



sound. self. other

agostino di scipio

sound. self. other

5 new sound works by
Agostino di Scipio

Galerie Mario Mazzoli

Konspirative Dekonstruktion:

Agostino di Scipios Klangobjekte und -installationen
Marc Wellmann

„Am Anfang war das Wort“, heißt es zu Beginn des Johannes-Evangeliums. Doch damit aus dem Wort ein vernehmbarer Schall wird, ist sowohl der Raum als auch ein Medium nötig, in denen sich Klangwellen ausbreiten können. Das erste Wort Gottes war nicht hörbar, jedenfalls nicht im physikalischen Sinn. Das All ist stumm – und einer der ganz wenigen Science-Fiction-Regisseure, der diese akustische Tatsache berücksichtigt hat, war Stanley Kubrick mit seinem berückenden Film „2001 Odyssee im Weltraum“. Für die Zeitgenossen von Robert Boyle, der erstmals Mitte des 17. Jahrhunderts durch eine neuartig konstruierte Luftpumpe ein fast vollständiges Vakuum auf der Erde erzeugen konnte, hatte die Abwesenheit von Luft einen Sensationscharakter, der in einer Reihe von Schauexperimenten dem staunenden Publikum vorgeführt wurde. Boyle bestätigte nicht nur Galileos Fallgesetze, wonach etwa eine Feder und ein Stein gleich schnell auf den Boden fallen, wenn sie nicht vom pneumatischen Widerstand gebremst werden, sondern demonstrierte auch mittels einer lautlos schwingenden Glocke, dass die Hörbarkeit einer Schallquelle von einem gasförmigen (oder auch flüssigen) Medium im Raum abhängt.

In Agostino di Scipios *Boylean Sound Objects* von 2010 werden Robert Boyles gewissermaßen anti-akustischen Experimente zitiert, dabei jedoch in eine Sphäre überführt, in der es nicht um die Anschaulichkeit physikalischer Gesetze geht. Es handelt sich um vier als Prototypen einer Serie deklarierte Objekte aus äußerlich primitiv scheinenden Elektroteilen, inklusive je eines Mikrophons und eines kleinen Lautsprechers, die in Vakuumfolie eingeschweißt wurden, und die unter normalen atmosphärischen Bedingungen akustische Rückkoppelungen (Feedbacks) hervorbringen würden. Ihre Funktionsbereitschaft ist an dem lakonischen Glühen eines Kontrollämpchens zu erkennen. Den Rest muss man sich denken, denn zu hören ist nichts. Über separate Kopfhörer kann der interessierte Besucher indes den Geräuschen lauschen, die vor dem Verpacken der Geräte aufgezeichnet wurden und bei denen di Scipio sie als rudimentäres Instrument gebrauchte.

In seinen *Boylean Sound Objects* manifestiert sich di Scipios Grundüberzeugung, dass Klang immer ein Ereignis ist. Der eigentliche Ort des Klangs, in dem er sich ausbreitet und im ontologischen Sinne existiert, ist der mit einem Medium gefüllte Raum. Aus dieser Perspektive ist die Fetischisierung des Klangs in Form einer objektbezogenen Skulptur ein Paradox, die von seinem eigentlichen Wesen nur ablenkt. In den *Boylean Sound Objects* dekonstruiert di Scipio die Gattung der Klangskulptur zu einem gleichsam geknebelten Gegenstand, der in absoluter Stille sein tönendes Potential entfaltet und sich einer Ästhetisierung offen verweigert. Davon zeugen unter anderem die billigen Fotokopien aus Robert Boyles Werken, die mit den elektronischen Bauteilen in vakuumisierten Frischhaltetüten eingeschweißt wurden, welche di Scipio aus einem Supermarkt bezogen hat.

Wer sich mit Kriterien des Visuellen den Werken di Scipios nähert, wird enttäuscht. Sowohl über die utilitaristische Schlichtheit der Materialien als auch über die manchmal naiv scheinende Vordergründigkeit der Mittel. Doch das ist im Hinblick auf sein Bekenntnis zur performativen Natur von Klang nur konsequent. Die eigentliche Schönheit dieser Dinge ist nicht optisch erfahrbar, sondern erschließt erst auf einer akustisch-konzeptionellen Ebene, die sowohl zum eigentlichen Klangerlebnis als auch zu den Algorithmen eines hochkomplexen Programmcodes führt.

Seit Mitte der 1990er Jahre arbeitet di Scipio mit dynamischen, selbstkontrollierenden Systemen, bei denen vorher aufgezeichnete und bearbeitete akustische Materialien mit Echtzeit-Klängen in Dialog gebracht werden, die der tatsächliche Raum liefert, in dem die Klanginstallation aufgebaut ist. Neben den Stimmen und Tönen der Ausstellungsbesucher widmet sich di Scipio dabei häufig residualen Geräuschen, die normalerweise von der akustischen Wahrnehmung ausgeblendet

Conspiratorial Deconstruction:

Agostino Di Scipio's Sound Objects and Installations
Marc Wellmann

“In the beginning was the Word,” as is written in the Gospel according to John. But in order for the word to become a perceptible sound, both space and a medium are necessary for the sound waves to diffuse. The first word of God was not audible, at least not in the physical sense. Space is silent – and one of the very few science fiction directors who took this acoustic fact into account was Stanley Kubrick with his spellbinding film “2001: A Space Odyssey.” For the contemporaries of Robert Boyle, who, for the first time in middle of the 17th Century, managed to create an almost complete vacuum on earth with an innovative air pump construction, the absence of air had a sensational character that was presented to a rapt audience in a series of show experiments. Boyle not only confirmed Galileo's laws of falling bodies – whereby a feather and a stone fall to the ground with identical speed if they are not slowed down by pneumatic resistance – he also demonstrated, by means of a silently swinging bell, that the audibility of a sound source is dependent upon a gaseous (or also liquid) medium in space.

In Agostino Di Scipio's *Boylean Sound Objects* from 2010, Robert Boyle's rather anti-acoustic experiments are quoted, though here they are transferred to a sphere that has nothing to do with illustrating the laws of physics. The work deals with four objects, declared as prototypes of a series, created from apparently primitive-looking electronic parts, each including a microphone and a small loudspeaker vacuum-sealed in plastic and which under normal atmospheric conditions would generate acoustic feedback. Their readiness to function can be recognized by the small, laconically glowing indicator light. The rest has to be imagined, for there is nothing to hear. Over separate headphones, the interested visitor can listen in to sounds that were recorded before the devices were sealed and used by Di Scipio as a rudimentary instrument.

What is made manifest in the *Boylean Sound Objects* is Di Scipio's fundamental conviction that sound is always an event. The actual location of the sound, in which it diffuses and exists in the ontological sense, is the space filled with a medium. From this perspective, making a fetish of the sound in the form of an object-related sculpture is a paradox that only distracts from its true nature. In the *Boylean Sound Objects*, Di Scipio deconstructs the genre of the sound sculpture into a “gagged” object, so to speak, which reveals its sounding potential in absolute silence and openly resists aestheticization. This is also expressed by the cheap photocopies from Robert Boyle's works which, together with the electronic components, have been vacuum-sealed in plastic bags that Di Scipio obtained from a supermarket.

Whoever approaches the works of Di Scipio with visual criteria will be disappointed. As much by the utilitarian simplicity of the materials as by the sometimes apparently naïve overtakeness of the means. This is nonetheless consistent in view of his declared belief in the performative nature of sound. The actual beauty of these things cannot be experienced optically, but first opens up on an acoustic-conceptual level that leads both to the actual sound experience and to the algorithms of a highly complex programming code.

Since the middle of the 1990s, Di Scipio has worked with dynamic, self-controlling systems that bring previously recorded and manipulated acoustic materials into dialog with real-time sounds supplied by the actual space where the sound installation is set up. In addition to the voices and sounds of visitors to the exhibition, Di Scipio often focuses on the residual noises that are normally filtered out of acoustic perception and which he has termed “sound dust.” As an expression and consequence of the acoustic conflation of artifacts (loudspeaker = sender) and sound material recorded in real-time (microphone = receiver), feedback sounds are an intrinsic feature of Di Scipio's compositional poetics.

werden und die er mit dem Begriff „Klangstaub“ fasste. Als Ausdruck und Folge der akustischen Verschmelzung von Artefakten (Lautsprecher = Sender) und aktuell aufgenommenem Klangmaterial (Mikrofon = Empfänger) sind Rückkopplungsgeräusche ein wesentliches Merkmal von di Scipios kompositioneller Poetik.

In der Ausstellung der Galerie Mario Mazzoli finden sich neben den stummen *Boylean Sound Objects* insgesamt vier Klangobjekte. Die beiden *Sound Portraits* (Grace Ryan und Angela Tucker) basieren auf Interviews, die di Scipio mit den Porträtierten über die Besonderheiten ihrer Stimme führte – die Transgender-Künstlerin Grace Ryan war früher ein Mann und Angela Tucker leidet an einer durch ALS (Amyotrophe Lateralsklerose) hervorgerufenen schweren Sprachstörung. Dann die Arbeit *Condotta pubblica*, bei der berühmte Reden von Diktatoren (u.a. Stalin, Hitler, Franco, Mussolini, Ceausescu, Pinochet, Saddam Hussein) sowie die Kriegserklärung von George W. Bush an den Irak im Sinne von weltweit bekannte „Klangkonen“ verwendet wurden, die aus zwei unterschiedlich große Messingröhren tönen. Und schließlich *Modes of Interference / 4 (Four Unbearable Guys)*, ein Objekt, das auf stark verfremdeten Rocksongs aus vier Jahrzehnten (60er, 70er, 80er, 90er) beruht und die im wesentlichen aus den Teilen von vier auseinander genommenen Lautsprechern besteht.

Bei allen diesen Werken ist eine Rückkopplung zwischen Lautsprechern und Mikrophone am Werk. Dies wird besonders deutlich an der „Rock Band“ *Four Unbearable Guys*. Auf den Membranen der vier Lautsprecher, die auf den Boden gerichtet sind, liegt eine interagierende Kaskade von acht Piezo-Mikrofonen, deren Lage sich durch die Schwingungen ständig ändert. Verbunden mit einer zufallsgenerierten Abfolge der auf MP3-Playern gespeicherten Rock-Tracks bringen sie ein „Konzert“ hervor, das unter dem Einfluss der Aleatorik als stets einzigartiges Ereignis in unendlichen Variationen zu hören ist. Nur am Anfang beim Anschalten der Maschine erklingt immer derselbe Ton, der zur Kalibrierung des Systems nötig ist.

Die Mikrophone nehmen aber zudem in unterschiedlicher Empfindlichkeit auch reale Geräusche auf. Im Dialog mit den vorher vom Künstler eingespielten Artefakten werden di Scipios Objekte so im Hier und Jetzt mit der räumlichen Spezifik ihres Aufstellungsortes verstrickt. Das Verhältnis von Output und Input wird durch den Programmcode in einer fragilen Balance aufrecht erhalten, die den Klang davon abhält, im reinen Feedback-Lärm oder im sinnlosen Rauschen (white noise) zu kollabieren. Die Werke eignen sich durch die teils subtile und teils stark zeitversetzte Einspeisung des Echtzeit-Materials in das aktuelle Klanggebilde aber nur bedingt für einen spielerischen Umgang. Anders als bei vielen Werken der Video- und Medienkunst befinden sich die Betrachter/Zuhörer nicht in der Rolle eines Users, bei dem etwa Bewegungen des eigenen Körpers als direktes Interface zur Steuerung eines Computers dienen.

Im Sinne eines musikalischen Verständnisses hebt di Scipio den traditionellen Unterschied zwischen Publikum, Interpret und Urheber auf. Alle drei „Parteien“ sind im interaktiven Prozess an der Erzeugung des akustischen Ereignisses beteiligt. Die selbstregulierende Dynamik der von di Scipio programmierten Systeme mündet dabei letztlich in einer eigentümlichen Beseelung seiner Klangobjekte und -installationen. Auf dieser kybernetischen Ebene und in Gegenwart der sich selbständig hervorbringenden akustischen Gebilde geht es dann nicht mehr nur um Phänomene des Klangs. Vielmehr spiegeln wir uns als Menschen in diesen Maschinen, die zum Beispiel Fragen nach dem Wesen unseres Bewusstseins oder unserer Identität aufwerfen. Wie interagiert unser Gehirn mit der Welt? Wie verhält sich der gespeicherte Erfahrungsschatz zu neuem sensorischen Input? Wie authentisch ist unser Output, etwa auf sprachlicher Ebene einschließlich dieses Textes?

In the exhibition at Galerie Mario Mazzoli, in addition to the silent *Boylean Sound Objects*, a total of four sound objects are presented. The two *Sound Portraits* (Grace Ryan and Angela Tucker) are based on interviews that Di Scipio conducted with the persons he portraits about the special characteristics of their voices – the transgender artist Grace Ryan used to be a man and Angela Tucker suffers from a serious speech disorder brought on by ALS (amyotrophic lateral sclerosis). The work *Condotta pubblica* has famous speeches by dictators (including Stalin, Hitler, Franco, Mussolini, Ceausescu, Pinochet, and Saddam Hussein) as well as the declaration of war against Iraq by George W. Bush sounding from two differently sized brass tubes. And finally, *Modes of Interference / 4 (four unbearable guys)* is an object based on strongly distorted rock songs from four decades (60s, 70s, 80s, 90s) and is essentially comprised of parts of four disassembled loudspeakers.

In all of these works, feedback between loudspeaker and microphone is at work. This becomes especially clear with the “rock band” *Four Unbearable Guys*. Laying on top of the membranes of four loudspeakers (all pointed at the ground) is an interacting cascade of eight piezo microphones whose positions are constantly changing due to the vibrations. Together with sounds from a randomly generated series of rock tracks saved on mp3 players, these create a “concert” which, under the influence of aleatorics, can be heard in unending variations as an always unique event. Only at the beginning, when the machine is turned on, can the same tone – necessary for calibrating the system – be heard.

The microphones also record real-time sounds with differing input sensitivity. In a dialog with artifacts previously recorded by the artist, Di Scipio’s objects are enmeshed in the “here and now” with the spatial specificity of the place where they are exhibited. The relationship between output and input is maintained in a fragile balance by the programming code which keeps the sound from collapsing into pure feedback noise or meaningless static (white noise). With the sometimes subtle, sometimes strong time-delays in the feeds of the real time material into the actual soundscape, the works are only partially suited for a ludic interaction. Unlike many works of video and media art, the observers/listeners here do not assume the role of a user whose own movements, for example, serve as a direct interface for controlling a computer.

In terms of a musical understanding, Di Scipio does away with the traditional difference between audience, interpreter and creator. All three “parties” participate in the interactive process to produce the acoustic event. Thus, in the end, the self-regulating dynamics of the systems programmed by Di Scipio lead to a curious animation of his sound objects and installations. On the cybernetic level and in the presence of the autonomously generating acoustic constructs, it’s no longer only about the phenomena of sound. Instead, we as people are reflected in these machines, which, for example, prompt questions on the nature of our consciousness or our identity. How does our brain interact with the world? How does the stored wealth of experience react toward new sensory input? How authentic is our output, for instance, on the level of language, including of this text?



Sound & Fury (Interactive Island in cooperation with Manilio Prignano, 1996) wooden structure with four screens, multiple slide projection, 8-channel sound, real-time signal processing computer. Size and duration variable.

Unsystem(at)ische Gedanken zu Agostino di Scipios

Fünf neuen Arbeiten

Julia H. Schröder

Klangkunst

Klangkunst vereint oftmals zwei scheinbar widersprüchliche Momente: den Objektcharakter der Skulptur und die Flüchtigkeit des Klangs. Darin bildet sie eine Schnittmenge aus den jahrhundertealten Traditionen der abendländischen Musik und der Bildenden Kunst. Die Musik hat in Form der Partitur zwar eine mittelbare Gegenständlichkeit, doch wird sie erst in der Aufführung real. Sie muss als Zeitkunst immer von neuem aufgeführt oder abgespielt werden, um zu existieren. Hingegen ist eine Skulptur zeitlos – sieht man einmal von der Vergänglichkeit des Materials ab.

Agostino di Scipio verweist in seinen *Sound Portraits* direkt auf die Bildende Kunst. Doch er überträgt das Genre ‚Portrait‘ in einen anderen Sinn: nicht dem Auge wird das Abbild eines Menschen erschlossen, sondern dem Ohr. Das Material, mit dem der Künstler diese Portraits „malt“, ist Klang und nicht Farbe.

In den Assemblage-Arbeiten *Boylean Sound Objects* wird dagegen die Zeit direkt thematisiert: Es gibt hinzugefügte Klangaufnahmen, auf denen man die Geräusche der Objekte vor deren Verstummen hören kann, gleichsam als dokumentarische Stimmen aus der Vergangenheit.

Partitur

Was diese Arbeiten in die Musik-Sphäre rückt, ist die Existenz von Partituren. Darin wird der Herstellungsprozess nicht nur dokumentiert, sondern auch als Anweisung für eine erneute Realisation festgehalten. Sie können also immer wieder ausgeführt werden. Ähnliches kennt man aus den Wandzeichnungen von Sol LeWitt (1928–2007) und anderen Konzeptkünstlern, die solche Anweisungen für die Ausführung ihrer Zeichnungen von der musikalischen Partitur übernommen hatten. Das Werk ist nicht mehr das einmalig ausgeführte Objekt, sondern darf und soll immer wieder realisiert und damit interpretiert werden.

Die Partituren zu Agostino di Scipios Arbeiten sind meist Verbalpartituren mit Angaben zur Realisierung der Stücke oder Installationen. Sie beinhalten auch Schaltbilder und gegebenenfalls eine grafische Notation für die Musiker. Sie symbolisieren allerdings nicht den Klang der Arbeiten wie eine herkömmliche Partitur, sondern geben Anweisungen zur Herstellung. Denn die klangliche Erscheinung vieler von di Scipios Werken wird von Parametern wie den akustischen Eigenschaften des Aufführungsraums oder den Geräuschen der Besucher beeinflusst. In der Partitur ist also festgehalten, was die Arbeit ausmacht und was ihre verschiedenen Realisierungen zusammenfasst zu einem „Werk“.

Verschiedene Ausprägungen derselben künstlerischen Idee gehören hier zusammen – statt eines Unikats wie es ein Gemälde gemeinhin darstellt. In der Bildenden Kunst findet man einen verwandten Gedanken in den 1960er Jahren in Serien wie denen von Andy Warhol und ab den 1970er Jahren in der *Appropriation Art*, die sich andere Kunst aneignete und das Zitat zum Prinzip machte.

Serie statt Unikat

Das Konzept des singulären, individuellen Kunstwerks, das fälschungssicher von Hand des Autors stammt – man kann schließlich sogar Handschriften recht sicher einer Person zuordnen, warum nicht auch Pinselstriche? –, wurde zwar in der früh-ägyptischen Kunst ebensowenig angestrebt wie es in den Malerwerkstätten der frühen Neuzeit tatsächlich durchgehalten wurde (an den Ölschinken der großen Meister wirkten mehrere Gesellen mit, die beispielsweise den Hintergrund ausfüllten). Dennoch gehen wir von der Einzigartigkeit der großen Gemälde in der europäischen Tradition aus. Natürlich gibt es einen vergleichbaren Anspruch der Einzigartigkeit an instrumentale Kompositionen, doch die müssen stets von neuem aufgeführt und ausgeführt werden.

Agostino di Scipio setzt das musikalische Prinzip der Wiederaufführung fort, wenn

Unsystem(at)ic Thoughts on Agostino Di Scipio's

Five New Works

Julia H. Schröder

Sound Art

Sound art often unites apparently contradictory moments: the object character of the sculpture and the fleeting nature of the sound. It embodies the intersection of centuries-old traditions of Western music and visual art. Though music, in the form of a score, has an indirect object character, it does not become real until it is performed. As a time-based art, in order to exist, it must always be performed or played anew. Sculpture, by contrast, is timeless – if one disregards the impermanence of the material.

In his *Sound Portraits*, Agostino Di Scipio directly references the visual arts. But he renders the genre 'portrait' differently: the image of a person is revealed not to the eye, but to the ear. The material with which the artist "paints" these portraits is sound and not color.

In the assemblage works *Boylean Sound Objects*, however, time is directly thematized: sound recordings are separately provided where one can hear the sounds of the objects before they were silenced, as documentary voices, so to speak, from the past.

Score

What places these works in the sphere of music is the existence of scores. Here is where the process of creation is not only documented, but also preserved as an instruction for repeat realization. Thus, they can be performed again and again. One is familiar with this from the wall drawings by Sol LeWitt (1928–2007) and other conceptual artists who adapted the idea of using such instructions for the execution of their designs from musical scores. The work is no longer a singular object, but may and should be realized, and thus interpreted, over and over again.

The scores to Agostino Di Scipio's works are usually verbal scores with indications for realizing the pieces or installations. They also contain circuit diagrams and, where necessary, a graphic notation for the musicians. They do not, however, symbolize the sound of the works as does a traditional score, but give instructions for its production. For, the sonic form of many of Di Scipio's works is influenced by parameters such as the acoustic qualities of the performance space or the sounds made by the public. What is fixed in the score is that which makes up the work and what encapsulates its various realizations into a "work."

Different manifestations of the same artistic idea belong together here – instead of a unique work such as is generally represented by a painting. Related ideas can be found in the visual arts of the 1960s in series such as those by Andy Warhol and the beginning of the 1970s in appropriation art, which "borrows" other art and made the quotation a concept.

Series instead of Unicum

The concept of the singular, individual work of art, originating from the hand of the artist, forgery-proof – handwriting can already quite confidently be matched to a person, why not paint strokes? –, was as foreign to early Egyptian art as it was in fact sustained in the painting studios of the early modern era (several assistants worked together on the grand oil paintings of the masters, filling out the backgrounds, for example). Nonetheless, we assume, as a starting point, the uniqueness of the great paintings in the European tradition. There is, of course, a similar pretension regarding the uniqueness of instrumental compositions, though these must always be performed and realized anew.

Agostino Di Scipio carries the musical principle of the repeat performance forward by producing several copies of his sound art objects, which, despite small differences, belong to the same series. Do the individual works from the series belong together? Should they be perceived as a unity, as a whole? They can certainly be sold individually. What unites them is the existence of the score and the knowledge

er auch von seinen Klangkunstobjekten mehrere anfertigt, die trotz kleiner Unterschiede zur gleichen Serie gehören. Gehören die Einzelwerke aus der Serie zusammen? Müssen sie als Einheit, als Ganzes, wahrgenommen werden? Sie können sicher einzeln verkauft werden. Was sie zusammenhält, ist die Existenz der Partitur und das Wissen darum, dass sie aus einer Serie stammen.

Bei di Scipio ist die Auseinandersetzung mit der Serie als Reihe von gleichen Objekten besonders interessant, weil er die Idee des musikalischen Werks mit einer Reihe von ähnlichen Aufführungen unterläuft: Seine Kompositionen sind oftmals in ihrer Erscheinungsform abhängig von variablen Faktoren wie dem Aufführungsraum oder dessen zufälligen Hintergrundgeräuschen. In den Kompositionen gibt es also keine Gleichheit verschiedener Aufführungen. In den in dieser Ausstellung versammelten Klangarbeiten scheint dieses Prinzip der Serie jedoch verwirklicht zu sein.

Die Ausstellung in der Galerie Mazzoli 2011 umfasst wenigstens drei Serien: Die *Sound Portraits*, die *Four Unbearable Guys*, die zu der Serie von Kompositionen *Modes of Interferences* gehören, und die *Boylean Sound Objects*.

Im Unterschied zu einer fotografischen Serie mit limitierter Auflage, deren einzelne Abzüge aufgrund ihrer mechanischen Reproduktion gleich sind, gibt es unter den individuell handgefertigten Teilen von di Scipios Serien Differenzen. Es sind letztlich Unikate aus einer Serie.

Kunst als Ware?

Andy Warhols Bilderserien wie die *Coca-Cola*-Flaschen oder *Campbell's Soup Cans* (1962) thematisieren Konsumgüter auf mehrfache Weise: Zum einen gleicht die bloße Abbildung eines Produkts einer Werbegrafik, zum anderen wird durch die vielfache Darstellung des gleichen Motivs dessen maschinell produzierten Warencharakter deutlich. Das spiegelt sich auch in der Technik, nämlich dem Siebdruck, bei dem mit einer Schablone eine Reihe von im Farbauftrag leicht voneinander abweichenden Bildern produziert wird. In Warhols *factory* genannter Werkstatt geschah das tatsächlich mit einem ganzen Stab von Mitarbeitern. Das Kunstwerk wurde zur massenhaft produzierten Ware.

Ist der Barcode auf di Scipios *Boylean Sound Objects* als augenzwinkernde Anspielung auf die Zählweisen von Waren (eben nicht Kunst) zu lesen? Von den *Boylean Sound Objects* gibt es mehrere. Die Objekte haben alle gemeinsame Elemente, doch unterscheiden sie sich in Details. Es ist eine Assemblage aus Elektronikteilen mit verschiedenen – aber ähnlichen – Klängen und Abbildungen von Boyle oder seinen Experimenten in einem vakuumierten Plastikbeutel. Ihrer Zählbarkeit wird durch den Barcode Ausdruck verliehen, der sie gleichzeitig als käuflich erwerbbares Produkt kennzeichnet. Hier spielt di Scipio möglicherweise auf die Künstlerserie an, wie man sie aus limitierten Auflagen von durchnummerierten Fotoprint-Serien oder einer Reihe von Druckgrafiken kennt. Diese technisch reproduzierbaren Künstlerserien sind mit mechanischen Verfahren wie dem Druck oder der Fotografie verbunden. Sie berauben das Kunstwerk seiner Aura und machen es für eine Massengesellschaft geeignet, stellt Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) fest. Benjamin zitiert in einer Fußnote Bertolt Brecht: „Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt wird, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken diesen Begriff weglassen.“

In diesem Fall würde ich allerdings – wie bei Warhol – von dem kritischen Potenzial der Kunst ausgehen, gesellschaftliche Phänomene zu hinterfragen. Für den Verkauf produzierte Kunst wird zur Ware. Ein Komponist muss sich selten mit dieser Dimension auseinandersetzen, da sein Produkt flüchtig ist und nur die Partitur, die das geistige Eigentum greifbar macht, Objektcharakter hat. Ähnliches gilt für installative Kunst, obwohl sie eine räumliche Dimension hat. Doch auch in Installationen wird oftmals das Flüchtige, das Vergängliche zum zentralen Moment. Skulpturen hingegen, auch klingende, sind für den Verkauf geeignet. In Serie produziert werden sie sogar für eine größere Käufergruppe erschwinglich und durch diesen quantitativen Aspekt möglicherweise demokratischer.

Wie den Einkauf im Supermarkt in die Plastiktüte, so packt di Scipio *objets trouvés*,

that they all originate from one series.

With Di Scipio, the idea of dealing with the series as a succession of identical objects is especially interesting, because he subverts the idea of the musical work with a series of similar performances: his compositions are often dependent on variable factors such as the performance space or its incidental background noises. Different performances of the same composition are therefore not alike. In the sound works collected in this exhibition, however, this principle of the series appears to be realized.

The exhibition at Gallery Mazzoli in 2011 encompasses at least three series: the *Sound Portraits*, *Four Unbearable Guys*, which belongs to the series of compositions *Modes of Interferences*, and the *Boylean Sound Objects*.

In contrast to a limited edition photograph series where, as a consequence of their mechanical production, the individual prints are identical, there are differences among the individually handcrafted parts of Di Scipio's series. They are, ultimately, unique items (one of a kind articles) from one series.

Art as Commodity?

Andy Warhol's painting series such as the *Coca-Cola* bottles or the *Campbell's Soup Cans* (1962) thematize consumer products in multiple ways: on the one hand, the mere depiction of the product simulates that of an advertising graphic, while on the other, through the multiple representation of the same motif, its mechanically produced commodity character becomes clear. This is also reflected in the technique used, namely, silkscreening, in which a series of pictures with slightly varying color density are produced from a stencil. In Warhol's workshop, the *Factory*, this was actually carried out by a whole team of assistants. The work of art became a mass-produced commodity.

Is the barcode on Di Scipio's *Boylean Sound Objects* intended to be read as a tongue-in-cheek reference to the countability of merchandise (but not art)? There are many *Boylean Sound Objects*. The objects all have elements in common, but differ from one other in the details. Each piece is an assemblage of electronics parts with different – but similar – sounds and pictures of Boyle or his experiments inside of a vacuum-sealed plastic bag. The countability of the object is expressed by the bar code, which at the same time also marks it as a product available for purchase. Here, Di Scipio is perhaps playing with the idea of the artist series, as one is acquainted with in limited editions of consecutively numbered photo print series or a set of graphic prints. These technically reproducible artist series are associated with mechanical procedures such as printing or photography. They rob the work of art of its aura and adapt it to mass society is what Walter Benjamin concludes in his essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) – “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” In a footnote, Benjamin quotes Bertolt Brecht: “If the term ‘work of art’ can no longer apply to the thing that is created when a work of art is transformed into a commodity, then we must carefully and gently but unflinchingly do away with this term.”

In this case, however, I would, like Warhol, take as a starting point the critical potential of art to investigate social phenomena. Art produced for sale becomes a commodity. A composer seldom needs to deal with this dimension, for his product is fleeting and only the score, which makes the intellectual property concrete, has an object character. The same goes for installation art, even though it has a spatial dimension. Yet, also in installations, the fleeting, the ephemeral, often becomes the central moment. Sculptures, on the other hand, also sounding ones, are suitable for sale. Produced in series, they are even affordable to a larger group of buyers and because of this quantitative aspect, perhaps more democratic.

Just as a purchase from the supermarket comes in plastic bags, Di Scipio also packs *objets trouvés* such as the pictures of Boyle into packets. In so doing, he places found objects in a new context: a mixture of Marcel Duchamp's exhibition of readymades in a museum – i.e., in an environment that elevates the everyday object to a work of art – and a collage which, in its juxtaposition of various materials, creates a new object of art.

die Bilder von Boyle, in die Pakete. Damit setzt er Vorgefundenes in einen neuen Zusammenhang, eine Mischung aus Marcel Duchamps Ausstellung von Ready-mades in einem Museum, also einer Umgebung, die den Alltagsgegenstand zum Kunstobjekt erhebt, und einer Collage, die in ihrer Juxtapositionierung verschiedener Materialien ein neues Kunstobjekt schafft.

Pop Art – Rock Songs and Populärkultur

Auch das akustisch Vorgefundene ist ein wichtiger Bestandteil von Agostino Di Scipios Arbeiten, nämlich Rocksongs als allgegenwärtige akustische Präsenz des Alltags (in *Four Unbearable Guys*), in anderen Arbeiten das Hintergrundrauschen des Raums (in *Background Noise Study*) oder kaum verständliche Stimmen aus dem Fernsehen (in *Stanze private* und in *Condotte pubbliche*).

Die Zitate der Rocksongs und Stimmen aus Fernsehfilmen stehen also für eine Auseinandersetzung mit Popular Culture und damit mit der Alltagskultur der Gegenwart. Unspezifisch sind sie als Stilzitat oder Genrezitat, nicht als direkte Referenz auf einen bestimmten Song eingesetzt.

Modes of Interference / 4: „*Four Unbearable Guys*“ ist ein „autonomous feedback system with disassembled combo amplifiers and other electronics,“ ein aus E-Gitarren-Verstärkern gebautes autonomes Rückkopplungssystem. Der Klang ist also nicht aufgenommen, sondern wird in Echtzeit über Feedback zwischen Mikrofonen und Verstärkern erzeugt. Allerdings gibt es Tonaufnahmen, nämlich von vier verschiedenen Rocksongs, die granuliert und verzerrt einen nicht mehr erkennbaren Teil des Klangmaterials bilden. Natürlich sind die Verzerrung und das Feedback ebenso als Idiosynkrasien von Rock- wie auch von experimenteller Computermusik zu verstehen. (Eines der häufigsten Klangmaterialien in Di Scipios Kompositionen und Klanginstallationen sind sogenannte ‚Larsen Tones‘, also Rückkopplungspfeifen.)

Es gibt eine Reihe von Kompositionen und Installationen mit dem Titel *Modes of Interference*. *Modes of Interference / 1* (feedback system with trumpet, live computer processing and electronics, 2005/06) ist eine Komposition für Trompete und Computer, das zweite Stück für Saxophon und Computer (2006) und *Modes of Interference / 3* ist eine Klanginstallation mit E-Gitarren und Computer (2007), die auch von E-Gitaristen bespielt wurde.

An die Populärkultur anschließend kann man die doppelt geführten Kabel in *Four Unbearable Guys* als Comic-Augen sehen. Damit würde das Objekt personifiziert, wie es auch der Titel andeutet, nach dem es sich um „vier unerträgliche Typen“ handelt, die da lärmen.

Mit Personifizierungen – die Anordnung der Lautsprecher auf dem Panel kann als „Mund“ und „Augen“ formend gesehen werden – und Ikonen der Populärkultur setzt sich auch das Porträt der Popmusikerin Grace Ryan auseinander, in dem neben Aufnahmen ihrer Techno-Dance-Musik auch an Lou Reeds Gitarrensound erinnernde Klänge eingesetzt werden. *Angie* von den Rolling Stones wird in dem Klangporträt von Angela Tucker zitiert.

Objekt – Person

Die *Sound Portraits* gibt es in zwei Versionen. Als *Large Sound Portrait* sind sie eine interaktive Rauminstallation, als *Small Sound Portrait* sind sie eine Klangskulptur mit Objektcharakter. Die notwendigen Bestandteile, Lautsprecher und Mikrofone, sind auf einem quadratischen „Bild“ angebracht und über ein Kabel mit einem diskret positionierten Computer verbunden.

Es ist die Auseinandersetzung mit dem Abstrakten und Theoretischen, die bei Di Scipio im Vordergrund steht, wie man auch an seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen sieht. Dennoch gibt es in vielen Arbeiten eine sehr persönliche, man möchte sagen intime Note. Das ist das Mikrophon, das in der Komposition *Background Noise Study, with Mouth Performance* (auch *Background Noise Study, in the Vocal Tract*, 2005) im Mund der Interpretin steckt und dessen leise Geräusche

Pop Art – Rock Songs and Popular Culture

The acoustic “found object” is also an important element in Agostino Di Scipio’s works. These include songs as the ubiquitous acoustic presence of everyday life (in *Four Unbearable Guys*), the background noises of a room (in *Background Noise Study*), or barely intelligible voices from the television (in *Stanze private* and in *Condotte pubbliche*).

The quotes from the rock songs and voices from television films also represent an examination of popular culture and, thus, of everyday culture of the present. Unspecific, they are deployed as style quotes or genre quotes, not as a direct reference to a specific song.

Modes of Interference / 4: “*Four Unbearable Guys*” is an “autonomous feedback system with disassembled electric guitar amplifiers and other electronics.” The sound is not recorded but is created in real time from feedback between microphones and amplifiers. There are also sound recordings, from four different rock songs which, granulated and distorted, constitute a part of the sound material that is no longer recognizable. Of course, the distortion and the feedback are to be understood as idiosyncrasies of rock and also of experimental computer music. (One of the most frequent sound materials in Di Scipio’s compositions and sound installations are the so-called ‘Larsen Tones’, that is, feedback whistles.)

A series of compositions and installations have been created under the title *Modes of Interference*. *Modes of Interference / 1* (2005/06), is a feedback system with trumpet, live computer processing and electronics, *Modes of Interference / 2* (2006), for saxophone and computer, and *Modes of Interference / 3* (2007), a sound installation for electric guitars and computer that has also been performed by electric guitarists.

Leaning on popular culture, the two rolled up cables in *Four Unbearable Guys* can be seen as comic-book eyes. In this way, the object is personified as suggested by the title which refers to »four unbearable guys« making noise.

The portrait of the artist Grace Ryan also examines personification – the placement of the loudspeakers on the panel can be seen as forming “mouth” and “eyes” – and icons of popular culture. Here, alongside recordings of her techno dance music, sounds reminiscent of Lou Reed’s guitar sound are introduced. *Angie* by the Rolling Stones is quoted in the sound portrait of Angela Tucker.

Object – Person

The *Sound Portraits* exist in two versions. As *Large Sound Portraits*, they are an interactive room installation, as *Small Sound Portraits* they are a sound sculpture with object character. The necessary components, loudspeakers, and microphones are fastened to a square “picture” and connected to a discretely positioned computer via cable.

An examination of the abstract and theoretical is at the forefront of Di Scipio’s thinking, as can also be observed in his scholarly publications. Yet, in many of his works there is a very personal, one might say, intimate tone. There is the microphone in the composition *Background Noise Study, with Mouth Performance* (also: *Background Noise Study, in the Vocal Tract*, 2005) which is held inside the mouth of the performer and amplifies the very quiet sounds inside the mouth. There are also the sound portraits of the transgender artist Grace Ryan and the cellist Angela Tucker who is suffering from ALS (amyotrophic lateral sclerosis). The symptoms of ALS include progressive speech disorders. Not just any voices, but interesting, characteristic and expressive voices are what the artist had in mind for this portrait series. Still, it is problematic to speak of a choice of models (Ryan and Tucker) and thus draw a parallel to the painted portrait. In fact, the voices of the persons being portrayed, and hence, those producing them (Ryan and Tucker) actually influence the form the composition will take. The musical miniatures represented by these sound portraits are shaped in equal parts by the composer and by the voices, i.e.,

verstärkt. Das sind aber auch die Klang Portraits der transgender Künstlerin Grace Ryan und der an ALS (Amyotrophe Lateralsklerose) erkrankten Violoncellistin Angela Tucker. Die Symptome von ALS schließen zunehmende Sprachstörungen ein. Nicht beliebige, sondern interessante, charakteristische und ausdrucksstarke Stimmen sind es, die der Künstler für diese Porträt-Serie vorsieht. Dennoch ist es problematisch, von einer Auswahl der Modelle (Ryan und Tucker) zu sprechen und damit eine Parallele zum gemalten Portrait zu ziehen. Vielmehr formen die Stimmen der beiden Porträtierten und damit deren Hervorbringende (Ryan und Tucker) die Erscheinungsform der Komposition. Die musikalischen Miniaturen, welche diese Klangporträts darstellen, sind zu gleichen Teilen vom Komponisten wie von der Stimme, also dem Porträtierten, geprägt.

Auf einer anderen Ebene reflektiert das Modell (Ryan oder Tucker) im Interview über seine eigene Stimme und deren Wirkung. Weiteres Klangmaterial beruht auf Aufnahmen aus der Lebenswelt der porträtierten Person. Im Fall der Musikerin Grace Ryan ist das populäre Musik, die hin und wieder erkennbar durchschimmert. Auch die sichtbaren Materialien der „Portraits“ stammen aus der Alltagswelt der Porträtierten: weißes Gaze aus dem Verbandskasten unterstützt die Fragilität von Tucker, die sich akustisch schon an dem Klanggewebe herausbildete, aus dem ihre Stimme erwächst, während Damenstrumpfhosen Grace Ryans Sexappeal andeuten, der sich auch klanglich äußert. Beiden Porträtierten wird gleichsam eine akustische Bühne geboten, die der Komponist um eine akustische „Beleuchtung“ ergänzt. Er inszeniert.

mute – stumm

Den *Boylean Sound Objects* hingegen ist der Klang erstickt. Diese Klangobjekte sind im Augenblick ihrer Laminierung zum Verstummen gebracht worden. „Because of the vacuum, all sound dies out and *Boylean Sound Objects* stay forever silent.“ (Wegen des Vakuums ersterben alle Klänge und die *Boylean Sound Objects* bleiben auf ewig still, schreibt der Komponist in der Partitur.) Assoziativ stellt man sich das Verstummen von etwas ehemals Laute Produzierenden als einen Tod vor, als einen symbolischen wie vielleicht das Verbot der Redefreiheit in Diktaturen oder als einen tatsächlichen Mord durch Erstickten, nach dem das Lebewesen keinen Laut mehr absondert. Di Scipio spricht von „Suffocation“, vom Erstickten, und von „lack of communication“, dem Fehlen von Kommunikation, als einem Thema, das sich durch verschiedene seiner Arbeiten zieht. Es ist die durchaus negativ konnotierte Abwesenheit von Klang, die hier thematisiert wird. Unmöglichkeit von Kommunikation in Form von künstlerischen Konzepten auszudrücken, setzt dialektisches Denken voraus – und Di Scipio ist in einer Tradition des politisch verantwortlichen Künstlers zu sehen, der in und über seine künstlerische Arbeit kommunizieren will.

Dabei bezieht er sich in diesen Arbeiten auf Robert Boyle (1627–1691), einen Erfinder und Physiker, der in seinen Experimenten zeigte, dass sich Schallwellen in Vakuum nicht ausbreiten können. Berühmt wurden dessen Experimente mit der Vakuumpumpe, welche im Laminiergerät quasi eine Fortsetzung findet. Mit schwingt in diesem Bezug der Diskurs (vorrangig Bruno Latour, z. B. *Nous n'avons jamais été modernes* 1991, dt. *Wir sind nie modern gewesen*, 1995; aber auch Steven Shapin und Simon Schaffer *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life* 1985) über Boyle als angeblich ersten experimentell arbeitenden Wissenschaftler.

Für Agostino di Scipio ist es wichtig, dass der Rezipient, also der Besucher der Galerie oder das Konzertpublikum, immer Teil des Systems Kunst sind. *Acoustic shadows*, akustische Schatten werfen die Besucher des *Large Sound Portraits*, wenn sie in den Raum treten. Sie interagieren durch ihre bloße Anwesenheit mit dem klanglichen Porträt.

Politische Kunst?

Nicht verstummen, aber immerhin unverständlich werden, lässt *Condotte pubbliche* eine Reihe von Politikern und Diktatoren des 20. Jahrhunderts (Ceausescu, Hitler, Mussolini, Franco, Salazar, Saddam, Stalin, Pinochet, Bush). Deren öffentliche Ansprachen sind nicht direkt identifizierbar und ihre Worte werden in unverständlichem

the persons being portrayed.

On another level, in the interview, the model (Ryan or Tucker) reflects on her own voice and its effect. Additional sound material is based on recordings from the life of the person portrayed. In the case of the artist Grace Ryan, popular music is what shines through, discernibly, every now and again.

The visual materials of the “Portraits” also come from the everyday lives of those portrayed: white gauze from a medical kit underscores Tucker’s fragility, something which has already been evoked acoustically in the texture of her voice, while the ladies’ tights hint at Grace Ryan’s sex appeal, which is also expressed in sound. Both of the people portrayed are given an acoustic stage, so to speak, which the composer complements with “lighting.” He directs the staging.

mute – silent

In the *Boylean Sound Objects*, by contrast, the sound is suffocated. These sound objects have been muted at the instant of their lamination. “Because of the vacuum, all sound dies out and *Boylean Sound Objects* stay forever silent,” writes the composer in the score. Associatively, one imagines the muting of something that previously produced sound as a death: as a symbolic death, as perhaps in the prohibition of free speech in dictatorships, or as an actual death by suffocation, after which the living being can no longer emit a sound. Di Scipio speaks of suffocation and of a lack of communication as a theme that runs through many of his works. It is the completely negative connotation of the absence of sound that is addressed here. Expressing the impossibility of communication in the form of artistic concepts requires a dialectic way of thinking – and Di Scipio is to be seen in the tradition of the politically responsible artist who wants to communicate in and about his artistic work.

Thus, in these works, he refers to Robert Boyle (1627–1691), an inventor and physicist, who demonstrated in his experiments that sound waves cannot diffuse in a vacuum. His experiments became famous with the vacuum pump which, in a way, finds a kind of continuation in the laminator. What also resonates in this regard is the discourse on Boyle as purportedly the first scientist to work experimentally (cited primarily by Bruno Latour, e.g., *Nous n'avons jamais été modernes* 1991; English: *We’ve Never Been Modern*; but also Steven Shapin and Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, 1985).

For Agostino Di Scipio, it is important that the recipient, i.e., the visitor to the gallery or the concert audience, is always part of the system art. Acoustic shadows are thrown by visitors to the *Large Sound Portraits*, when they enter the room. They interact with the sound portrait through their mere presence.

Political Art?

Condotte pubbliche does not silence them, but it does render a series of 20th Century politicians and dictators incoherent (Ceausescu, Hitler, Mussolini, Franco, Salazar, Saddam, Stalin, Pinochet, Bush). Their public speeches are not directly identifiable and their words are transformed into unintelligible sound. The political dimension is not obvious from the composition. One must glean the information from the accompanying text.

In *Condotte pubbliche*, the metal pipes are not used as a filter for speech sounds. On the contrary, they are stimulated by the voice recordings and feedback sounds and, with their metallic whirring, develop the form and timbre of the composition from their resonating characteristics. This is a timbral composition about metal pipe resonances and unintelligible speech. The piece recalls Iannis Xenakis’ composition *Orient-Occident* (1960), a tape piece that is likewise based on processed metal sounds. With Di Scipio, however, the recorded sounds supervene as the stimulus of the metallic tubes. The beautiful sound is thus based on a presumably ugly message. In this case, the composer reassesses his ordering of ugly – or evil – content into a beauty deprived of meaning: politics becomes art. Does this art, then, still have a political dimension?

Since the artist indicates as much in his program notes, there exists on the conceptual level a critical position of art that wants to have an effect. But the observer can

Wohlklang transformiert. Aus der Komposition wird die politische Dimension nicht ersichtlich. Man muss die Information aus dem Begleittext beziehen.

In *Condotta pubblica* werden die Metallrohre nicht als Filter für Sprachklänge eingesetzt. Sie werden vielmehr durch die Sprachaufnahmen und Rückkopplungsklänge angeregt und entwickeln in ihrer metallisch-schwirrenden Klanglichkeit aus deren Resonanzeigenschaften die Form und Klangfarbe der Komposition. Es ist also eine Klangfarben-Komposition über Metallrohr-Resonanzen und unverständliche Sprache. Nicht von ungefähr erinnert das Stück an Iannis Xenakis' *musique-concrète*-Komposition *Orient-Occident* (1960). Das Tonbandstück von Xenakis basiert ebenfalls auf verarbeiteten Metallklängen. Bei Di Scipio kommen allerdings die Tonaufnahmen als Anreger der metallischen Rohre hinzu. Der schöne Klang basiert also auf einer vermutlich hässlichen Aussage. In diesem Fall wertet der Künstler in seiner Anordnung das inhaltlich Hässliche – oder Böse – in ein bedeutungsleeres Schönes um: Aus Politik wird Kunst. Hat diese Kunst also noch eine politische Dimension?

Da der Künstler in seinem Werkkommentar darauf hinweist, gibt es auf der konzeptionellen Ebene eine kritische Positionierung, Kunst, die wirken will. Aber der Betrachter kann ebenso von der bloßen Klangerscheinung ausgehen, in der die politische Dimension nicht mehr offensichtlich ist. Agostino Di Scipio nimmt sich die Freiheit, zwischen Musik und Kunst ebenso wie zwischen abstrakter und politischer Kunst zu agieren.

just as well start with the mere manifestation of the sound, in which the political dimension is no longer apparent. Agostino Di Scipio takes the liberty of working between music and art as he does between abstract and political art.



Modes of Interference n.3 (2007), autonomous feedback system with three or more electric guitars, combo amps, real-time signal processing computer. Size and duration variable.

Ein Komponist ist ein Hörer, aber ein Hörer in Aktion.

Gespräch mit Agostino Di Scipio von Mariano Mora McGinnity (2006²)

Wie begann dein künstlerischer Werdegang? Hast du dich schon immer für elektroakustische Musik begeistert?

Die allererste Annäherung in diese Richtung kann man vermutlich vom heutigen Standpunkt aus elektroakustisch nennen, ja. Ich war so um die 14, oder 15, als ich im Haus meiner Eltern in Neapel durch Zusammenstellen eines dicken Buches mit einer elektrischen Spielzeugorgel eine Art Cluster baute, nur dass ich den Begriff damals natürlich noch nicht kannte. Dazu experimentierte ich mit zwei billigen Kassettenrekordern und nahm das Geräusch der vorbeifahrenden Züge und die Stimme aus dem Radio auf (es ging um Nachrichten über einen Gewerkschaftstreik – Ich erinnere mich noch, dass der Sprecher die Worte sagte: „Sie wollen mehr Geld, ohne dafür mehr arbeiten zu wollen“). Ich fügte das diatonische Muster einer Akustikgitarre hinzu, spielte das Ganze mit doppelter Geschwindigkeit rückwärts und profitierte dabei von einem Defekt in der Funktionsweise der Wiedergabe- und Vorspultasten. Heraus kam eine zweiminütige Klangcollage. Das war es dann aber auch schon. Wie viele Teenager spielte ich zusammen mit Schulfreunden auf einer Solidbody-Gitarre, auf der ich anfänglich Blues und Rock'n'roll lernte, dann schnell zum Punk wechselte und eigene Spieltechniken entwickelte - zu meinen Gitarren-Idolen der Zeit gehörten die zweite Besetzung der King Crimson, mit Robert Fripp und Adrian Belew sowie eine Anzahl von „No-wave“-Gitarristen (Arto Lindsay). In der Band, in der ich spielte, probten wir mit einem programmierbaren elektronischen Schlagzeug, dann mit einem analogen Synthesizer. Für meine eigenen Zwecke kaufte ich mir einen 4-Spur-Kassettenrekorder und begann damit, wirre Zusammenstellungen von Gitarrenlärm und Synthesizer-Geräuschen aufzunehmen. Jemand erzählte mir dann, dass einige Musikkonservatorien Kurse in „elektronischer Musik“ anboten. Ich probierte es aus und beschloss, mich zu immatrikulieren. Ich machte die Bekanntschaft mit klugen Kompositionslehrern und begann eine Menge von Webern, Bach und älteren flämischen Meistern zu rezipieren (Ockeghem, Josquin). Natürlich durften dabei auch Xenakis, Cage, Stockhausen, Berios frühe Kassettenmusik und einige frühe Stücke der Computermusik nicht fehlen. Irgendwie passte dies alles mit der „Nicht-Musik“ zusammen, die ich seit einiger Zeit zu hören begonnen hatte (z.B. Eno, Arto Lindsay, Lounge Lizards, etc.). Ich musste mich also an einen Haufen neuer Einflüsse gewöhnen, die für mich als behüteten Sohn einer Mittelstandsfamilie aus der tiefen Provinz des Westens völlig neu waren... In diese Zeit fielen auch meine ersten Erlebnisse mit Jazz (Steve Lacy, Art Ensemble of Chicago's *Tnoona*) und mit Folk-Musik aus der ganzen Welt. Beeindruckt haben mich beispielsweise die musikalischen Spiele der Inuit, neben der einheimischen *Taranta* aus Süditalien sowie die erstaunlichen *a-cappella*-Gesänge in Sessa Aurunca, im Bergland unweit von Neapel.

Hast du immer noch im Großen und Ganzen dieselben Interessen wie zu Anfang, oder kannst du einen Bruch, einen Sprung deinem musikalischen Schaffen ausmachen?

Oh, mein Interessenschwerpunkt hat sich im Laufe der Jahre stark verschoben... Eine Sache vielleicht ist mir treu geblieben, dieses besondere Gehör für „Turbulenzen“ – das begann mit dieser Nacht des 23. November 1980, als die bergige Region namens Irpinia, die nicht weit von der Heimat meiner Familie entfernt liegt, von einem schweren Erdbeben erschüttert wurde (2000 Menschen starben). Diese Donnern, das ich damals vernahm, hat mich meinen Lebtag nicht mehr verlassen. Ich kann heute nicht mehr sagen, wann dieser Sprung einsetzte, es war wohl eher ein sanfter Übergang, aber er hatte sicherlich etwas mit dem Erdbeben zu tun, tief in meinem Unterbewusstsein verborgen. Ich denke, das geschah, als ich realisierte, dass man sich in Klängen durch das Erschaffen von Kontexten ausdrücken konnte, in denen Frequenzen, Harmonien, Rhythmen und Stile wenn überhaupt nur eine nebensächliche Rolle zukäme. Es geschah, als mir klar wurde, dass

A composer is a listener, but a listener taking action.

Conversation with Agostino Di Scipio by Mariano Mora McGinnity (2006²)

What were your beginnings like? Did you make electroacoustic music right from the start?

Probably the very first approach was what we might call electroacoustic, yes. I was around 14 or 15. One afternoon at my family's place near Naples, I leaned a thick book on an electric toy organ (to make a "cluster" – I didn't call it that, since I had no name for it at the time) and fooled around with two crappy cassette tape recorders, recording the noise of trains passing by and the voice of someone speaking on the radio (news concerning some union strike – I remember some of the words, "they want more without working for it"). I added a diatonic acoustic guitar pattern played back at double speed, taking advantage of a malfunction in the mechanism of the "play" and "fast-forward" buttons. I made a two-minute collage. It died there. Like many teenagers, together with some school friends, I then embraced a solid body guitar, first learning blues and rock'n'roll, then quickly going on to punk and more personal playing techniques – guitar idols included the second King Crimson line-up with Robert Fripp and Adrian Belew besides a number of "no-wave" guitarists (Arto Lindsay). In the band I was playing in, we experimented with a programmable electronic drum, then an analog synth. I personally purchased a 4-track cassette tape recorder and started doing weird assemblages of guitar noises and synth sounds. Someone told me that a few music conservatories offered curriculums in "electronic music." I checked that out and decided to enroll. I met with clever composition teachers and started listening to a lot of Webern, Bach, and the older Flemish masters (Ockeghem, Josquin). And of course Xenakis, Cage, Stockhausen, Berio's early tape music, and some early computer music. All this somehow blended with the "non-music" I had been listening to for some time (e.g., Eno, Arto Lindsay, Lounge Lizards, etc.). Well, I had to quickly come to terms with a lot of variety I never had before, being born to a middle-class family from a faraway province in the West... I also used to listen to some jazz (Steve Lacy, Art Ensemble of Chicago's *Tnoona*) and to folk music from all over the world. I was impressed by the Inuit's musical games, for example, in addition to the genuine *taranta* from southern Italy, and the astonishing *a cappella* chants in Sessa Aurunca, in the mountain regions not far from Naples.

Do you still have roughly the same interests as when you started, or can you identify a break, a leap in your musical work?

Well, the focus has changed dramatically through the years... One thing probably stayed constant, some kind of special ear for "turbulence." It started that night, November 23rd, 1980, when the mountain region called Irpinia, not far from where my family settled, was shocked by a strong earthquake (2,000 died). That rumbling hasn't left me since. I can't say when the leap was, it was more a smooth passage, but it surely had to do with the earthquake, somewhere in my subconscious. It came, I guess, when I realized that expressing oneself in sound could be done creating contexts where pitch, harmony, rhythm and style would be marginal, if ever actual. It came when I realized that I should first have to address myself to some very basic conditions for that freedom in sound to be achieved, i.e., to the technologies and spaces mediating sound.

By the way, in some of your writings, you speak of a "heretical view of technology"? Can you tell me something about that, and why you deem that so central in composing?

I'd like to put it in simple words, as these are questions that may bring us into very broad philosophical and political issues. Usually, all technology is considered as a means of allowing the fulfillment of given goals. This reflects what is called an instrumental view of technology: tools are void of content, void of meaning until they

ich mich zunächst den grundlegenden Bedingungen für diese zu erreichende Freiheit im Klang widmen musste, d.h. ich musste mich mit den Technologien und den Räumen beschäftigen, die Klang vermitteln.

Da fällt mir ein, in einigen deiner Schriften sprichst du von einer „ketzerischen Sichtweise auf Technologie“? Kannst du mir etwas darüber erzählen und weshalb du dies als einen so zentralen Punkt in deiner Kompositionsarbeit ansiehst?

Ich möchte darauf so einfach wie möglich antworten, denn das sind Fragen, die uns zu sehr weit zu fassenden philosophischen und politischen Fragestellungen führen könnten. Für gewöhnlich wird Technologie als Mittel zum Erreichen bestimmter Ziele angesehen. Das ist die Position eines instrumentellen Verständnisses von Technologie: Werkzeuge entbehren Inhalt und Bedeutung, so lange sie eben als Mittel zum Zweck verwendet werden. In der späten Moderne war dieses Verständnis tief in unserer Alltagserfahrung verwurzelt (in der westlichen Welt und darüber hinaus) und bildete eine Art „technologisches Verständnis des Seins“ (mit den Worten Heideggers) aus: Werkzeuge, die zur Behandlung oder zum Lösen lebenswichtiger Probleme konzipiert wurden, haben Auswirkungen auf alles Sein auf Erden. Diese Ansicht ist so allgemein verbreitet, dass sie zu einer Art Ideologie geworden ist, auf die unsere Hirne festprogrammiert sind. Natürlich ist es richtig, dass Technologie beim Lösen von Problemen hilft und eine Menge Annehmlichkeiten bereitet, aber sie erzeugt dabei doch auch so viele Probleme sozialer, politischer und ethischer Natur, von denen einige schwere Auswirkungen sogar im Bereich der künstlerischen Sicht auf die Welt und des kreativen Verhaltens haben. Mit der Ideologie der Technologie ist die Philosophie ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘ unauflöslich verknüpft. Das bedeutet, dass zum Erreichen einer ehrenwerten Sache alle Mittel recht sind, manchmal eben auch die niedrigen und anstößigen Mittel. Oder zumindest Mittel, von denen man nicht weiß, ob sie nicht schwere Nachteile haben können. Heutzutage wird unser Denken von einem falschen Imperativ bestimmt: Wenn du kannst, musst du – wenn die Werkzeuge dir die Ausübung einer Handlung ermöglichen, dann musst du (und bist in jedem Falle befangen) diese Handlung auch ausführen, selbst wenn dies nicht wirklich notwendig ist oder auch von besseren Werkzeugen geleistet werden kann, die menschen- und umweltgerechter sind. Soweit man auch schaut gibt es überall in der Welt Kriege und Umweltzerstörung, die die Folge dieses falschen Imperatives sind, der sich dem Großteil des kulturellen Erbes des Westens bemächtigt hat. Alle betonen die Neutralität technischer Systeme, niemand will aber die Verantwortung für die Konsequenzen der Handlungen übernehmen, die diese Systeme möglich machen. Herausreden kann man sich immer: Ich tat es, weil Werkzeuge eben dazu da sind und weil ich die Werkzeuge nicht selbst geschaffen habe. Es ist also nicht meine Schuld. Wie kann man der Idee widerstehen: „Es ist möglich, warum tun wir es nicht?“ Die Rechtfertigung liegt hier in der Akzeptanz und der Wünschbarkeit, die wir Zielen und Zwecken entgegen bringen.

Wenn man jedoch ein ernsthafter Kunstschaffender ist und Kunst nicht bloß als der Unterhaltung dienend ansieht, kommt man zu ganz anderen Ansichten. Werkzeuge sind nicht wirklich da, bevor man sich an das Erschaffen macht. Kunst entsteht durch die Herstellung der Werkzeuge, die man benötigt, um Kunst zu machen. In der wahrhaft künstlerischen Erfahrung verspürt man einen Mangel an bestehenden Werkzeugen oder Formen, daher muss man seinen eigenen Weg finden, um über das momentan Noch-Fehlende zu verfügen. Ich meine damit alle Arten von Werkzeugen, faktische und konzeptuelle, angeborene oder neu erworbene Hilfsmittel. Kein ursprüngliches und bedeutendes Kunstwerk hat je das Licht der Welt erblickt, ohne dass es nicht zu einem gewissen Umfang die Techniken, Strategien und Mittel vorangetrieben hätte, die zu seinem Werden nötig waren oder bestehende technische Möglichkeiten nachgebildet hätte. Hier werden die Notwendigkeit von Werkzeugen und die Verantwortung über die Handlungen zentral. Dies spielt auch bei der Annäherung mit Leben im Allgemeinen und beim Aufbau von Beziehungen mit

are used as a means to some end. In late-modern times, this notion became deeply rooted in our experience (in the Western world, and beyond), and shaped a kind of “technological understanding of being” (Heidegger’s words): all being is impacted by tools designed to cope with or solve vital problems. This view is so common and widespread that it has become a kind of ideology, hard-wired in our brains. Though it does help solving problems and does provide many sorts of comforts, it also creates many – social, political, ethical – problems, some of which have serious repercussions even in the domain of artistic experience and creative behavior. The ideology of technology maintains that the end justifies the means. That is, in order to fulfill an end that one deems noble, you may use whatever means, sometimes including those that are ignoble and offensive, or, at least, means whose severe drawbacks you may not be aware of. There is a kind of false imperative that is pervasive in today’s mindset: if you can, you must – if the tools allow you to do some action, then you have (and in any case are biased) to do that action – even if it is not really necessary, or could be deployed by more acceptable means, more fair to others and to the environment. By and large, wars and pollution in today’s world are consequences of such a false imperative that rules most modern cultural traditions in the West. By proclaiming the neutrality of technical systems, nobody takes responsibility for the consequences of the actions those systems make possible: I did it because the means are there to do it, and because I didn’t shape the tools myself, it’s not my fault. How to resist the idea: “it can be done, why not do it?” The justification here lies in the acceptability and desirability of goals and ends.

Now, if you take making art seriously, not just as an entertainment, this is entirely different. The tools are not really there before you start making anything. Art is made by making the tools needed to make it. In truly creative experience, one feels a lack of available tools or designs, so one has to devise one’s own way to dispose of what is missing so far. I refer to any kind of tools, factual and conceptual, inherited or brand new. No original and powerful work of art has ever been born without, to some extent, putting forth the techniques, strategies, and means necessary for it to be born, or re-shaping existing technical possibilities. Necessity of tools and responsibility over the actions become crucial. This is very relevant for approaching life and relationships with other living beings (including the environment). The only possible harmony we do need today is a balanced, well-attuned relationship between ends and means. In responsible action, no desirable end can justify undesirable means.

I called the latter a “heretical” view in some theoretical writings from the late 1990s, for lack of a better term, only to emphasize that it contrasts with the ideology of technology we live in today. All technologies are of course the object of social forces, of intellectual requirements, and, in general, of a web of mediations between a wrongly presumed neutral technical necessity (as typical of an ideology of progress) and a perceptive reframing born of creative people. Coping with tools creatively is the same as inventing new rationales for desirable actions.

In your recent concert works, you integrate the performers into an open/closed system. Is this a way of having the participants face technologies in a different way?

Yes, there I am after a sense of strong responsible participation for each of the performers. You know, I tend to compose the domain of interaction, binding all participants into a “system,” an overall entity which can hardly be divided into separate, independent parts. And that’s the same for sound installations; actually, it even becomes the main thing in sound installations where each individual part influences the behavior of other parts and is in turn influenced by them. Even the room acoustics and the equipment (especially the transducers, i.e., loudspeakers and microphones) are conceived as integral components in a sound and music generating system developing in time via self-regulation (regulation of itself through the environment). In concert pieces, instrumentalists are presented with situations

anderen menschlichen Lebewesen (darunter auch die Umwelt) eine wichtige Rolle. Die einzig nötige Harmonie, die wir heute benötigen, ist eine ausbalancierte, hervorragend aufeinander eingestimmte Beziehung zwischen Zwecken und Mitteln. Beim verantwortungsbewussten Handeln kann kein erwünschter Zweck unerwünschte Mittel rechtfertigen.

Ich nannte letzteren Standpunkt in theoretischen Beiträgen aus den späten Neunziger Jahren einen „ketzerischen“ Standpunkt, weil ich mir damals kein besserer Ausdruck einfiel. Ich wollte damit ausdrücken, dass diese Sicht der Dinge im Widerspruch zur Ideologie der Technologie steht, in der wir heute leben. Alle Technologien sind natürlich Gegenstand sozialer Kräfte, intellektueller Ansprüche und ganz allgemein einem Netz aus Vermittlungen zwischen der fälschlicherweise als neutral wahrgenommenen technischen Notwendigkeit (wie sie typisch für eine Fortschrittsideologie ist) und einer Neuausrichtung in der Wahrnehmung, wie sie durch kreative Menschen erzeugt wird. Der kreative Umgang mit Werkzeugen ist identisch mit der Erfindung neuer Begründungen für wünschenswerte Handlungen.

In deinen jüngsten Konzertarbeiten integrierst du die Künstler in ein offenes/geschlossenes System. Sollen sich die Teilnehmer auf diese Weise anders mit Technologien auseinandersetzen?

Ja, hier geht es mir um einen Sinn für die starke verantwortungsvolle Teilhabe jeder der Künstler. Ich tendiere nämlich dazu, einen Bereich der Interaktion zu komponieren, indem ich alle Teilnehmer in ein „System“ einbinde, einer alles umfassenden Wesenheit, die kaum mehr in separate, unabhängige Teile aufgetrennt werden kann. Dasselbe gilt für Klanginstallationen; eigentlich wird dieser Aspekt hier sogar noch viel zentraler, da jeder individuelle Teil das Verhalten der anderen Teile beeinflusst und von diesen beeinflusst wird. Auch die Raumakustik, ja sogar die technische Ausstattung (besonders die Wandler, d.h. die Lautsprecher und Mikrofone) werden als integrale Bestandteile in einem Klang- und Musik-erzeugenden System wahrgenommen, dass mit der Zeit eine Selbst-Steuerung entwickelt (es reguliert sich gewissermaßen selbst durch die Umgebung). Bei Konzertwerken trifft dies auf den Moment zu, in dem die Musiker vor Situationen gestellt werden, in denen sie genau verstehen müssen, welche Folgen ihre Handlungen auf das Gesamtsystem haben, wobei auch den Techniken beim Spielen eine wichtige Rolle zukommt. Ich versuche, diese persönliche Einbindung hörbar zu machen, sie in Klang zu verwandeln (was dem diametral entgegengesetzt ist, von Künstlern einen Grad an persönlicher Mitwirkung zu erwarten oder zu verlangen, um etwas hörbar zu machen, das unabhängig von ihrer Mitwirkung entsteht). Klang also als Spuren von Echtzeit-Entscheidungen, die auf wünschenswerten Grundlagen für Handlungen beruhen.

Die Kompetenz und Bewusstheit, die ausgebildete Musiker ihren eigenen Instrumenten entgegen bringen (die Spieltechniken, der Körper und die physische Struktur von Instrumenten, die von den Geigenbauern hinterlassenen Details, die musikalischen Kenntnisse, die diese Werkzeuge verkörpern) sind für mich ein klares Indiz dafür, wie eng Musikschaffen mit der realen Welt, mit ihrem sozialen Wesen verbunden ist, unabhängig von semantischen Zusammenhängen: Diese Menschen haben eine natürliche oder lang antrainierte Sensibilität und Kompetenz, um persönlich über die Art und Weise Auskunft zu geben, wie sie diese Werkzeuge nutzen, verändern oder erweitern, und alles was ich tun möchte, ist diesen Sinn für Verantwortung auf alle Technologien auszudehnen, die heutzutage am Musikschaffen beteiligt sind (nicht nur „Musikinstrumente“).

Inwiefern kann man sagen, dass das Publikum ein aktives Element in einer Performance ist? Ist das Publikum sich dessen bewusst? Wenn dem nicht so ist, kann es dann wirklich Teil der Performance sein? Was ist das Ziel hierbei?

Ziel kann es immer nur sein, eine bescheidene Gelegenheit zu bieten, ein wenig

where they need to better understand what the consequences of their actions on the overall system are, including the technologies in play. I try to make this personal involvement audible, to turn it into sound (as opposed to expecting or requesting a degree of personal involvement from performers in order to make something audible that is born independently of their involvement). Sound as traces of real-time decisions, based on desirable conditions for actions.

The competence and awareness that trained musicians have with regard to their own instruments (the playing techniques, the body and physical structure of instruments, the lutherie details, the musical knowledge that these devices embody) is for me a very relevant example of how music making is closely related to the real world, to the social world, independent of semantic contents. These people have a sensibility and competence that is natural or the result of many years of training to personally respond to the way they use or change or extend such tools, and all I wish to do is to extend this sense of being responsible to all technologies that have a role in music making today (not only “musical instruments”).

In what sense is the audience an active element in a performance? Are they aware of this? And if they aren't, are they then really part of the performance? What is the goal there?

The goal is always to offer a modest occasion for a bit of deeper understanding of ourselves as human beings living in the particular historical moment. Listeners are really a part of the piece (especially in the *Audible Ecosystemics* pieces, and in the sound installations), but first and foremost as a group, as a potential community – not as individuals acting from individual perspectives, independent of others around them, or kidding around by privately interacting with a nice sound producing device. They are an acoustical presence affecting the sonic process. Now, that is always the case with all music. Indeed, here I am relying again on an element that is peculiar to all knowledge of a specific kind we call *musical*, and that we today tend to totally withdraw, impoverishing the role that sound can have in the social context. There must be an awareness of this being part of a system (a gathering of coordinated parts achieving a meta-individual goal), of not even being able to isolate it and look at it from the outside. There is no such thing as *the* work to deal with: but a work heard as it is being affected by the community of listeners gathered to listen to it. The kind of awareness is not like, “oh nice, I can (= am allowed to) change it by moving this or that, by making a noise, or by walking from here to there.” I try as much as possible to avoid generating such childish situations in listeners. I am more after a sense that the thing listened to is not something in and of itself, is not abstract from the listener, just as the way listeners behave is not entirely independent of what they listen to.² You are never in the presence of *the* thing, and always in the presence of the thing modified by your own presence. Composing is presencing. Listening is welcoming. The “welcomed” is always changed by feeling welcomed, and that changes the welcomer in the process.

That has to do, I presume, with the notion that interaction is a means and not an end in itself. Or, as you wrote, that interaction is “a prerequisite for something like a system to emerge.” A move from “interactive composing” to “composing the interaction.”³

Well, music is an art of relationships, of connections, of mutual constraints. Sound is a perfect medium to vividly experience the continuing web of connections we are always involved in as living beings. I try to address these relationships, designing a system of constraints, a network of audible connections mutually affecting one other, affecting the environment and being affected by it (this is called “structural coupling” in some scientific circles). Interaction is not only something that allows you to change someone or something (process or device) in real time. It is a two-way or multi-way flow of transactions, one that allows it (the process or device, or the someone else) to change you. There must be this loop, this circular chain

mehr über uns selbst als menschliche Wesen in einem bestimmten historischen Moment zu erfahren. Hörer sind tatsächlich Teil des Werkes (besonders in den *Audible Ecosystemics* – Arbeiten und in den Klanginstallationen), aber zuallererst als Gruppe, als potentielle Gemeinschaft – nicht als Individuen, deren Handlungen aus individuellen Motiven erfolgen, unabhängig von denen der anderen, oder sich darin erschöpfen, ganz für sich mit einem netten klangerzeugenden Gerät herumzuspielen. Hörer sind eine akustische Präsenz, die den Klangprozess beeinflusst. Das ist bei jeder Art von Musik der Fall. Und in der Tat berufe ich mich hier wieder auf etwas, das der Erkenntnis einer bestimmten Gattung namens *Musical* so eigen ist und das wir heutzutage komplett zu verdrängen scheinen und so die Bedeutung, die Klang im sozialen Kontext haben kann, herabmindern. Es muss ein Bewusstsein dafür herrschen, Teil eines Systems zu sein (eine Versammlung koordinierter Bestandteile, die ein meta-individuelles Ziel erreichen) und dabei dieses System nicht einmal isolieren zu können und es von außen zu betrachten. So etwas wie **das absolute Werk** gibt es nicht, sondern nur ein Werk, das so gehört wird, wie es von der Gemeinschaft der Hörer, die sich versammelt hat, um ihm zu lauschen, beeinflusst wird. Diese Art des Bewusstseins drückt sich nicht so aus: „Oh schön, ich kann (= darf) das Kunstwerk durch das Drehen dieser und jener Vorrichtungen, durch Geräusche-Machen oder durch das Hin- und Herlaufen verändern“. Ich versuche so gut es geht, diese kindischen Reaktionen bei Hörern erst gar nicht aufkommen zu lassen. Mir geht es mehr darum, dass das Ding, dem man zuhört, nicht etwas in und aus sich selbst heraus ist, nicht dem Hörer gegenüber abstrakt anmutet, genauso wie die Art und Weise, wie sich Hörer verhalten, nicht gänzlich unbeeinflusst von dem ist, was sie hören.² Du stehst niemals *dem reinen* Ding, sondern immer dem durch deine eigene Präsenz veränderten Ding gegenüber. Komponieren ist Vergewärtigen. Zuhören ist willkommen heißen. Der Willkommene verändert sich stets dadurch, dass er sich willkommen fühlt, was auch den Willkommenden wiederum in der Folge verändert.

Ich denke, das hat mit der Auffassung zu tun, dass Interaktion ein Mittel, nicht Selbstzweck ist. Oder wie du mal geschrieben hast, dass Interaktion „eine Voraussetzung dafür ist, dass so etwas wie ein System entsteht“. Ein Schritt vom „interaktiven Komponieren“ zum „Komponieren der Interaktion“.³

Nun, Musik ist eine Kunst der Beziehungen, der Zusammenhänge, der wechselseitig auferlegten Zwänge. Klang ist das perfekte Medium, um das andauernde Netz der Verbindungen, in denen wir als Lebewesen teilhaben, anschaulich zu erfahren. Ich versuche, diese Beziehungen anzusprechen, indem ich ein System von Zwängen schaffe, ein Netzwerk hörbarer Verbindungen, die sich wechselseitig beeinflussen, die Umgebung beeinflussen und von dieser beeinflusst werden (einige wissenschaftliche Kreise nennen dieses Phänomen „strukturelle Kopplung“). Interaktion ist nicht nur etwas, das dir erlaubt, jemanden oder etwas (ein Prozess oder ein Ding) in Echtzeit zu verändern. Es ist vielmehr ein wechselseitiger oder multipler Fluss von Übertragungen, die es dem Prozess, dem Ding oder jemand anderem erlauben, dich zu verändern. Diese Schleife, diese kreisförmige Ursache- und Wirkungskette (Resonanz) ist unauflöslicher Teil dieses Phänomens. Wenn man Komposition als ein System von Interaktionen ansieht, bedeutet das, dass man sich nach gewünschten Verbindungen sehnt, die man realisiert sehen möchte. Es bedeutet also, dass erst die gewünschten Verbindungen erzeugt und dann ihr musikalisches Potential erkundet wird. Meiner Ansicht nach ist das erstrebenswerter, als wenn man die so sehr ersehnte Musik mithilfe unerwünschter (oder einfach nicht-gewünschter, nicht-reflektierter) Interaktionen erzeugt. Ich schätze, das hat wieder etwas mit Verantwortung zu tun.

Was war der Auslöser für dein Interesse, das du Systemen entgegen bringst? Warum Systeme?

Mmh... Ich kam mich wirklich nicht erinnern. Vermutlich hatte es etwas damit zu tun, dass ich ein sehr...unsystematischer Mensch war und immer noch bin. Auch bin

of causes and effects (feedback). Addressing composition as a system of interactions means longing for some desirable connections to be established. It means first creating desirable connections, and then exploring their musical potential. This is more desirable, in my view, than creating a much desired music by leaning on undesirable (or simply not desired, unconsidered) interactions. I guess it's again a question of responsibility.

What made you first become interested in systems? Why systems?

Hmm... I really can't remember. Probably it had to do with the fact that I was – and I still am – a very... unsystematic person, and even a guy contesting the authority of larger "systems" (from philosophical systems, to political systems, etc.). Systemic thinking is not at all the same as accepting or justifying the existing larger conceptual or social systems, or so-called value systems. Rather, it often challenges the *status quo*, it has a peculiarly dialectic structure. Probably my interest came out of a distrust for overruling systems, and for my initial personal lack of method and approach to music. You know, if you not specially versed in something, then you are likely to become involved and interested in that something. It's not that you finally surrender, it's that you long to know why you are what you are and how can you possibly change yourself. In any case, my interest in systemic thinking is not very systematic. When I was younger, I picked and chose from diverse and even opposite areas. I read Nietzsche and Adorno, Vico and Descartes. I love Edgar Morin (*La Methode*) and Paul Feyerabend (*Against Method*).

Humberto Maturana and Francisco Varela speak of living systems in terms of *autopoiesis*. Heidegger spoke of *poiesis* (technique, art). How do the two relate? Are they mutually exclusive?

Probably they are not, don't you think so? But your question touches on very difficult matters. Let me put it in a different light, only apparently distant from the issue it raises. What is the place of art, of creativity in human life? Is it a place for entertainment, the enjoyment of a kind of spiritual or intellectual leisure, an added value relaxation that the human being can afford once his fight for survival is won, the stomach filled, and enemies safely fended off? Is it something happening after survival is secured and life is safely preserved? Or is it rather something necessary for life itself, a more fundamental moment that reveals itself to be crucial for life to be preserved? Imagination, contemplation, the joy of making and sharing actions with others to make something, and the something made. Doesn't that take place before survival is even at stake? Doesn't that make life worthy of living and hence worthy of being struggled for and preserved?

These questions, which may sound very philosophical and profound, map instead very easily into practical issues in daily life, issues of social and political relevance. Does creativity have to do with us as creatures in this world or as dominators of our territory? Is it about us as living beings or as consumers?

Perhaps we may quote Heidegger (not unproblematically!): "poetically man dwells on this earth." In my personal declination of Maturana and Varela (and von Foerster and other system thinking), perception and cognition in living systems are motivated by the joy and necessity of the human being changing itself via the environment. In this ontological scenario, the living being acts within the environment (thus, in turn, becoming subject to the latter's reactions), not only to search for information and check out possible dangers to avoid, constructing a typical problem-solving mindset for itself. No, it acts in the environment first and foremost from a projection of itself onto the non-self.⁴ Putting the self into question is the only way to reinforce it, to define and support identity. So again, the seed of all creativity is probably in the experience that takes place when dealing with others and with the space we live in, before any struggle for survival enters the ontological scenario. It is a necessary, albeit insufficient, precondition to all cognition. After all, *poiesis* is an

ich jemand, der nur zu gerne die Autorität allgewaltiger „Systeme“ in Frage stellt (von philosophischen zu politischen Systemen usw.). Systemrelevantes Denken muss überhaupt nicht heißen, die bestehenden großen Begriff- oder Sozialsysteme oder die so genannten Wertesysteme anzunehmen oder zu rechtfertigen. Im Gegenteil fordert es oft zur Infragestellung des *Status quo* heraus, besitzt es doch eine ganz besondere dialektische Struktur. Wahrscheinlich entstand mein Interesse aus einem Misstrauen gegenüber allmächtigen Systemen und aus meinem anfänglichen Mangel an methodischem Denken und der noch nicht eingeschlagenen Annäherung an die Musik. Wenn man nämlich in etwas kaum bewandert ist, geht man viel schneller in diesem Etwas auf und interessiert sich dafür. Am Ende gibt man sich ja nicht einfach geschlagen, man sehnt sich einfach danach, zu wissen, warum man ist was man ist und wie man sich ändern kann. Mein Interesse an systemischem Denken ist jedenfalls nicht sehr systematisch. Als ich jünger war, pickte ich mir aus verschiedenen und sogar entgegengesetzten Bereichen das, was ich brauchte, heraus. Ich las Nietzsche und Adorno, Vico und Descartes. Ich verehere Edgar Morins (*La Methode*) und Paul Feyerabends (*Against Method*) gleichermaßen.

integral part of *autopoiesis* – no irony, I really mean it is part of the biology of cognitive systems as self-producing and self-organizing systems. With Piaget, we act and make something out there because that is the way we act for and build our selves. System thinking fosters a constructivist view. And the latter is just another word, in my opinion, for a compositional view.

Humberto Maturana und Francisco Varela bezeichnen lebende Systeme mit dem Begriff der *Autopoiesis*. Heidegger sprach von *Poiesis* (Technik, Kunst). Wie verhalten sich die beiden zueinander? Schließen Sie sich wechselseitig aus?

Ich denke eher nicht, meinst du nicht auch? Aber deine Frage spricht sehr schwierige Themenkomplexe an. Lass mich die Frage unter einem anderen Licht beleuchten, ohne dabei das Problem, das die Frage aufwirft, aus dem Blick zu verlieren. Welcher Ort kommt der Kunst, der Kreativität im menschlichen Leben zu? Ist es ein Ort der Unterhaltung, des Sich-Erfreuens an einer Art geistiger oder intellektueller Muße, eine bereichernde Entspannung, die das menschliche Wesen sich erlauben kann, da sein Kampf ums Überleben gewonnen, sein Magen gefüllt und seine Feinde abgewehrt worden sind? Ist Kunst und Kreativität etwas, das aufkommt, nachdem das Überleben gesichert und das Leben bewahrt ist? Oder ist es nicht vielmehr ein dem Leben selbst notwendiges Element, eine grundlegende Regung, die sich bedeutsam auf das zu bewahrende Leben auswirkt? Vorstellungskraft, Kontemplation, die Lust daran, mit Anderen kreative Handlungen zu unternehmen und zu teilen, bei denen der Vorgang der Erschaffung mit dem erschaffenen Gegenstand selbst zusammenfällt. Geschieht das nicht schon, bevor überhaupt das Leben auf dem Spiel steht? Macht nicht gerade dies das Leben lebenswert und daher wert, darum zu kämpfen und es zu bewahren?

Diese Fragen, die vielleicht jetzt sehr philosophisch und tief anmuten, bilden jedoch im Gegenteil die praktischen Probleme des täglichen Lebens und solche mit sozialen und politischen Dimensionen ab. Hat Kreativität etwas mit unserem Dasein als Kreaturen in dieser Welt oder als Beherrscher unseres Territoriums zu tun? Hat sie mit uns als Lebewesen oder mit uns als Konsumenten zu tun?

Hier kann man vielleicht Heidegger zitieren (nicht unproblematisch!): „...dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde“. In meiner persönlichen Lesart von Maturana und Varela (und von Foerster sowie anderen Systemdenkern), werden Wahrnehmung und Erkenntnis in lebenden Systemen durch die Freude und die Notwendigkeit des menschlichen Wesens befördert, sich selbst durch die Umwelt zu verändern. In diesem ontologischen Szenario handelt das Lebewesen innerhalb seiner Umwelt (und setzt sich im Umkehrschluss den Reaktionen letzterer aus) nicht nur dergestalt, dass es Informationen sammelt und mögliche zu vermeidende Gefahren überprüft und so die typische Problemlösungs-Denkart für sich adaptiert. Nein, das Lebewesen handelt innerhalb seiner Umwelt zuerst und vor allem aus einer Projektion seines Selbst in das Nicht-Selbst heraus.⁴ Das eigene Selbst in Frage zu stellen, ist der einzige Weg, es zu bestärken, Identität zu definieren und zu belegen. So liegt wieder einmal die Saat aller Kreativität in der Erfahrung, die wir im Umgang mit den Anderen und innerhalb des Raumes, in dem wir leben, machen, bevor der Überlebenskampf auf die ontologische Bühne treten kann. Sie ist eine

notwendige, wenn auch nicht ausreichende, Vorbedingung für Erkenntnis.
Letzten Endes ist *Poiesis* integraler Bestandteil der *Autopoiesis* – ganz ohne Ironie bin ich wirklich der Meinung, dass sie Bestandteil der Biologie kognitiver Systeme als selbst-erzeugende und selbst-organisierende Systeme ist. Um es mit Piaget zuzusagen, wir handeln und tun etwas da draußen, weil wir auf diese Weise für uns handeln und unser Selbst aufbauen. Systemdenken fördert eine konstruktivistische Weltsicht. Und letztere ist nur ein weiterer Ausdruck von meinem Standpunkt aus für einen kompositorischen Blick auf die Dinge.

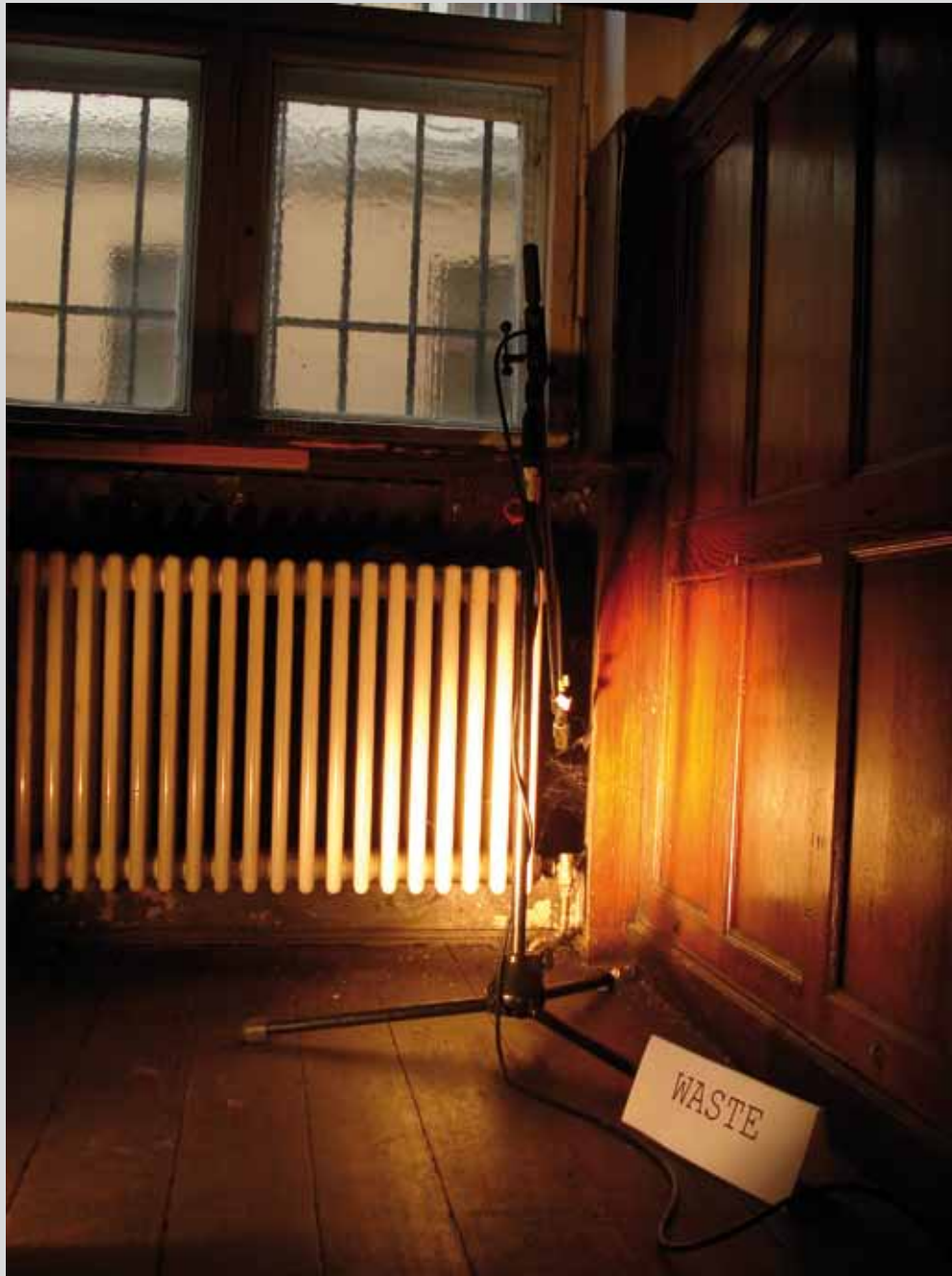
NOTES:

¹[Editors' note: gathered here are extended passages from an interview that appeared in Mariano Mora McGinnity's *Hörer in Aktion*. Komposition Diplomarbeit, Robert Schumann Musikhochschule, Düsseldorf, 2006. The title ("The Composer is a Listener, but a Listener Taking Action") is a quote from A. Di Scipio, "Klangstaub. Die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierungslosigkeit," *Positionen*, 64, 2005]

²[Editor's note: Examples of this approach notably include *Untitled 2005 – Ecosystemic Sound Installation in a Small Reverberant Room* (DAAD Galerie, Berlin, 2005), a work Di Scipio had just presented at the time of the present interview; among more recent works, a notable example is the "ecosystemic sound construction" *Stanze Private* (propriety of Galerie Mario Mazzoli, Berlin, 2009)].

³[Editor's note: A. Di Scipio, "Sound is the Interface," *Organized Sound*, 8(3), 2003].

⁴[Editor's note: a recent Di Scipio paper bears the title "Listening to your Self through the Other Self. A discussion of *Background Noise Study*," to be published]



Untitled 2008 (Ecosystemic Sound Installation in Abandoned or Dismantled Rooms) two microphones, six small speakers, large subwoofer, real-time signal processing computer. Size and duration variable.

Comments from the artist - Photos



Boylean Sound Objects (2010), detail: one of the objects.

BOYLEAN SOUND OBJECTS

2010

Dies ist die erste Serie der *Boylschen Klangobjekte*. Insgesamt gibt es vier solcher Objekte, von denen jedes aus einem selbstgefertigten klangerzeugenden Kreislauf besteht, der in eine vakuumdichten Plastiktüte verpackt ist. Da sich in der Tüte keine Luft befindet, lassen diese Klangobjekte tatsächlich keinen Laut an die Außenwelt dringen (funktionieren aber einwandfrei!). Als diese Objekte zusammengebaut wurden, erzeugten sie Klang. In ihrer fertigen Gestalt jedoch erlangten sie erst wahrhaft „objektive“ Existenzbedingungen. So werden sie nun für immer stumm bleiben.

Über Kopfhörer können Sie Spuren von Lauten hören, die sie hinterließen, bevor sie in Schweigen verfielen. Dabei handelt es sich um eine bloße Re-Präsentation von Ereignissen, die für immer vergangen sind und die für den endlich erreichten Status des „Objektes“ unerheblich sind.

Damit soll ein kritischer Standpunkt gegen die Verdinglichung des Klanges ausgedrückt werden. Im Gegensatz zu den meisten weithin akzeptierten und verbreiteten Ansichten (von Schaeffers Klangobjekt zur heutigen Massenproduktion von „Klangbibliotheken“, die nichts als eine weltweite, durchdringende Art der industriellen Verschmutzung namens „Musik“ ist), kann Klang niemals ganz „Objekt“ werden. Klang ist immer mit einem „Subjekt“ und einem „Kontext“ verbunden, außer in den seltenen Ausnahmen, wie sie Robert Boyle in Experimenten erschuf (siehe seine „Glocke im Vakuum“, Mitte des 17. Jahrhunderts) und eben in dem hier vorgestellten Objekt (das tatsächlich keinen Klang mehr von sich gibt). Klang ist niemals „Objekt“, immer „Ereignis“ und als solches permanent verschiedenen Bedingungen in der Welt ausgesetzt, die jedes Ereignis einzigartig, variabel und bewegend gestalten.

BOYLEAN SOUND OBJECTS

2010

This is the first series of *Boylean Sound Objects*. There are four such objects, each consisting of a hand-made, sound-generating circuit packed in a vacuum-sealed plastic bag. Given the absence of air in the bag, these sound objects actually make no sound (though they do actually function!). Whereas they made sounds in the process of being assembled, once completed, they attain a truly “objective” condition of existence and thus remain silent forever.

Traces of the sound events they left behind before turning to silence may be heard through headphones available elsewhere in the room. These are nothing more than a mere representation of events that are gone forever, unessential to the status of “object.”

This work takes a critical stand against the reification of sound. Contrary to most accepted and widespread notions (from Schaeffer's *objet sonore* to the current overproduction of “sound libraries” that today nurture a kind of world-wide, pervasive industrial pollution known as “music”), sound can never fully be an “object.” It can never entirely be separated from a “subject” or “context,” except in the rarest circumstances, such as in the experiments of Robert Boyle (e.g., his mid-17th Century “bell in the void”) which are presented here (and which, in fact, sound no more). Sound is never an “object” and always an “event,” permanently exposed to variable conditions in the world that make each event unique, variable, moving.



Boylean Sound Objects (2010) handmade electronics packed in vacuum-sealed plastic bags, four bags each approx: 25 x 40 cm, plus separate compact disc. duration undetermined.



Boylean Sound Objects (2010), details: the working feedback system (above), and one of the objects' labels (right)



Modes of Interference n.4 ("four unbearable guys") (2010), detail.

MODES OF INTERFERENCE No. 4

("Four Unbearable Guys") 2010

Resonanzsystem mit auseinandermontierten Combo-Verstärkern und anderen elektronischen Bestandteilen

Vier kleine elektrische Gitarrenverstärker wurden auseinandergebaut; die äußeren Bauteile wurden entfernt, die inneren frei auf einer weißen Wandplatte montiert. Mithilfe von Piezo-Scheiben und ein wenig Lötarbeit werden die vier Verstärker in eine „Resonanz-Band“, in ein kaskadiertes (verkettetes) Resonanzsystem verwandelt, das teils selbstbetrieben, teils von dem gesteuert wird, was die vier Typen im Sinn haben, nämlich vier Rock-Hits (auch wenn man sie kaum vernimmt). Die resultierende Struktur ist ein Mix aus Larsen-Tönen, Quietschen, sattem Heulen, Knistern und Geräuschen aus elektrostatischer Aufladung (eine Geräuschkulisse, die derjenigen von nicht richtig funktionierenden Gitarren und Verstärkern recht nahe kommt). Die dahinter versteckten Rocksongs werden derart verzerrt, dass sie nur noch als eine Art Klangstaub wahrgenommen werden. Weitere vorbearbeitete digitale Signale interferieren im gesamten Resonanzsystem und verändern und modulieren die Systemresonanzen über kurze und längere Zeitspannen.

Das Aussehen der Installation spiegelt nur die Elemente wider, die eine direkte Rolle im Klangwerdungsprozess spielen. Die internen Bestandteile, die gewöhnlich der Sicht entzogen sind, werden nach außen gekehrt, während die externen Elemente verschwinden sind, genauso wie alle Logos und ästhetischen Merkmale der Verstärkergehäuse (der Holzrahmen der Verstärker wurde schließlich wiederverwendet, damit sich die weißen Wandplatten besser vom Grund abheben). Kleine Ersatzteile (Schrauben etc.) wurden als einziges, jedoch nicht essentielles Dekor, belassen. Die Lautsprecherkegel wurden umgedreht: Sie blicken die Wandplatte, nicht den Betrachter/Hörer an, eine Geste, die die Gesamt-Klangfülle der Installation dämmt. Der Betrachter kann sehen, dass es sich bei der zugrunde gelegten Technologie um einfache Massenware handelt. Außerdem wird sichtbar, dass sie keine besonderen Kennzeichen von Zeit und Ort der Herstellung aufweist: Mit Bestimmtheit lässt sich nur sagen, dass sie irgendwann in den letzten fünfzig Jahren irgendwo in der industrialisierten Welt gefertigt wurde. Eigens für dieses Werk wurde jedoch das Netzwerk akustischer Wechselwirkungen konzipiert, das eine eigentümliche und unvorhersagbare Resonanzkette mit einer Vielzahl akustischer Formen ins Leben ruft, die manchmal noch von winzigen Mikrovariationen der Piezo-Scheiben über den Kegelmembranen und/oder den Metallteilen ange-reichert wird.

Die für dieses Werk eingesetzte analoge Verarbeitung stellt ein fast vollständig autonomes System dar: Diese vier Rocker haben nur Ohren für sich selbst! Sie bleiben zwar offen für Störungen aus der unmittelbaren Umgebung (Piezo-Scheiben und Kegelmembrane können als Systemterminale für den umgebenden Raum fungieren). Dennoch neigen sie - wie alle Rockmusik-Bands - dazu, ihre Sache unabhängig von den sie umgebenden Umständen durchzuziehen: In unterschiedlichen Orten wandelt sich auch ihr Sound leicht ab, aber davon wollen sie nichts wissen (oder wissen es wirklich nicht).

Unter Zuhilfenahme von Entwürfen, die ich ein Jahr oder länger zusammen-trug, gelang mir im August 2010 in meinem Studio in L'Aquila schließlich die Ausarbeitung dieses Werkes. In jener Zeit wurden die meisten Gebäude in meinem Viertel saniert oder wieder aufgebaut, da das Erdbeben vom 6. April 2009 an den meisten von ihnen schwere Schäden angerichtet hatte. Beim Arbeiten umgab mich also eine alpträumhafte Lautkulisse, bei dem sich alle Arten von Lärm aus den Sanierungsarbeiten vermischten. Anfänglich war ich davon eher entsetzt und konnte kaum arbeiten. Später fand ich heraus, dass die Klänge aus meiner selbst konstruierten Resonanzkette sich sehr gut mit dem Außenlärm vertrugen! Wenn ich heute den Geräuschen der Installation lausche, kehren Erinnerungen an diese unerträglich-Klanglandschaft von damals wieder.

MODES OF INTERFERENCE No. 4

("Four Unbearable Guys") 2010

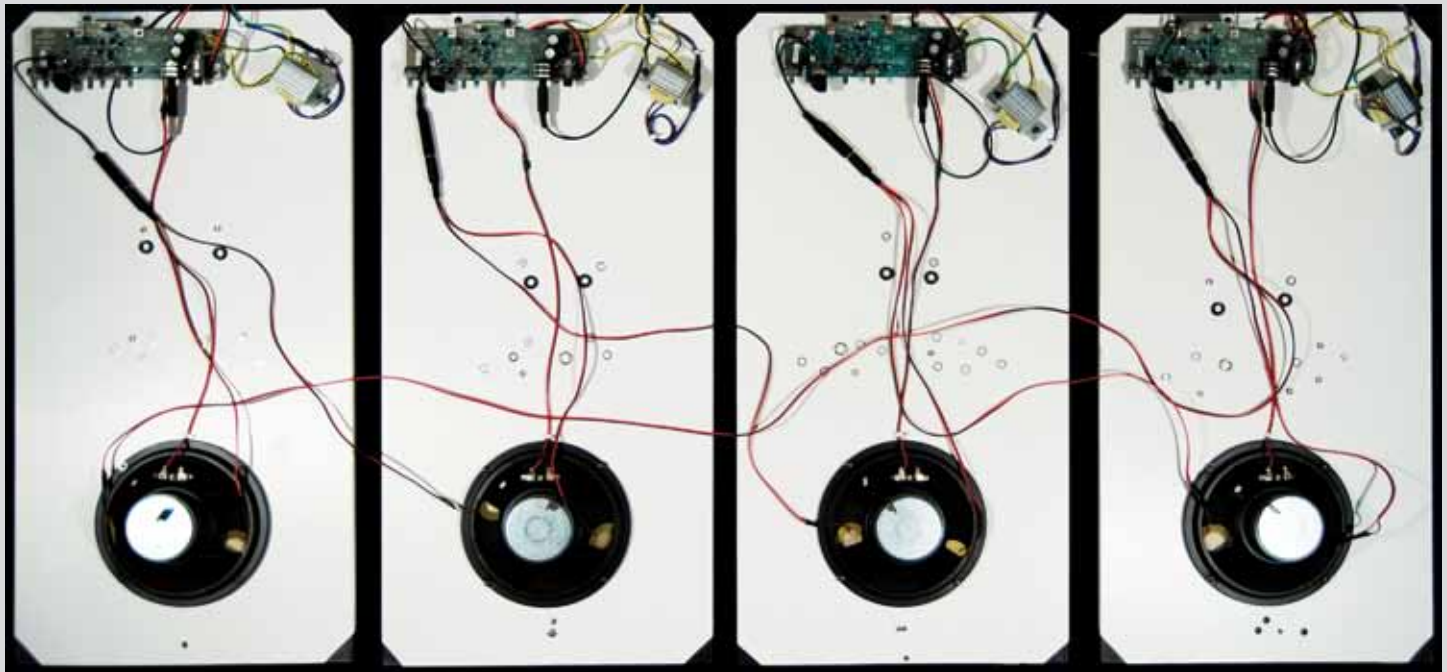
feedback system with disassembled combo amplifiers and other electronics

Four small electric guitar amps are disassembled; the external parts are discarded and the internal parts are freely mounted on a white panel. With the help of piezo discs and a little soldering, the four amps are turned into a "feedback band," a cascaded (chain) feedback system partly self-driven, partly driven by what the four guys have in mind: four rock hits (albeit, hardly recognizable). The resultant texture is a mix of Larsen tones, squeaks, saturated howls, crackles, and static noise (all quite similar to artifacts of not quite perfectly functioning electric guitars and amps). The hidden rock songs are distorted to become a mere dust of sound. Other pre-edited digital signals interfere in the overall feedback system, altering and modulating the system resonances over shorter or longer time spans.

With regard to the visual aspect of the piece, only things having a direct role in the sound process are overtly displayed. The internal components, usually hidden from sight, are externalized, while the external ones have disappeared, along with all logos and aesthetic elements of the amp cabinet (the wooden case is ultimately recycled to raise the white panels from ground). Small spare parts (screws, etc.) are retained as the only, but non-essential, decor. The cones are turned upside down: they face the panel, not the viewer/listener in a gesture of dampening the overall sonority. The viewer can see that the technology involved is very basic and cheap. He can also see that it bears no specific indication of the time and place of production: one can only infer that these parts have been made and assembled some time during the last fifty years, anywhere in the industrialized world. What has been specially designed for this piece, however, is the network of sonic interactions that make up an idiosyncratic and unpredictable feedback chain capable of allowing a variety of sonic shapes to emerge, sometimes further animated by tiny micro-variations of the piezo discs over the cone membranes and/or metal parts.

The analog process implemented here represents an almost entirely autonomous system: these four guys have ears only for themselves! They do, however, remain open to perturbations from the surrounding environment (piezo discs and cone membranes may act as system terminals for the surrounding room). Yet - like all rock bands - they rather tend to do their stuff independently of their surroundings: though they do in fact sound slightly different in different places, they don't (want to) know about it.

Based on sketches collected over the course of a year or so, I finally worked out this piece during the month of August 2010 in my studio in L'Aquila. At that time, most buildings in the neighborhood were undergoing reconstruction since the earthquake of April 6, 2009 had taken many of them down. Therefore, a nightmarish sound environment surrounded me as I was working, with all sorts of noise from the reconstruction that was underway. At first, I was rather appalled and deeply disturbed. Later on, I realized that the sounds born of my own feedback chain blended very well with them! Today, as I listen to it, hints of that unbearable sound environment re-emerge in the piece.



Modes of Interference n.4 ("four unbearable guys") (2010), disassembled combo amplifiers, piezo microphones, mp3 players, wood, metal. Duration variable. 4 panels, each approx. 80 x 45 cm.

SOUND PORTRAIT OF ANGELA TUCKER

Small Sound Portraits / Nr.1

2009-2011

Angela Tucker (Melbourne, Australien, 1960) ist eine professionelle Cellospielerin, die in L'Aquila (Italien) lebt. 2009 erkrankte sie an ALS (Amyotropher Lateralsklerose), die auch als Lou Gehrig-Syndrom bekannt ist. Durch die Schädigung der Nervenzellen, die für die Bewegung der Muskeln zuständig sind, hat sie neben den anderen Beeinträchtigungen auch zunehmend die Kontrolle über ihren Stimmapparat verloren. In der Zeit, wo ich dies schreibe (Februar 2011), wird Angela nur noch durch medizinisches Gerät am Leben gehalten.

Beim *Sound Portrait* („Klangportrait“) of *Angela Tucker* handelt es sich um eine kleine Klanginstallation, die vor allem auf einem klangerzeugenden und selbstregulierenden Resonanzsystem basiert. Die Installation arbeitet mit vier preiswerten Desktop-Lautsprechern und zwei selbstgefertigten Kondensatormikrofonen, die alle auf einer 61x75cm großen, mit Gaze überzogenen hölzernen Platte angebracht sind. Ein Computer für die Signalverarbeitung sorgt für die Echtzeit-Audioverarbeitung (die Programmierung erfolgte mit der Open Source-Software *Pure Data*).

Das visuelle Element hat zwar eine starke Wirkung, bleibt aber gegenüber dem Gehörten im Wesentlichen zweitrangig. Die Arbeit wurde ohne realistische oder naturalistische Absichten konzipiert: Wenn überhaupt Realismus auffindbar ist, dann ist er hörbar, nicht sichtbar.

Die Zuhörer werden mit mehreren Klangschichten konfrontiert: Lang ausgehaltene Töne und strukturelles Material, die Erzeugnisse des Audio-Resonanzsystems sind und überwiegend durch eine sehr hohe Tonfrequenz charakterisiert werden; einige Echtzeit-Umwandlungen des letzteren (dünner Klangstaub, weiche, aber verzerrte und abgeschliffene Klangtexturen, Abfolgen von Schallimpulsen etc.); Angelas Stimme und Atem, während sie über ihre Stimme und ihre sprachliche Artikulation sowie über die Wahrnehmung ihrer Stimme und Sprache durch andere Menschen spricht (aufgenommen im Mai 2010); ein Cello, das spielt (Auszüge aus J.S. Bachs *Cello Suite Nr.1*); der Klang der oberen Obertöne einer Stahlsaiten-Gitarre (Akkorde des Songs *Angie* der Rolling Stones; Fremd-Klangereignisse, die sich in der Nähe der Arbeit zugetragen haben, von den Mikrofonen erfasst und wieder ins Resonanzsystem zurück zirkuliert sind; zahllose klangliche und gestische Abwandlungen, die sich aus den Interaktionen aller oben aufgeführter Klangschichten ergeben haben. Für das Gehör ist auch die Lo-Fi-Qualität der Lautsprecher und Mikrofone und das Gefühl der starken Gerichtetheit relevant, mit der der Klang sich aus der Arbeit ausbreitet (er dringt aus dem Mund, der Nase und den Augen des Portraits).

SOUND PORTRAIT OF ANGELA TUCKER

Small Sound Portraits / No. 1

2009-2011

Angela Tucker (Melbourne, Australia, 1960) is a professional cello player who lives in L'Aquila (Italy). In 2009 she contracted ALS (Amyotrophic Lateral Sclerosis), also known as Lou Gehrig's disease. Because of the degeneration of the nerve cells that control voluntary muscle movement, she has gradually lost control of her vocal apparatus, among other complications. At the time of this writing (February 2011), Angela is being kept alive by medical equipment.

Sound Portrait of Angela Tucker is a small sound installation primarily based on a sound-producing and self-regulating feedback system. It works with four inexpensive desktop speakers and two hand-made condenser microphones, all fixed on a 61x75 cm wooden panel covered with gauze. A signal processing computer handles the real-time audio processing (all programming was done with the open source software *Pure Data*).

Though the visual element has a strong impact, it remains essentially secondary to the auditory. It was designed with no realistic or naturalistic goal in mind: if any realism is involved, it is audible, not visible.

Several sound layers are presented to listeners: prolonged tones and textural materials born of the audio feedback system, mostly very high pitched; a few real-time signal transformations of the latter (thin sonic dusts, soft but distorted and abrasive sound textures, sequences of sound pulses, etc.); Angela's voice and breath as she speaks about her own voice and speech articulation and about other people's perception of her voice and speech (recorded May 2010); a cello (playing excerpts from J. S. Bach's *Cello Suite No.1*); the upper harmonics of a steel-string guitar (playing chords from The Rolling Stones' *Angie*); foreign sound events born in the proximity of the work, captured by the microphones and re-circulated in the feedback system; innumerable timbral and gestural variations emerging from the interaction of all of these sound layers. What is also acoustically relevant is the lo-fi quality of the speakers and microphones and a sense of the strong directionality in the way sound spreads from the work (emanating from the portrait's mouth, nose and eyes).



Sound Portrait of Angela Tucker (Small Sound Portrait n.1) (2011), details: the portrait's ear (top), horizontal view (bottom).



Sound Portrait of Angela Tucker (Small Sound Portrait n.1) (2011), hand-made condenser microphones, four small speakers, gauze, wooden panel, real-time audio processing computer. Size 80 x 50 x 70 cm. Duration variable.



Sound Portrait of Grace Ryan (Small Sound Portrait n.2) (2011), details: the portrait's ear (top), the portrait's eye (bottom).

SOUND PORTRAIT OF GRACE RYAN

Small Sound Portraits / Nr.2

2009-2011

Grace Ryan ist eine junge Transgender-Frau aus Berlin, Mitglied der Techno-Dance-Band *Glitter Klinik*.

Beim *Sound Portrait* („Klangportrait“) of *Grace Ryan* handelt es sich um eine kleine Klanginstallation, die vor allem auf einem klangerzeugenden und selbstregulierenden Resonanzsystem basiert. Die Installation arbeitet mit vier preiswerten Desktop-Lautsprechern und zwei selbstgefertigten Kondensatormikrofonen, die alle auf einer 61x84 cm großen hölzernen Platte angebracht sind, die mit Schichten von Strumpfhosen und verschiedenen Arten von Klebeband bedeckt ist. Ein Computer für die Signalverarbeitung sorgt für die Echtzeit-Audioverarbeitung (die Programmierung erfolgte mit der Open Source-Software *Pure Data*).

Das visuelle Element hat zwar eine starke Wirkung, sollte aber gegenüber dem Gehörten im Wesentlichen als zweitrangig angesehen werden. Die Arbeit wurde ohne explizite realistische oder naturalistische Absichten konzipiert: Wenn überhaupt Realismus auffindbar ist, dann ist er hörbar, nicht sichtbar.

Es sind verschiedene Klangsichten zu hören: Lang ausgehaltene Töne und strukturelle Materialien, die Erzeugnisse des selbstregulierenden Resonanzsystems sind und überwiegend durch eine sehr hohe Tonfrequenz charakterisiert werden; Graces Stimme, während sie über ihre eigene Stimme und sprachliche Artikulation sowie über die Wahrnehmung ihrer Stimme und Sprache durch andere Menschen spricht (aufgenommen im Januar 2011); einige Auszüge aus *Glitter Klinik's Beautiful & Nasty* (anzusehen auf www.youtube.com/watch?v=x1wvGOkBYrw); die D-Saite einer Gitarre, die spielt (Anklänge an Lou Reeds *Oh Jim*); einige Echtzeit-Umwandlungen der Resonanzmaterialien (dünner Klangstaub, weiche, aber verzerrte und abgeschliffene Klangtexturen, Abfolgen von Schallimpulsen etc.); Fremd-Klangereignisse, die sich in der Nähe der Arbeit zugetragen haben, von den Mikrofonen erfasst und wieder ins Resonanzsystem zurück zirkuliert sind; zahllose klangliche und gestische Abwandlungen, die sich aus den Interaktionen aller oben aufgeführten Klangsichten ergeben haben. Für das Gehör ist auch die Lo-Fi-Qualität der Lautsprecher und Mikrofone und das Gefühl der starken Gerichtetheit relevant, mit der der Klang sich aus der Arbeit ausbreitet (er dringt aus dem Mund, der Nase und den Augen des Portraits).

SOUND PORTRAIT OF GRACE RYAN

Small Sound Portraits / No. 2

2009-2011

Grace Ryan is a transgender artist based in Berlin and a member of the *Glitter Klinik* techno dance band.

Sound Portrait of Grace Ryan is a small sound installation primarily based on a sound-producing and self-regulating feedback system. It works with four inexpensive desktop speakers and two hand-made condenser microphones, all fixed on a 61x84 cm wooden panel, covered with layers of tights (panty hose) and different types of tape. A signal processing computer handles the real-time audio processing (all programming was done with the open source software *Pure Data*).

Though the visual element has a strong impact, it should be considered essentially secondary to the auditory. It was designed with no explicit naturalistic goal in mind: if any realism is involved, it is audible, not visible.

Several sound layers are heard: prolonged tones and textural materials born of the self-regulating feedback system, mostly very high pitched; Grace's voice as she speaks about her own voice and speech articulation, and about other people's perception of her voice and speech (recorded January 2011); some excerpts from *Glitter Klinik's Beautiful & Nasty* (as publicly available at www.youtube.com/watch?v=x1wvGOkBYrw); the D string of a guitar (reminiscent of Lou Reed's *Oh Jim*); a few real-time signal transformations of the feedback materials (thin sonic dusts, soft but distorted and abrasive sound textures, sequences of sonic pulses, etc.); foreign sound events born in the proximity of the work, captured by the microphones and re-circulated in the feedback system; innumerable timbral variations emerging from the interaction of all of these sound layers. What is also acoustically relevant is the lo-fi quality of the speakers and microphones and a sense of the strong directionality in the way sound spreads from the work (emanating from the portrait's mouth, nose and eyes).



Sound Portrait of Grace Ryan (Small Sound Portrait n.2) (2011), hand-made condenser microphones, four small speakers, nylon, tape, wooden panel, real-time audio processing computer. Size 80 x 50 x 70 cm. Duration variable.



Condotte Pubbliche (2011), detail.

CONDOTTE PUBBLICHE

Ökosystemische Klangkonstruktion mit zwei Messingrohren, Miniaturmikrofonen, Miniaturlautsprechern (Ohrstöpsel), zwei Monitorlautsprechern, einem audioverarbeitenden Computer
2009-2011

Condotte pubbliche (Öffentliche Leitungen) ist in der Konzeption der Arbeit *Stanze Private* (Privaträume, 2008) verwandt. Zwei Messingrohre werden verwendet, die wie zwei kleine „Führungen“ oder „Leitungen“ anmuten. Die akustische Resonanzschleife in dem einen Rohr beeinflusst die Schleife im anderen. Der Computer sorgt für feine klangliche Umformungen. Diese können im Raum durch zwei zusätzliche Lautsprecher wahrgenommen werden. Sie zirkulieren dann weiter durch die im Raum angebrachten Rohre und beeinflussen den Gesamtprozess durch die nachfolgenden Abläufe. Deutlich wird, dass die Hintergrundgeräusche des Raumes sowie die Raumakustik selbst einen bedeutenden, wenn auch äußerst subtilen Einfluss auf den Klangprozess haben, der sich im Inneren der Rohre abspielt. So entsteht ein Netzwerk von klanglichen Interaktionen, die eine Art selbstregulierendes (autonomes) dynamisches Verhalten an den Tag legt.

Diese Arbeit definiert sich (sie schließt sich um sich selbst, um ihre Identität zu erschaffen) dadurch, dass sie offen für die äußere Umwelt bleibt und das nicht-Selbst, das sie umgibt, willkommen heißt. Man könnte auch sagen, dass alles, was die Arbeit tut, darauf abzielt, die richtige Balance zwischen dem Innen und dem Außen zu finden, so dass man die hörbare Form dieser Balance als eine Form im Raum ansehen kann, die vom Gehör nachvollzogen werden kann. Die Enden der Messingrohre sind dabei der Ort, die Nahtstelle, an dem Innen und Außen sich verbinden. Die Akustik in den Rohren und die Akustik des äußeren Raumes werden strukturell miteinander gekoppelt und bilden so eine größere Wesenheit, eine, die den Ort ihrer Existenz (*oikos*) umschließt.

Etwa alle vier Minuten können entfernte Stimmen aus dem Inneren der Rohre vernommen werden (dies ist das einzige vorher aufgenommene Material, das hier zum Einsatz kommt). Wenn Sie genau hinhören, werden Sie die Stimmen berühmter Diktatoren aus dem frühen und späten XX. Jahrhundert ausmachen, die während öffentlicher Ansprachen vor ihren Anhängern (oder Opfern) gehalten wurden. Das Nomen „Diktator“ kann in vielen Sprachen durch „(An)Führer“ ersetzt werden, wie im Deutschen, im Italienischen „duce“, im Englischen „supreme leader“, im Iranschen „maghame rahbari“, im Spanischen „caudillo“, etc.

Wie auch andere Werke von Di Scipio kann *Condotte pubbliche* als eine Installation betrachtet werden, die ebenso mit performativen Methoden erkundet werden kann, wie improvisiert diese sich auch immer geben mögen. Eine Möglichkeit dieses Erkundens besteht darin, mit den Händen in der Nähe der Rohrenden zu „spielen“. Bei der Ausstellungseröffnung am 19. März 2011 wird Giovanni Trovalusci die Installation betreten und sie „bespielen“.

CONDOTTE PUBBLICHE

ecosystemic sound construction with two brass tubes, miniature microphones, miniature speakers (earplugs), two monitor speakers, audio processing computer
2009-2011

Condotte pubbliche (Public Conducts) follows along the lines of *Stanze private* (Private Rooms, 2008). Two brass tubes are utilized, like two small “ducts” or “conduits.” The acoustic feedback loop in one tube affects the loop in the other. The computer introduces slight timbral transformations. The latter are heard in the room via two additional speakers. These transformed materials eventually re-circulate into the pipes through the room, thus affecting the overall process in subsequent operations. Clearly, the general background noise and acoustics of the room itself have a significant but delicate influence on the sonic process that develops within the tubes. A network of sonic interactions is established, exhibiting a kind of self-regulatory (autonomous) dynamic behavior.

This work defines itself (i.e., *closes onto itself* to build its identity) by way of remaining open to the external environment (welcoming the non-self surrounding it). In a sense, it is only attempting to find and preserve a good balance between the inside and the outside, so that the audible shape of that balance is a form in space that is experienced aurally. The ends of the brass tubes are the very place where the interface of inside and outside takes place. The internal tube acoustics and the external room acoustics are structurally coupled and constitute a larger entity, one that includes the place of its existence (*oikos*).

Every four minutes or so, distant voices are heard from within the tube (these are the only pre-recorded sound materials involved). If you listen carefully, you'll recognize the voices of infamous dictators from the early and late 20th Century as recorded during public addresses given before their acolytes (or victims). In many languages, the noun “dictator” can be exchanged with “conductor,” “guide” - e.g., Italian “duce,” German “Führer,” English “supreme leader,” Iranian “maghame rahbari,” Spanish “caudillo,” etc.

As are other works by Di Scipio, *Condotte pubbliche* is conceived as an installation that may also be explored with a performative approach, however improvisational. This can be done effectively by “playing” with the hands in close proximity of the ends of the pipes. At the vernissage on March 19, 2011, Gianni Trovalusci enters the installation and “plays” it.



Condotte Pubbliche (2011), brass pipes, miniature microphones, earplugs, two monitor speakers, condenser microphone, real-time audio processing computer. Size approx: 180 x 60 cm . Duration variable.

Agostino Di Scipio

Born in Naples in 1962, during high-school Di Scipio started as a self-taught electric guitarist. At about the same time he became involved in computer programming. As a student of the Istituto Universitario Orientale, in Naples, he attended foreign languages, literature, and theatre theory (he was also involved in sound for experimental theatre). Later he attended music education programs at the Music Conservatory of L'Aquila (with a.o. Michelangelo Lupone, Giancarlo Bizzi and Mauro Cardì), graduating in Electronic Music and in Composition, and also took part in the computer music summer workshops at Centro di Sonologia Computazionale (University of Padova). Since 1990, Di Scipio works primarily in his own studio, in the town of L'Aquila, and occasionally joins larger production facilities in research centers and artist residency programs all over the world.

Most of Di Scipio's artistic output is based on personal research in unconventional sound synthesis/processing methods, often inspired to phenomena of noise and turbulence. In recent years, he has been focussing on the "man-machine-environment" feedback loop (e.g. the live-electronics solo works Audible Ecosystemics and a number of site-specific and room-dependent sound installation). Despite the uncompromising and independent approach on technology and composing, his work has gradually gained international attention, and has been presented worldwide both in academic venues (e.g. Wiener Saal Salzburg, KonzertHaus Berlin, KonzertHaus Wien) and more experimental circles (Podewil/Tesla, Berlin; Dissonanzen, Naples; Independent Media Center, Champaign/Urbana, Illinois; Linux Audio Conference, ZKM Karlsruhe and TU Berlin; MUHKA Antwerpen), beside several international festivals - including the Warsaw Autumn, Inventionen (Berlin), Ultraschall (Berlin), Synthèse (Bourges), SMC (Lausanne), the Int'l Computer Music Conference (Banff, Berlin, Thessaloniki, etc.), League of Composers (New York), Transit Festival (Leuven), Musica Viva (Coimbra and Oeiras, Portugal), Çağdaş Müziğin Ustaları (Istanbul), Int'l World Music Days (Stuttgart), Int'l Society of Electronic Arts (Montreal), Ars Musica (Brussels), Dissonanzen (Naples), MusikTriennale (Köln), Archipel (Geneva), Contemporanea (Rome), Foro Internacional de Música Nueva (Mexico City), Primavera en L'Habana, Piano+ (ZKM Karlsruhe), Nuove Sincronie (Milan), Brugge Concertgebouw, Musica Electronica Nova Festival (Wrocław), Fondazione Cini (Venice), Festival Milano Musica, etc.

Larger scale works include Sound & Fury (2 actors, 2 percussionists, electronics, slide projection), staged first in Evora (Portugal, 2000) and then in Venice (2002); and Tiresia, composed together with poet Giuliano Mesa, first presented in L'Aquila (2001) and later in Rome (2003) and Berlin (2005). A new larger-scale project is still in progress, Risorse Umane (Human Resources). Recent endeavours include commissions from DAAD (Berlin), Festival Harmoniques (Lausanne), CEMAT (Rome), Galerie Mario Mazzoli (Berlin), Elastic3 (Trieste-Wien-Bruxelles), Conservatoire de Lausanne, IMEB (Bourges), festival Milano Musica. In 2010 Di Scipio established a "radical electroacoustic impro" duo with saxophonist and political agitator Mario Gabola, and a duo with pianist Ciro Longobardi devoted to established and novel music repertoire for piano & electronics.

Di Scipio's efforts with "ecosystemic" installation and performance works, and the theoretical issues they raise, were recently the main subject of two small international conferences, first in Montpellier (Univ. Paul Valéry, in the context of the Turbulence Sonores festival, February 2010), then in Berlin (Universität der Kunst, March 2011).

Portrait Concerts

- 2010 Festival Crisalide (Forlì)
- 2010 Festival Turbulence Sonores (Montpellier)
- 2009 Festival Elettrosensi (Como)
- 2008 Parco della Musica (Rome)
- 2008 Bauhaus Universität und Franz Listz Hochschule für Musik (Weimar)
- 2007 Festival Dissonanzen (Naples)
- 2006 Freiburg Musikhochschule (Freiburg)
- 2006 University of East Anglia (Norwich)
- 2005 Inventionen (Berlin)
- 2005 Klanglabor Kunsthochschule für Medien (Cologne)
- 2005 Sala Benedetto Marcello (Venice)
- 2005 Tesla/Podewillsches Palais (Berlin)
- 2005 Logos Foundation (Ghent)
- 2004 Grande Salle du Conservatoire (Lausanne)
- 2003 Festival Nuova Consonanza (Rome)
- 1997 Jornadas Internacionales de Musica Electroacustica (Cordoba)
- 1995 Sibelius Academy Chamber Music Hall (Helsinki)

- 1995 Sibelius Academy (Helsinki)
- 1993 Simon Fraser University (Vancouver)
- 1987-1992 Centro di Sonologia Computazionale, University of Padova

Solo Exhibitions

- 2011 "Sound. Self. Other" Galerie Mario Mazzoli (Berlin)
- 2008 MLAC Museo Laboratorio Arte Contemporanea (Rome)
- 2005 DAAD Galerie (Berlin)

Selected Group Exhibitions

- 2009 Festival Direct Digital (Modena)
- 2009 Galerie Mario Mazzoli (Berlin)
- 2008 Festival Inventionen (Berlin)
- 2008 Festival Dissonanzen (Naples)
- 2007 Linux Audio Conference, Technische Universität (Berlin)
- 2007 Festival Dissonanzen (Naples)
- 2006 MUHKA Museum for the Contemporary Arts (Antwerpen)
- 2005 J. Gutenberg Universität (Mainz)
- 1999 Itinerari Armonici (L'Aquila)
- 1998 Notaresco, Verde Utopia - Oggetti Sonori per Verde Utopia
- 1998 Acquario Romani (Rome)
- 1997 Nettuno Public Schools (Nettuno)
- 1997 Poetronics (L'Aquila)

Residencies

- 2006 ZKM (Karlsruhe)
- 2004-2005 DAAD Künstlerprogramm (Berlin)
- 2003 and 2005 IMEB (Bourges)
- 2003 resident composer at the Musica Viva Festival (Coimbra)
- 2001 CCMIX Centre Creation Musicale Iannis Xenakis (Paris)

BIBLIOGRAPHY

Selected writings by Di Scipio

- "Listening to Yourself through the Other Self. Annotations on *Background Noise Study*" (to appear in *Organized Sound*) 2011
- "Mediazione e responsabilità, nel suono" (in *Musica/Tecnologia*, n.4) 2010
- "Emergence du son, son d'émergence" (in *Intellectica*, n.48-49) 2008
- "Principles and Implementation of an Autonomous Sonic Network" (in *Proceedings of the System Research in the Arts and Humanities Symposium*, Baden Baden, International Institute of Advances Studies in Systems Research and Cybernetics) 2008
- "Notes on Digital Silence. Listening to Tom DeLio's Short Tape Works" (in *Tom DeLio, composer, theorist* - Tom Licata, ed. - Mellen Press) 2008
- "Forse c'è un legame tra musica e povertà! (J.Cage, 1970)" (in the catalog of the *Cage festival*, Teatro alla Scala, Milano) 2007
- "Le nuvole di suono e i loro meccanismi. Uno studio di Analogique A et B" (in *Iannis Xenakis. Musicista scienziato architetto* - A.Melchiorre, ed. - Edizioni Scuole Civiche, Milano) 2006
- "Per una crisi del live-electronics. I'm sitting in a room di Alvin Lucier" (in *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, n.2) 2005
- "Klangstaub. Die Notwendigkeit einer aesthetischen Orientierungslosigkeit" (in *Positionen*, n.64) 2005
- "Sound is the Interface. From Interactive to Ecosystemic Signal Processing" (in *Organised Sound*, n.8/3) 2003
- "Voci nella macchina, voci della macchina. Annotazioni su vocalità e tecnologia" (in *Voce come soffio, voce come gesto* - Daniela Tortora, ed. - Aracne, Roma) 2003
- "Heidegger, Hölderlin et John Cage (Postface à l'ouvrage de Michael Eldred)" (in *Revue d'Esthétique*, n.43) 2003
- "Der Komponist als Rauschengenerator" (in the catalog of the festival *Inventionen*, Berlin) 2002
- "Tecnologia dell'esperienza musicale nel Novecento" (in *Rivista Italiana di Musicologia*, n.35/1-2) 2000
- "Da un'esperienza in ascolto di *phoné* e *logos*. Testo, suono e struttura in *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio" (in *Il Saggiatore Musicale*, n.7/2) 2000
- "Uno scenario post-digitale? Riflessioni ambivalenti sul suono in Internet" (in *Musica/Realtà*, n.65) 2001
- "Della turbolenza. Annotazioni sulle forme del suono e sulle forme del fare" (in *Konsequenz*, n.3/4) 2000
- "El sonido en el espacio, el espacio en el sonido" (in *Doce - Notas Preliminares*, n.2) 1998
- "Questions Concerning Music Technology" (in *Angelaki*, n.3/2) 1998
- "L'innaturale condizione del suono musicale. Tre riflessioni sul rapporto tra scienze cognitive della musica e composizione" (in *Psicologia cognitiva e composizione musicale: intersezioni e prospettive comuni* - R.Di Matteo, ed. - Kappa Edizioni, Roma) 1998
- "The Problem of 2nd Order Sonorities in Xenakis' Electroacoustic and Computer music" (in *Organised Sound*, n.2/3) 1997
- "Herbert Brün. La composizione come prassi critica immanente" (in *Sonus*, n.9/1-2) 1997
- "Musica tra determinismo e indeterminismo tecnologico" (in *Musica/Realtà*, n.53) 1997
- "Da Concret PH a Gendy301. Modelli compositivi nella musica elettroacustica di Xenakis" (in *Sonus*, n.7/1-2) 1995
- "Centrality of Techne for an Aesthetic Approach on Electroacoustic Music" (in *Journal of New Music Research*, n.24/4) 1995
- "Formal Processes of Timbre Composition Challenging the Dualistic Paradigm of Computer Music" (in *Proceedings of the Int'l Computer Music Conference*) 1994
- "Kairòs, sulla morfologia del suono e del tempo" (in *Sonus*, n.6/2) 1994
- "Caos deterministico, composizione e sintesi del suono" (in *Proceedings of the 9th Colloquio di Informatica Musicale*) 1991
- "Composition by Exploration of Nonlinear Dynamical Systems" (in *Proceedings of Int'l Computer Music Conference*) 1990

Selected writings on Di Scipio's work

- Campaña, J. "Os Oris. Componer las interacciones para músicas mixtas" (in *Sonograma*, n.6, on the Internet) 2010
- Morelli, G. *Definizione e storia del concetto di installazione sonora* (Ricerche della Fondazione Cini) 2009
- Meric, R. *L'appréhension spatiale de l'écoute: un mouvement entre imagination et perception* (Univ. Montpellier III P.Valéry) 2009
- Meric, R. "Agostino di Scipio et ses outils de travail" (paper presentation *Symposium Informatique musicale: utopies et réalités, Contributions à une histoire et une analyse critique des «nouvelles technologies» musicales*, Université Paris-Est & CDMC Cité de la Musique, unpublished) 2009
- Cippitelli, L., Mancuso M. "Le Stanze private di Agostino Di Scipio. Tra installazione ambientale e ricerca sul suono" (in *Agenzia Multimediale Italiana*, on the internet) 2009
- Cascella, D. untitled text in the catalog of the *Anlage* exhibition (Galerie Mario Mazzoli, Berlin) 2009
- Yi-Chun, K. *Installation sonore interactive: une proposition personnelle à partir des approches de Jean-Luc Godard et d'Agostino Di Scipio* (Univ. Parigi VIII) 2009
- Bennett, G. "Form and Poetic Expression in Three Electroacoustic Works" (paper presentation at the *Academie de Musiques Electroacoustiques*, Bourges) 2008
- Schröder, J.H. "Klangkunst von Komponisten. Emergente und Performative Aspekte" (in *Musik-Konzepte*, n.11) 2008
- Green, O. "Pondering Value in the Performance Ecosystem" (in *eContact!*, n.10/4, on the internet) 2008
- Meric R., Solomos M. "Audible Ecosystems and emergent sound structures in Di Scipio's music. Music philosophy helps music analysis" (in *Proceedings of the Musicology International Symposium*, Thessaloniki) 2008 [also in *Journal of Interdisciplinary Musicology*, n.3/1-2, on the internet, 2009]
- Meric, R. "Le bruit de fond est-il un son? À propos d'Écosystèmes audibles 3a d'Agostino Di Scipio" (in *Filigrane*, n.7) 2008
- Kollias, P.A. "Music and Systems Thinking: Xenakis, Di Scipio and a Systemic Model of Symbolic Music" (in *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Conference*, Paris) 2008

- Mora McGinnity, M. "Agostino Di Scipio: Audible Ecosystemics n.3a/b y Modes of Interference" (in *Espacio Sonoro*, n.13, on the internet) 2007
- Gamba, M. "Di Scipio. Paesaggi elettronici nelle città concrete" (in *Alias - il manifesto*) 2007
- Mora McGinnity, M. *Hörer in Aktion*, Diplomarbeit Musikhochschule Dusseldorf 2006
- Mastropietro, A. "You are leaving the american sector. Su un'esecuzione di 5 interazioni cicliche alle differenze sensibili di Agostino Di Scipio" (in *Konsequenz*, n.12) 2005
- Solomos, M. "The granular connection, Xenakis, Vaggione, Di Scipio" (in *Proceedings of the SoundAxis Conference*, Toronto) 2005
- Solomos, M. "Une musique politique" (booklet of the compact disc *Paysages Historiques*) 2005
- Gertich, F. untitled text in the booklet of the compact disc *Hörbare Ökosysteme*) 2005
- Solomos, M. "Notes sur la notion d'« emergence » et sur Agostino Di Scipio" (in *Actes Journées d'Informatique Musicale*) 2005
- Mazzoni, A. "A proposito di intonazioni... L'esecuzione di Tiresia a Roma" (in *Hortus Musicus*, n.18) 2004
- (unknown writer) "...om Agostino Di Scipios musikestetiska teorier" (Catalog of the festival *Memorie Sonore ett sekel av italiensk musik*, Italienska Kulturinsti tutet, Stockholm) 1999

Available recordings

- *HÖRBARE ÖKOSYSTEME. Live elektronische Kompositionen 1993-2005* compact disc RZ 10015 (Edition-RZ & DAAD, Berlin) 2005
- *PAYSAGES HISTORIQUES. Musique electroacoustique 1998-2005* compact disc Chrisopee Electronique LCD 2781130 (IMEB, Bourges) 2005
- *UPSET* (duo with Mario Gabola) compact disc Viande Records VR004 (Viande Records, Naples) 2010

Selected anthologies

- *Stanze Private* (two audio excerpts from the installation), compact disc in the catalog *Anlage* (Galerie Mario Mazzoli, Berlin) 2009
- *Untitled (sound processing, 2004)* in the DVD *Music / Space* (Capstone Records, New York) 2008
- *Modes of Interference n.1* (with Marco Blaauw on trumpet), in the compact disc *Artmix & Electronics* (ZKM and Neue Zeitschrift für Musik / Schott Edition) 2007
- *4 variazioni sul ritmo del vento* (with Elisabeth Haselberger on Paetzold kontrabass blockflöte and Petra Wurz electronics), in the compact disc *Bestandaufnahme* (Cavalli Records CCD274) 2005
- *Tiresia* (with Giuliano Mesa, text and voice), excerpt, in the compact disc *Music / Text II* (Capstone, New York, CPS 8694) 2001
- *5 interazioni cicliche alle differenze sensibili* (with the Prometeo String Quartet) in the compact disc *International Computer Music* (ICMA, Berlin/San Francisco) 2000
- *Natura allo specchio* (with Alessandro Tomassetti and Fulvio Fuina on percussions) in the compact disc *Computer Music Journal Sound Anthology* (MIT Press, Cambridge) 2000
- *6 studi - dalla muta distesa delle cose...* (with Maria Grazia Bellocchio on piano), in the DVD *Metafonie. 50 anni di musica elettroacustica* (Limen Milano, dvd01AV001) 1999
- *5 piccoli ritmi*, in the compact disc *Electroacoustic Music VI* (Neuma Records, Acton, Neuma450-93) 1999
- *Natura allo specchio* (solo electronic 5-channel version) in the DVD *Recombinant Art* (12th root records, RA01, Toronto 5-track tape version) 1999
- *Paesaggio scalare n.1 (Roma, Cantor set)*, in the compact disc *Roma - A Soundscape Remix* (NoteWork, Köln, NW 5101-2) 1998
- *7 piccole variazioni sul freddo*, in the compact disc *Ars Electronica 95* (ORF, Linz/Wien) 1995



CD TRACKLIST

- 1 - Modes of Interference n.4 (5'12")
- 2 - Modes of Interference n.4 (2'46")
- 3 - Modes of Interference n.4 (2'27")
- 4 - Boylean Sound Objects, before vacuum-sealing (5'27")
- 5 - Sound Portrait of Angela Tucker (4'17")
- 6 - Sound Portrait of Angela Tucker (2'51")
- 7 - Sound Portrait of Angela Tucker (1'47")
- 8 - Sound Portrait of Grace Ryan (4'57")
- 9 - Sound Portrait of Grace Ryan (2'43")
- 10 - Public Conducts (7'58")
- 11 - Public Conducts performed (5'50")

total time: 46'19"

note:

all recordings were made in the artist's own studio, in L'Aquila, September 2010 and February 2011

they represent an incomplete documentation, especially in that all space-related acoustic phenomena specific to each of the five works cannot be properly conveyed either by stereo or multichannel media

in addition, the duration of such works (except *Boylean Sound Object*) is indeterminate: for practical purposes, included here are a number of short segments illustrating a number of different audible manifestations of these works; this does not, however, provide a good representation of the way each of these works develops over longer stretches of time

the poor quality of tracks 1 - 3 and 5 - 9 is inherent to the respective works, as in fact their designs deliberately include inexpensive lo-fi audio electroacoustic equipment

track 11 features Gianni Trovalusci as brass-pipes performer

sound. self. other
Agostino Di Scipio
at Galerie Mario Mazzoli, Berlin March 22nd – May 21st 2011
Catalog with Audio CD

Texts by
Marc Wellmann
Julia H. Schröder
Agostino Di Scipio

Interview by
Mariano Mora McGinnity

Translation by
Laurie Schwartz (english)
Jan Heberlein (deutsch)

Catalog design by
Eleonora Pedrazzi

Thanks to
Stefano Silvestri, Gianni Trovalusci, Maria, Paolo Rotili, Angela Tucker,
Grace Ryan, Bianca Fox, Lilith67, Ricarda Fürnrrohr, Tania Tonelli

Printed by
Mercedes Druck – Berlin

CD Print
DI.RE. – Berlin

All Images by Fabio Paparelli, copyright © 2011
except pages 7 (Manilio Prignano), 13 (Mario Formisano), 20 (A.D.S.)

Book and CD copyright © 2011 Galerie Mario Mazzoli GmbH

Galerie Mario Mazzoli
Potsdamer Str. 132 D-10783 Berlin, Germany
www.galeriemazzoli.com, info@galeriemazzoli.com

ISBN 978-3-9812929-5-4

Copy / 300

