



HAROON MIRZA^M

Lo-fi Immersions

→ Émeline Vincent

«What fascinated Varèse was just not noise, but noise being transmuted into sound, noise becoming beautiful, noise becoming timbre, timbre revealing its spirit¹.»

Au début du xx^e siècle, une poignée d'artistes exprime la volonté de rompre avec les assertions ancestrales reléguant toute production de l'esprit à des catégories bien définies, de libérer le son d'un système de notation trop strict ou la peinture d'une palette trop réaliste. Les premières expérimentations musicales voient alors le jour, menées par des compositeurs tels qu'Edgar Varèse, dont la quête d'émancipation sonore allait entraîner progressivement la dissolution du genre musical et des frontières à l'intérieur desquelles il avait jusqu'alors été pensé.

¹► Fernand Ouellette, *Edgard Varèse, Paris, Éditions Seghers, 1966, p. 38.*



At the beginning of the 20th century, a handful of artists express a wish to break with the ancestral assertions which relegate anything produced by the mind to clearly defined categories, to free sound from a notational system that was too strict, and painting from an overly realistic palette. The first musical experiments thus see the light of day, conducted by composers like Edgar Varèse, whose quest for acoustic emancipation would gradually entail the dissolution of the musical genre and the borderlines within which he had hitherto conceived things.

The national pavilion of then and now (détail) | 2011

Installation. Techniques mixtes
Courtesy Lisson Gallery (Londres)

²► Voir Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

³► Haroon Mirza, entretien avec l'auteur, juillet 2011.

⁴► Voir John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 1972.



Regaining a Degree of Control (détail) | 2010

Installation. Techniques mixtes
Courtesy Lisson Gallery (Londres)

C'est de cette recherche d'autonomie et de spatialisation du son que procède la démarche de l'artiste britannique Haroon Mirza. S'inspirant des théories de la communication de Marshall McLuhan², ses œuvres audiovisuelles prennent la forme d'espaces de perception mono-sensorielle à l'intérieur desquels s'entremêlent l'audible et le visible. La qualité irréductible des matériaux utilisés pour ses installations participe pleinement à cette (con)fusion des médiums : ainsi s'enchevêtrent meubles vintage, technologies rétro et high-tech, appareils analogiques démantelés, platines vinyles, moniteurs ou instruments de musique reliés entre eux au moyen de circuits numériques conçus par l'artiste. Comme il le précise lui-même, il se préoccupe de la fonctionnalité de ces objets³ avant de songer au résultat sonore qu'ils sont susceptibles de générer, et dont le contrôle lui échappe partiellement. Expérimenter une de ses installations consiste en quelque sorte à se déplacer au sein d'une partition musicale en trois dimensions, le potentiel visuel et physique du son étant exploité à son paroxysme. En dévoilant les sources de sa diffusion, Mirza va à rebours des postulats établis par les pères de la musique concrète qui, à la fin des années 1940 en France, aspiraient à l'en éloigner le plus possible. Le son n'est

ici ni enregistré ni manipulé, mais procède de l'amplification de fréquences et signaux électriques générés en temps réel via les dispositifs mis en place – ce qui implique que le spectateur décrypte à la fois ce qu'il entend et la manière dont cela est produit.

Non seulement Haroon Mirza se plaît à envisager le monde comme intrinsèquement sonique, mais aussi à considérer chaque son comme potentiellement harmonieux : un parti pris fonctionnant dans une certaine mesure comme un contrepoids au règne séculaire de l'image. Plus que de juxtaposer une forme à une autre, il les assemble pour composer une synthèse au caractère irréductible, dont les propriétés immersives se traduisent par un trouble sensoriel manifeste. Comme John Berger le rappelle dès les premières lignes de son illustre *Ways of Seeing*, la vue constitue chez l'homme le sens le plus rapide⁴. Le son détient quant à lui cette faculté de perméabilité qui l'habilité à traverser les murs. Mirza s'intéresse à l'immédiateté qu'il peut offrir et à la puissance des médiums sonores, lesquels se révèlent en réalité plus ouverts que le champ de vision. Plutôt que de chercher à faire fusionner deux espaces sensoriels, il s'agit pour l'artiste d'explorer leurs points

It is from this search for autonomy and sonic spatialization that the approach of the British artist Haroon Mirza issues. Drawing inspiration from the communication theories of Marshall McLuhan,² his audiovisual works take the form of spaces of mono-sensorial perception within which the audible and the visual intermingle. The intractable quality of the materials used for his installations is part and parcel of this (con)fusion of media: thus vintage furniture overlaps with retro and high-tech technologies, dismantled analog apparatus, record decks, monitors, and musical instruments linked together by means of digital circuits devised by the artist. As he points out himself, he is concerned with the functionality of these objects³ even before thinking about the sonic result which they might give rise to, and whose control partly eludes him. Experimenting with one of his installations consists in a way with shifting and moving about within a three-dimensional musical score, with the visual and physical potential of the sound being used to its absolute and utmost limit. In revealing his distribution sources, Mirza runs counter to the postulates drawn up by the fathers of concrete music who, in the late 1940s in France, aspired to remove it as far as possible from them. Sound here is neither recorded nor manipulated, but proceeds from the amplification of electrical frequencies and signals generated in real time by way of systems set up – which implies that the viewer must be there in order to decipher both what he/she hears and the way it is produced.

Not only does Haroon Mirza like seeing the world as intrinsically sonic, but he also enjoys regarding each sound as potentially harmonious: a decision functioning in a way like a counter-weight to the age-old reign of the image. Rather than juxtaposing one form with another, he assembles them to make an uncompromising synthesis, whose immersive properties are conveyed by an evident sensorial confusion. As John Berger says in the first lines of his illustrious book *Ways of Seeing*, sight in man is the fastest sense.⁴ So sound has this faculty of permeability which enables it to pass through walls. Mirza is interested in the immediacy which sound can offer and the power of sonic media, which in reality turn out to be more open than the field of vision. Rather than trying to merge two sensorial spaces, it is a matter for

the artist of exploring their junction points, and thus making us aware of the idea that hearing has just a role as essential as sight.

The installation *The national pavilion of then and now*, which was shown at the 2011 Venice Biennale, consists of a dark and triangular anechoic chamber plunging the spectator into total confinement. The inner walls are lined with polymer foam polyhedra, absorbing sound waves, while a LED circle is suspended from the ceiling, its brightness gradually increasing with the amount of electricity, before suddenly going out and plunging us into 18 seconds of absolute silence and darkness. Nowadays, a total absence of noise and light still remains associated in the collective unconscious with an indiscernible form of fear. Without their most precious senses, spectators end up in an unusual and uncomfortable situation, forcing them to find within themselves the resources required to deal with the discomfort brought about by this relatively hostile environment. This extremely strange moment calls to mind the famous experiment conducted by John Cage in 1951 in the anechoic chamber at Harvard University, during which he found himself faced with an imperfect silence, "jammed" by the sound of his heartbeats and his blood circulation. After the fact, Mirza confesses: "I wanted to take a simple gesture and make it into an intensive audiovisual experience but had no idea what affect it would have".⁵

If Haroon Mirza sticks shyly to a Wagnerian reading of his work, the multimedia nature of his systems nevertheless conjures up the concept of perfect symbiosis peculiar to the *Gesamtkunstwerk*. The eclecticism of the analog and electronic equipment used, combined with the variety of objects found, dismantled and put back together again, plunges visitors into an indefinable and disconcerting space-time setting, halfway between retro-futurism and sci-fi film sets. A loss of references which, while remaining linked to the works' time-frames, has to do, according to the artist, with the material confrontation and recurrent interval between the objects and sounds or videos coming from them.⁶ *Regaining a Degree of Control* was initially produced in 2010 for the travelling "British Art Show" and, both visually and acoustically, offers an apocalypse-like

²► See Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

³► Haroon Mirza, interview with the author, July 2011.

⁴► See John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.

⁵► Haroon Mirza, op. cit.

⁶► Ibid.

⁵► Haroon Mirza,
op. cit.

⁶► Ibid.

⁷► Haroon Mirza,
entretien avec
l'auteur, mai 2012.

⁸► Ibid.

de jonction, et ainsi de nous sensibiliser à l'idée que l'ouïe détient une place toute aussi essentielle que la vue.

Présentée lors de la Biennale de Venise en 2011, l'installation *The national apavilion of then and now* consiste en une chambre anéchoïque obscure de forme triangulaire plongeant le spectateur dans le confinement le plus total. Tapissées de polyèdres en mousse polymère, les parois intérieures absorbent les ondes sonores tandis qu'au plafond est suspendu un cercle de LED, dont l'intensité lumineuse croît graduellement en fonction du volume d'électricité, avant de brusquement s'éteindre et nous immerger dans dix-huit secondes de silence et d'obscurité absolu. Aujourd'hui encore, l'absence totale de bruit et de lumière demeure associée dans l'inconscient collectif à une forme de peur indiscernable. Privé de ses sens les plus précieux, le spectateur se retrouve alors dans une situation inhabituelle et inconfortable, l'obligeant à trouver en lui les ressources pour pallier le malaise suscité par cet environnement relativement hostile.

Ce moment si singulier n'est pas sans évoquer la célèbre expérience que fit John Cage en 1951 dans la chambre anéchoïque de l'Université de Harvard, lors de laquelle il se retrouva confronté à un silence imparfait, «parasité» par le son des battements de son cœur et de sa circulation sanguine. *A posteriori*, Mirza confesse : «Je voulais, à partir d'un simple geste, réaliser une expérience audiovisuelle intense, mais je n'avais aucune idée de l'effet que cela provoquerait⁵.»

Si Haroon Mirza adhère timidement à une lecture wagnérienne de son travail, le caractère multimédia de ses dispositifs n'en évoque pas moins le concept de symbiose parfaite propre au *Gesamtkunstwerk*. L'éclectisme des équipements analogiques et électroniques utilisés, combinés à la variété d'objets trouvés, démontés et reconstitués, plonge le visiteur dans un contexte spatio-temporel indéfinissable et déroutant, à mi-chemin entre rétro-futurisme et décors de films de science-fiction. Une perte de repères qui, si elle reste liée à la temporalité des œuvres, tient selon l'artiste à la confrontation matérielle et au décalage récurrent entre les objets et les sons ou vidéos qui en émanent⁶.

Initialement produite en 2010 pour l'exposition itinérante «British Art Show», *Regaining a Degree of Control* offre, tant du point de vue visuel que sonore, un spectacle aux airs d'apocalypse. Au cœur de l'installation se trouve un meuble hi-fi hybride manifestement instable, savamment bricolé à partir

d'une étagère délabrée, d'une planche de bois, d'enceintes, de deux platines vinyles et d'un écran sur lequel est diffusé une vidéo de Ian Curtis – un stroboscope posé au sol venant rétro-éclairer de manière saccadée l'image du leader du groupe Joy Division. Plus loin, sur une tablette, un transistor tournoie sur une troisième platine activée par la fréquence de l'ampoule suspendue au-dessus d'elle. Sans qu'il soit possible de rattacher l'œuvre à un contexte clairement défini, elle semble toutefois relever d'un «après», renvoyant autant à une ère post-apocalyptique qu'au post-punk. Si, comme l'explique Mirza, la pièce s'est finalement recentrée – presque à son insu – autour de Ian Curtis et de l'épilepsie dont il souffrait, il souhaitait au départ explorer la dimension quasi mystique du comportement de fans envoûtés ainsi que celui du chanteur sur scène, dont la chorégraphie désarticulée et frénétique n'est pas sans évoquer une forme de transe et de possession⁷.

Le rituel de production / réception de la musique dans les cultures orientales et occidentales est à l'origine d'un important questionnement chez Mirza, principalement nourri par ses origines culturelles. Lors de ses voyages, il a constaté que les populations orientales entretenaient une relation au son fondamentalement différente de celle développée au sein des cultures occidentales, l'aspect divertissant n'y apparaissant pas de manière aussi évidente. «La musique, ou plutôt les sons organisés, ont cette fonction socioculturelle innée qui dépasse largement le divertissement, précise l'artiste. La cause principale étant peut-être la reproduction musicale, la musique enregistrée, qui selon moi a réduit, dans nos civilisations occidentales, la réception de la musique à un simple divertissement⁸.» D'après lui, si en Occident la musique n'est pas explicitement associée à la spiritualité, sa réception et les comportements qu'elle engendre peuvent pourtant y être reliés, voire comparés à une sorte de tribalisme. Les œuvres *Adhān* ou *Taka Tak*, réalisées suite à un voyage au Pakistan en 2008, traitent précisément du rôle de la musique dans les cultures islamiques, et de la façon dont un médium considéré comme transgressif parvient à infiltrer les strates socioculturelles d'une population dont l'existence est en grande partie organisée autour de la religion.

Quel que soit le contexte culturel, religieux ou social de sa réception, la musique porte en elle cette faculté de rassembler, voire de déclencher l'euphorie collective. Ainsi, chaque 9 mai en Russie – date commémorant la victoire de l'Union



spectacle. At the core of the installation, there is a clearly unstable hybrid hi-fi unit, shrewdly cobbled together from a dilapidated set of shelves, a wooden plank, speakers, two record decks and a screen showing an Ian Curtis video – a stroboscope placed on the floor jerkily backlighting the image of the leader of the band Joy Division. Further on, on a small table, a transistor radio revolves on a third turntable activated by the frequency of the light bulb hanging above it. Without it being possible to connect the work with any clearly defined context, it nevertheless seems to result from something “post-”, referring as much to a post-apocalyptic age as to post-punk. If, as Mirza explains, the piece is in the end re-centered – almost unbeknownst to him – around Ian Curtis and the epilepsy he suffered from, at the outset he wanted to explore the almost mystical dimension of the behaviour both of spellbound fans and of the singer on stage, whose disjointed and frenzied choreography calls to mind a form of trance and being possessed.⁷

The production/reception ritual of music in eastern and western cultures lies at the root of a significant interrogative factor with Mirza, mainly fuelled by his cultural origins. On his travels, he has noted that eastern

⁷► Haroon Mirza,
interview with the
author, May 2012.

Adhān (détail) | 2008

Installation. Techniques mixtes
Courtesy Lisson Gallery (Londres)

⁹ Pour *Paradise Loft, feat. 'MW'* by Giles Round, Haroon Mirza explique qu'il s'agissait en réalité d'une commande faite à Giles Round autour de travaux existants.

sovietique contre le III^e Reich en 1945 –, des hordes de fans choisissent de célébrer, en ce jour rebaptisé le « Dave Day », l'anniversaire de Dave Gahan, chanteur du groupe britannique Depeche Mode. À travers tout le pays, ils déambulent dans les rues, à la manière d'une procession religieuse, ce que montre notamment le film documentaire *Our Hobby is Depeche Mode* réalisé par l'artiste britannique Jeremy Deller en 2006.

Cette dimension communautaire forte à laquelle la production / réception musicale nous renvoie sans cesse se retrouve également dans la démarche collective fréquemment adoptée par Haroon Mirza. Qu'il fasse référence au travail de ses pairs ou prédecesseurs ou bien qu'il sollicite directement leur collaboration, il n'hésite pas à incorporer à ses œuvres celles d'autres artistes, les mixant et instaurant ainsi un dialogue sur le mode du *featuring*.⁹ Si la musique peut, dans d'autres contextes, faire appel à une dimension solitaire et introspective indéniable, elle a trait néanmoins à un certain confinement auquel l'artiste s'efforce d'échapper. Une belle fugue en somme, tant visuelle que sonore.



Adhān (détail) | 2008

Installation. Techniques mixtes
Courtesy Lisson Gallery (Londres)



populations had a relationship to sound that is basically different from that developed within western cultures, with the entertaining aspect not appearing in any evident way. “Music, or rather ‘organised sounds’ seems to me to have a very innate and precise socio-cultural function that goes much further than mere entertainment, he adds. Maybe as a result of musical reproduction (recorded music). I believe that in Western society we have reduced certainly the reception of music down to a form of entertainment”.⁸ According to Mirza, if music in the west is not explicitly associated with spirituality, its reception and the patterns of behaviour it gives rise to are nevertheless connected with it, and even comparable to a sort of tribalism. The works *Adhān* and *Taka Tak*, produced after a journey to Pakistan in 2008, deal precisely with the role of music in Islamic cultures, and the way in which a medium regarded as transgressive manages to work its way into the socio-cultural strata of a population whose existence is largely organized around religion. Whatever the cultural, religious or social context of its reception, music carries within it this ability to gather or rally, and even trigger collective euphoria. So every 9th of May in Russia – the date commemorating the Soviet

Union's victory over the Third Reich in 1945 – hordes of fans choose to celebrate – on this day re-named “Dave Day” – the anniversary of Dave Gahan, the singer of the British band Depeche Mode. Throughout the country, they stroll in the streets, like a religious procession, as shown in particular by the documentary film *Our Hobby is Depeche Mode* made by the British artist Jeremy Deller in 2006.

This strong community-based dimension to which musical production/reception is forever referring also occurs through a collective approach often adopted by Haroon Mirza. Whether he is making reference to the work of his peers and predecessors, or whether he is directly requesting their cooperation, he readily incorporates the works of other artists in his own, mixing them and thus ushering in a dialogue about the mode called “featuring”.⁹ If, in other contexts, music can call upon an undeniable solitary and introspective dimension, it nevertheless has to do with a certain confinement, which the artist strives to dodge. A fine *fugue*, in a nutshell, as visual as it is acoustic.

translated by Simon Pleasance & Fronza Woods

Taka Tak | 2008

Installation. Techniques mixtes
Courtesy Lisson Gallery (Londres)

⁸ Ibid.

⁹ For *Paradise Loft, feat. 'MW'* by Giles Round, Haroon Mirza explains that what was actually involved was a commission made with Giles Round around existing works.