

ARTISTS

OK

OK Center for Contemporary Art

OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich
4. 9. – 19. 10. 14

Bill Fontana

Acoustic Visions / Akustische Visionen

Acoustic Visions / Akustische Visionen

Imprint / Impressum

OK Lab / OK Labor
Bill Fontana
Acoustic Visions / Akustische Visionen

Exhibition / Ausstellung: 4.9.-19.10.2014

OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier
Artistic Director / Künstlerischer Leiter: Martin Sturm
Business Manager / Kaufmännische Leiterin: Gabriele Daghofer
OK Curator / OK Kuratorin: Geneveva Rückert
Marketing & Sales / Marketing & Verkauf: Maria Falkinger
Production & Technology / Produktion & Technik: Rainer Jessl
Exhibition Manager / Ausstellungsmanagement: Martina Rauschmayer
Production Manager / Produktionsleitung: Aron Rynda

Many thanks to the Upper Austrian Cultural Team /
Vielen Dank an das OÖ Kulturquartier Team:
<http://www.oekulturquartier.at/pages/besucherinfo-team.html>

Artists-in-Residence Brochure / Broschüre
Cover: **Linear Visions**, Linz, 2014 – Bill Fontana
Thanks to the authors /
Dank den AutorInnen: Bill Fontana, Rudolf Frieling, Judith Maule, Martin Sturm

Catalog Editor / Katalogredaktion: Julia Brunner & Geneveva Rückert
Copy-editing / Lektorat: Tanja Gassler & Dave Westacott
Translation / Übersetzung: Ingrid Fischer-Schreiber, Jennifer Taylor, Sybille Weber
Cover photo and all others except p. 3 and the exhibition views /
Cover-Foto und alle anderen, bis auf S. 3 und die Ausstellungsansichten: Bill Fontana
Exhibition view and p. 3 /
Ausstellungsansichten und S. 3: Otto Saxinger

Graphic Design / Gestaltung: ad.hroß / Atelier für Werbung und Fotografie
Printing / Druck: Trauner Druck

Thanks to / Dank an: Heidi Grundmann: Ö1 Kunstudio – Radiokunst;
Elisabeth Zimmermann: ORF; Horst Hörtnner, Gerfried Stocker: AEC;
Joschi Viteka, WOPE, Euro TV, Megatechnik, Sound Art Service,
LINZ AG TELEKOM, die Teams des voestalpine Warmwalzwerk und
der voestalpine group-IT GmbH.

© OK Offenes Kulturhaus 2014

OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier
OK Platz 1, A-4020 Linz
Tel. +43(0)732-78 41 78
Fax +43(0)732-77 56 84
office@ok-centrum.at
www.ok-centrum.at



Warmwalzwerk am Werksgelände
des voestalpine-Standorts Linz
Hot-rolling mill at the voestalpine
steel company's Linz site

Bill Fontana has been using sound as a sculptural medium since the late 60s. Since then he has created over fifty sound sculptures and twenty – sometimes intercontinental – radio sculptures, with which he has attracted major international attention. In 2009 he was honored with the Golden Nica of the Prix Ars Electronica for his life's work. The OK Center for Contemporary Art is proud to present his first solo retrospective in the German-speaking world and to also facilitate a newly commissioned work.

In **Linear Visions**, Fontana transforms the hot-rolling mill at the voestalpine steel company's Linz site into an acoustic and visual work. In a similar approach to earlier works, he first does a live transmission, which subsequently becomes a contemporary document. Using four vibration microphones and a high-definition

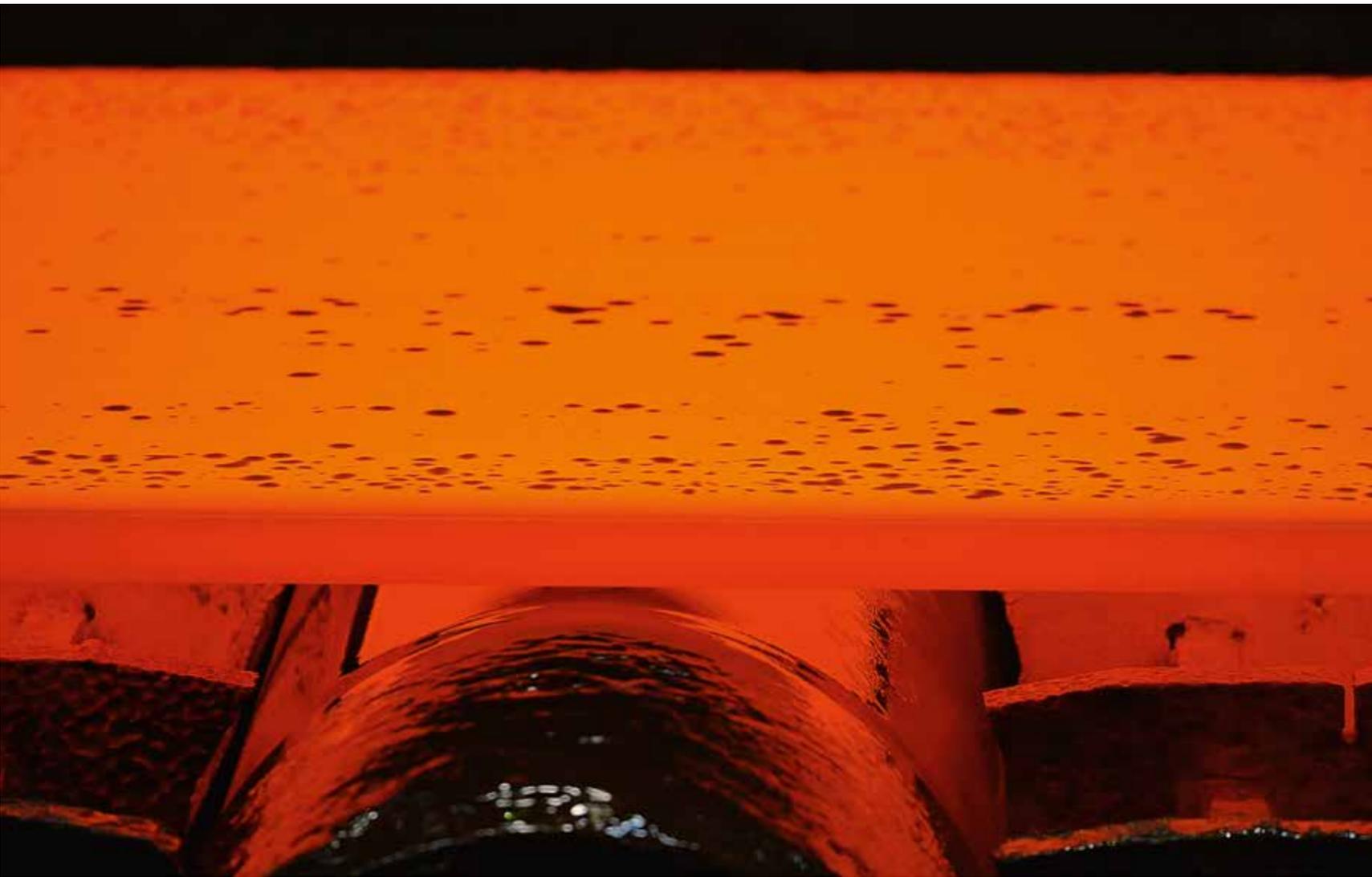
mini-camera, the hissing and steaming of the rolling mill is transmitted live into the OK. Further central works from Fontana's extensive oeuvre are presented in the solo exhibition **Acoustic Visions**. These range from his Ö1 *Kunstradio* projects, as an example of his older audio works, which also had a lasting impact in Austria, to his latest works, which also incorporate the medium of video. These include major projects such as the one at Big Ben in London and the San Francisco East Bay Bridge, which was later demolished but which Fontana preserved for posterity in his recordings of its visual and acoustic impact. Particularly outstanding is the technical precision with which Fontana transmits sound as well as huge images, turning what once seemed so familiar into an extraordinary sensory experience.
Director Martin Sturm

Seit den späten 1960er-Jahren, verwendet Bill Fontana Klang als skulpturales Medium. Er hat seither über fünfzig Klangskulpturen und zwanzig zum Teil interkontinentale Radioskulpturen geschaffen, mit denen er international große Aufmerksamkeit erregt hat, und die im Jahr 2009 mit der Goldenen Nica des Prix Ars Electronica, für sein Lebenswerk, gewürdigt wurden. Das OK Offenes Kulturhaus ist stolz, ihm die erste Personale im deutschsprachigen Raum zu widmen, und dabei auch eine Neuproduktion zu ermöglichen. Fontana transformiert in **Linear Visions** das Warmwalzwerk am Werksgelände des voestalpine-Standortes Linz, und überführt dieses in eine akustische und visuelle Arbeit. Ähnlich wie bei früheren Arbeiten, macht Fontana zunächst eine Live-Übertragung, die in Folge zu einem Zeitdokument wird. Mit vier Schwingungs-Mikrofonen und einer hoch auflösenden Kleinkamera,

wird das Walzen des zischenden und dampfenden Stahlbandes live ins OK übertragen. Weitere zentrale Arbeiten des umfangreichen Werkes werden in der Einzelausstellung **Akustische Visionen** präsentiert. Die Spannweite reicht von seinen älteren, und in Österreich prägenden Ö1-Kunstradio-Projekten als Beispiele für seine früheren reinen Audioarbeiten, bis zu seinen jüngsten Arbeiten, in denen auch das Medium Video mit einbezogen wird. Darunter seine Großprojekte, etwa zum Big Ben in London oder zur später abgetragenen San Francisco East Bay Bridge, die er mit seinen Aufzeichnungen, in ihrer visuellen und akustischen Erscheinung, für die Nachwelt konserviert hat. Herausragend ist Fontanas technische Präzision, sowohl hinsichtlich der Tonalität als auch der Groß-Bild-Übertragung, womit vermeintlich Gewohntes zu einer außergewöhnlichen Erfahrung wird.
Direktor Martin Sturm

Linear Visions

Linz, 2014
Live 4-channel sound sculpture with live video /
Live 4-Kanal Sound Installation mit Live-Video
Commissioned by: OK Offenes Kulturhaus. With the kind support of voestalpine AG in Linz
Auftragsarbeit: OK Offenes Kulturhaus. Mit der Unterstützung der voestalpine AG in Linz



In this media work a video camera follows the linear movements of the steel-production line in the voestalpine hot-rolling mill. The sounds come from four accelerometers mounted on the mechanical conveyer system while the view changes from the glistening roller to hot clouds of steam and then the intense horizontal flow of the red and yellow, hot, sparking steel sheets.

In dieser Medienarbeit beobachtet eine Kamera die linearen Bewegungen der Produktion von Stahlbändern im Warmwalzwerk der voestalpine. Der Klang stammt aus vier Schwingungssensoren, die auf dem mechanischen Fließband angebracht sind. Die Kamera wandert von der gleißenden Walze hin zu den heißen Dampf Wolken und weiter zu den gelben und roten Funken sprühenden heißen Stahlblechen, die waagrecht vorbeiziehen.



"Accelerometers are a type of acoustic measurement technology that I have used in all the works being presented in this exhibition. They enable me to find the inner voice of two bridges, the Eiffel Tower, the clockwork of Big Ben, the rolling steel in the voestalpine factory and the shifting sand dunes near Abu Dhabi. As part of a larger body of work called **Acoustic Visions**, an HD video camera was closely gazing and recording the particles of sand on the surface of the dunes while eight accelerometers were buried and spread out in the dunes." (Bill Fontana)

„Schwingungssensoren sind eine Messtechnologie, die ich bei allen in dieser Ausstellung gezeigten Arbeiten verwende. Dadurch kann ich die innere Stimme von zwei Brücken, des Eiffelturms, des Uhrwerks des Big Ben, des Walzwerkes am Werksgelände der voestalpine und der wandernden Sanddünen in der Nähe von Abu Dhabi hörbar machen. Als Teil einer größeren Werkgruppe – **Akustische Visionen** – beobachtete und filmte eine HD-Videokamera die Sandkörner an der Oberfläche der Dünen, während acht Schwingungssensoren an verschiedenen Stellen in den Dünen vergraben waren.“ (Bill Fontana)

Desert Soundings

Abu Dhabi Festival, 2014
Single-channel video with multi-channel sound /
Ein-Kanal-Video mit Mehrkanalton
Commissioned by the Abu Dhabi Music and Arts Foundation

“Lying beneath the surface of the shifting dunes is a whole universe of moving particles of sand, sliding over each other in a state of perpetual motion. In my first visit to the desert last October, I buried two vibration sensors, called accelerometers, in a sand dune. When I put the headphones on, I heard a sweeping and rushing sound like waves on a beach. It was a special moment because I was hearing a sound that apparently no one had ever heard before.”
(Bill Fontana)

„Unter der Oberfläche, der sich ständig verändernden Dünen, liegt ein ganzes Universum von Sandkörnern, die sich ständig gegenseitig überlagern und sich in einem Zustand permanenter Bewegung befinden. Bei meinem ersten Besuch im vergangenen Oktober, vergrub ich zwei Schwingungssensoren, sogenannte Akzelerometer, in einer Sanddüne. Als ich die Kopfhörer aufsetzte, hörte ich einen rauschenden, mitreißenden Klang, der an Wellen an einem Strand erinnerte. Es war ein besonderer Moment, weil ich einen Klang wahrnahm, den man offenbar so noch nie gehört hatte.“ (Bill Fontana)



Exhibition view / Ausstellungsansicht:
OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier



Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge

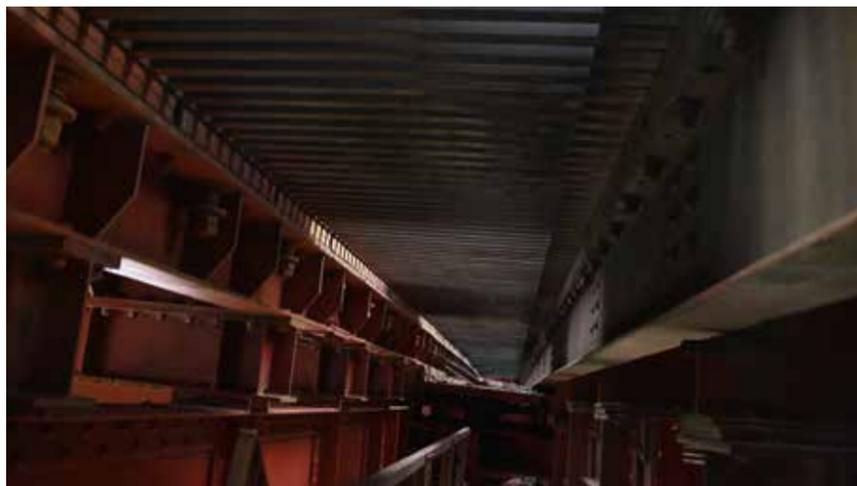
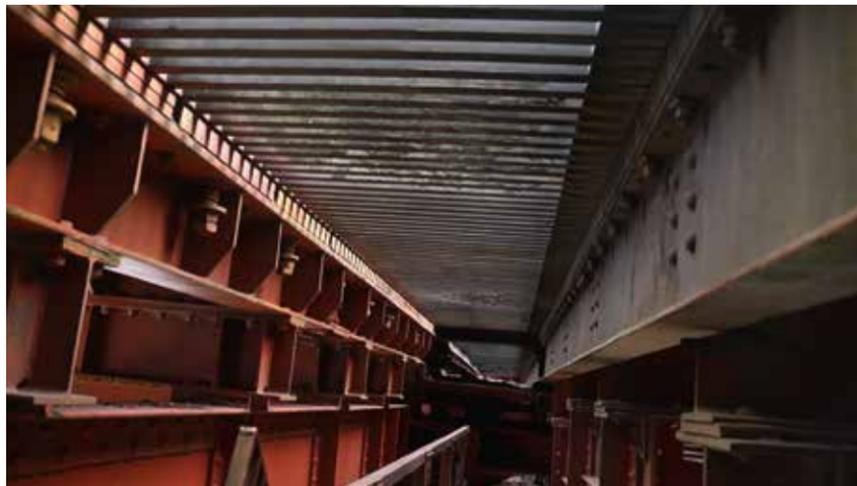
San Francisco, 2012

Single-channel video with stereo sound /
Ein-Kanal-Video mit Stereoton

"I was interested in the fact that sounds themselves are very visual and create inner visions because of their highly evocative qualities.

The Golden Gate Bridge is a great American icon and has so much visual presence in film and photography. In this new work created for the 75th anniversary of the bridge I decided to try something I had not done before. In addition to a network of 16 live microphones and accelerometers on various locations on the bridge that mapped its simultaneity of sound in real time, from the percussive rhythms of its structure to the dramatic soundings of its fog horns, I also wanted a permanent live view that had never before been seen in public, that was not romantic or pretty but expressed the primal energy of the bridge as a living structure. I spent months with my technical team and bridge engineers exploring my options for both microphone and camera placement. One day, we were on the west-facing sidewalk under the South Tower. Where the roadway passes under this tower are large steel fingers called an expansion joint. Cars driving over it produce a distinctive *ka thunk ka thunk* sound. I wanted to place a microphone underneath this expansion joint. The bridge engineer proceeded to open a manhole cover on the side of the roadway next to this expansion joint and I descended down a vertical ladder to a catwalk where there were breathtaking views of the underbelly of the bridge and its South Pier. Looking East across the underside of the bridge was a skinny catwalk that was directly below this expansion joint, which danced with the rhythmic shadows of cars driving over it, looking like some amazing keyboard. I decided that this was my camera spot. I installed a live video camera to gaze across the underside of this expansion joint."

(Bill Fontana)



„Mich hat die Tatsache fasziniert, dass Klänge selbst sehr visuell sind und innere Bilder erzeugen, weil sie so stark mit Gefühlen geladen sind.

Die Golden Gate Bridge ist eines der großen amerikanischen Symbole, das allgegenwärtig in Film und Fotografie ist. Ich beschloss, in dieser neuen Arbeit für den 75. Geburtstag der Brücke, etwas zu tun, was ich noch nie getan habe: Einerseits richtete ich ein Netzwerk aus 16 Live-Mikrofonen und Schwingungssensoren ein, die an verschiedenen Stellen auf der Brücke angebracht waren und die gleichzeitig entstehenden Klänge in Echtzeit abbildeten – die perkussiven Rhythmen ihrer Struktur genauso wie die dramatischen Klänge der Nebelhörner. An-

dererseits wollte ich eine permanente Live-Ansicht zeigen, wie es sie bislang noch nie öffentlich gab, und die weder ein romantisches noch ein hübsches Bild vermittelt, sondern die primäre Energie der Brücke, die eine lebende Struktur bildet, widerspiegelt. Ich verbrachte Monate mit meinem technischen Team und Brücken-Ingenieuren, um herauszufinden wo ich Mikrofone und Kamera platzieren sollte. Eines Tages gingen wir auf dem nach Westen gerichteten Gehsteig, unterhalb des *South Tower*. Dort, wo die Fahrbahn unter diesem *Tower* verläuft, befinden sich große Stahlfinger, die eine dehnbare Verbindung bilden. Autos, die darüber fahren, produzieren einen charakteristischen Klang: *ka thunk ka thunk*. Ich wollte ein Mikrofon

unterhalb dieser dehnbaren Verbindung anbringen. Die Brücken-Ingenieure öffneten einen Kanaldeckel auf der Straße, direkt neben diesem Verbindungsstück, und ich stieg eine senkrechte Leiter zu einem Steg hinunter, von wo man eine atemberaubende Sicht auf die Unterseite der Brücke und das *South Pier* hat. An der Unterseite der Brücke befand sich ein filigraner Steg, der direkt unter dieser Verbindung nach Osten verlief und mit den rhythmischen Schatten vorbeifahrender Autos tanzte. Es wirkte wie eine faszinierende Tastatur. Ich beschloss, dass dies meine Kameraposition war. Ich brachte eine Live-Videokamera an, deren Blick entlang der Unterseite dieses Verbindungsstücks verlief.“
(Bill Fontana)

Studies for Acoustical Visions of the Eiffel Tower

Paris, 2012

Dual-channel video with 4-channel sound /
2-Kanal-Video mit Vierkanalton



In *Eiffel Tower Studies* Bill Fontana explores the acoustic quality of an architectural structure that, like many of the objects of his artistic interest, above all displays a strong visual presence. Through a network of sensors, microphones and cameras, which record the whole structure fragmentarily as sound and image and transfer it to a different place, the Eiffel Tower is transformed into an audiovisual composition. What can be seen here is part of a study of an architectural icon, whose realization is still being planned.

In *Eiffel Tower Studies* untersucht Bill Fontana die akustische Qualität einer architektonischen Struktur, die, wie viele Objekte seines künstlerischen Interesses, eine hohe visuelle Präsenz aufweist. Durch ein Netzwerk von Sensoren, Mikrofonen und Kameras, die die gesamte Struktur als Ton und Bild fragmentarisch erfassen und an einen anderen Ort transferieren, wird der Eiffelturm in eine audiovisuelle Komposition verwandelt. Zu sehen ist hier ein Teil der Studie, einer architektonischen Ikone, die sich noch im Planungsstadium befindet.



Exhibition view / Ausstellungsansicht:
OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier

Harmonic Bridge

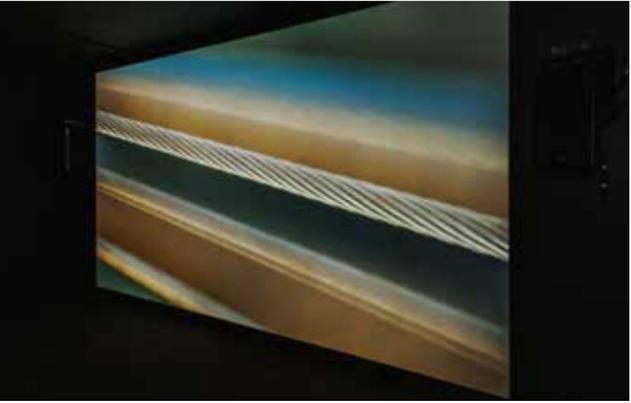
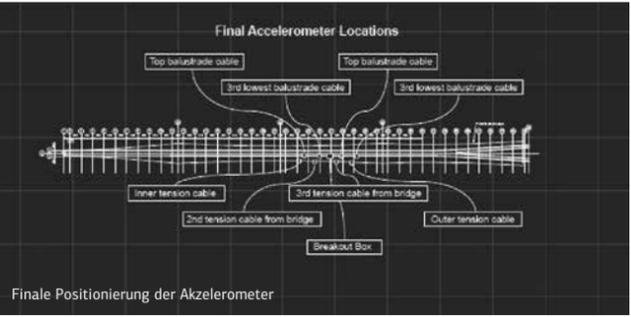
London, 2006
 Single-channel video with 4-channel sound /
 Ein-Kanal-Video mit Vierkanalton



Harmonic Bridge is concerned with the innumerable sounds hidden within the structure of London's Millennium Bridge. A network of vibration sensors was installed on the bridge and transformed it into a huge string instrument. Triggered by the movement of the people crossing it, this plays a constantly changing musical composition. This was simultaneously transmitted in the Turbine Hall of the Tate Modern and in Southwark underground station, where it created an overlaying of actual and acoustically perceived architecture.

Harmonic Bridge beschäftigt sich mit den unzähligen Geräuschen, die sich in der Struktur der Millennium Bridge in London verbergen. Ein Netzwerk von Schwingungssensoren wurde auf der Brücke installiert und verwandelt diese in ein großes Saiteninstrument. Ausgelöst durch die Bewegung der Menschen, die sie queren, spielt es eine ständig wechselnde musikalische Komposition. Diese wurde simultan in die Turbinenhalle der Tate Modern und in die Southwark U-Bahn-Station übertragen und erzeugte dort eine Überlagerung von tatsächlich vorhandener und akustisch wahrgenommener Architektur.

Exhibition view / Ausstellungsansicht:
 OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier



Speeds of Time

London, 2004
 8-channel sound sculpture /
 8-Kanal-Sound Installation
 Originally commissioned by the Parliamentary Works of Art Committee and installed in the Palace of Westminster
 Auftragsarbeit für: Parliamentary Works of Art Committee, installiert im Palace of Westminster



Speeds of Time is a 12-hour eight-channel recording of what was originally a real-time sound sculpture. Accelerometers placed on the great clockwork mechanism and microphones in the bell tower fed signals into a transparent digital composition. Every tick of the clock and stroke of the bells happened eight times instead of once, creating a musical deconstruction of this famous acoustic icon.

Speeds of Time ist eine Achtkanal-Aufnahme, die zwölf Stunden lang aufnahm was ursprünglich eine Echtzeit-Klangskulptur war. Schwingungssensoren auf dem großen Uhrmechanismus und Mikrofone im Glockenturm schickten Signale in eine transparente digitale Komposition. Jedes Vorrücken der Zeiger, jeder Glockenschlag passierte acht Mal statt nur ein Mal, was eine musikalische Dekonstruktion dieses berühmten klanglichen Signals ergab.



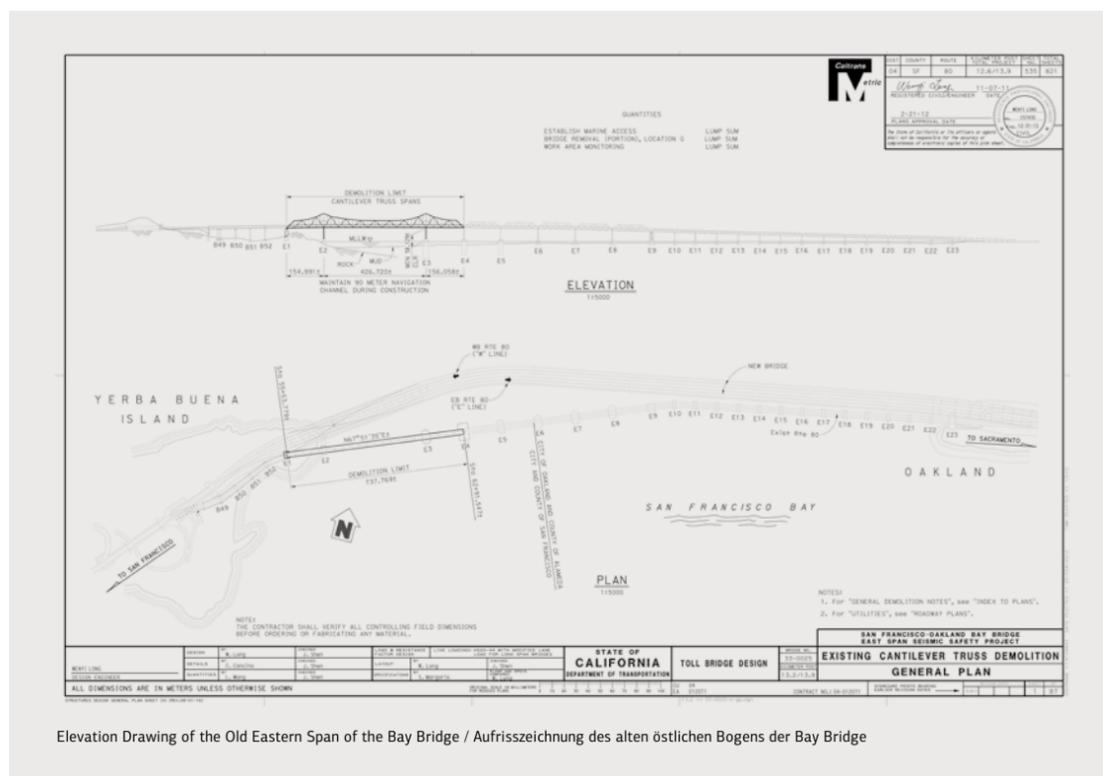
Exhibition view / Ausstellungsansicht:
 OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier

Sound as Virtual Image

by Bill Fontana

We look around and almost everything we see, except for light reflections and shadows, corresponds exactly to the place being looked at. Listening does not have the same sense of spatial correspondences as visual perception. With visual perception, we look directly at what is being seen, in listening we orient ourselves to where the sound is, not necessarily to where it is coming from. In visual perception there is usually simultaneity between the viewer and the object of perception. With sound there is often a time lag, since we can often hear a sound source before or after we see it. In aural perception we sometimes do not see what we are actually hearing. Because sound is experienced in a 360 degree way, we hear overlapping residues of many sounds at any given moment. If we were trained to turn mentally towards everything we hear, we would achieve a sense of spatial correspondence comparable to visual perception.

Since as a culture we are not trained to bring this mental orientation to sound, the time lag between what we see and what we hear and the resulting disparities between our senses of visual and aural spatial correspondences have contributed greatly to our present cultural blind (deaf) spot – the concept of noise. This sense of spatial correspondences is indicative of how as a culture we turn perception into meaning. Looking makes the object of vision discrete and identifiable, possessed with the logical possibility of being considered by itself. This becomes expressed as a name. The names we have are developed out of functional visual experiences; semantic systems make those experiences clear and distinct. "If the general description of the world is like a stencil of the world, the names pin it to the world so that the world is wholly covered by it." (Wittgenstein, Philosophical Investigations) Language has been the line of demarcation. It determines where we employ our mental focus. It has been the mind space where things become clear.



Elevation Drawing of the Old Eastern Span of the Bay Bridge / Aufrisszeichnung des alten östlichen Bogens der Bay Bridge

"A picture held us captive, and we could not get outside it for it lay in our language and the language seemed to repeat it to us inexorably." (Wittgenstein, Philosophical Investigations) As a visually oriented culture our essential responses to the everyday world are semantic. Everyday sounds are regarded as not having semantic significance (noise). Noise pollution (with the exception of sounds that are dangerously loud – close proximity to a jet aircraft or heavy machinery) can be explained as a semantic problem. Because sounds must be semanticized in order to be meaningful, our main aural concerns as a culture have been language and music. The world of everyday sound is full of semantic ambiguity. Most people approach this experience without recognizing patterns in everyday sound. Noise is the resulting interpretation given to the normal experience of unsemanticized sounds. The semantic ambiguity of sound will change

when society develops a capacity to perceive patterns or qualities that are recognizable as part of a context of meaning, such as the sound vocabularies of contemporary music and acoustic art. The problem of noise has developed historically from an accumulation of bad designs caused by a lack of thinking about the acoustic by-products of everything that happens in the human environment. Noise pollution is a circular problem: people don't pay attention to the sounds they hear and live with every day and therefore it is not a part of the design of anything to consider the acoustic consequences. This problem is a self-perpetuating cultural blind (deaf) spot on the collective consciousness. The task of acoustic art and acoustic design is to fundamentally challenge all of the old historical definitions of noise and the resulting preconceptions that most people have about the sounds they live with.

My work over the past 45 years has been an ongoing investigation into the aesthetic significance of sounds happening at a particular moment in time. This has led me to create a series of projects that treat the urban and natural environment as a living source of musical information. The most basic assumption I am making is that at any given moment there will be something meaningful to hear. I am in fact assuming that music – in the sense of meaningful sound patterns – is a natural process that is going on constantly. Most of my projects have been created in urban public space, where an architectural situation is used as the physical and visual focal point of sounds that are relocated to these situations. Loudspeakers are normally mounted on the exterior of a building or a monument and are used to deconstruct and transform the situation by creating a virtual transparent reality of sound.

Klang als virtuelles Bild

von Bill Fontana



Wenn wir um uns schauen, entspricht fast alles, was wir sehen, mit Ausnahme von Lichtspiegelungen und Schatten, exakt dem Ort, auf den wir blicken. Beim Hören fehlt dieses Gefühl einer direkten räumlichen Entsprechung, das sich bei der visuellen Wahrnehmung einstellt. Bei der visuellen Wahrnehmung schauen wir direkt auf das, was gesehen wird; beim Hören orientieren wir uns dorthin, wo das Geräusch ist, aber nicht unbedingt dorthin, woher es kommt. In der visuellen Wahrnehmung gibt es normalerweise eine Gleichzeitigkeit von BetrachterIn und wahrgenommenem Objekt. Bei der Hörwahrnehmung kommt es oft zu einer zeitlichen Verschiebung: Wir können einen Klang oft schon hören, bevor oder nachdem wir die Klangquelle sehen. Bei der Hörwahrnehmung sehen wir oft gar nicht, was wir hören. Da Geräusche in einem 360-Grad-Modus wahrgenommen werden, hören wir zu jedem beliebigen Zeitpunkt einander überlappende Reste vieler Klänge. Wären wir darauf trainiert, uns mental immer dem zuzuwenden, was wir hören, könnten wir ein ähnliches Gefühl der räumlichen Entsprechung wie bei der visuellen Wahrnehmung erreichen. Da wir aber in unserer Kultur nicht geschult sind, unser mental Geräuschen hinzuwenden, haben die zeitliche Verschiebung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir hören, und das daraus resultierende Missverhältnis, zwischen unserer Empfindung einer visuellen bzw. auditiven räumlichen Entsprechung, wesentlich dazu beigetragen, dass wir nun in unserer Kultur einen blinden (tauben) Fleck haben – das Konzept des Geräuschs bzw. Lärms. Das Gefühl einer räumlichen Entsprechung ist bezeichnend dafür, wie wir als Kultur aus unserer Wahrnehmung Bedeutung destillieren. Durch den Akt des Schauens wird das Objekt des Schauens unterscheidbar, identifizierbar und kann logisch als es selbst

betrachtet werden. Dies wiederum drückt sich in einer Bezeichnung aus. Die Namen, über die wir verfügen, haben sich aus funktionellen visuellen Erfahrungen entwickelt; semantische Systeme verleihen diesen Erfahrungen Eindeutigkeit und Klarheit. „... wenn die allgemeine Beschreibung der Welt wie ein Muster der Welt ist, dann heften die Namen es an die Welt, so daß die Welt zur Gänze davon bedeckt ist.“ (Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen“) Die Sprache ist die Demarkationslinie. Sie bestimmt, worauf wir unseren geistigen Fokus legen. Sie ist der Denkraum, in dem die Dinge klar werden. „Ein Bild hielt uns gefangen, und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.“ (Wittgenstein, „Philosophische Untersuchungen“) In unserer visuell ausgerichteten Kultur sind unsere grundlegenden Reaktionen auf die Alltagswelt semantischer Natur. Alltäglichen Geräuschen wird keine semantische Bedeutung zugemessen (Geräusch, Lärm). Lärmverschmutzung – mit Ausnahme von Geräuschen die gefährlich laut sind, wie z. B. ein Düsenflugzeug oder schwere Maschinen aus nächster Nähe – ist als semantisches Problem erklärbar. Da Geräusche nur dann Bedeutungsträger sind, wenn sie semantisch zugeordnet werden können, haben wir uns als Kultur, was das Hören betrifft, vor allem mit Sprache und Musik beschäftigt. Die Welt der Alltagsgeräusche ist von semantischer Mehrdeutigkeit geprägt. Die meisten Menschen erkennen keinerlei Muster in alltäglichen Geräuschen. Die normale Erfahrung nicht-semantisierter Geräusche wird daher als Lärm interpretiert. Die semantische Vieldeutigkeit wird sich erst dann auflösen, wenn die Gesellschaft die Fähigkeit entwickelt Muster oder Merkmale wahrzunehmen, die als Teil eines Bedeutungskontexts erkennbar sind, wie das Klangvokabular der zeitge-

nössischen Musik oder Klangkunst. Das Problem des Lärms hat sich historisch aus der Ansammlung mangelhafter Konzepte entwickelt, die eine Tatsache nicht berücksichtigen: Alles, was im Umfeld eines Menschen geschieht, erzeugt akustische Nebenprodukte. Lärmverschmutzung ist ein Zirkelproblem: Die Menschen schenken den Geräuschen, die sie tagtäglich hören, keine Beachtung, und daher finden sie auch keine Berücksichtigung in Konzepten, die sich mit den akustischen Folgen beschäftigen. Dieses Problem bildet einen sich selbst perpetuierenden kulturellen blinden (tauben) Fleck im kollektiven Bewusstsein. Die Aufgabe von Klangkunst und Klangdesign besteht darin, die alten historischen Definitionen von Lärm und die sich daraus ergebenden vorgefassten Meinungen der meisten Menschen von Grund auf infrage zu stellen.

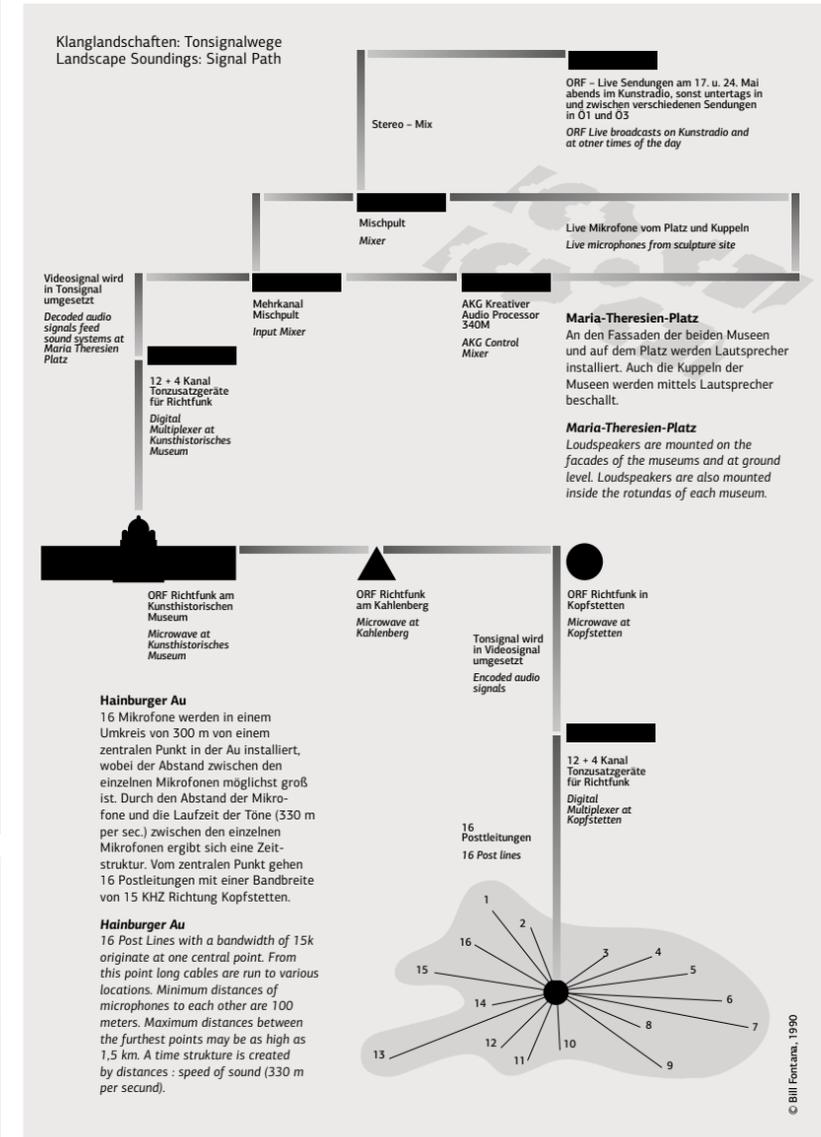
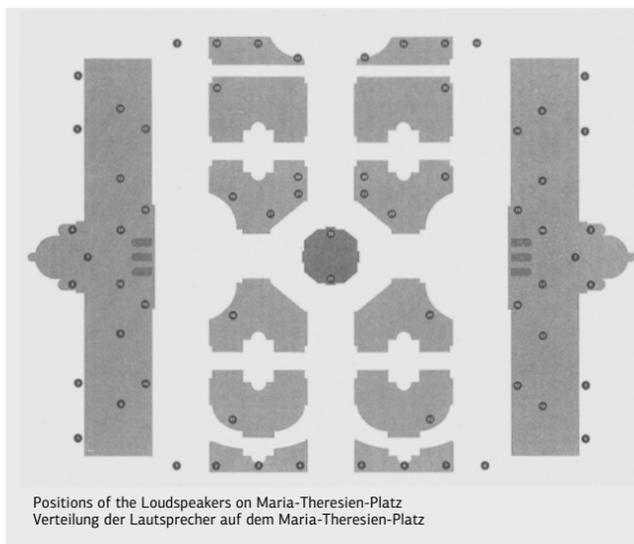
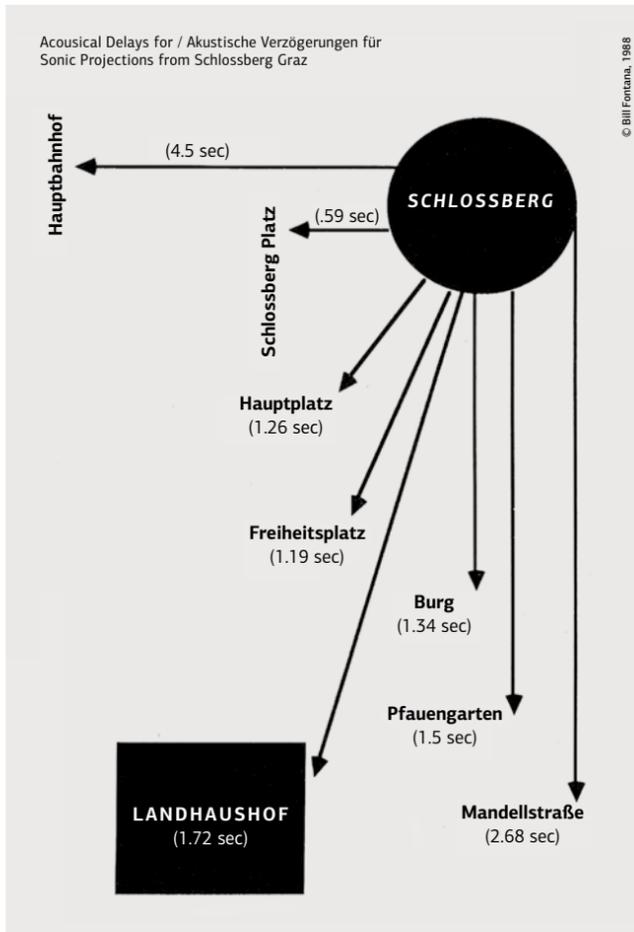
Ich beschäftige mich seit 45 Jahren mit der Erforschung der ästhetischen Bedeutung von Geräuschen, die sich in einem bestimmten Moment ereignen. Ich habe eine Reihe von Projekten entwickelt, die das urbane und natürliche Umfeld als lebende Quelle musikalischer Information behandeln. Dabei gehe ich von der grundlegenden Annahme aus, dass es in jedem beliebigen Augenblick etwas Bedeutungsvolles zu hören gibt. Ja, ich nehme an, dass Musik – im Sinne eines bedeutungsvollen Klangmusters – ein natürlicher Prozess ist, der fortwährend stattfindet. Die meisten meiner Projekte wurden für den öffentlichen städtischen Raum geschaffen, wo eine architektonische Gegebenheit als physischer und visueller Bezugspunkt für Geräusche dient, die dorthin verpflanzt werden. Lautsprecher werden normalerweise außen an einem Gebäude oder Denkmal angebracht und dienen dazu, die Situation zu dekonstruieren und zu verwandeln, indem sie eine virtuelle, transparente Klangwirklichkeit erzeugen.



Exhibition view / Ausstellungsansicht:
 OK Offenes Kulturhaus im ÖÖ Kulturquartier

In Austria Bill Fontana is known for his live sound sculptures **Sonic Projections from Schlossberg Graz** 1988 and **Landscape Soundings / Klanglandschaften**, Vienna 1990, which were realized in public space as well as on the radio. Among other things, this involved acoustic portraits in which he addressed the historical and architectural features of the cities and landscapes like in the danube marches close to Hainburg using live transmissions and recorded sounds. In these projects, he designed sound sculptures that intervene in urban space and extended from there into the public space of the radio.

In Österreich ist Bill Fontana durch seine im öffentlichen Raum wie auch im Radio realisierten Live-Klangskulpturen **Sonic Projections from Schlossberg Graz**, 1988, und **Landscape Soundings / Klanglandschaften**, Wien 1990, bekannt. Dabei handelte es sich unter anderem um akustische Porträts, in denen er die historischen und architektonischen Gegebenheiten der Städte und der Stopfenreuter Au bei Hainburg mit Hilfe von Live-Übertragungen und eingespielten Klängen thematisierte. In diesen Projekten entwarf er Klangskulpturen, die den städtischen Raum berühren, und dehnte sie von dort in den öffentlichen Raum des Radios aus.



Site-Specific Elsewhere — Evocative Places on View¹

by Rudolf Frieling

The casting of roles between sound and image is mostly crafted by specialists in the film industry to enhance our visual and cognitive perception. Sound is typically defined as the “soundtrack” to a motion picture, a supporting role to the main character of moving images. In the acoustic realm of sound art, however, sound is an autonomous thing or a medium-specific practice. When this pure focus on one medium is expanded to include a film or digital projection, could we call the use of visuals to accompany a sound the “filmtrack?” Would this simply reverse the hierarchy or could there be a different sense of leading and supporting role when a sound artist includes moving images in his work? These questions have come to mind ever since 2009, when, in a surprising turn of events, sound sculptor Bill Fontana added digital films and projections to his artistic tool-set after having successfully built a career in pure sound art for almost four decades. I will look at this relationship and the motivation behind this development in the light of a body of work that addresses notions of place in different ways. Sounding out places, like a location scout in search of interesting sounds, has suddenly become a double inquiry: What image does this sound make? What sound does this image make?

Objects make specific sounds, and thus there is an inherent link between, say, the image of the sea and the sound of waves. Images, however, do not make sound, although we would associate a variety of sounds with an image, say the blue sky with wind or a passing airplane. The image of an instrument would obviously remind us of a very specific sound, a clear correlation stored in our memory. But this indexical quality of some images is so well established that an artist works with these assumptions not in an affirmative way but in a move that either disassociates this link or even points to a staged conflict. In art, what is “on view” is not necessarily what one hears. While objects come with a set of stored and remembered sounds, a city-

scape is one of those highly detailed and constructed aggregations of audiovisual information. It embodies urban sounds such as cars, sirens, passing voices, and even occasional natural sounds such as birds, rain, or a gust of wind. Almost everything can be mentally associated with an urban acoustic environment, specifically when it’s not literally on view but evoked as an “off-camera” space. This was precisely the premise of what one might call the first sounds that made a film: Walter Ruttmann’s 1929 radio play *Weekend*.² I am referencing this seminal pioneer of sound art precisely because he was also one of the leading experimental filmmakers of his time. Ruttmann sharpened the public’s ears and eyes to the energies and generative qualities of acoustic and visual “patterns” in order to go beyond the simple indexical recording of reality. Neither Ruttmann nor Fontana believe in the realism of a document, but in the evocative quality of a condensed abstraction providing a complex audiovisual experience situated between an object and a place. Bill Fontana is not the storyteller who pursued the art of the narrative radio play following the soundtracks laid out by Ruttmann. But his interest in patterns and acoustic field recordings makes him rejoice when someone asks him: So what does this place sound like? One of his earliest works, *Total Eclipse, SE Australia*, from 1976, was an assignment to capture the sound of Australia. Driving around in a big broadcasting truck with support from the national Australian Broadcasting Company, Fontana ended up in the rain forest south of Sydney. But it was not just the choice of the natural landscape to find an answer to this seemingly impossible question, it was also the choice of a unique and for most of us almost singular moment in our life: the experience of a total eclipse of the sun. Listening to the richness of a rain forest ecology with its multitude of birds and unknown noises is a fascinating thing in itself. Add to that the viewer’s detached experience decades later in an exhibition somewhere else in the world. On top of these two shifts in perception,

it is our knowledge and anticipation of the moment of eclipse that finally lends the choreography of the sounds a sense of climax and a heightened sense of reality. This realness and materiality of a unique moment is at the core of Fontana’s field recordings, which in the following decades would lead him to explore the notion of sound sculpture across the globe. But I am referring to this work not because of its acoustic qualities. Let us rather understand its evocative visual quality better. Hearing these crystal-clear and sharp individual voices in a spatialized stereophonic way conjures up a still image of tall trees, entangled branches and leaves, twisted vines and an occasional quick movement in the upper regions of this almost monochrome visual feat in green. Then it gradually fades to black as the sun is eclipsed, and back to green as normal life continues. At least that was my “film.” It is pure cinema, only we all see a different film. My rainforest might have different trees and yours is possibly a darker shade of green. It still works with the level of abstraction that we find again and again in art history. A kind of prototype of rain forest plays out in front of our eyes. We could even call it an acoustic evocation of stock footage of an abstracted archive.

Following *Total Eclipse, SE Australia* and the related *Kirribilli Wharf* (both 1976), Fontana’s sound sculptures directly or indirectly incorporated a visual field by choosing either a topology accessible and identifiable to the visitors and listeners or by choosing a specific, often evocative public space in which to place his sound piece. This has included facades of public buildings, from the World Trade Center (*Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge*, 1983) to the Arc de Triomphe in Paris (*Sound Island*, 1994) or the War Memorial in San Francisco, which at the time housed the San Francisco Museum of Art (*Sound Sculptures through the Golden Gate*, 1987). In other cases a visual stage was the dramatic backdrop for a sound generated elsewhere, as in the ruins of the Anhalter Bahnhof

in Berlin, where the sounds of the Cologne train station were played back (*Distant Trains*, 1984). More recently, Fontana has also worked on the juxtaposition of exterior and interior, for example when he placed the sonic vibrations of an adjacent bridge inside the vast interior space of the Turbine Hall at the Tate Modern in London (*Harmonic Bridge*, 2006).

But how can something be “site-specific elsewhere?” Listening to a sound while being in a different place and thus also looking at a different view is in itself an audiovisual experience, defined by a real-time transmission or prerecorded playback which is framed visually by a theatrical set. This visual frame lets us perceive the difference in the acoustic experience. I would thus argue that the experience of a Fontana sound sculpture has always played out as an audiovisual experience in which prerecorded images were absent but evoked by sounds that gave them an almost physical presence. They were inserted into the acoustic experience as a juxtaposition—a musical and visual counterpoint provided by the choice of the visual stage in public space. This experience of a shift can be part of the characteristic features, even the logic of the place, or it can be perceived as an estranged or possibly forced juxtaposition. In both cases, a reflection on the sound-image relationship takes place.

The theatrical unity of time and place offers a strong framing even for experiences of displacement and conflict. Listening to the sounds of the city inside a museum means staging a fundamental rupture—as for example when SFMOMA exhibited *Sound Sculpture with a Sequence of Level Crossings* (1982), where the industrial noise of approaching and disappearing trains cannot be integrated into the experience of being in a certain place and time. It makes a huge difference whether the overlay of the audio and the visual stage have an affinity or not.

> continued page 19

Harmonic Bridge, London, 2006



Studies für Acoustical Visions of the Eiffel Tower, Paris, 2012



Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge, San Francisco, 2012

Shifts of perception and disruptions of expectations possibly occur, but Bill Fontana is not interested in staging conflicts. His musical and aesthetic choices have typically enhanced our understanding of place rather than alienated us from this experience. His juxtapositions are much more aligned with the *potential* of a place. Only we had not heard it in quite this way before. Equally important is that we had not seen the place in quite this way. This is especially felt in a setting where we are physically on the site that generates the sounds (*Sonic Shadows* at SFMOMA, 2010-11).

Bill Fontana identified the beginning of his musical practice as the moment when he disregarded the traditional realm of the concert hall and began to think outside the box. Side-stepping the traditional space for listening to music, with its specialized, interested, and educated public, the field of public space is undefined, overdetermined, messy and at times too concrete. Still, Fontana has favored public spaces for his often site-specific interventions into the sound and visual ecology of a place. The public sphere is alluring to him precisely because of its quality as an open field in which unchoreographed events can take place that do not reference music history but the conditions of public space as an event-space, a space of possible narratives and undetermined interactions.

Similarly, we can consider even the museum to be a part of this public fabric, although its main function seems to be to stage an encounter with art history and discourse. Yet the museum partakes in this emphatic understanding of an institution that addresses the public at large and which is therefore also intrinsically a part of this public sphere. The act of exhibiting sound within a museum

is then an act of addressing a larger public that is often untrained in the art of listening. The sound that the art work makes is constantly in dialog with the sounds that the public and the museum itself make. Similarly, the intervention into a museum with a sound installation is effective because of its huge palette of visuals that act as counterparts. This context is always “on view.”

This is where we can circle back to the expanded field of contemporary art, which has seen a growing body of hybrid works, addressing the qualities of the performing arts within the museum, as well as formulating an artistic practice as research. Specifically the analogy with field work plays a role in this approach to Fontana’s art: archeology, with its notion of lost times in lost places that can be captured and evoked through found objects; anthropology, with its notion of other voices that are telling a different story but ultimately enrich our fuller understanding of humanity through the diversity of voices made accessible. And even within the subjective realm of psychoanalysis we are confronted with a notion of the lost as belonging to the unconscious or repressed that can be activated or liberated. From archeology Fontana has learned a way of evoking a lost or inaccessible aura with all its connotations of lived life and rituals.

This, ultimately, leads to the concept of an original site as something that can be “exhibited.” In his works the assumption that we have indeed lost something that can be unearthed and thus saved is translated into the act of paying close attention to the disregarded, the fleeting and ephemeral, possibly to a reality that has been repressed from the public surface. Today, in the age of coded and programmed objects, his sounds

and images remind us of the materiality of sites. A bridge, in this close-up, is a string of cables that vibrate and maintain their tension.

But how does this relate to the image that makes a sound? One of his most recent site-specific interventions was, once again, focused on the most iconic of all bridges—the Golden Gate Bridge in San Francisco. Exhibiting his *Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge* in 2012 inside Fort Point, which sits right underneath the actual bridge and which accommodated a series of contemporary commissions by the FOR-SITE foundation to celebrate the 75th anniversary of the Golden Gate Bridge, one could see and hear the bridge from a hidden structural level. Pointing a video camera upward toward the street level with a section of steel grids that form the joints between the bridge and the land, Fontana offered a real-time audiovisual experience of patterns of light and shadow—passing cars—and intervals of enhanced vibrating noises. Depicting a place by enlarging a detail and cinematographically zooming into the granularity of a place avoids the obvious iconic references and clichés while managing to show an icon in a way never seen before.

It has become clear that Bill Fontana is not concerned with an image and its corresponding or non-corresponding soundtrack. In fact, as much as his practice has time and again tested the relationship to the “iconic,” his interest is rather in how event patterns intersect in a complex interaction between foreground and background. All viewers are trained in discerning these parameters of the visual field. But with Fontana it is an audiovisual field recording, enhanced and abstracted in real time or in post-production. We know that the cables set in motion horizontally or vertically as

in *Studies for Acoustical Visions of the Eiffel Tower* (2012) correspond to one of the most iconic places of the western hemisphere. We have seen this too many times, whether in real life or on postcards. What needs to be shown is the way that these icons are based on the vibrancy of the microscopic view of the granular, of material, or detail set in motion and related to the macroscopic totality, whether it is a mechanical construction or a natural configuration as in *Desert Soundings* (2014), where the grain of sand alone evokes the image of the shifting dune. This charged relationship between concreteness and abstraction is nowhere more visible than in his most recent work for Linz, *Linear Visions* (2014), where the dramatically concrete is temporarily dissolved in a composition of pure colors of moving matter. The camera and the microphone allow a close-up and attention to the material events which would be impossible to achieve with the human eye and ear, simply because of the exposure to the heat and noise of steelmaking: it is the recording media that allow a new experience. This is the sound that makes the image AND it is the image that makes the sound. Sound and visuals support each other, no leading or supporting role can be identified in this interaction. Fontana’s audiovisual art is, I would conclude, not a surrealist art of collage but a materialist art of abstraction. It is the grain of sand that evokes the desert, it is the pattern of sand shifting that evokes a place as the very foundation of the works on view in this exhibition.

¹ This text, originally published as “Evocative Places on View”, in Bill Fontana, *Acoustical Visions and Desert Soundings*, Abu Dhabi Music and Arts Foundation: Abu Dhabi, 2014, has been slightly abridged and modified for the present publication.

² Cf. Golo Föllmer, “Audio Art”, in: Rudolf Frieeling/Dieter Daniels (eds.), *Media Art Net. Survey of Media Art*, Wien/New York: Springer 2004. Walter Ruttmann, *Weekend*, 1930, <http://www.mediaartnet.org/works/weekend/>, accessed. 2014-01-14; see this online source also for a sound sample of the play.

Woanders vor Ort – Bill Fontanas evokative Audiovisionen¹

von Rudolf Frieling



Speeds of Time, London, 2004

“I have created many sound sculptures with iconic structures. These projects have all involved creating live networks of embedded microphones and accelerometers on these structures to reveal them as dynamic musical systems. The most recent of these also had video cameras focused on close-up views on a single point that did not reveal the whole structure but rather a visual point of emanating sonic energy that was a micro-view of a far larger, sounding universe.” (Bill Fontana)

„Ich habe viele Klangskulpturen für ikonische architektonische Strukturen geschaffen. Bei all diesen Projekten wurden Mikrofone und Schwingungssensoren an den Bauten angebracht, die ein Live-Netzwerk bildeten und sie als dynamische musikalische Systeme erfahrbar machten. Bei den jüngsten dieser Arbeiten kamen auch Videokameras zum Einsatz, die eine Nahaufnahme eines einzigen Punktes lieferten. Damit wurde nicht die gesamte Struktur fokussiert, sondern nur ein visueller Punkt, von dem die Klangenergie ausstrahlte und der eine Mikro-Sicht auf ein viel größeres Klanguniversum ermöglichte.“ (Bill Fontana)

Die klassische Rollenverteilung zwischen Ton und Bild wird vor allem von Spezialisten der Filmindustrie bestimmt, deren Interesse es zumeist ist, unsere visuelle und kognitive Wahrnehmung akustisch zu unterstreichen. In diesem Sinne wird der Ton als „Tonspur“ eines bewegten Bildes definiert, eine untergeordnete Rolle im Dienste des Hauptdarstellers Film. Im akustischen Feld der *Sound Art*² ist der Ton autonom oder eine medienspezifische Praxis. Wird dieser puristische Fokus auf ein Medium um ein weiteres Medium, wie Film oder digitale Projektion, erweitert, können wir dann zurecht von einer „Filmspur“ sprechen, die als Begleitung zum Akustischen auftritt? Käme dies einer simplen Umkehrung der Hierarchie gleich oder könnte es sich um ein anderes Verständnis von Haupt- und Nebenrolle handeln, wenn ein Sound-Künstler sich entscheidet mit bewegten Bildern zu arbeiten? Mit diesen Fragen konfrontiert uns Bill Fontana seit 2009, als er überraschenderweise, nach vierzig Jahren erfolgreicher Karriere als *Sound Sculptor*, digitale Filme und Projektionen in sein künstlerisches Repertoire aufnahm. Ich werde versuchen dieses Verhältnis und die dahinterliegende Motivation zu beschreiben, um seinem Werk, das zuvor vor allem den akustischen Bezug zu einem gegebenen Ort thematisierte, auf den Grund zu gehen. Das Finden und Ausloten von ortsspezifischen Tönen ist nun plötzlich eine zweigleisige und wechselseitige akustische wie ikonografische Erforschung: Was für ein Bild macht dieser Ton? Was für einen Ton macht dieses Bild?

Dinge, die sich bewegen, haben meist eine bestimmte Klangpalette. Man denke etwa an den Klang des Meeres. Mit einem Bild können wir eine Reihe von Tönen sinnfällig assoziieren, etwa den Klang eines Flugzeugs mit dem Blau des Himmels. Das Bild eines Instruments würde in diesem Sinne natürlich auch einen ganz spezifischen Klang abrufen, eine Voreinstellung sozusagen, die sich in unser Gedächtnis eingepreßt hat. Diese indexikalische Eigenschaft von Bildern ist aber so althergebracht und affirmativ, dass sich ein Künstler in der Regel gerade für die Unterbrechung

dieser Voreinstellung interessiert, für eine Richtungsänderung, die die direkte Verbindung entkoppelt oder sich nach neuen Beziehungen, unbekannt wie gegensätzlichen, umhört. Während die bewegten Dinge mit einem Satz von gespeicherten und erinnerten Klängen einhergehen, ist die Stadtlandschaft eher eine detailreiche und konstruierte Ansammlung von audiovisueller Information. Sie verkörpert urbane Klänge wie Autos, Sirenen, Stimmen von Passanten, und gelegentlich auch natürliche Klänge von Vögeln, Regen oder Wind. In unserer Wahrnehmung gibt es kaum einen Klang, den wir nicht mit dem urbanen akustischen *Environment* assoziieren könnten, vor allem dann, wenn es von unserem Blickfeld nicht erfasst wird, sich bildtechnisch sozusagen im *Off* abspielt. Genau dies war die Basis, aufgrund derer Walter Ruttmanns Klänge in *Weekend* (1929) zum ersten Mal einen urbanen Film evozierten.³ Ich verweise auf diesen zentralen Pionier der Klangkunst, weil er auch ein herausragender Pionier der experimentellen Filmkunst seiner Zeit war. Ruttmann schärfte Augen und Ohren seines Publikums für die generativen Eigenschaften und Energien akustischer wie visueller „Muster“, um die indexikalische Aufzeichnung der Realität in Ton und Bild zu überwinden. Weder Ruttmann noch Fontana glauben an den dokumentarischen Realismus, sondern an die evozierende Eigenschaft einer Verdichtung und Abstraktion.

Fontana ist dennoch kein Geschichtenerzähler, in der Tradition der Tonspuren eines Ruttmann. Sein Interesse an Mustern und akustischen Feldforschungen lassen ihn jedoch mit Freude der Frage nachgehen: Wie klingt eigentlich dieser Ort hier? Eines seiner frühesten Werke, *Total Eclipse, SE Australia* (1976), hatte den Auftrag, im wörtlichen Sinn den Sound Australiens aufzuzeichnen. Mit Unterstützung der Australian Broadcasting Company, mit ihren mobilen Studio-Lastwagen, landete Fontana schließlich im Regenwald südlich von Sydney. Die Entscheidung für dieses natürliche *Environment* war ein zentraler Punkt, dazu kam ein einzigartiger Moment: Die Erfahrung einer totalen Sonnenfinsternis. Es ist an sich

schon faszinierend, dem akustischen Ambiente des Regenwalds mit seiner Vielfalt von Vögeln und unbekanntem Geräuschen einfach nur zuzuhören. Als AusstellungsbesucherInnen lauschen wir diesem Sound, nun ganz woanders und um Jahrzehnte versetzt. Unsere Wahrnehmung, basierend auf dieser räumlichen wie zeitlichen Verschiebung, wird nun auch noch von der Erwartung und dem Wissen um den Augenblick der Finsternis gefärbt. Die Choreografie der Töne, unterbrochen von einem Höhepunkt der Stille, trägt zu einer verdichteten Realitätswahrnehmung bei. Diese Materialität, eines einzigartigen Moments, trifft den Kern von Fontanas frühen Feldaufzeichnungen, die im Laufe der folgenden Jahrzehnte zu einer Ausarbeitung des Begriffs der *Sound Sculpture* an verschiedensten Orten der Welt führte.

Diese frühe Arbeit interessiert hier allerdings nicht wegen ihrer akustischen, sondern wegen ihrer evokativen visuellen Eigenschaften. Wir visualisieren diese kristallinen, gestochen scharfen einzelnen Klänge des Regenwalds, die wir als „räumliche Stereophonie“ hören, nun auch als ein imaginiertes Stillleben, mit hoch aufragenden Bäumen, verworrenen Zweigen, Lianen und dichtem Blattwerk. Gelegentlich bewegt sich etwas in den oberen Regionen dieser fast monochromen Augenweide in Grün. Und langsam verdunkelt die Sonnenfinsternis diese Bildimpression, verharrt für einen Moment im vollkommen Schwarzen, um gleich darauf wieder langsam ins Grün aufzublenden. Es handelt sich um pures Kino, auch wenn für jeden die Bäume unterschiedlich sind und das Grün anders schattiert ist. Dieser Film operiert mit dem Mittel der Abstraktion, wie sie durch das Motiv des Waldes in der Kunstgeschichte immer wieder vorgeformt wurde. Eine Art von prototypischem „Urkin“ spielt sich vor unseren Augen ab, ein akustisches Evozieren von Filmmaterial aus einem abstrahierten Archiv.

In der Folge von *Total Eclipse, SE Australia* und dem verwandten *Kirribilli Wharf* (beide 1976) haben Fontanas *Sound Sculptures*, direkt oder indirekt, ein visuelles Feld verkörpert. Besuche-

rInnen oder ZuhörerInnen konnten einerseits eine Topologie von Klängen leicht identifizieren und verorten. Dieser Zugänglichkeit seiner Arbeit entsprach andererseits oft die Wahl von suggestiven Ausstellungsorten in der Öffentlichkeit. Hierzu gehören Fassaden architektonischer Ikonen, vom World Trade Center (*Brooklyn Bridge Sound Sculpture*, 1983) zum Arc de Triomphe in Paris (*Sound Island*, 1994) oder dem War Memorial in San Francisco, in dem in den 1980er-Jahren noch das San Francisco Museum of Modern Art untergebracht war (*Sound Sculptures through the Golden Gate*, 1987). In anderen Fällen diente ein Ort als dramatischer Hintergrund für einen Sound, der an einem anderen Ort generiert wurde, wie zum Beispiel die Ruine des Anhalter Bahnhofs in Berlin, die Bühne war für die Wiedergabe von Aufzeichnungen des Kölner Hauptbahnhofs (*Distant Trains*, 1984). In neuerer Zeit hat Fontana auch mit dem Gegensatz von Außen- und Innenraum gearbeitet, wenn er etwa den gigantischen Innenraum der *Turbine Hall* der Tate Modern in London mit akustischen Vibrationen einer Fußgängerbrücke, in direkter Nachbarschaft des Museums, füllte (*Harmonic Bridge*, 2006).

Aber wie ist man in Fontanas Raum „woanders vor Ort“? Einem ortsspezifischen Klang zuzuhören, während man woanders ist und sich in einem anderen visuellen Kontext bewegt, konstituiert bereits eine audiovisuellen Erfahrung einer Differenz in der Wahrnehmung. Fontanas *Sound Sculptures* aktivieren diese audiovisuelle Erfahrung durch die räumliche Ausstellungssituation, die immer auch bildlich funktioniert. Diese visuelle Ebene wird der akustischen Erfahrung bewusst hinzugefügt – ein audiovisueller Kontrapunkt durch die Auswahl der Bühnensituation im öffentlichen Raum. Die Wahrnehmung dieser Überblendung, bzw. Differenz von zwei Räumlichkeiten, kann dabei der Eigenart oder auch Logik des Ausstellungsorts entsprechen oder, gerade im Gegenteil, eine Verformung und Gegensätzlichkeit unterstreichen. In jedem Fall platziert Fontana damit eine spezifische Bild-Ton-Relation, räumlich und zeitlich.



Bill Fontana

Bill Fontana (born USA 1947) is an US composer and artist who developed an international reputation for his pioneering experiments in sound. Since the early 70s Fontana has used sound as a sculptural medium to interact with and transform our perceptions of visual and architectural spaces. He has realized sound sculptures and radio projects for museums and broadcast organizations around the world. His work has been exhibited at the Whitney Museum of American Art, the San Francisco Museum of Modern Art, the Museum Ludwig, Cologne, the Post Museum in Frankfurt, the Art History and Natural History Museums in Vienna, both the Tate Modern and Tate Britain in London, the 48th Venice Biennale, the National Gallery of Victoria in Melbourne, the Art Gallery of NSW in Sydney and the new Kolumba Museum in Cologne. He has done major radio sound art projects for the BBC, the European Broadcast Union, the Australian Broadcasting Corporation, National Public Radio, West German Radio (WDR), Swedish Radio, Radio France and the Austrian State Radio.

In Austria, Fontana is known for his live sound sculptures **Sonic Projections from Schlossberg Graz**, 1988, and **Landscape Soundings / Klanglandschaften**, Vienna 1990, which were realized in public urban space as well as on the radio.

With **Speeds of Time, Versions 1 and 2**, Bill Fontana won a Golden Nica in the “Digital Musics & Sound Art” category at the 2009 Prix Ars Electronica, and in 2012 received the Prix Ars Electronica Collide@CERN Residency Award. The OK Center for Contemporary Art is giving him his first solo exhibition in the German-speaking world.

Bill Fontana (1947 in den USA geboren) ist ein US-amerikanischer Komponist und Künstler, der für seine bahnbrechenden Klang-Experimente international Ansehen erlangte. Seit den frühen 1970er-Jahren, verwendet er Klang als skulpturales Medium, um mit unserer Wahrnehmung von visuellen und architektonischen Räumen zu interagieren und diese zu verändern. Fontana verwirklichte Klang-Skulpturen und Radioprojekte, für Museen und Sendeanstalten weltweit. Seine Werke wurden bereits im Whitney Museum of American Art in New York, im San Francisco Museum of Modern Art, im Museum Ludwig in Köln, in der Tate Modern und Tate Britain in London, bei der 48. Biennale in Venedig, in der National Gallery of Victoria in Melbourne, in der Art Gallery NSW in Sydney und im neuen Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln ausgestellt.

In Österreich wurde Bill Fontana durch seine im öffentlichen städtischen Raum wie auch im Radio realisierten Live-Klangskulpturen, **Sonic Projections from Schlossberg Graz** (1988) und **Landscape Soundings / Klanglandschaften** (Wien, 1990), bekannt.

Beim Prix Ars Electronica 2009 gewann er mit **Speeds of Time Versions 1 and 2** eine Goldene Nica in der Kategorie „Digital Musics & Sound Art“ und 2012 weiters den Prix Ars Electronica Collide@CERN Residency Award. Das OK Offenes Kulturhaus widmet Bill Fontana die erste Personale im deutschsprachigen Raum.

www.resoundings.org

Interesse auf strukturelle Ereignisse, in einer komplexen Interaktion zwischen Vordergrund und Hintergrund, zu richten. Als BesucherInnen bringen wir alle eine gewisse Übung im kognitiven Erkennen von visuellen Mustern in unserem Blickfeld mit, aber mit Hilfe von Fontana wird daraus perzeptive Feldforschung, angereichert und abstrahiert („komponiert“) in der Post-Produktion einer Playlist oder auch in der Unmittelbarkeit der Echtzeit-Übertragung. In **Studies for Acoustical Visions of the Eiffel Tower** (2012) ist der Eiffelturm allein in unserem Kopf als ein Erinnerungsbild oder ein banales Postkartenmotiv präsent. Ein ganz anderer Blick ist hier am Platz, ein Blick auf die Weise wie mikroskopische Materie, Korn, Granulat oder Detail mit der makroskopischen Totale zusammenhängen, wie das eine das andere in Schwingung bringt, unabhängig davon, ob es sich um eine mechanische Konstruktion oder eine natürliche Anordnung handelt, wie etwa in **Desert Soundings** (2014), wo die bewegte Körnigkeit des Sandes allein, das Bild der wandernden Düne hervorruft. Hier wird das Muster im permanent sich verändernden Gefüge des Sandes zur Grundierung der Arbeit. Das ist der Ton, der das Bild macht, und das Bild, das den Ton macht – eine strukturelle Gleichwertigkeit, die keinen Hauptdarsteller und keine Nebenrolle mehr kennt. Nirgendwo wird dieses Spannungsverhältnis zwischen Konkretion und Abstraktion deutlicher, als in Bill Fontanas neuester Arbeit für Linz: **Linear Visions** (2014).

Das dramatisch Konkrete wird temporär in einer reinen Farbkomposition bewegter Materie aufgelöst. Die Kamera und das Mikrofon erlauben dabei eine Nähe und eine Aufmerksamkeit auf das materielle Ereignis, das aufgrund der schieren Hitze und des Lärms der Stahlverarbeitung unmöglich mit menschlichem Auge und Ohr zu erkennen wäre: Ohne Aufzeichnungsmedien – keine neue Erfahrung. Fontanas audiovisuelle Kunst ist daher, kann man folgern, keine surrealistische Kunst der Collage, sondern eine materialistische Kunst der Abstraktion und gespannten Aufmerksamkeit. (Übersetzung: Sybille Weber)

¹ Der vorliegende Text ist zuerst auf Englisch erschienen, unter dem Titel „Evocative Places on View“ in: Bill Fontana, *Acoustical Visions and Desert Soundings*, Abu Dhabi: Abu Dhabi Music and Arts Foundation 2014. Für die vorliegende Publikation wurde der Text leicht gekürzt und überarbeitet.

² Der Begriff *Sound Art* betont hier die Differenz zum musikalischen „Klang“, auch wenn an anderen Stellen im Text die Begriffe Ton und Klang in ihrer vertrauten umgangssprachlichen Weise verwendet werden. Ebenso wird im Folgenden auch gelegentlich der englische Begriff *Sound Sculpture* beibehalten, da er zentral für Fontanas Konzeption ist.

³ Vgl. Golo Föllmer, „Audio Art“, in: Rudolf Frießing/Dieter Daniels (Hg.), *Medien Kunst Netz. Medienkunst im Überblick*, Wien: Springer 2004. Walter Ruttmann, *Weekend*, 1930, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/weekend/>; online finden sich auch Klangexzerpte des Stücks.

ein Blick auf die ikonische Brücke schlechthin – die Golden Gate Bridge in San Francisco. **Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge** wurde im Jahr 2012 in dem historischen Fort Point ausgestellt, einer militärischen Anlage direkt unterhalb der Brücke, als Teil einer Serie von zeitgenössischen Werken im Auftrag der FOR-SITE Stiftung – um das 75-jährige Jubiläum der Golden Gate Bridge künstlerisch zu feiern. In dieser Arbeit konnte man die Brücke in einer Nahaufnahme als eine strukturalistische Abstraktion sehen und hören. Fontana richtete eine Live-Videokamera von unten auf das Stahl-Gitterrost der Fahrbahn, genau an dem Punkt, an dem die Brücke mit dem Festland verbunden ist, und erzeugte so eine audiovisuelle Komposition in Echtzeit – von vorbeifahrenden Autos als Muster von Licht, Schatten und korrespondierenden Intervallen eines verdichteten, klanglichen Geräuschs. Die Repräsentation eines Ortes durch den kinematografischen Zoom auf ein Detail, im übertragenen Sinn auf das Filmkorn der Nahaufnahme, entledigt sich des Ballasts der offensichtlichen ikonografischen Darstellung der Brücke und erlaubt einen so noch nie gesehene Blick auf die Unterseite der Ikone.

Bill Fontana ist offensichtlich nicht an einer ikonografischen Darstellung und ihrem entsprechenden oder auch nicht-entsprechenden Ton interessiert. Er hat im Gegenteil immer wieder die Beziehung zum Ikonischen in Frage gestellt, um demgegenüber sein

mit ihrem Interesse am Erfassen und Evozieren vergangener Orte durch rare Fundstücke, die Anthropologie, mit ihrem Interesse an anderen Stimmen und anderen Erzählungen, die unserem Begriff von der Unterschiedlichkeit dieser Stimmen auf anschauliche Weise Rechnung trägt, und auch der subjektive Bereich der Psychoanalyse, mit seinem Interesse an verdrängten, verlorenen Bildern und Erzählungen als Teil eines Unbewussten, das dennoch wieder aktiviert und befreit werden kann. Mit der Archäologie korrespondiert bei Fontana eine Arbeitsweise, die einen Zugang zu einer Aura, mit all ihren Konnotationen eines gelebten Lebens und dessen Ritualen, klanglich eröffnet. Methodisch wird damit auch das Ausgraben und „Ausstellen“ eines ortsspezifischen Klangs, an einem anderen Ort, ausgeführt. Diese Annahme, dass man überhaupt etwas Verlorenes, Ausgegrabenes und somit Gerettetes ausstellen kann, findet ihren Widerhall in dem aufmerksamen Blick auf Missachtetes, Flüchtliges, Ungreifbares und damit schlussendlich auf eine Realität, die von der Oberfläche der öffentlichen Aufmerksamkeit aus nicht mehr zu sehen ist. So erinnern uns Fontanas Töne und Bilder an die Materialität der Dinge und Orte. Eine Brücke in der Nahaufnahme wird damit zu einem Bündel von Kabelwindungen, die vibrieren und eine Spannung aushalten. Und was hat das nun mit dem Bild zu tun, das einen Klang erzeugt? Eine von Fontanas neueren ortsspezifischen Interventionen war, wieder einmal,

Dieser Raum ermöglicht unbestimmte Interaktionen und neue Erzählungen. In diesem Sinne gehört allerdings auch das Museum zur Struktur des öffentlichen Raums, auch wenn seine Hauptfunktion darin zu liegen scheint, eine Interaktion mit der Kunstgeschichte und dem Kunstdiskurs zu ermöglichen. Das Museum hat sein eigenes Publikum, seine eigene Öffentlichkeit, aber hat auch direkt Anteil an einem umfassenderen Begriff von Öffentlichkeit. *Sound Art* im Museum auszustellen, bedeutet mit diesen unterschiedlichen Öffentlichkeiten zu arbeiten, wobei sich das Kunstpublikum nicht unbedingt als ein Publikum erweist, das in der Kunst des Zuhörens bewandert ist. Wie auf der Straße ereignet sich auch im Museum ein angeregter Dialog zwischen dem Sound der Skulptur und dem Soundteppich des Publikums und des Museumbetriebs. Der Kontext des Ausstellens von *Sound Art* bietet darüberhinaus aber auch eine reiche Palette von bildlichen Bezugspunkten. Dieser Bild-Ton-Dialog ist immer auch das, was „zu sehen“ ist.

An diesem Punkt rückt das erweiterte Feld der zeitgenössischen Kunst wieder in unser Blickfeld. Es werden immer mehr hybride Werke ausgestellt, die sich sowohl mit der Spezifik der performativen Kunst innerhalb des Museums wie auch mit der eigenen Praxis als Feldforschung auseinandersetzen. Vor allem der letzte Punkt eröffnet eine Reihe von erweiterten Perspektiven auf Fontanas Arbeit: Die Archäologie,

Die starke Fokussierung durch den Rahmen einer dramatischen Einheit von Ort und Zeit, ermöglicht die Erfahrung von Verschiebungen und Brüchen. Betrachten wir etwa die Arbeit *Sound Sculpture with a Sequence of Level Crossings* (1982), aus der Sammlung des San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), in der Geräusche von vorbeifahrenden Zügen anfänglich in einer typischen, akustisch isolierten Museumsgalerie zu hören waren, werden diese Bruchlinien dennoch umso deutlicher inszeniert, als die Charakteristik des Museums nicht mit einem Bahnübergang in Einklang zu bringen ist. Es macht insofern einen großen Unterschied, ob die visuelle und akustische Überlagerung auf eine Affinität zwischen den beiden Orten hinweist. Brüche und Verschiebungen in der Wahrnehmung, oder auch Erwartungshaltung, könnten Konflikte produzieren – aber an einer solchen Inszenierung ist Fontana gerade nicht interessiert. Seine klanglichen und ästhetischen Entscheidungen vertiefen in der Regel unsere Wahrnehmung, anstatt uns der Erfahrung einer Entfremdung auszusetzen. Seine Gegenüberstellungen operieren künstlerisch viel eher mit dem *Potenzial* eines Ortes, den wir so eben vorher noch nie gehört haben. Ebenso ist auffällig, dass wir den Ausstellungs-ort auf diese Weise noch nie gesehen haben. Dies wird offensichtlich, wenn wir uns an einem Ort befinden, der zugleich auch ganz neue Töne „vor Ort“ in Echtzeit generiert (*Sonic Shadows*, 2010–2011, SFMOMA).

Bill Fontana hat den Beginn seiner Praxis als Komponist auf den Moment datiert, an dem er den traditionellen Rahmen des Konzertsaals, mit seinem spezialisierten und kennntnisreichen Publikum, hinter sich gelassen hat und ohne vorgefertigte Rahmenbedingungen im undefinierten, überdeterminierten, oft verworrenen und überkonkreten öffentlichen Raum operierte. Seine ortsbezogenen Interventionen nutzen genau diese akustische und visuelle Ökologie und Eigenschaft eines offenen Bereichs, in dem sich unvorhergesehene Ereignisse ergeben können, die weit entfernt davon sind, einen Bezug zur Musikgeschichte herzustellen.



Exhibition view / Ausstellungsansicht:
OK Offenes Kulturhaus im OÖ Kulturquartier
Desert Soundings, Abu Dhabi Festival, 2014