

CHAN

marco lampis
come accordare una stanza

in order to tune a room

come accordare una stanza

in order to tune a room



L'inizio

In che misura l'equilibrio sonoro nel quale scrivo influisce su quello che scrivo?

L'idea di indagare sugli accordi, sui disaccordi, sulle relazioni del corpo con l'oggetto e lo spazio attraverso il suono è un percorso conoscitivo presente nella sua totale invisibilità. Aprire il suono per relazionarsi con l'esterno e comunicare con esso è la chiave per accedere ad una percezione altra, in cui le vibrazioni contestualizzano lo stato, stabiliscono gli equilibri, riconfigurano i rapporti. Conoscere e riconoscere gli

oggetti e il proprio corpo tramite il suono è una prospettiva tanto elastica quanto poco occidentale; tanto scientifica quanto poetica.

Come sviare la scientificità matematica con un lavoro che sia un'esperienza sonora e *quindi* spaziale?

Se la domanda è il come, la risposta è il sentire o meglio, l'avvertire. Cosa riesco ad avvertire appoggiando una parte del mio corpo ad un oggetto? Gli strumenti che il mio corpo mi fornisce sono un po' addormentati. Sarà l'autunno, sarà che, ricordando Nietzsche, l'occhio, e quindi la vista, ha preso il sopravvento sugli altri sensi.

Citando un uomo più vicino invece, il miglior concerto si ascolta ad occhi chiusi. Ma io gli occhi li tengo sempre ben aperti. Prima di entrare in una stanza, proprio per poterci entrare, guardo dove metto i piedi e mi dimentico di ascoltare il rumore del corpo che si sposta, che interagisce con lo spazio.

Come accordare una stanza è un lavoro che usa oggetti, materiali e forme per offrire un'idea di percezione riferita al suono: le vibrazioni, le oscillazioni come strumento conoscitivo alternativo alla vista o al tatto. In questa prospettiva l'oggetto viene afferrato se ci si accorda con esso.

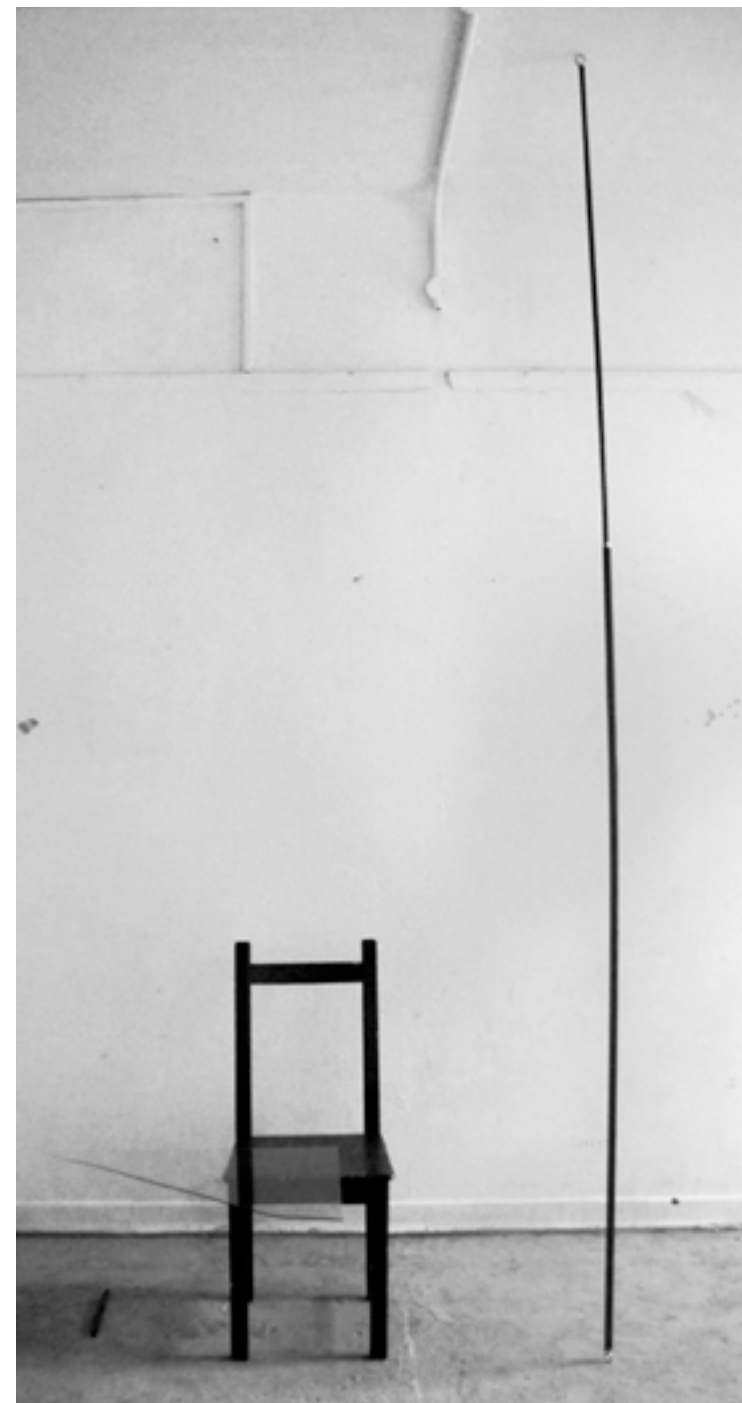


Il percorso di questo lavoro ha inizio nell'utilizzo di stabilimenti industriali abbandonati.

La volontà di ritrovare la tensione avvertita in quei luoghi rimanda ad un modello spaziale in cui il tempo ridefinisce lo scopo e l'utilizzo, principalmente attraverso un atteggiamento contemplativo indotto. La contemplazione può configurarsi nel silenzio che annulla la durata temporale quotidiana e nello stesso tempo elimina il fardello vivo del corpo, proprio nel momento in cui il corpo ammutolisce. O più semplicemente quando il corpo manca, lo spazio è vuoto. La differenza nella percezione temporale è una differenza sonora tipica degli spazi abbandonati – come anche dei luoghi di culto. Un tempo dilatato, un corpo estasiato o l'assenza del corpo nello spazio diventano i codici per riconoscere lo spazio.

Il silenzio quindi è sia testimonianza dell'assenza ma anche differenza sonora come momento inaccessibile. Se il testimone della mia assenza diventa il suono, esso viene a ricucire l'attimo in cui ero apparsa, il momento del ricordo. Il suono non solo è il mezzo comunicativo ma è anche la traccia fisica di una presenza nel tempo e nello spazio.

Dal chiasmo di Jankélévitch ad echi esplicitamente bergsoniani, in questo lavoro vengono convogliate ricerche verso un'origine più strettamente personale. Ecco che il suono appare in maniera più urgente, ma non meno raffinata, attraverso sperimentazioni nella strumentazione sonora con influenze che vanno dalle musiche rituali alla



Musique Concrète, dalle teorie sul paesaggio sonoro di Raymond Murray Schafer all'improvvisazione radicale.

Come accordare una stanza si dispiega in tre momenti. Tre atti che rispecchiano il percorso accidentato, non improvvisato, dell'intera ricerca. Il primo è un'installazione composta da una sedia, un pezzo di vetro e un'asta di ferro posizionata verticalmente e allungata fino a toccare il soffitto. Dall'oggetto-sedia ha inizio il dialogo con l'intero spazio, e il collegamento avviene tramite l'oggetto-asta che è antenna, che è raccoglitore sensibile.

Il secondo momento, *Il tetto è uno xilofono*, utilizza lastre di ardesia sistemate nel pavimento così da formare una figura dai lineamenti imperfetti e instaurare una connessione aperta con la geometria dello spazio.

Il terzo momento, *Diapason*, esposto nello spazio di CHAN, crea una situazione fantastica e ancora più estrema rispetto alle prime due in termini concettuali. Delle aste di alluminio costituiscono lo

strumento stesso di accordo dello spazio. Nel gesto assurdo si intrecciano parametri di una misurazione allargata, dove l'ambiente diventa uno strumento musicale esteso, un iperstrumento. Le aste sono il termine di riferimento per la misurazione spaziale. In questa prospettiva, lo spazio viene accordato per riconoscere il corpo, per riconoscerci. Il punto di vista si capovolge e in quell'attimo si stabilisce una consapevolezza della presenza come presenza esterna, totalmente compresa e accolta.

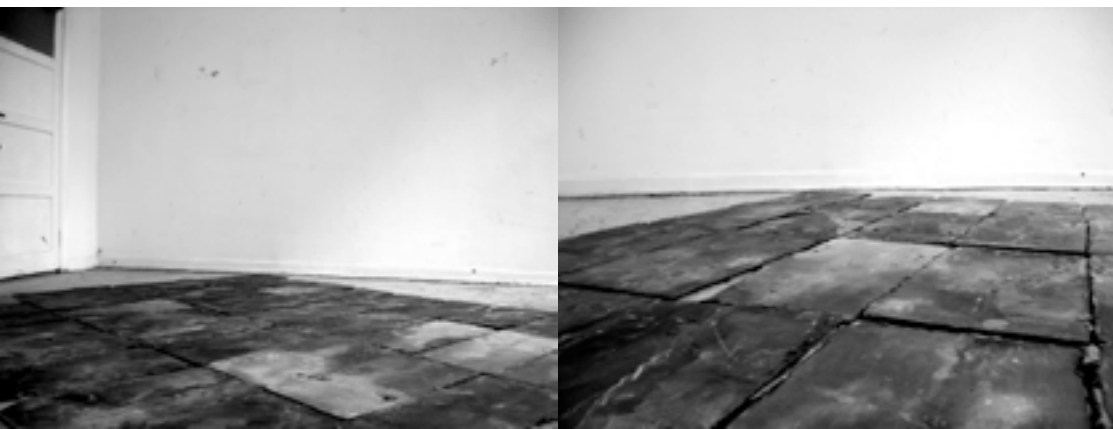
Il materiale utilizzato è una delle vie possibili per avvicinare questo lavoro. L'estetica della materia guida verso un accordo tragico e sentimentale tra occhio e orecchio. L'uso dei materiali scartati segue e accompagna una poetica fatta di rimandi, ripetizioni imperfette, inciampi. L'oggetto di scarto, in questo contesto, ha una valenza sonora ben precisa. Il materiale raccolto ha infatti, più o meno realisticamente, una relazione col suono. Ecco perciò i vetri che riflettono, e la cera che veniva usata nei primi fonografi.

La materia si offre come mezzo di rifrazione, assorbimento, vibrazione; come se simbolicamente l'occhio formasse l'orecchio.

Inoltre, attraverso l'oggetto trovato come scarto e rifiuto rispetto all'oggetto utile, si ha accesso al rumore, inteso come disturbo in relazione alla musica. L'irrelevanza della perfezione e la volontaria inesattezza nei rimandi creano situazioni impossibili quanto credibili. Scarto e rumore riunificano, ancora una volta, l'oggetto con il suono, la presenza con l'orecchio. Per poter afferrare questa relazione, il corpo si deve accordare in maniera *simpatica* con lo spazio. Conoscere l'oggetto accordandosi con esso è un modo per aprirsi all'oggetto.

Generalizzare sul tema particolare è accordare simpaticamente l'evento con la storia.

La ricerca di Marco Lampis passa anche attraverso teorie che vengono definite pseudoscientifiche. Gli eventi connessi al personaggio di John Keely (1837-1898),





mite la musica a spostare enormi massi per costruire monasteri in zone altrimenti impraticabili.

Se da una parte queste storie mantengono il lato impossibile e assurdo tipico del lavoro di Marco Lampis, dall'altra però sottolineano la vastità delle possibili applicazioni.

Il progetto, lasciato aperto, prende il titolo di *La mia eminenza piramidale è una duna Barcana*. L'eminenza piramidale è un piccolo rilievo osseo, a forma di duna, dal quale emerge il muscolo della staffa, che si trova all'interno della cassa timpanica del nostro orecchio. La duna barcana invece è una duna mobile a forma di mezzaluna che crea caratteristici

schemi nei suoi movimenti. L'essenza instabile e flessibile della duna crea un parallelo con la reale e talvolta radicale differenza che ognuno ha nell'approccio con il suono. Il piacere che provo nell'ascoltare un particolare suono, può non valere per un'altra persona.

Le immagini, in questo progetto, servono da punto di accesso per raggiungere linguaggi antichi, echi, differenze spaziali e temporali. Marco Lampis produce giochi visivi rielaborando immagini trovate, in cui i personaggi e i colori sono capovolti, le figure riemergono in diversi contesti, o semplicemente spariscono. Le immagini si inseriscono a metà tra il passato dimenticato, il futuro possibilistico e un tempo mai esistito: il tempo dell'assurdo.

ad esempio, raccontano della scoperta di una forza motrice basata sull'accordo simpatico tra i materiali che compongono gli oggetti interessati. Sono racconti dove miniere potevano essere aperte attraverso la reazione dei materiali ad una specifica posizione, o oggetti fatti lievitare grazie ad una connessione esatta tra il materiale e la posizione.

Anche le antiche piramidi egizie hanno attivato parte del percorso. Contestualizzando il suono come elemento produttivo e creativo, studi sulle piramidi conducono ad ipotesi di lievitazione sonora, e quindi all'accordo simpatico dei materiali che costituiscono gli oggetti da utilizzare. Ci sono leggende che narrano la lievitazione sonora di monaci tibetani, i quali riuscivano tra-





Non riuscendo a determinare il tempo, mi perdo nella dimensione dello spazio. Se il tempo non è chiaro, se il tempo si fa incomprensibile, mi blocco, sparisco. Ognuna delle storie che Marco Lampis percorre mi riporta in una specificità atemporale che riesco ad allargare, paradossalmente applicandola alla storia generale. L'idea di storia in questo progetto, nonostante gli eventi specifici siano per lo più fantastici, forse mai esistiti o solo in parte accaduti, dà la possibilità di vedere gli eventi da un'altra prospettiva: quella delle possibilità, delle opportunità, delle condizioni sonore e dei paesaggi sonori al posto di quelli visivi. La storia che si accorda simpaticamente con l'evento sonoro diviene storia nuova. La storia che si accorda con un evento assurdo non diviene storia assurda ma storia possibile.

Rispondimi, voglio sentirti

È come se dietro l'accordo simpatico riesca a vedere le complicazioni, i miei labirinti, le mie opacità. La struttura su cui si costruisce il percorso dei lavori di Marco Lampis è tanto aperta quanto sistematica, muove vacillando. Le regole sono usate come possibilità per far partire l'ingranaggio poetico. Scientificamente romantici, questi lavori riequilibrano una struttura reale modificandone le prospettive, usando la competenza della formula applicata alle leggende semi-magiche, ad eroi sconosciuti al grande pubblico. Tra leggende e scienza, questi lavori utilizzano il nostro smarrimento, aiutano ad interpretare il grado di insolvenza della modernità. Le storie che si intrecciano nei lavori seguono percorsi indipendenti, saltando i vuoti delle *note* e dei passaggi che sono andati persi. Quello che rimane di queste storie è un'atmosfera di miti che potrebbero definirsi alter-fordisti, miti di una rivoluzione che premia tecniche alternative di produzione attraverso energie nuove e modelli che ottimizzano tempi e prodotti.





Una rivoluzione assurda, che si prende gioco dell'intelligenza pragmatica che vorrebbe tutti al proprio posto, un posto visibile, governabile e sempre verificabile.

Mi accorgo di far parte di un paesaggio sonoro. L'ambiente acustico che mi circonda si riflette sulle mie condizioni prima che me ne renda conto. Mentre la dispersione diventa parte fondamentale per iniziare a sentirmi a mio agio in questo nuovo contesto.

La primitività del suono sta nella consapevolezza che il movimento prodotto dall'energia vitale, dalla forma di vita, suona. L'essere quindi produce suono perché, essendo vivo, si muove. L'incanto dell'opera, se solo riuscirò ad avvertirti.

Nicoletta Lambertucci (Jesi, 1985) è teorica dell'arte e ricercatrice affiliata al Goldsmiths College. Vive e lavora a Londra.



The beginning

How much does the sound equilibrium which surrounds me while I write influence what I write? The idea of investigating on harmonies, discords, on the relationship between the body and objects and space through sound is a cognitive path present in all its invisibility. Releasing sound with the goal of relating and communicating with the outside world is the key to access another perception, in which the vibrations put into context the state, establish balances and reconfigure relationships. To know and recognize these objects and one's own body through sound is a prospective which is as much elastic as it is Western; as much scientific as it is poetic.

How can we deviate from the scientific nature of mathematics working with a sound experience and thereafter a spatial experience?

If the question is how, then the answer is by listening, or better, by sensing. What am I able to sense if I rest a part of my body against an object? The instruments that my body provides me are a bit sleepy. It may be autumn, it may be that, as Nietzsche said, the eye, and thus sight, has taken the upper hand on the other senses. Citing a more modern man, instead, the best concert is listened to with eyes closed. But I always keep my eyes wide open. Before entering a room, just to be able to enter, I look where I place my feet and I forget to listen to the sound of the body shifting, interacting with the space.

In order to tune a room is an effort which uses objects, materials and shapes to give an idea of perception referred to sound: vibrations, oscillations used as cognitive instruments in alternative to sight and touch. In this prospective, the object is seized if one can tune into it.

The journey of this work has its origins in the use of abandoned industrial plants.

The will to rediscover the tension felt in those places takes us back to a spatial model in which time redefines the aim and use, mainly through an inducted contemplative attitude. The contemplation can be set in silence which cancels the daily period and at the same time eliminates the live burden of the body, exactly in the moment in which the body is silenced. Or, more simply, when the body is absent, the space is empty.

The difference in the periodic perception is a sound difference which is typical of abandoned spaces – as goes for spaces for worship. A dilated time, an ecstatic body or the absence of the body in space become codes for recognizing space. Silence is in this way both a testimony of absence, but also of sound difference as an inaccessible moment. If the testimony of my absence becomes sound, this comes to sow together once again the moment in which I appeared, the moment of memory. Sound is not only the means of communication, but also a physical trail of a presence in time and space.

From the optic chiasm of Jankélévitch to the explicitly bergsonian echoes, in this work the search is channeled towards a much more personal origin. We see sound appear in a more urgent manner, but not less sophisticated, through experiments with sound instruments which have influences that go from ritual music to Musique Concrète, from Raymond Murray Schafer's sound landscape theories to radical improvisation.

In order to tune a room is carried out in three moments. Three actions that represent the accidental path, not improvised, of the entire search. The first moment is an installation consisting in a chair, a piece of glass and a metal pole positioned vertically and long enough to reach the ceiling. The dialogue with the entire space begins with the chair-object, and the connection happens through the pole-object which is an antenna, a sensitive gatherer.

The second moment, *The roof is a xylophone*, uses slabs of slate positioned on the ground to create a figure with imperfect outlines which establishes an open connection with the geometry of the space.

The third moment, *Diapason*, displayed in the CHAN gallery, creates a fantastic and even more extreme situation than the first two moments in conceptual terms. Some aluminum poles represent the actual tuning instrument for space. In this absurd act parameters of a wider measurement are woven together, and the room becomes an extended musical instrument, a hyper-instrument. The poles are the reference point for spatial measurement. In this prospective, space is tuned up to recognize the body, to recognize us. The point of view is reversed and in that instant an awareness of the presence as an external presence, completely comprehended and welcomed, is established.

The material used is one of the possible paths to approach this work. The esthetics of the material guides us towards a tragic and sentimental union between the eye and the ear. The use of discarded materials follows and accompanies a poetry consisting of references, imperfect repetitions, hitches. The discarded object, in this context, has a very precise acoustic value. The collected material has in fact, more or less realistically, a relationship with the sound. This is the reason for the reflecting glass and the wax used in the first phonographs.

The material offers itself as a means for refraction, absorbance, vibration; as if symbolically, the eye forms the ear.

Furthermore, through the object seen as discard and waste rather than the useful object, we have access to noise, intended as disturbance to music. The irrelevance of the references create situations which are as much impossible as they are believable. Once again, discard and noise reunite the

object with sound, the presence with the ear. To be able to seize this relationship, the body needs to tune up in a *pleasent* manner with space. To know the object by tuning up with it is a way of opening up to the object.

Generalizing on the particular theme is sympathetically tuning up the event with the story.

Marco Lampis' search also crosses theories that are defined pseudoscientific. Events connected to John Keely (1837-1898), for example, tell us about the discovery of a driving force based on the sympathetic tuning up between materials which create interesting objects. These are stories where mines could be opened through the reaction of materials to a certain position, or objects which levitated thanks to an exact connection between the material and the position.

Even the ancient Egyptian pyramids have activated part of the journey. Contextualizing sound as a productive and creative element, studies on the pyramids bring to a hypothesis on acoustic levitation, and thus on the sympathetic tuning up of materials that create the objects to be used. There are legends which tell of acoustic levitation by Tibetan monks, who were able, through music, to move enormous rocks for the construction of monasteries in areas that were otherwise inaccessible.

If on one hand these stories have an absurd and impossible side to them, typical of Marco Lampis, on the other side though, they underline the vastness of the possible applications.

The project, left unfinished, is titled *My pyramidal eminence is a Barcana dune*. The pyramidal eminence is a small bone prominence, shaped like a dune, from which the stirrup muscle emerges, which is found within the eardrum. The barcanic

dune, instead, is a mobile dune shaped as a half-moon which creates characteristic outlines with its movements. The unstable and flexible essence of the dune creates a parallel with the realistic and sometimes radical difference that everyone has upon approaching sound. The pleasure I get listening to a particular sound may not have the same effect on another person.

The images, in this project, are used as an access point for reaching ancient languages, echoes, spatial and temporal differences. Marco Lampis creates visual games re-elaborating images in which characters and colours are reversed, the figures re-emerge in different contexts, or simply disappear. The images are inserted halfway between the forgotten past, the possible future and a time that never existed: the time of the absurd.

Unable to determine time, I lose myself in the spatial dimension. If time is unclear, if time becomes incomprehensible, I freeze, I disappear. Each story that Marco Lampis covers takes me back to a timeless specificity which I am able to broaden, by applying it paradoxically to the general story. Although the specific events are for the most part fantasy, maybe they never existed or are only partly real, the idea of story in this project gives the chance to see the events from another perspective: that of possibilities, opportunities, acoustic conditions and acoustic landscapes instead of visual ones. The story tuned sympathetically to an absurd event becomes a new story. The story tuned to an absurd event does not become an absurd story but a possible one.

Answer me, I want to hear you

It's as if behind the sympathetic tuning I am able to distinguish complications, my labyrinths, my opacities. The structure on which Marco Lampis' work is based on is as open as it is systematic, it moves wa-

vering. The rules are used as a possibility for getting the poetry in gear. Scientifically romantic, these works re-balance a realistic structure modifying the perspective, using the expertise of the applied formula to semi-magic legends, to heroes unknown to the grand public. Between legend and science, these works use our confusion, they help to interpret the degree of insolvency in modern days. The stories that are interwoven in his works follow independent paths, avoiding the emptiness of the *notes* and of the passages that went lost. That which remains of these stories is an atmosphere of myths that could be defined as alter-fordists, myths of a revolution that rewards alternative production techniques through new energies and models that optimize time and products. An absurd revolution, which makes a fool of pragmatic intelligence which would like everything in its place, a place which can be seen, that can be governed and can always be verified.

I realize that I am part of an acoustic landscape. The acoustic environment that surrounds me is reflected on my conditions before I have the chance to realize it. In the meantime dispersion becomes fundamental for me to begin to feel at ease in this context.

The primitiveness of sound lays in the awareness that the movement produced from vital energy, from forms of life, makes a sound. The being, thus, makes sound because, as it is alive, it moves. The *enchantment* of this work of art, if only I will be able to inform you.

Nicoletta Lambertucci (Jesi, 1985) is a theoretic of art and an affiliated researcher at Goldsmiths College. She lives and works in London.

Volume realizzato da CHAN Contemporary Art Association
nel mese di settembre 2011,
in occasione della mostra di Marco Lampis

Come accordare una stanza
7 ottobre - 22 novembre 2011

A cura di CHAN
Testo di Nicoletta Lambertucci

Traduzione dall'italiano:
Teresa Rocco

Tutte le immagini riprodotte sono Courtesy
di Marco Lampis

In order to tune a room

Picture Info

No. 1, 2, 3, 4, 5
wood chair, broken glass, iron
pole

No. 6, 7, 8, 9, 10
*In order to tune a room or the
roof is a xylophone*
installation
slabs of slate stones

No. 11, 12, 13, 14
In order to tune a room
(*diapason*)
installation
alluminium auto-pole, broken
glasses, bees wax

