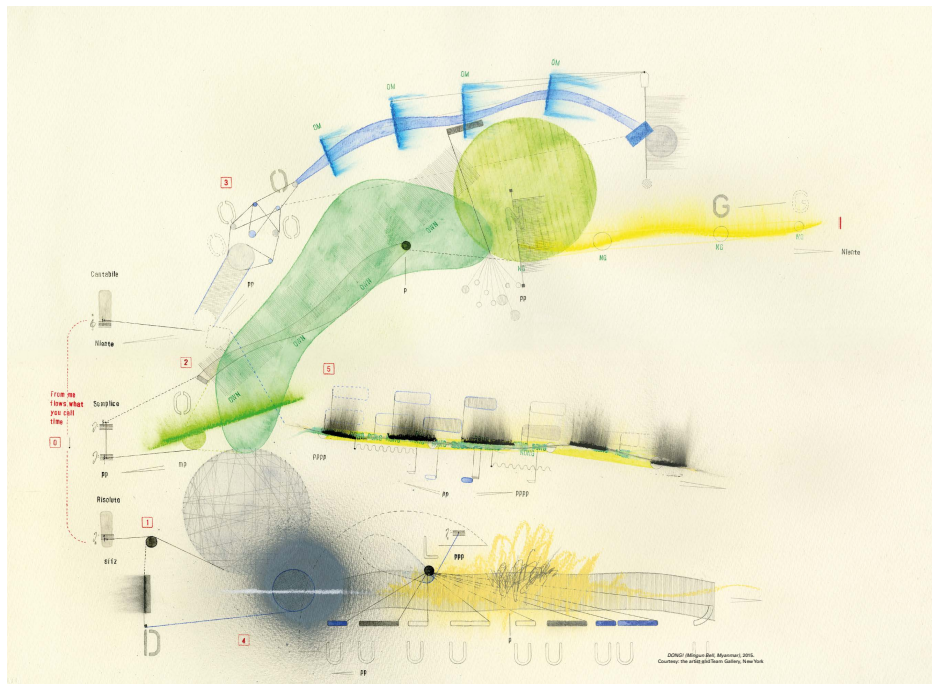
HUO

How do you formalize them?

SY

I feed them through sound analysis software, and I look at the resulting spectrogram. That informs me about what pitches, what qualities, I'm not hearing. I then proceed to make a graphical transcription of the sound. There's always certain sonic qualities such as pitch material that I try to be more literal about in my transcriptions. For such qualities, I rely more on traditional musical notation. But traditional notation has a habit of disregarding certain sonic features, and is terribly ineffective when it comes to describing qualities that has more to do with energy than information. So for things like how the condensed sounds unlock, how it develops and reverberates through space—for those I need to rely on visual metaphors. I suppose my approach is methodological but not scientific. There is of course already a long tradition of representation of sound and music in visual art: Wassily Kandinsky, Paul Klee... People always talk about the musicality in the visual. When you look at a Kandinsky, he's obviously very successful in coming up with general descriptions of what the music is. But when you respond to a full musical composition—like a jazz composition or a symphony—and represent that information on a canvas, two things happen: first, you end up responding to the *idea* of a musical composition, and second, you invariably end up with general accounts of what the music is. Those are interesting and fun, but what I'm interested in are shorter moments, because by zooming into these short energies I reveal to you what I am





MOUSSE 55
S. YOUNG

54



SDHK, 2015, *Pastoral Music* installation view at Team Gallery, New York, 2015.
© Samson Young. Courtesy: Team Gallery, New York. Photo: Joerg Lohse

hearing, and while the audience might or might not agree with my take on things, we can at least agree that there is much more in that sound to what we can perceive on the surface. This dialogue is not about verification, or who has better ears, but more about giving you access to the fact that I can try to but I will fail at communicating with you. I can't make you hear a sound as yellow, but I encourage you to become aware of that fact that I am experiencing this peculiar thing that is called hearing in colors, which you might also know, but there is no way to synchronize that experience and probably there is no need to. It is enough that you recognize that something in me is similar to what is also in you.

To take a step back, to root everything in music: composers have always been interested in the representation of sound, and notation has evolved as technology develops. Take for instance a composer like Olivier Messiaen, who went out into the field and tried to make accurate descriptions of bird songs. If he'd had the technology we have now, I think he would have tried to notate the bird sounds very differently. He would try to be extremely detailed about the spectral qualities.

HUO

He would use computers?

SY

He would definitely use computers.

HUO

So would John Cage.

SY

I think so. Composers and musicians are always at the forefront of responding to technology. If you look at the development of the modern piano, it has adopted technological advances every step along the way: from the wooden frame, to the mechanics that allow you to create a soft sound and a loud sound. Then comes industrialization and a metal frame, which amplified the piano, made it louder. Then the electronic keyboard. You would never hear a composer say, "I'm writing this piece of music just because I want to show off this new Korg synthesizer," but they are always the first to respond to shifts in technology. Musical instruments are technology.

HUO

You describe that there is this overload in the explosions. I was once in Korea, at a monastery, and they ring these bells early in the morning, at 5 a.m. It was complete sensory overload.

SY

I love sensory overload because in those moments you can't process it all, so you kind of give up. You suspend logic, and are then relying on your sensory apparatus. What makes this wonderful is that it's like a game; you can't fully comprehend all that you're hearing, but you can totally imagine somebody hearing the same thing, and you know what that thing is. It becomes a perfect way to imagine another consciousness.

Iris Murdoch's writing often talks about the importance of being able to imagine others' consciousness. To imagine you're hearing the same thing as somebody else, that you can't fully process, is a wonderful way to know that there's this other consciousness at the opposite end of the table. We are hearing the same sound, but I know we're not really hearing the same thing, but I can acknowledge that, and can imagine what you're experiencing.

Remember the handwriting sample I did for you: "My dear friend, what is on your mind?" I think this becomes a great way to ask that question. "My friend, what is on your mind?" I can't

know. We're hearing different things, and that's OK. That's why information overloads are good. They are not about verification.

HUO

In the BMW project you did research globally, with many bells—collecting bells, in a sense.

SY

Fieldwork is important as a way to figure things out through going around to many places.

HUO

Learning from bells. Like Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's book *Learning from Las Vegas*.

SY

For me field work is a way to think through issues, to arrive at a nuanced position on certain topics, but this is mostly done to satisfy an internal need, rather than to sway anybody's opinion. So my work is not political in that sense, but of course a nuanced position on things affects how I vote, how I consume, who I admire, who I support, how I run my nonprofit.

HUO

You have a nonprofit?

SY

Yes, it's called Contemporary Musiking (CMHK). It's an Arts Council-funded organization, running for about three years now. We support emerging sound artists in Hong Kong, and we have an overseas exchange program. We do social engagement projects as well.



So You Are Old By the Time You Reach the Island, video shooting documentation, 2016. BMW Art Journey at Art Basel Hong Kong, 2016. Courtesy: the artist and Edouard Malingue Gallery, Hong Kong

An example of how I process issues through field work is the *Liquid Borders* project, in which I visited the restricted zones between Hong Kong and China, walking along the entire border between the two regions and archived the vibration of the border fences. A point of departure for the project is the complicated relationship between Hong Kong and China, the differences in values and ideologies between the two regions, but also a deep conservatism and the fear of the unknown that fuse discrimination of new immigrants. The border is important psychologically for the people of Hong Kong, it's our "last frontier" and people fear losing it. But if it's so important to us then where is it? What does it look like? What does it sound like? Is it fragile or robust? What does it keep away and what gets through? So the task that I'd designed for myself—to archive the fences between Hong Kong and China in its entirety—is really just an excuse for me to walk along the border and see/hear it for what it is.

HUO

What would be the endpoint of the bell project? You mentioned once that the bell sounds will all come together in a musical work, and you want an orchestra to become an extension of the reverberation of the bells, and you'll do a multichannel sound piece with your recordings. Is that all still going to happen?

My dear friend, what is on your mind? Samson Young for Hans Ulrich Obrist's Instagram, 2015

My dear friend,
what is
on your
mind?

SY

All of those things are still in the plan. I am planning to write an orchestral composition. I'm talking with the Hong Kong Sinfonietta, and we're going to try and program it for 2018. I'm going to make a bunch of drawings of just the bell sounds that will be similar to the explosion sound project, in that they focus on shorter moments. I'm probably going to show them in Düsseldorf at the end of this year.

What I like about the process is that I've done all this research, and all of these different works will happen only when the moment is right. It's kind of like the bell and its reverberations: the moment happened, and then it might resonate, and I might make another work about it five or ten years later. The bell recording trip was such an important educational process, it has changed the way I think about certain things. It's going to reverberate throughout different facets of my practice.

HUO

I saw your excellent *Pastoral Music* exhibition at Team Gallery in New York last year. There you created a situation of a gallery show with scores, and an installation in the middle. Sometimes you would be there, live in the space performing, but when I was there, you were away and the exhibition still worked—you could be present or absent.

SY

That show was the explosion research project that came before the bells. It started with explosions and expanded into looking at how sound has always been used in warfare, and the reverse: how people remember and experience warfare through its sounds. I read a great book about how veterans who fought in the Gulf War remember it through hearing. They give these intricate descriptions. Of course, in the book they're in the form of text, but they vividly describe how to decipher where a bomb is dropping: in your neighborhood, or somewhere far away, to determine if you need to run or not. And as you know, historically sound has been used as a weapon, as psychological warfare and a way to intimidate the enemy.

My projects are always very messy. If you remember the drawings on the walls at Team Gallery one was called *SDIHK*, those were military strategies but described with musical notation. *SDIHK* stands for Strategic Defense Initiative of Hong Kong. I was thinking about the Ghost Army of World War II, a tactical deception unit. The Americans had sound engineers and musicians making these fake radio broadcasts, and playing back sounds of explosions into the battlefield as decoys. So they were essentially musicians as soldiers. At first my project was about sound and war, but it eventually became about what musicians and people working with sound *could* do in times of conflict. If there is a war in Hong Kong what is something that I could do?

HUO

What can art do?

SY

Yes. Of course there's things you can already imagine, such as propaganda, trying to sway opinion. But if you look at history, artists have had other roles to play as well.

HUO

More and more people live in cities. Rem Koolhaas says that we should not focus only on the city, but also on the countryside. Is *Pastoral Music* intended to bring us away from the city, into a more rural or serene context?

SY

Since the Industrial Revolution, people have romanticized nature. Today places of conflict have become our new sites to romanticize. Remember how the CNN and cable news channels reported the shock and awe campaign during the Gulf War for instance, we experienced images and sounds of bombs dropping for hours on end. There are also hundreds of home-made night bombing and warzone videos on YouTube, and they get hundreds of thousands of hits. This is obviously hugely problematic, but there's

no denying that some people find these images incredibly seductive—they look and sound like gentle and distinct fireworks, which is very different from the overly dramatized depiction of war that we are so used in the cinema. But when suicide bombs hit a major city in the West it is such a big rupture because people never imagined being so close to the scenes of action.

HUO

That's what you meant by "pastoral"?

SY

Yes.

HUO

You've made these great books of scores that are connected to your installations: to the bells, and the explosions, and other pieces. They are also autonomous artworks. You use drawing, mapping, stamps, watercolor, charcoal. Can you tell me about them?

SY

I started doing them because I needed something to keep me occupied while waiting for the bells. The bells don't ring for you; you have to wait for them. I don't draw landscapes, but I guess these sound sketches are the equivalent of a kind of landscape art for somebody who works with sound, drawing what I'm hearing rather than what I'm seeing, in the field. So it's both a diary, and also a way to prevent boredom while I am waiting for a sound to happen. I became fascinated with the process and that in turn encouraged me to stay longer in one place. For example, at Rouen Cathedral in France, at each hour the bells are slightly different. I stayed there for a long time, and produced many different drawings throughout the day.

HUO

And you continue to do them.

SY

Yes. I'm actually going on a container ship residency, and will do seascape sound drawings all the time I'm on board. And what I'm drawing will always be different. It's kind of like long-exposure photography.

HUO

Do the war drawings continue also?

SY

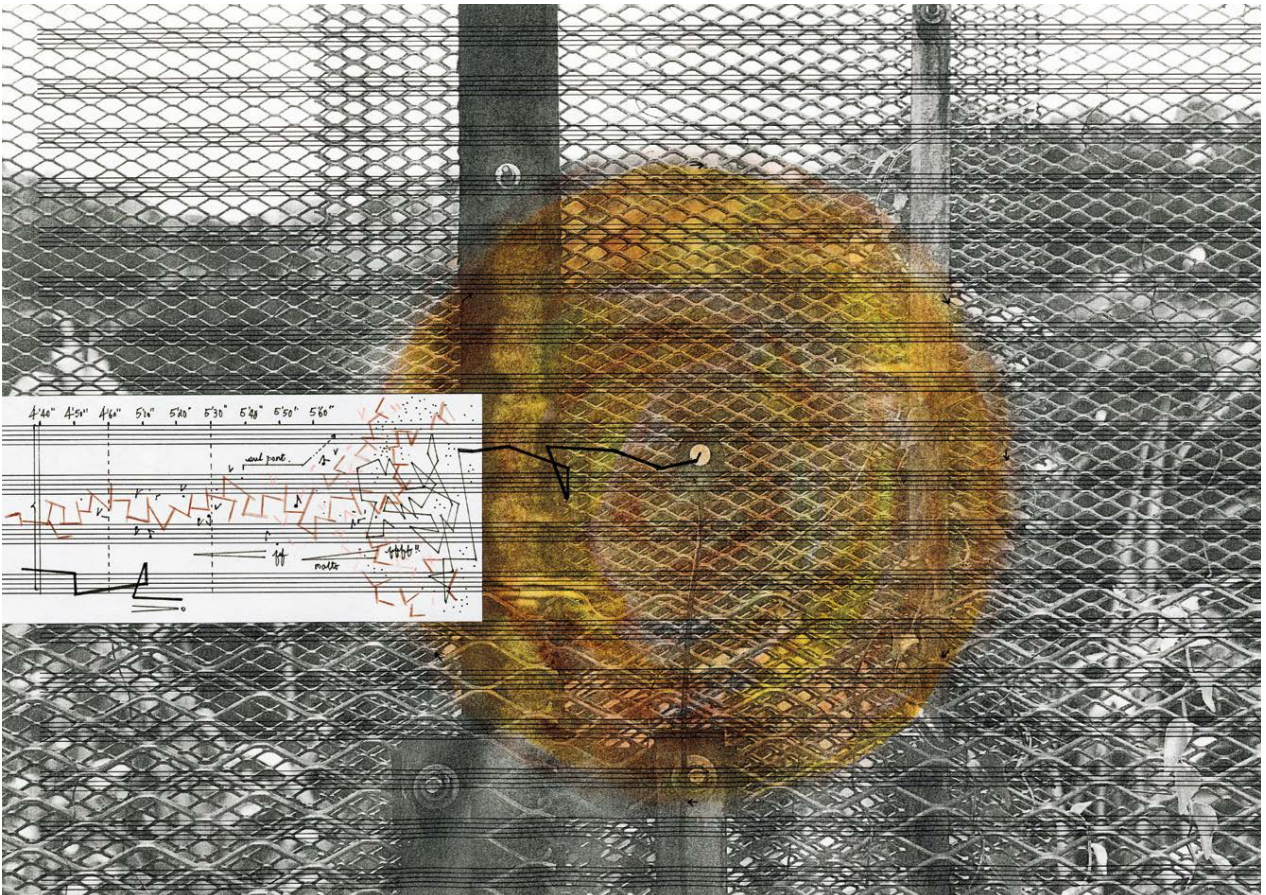
The war drawings will continue. I like using notation to describe things. Actually I've realized that a lot of what I do is transcription, as opposed to composition, and I think this is an important distinction. Composers generally use notation as a tool to produce an end point, to bring about a musical performance. Whereas I'm using notation to reverse back from an end point, from an already-existing sound back to its representation. I'm always transcribing. I haven't entirely figured this out yet, but I think it's important. I'm on to something.

Artist and composer **Samson Young** (1979) studied music, philosophy and gender studies at the University of Sydney and holds a Ph.D. in Music Composition from Princeton University. Young's diverse practice draws from the avant-garde compositional traditions of aleatoric music, musique concrète, and graphical notation. His drawing, radio broadcast, performance and composition touch upon the recurring topics of conflict, war, and political frontiers. Young was the inaugural winner of the BMW Art Journey Award at the Art Basel Hong Kong 2015. Young will represent his native Hong Kong at the 2017 Venice Biennale.

Hans Ulrich Obrist (1968, Zurich, Switzerland) is Co-Director of the Serpentine Galleries, London. Prior to this, he was the Curator of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Since his first show "World Soup" (The Kitchen Show) in 1991, he has curated more than 300 shows.



Above - *Liquid Borders* series, field work documentation, 2012. © Samson Young. Courtesy: the artist and Team Gallery, New York. Photo: Dennis Man Wing Leung
 Below - *Liquid Borders IV (Mai Po & Luk Keng)*, 2014. © Samson Young. Courtesy: the artist and Team Gallery, New York



Samson Young è un sound artist e compositore di Hong Kong i cui interessi spaziano dal sistema di scrittura tradizionale occidentale, l'unità collettiva delle orchestre e la possibile relazione tra suoni e guerra (suoni come armi, esplosioni come veicoli di informazioni condensate), fino alla registrazione, la notazione e il disegno di campane: artefatti che stabiliscono limiti, che possono unire o separare comunità e individui.

HANS ULRICH OBRIST Hai una formazione musicale. Cosa ti ha spinto a passare all'arte figurativa?

SAMSON YOUNG È stato un processo graduale, cominciato quando feci amicizia con alcuni artisti nel campo dei nuovi media. Dopo gli anni della laurea triennale a Sidney, tornai a Hong Kong per guadagnare qualcosa e terminare la laurea magistrale prima di trasferirmi negli Stati Uniti per un dottorato. A Hong Kong conobbi quest'associazione artistica, Videotage. Senza di loro non mi sarei avvicinato a questo mondo. Avevo un amico, Christopher Lau, che lavorava come direttore tecnico per Videotage. A dire il vero ha una preparazione da programmatore e ha studiato matematica, e faceva molti lavori bizzarri. Assieme – con l'aggiunta di una poetessa di nome Ron Lam – formammo il collettivo Emergency Lab.

HUO Ron Lam scrive ancora poesie?

SY No, ora scrive diari di viaggio e vive a Kyoto. E Chris non fa più video. Ho assorbito io quello che facevano ed è parte della mia pratica ora. Quando lavoravamo avevamo ruoli variabili: in uno cominciavo io dalla musica. In un altro magari era Ron che scriveva la musica mentre Chris redigeva i testi.

HUO Come dice Etel Adnan: l'identità è evasiva, l'identità è una scelta. Avevate un manifesto come Emergency Lab?

SY Non proprio, era tutto lasciato al caso. A ben vedere era proprio da questo che abbiamo preso il nome, perché facevamo tutto all'ultimo minuto. Dopo essermi trasferito negli Stati Uniti divenne più semplice lavorare per conto mio.

HUO È per questo che hai cominciato a fare video?

SY Sì, ero giunto alla conclusione che se dovevo usare un video come sfondo per la musica, tanto valeva imparare a farli da solo. All'epoca non m'interessava granché se erano professionali o meno.

HUO Potresti fare un esempio?

SY Ho fatto un brano per violoncello molto concettuale dove giocavo a ping pong vestito da Teletubby e un violoncellista con un leggio.

HUO Mi piacerebbe molto vederlo.

SY È un po' ridicolo! Te lo mostrerò, ma non ne farò mai più di simili! Sono lì sullo sfondo che bevo tè con indosso il mio costume da Teletubby. È proprio strano. C'è stato un periodo in cui c'era più umorismo nei miei lavori. Era folle anche perché lo avevo realizzato per il dipartimento di musica a Princeton, e i professori dicevano cose tipo, "Che sta succedendo?!" Il giorno dopo era sulla prima pagina del giornale studentesco, con la testona del mio costume da Teletubby. È da lì che ho iniziato a diversificare la mia attività. Accumulavo conoscenze in questo modo: imparavo a fare un video per un pezzo; per quello successivo imparavo ad adoperare l'elettronica e i circuiti; per il pezzo che seguiva imparavo come montare il tutto con collage di testi. Lungo il percorso – dopo aver intrapreso molti piccoli esperimenti – finii per ottenere una gamma di

capacità più ampia di quella di un compositore. Ora che ho tutte queste abilità a mia disposizione mi chiedo sempre: "Beh, come posso utilizzarle?"

HUO Questo per quanto riguarda la tecnologia e i media. Che mi dici degli spartiti scritti a mano?

SY Quelli vengono prima. Di questi tempi un compositore utilizza generalmente il computer per realizzare spartiti. Al primo anno della triennale all'Università di Sidney, una professoressa ci fece scrivere a mano tutte le composizioni. Pensava fosse importante. Mi è davvero piaciuto, quindi ho continuato.

HUO Conosci il mio Instagram. Credo che la scrittura a mano vada salvata, perché è qualcosa che sta per scomparire.

SY Esattamente. Mettendo a confronto la musica composta prima degli spartiti realizzati al computer con quella venuta in seguito, avverto un cambiamento nel modo di lavorare del compositore. È una teoria azzardata, e non so se qualcun altro abbia già provato a svilupparla, ma penso che la musica minimalista americana – Steve Reich e Philip Glass, ad esempio – sia stata agevolata dal computer. È facile prendere un passaggio e ripeterlo, allungarlo – basta un semplice copia e incolla. Mentre se stai scrivendo lo spartito a mano senti fisicamente lo sforzo per copiare lo stesso passaggio, magari per venti battute.

HUO Differenza e ripetizione.

SY Scrivere spartiti mi dà un grande piacere. Il loro aspetto mi sta a cuore. Ricordo che i miei amici a scuola facevano commenti a riguardo, dicevano che passavo più tempo a dare un bell'aspetto allo spartito che non pensando alla musica. Non capivo questa critica: voglio che i miei spartiti siano belli. Quindi credo che la mia esperienza nel disegno venga da lì. Scrivere spartiti, per me, è come disegnare la notazione musicale.

HUO Parliamo del tuo progetto sul suono delle esplosioni, *Pastoral Music*.

SY Li studio i suoni delle esplosioni. Mi interessano molto i suoni condensati e un'esplosione è super condensata. Dura una frazione di secondo, ma in quel momento ci sono così tante informazioni. È un sovraccarico, come il flash di una macchina fotografica. Suoni di questo genere mi affascinano perché rappresentano una sfida alla logica. Innanzitutto, non è possibile sentire tutto al momento; perdiamo informazioni. Il nostro orecchio ne trascura alcune per elaborare il momento. In secondo luogo, c'entra la tecnologia. Non abbiamo mai avuto modo di sentire veramente questi suoni condensati fino all'avvento di due innovazioni: le tecnologie di registrazione e i software di analisi del suono. È solo grazie a queste invenzioni che possiamo ritornare ai suoni per ascoltarli più volte e analizzarli. Quando osservi lo spettrogramma di un'esplosione, ti è subito chiaro che ci sono molte cose che non stai percependo. In quella frazione di secondo il tuo cervello "riempie le lacune" per immaginare questo sovraccarico d'informazioni nella sua totalità. Quindi l'immagine di un suono sullo spettrogramma ci ricorda che l'ascolto è una condizione alla quale *aspiriamo*; aspiriamo a sentire quanto più possibile, ma il nostro corpo non ce lo permette. I software di analisi del suono hanno dato vita a questo momento storico, in maniera non dissimile da quanto gli astronauti lasciando la Terra per la prima volta, hanno scattato una foto del nostro pianeta dallo spazio. L'immagine della Terra vista dal cosmo, dove il "mondo" in cui viviamo si presenta come un cerchietto circondato da vasti archi di nulla, ha cambiato per sempre il modo in cui concepiamo le proporzioni.

Allo stesso modo, lo spettrogramma ha cambiato il nostro rapporto con l'udito; i confini e i limiti della percezione uditiva sono stati ridisegnati. I suoni di esplosioni e quelli delle campane sono simili in quanto entrambi sono densi, condensati, sovraccarichi.

HUO Come fai a formalizzarli?

SY Li inserisco in un software di analisi del suono e do un'occhiata allo spettrogramma. Ottengo così informazioni su quali altezze e qualità non sento. Quindi trascrivo graficamente il suono. Vi sono sempre determinate qualità sonore – l'altezza, ad esempio – che cerco di rappresentare in maniera più esatta nella trascrizione; in questo caso mi servo maggiormente della notazione musicale tradizionale. Questa ha però trascurato alcune caratteristiche del suono ed è tremendamente inefficace per descrivere l'energia di un suono. Per cose come la maniera in cui un suono condensato si scioglie, si sviluppa e si riverbera nello spazio – per tutto questo ho bisogno di affidarmi a metafore visive. C'è una lunga tradizione di rappresentazioni di suoni e musica nelle arti visive: Wassily Kandinsky, Paul Klee... Se devi descrivere su una tela una composizione musicale nella sua interezza – un brano jazz, per esempio, o una sinfonia – normalmente succedono due cose: uno, reagisci all'*idea* della composizione, e due, ti ritrovi immancabilmente a rivolgerti alla musica in generale. Questi resoconti son pur sempre interessanti e divertenti, ma quello che m'interessa sono i momenti più brevi, perché mettendo a fuoco queste energie posso rivelare quello che sto sentendo; e anche se il pubblico può essere più o meno d'accordo con la mia versione, possiamo concordare sul fatto che un certo suono contiene molte informazioni di quelle che si avvertono in superficie. Non è un dialogo con carattere di verifica, né ha il fine di stabilire chi ha l'udito più fine, voglio più che altro farti arrivare alla consapevolezza che posso provare a comunicare con te, ma fallirò. Non posso portarti a sentire un suono come "giallo", ma t'incoraggio a prendere consapevolezza del fatto che sto sperando quel peculiare fenomeno che si chiama "sentire i colori"; forse lo conoscerai, ma non c'è alcun modo di sincronizzare quest'esperienza – probabilmente, non se ne sente neppure il bisogno. Basta che tu riconosca che qualcosa in me è simile a quello che c'è in te.

Facciamo un passo indietro per situare tutto questo nella musica: i compositori hanno sempre avuto grande interesse per la rappresentazione dei suoni, e la notazione si è evoluta di pari passo con la tecnologia. Prendiamo, ad esempio, compositori come Olivier Messiaen che è andato sul campo e ha tentato di fornire descrizioni accurate del canto degli uccelli. Se avesse avuto la tecnologia di cui disponiamo ora, credo che avrebbe annotato in maniera molto diversa i suoni che ascoltava. Avrebbe cercato di essere preciso con le qualità dello spettro.

HUO Avrebbe usato il computer?

SY Avrebbe usato il computer, certamente.

HUO Lo stesso vale per John Cage.

SY Lo credo anch'io. I compositori e i musicisti sono sempre in prima linea nel reagire alla tecnologia. Se guardi come si è sviluppato il pianoforte moderno, vedrai che ha sempre adottato i progressi tecnologici più recenti: dalla struttura in legno fino alle meccaniche che permettono di creare un suono più morbido e uno più forte. Poi viene l'industrializzazione e la struttura in metallo, che ha amplificato il piano e ne ha aumentato la potenza di suono. Poi la tastiera elettronica. Un compositore non direbbe mai: "Sto scrivendo un pezzo solo per sfoggiare questo nuovo sintetizzatore Korg", ma sono sempre i primi a rispondere ai cambiamenti tecnologici. Gli strumenti musicali sono tecnologia.

HUO Hai descritto la presenza di un sovraccarico nell'esplosione. Una volta mi trovavo in Corea, in un monastero dove suonano le campane la mattina presto, alle 5. È stato un totale sovraccarico sensoriale.

SY Adoro il sovraccarico sensoriale, perché in quei momenti non riesci a elaborare tutto, quindi ti arrendi, in un certo senso. Operi una sospensione della logica e da lì in poi ti affidi ai sensi. Ciò che lo rende meraviglioso è la natura quasi di gioco; non puoi capire appieno tutto ciò che stai ascoltando, ma è possibillissimo immaginare qualcuno che stia sentendo la tua stessa cosa, e sai di che si tratta. Gli scritti di Iris Murdoch parlano spesso di quanto sia importante figurarsi la coscienza di qualcun'altro. Sentire gli stessi suoni che sta ascoltando un'altra persona, è un modo meraviglioso di scoprire che esiste un'altra coscienza negli altri. Ricordati il campione di calligrafia che ho fatto per te: "Mio caro amico, cosa ti passa per la testa?" Credo che questo sia un gran bel modo di porre la domanda. "Amico mio, cosa ti passa per la testa?" – non lo posso sapere. Sentiamo cose diverse, e va bene. È per questo che i sovraccarichi d'informazione sono un bene.

HUO Per il progetto legato a BMW hai operato una ricerca globale con molto campane – le hai collezionate, in un certo senso.

SY Il lavoro sul campo è importante perché è un modo di comprendere le cose visitando un gran numero di posti.

HUO Imparare dalle campane. Come il libro *Imparare da Las Vegas*, di Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour.

SY Per me il lavoro sul campo è un modo di riflettere a fondo sui problemi e raggiungere una posizione articolata in merito a certi argomenti, ma ha principalmente lo scopo di soddisfare un bisogno interiore, più che di manipolare l'opinione altrui. Perciò il mio lavoro non è politico in quel senso, ma è ovvio che una posizione complessa sulle cose influenza il modo in cui voto, in cui consumo, verso chi rivolgo la mia ammirazione, chi sostengo, come gestisco la mia associazione no profit.

HUO Hai un'associazione no profit?

SY Sì, si chiama Contemporary Musiking (CMHK). È un'organizzazione che riceve fondi da un Arts Council ed esiste da tre anni. Sosteniamo artisti emergenti nel campo del sound a Hong Kong e abbiamo un programma di scambio oltreoceano. Ci occupiamo anche di progetti per il sociale. Un esempio di come affronto problematiche tramite il lavoro sul campo è il progetto *Liquid Borders*, per il quale ho visitato aree riservate tra Hong Kong e la Cina – ho percorso l'intera lunghezza del confine tra le due regioni e ho ascoltato le vibrazioni delle recinzioni di frontiera. Un punto di partenza per questo progetto sono le complicate relazioni fra Hong Kong e Cina, le differenze di valori e ideologie fra le due regioni, ma anche il profondo conservatorismo e la paura dell'ignoto che concorrono nella discriminazione contro i nuovi immigrati. Il confine ha un'importanza psicologica per gli abitanti di Hong Kong, è la nostra "ultima frontiera" e la gente ha paura di perderla. Ma se è tanto importante allora dov'è? Che aspetto ha? Qual è il suo suono? È fragile o robusto? Cosa trattiene e cosa lascia filtrare? Quindi l'obiettivo che mi ero posto – archiviare le recinzioni fra Hong Kong e Cina – era in realtà solo una scusa per poter camminare lungo il confine e vederlo, sentirlo per quello che è.

HUO Quale sarebbe il punto d'arrivo del progetto delle campane? Una volta hai accennato al fatto che i suoni di campana confluiranno tutti in un lavoro musicale, e

vorresti un'orchestra come estensione dei riverberi delle campane; con le tue registrazioni farai un pezzo sonoro su più canali. Hai ancora intenzione di farlo?

SY È tutto ancora nei miei piani. Ho in programma di scrivere un pezzo per orchestra. Ne sto parlando con la Hong Kong Sinfonietta, cercheremo di inserirlo nel programma del 2018. Farò un po' di disegni solo sui suoni di campana, simili a quelli del progetto sul suono delle esplosioni. Probabilmente li esporrò a Düsseldorf alla fine di quest'anno. Quello che mi piace di questo procedimento è l'aver condotto tutta questa ricerca, e tutti questi lavori così diversi appariranno solo al momento giusto. Un po' come la campana e i suoi riverberi: il momento è trascorso, poi forse risuona, e magari farò un altro lavoro a riguardo cinque o dieci anni più tardi. Il viaggio che ho fatto per registrare le campane è stato un processo educativo importante, ha cambiato la maniera in cui concepisco determinate cose. Continuerò a risuonare in diversi aspetti della mia pratica.

HUO Ho visto la tua eccellente mostra *Pastoral Music* alla Team Gallery di New York lo scorso anno. Lì hai creato una situazione con spartiti, e al centro un'installazione. A volte c'eri anche tu, vivevi performando in quello spazio, ma quando sono passato eri via e la mostra funzionava comunque – potevi essere assente come presente.

SY Quella mostra era il progetto di ricerca sulle esplosioni che era venuto prima delle campane. È cominciato con le esplosioni per poi evolversi in un'indagine su come i suoni sono stati sempre utilizzati in sede di guerra, e il contrario: su come la gente vive la guerra e se ne ricorda attraverso i suoni. Ne danno certe descrizioni intricate... ovviamente nel libro sono in forma testuale, ma descrivono vividamente come si fa a intuire dove cadrà una bomba: nel tuo vicinato, o in qualche luogo lontano, per capire se devi correre o no. E come saprai, i suoni sono stati usati come arma nel corso della storia, nelle guerre psicologiche e al fine di intimidire il nemico.

I miei progetti sono sempre molto caotici. Se ti ricordi i disegni sulle pareti della Team Gallery, uno si chiamava *SDIHK* – erano strategie militari descritte con la notazione musicale. *SDIHK* sta per *Strategic Defense Initiative of Hong Kong* ("Iniziativa di difesa strategica di Hong Kong"). Stavo pensando all'Esercito Fantasma della Seconda Guerra Mondiale, un'unità di depistaggio tattico. Gli americani avevano ingegneri del suono e musicisti che producevano trasmissioni radio finte, e mandavano suoni di esplosioni in *play back* sul campo di battaglia per creare un diversivo. Quindi erano essenzialmente musicisti soldati. Inizialmente il progetto si concentrava su suoni e guerra, ma alla fine si è focalizzato su cosa possono fare i musicisti e le persone che lavorano coi suoni in tempi di conflitto. Se scoppia una guerra a Hong Kong, c'è qualcosa che posso fare?

HUO Cosa può fare l'arte?

SY Sì, è ovvio che ci sono cose che possiamo immaginare, come la propaganda, il tentativo di manipolare le opinioni. Ma se guardi alla storia, gli artisti hanno avuto anche altri ruoli.

HUO Sempre più gente vive in città. Rem Koolhaas dice che non ci dovremmo concentrare solo sulla zona urbana, ma anche sulla campagna. *Pastoral Music* ha forse l'intento di portarci via dalla città, in un contesto più rurale o sereno?

SY La gente ha idealizzato la natura sin dalla Rivoluzione Industriale. Oggi i luoghi di conflitto sono diventati i nuovi posti da idealizzare. Prova a ricordare il modo in cui la CNN e i canali di notizie via cavo hanno

seguito la campagna di shock durante la Guerra del Golfo – per ore intere abbiamo assistito a immagini e suoni di bombe che cadevano. Su YouTube ci sono anche centinaia di video amatoriali di zone di guerra e bombardamenti notturni, e ricevo sulle centinaia di migliaia di visite. È ovvio che si tratta di qualcosa di fortemente problematico, ma è impossibile negare che c'è chi ritiene queste immagini incredibilmente ammaliante – hanno l'aspetto e il suono di fuochi d'artificio distinti e gentili, molto diversi dalle rappresentazioni della guerra fin troppo dramatizzate cui il cinema ci ha abituati. Ma quando i kamikaze colpiscono una città importante in Occidente è un grande punto di rottura, perché la gente non immaginava di trovarsi così vicino alla scena dell'azione.

HUO Intendevi questo col termine "pastorale"?

SY Sì.

HUO Hai fatto questi libri di spartiti collegati alle tue installazioni – per le campane, le esplosioni, e altri pezzi. Sono anche lavori autonomi. Utilizzi disegni, mappature, francobolli, acquerelli, carbone. Me ne puoi parlare?

SY Ho cominciato a farli perché mi serviva qualcosa per tenermi occupato mentre aspettavo le campane. Le campane non suonano per te, le devi aspettare. Non disegno paesaggi, ma credo che questi bozzetti siano l'equivalente di una specie di pittura paesaggistica per chi lavora con il suono: sul campo, disegno quello che sento invece di quello che vedo. Perciò è sia un diario, sia un modo di scacciare la noia mentre attendo un suono. Il procedimento mi ha affascinato, e questo a sua volta mi ha incoraggiato a fermarmi più a lungo in uno stesso luogo. Un esempio: alla cattedrale di Rouen in Francia le campane hanno un suono leggermente diverso ogni ora. Sono rimasto lì a lungo e ho prodotto molti disegni diversi nel corso della giornata.

HUO E continui a farli.

SY Sì. Andrò addirittura in una casa container su una nave e farò disegni del soundscape marittimo. E ciò che disegnerò sarà sempre diverso. È un po' come una fotografia a lunga esposizione.

HUO I disegni di guerra, continueranno anche quelli?

SY Continueranno anche quelli. Mi piace usare la notazione per descrivere le cose. A dire il vero sono giunto alla conclusione che gran parte della mia attività consista nel trascrivere, piuttosto che nel comporre, e penso sia un distinguo importante. Di solito i compositori usano la notazione come strumento per sancire un punto d'arrivo e dar vita all'esecuzione musicale. Io invece uso la notazione per tornare indietro da un punto d'arrivo, da un suono preesistente fino alla sua rappresentazione. Sto sempre trascrivendo qualcosa. Non credo di aver compreso interamente la faccenda, ma penso sia importante. Sono su una buona pista.