

The outside is not a fixed limit but a moving matter animated by peristaltic movements, folds and foldings that together make up an inside: They are not something other than the outside, but precisely the inside of the outside.¹

And the room is folded into the work. The fold reconfigures subjectivity, breaks down the distinctions between interior and exterior, muddies the threshold. What exists is a broad (yet defined) field that implicates viewer, artwork and exhibition space in a play of meaning. Subjectivities produced in objects and in spaces, no more or less equal to those produced in perceiving subjects.

Sound articulates space, articulates a listener's relationship to space. Sound makes clear that the space around us is constructed, that we are contained within an architecture, and that it is in itself part of that construction. Sound works to develop a sense of awareness within the listener, it turns perception into a question.

In 1957 Vladimir Gavreau assembled a team of scientists to develop his research in robotics. Working in a large concrete building in Marseille, the team soon found their work persistently interrupted by crippling bouts of nausea that seemed to be alleviated only by closing various windows. A team of analysts sent to examine the building soon found themselves afflicted and, whilst agreeing with the effect of the closed windows, could find no nearby gas leak or other cause. The team eventually traced the epicentre of the illness to an incorrectly installed air ventilator set in a large duct in the centre of the building, but still they could discern no fumes or other likely cause. After much consideration Gavreau hit upon the answer. The vibrations of the motor were occurring at a precise pitch, below human hearing, that was having physiological effects on the team. The vast concrete building itself was serving as an amplifier, a huge resonating chamber for the vibrations, which they were inside of. By closing the windows they were changing the resonant profile of the building, shifting the pitch away from the precise point at which it caused nausea. The team soon changed the subject of their research.

An exhibition of immanence; as a field of possible meanings or connections. The exhibition is always and only immanent. To complete it, to picture its totality, to set one's spectatorship without and not participating within, erases it. This field of meaning requires a perceiving presence to exist and this presence requires this landscape to site itself within. What binds them is immanence, it is perception in itself, presumptive, guiding, partial.

Sound theatricalizes space, instrumentalizing the listener in its fluctuant

///

///

///

///

///

///

///

///

///

spills and impingements. Describing the work of the sculptor Jack Burham in *Passages in Modern Sculpture*², Rosalind Krauss writes that it:

Contrives a very special environment of sensuous alertness, one that theatricalizes a room to the point where it is the viewer who is the actor in question. The drama of motion is one that the spectator completes or bestows on the assembled work, his participation enacting in large scale or explicit gesture the 'subliminal activity' which the work suggests. The sculpture makes the viewer complicit with the direction of its 'journey' through time; in being its audience he becomes, automatically its performer.

Robert Morris seems relevant to all of this. Morris' sculptures mediate between the viewer and the architecture of a space. The untitled work from 1965, the four mirrored cubes on the floor in a grid. At once visible and invisible; articulating and mirroring the properties of the room, contingent upon the space in which it exists. The viewer suspended between artwork and the room in which it is contained, implicated in the cubes, shifting their position to view from other angles and the work shifting with them. A similar thing happens with the acoustics of space, the bodily presence of a viewer alters the resonance and reverberations of the room, the viewer has a performative presence.

In the essay *Notes on Sculpture* Morris writes: 'Ultimately the consideration of the nature of sculptural surfaces is the consideration of light, the least physical element, but one that is as actual as the space itself.'³ This is something that can be put to sound as well, it is as actual as the space itself. The connection between Robert Morris' work and the use of sound in artworks is to do with this positioning of a viewer in space. It is also to do with where the limits of the work lie and how these limits can be extended outside of objects. Morris' *Box With the Sound of it's Own Making* (1961), a nine-inch wooden cube containing a tape recording of its own construction, is interesting because of the way the sound emanates from the box. Although the tape player is contained, the sound spills out of the box and it occupies the space around the box, which is the space of the viewer.

Sound blurs or erases the distinction between spaces. Sound exists not only within but around objects, it articulates a loosely defined, contracting and expanding space, difficult to contain or enclose. Within this folding our spectatorship is challenged, we are implicated and we implicate.

This subject-object dialogue, this drawing together, by the subject, of the meaning diffused through the object, and, by the object, of the subject's intentions – a process which is physiognomic perception – arranges round the subject a world which speaks to him of himself, and gives his own thoughts their place in the world.⁴

In 2005 Achim Wollscheid collaborated with the architects Seifert/Stoekmann on a building in Gelnhausen, Germany. Wollscheid installed along the front wall and two sides of the house multiple pairs of speakers and microphones directed both into the house and outside onto the street. Connecting the exterior microphone to the interior speaker, and the interior microphone to the exterior speaker, the work amplifies sounds from the outside on-to the inside, and sounds from the inside onto the outside. The building's walls become a permeable structure, a less stable threshold.

Points of liminality, where new meanings are generated through the interaction of works. William Burroughs and Brian Gysin coined the term the Third Mind in the book of the same name to describe the process by which their cut up technique worked. *The Third Mind* (1977) describes the way in which in a collaboration between two people what is produced is always a third mind as an 'unseen collaborator'. Burroughs used this idea to talk about the cut up technique, a process whereby cut up sections of diverse filmic, literary, and visual sources were combined in new ways. Burroughs was interested in the new meanings that come about through the interaction of these different elements. Burroughs maintained that: 'Cut ups make explicit a psychological process that is going on all the time anyway'⁵. This idea is useful in thinking about the way sound interacts in exhibition spaces, combining in unexpected ways to produce new meanings between the works. This of course happens with all artworks but it is with sound producing works that this tendency becomes more pronounced.

Interaction of works dependent on the movement of the viewer within the space. The level of agency in the way the viewer engages with the work and prioritizes individual works and sound, constructing their own narrative reading of the exhibition.

Viewer and environment, viewer and object, object and environment. A dialogic relationship, a simultaneous entwinement.

THOM O'NIONS, JANUARY 2012

1. Deleuze, Gilles, 2000. *Foucault*. University of Minnesota Press. p. 118-9
2. Krauss, Rosalind, 1981. *Passages in Modern Sculpture*. New York: MIT. p. 221
3. Morris, Robert, 1995. *Continuous Project Altered Daily*. MIT: Massachusetts. p. 5
4. Merleau-Ponty, Maurice, 1962. *Phenomenology of Perception*. Routledge: London.
5. Murphy, Timothy, 1998. *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*. University of California Press: California, p. 215

De buitenzijde is geen vaste grens, maar een veranderende materie die wordt aangestuurd door peristaltische bewegingen, plooien en vouwen die tezamen een binnenzijde vormen. Ze zijn niet iets dat anders is dan de buitenzijde, maar exact de binnenzijde van de buitenzijde.¹

En de ruimte is in het werk gevouwen. De vouw past de subjectiviteit aan, breekt de verschillen tussen binnenzijde en buitenzijde af, maakt de drempel troebel. Wat overblijft, is een ruim (doch afgebakend) veld dat de kijker, het kunstwerk en de expositieruimte samenbrengt in een betekenisvol spel. Subjectiviteiten die in objecten en ruimtes worden voortgebracht; niet meer of minder gelijk dan de subjectiviteiten die in de waargenomen thema's worden voortgebracht.

Geluid geeft uitdrukking aan een ruimte, verwoordt de relatie van de luisteraar met de ruimte. Geluid maakt duidelijk dat de ruimte om ons heen geconstrueerd is, dat we worden omsloten door een bouwsel, en dat het in zichzelf ook onderdeel is van die constructie. Geluid helpt om een gevoel van oplettendheid wakker te maken in de luisteraar, het verandert de waarneming in een vraag.

In 1957 stelde Vladimir Gavreau een team van wetenschappers samen om zijn onderzoek naar robotica verder te ontwikkelen. Het team werkte in een groot betonnen gebouw in Marseille en al snel moesten ze hun werk regelmatig onderbreken vanwege hevige aanvallen van misselijkheid, die alleen minder leken te worden door het sluiten van diverse ramen. Een team van scheikundigen werd naar het gebouw gestuurd voor onderzoek en ook zij werden al snel door de ziekte getroffen. Ze waren het eens met het effect van de gesloten ramen, maar konden in de buurt geen gaslek of andere oorzaak vinden. Uiteindelijk spoorde het team het brandpunt van de ziekte op en dat lag bij een niet goed geïnstalleerde luchtventilator die zich in een grote buis in het centrum van het gebouw bevond, maar ze konden nog steeds geen giftige gassen of andere mogelijke oorzaak waarnemen. Na veel af- en overwegingen, kwam Gavreau met het antwoord. De trillingen van de motor vonden op een bepaalde toonhoogte plaats, onder de menselijke gehoordrempel, die een fysiologisch effect had op het team. Het uitgestrekte betonnen gebouw zelf werkte als een versterker, een enorme resonerende kamer voor de trillingen, waarbinnen zij zich bevonden. Door de ramen te sluiten, veranderden ze het resonantieprofiel van het gebouw en verschoof de toonhoogte naar een punt waarop deze geen misselijkheid meer veroorzaakte. Het team veranderde al snel het onderwerp van hun onderzoek.





This image shows a page of musical notation for a piano piece. The score is written in a grand staff format, consisting of ten systems, each with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dense texture of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Various musical markings are present, including slurs, accents, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is complex, with many accidentals and ties, suggesting a technically demanding piece. The page is numbered '10' in the top right corner.

Een expositie van in zichzelf beslotenheid; als een veld van mogelijke betekenissen of verbanden. De expositie is altijd en uitsluitend in zichzelf besloten. Door het te completeren, het totaalbeeld te schilderen, het wezen van de toeschouwer buiten te sluiten en het niet erin op te nemen, wordt het uitgewist. Dit betekenisveld heeft een waarnemende aanwezigheid nodig om te bestaan en deze aanwezigheid heeft dit landschap nodig om zichzelf daarin te situeren. Wat ze bindt is de beslotenheid in zichzelf, het is waarneming in zichzelf, aan-nemelijk, sturend, eenzijdig.

Geluid dramatiseert de ruimte, het instrumentaliseert de luisteraar met zijn fluctuerende vermorsingen en botsingen. In *Passages in Modern Sculpture*² beschrijft Rosalind Krauss het werk van de beeldhouwer Jack Burham aldus:

Het roept een zeer speciale omgeving op van zintuiglijke waakzaamheid, een die de ruimte dramatiseert tot het punt waarop de waarnemer zelf de acteur wordt. Het bewegingstoneel wordt door de toeschouwer gecompleteerd of verleend aan het samengevoegde werk, zijn participatie verbeeldt in hoge mate of met expliciete gebaren de 'subliminale activiteit' die het werk oproept. Het beeld maakt de waarnemer medeplichtig aan de richting van zijn 'reis' door de tijd; door de toeschouwer te zijn, wordt hij automatisch de uitvoerder.

Robbert Morris lijkt voor dit alles van grote betekenis. Morris' sculpturen bemiddelen tussen de waarnemer en de architectuur van een ruimte. Het werk zonder titel uit 1965, de vier weerspiegelende kubussen in een raster op de vloer: onmiddellijk zichtbaar en onzichtbaar, verwoorden en reflecteren ze de eigenschappen van de ruimte, afhankelijk van de plek waarin het bestaat. De waarnemer schippert tussen kunstwerk en de ruimte waardoor het wordt ingedamd, verwickeld in de kubussen, van plaats wisselend om vanuit een andere hoek te kijken en het werk verandert met hem mee. Iets soortgelijks vindt plaats met de akoestiek van de ruimte; de lichamelijke aanwezigheid van de waarnemer verandert de resonantie en reverberatie van de ruimte, de waarnemer heeft een uitvoerende aanwezigheid.

In het essay *Notes on Sculpture* schrijft Morris: 'Uiteindelijk is het belang van de aard van de plastische buitenzijde het belang van het licht, het minst fysieke element, maar een die net zo reëel is als de ruimte zelf.'³ Dit is iets dat ook aan geluid kan worden toegekend: het is net zo reëel als de ruimte zelf. Het verband tussen het werk van Robert Morris en het gebruik van geluid in kunstwerken heeft te maken met de positionering van de waarnemer in de ruimte. Het heeft ook te maken met de begrenzing van het werk en hoe deze begrenzing kan worden uitgebreid voorbij de objecten. Morris' *Box With the Sound of its Own Making* (1961), een houten kubus van ongeveer 25 centimeter dat een bandje bevat waarop de opname van het maakproces van de kubus te horen is, is zo interessant vanwege de manier waarop

het geluid uit de doos tevoorschijn komt. Hoewel het geluid van de band is ingedamd, morst het door de doos: het neemt de ruimte rond de doos in en dat is de ruimte van de waarnemer.

Geluid doet het onderscheid tussen ruimtes vervagen en vervlakken. Geluid bestaat niet alleen binnen maar ook rond de objecten, het verbindt een vaag gedefinieerde, krimpende en uitdijende ruimte, die moeilijk te bevatten of omvatten is. In deze plooi wordt onze waarneming uitgedaagd; we raken erin verwickeld en wij wikkelen ons erin.

Deze dialoog tussen subject en object, dit samentrekken door het subject, van de betekenis die middels het object wordt verspreid, en, door het object, van de intenties van het subject – een proces waarbij sprake is van waarneming door fysiognomie – bewerkstelligt rond het subject een wereld die over hemzelf tot hem spreekt en geeft zijn eigen gedachten hun plek in de ruimte.⁴

In 2005 werkte Achim Wollscheid samen met de architecten Seifert/Stoekmann aan een gebouw in Gelnhausen in Duitsland. Wollscheid installeerde langs de voorgevel en zijkanten van het huis diverse speakers en microfoons die zowel naar binnen als naar buiten waren gericht; het huis in en naar de straat. Doordat de buitenmicrofoon was aangesloten op de binnenspeaker, en de binnenmicrofoon op de buitenspeaker versterkte het werk geluiden van binnen naar buiten, en geluiden van buiten naar binnen. De muren van het gebouw werden doordringbaar, de drempel vervaagde.

Liminale punten, dat is waar nieuwe betekenissen ontstaan door de interactie tussen werken. William Burroughs en Brian Gysin muntten de term *Third Mind* in hun gelijknamige boek om het proces te beschrijven van de werking van hun knip- en plaktechnieken. *The Third Mind* (1977) beschrijft de manier waarop, bij een samenwerking tussen twee mensen, dat wat wordt geproduceerd altijd een 'derde geest' is; een onzichtbare medewerker. Burroughs gebruikt dit idee wanneer hij spreekt over de knip- en plaktechniek; een proces waarbij delen van verschillende films, boeken, en visuele bronnen op een nieuwe manier werden gecombineerd. Burroughs was nieuwsgierig naar de nieuwe betekenissen die kwamen bovendrijven middels de interactie tussen deze verschillende elementen. Burroughs stelde dat: 'Knip- en plakwerken een psychologisch proces blootleggen dat voortdurend en ook overal plaats vind'⁵ Dit idee is zeer nuttig wanneer we nadenken over de manier waarop geluid wisselwerkt met de tentoonstellingsruimte, op onverwachte wijzen combinaties vormt waarmee nieuwe betekenissen tussen de werken ontstaan. Dit gebeurt natuurlijk met

/// // // // // // // //

~~~~~//~//~//

= 0//0//000~00 (00000) 000~0~

↓ XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~

♫↑ 0...0...0 (00000) ~

♫↑ 0...0...0 (00000) ~

= 0~0~0~0~0~0~

~~~~~

♫↑ ~~~~~

~~~~~

♫↓ 0~0~0~0~0~0~

♫↑ 0000...0000 ||||| 0000 ||||| ~ ||||| 0000 ~

||| [ F ] ||| (... ) |||

[ F ] + + +

?

alle kunstwerken, maar juist bij de werken die geluid voortbrengen, is deze tendens veel meer uitgesproken.

Interacties tussen werken afhankelijk van de bewegingen van de waarnemer in de ruimte. De mate van tussenkomst in de manier waarop de waarnemer met het werk betrokken is en prioriteit geeft aan afzonderlijke werken en geluiden, hun eigen narratieve lezing van de tentoonstelling construerend.

Waarnemer en omgeving, waarnemer en object, object en omgeving. Een dialogische verwantschap, een gelijktijdige verstrengeling.

THOM O'NIONS, JANUARY 2012

1. Deleuze, Gilles, 2000. Foucault. University of Minnesota Press. p. 118-9
2. Krauss, Rosalind, 1981. Passages in Modern Sculpture. New York: MIT. p 231
3. Morris, Robert, 1995. Continuous Project Altered Daily. MIT: Massachusetts. p 5
4. Merleau-Ponty, Maurice, 1962. Phenomenology of Perception. Routledge: London.
5. Murphy, Timothy, 1998, Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs. University of California Press: California, p 215

This publication appears on the occasion of the exhibition:

**SOUND SPILL**

A project by Haroon Mirza, Thom O'Nions and Richard Sides with Nina Canell, Evol, Alex Heim, Gary Hill, Torsten Lauschmann, Guy Sherwin and Richard Sides.

07.01.2012 – 11.02.2012

Text: Thom O'Nions

Thom O'Nions is a curator and writer who lives and works in London. He is Co-Director of Supplement. Recent exhibitions include *A Threepenny Opera*, *S1 Sheffield* and *The Moon is an Arrant Thief* at the David Roberts Foundation, London.

Images:

- 1 Richard Sides, score for *An index of confused ideas (reflections caught in the sun forever pulsing)* on the occasion of *Sound Spill* at West, Den Haag.
- 2 Exhibition *Sound Spill* at West, Den Haag
- 3 Gyorgy Ligeti, score extract from *Continuum* for Harpsichord
- 4 Evol, *Punani Score No.1* for Air Horns

Translation: Tiny Mulder, Den Haag

Printer: Albani, Den Haag

Thanks: Stroom Den Haag, Gemeente Den Haag

Published by: West

Edition: 1000

ISBN: 978-90-79917-20-4

# West

Groenewegje 136  
2515 LR Den Haag  
the Netherlands  
+31 (0)70 392 53 59  
[www.west-den Haag.nl](http://www.west-den Haag.nl)  
[info@west-den Haag.nl](mailto:info@west-den Haag.nl)

Contact: Marie-José Sondejker

