



Caro Jean-Christophe, penso sia meglio scriverti mentre il ricordo della discussione che abbiamo avuto è ancora vivo nella mia mente. Il punto più interessante che abbiamo toccato è stato quello della possibilità di legami causali tra il contenuto musicale di una performance e gli aspetti visivi della sua presentazione. Presumibilmente, ciò che intendiamo con il termine « visivo » è ogni battuta musicale che venga percepita dall'occhio piuttosto che dall'orecchio, una categoria che comprende i ritmi del corpo e i movimenti del viso come pure i più ovvii fattori dell'illuminazione e degli abiti. È una categoria di esperienze fortemente collegata ai sensi tattili.

Sebbene io abbia la tendenza a pensare che un artista è forse una delle persone meno qualificate a discutere del suo lavoro, probabilmente riesco ad essere più chiaro se mi riferisco a curiose osservazioni di collegamenti tra ciò che il mio corpo fa e indossa e i suoni che esso emette.

Ho notato che spesso il mio viso assume già l'espressione del suono prima che il suono venga emesso, come se il mio volto sapesse prima di me quale sarà il suono. Ad esempio, talvolta sento di dover stringere i denti o di dovermi stirare e il suono che ne esce è del tutto determinato dalla posizione assunta. Se la mascella ha una posizione non rilassata ne segue naturalmente che il suono che verrà emesso è destinato ad essere ricco di note armoniche alte, che sarà probabilmente fievole e staccato poiché la costrizione di quella posizione impedisce il passaggio dell'aria. E le connotazioni emotive di quel suono sono fortemente identificabili con le connotazioni della posizione del corpo — entrambe sono aggressive e pugilistiche. Opposta a questa, potrebbe essere la posizione tradizionale del canto « a braccia aperte », che sottintende « Vi dò tutto quello che ho, i miei segreti sono tutti svelati davanti ai vostri occhi! ». È interessante che la posizione, aggressiva e piena di risentimento, « a corpo chiuso » è uno sviluppo recente e che ha avuto luogo simultaneamente allo sviluppo dei potenti ed autoritari sistemi di amplificazione, come se dovesse essere implicato un sentimento aggressivo di attacco.

ENO

Dear Jean-Christophe,

I thought it best to write to you while the discussion was still fresh in my mind. The most interesting point we touched on was the possibility of causal linkages between the musical content of a performance and the visual aspects of its presentation.

Presumably what we understand by the term « visual » is every relevant cue that is received by the eyes rather than by the ears, a category which would therefore include body-rhythms and facial movements as well as the more obvious factors of lighting and clothing. It is a class of experiences strongly linked to the tactile senses.

Although I tend to think that an artist is probably one of the least qualified persons to discuss his own work, I can probably make most headway here by referring to curious observations of linkages between what my body does and wears and the sounds that then issues from it.

I have noticed that I often form a facial expression for a sound before I make the sound - as though my face knows what it should be doing before I know what the sound should be. For example, sometimes I feel I should set my teeth tight and make my body tense, and the sound that issues forth is quite determined by this stance. If the jaw is set tight it follows quite naturally that the sound one will sing is bound to be rich in high harmonics, that it will probably be very thin and staccato since the constriction of that position affects the breathing. And the emotional connotations of that sound are strongly identifiable with the connotations of the body stance - both are aggressive and pugilistic. As opposed to this, another body stance might be the traditional « open armed » singing position, which tends to imply « I am giving you everything I have - my secrets are laid out before you! ».

It is interesting that the aggressive and resentful « closed-body » posture is a recent development, and that it occurred simultaneously with the development of very powerful and overbearing P.A. systems, as though a feeling of assault and attack was being implied. Other developments in this area include strobe lights, devices for distorting the sounds of instruments to emphasize the higher frequencies and thereby to make them sound more piercing and more angry. (Recent research seems to indicate that sounds rich in high harmonics provide a feeling of fierceness and anger, whilst sounds rich in low frequencies tend to sound grave, serious, solemn. The research was done in relation to voices, but it seems obvious to me that our emotional responses to all instruments are conditioned by our responses to the human voice.) Another observation I made recently was that I found it impossible to play certain things on the synthesizers unless I stood on one leg! I know this sounds silly, but I was struck by the fact that I simply could not play these particular things so well with both feet on the ground. My only rationalization of this is that my body had to be in a condition of tenseness and imbalance in order for the focus of my attention to be directed into my fingers. I'd like to know why this is so and also if it happens to other musicians.



Altri sviluppi in questo campo comprendono le luci stroboscopiche, espedienti per distorcere il suono degli strumenti, accentuandone le frequenze più alte e rendendolo più acuto ed arrabbiato. (Ricerche recenti sembrano aver indicato che i suoni ricchi di note armoniche alte danno un senso di ardore e di rabbia, mentre i suoni ricchi di frequenze basse tendono ad essere gravi, seri, solenni. La ricerca è stata fatta in relazione alle voci, ma mi sembra ovvio che le nostre risposte emotive a tutti gli strumenti sono condizionate dalle nostre risposte alla voce umana). Ho notato di recente che mi era impossibile suonare alcune cose al sintetizzatore se non stavo su una gamba sola! Lo so che sembra sciocco, ma ero colpito dal fatto di non riuscire a suonare alcune cose se avevo entrambi i piedi per terra. La sola razionalizzazione che sono riuscito a fare era che il mio corpo doveva essere in una posizione di tensione e di squilibrio perché il fuoco della mia attenzione fosse rivolto tutto alle mie dita. Mi piacerebbe sapere perché è così e anche se succede ad altri musicisti.

Tutto ciò mi porta a concludere che è l'intero corpo e non un settore isolato di esso, come la voce o le mani o il cervello, ad essere responsabile della produzione dei suoni. Ho sempre pensato che una specie di parallelo esiste tra questa situazione musicale e quella del pittore d'azione tradizionale, per quanto non vi sia necessariamente una somiglianza di contenuto fra i risultati delle rispettive attività.

La questione del trucco è interessante, perché penso che nel mio caso esso raggiunga di più il suo scopo prima della performance che durante. Presumo che tu sia a conoscenza dei lunghi preparativi che i pittori classici giapponesi facevano prima di cominciare a dipingere — al punto che mettevano un'eternità a mescolare gli inchiostri, a preparare i pennelli e a stendere la carta — dal momento che l'attuale processo di applicazione dei

Brian Eno è nato nel 1948 a Woodbridge (Inghilterra). Ha studiato pittura alla Ipswich Art School e al Winchester College of Art. Nel 1969 inizia esperimenti elettronici e dopo gli incontri con compositori quali John Tilbury e Cornelius Cardew, forma il gruppo musicale d'avanguardia Merchant Taylors. Entra a far parte del Roxy Music nel 1971, come supervisore per il missaggio e gli strumenti elettronici. Incide parecchi L.P. e nel 1973 lascia il gruppo Roxy Music. Nel 1974 incide il primo album solo Here Come the Warm Jets.

What I have said so far leads me to conclude that it is the whole body, and not just an isolated section of it like the voice or the hands or the brain, that is responsible for making the sounds. I used to think that a kind of parallel exists between this musical situation and that of the classic action painter, though of course there is not necessarily a similarity of content between the results of the respective activities.

The question of make-up is an interesting one, since I feel that in my case it serves most of its purpose before the performance rather than during it. I assume you are familiar with the lengthy preparations that the classical Japanese painters made

colori richiede pochi secondi. Il rituale del trucco è simile a questo, in quanto di solito il mio trucco è molto minuzioso (a un punto di cui il pubblico non potrebbe essere consapevole, poiché ad una distanza superiore ai 6 metri sono visibili solo le luci e le ombre) e richiede un considerevole controllo e fermezza di mano per essere eseguito.

Trovo che questo rituale generi in me un'energia che poi verrà sprigionata sul palcoscenico. Ma non è l'energia irregolare ed entropica tipica delle droghe veloci, è piuttosto un genere di energia che può essere controllato, trattenuto e concentrato quando è necessario. Penso al mio corpo come se fossi un alchimista — alcuni dei principi della operazione, dell'uso e degli effetti sono conosciuti, ma i più interessanti sono quelli che non permettono a se stessi di essere così predicabili. A volte esperimento — soprattutto amplificando o esagerando movimenti e sensazioni che esistono in alcune parti del mio corpo così che coinvolgano l'intero corpo. I miei abiti sono disegnati da Carol McNicoll e da me (ora è lei che li mette insieme e quindi la maggior parte del merito va a lei) e penso all'abito seguendo nella mia mente questi fili conduttori: 1) che aspetto avrà quando mi muovo e se tenderà ad assecondare i movimenti del corpo, 2) se costituisce un'immagine di per sé abbastanza forte quando io sto fermo (se è un'immagine monolitica e/o se implica del movimento anche quando è fermo), 3) se sarà efficace a una distanza diciamo di circa 27 metri (cioè la lunghezza di una sala. Di solito ciò vuol dire che l'abito deve essere efficace semplicemente come silhouette), 4) che caratteristiche deve avere l'abito. Queste sono considerazioni davvero emozionanti, perché l'abito può essere tenero, esile, distaccato, sinistro, ecc... Tenendo conto della mia musica, le qualità seguenti sembrano importanti poiché confermano il tipo di sensazioni che cerco di mettere nella mia musica: sexy/folle/grottesca/sinistra/bella/appassionata/incassante/disperata/angolare/strisciante. Ovviamente ci sono interne contraddizioni in questa serie di qualità, ma per me ciò aumenta piuttosto che diminuire l'efficacia. Penso di essere molto interessato alla mia follia, cioè alla contraddizione tra la parte di me che cerca di analizzare e razionalizzare (come in questa lettera) e l'altra, probabilmente più esplorativa, che vuole distruggere le cose per rimetterle insieme in un altro modo. Mi interessa il fatto che ci siano in me cose non spiegabili che osservo con molta sorpresa. Mi interessa fare il punto sul modo in cui gli artisti pensano al loro lavoro. Nella musica rock, è definitivamente fuori moda analizzare il proprio lavoro. È considerato dannoso rivelare di avere un distaccato interesse intellettuale per esso. Nelle belle arti, d'altra parte, sembra ora che sia considerato assolutamente essenziale riuscire a razionalizzare il proprio lavoro e stabilire fermamente e con importanza che è un'idea nella tradizione delle idee, e contemporaneamente negare che vi sia mai stata una motivazione emotiva o intuitiva per esso. Vorrei suggerire che entrambe queste forme di snobismo non sono pertinenti e, nella peggiore delle ipotesi, pericolose ai fini di uno sviluppo. Il mio punto di vista, più difficile da seguire che da spiegare, è che uno usa tutto ciò che ha, e uno invece segue qualsiasi parte si muova in quel momento, sia il cervello o l'intuizione. È un difetto tipicamente occidentale voler separare l'organismo in diverse parti indipendenti fra loro — il cervello razionale, la mente intuitiva, il corpo ricettivo, e voler elevare una o l'altra di esse come più significativa delle altre. Simile a questa è anche la convinzione che l'elemento visivo di una performance è semplicemente un'aggiunta all'elemento « importante » — la musica — un'aggiunta fatta per ragioni fondamentalmente « insignificanti », come la commercialità o la moda (così come tutte queste considerazioni sono insignificanti).

Eno

(Testo pubblicato sul catalogo *Transformer*, Kunstmuseum Luzern)

before commencing painting - to the extent that a whole might be spent mixing inks, preparing brushes and stretching the paper - whereas the actual process of applying the paint might only take a few seconds. The make-up ritual is similar to this, in that usually my make-up is very detailed (to a degree the audience could not possibly be aware of, since from a distance of more than about 20 feet only light and shade are visible) and requires considerable control and steadiness of hand for its execution. I find that this ritual seems to generate an energy within me that is timed to release itself on stage. But it is not the random, entropic energy characteristic of speed drugs, rather a kind of energy that can be controlled, held back and focussed when necessary. I think of my body as though I am an alchemist - certain of the principles of its operation, usage and effect are known, but the most interesting ones are those that don't allow themselves to be quite so predictable. I experiment sometimes - mainly by amplifying or exaggerating movements and feelings that exist in parts of my body so that they take over the whole body. My clothes are designed by Carol McNicoll and myself (she actually constructs them and so a greater part of the credit for them is due to her) and I think the work with the following guidelines in mind 1) how will it look in motion, and does it tend to amplify the natural movements of the body, 2) is it a sufficiently strong image to stand still in (does it function as a monolithic image and/or imply movement even when it is still), 3) will it function effectively over a distance of, say, 30 yards (the length of a hall. Usually this means that the clothing must still be effective merely as a silhouette.), 4) what kind of connotations should the clothing have. These are really emotional considerations, since clothing can be endearing, slinky, detached, sinister etc. In terms of my own music, the following qualities seem important since they endorse the kinds of feelings I try to inject into the music: sexy/insane/grotesque/sinister/beautiful/passionate/incassant/desperate/angular/reptilian. Obviously there are internal contradictions in this set of qualities, but for me this increases rather than depletes the effectiveness. I suppose I am most interested in my own madness - which is the contradiction between the part of me that seeks to analyse and rationalize (as in this letter) and the other, probably more exploratory, part that wants to smash things up and throw them together in a different pattern. I am interested that there are things in me for which I have no explanation, and which I observe with complete surprise. I am interested to make a point about the way artists think about their work. In rock music, it is definitely infashionable to analyse your own work. It is considered detrimental to it to reveal that there is any detached intellectual interest in it. In the fine arts, on the other hand, it seems now to be considered absolutely essential to be able to rationalize your work and to be able to establish it firmly and importantly as an idea in a tradition of ideas, and, concomitant to this to deny that there was ever any emotional or intuitive motivation in it. I would like to suggest that both these forms of snobbery are irrelevant and, at worst, quite dangerous to development. My personal view, more difficult to follow than to state, is that one uses all one has, and one follows whatever part of oneself happens, at that instant, to be moving, be it the brain or the intuition. It is a typically Western short coming to want to separate the organism into different and independent sections - the rational brain, the intuitive mind, the receptive body, and to want to elevate one or other of them as being more significant than the others. Coupled with this view is the idea that the visual element of a performance is merely an addition to the « important » issue - the music, and addition made for basically « trivial » reasons, such as commerciality or fashion (as though either of those considerations are trivial).

Eno