

# volume minimal

## un art de la projection du son

THIBAUT DE RUYTER

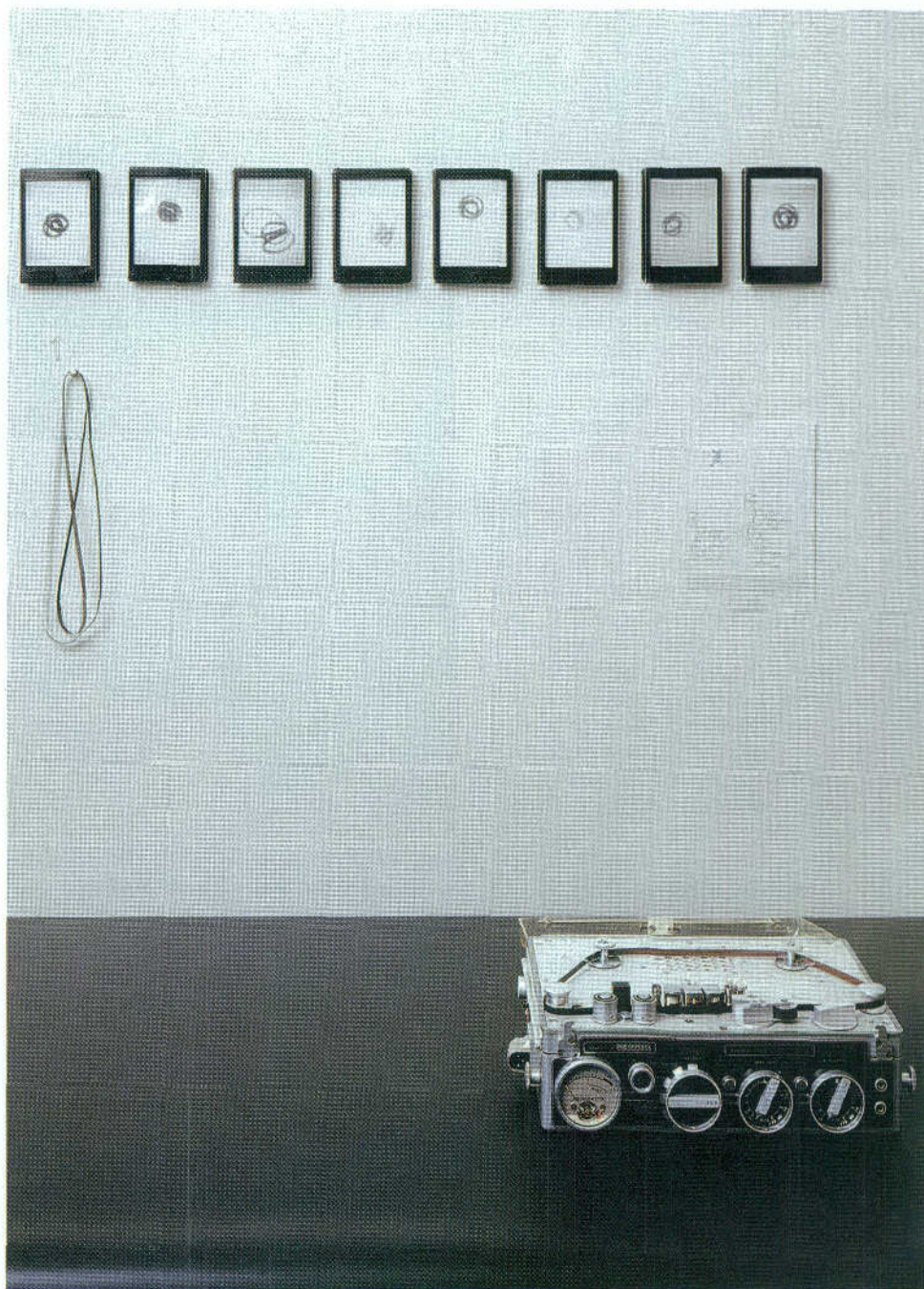
Dans un croissant géographique qui part de la Norvège, passe par la Suède, la Finlande et finit à Berlin, travaillent des artistes sonores au minimalisme extrême. Attirés par une approche scientifique du son, ils branchent quelques câbles, captent des ondes radio, posent sur une table leur attirail technique et tentent de révéler l'in audible.

■ Au milieu des années 1990, un groupe d'artistes qui n'en est pas vraiment un (ils n'ont jamais eu de communication ou de programme commun) apparaît simultanément dans les galeries, biennales, institutions muséales et sur les planches de salles de concerts plus ou moins underground. De fait, il est aussi fréquent de lire des articles à propos de Carl Michael von Hausswolff, Carsten Nicolai, Tommi Grönlund & Petteri Nisunen, Mika Vainio ou Ryoji Ikeda dans la presse musicale (tel le magazine de référence anglais *The Wire*) que dans les publications consacrées à l'art (*Parachute* et son numéro 107 intitulé à raison «Électrosons»). Cette confusion des genres est sciemment entretenue par les artistes qui possèdent leurs propres labels (raster-noton, sähkö, mego) et utilisent divers pseudonymes (Carsten Nicolai se fait appeler noto ou alva noto). Cela leur apporte, au final, une visibilité dédoublée, les amateurs d'art étant parfois, semble-t-il, étanches aux expériences musicales... Et inversement (1).

Alors que les dernières années ont connu une série d'expositions : *Frequenzen [Hz]* à la Schirn Kunsthalle (2002) et à la visée de manifeste, un intéressant mais à l'étroit *.ipeg bild.ton.maschine* (Künstlerhaus Bethanien, 2004), *Rouge Phosphène* au Crac de Sète, le pavillon nordique de la biennale de Venise (*The North Is Protected*, 2001) et une première rétrospective des œuvres de Carsten Nicolai (*anti reflex*, Schirn, 2005 puis au S.M.A.K. de Gand [2]), il est temps de questionner ce qui unit ces quelques artistes que la langue anglaise a pris l'habitude de regrouper sous l'intitulé de «sound-art».

### Préhistoire abstraite

Il est nécessaire, pour comprendre les formes visuelles produites par ces artistes sonores, de porter un regard sur le cinéma expérimental allemand de l'entre-deux guerres, d'Oskar Fischinger à Viking Eggeling en passant par Hans Richter et Walther Ruttmann. Leur obsession : rendre, par des figures abstraites, le rythme, la mélodie, les pulsations de la musique. Leurs brefs dessins animés géométriques préfigurent parfaitement deux des



CARSTEN NICOLAI. «Realistic». 1998. 8 photos, épreuve gélatine N/B. 36 x 24 cm. (Court. galerie Eigen + Art, Leipzig / Berlin ; Ph. Lary 7, NY ; Coll. Museum of Contemporary Art, Kanazawa). 8 photographs, B/W gelatine print



CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF. «Spiral Driveway». «Redempty» (Chicago). 2003. (Court. galerie Brändström & Stene, Stockholm)

entrées de l'œuvre de Carsten Nicolai : un minimalisme chic et un design graphique de bon ton. Même si, dans le cas des projections scéniques de ce dernier, il s'agit plus de visualiser en direct des phénomènes acoustiques (hauteur, volume, amplitude) que de symboliser la musique par des moyens abstraits : sur fond noir, de simples traits se transforment au gré des fréquences et dessinent les grilles (en allemand «*raster*») chères à l'artiste. Si, chez Fischinger, on ne peut ignorer l'influence du Bauhaus (couleurs primaires, figures géométriques, angles aigus et lignes courbes), chez Nicolai on se retrouve dans l'univers technique et technologique des oscilloscopes et générateurs de fréquence (3), où les sinusoides se réfèrent toujours à l'angle droit du papier millimétré. Surtout, les pionniers du cinéma abstrait n'ont jamais hésité à construire leurs propres outils, jouant à l'inventeur ou au savant fou (Fischinger fabriqua une machine à découper des pains de cire colorée et réalisa des films à faire pâlir de jalousie la plus psychédélique des lampes Matmos). Et il faudrait ajouter, dans la liste des précurseurs, tous les bricoleurs des années 1960, ingénieurs en électronique et chercheurs (4) qui, dans leurs laboratoires, ont inventé nombre de machines musicales. Ainsi, Hausswloff (accompagné des membres de Pan Sonic, Mika Vainio et Ilpo Väisänen) n'hésite pas à jouer du *Sexophone*, inventé par Erkki Kurenniemi (5) en 1971. L'instrument est contrôlé par quatre capteurs et l'interprète doit, d'une main, se «connecter» à l'électronique et, de l'autre, toucher, caresser ou effleurer ses partenaires instrumentistes (6)... Fabriquer des objets qui ne servent pas à grand chose et entrer dans l'*experimentalisme* le plus radical (c'est-à-dire chercher sans savoir quel sera le résultat final) pourraient être, ici,

la technologie (à l'esthétique clinique), et une vénération pour quelques figures marginales des arts ou des sciences, individus fantasques qui amènent un peu de bizarrerie dans un univers a priori désincarné (7).

### La science et les beaux-arts

Une autre façon d'approcher le travail des artistes qui nous intéressent ici, serait de regarder leur rapport aux phénomènes physiques tels que l'électricité, les ondes et champs magnétiques, les infrarouges et infrabasses, les étincelles, la lumière, les vibrations, les hautes fréquences, l'aléatoire et autres théories du chaos... À peu près tout le répertoire des sciences expérimentales du 20<sup>e</sup> siècle est passé en revue mais, surtout, sont convoqués objets et matériels de laboratoire : câbles électriques, amplificateurs, oscilloscopes, haut-parleurs, antennes paraboliques, jattes de verre... En allemand, l'appellation «*Conrad-Künstler*» (qui pourrait se traduire par «Artistes Tandy» du nom de célèbres magasins d'électronique) sert à qualifier les types qui passent plus de temps à souder des composants (ou a



CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF. «Warzone». «Redempty» (Chicago). 2003. (Court. galerie Brändström & Stene, Stockholm)

un trait d'union entre les divers artistes du «sound art».

Il faudrait, enfin, convoquer quelques personnages étranges, tels Karl Hans Janke (1909-1988) ou Friedrich Jürgenson (1903-1987). Le premier dessina plusieurs milliers de fusées, engins spatiaux, «*roquettes à usage pacifique*», et Carsten Nicolai présenta son travail à la biennale de Göteborg, dirigée par Hausswloff. Le second découvrit ou crut découvrir que l'on peut écouter et communiquer avec les morts par les ondes radio (voir la chronique des *Complete Operations of Spirit Communication* in *art press* 310). Du coup, l'histoire de cette scène serait, à la fois, une abstraction au service de la visualisation du son, un amour de

programmer des logiciels) qu'à produire des formes sensibles. Ce terme reflète clairement l'écueil de tout art utilisant la technologie : sombrer dans une fascination où la technique n'est plus au service de l'œuvre mais un simple prétexte à bricoler, à assembler. On se retrouve vite face à une expérience pour classe de terminale scientifique mise au propre et exposée au musée. En substance, la différence qu'il y a entre des plaques d'aluminium posées sur des haut-parleurs et remplies d'eau vibrant sous l'effet de différentes fréquences (8) (*Wellenwanne*, 2000) de Carsten Nicolai et les *Funken* (voir *art press* 298) du même artiste. D'un côté, la monstration d'un phénomène physique sans grand intérêt, de l'autre la plus

grande subtilité dans la révélation en négatif d'un incident microscopique (des étincelles). En utilisant des machines «hors du temps», des antiquités technologiques, ces artistes se préservent de toute mode trop clinquante qui, au vu des progrès quotidiens de l'informatique, risquerait d'être obsolète avant même d'être montrée. Il n'y a pourtant pas, là, d'opposition entre analogique et numérique (lorsque cela est plus pratique ils ne refusent nullement l'usage des ordinateurs), mais la connaissance des capacités, des qualités plastiques de chacun des outils.

Et, lorsque cette fascination pour l'expérimentation scientifique se rapproche des sciences occultes, on arrive à une beauté étrange et poétique. Carsten Nicolai dit, à propos de Carl Michael von Hausswolff, qu'il dépasse certaines frontières (9). Indéniablement, il y a dans les œuvres d'Hausswolff une rigueur qui le rapproche de l'art minimal. Sur scène, il braque des projecteurs rouges sur le public, non pour l'aveugler mais pour l'empêcher de voir ce qui se passe tout en dégagant une chaleur intense. Muni de microphones de contact, le Suédois amplifie les bruits de quelques objets électriques. Suivant le même principe, pour la Documenta 10, il fait courir une clôture électrifiée autour d'un parc et donne à entendre le claquement des périodes du courant dans le transformateur. La machine est aussi inutile (il n'y a pas de vaches à garder autour de l'Ottoneum) que magnifique (une boîte noire avec un éclair vert), et sa présence sonore menace quiconque tente de s'approcher. Pour la biennale de Venise de 2001, il installe un système capable de capter et de diffuser simultanément l'ensemble des ondes radios. Le brouhaha est indescriptible – évoluant au fil de la journée et des transmissions. À la Schirn Kunsthalle, Parasitic Electronic Seance (1997-2002), il amplifie le bruit de l'électricité qui circule dans le bâtiment, laissant libre cours à toutes sortes d'interférences... Hausswolff montre peu d'intérêt pour le rythme et si les musiciens industriels nous ont appris, il y a vingt ans, à aimer le bruit de la tôle martelée, il nous donne simplement à entendre, aujourd'hui, le son du courant dans le câble. Il écrit à propos du disque *Ström* (2000) publié chez raster-noton : «L'enregistrement réside dans le son des circuits électriques de divers lieux ainsi que dans le flux de données et autres fréquences radio. Dans cette masse de son, il est possible de détecter et d'analyser divers phénomènes fantastiques, à condition de le vouloir (10).» On connaît la fascination de Brian Eno pour la musique générative (11) où la machine, une fois informée, diffuse et invente en continu. Pour Hausswolff, les installations sonores associent deux principes : elles n'ont pas de limite de durée (au moins jusqu'à ce que quelqu'un débranche la machine) et elles se génèrent à partir des éléments naturels (trouvant alors leurs variations dans le supranaturel). Cela, sans qu'il ait à programmer quoi que ce soit.

## Sound Art, Minimal Elements

*In the mid-1990s a group of artists—well, not really a group (they never made any joint statements or had any common programs)—emerged in galleries, museums and biennials and on the stage in more or less underground gigs. For you are just as likely to find articles about Carl Michael von Hausswolff, Carsten Nicolai, Tommi Grönlund & Petteri Nisunen, Mika Vainio and Ryoji Ikeda in the music press (such as the authoritative English magazine The Wire) as you are in art magazines (see issue no. 107 of Parachute, titled "Electrosens"). This mixing of modes is deliberately promoted by the artists themselves, who not only have their own labels (Raster Noton, Sähkö, Mego) but also use a range of pseudonyms (Nicolai goes by the name of Noto and Alva Noto). This makes them visible on two fronts. But then art people are sometimes unreceptive to musical experiments. And music people to art ones.(1)*

■ Given the flurry of exhibitions in recent years—the manifesto show *Frequenzen [Hz]* at the Schirn Kunsthalle (2002), the interesting but cramped *.jpeg bild.ton.maschine* at the Künstlerhaus Bethanien (2004), *Rouge Phosphène* at the regional center for contemporary art at Sète, the Nordic Pavilion at the Venice Biennale (*The North Is Protected*, 2001) and a first retrospective of work by Carsten Nicolai (*anti reflex* at Schirn, 2005, then at the SMAK in Ghent [2])—it is high time to start thinking about what it is that unifies these artists who have become lumped together in the English category of "sound art."

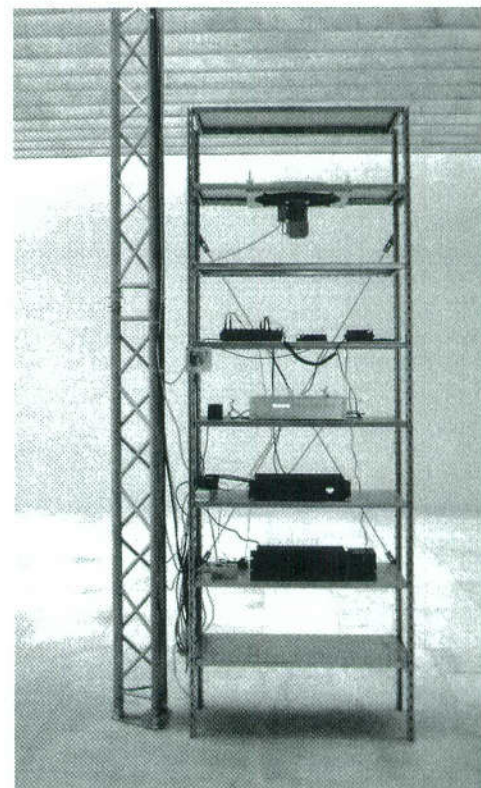
### Abstract Prehistory

To understand the visual forms produced by these sound artists, we need to consider German experimental movies of the interwar years, the work of people like Oskar Fischinger and Viking Eggeling as well as Hans Richter and Walther Ruttmann. The great obsession of these filmmakers was to use abstract figures to convey the rhythm, melody and pulse of music. Their brief geometric animations obviously prefigure two of the inputs in the work of Carsten Nicolai: chic minimalism and smart graphic design. That said, Nicolai's stage projections are more about finding direct visual translations of acoustic phenomena (pitch, volume, range) than symbolizing music in an abstract language. On a black ground, simple lines are transformed by the frequencies so that they form the rasters that are so prominent in this artist's work. While, with Fischinger, there is no ignoring the influence of the Bauhaus (primary colors, geometric figures, acute angles and curved lines), in Nicolai's work we are in the technical and technological world of oscilloscopes and frequency generators (3) in which the sine curves always refer to the right

angles of graph paper.

Most importantly, the pioneers of abstract cinema never hesitated to construct their own tools, playing at the inventor or mad scientist (Fischinger manufactured a machine for cutting up cakes of colored wax and made films that the most psychedelic of Matmos lamps would die for). And to this list of precursors we would have to add all those inventors of the 1960s, those engineers and researchers who devised all kinds of musical machines in their laboratories.(4) Thus CM von Hausswolff (accompanied by the members of Pan Sonic, Mika Vainio and Ilpo Väisänen) likes to play the Sexophone, invented by Erkki Kurenniemi in 1971.(5) This instrument is controlled by four sensors and the player must "connect" up with the electronics with one hand and, with the other, caress or delicately touch his musical partners.(6) Making objects that serve no obvious purpose and engaging in the most radical experiments (that is to say, exploring and trying things out with no idea of what the final result will be) could be seen as the link between these different kinds of "sound artists."

We would also need to evoke a number of eccentrics, such as Karl Hans Janke (1909-1988) and Friedrich Jürgenson (1903-1987). The former designed several thousand spacecraft, "rockets with peaceful uses," and Carsten Nicolai presen-



CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF. «The North Is Protected». Biennale de Venise, 2001. (Ph. DR)



CARL MICHAEL VON HAUSSWOLFF. «The North Is Protected». Biennale de Venise, pavillon nordique, 2001. (Ph. DR)

Le premier disque de Carsten Nicolai, sous le pseudonyme de noto et en collaboration avec Mika Vainio (sous le nom de Ø), s'intitule *mikro makro* (1996) et est le résultat d'une installation au musée de l'Industrie de Chemnitz. C'est aussi, par son titre, le programme et le danger du travail artistique avec le son : la question de l'échelle et de l'espace. Il y a, dans ces œuvres, la tentative d'agrandir l'infiniment petit (les cristaux de neige, une étincelle) et de rendre audibles des phénomènes à peine visibles. Mais exposer le son revient parfois à montrer les machines qui servent à le produire ; comme si, en plus de la vidéo, il fallait s'arrêter cinq minutes de plus pour admirer le projecteur... Trop souvent aussi, il s'agit de faire ressentir corporellement les ondes, les vibrations, l'intensité, les artistes jouant de l'impact physique du son, comme pour pallier l'absence de visuel. Pire, certains collent des projections géantes, histoire de masquer la faiblesse de leur travail sonore. Tel *Granular Synthesis* qui, à la biennale de Venise de 2001, présentait une installation high-tech peu convaincante, un message à l'entrée du pavillon autrichien prévenant les épileptiques des risques induits par une visite prolongée. Mais, comme avec les films d'horreur, on a peur avant d'entrer dans la salle, on sursaute une fois ou deux et, à la fin, on réalise qu'on s'est tout de même profondément ennuyé. Il faut avoir vu une prestation scénique de Carl Michael von Hausswolff ou de Francisco Lopez pour comprendre, à l'inverse, leur capacité à ne pas produire d'image ou de visuel censés suivre le son, mais un éclairage capable de soutenir leur propos sonore. C'est la lumière qui, alors, emplit l'espace, remplaçant intelligemment la plus vulgaire des projections.

L'installation de Carsten Nicolai *syn\_chron* (2005), à la Nationalgalerie de Berlin, révélait aussi que l'écueil n'est pas une simple question de volume sonore. Mal proportionné, mal détaillé, un « cristal » de métal et de plastique blanc tentait d'occuper le rez-de-chaussée du

bâtiment de Mies van der Rohe. Et les visiteurs de se réunir pour une expérience post-new-age où le son arrive d'un peu partout accompagné de projections laser... Le passage du micro au macro, de l'infiniment petit à une forme architecturale ne se fait pas sans heurt. La diffusion du son dans l'espace est l'obsession de nombreux artistes sonores (et compositeurs) au cours de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle (12). Voilà peut-être une différence entre expérience musicale concertante et exposition d'œuvres sonores (« sound art ») : la première a une durée à peu près définie, l'autre peut être appréhendée de manière rapide laissant au visiteur le soin de choisir le temps qu'il lui consacra. Mais aussi, la première se passe dans un auditorium, tandis que l'autre doit s'adapter aux mauvaises acoustiques des musées. Les boucles de son (qu'il s'agisse de *realistic* (1998) et de *bausatz noto* ∞ (1998) de Carsten Nicolai ou des amplificateurs de Carl Michael von Hausswolff) n'ont ni début ni fin. Et l'aspect visuel de l'œuvre n'est plus, finalement, qu'un résidu qui occupe, plus ou moins, l'espace.

## Confrontation

Les derniers disques de Carsten Nicolai – qui sont de très belles collaborations avec Ryuichi Sakamoto au piano – ont perdu la radicalité des débuts. On se retrouve, comme en 1978, devant les *Music for Airports* de Brian Eno (à l'époque, c'était Robert Wyatt qui pianotait trois notes). Carl Michael von Hausswolff, lui, continue à publier des disques extrêmes (le fascinant *Three Overpopulated Cities Built By Short-Sighted Planners, An Unbalanced And Quite Dangerous Airport And An Abandoned Church* sur le label Sub Rosa) et vient de présenter sa première grande exposition à Londres (*Beaconsfield*) où il s'éloigne de la transcommunication. Reste qu'il faudra, tôt ou tard, confronter cette scène aux canons de l'art minimal ou conceptuel, ce qu'aucune des

expositions consacrées à l'art sonore n'a encore fait. Histoire de voir ce qu'il y aurait à entendre. ■

*Thibaut de Ruyter est architecte, critique d'art et d'architecture. Il vit et travaille à Berlin.*

(1) Robert Lippok raconte : « Carsten Nicolai me dit un jour : quand tu fais de la musique et sors un cd, il y a dix nouveaux musiciens qui veulent travailler avec toi ; quand tu fais une exposition, il y a dix artistes qui ne te parlent plus... ». In *Neue Review*, numéro 4, décembre 2003.

Carsten Nicolai expose à la galerie Eigen + Art, à Leipzig, à partir du 17 septembre.

(2) Sans oublier qu'ils brillèrent par leur absence à l'exposition *Son et Lumières* au Centre Pompidou, début 2005.

(3) *labor e* (1997) de Nicolai, consiste à placer sur une table, à disposition du public, ses « instruments de travail ».

(4) cf. le coffret *Popular Electronics – Early Dutch Electronic Music from Philips Research Laboratories* et les enregistrements de Raymond Scott, *Manhattan Research Inc.* publiés par le label Basta.

(5) Voir le film de Mika Taanila, *The Future is Not What It Used To Be* (2002).

(6) Le *Sexophone*, assemblage de composants dans une boîte de plexiglas, ressemble étrangement au *Phase Shifting Pulse Gate* inventé puis abandonné par Steve Reich et que l'on peut voir dans ses *Écrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgois, 1981, page 62.

(7) Passons toute référence à l'histoire de la musique concrète – la seule œuvre pouvant, esthétiquement, s'apparenter au « sound art » étant l'atypique *Mouvement-Rythme-Étude* (1970) de Pierre Henry.

(8) Difficile de ne pas penser à la grande simplicité des *Pierres de lait* de Wolfgang Laib.

(9) Lire l'interview de Carsten Nicolai avec l'auteur dans le numéro de juin 2005 du magazine *resonance fm* (Londres).

(10) in catalogue de l'exposition *Frequenzen [Hz]*, Hatje Cantz, p. 47. On y trouve aussi le texte de Daniel Birnbaum consacré à von Hausswolff, où il évoque la difficulté de documenter son travail, pp.117-125.

(11) Voir les références au logiciel Koan dans Brian Eno, *Une année aux appendices gonflés*, Le serpent à plumes, 1996.

(12) Tel le célèbre pavillon Phillips de Iannis Xenakis pour l'Exposition universelle de Bruxelles (1958).

ted his work at the Gothenburg Biennial, which was itself directed by Hausswolff. The latter discovered, or thought that he had discovered, the possibility of listening to and communicating with the dead over radio waves (see the column on "Complete Operations of Spirit Communication" in *art press* 310). And so this tendency would appear to be about abstraction in the service of visualizing sound, a love of technology (with a clinical aesthetic) and a veneration for a number of marginal figures in the arts and sciences, a handful of mavericks who brought a bit of weirdness into a world that one would usually think of as disembodied.(7)

## Science and Art

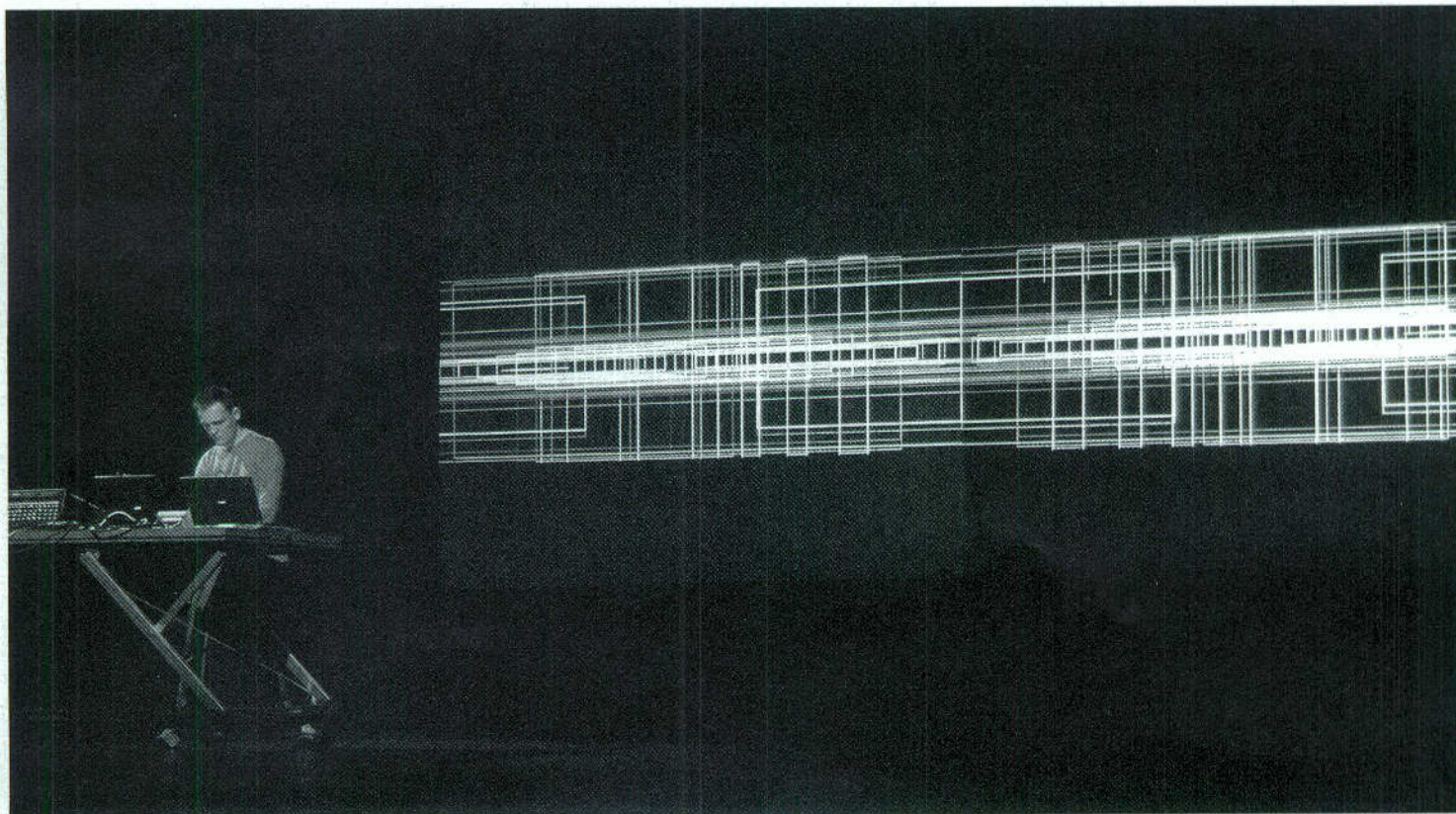
Another way of approaching the artists who interest us here would be to consider their relation to physical phenomena such as electricity, waves, magnetic fields, infrared and infrabass, sparks, light, vibrations, high frequencies and randomness, plus chaos theories. This would pretty much cover the whole field of the experimental sciences in the twentieth century, but the main items here are laboratory objects and materials: electrical wiring, amplifiers, oscilloscopes, loudspeakers, satellite dishes, glass bowls, etc. In Germany they use the term "Conrad-Künstler" (Conrad being a large retail chain for electronics goods. An American equivalent might be "Best-Buy Artists") to describe all those guys who spend more time soldering components together

(or programming software) than producing sensuous forms. This clearly indicates the risk run by this kind of technology-based art, namely, that the fascination with technology will become an end in itself, a reason for making and fiddling and not a means for producing art, with the end result being a kind of high-school exercise tidied up for exhibition in the museum. It all comes down to the difference between the sheets of aluminum that Carsten Nicolai placed on speakers and filled with water that vibrates to the different frequencies (8) (*wellenwanne*, 2000) and the same artist's *funken* (see *art press* 298): on one side, the demonstration of a physical phenomenon of no great interest, and on the other the deployment of extreme subtlety to produce a negative revelation of a microscopic incident (sparks). By using obsolete machines and technological antiques, these artists avoid the risks that come with the flashiest fashions which, given the daily leaps and bounds of computing, could easily be obsolete even before they get to be shown. This is not because of some principled opposition between analogue and digital (they quite happily use computers when that is the most practical solution), merely a matter of getting the most out of the capacities and visual qualities of each tool.

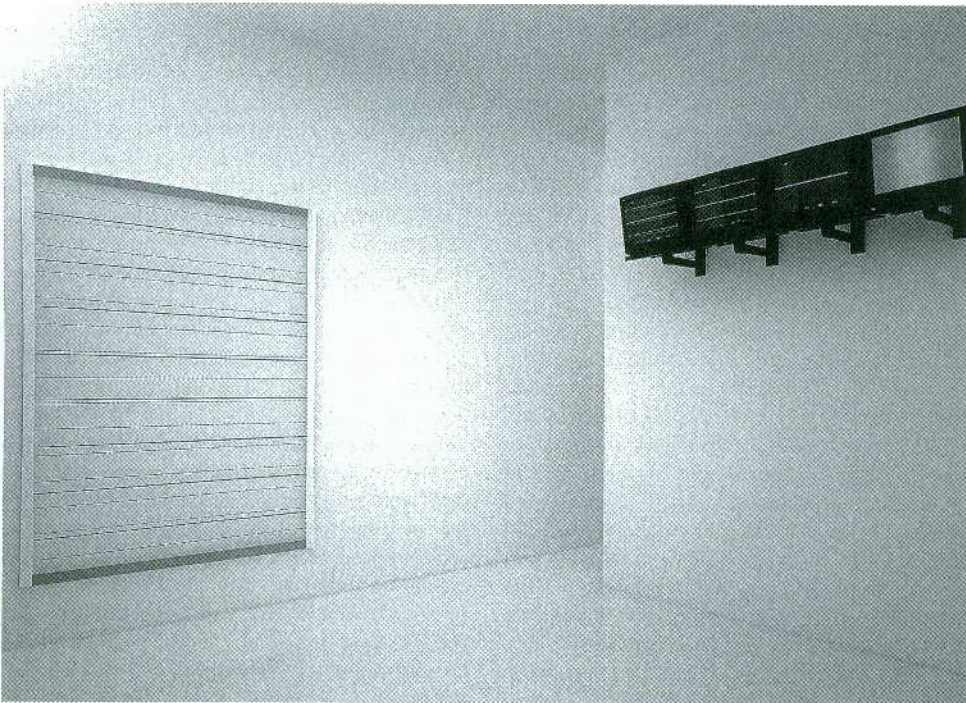
And when this fascination with scientific experiment approaches occultism, the result is a strange and poetic beauty. Carsten Nicolai has said that CM von Hausswolff crosses certain frontiers.(9) Hausswolff's works do undeniably have a rigor

that brings them close to minimalism. When on stage, he trains red spotlights on the audience, not to blind them but to prevent them from seeing what is going on and, also, in order to generate intense heat. Using contact microphones, this Swedish artist amplifies the sounds of electrical objects. Following the same principle, at Documenta X he had an electrified fence built round a garden and made audible the snapping sound of the periods of the current in the transformer. The machine was as useless (there are no cows to be tended around the Ottoneum) as it is magnificent (a black box with a green flash) and its loud presence threatened anyone who tried to come near. For the 2001 Venice Biennale, Hausswolff installed a system that could simultaneously pick up and send out all radio waves. The incredible hubbub that resulted varied throughout the day and with each changing broadcast. At the Schirn Kunsthalle, his *Parasitic Electronic Seance* (1997-2002) amplified the sound of the electricity moving round the building, allowing all kinds of interference to take place.

Hausswolff is not much interested in rhythm. Twenty years ago, industrial musicians taught us how to love the sound of hammers on metal. Today, this artist is giving us the sound of electricity in the wires. He writes as follows of his record *Ström* (2000), published by Raster Noton: "The recording involves the sound of electrical circuits in various places and the flux of data and other radio frequencies. In this mass of sound one can detect and analyze various fantastical



CARSTEN NICOLAI. «Alva noto.transform, audio visuals live». 2003. Architecture sonore. (Court. galerie Eigen + Art, Leipzig / Berlin ; Ph. A. van Kooij / © VG BILD-Kunst, Bonn 2005). Springdance Festival, 2003. *Sonic architecture*



CARSTEN NICOLAI. «Telefunken Prototype / Magnetic Static». 2002-04. Bande magnétique, acryl. sur polyester, cadre en aluminium (Court. galerie Eigen + Art, Leipzig / Berlin). *Magnetic tape, acrylic on polyester, aluminum*

phenomena. It is just a matter of trying.” (10) We know about Brian Eno’s fascination with generative music (11) in which the machine, once informed, continuously creates and emits. For CM von Hausswolff, sound installations combine two principles: they are not limited in time (or at least, the only limit is when the machine is unplugged) and they are generated from natural elements (whose variations are based in the supranatural). This all happens without the artist having to program anything.

## Playing Sound

Carsten Nicolai’s first record, which he brought out under the pseudonym Noto and in collaboration with Mika Vainio (going by the name of Ø), was called *mikro makro* (1996). It came out of an installation he did at the Museum of Industry in Chemnitz. The title of this piece speaks of the danger of making art out of sound, the risks of scale and space. In these works we have an attempt to infinitely enlarge the infinitely small (snow crystals, sparks) and to make phenomena that are barely visible audible. Exhibiting sound sometimes means showing the machines that are used to produce it. As if, in addition to video, we had to stop for five more minutes to admire the projector. All too often, as well, such work is about making waves, vibrations and intensities physically perceptible. Artists play on the corporeal impact of sound, as if to compensate for the lack of things to look at. Worse, some of them stick on giant projections, as if to mask the weakness of their work with sound. One case in point is Granular Synthesis. At the 2001 Venice Biennale they presented a rather unconvincing hi-tech installation, complete with a message at the

entrance to the Austrian Pavilion warning epileptics of the risks of sustained exposure. In fact, though, it’s a bit like watching horror films: you enter the movie theater with trepidation, you are startled once or twice and then, at the end, realize that the whole thing has been pretty boring. You need to witness a stage performance by Von Hausswolff or Francisco Lopez to see how, instead of producing images or visuals to follow the sound, they manage to use lighting that will underscore their aural message. Here it is the lighting that fills the space, as an intelligent replacement of vulgar projection.

Carsten Nicolai’s installation *syn\_chron* (2005) at the Nationalgalerie in Berlin also showed how the danger is not a simple question of volume. His ill-proportioned, crudely detailed piece of white metal and plastic crystal attempted to occupy the first floor of Mies van der Rohe’s building. Visitors assembled here for a kind of post-new age experience in which the sound came from all over the space, accompanied by laser projections. The movement from micro to macro, from the infinitely small to architectural form, was not totally smooth. Many sound artists (and composers) of the second half of the twentieth century have been obsessed with ways of projecting sound around space. (12) Here, maybe, we have one difference between the experience of music at concerts and the exhibition of sound art: the former has a more or less defined duration, the latter can be apprehended fairly quickly, leaving the visitor free to choose the amount of time he or she will give it. Also, the former is presented in an auditorium whereas the latter has to adapt to the poor acoustic conditions in museums. The sound loops by Carsten Nicolai (*realistic* (1998) and *bausatz noto ∞* (1998) and

the amplifications of Carl Michael von Hausswolff) have neither beginning nor end. And the visual aspect of the work is ultimately just a residue that more or less occupies the space.

## Confrontation

Nicolai’s latest records, a set of very fine collaborations with Ryuichi Sakamoto on piano, have none of the radicalism of his early work. The situation is a bit like Brian Eno’s *Music for Airports* in 1978 (when Robert Wyatt tinkled the ivories). As for von Hausswolff, he continues to bring out extreme records (such as the fascinating *Three Overpopulated Cities Built By Short-Sighted Planners, An Unbalanced And Quite Dangerous Airport And An Abandoned Church* on the Sub Rosa label) and has just had his first major show in London (Beaconsfield), which saw him moving away from transcommunication. But the fact remains that one day or other this scene will need to be related to the canons of minimal and conceptual art, which is something that none of the exhibitions of sound art have yet done. It’s a matter of seeing what can be heard. ■

Translation, C. Penwarden

*Thibaut de Ruyter is an architect and critic. He lives and works in Berlin.*

- (1) Robert Lippok: “One day Carsten Nicolai said to me: “When you make music and bring out a CD, there are ten new musicians who want to work with you; when you do an exhibition, there are ten artists who stop talking to you.” *Neue Review*, 4, December 2003.
- (2) That said, they were conspicuous by their absence at the Pompidou Center’s exhibition *Son et Lumières*.
- (3) Nicolai’s *labor e* (1997) consists in laying out “working instruments” on a table for the public to use.
- (4) Cf. the box set *Popular Electronics - Early Dutch Electronic Music from Philips Research Laboratories* and the recordings of Raymond Scott, Manhattan Research Inc. published on the Basta label.
- (5) See the film by Mika Taanila, *The Future is Not What It Used To Be* (2002).
- (6) The Sexophone, an assemblage of components in a Plexiglas box, is strangely similar to the Phase Shifting Pulse Gate invented and then abandoned by Steve Reich. This is described and illustrated in his *Writings on Music, 1965-2000* (Oxford University Press, 2002).
- (7) There is not much we can say here about concrete music. The only work it produced that could be compared to sound art is Pierre Henry’s untypical *Mouvement-Rythme-Etude* (1970).
- (8) Here it is hard not to think of the extreme simplicity of Wolfgang Laib’s *Milkstones*.
- (9) See Carsten Nicolai’s interview with the author in the June 2005 issue of *resonance fm* (London).
- (10) In the catalogue of the exhibition *Frequenzen [Hz]* (Hatje Cantz), p. 47. It also contains Daniel Birnbaum’s text on Hausswolff, in which he discusses the difficulty of documenting his work.
- (11) See the references to Koan software in Eno’s *A Year with Swollen Appendices* (London: Faber, 1996).
- (12) Like the famous Phillips Pavilion by Iannis Xenakis for Expo 58 in Brussels.

A vertical bar on the left side of the page, consisting of a series of horizontal segments in shades of yellow and orange, with a small red diamond at the top.

COPYRIGHT INFORMATION

TITLE: Volume minimal, un art de la projection du son / Sound  
Art, Minimal Elements

SOURCE: Art Press no315 S 2005

WN: 0524404392017

The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited.

Copyright 1982-2006 The H.W. Wilson Company. All rights reserved.