



UN CORPS SONORE

BRANDON LABELLE

L'écho et la vibration sont deux phénomènes acoustiques qui déterminent deux voies distinctes à l'appréhension du son. Ils induisent deux modes de construction de l'espace et du temps, mais aussi et peut-être avant tout deux manières de mobiliser le corps de celui qui écoute.

Los Angeles, 1995. J'arrive à Anomalous Records à Whittier, dans la banlieue est. Je marche dans la nuit pour assister à un concert de AMK, Damion Romero (alias Speculum Fight) et GX Jupiter-Larsen. Un ami m'a parlé de la boutique, des événements qui s'y tiennent, je veux en savoir plus. Je suis seul, venu en spectateur, curieux et songeur. Au fond, je longe une sorte de fil, fort ténu, dont je devine seulement qu'il peut mener à quelque chose, quelque part. Le moment n'est pas spécialement romantique ni très poétique ; c'est plutôt une situation banale où je me sens porté par le désir profond de pénétrer les activités souterraines d'une culture marginale.

Cette culture, à l'époque, était liée à la musique expérimentale, la performance, les actions artistiques, aux confins de la musique du 20^e siècle. Anomalous Records était un magasin de disques, entre autres, mais pas seulement : cet espace créé par Eric Lanzillotta vendait des cassettes d'artistes japonais, des vinyles importés d'Europe, des compilations contenant des archives sonores de radios clandestines ou de combats de guerres, mais aussi des enregistrements d'objets frottés l'un contre l'autre ou de bruits électroniques, réalisés avec des magnétos cassettes 4 pistes et des micros bas de gamme pour mixer des arrangements sales de textures sonores et de voix. Il n'y avait pas de nom pour cette activité qui recélait pourtant quantité de significations et d'avancées vers une sphère culturelle issue du post-punk et de la musique industrielle, entrant en collision avec l'avant-garde musicale américaine (John Cage, Terry Riley, etc.) comme avec Karlheinz Stockhausen, Charlemagne Palestine, Milan Knizak, et s'agitant au milieu d'un vague réseau de musiques expérimentales se mettant en place dans le monde depuis les années 1980.

Mais on est loin de Cologne, Prague ou Londres ; on est dans ce trou perdu de Whittier, à l'arrière d'une boutique de disques au milieu de la nuit. J'entre à l'intérieur et je tombe sur une quinzaine de personnes discutant, baguenaudant, fouillant dans les disques et les cassettes. Je ne connais personne. Mais tous partagent une attitude, quelque chose d'étranger, d'anormal, à la fois sombre et vague. Ils forment un groupe à la fois indéfini et particulier, avec ses repères et ses ambiguïtés, insaisissables. Je comprends que je suis au bon endroit.

Je m'assois sur la fine moquette de la boutique, bientôt abasourdi par les concerts et les actions. Je ne pourrais pas affirmer avec certitude quels artistes faisaient quoi, mais je me souviens parfaitement de la force absolue de ce qui avait lieu : un concentré de ruptures sur la scène de l'imaginaire, une agression sonore entrelacée de créativité, d'une audace vertigineuse. Il y avait des tourne-disques, des pédales de guitare, un micro cassé, un projecteur stroboscopique, une machine industrielle, une table de mixage et des haut-parleurs. Le volume était volontairement très fort. C'était violent et absolument nécessaire. J'ai été emballé et convaincu.

Je me suis attardé sur ce souvenir parce que je ne peux l'oublier. Mais je m'arrête là, et n'irai pas plus loin, puisqu'il marque autant mon entrée dans ce monde qu'une histoire perdue. La scène musicale au milieu des années 1990 sur la côte ouest était bouillonnante, avec Damion Romero, AMK, Scot Jenerik, Crawl Unit, Michael Gendreau et d'autres comme Fin, Bastard Noise, Spastic Colon, L. Chasse, R.H.Y. Yau : une scène noise avec de nombreux groupes, des musiciens micro-tonaux, des performances collectives associant quantité d'approches et de techniques, depuis l'emploi de la pédale de guitare pour produire des effets sonores, ou la conception de machines à *feed back*, jusqu'à des performances hyperconceptuelles impliquant du son. Il y avait des concerts dans des entrepôts du centre-ville, des centres culturels ou communautaires, et des boutiques de disques. Il n'y avait pas encore d'ordinateurs.

Raconter cela, replacer sur cette scène mon corps à l'écoute qui découvre ce potentiel sonore, me suggère une manière particulière d'être artiste. J'insiste sur ce point pour faire avancer et mettre en évidence l'histoire expérimentale et la philosophie des pratiques sonores, qu'il s'agisse de musique expérimentale ou électronique, d'actions sonores, de performances textuelles et corporelles, qui toutes mettent en jeu des formes de pression, de transformation ou de fantasmes sur le corps à l'écoute. Je pourrais avancer que ces pratiques sonores investissent et mobilisent le corps à l'écoute comme un réceptacle réverbérant, plaçant l'individu dans un jeu de signaux auditifs qui se déploie comme un acte *in process*. En cela, la signification pourrait résider dans l'affrontement d'une matière sonore, dont les résonances instables s'emparent de tout ce qui est alentour. Cette matière sonore agite les molécules d'un espace devenu vivant et ajuste les sens à la vibration de l'instant présent. Ses impulsions physiques et orchestrées deviennent de l'énergie brute pour l'ici et le maintenant, aussi bien que pour des futurs possibles : le son est réel et concret autant que virtuel et émotionnel. Ce que j'éprouve maintenant est aussi l'écho de ce que j'ai éprouvé auparavant : mon corps à l'écoute entend encore les concerts de 1995 dans la matière sonore qui m'entoure à présent.

LA MATIÈRE DE L'ÉCHO

Je pense à la pièce *Boomerang* de Richard Serra (1974). L'artiste place un micro devant une femme. La femme porte des écouteurs et peut entendre sa propre voix avec un effet de retardement – sa voix lui revient juste derrière ses propres mots. C'est une boucle chancelante. La femme commente ce qu'elle éprouve, elle envisage sa propre situation, essaie de décrire ce qu'elle entend, et comment cette boucle, ce dispositif technique perturbe son discours et sa pensée consciente. Quelque chose revient sans cesse s'infiltrer dans ses paroles : elle ne peut, disons, s'échapper d'elle-même. Et le redoublement est amplifié par le fait qu'elle se parle :

Oui, j'entends mon écho. / Et les mots reviennent au-dessus de moi. / Les mots sortent de ma tête et reviennent dans mes oreilles. / Cela met une distance entre les mots et leur perception ou compréhension. / Les mots qui reviennent paraissent lents. / Ils ne semblent pas avoir la même force que lorsque je les prononce. / Je pense que ça me ralentit aussi. / Que ça me fait penser plus lentement. / J'ai sur moi-même une double-prise (double-take). / Je suis avec moi-même en décalage.

page de gauche / page left:
Haters (GX Jupiter-Larsen + Blazen Y Sharp) lors du Eighth Annual Activating the Medium Festival 2005, au SomArts, San Francisco, le 12 février 2005. *Haters (GX Jupiter-Larsen + Blazen Y Sharp) performing at the Eighth Annual Activating the Medium festival 2005 at SomArts, San Francisco. February 12, 2005. Ph. R. Yau*



Joe Colley lors d'une performance au Fourth Annual Activating the Medium Festival, au San Francisco Museum of Modern Art, le 17 février 2001. *Joe Colley performing at the Fourth Annual Activating the Medium festival, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. February 17, 2001.*

L'écho ouvre un espace entre l'émission vocale et sa réception : il ajoute au mouvement du son une distance, un détour. Je m'accroche à cet écho comme à un horizon sonore, un espace occupé et défini par une présence concrète et sa virtualité. Une *double-prise*. La pièce de Serra met en scène l'écho, elle fait percevoir le parcours du son comme une propagation prenant un détour. Poursuivant cette voie, on pourrait se demander : où un son espère-t-il jamais aller ? Arrive-t-il vraiment à la destination qu'il envisageait afin d'accomplir une promesse de communication ou de pointer un lieu d'accomplissement ? En tant que matière résonnante, vibrante et échoïque, un son est issu de la friction matérielle d'objets ou de corps ; c'est un phénomène qui en lui-même n'a ni projet ni intention : juste un pur excès, un horizon sans cesse en mouvement dont la nature diffuse nourrit l'imagination d'idées d'actions futures. J'utilise le son pour me projeter vers l'avant alors qu'il vient à moi comme un faisceau de projections, un mouvement énergétique et intentionnel toujours déjà ailleurs.

Il faut alors comprendre l'écho de Serra comme un

élément sonore singulier coordonné à la carte plus générale du son : il suggère que l'espace du son est déjà une *double-prise*, un détour. En 1998, lors d'un concert à San Luis Obispo, John Duncan a mis en scène l'élaboration d'un écho. Les vingt premières minutes se passaient dans une salle noire où il mixait une série d'enregistrements qui réapparaissaient dans la seconde partie du concert, comme une rediffusion. Duncan rejouait la pièce. Il repartait du début, mais avec un volume plus fort. Rien ne mentionnait cela comme faisant partie de l'œuvre, mais le public l'a perçu comme un écho, un son revenant en mémoire. Impossible de ne pas se dire : « J'ai déjà entendu ça ». Et pourtant, c'était différent. Des similitudes, des moments de reconnaissance, quelque chose de familier touchait l'oreille au cours de la rediffusion, et cependant un autre espace s'ouvrait, comme si la place ou l'attention du corps à l'écoute se modifiait au cours de la diffusion sonore. L'œuvre réalisait sa propre *double-prise*, produisant un écho qui venait hanter le corps à l'écoute.

L'écho, alors, serait une sorte d'espace de différence : l'effectuation d'un détour dont le détail, les minuscules épisodes font apparaître un temps différencié. Comme le cadre noir qu'on ne perçoit pas entourant les images d'un film, l'écho est une rupture introduite dans la matérialité du son. L'œuvre de Serra distancie l'écho pour accentuer la rupture, l'écart et le détour toujours déjà là.

A SONOROUS BODY – Brandon LaBelle

Echo and vibration are two acoustic phenomena which each determine a distinct way of apprehending sound. They induce two ways of constructing space and time, but also, and perhaps most importantly, two ways of mobilizing the listener's body.

Los Angeles, 1995: arriving at Anomalous Records in Whittier, east of downtown, I walk into the space on this night to attend a performance by AMK, Damion Romero (aka Speculum Fight) and GX Jupitter-Larsen. A friend of mine had told me about the shop, the events held there, and I had sought out more details. I was alone, and had come here as a visitor, curious and wondering, somehow following a thread, a thin line that I could only intuit would lead to something, to somewhere. It was not necessarily a romantic moment, or even a poetic event; it was a rather mundane situation, which carried within it an embedded desire to engage with a particular cultural margin and its obscure activities. This margin, at that time, had something to do with experimental music, performance, art actions, as an edge to twentieth-century music. This was a record shop, and not even that—mainly a space created by Eric Lanzillotta, who distributed cassette tapes from Japanese artists, vinyl records from around Europe, compilations containing forgotten archival recordings of sonic warfare or covert radio transmissions, and more: recordings made by individuals rubbing objects together, breaking electronics, using 4-track cassette recorders and cheap microphones to bend together a muddy arrangement of sonic textures or voices. There was no single name for this activity and yet it carried an array of meanings and energies forward into a cultural sphere arising out of post-punk and industrial music, colliding with the American musical avant-garde (Cage, Riley, etc.), bumping into Stockhausen, Palestine, Knizak, and circulating amongst the vague networks of experimental sounds taking place in various places around the globe since the 1980s. But we're nowhere near Cologne or Prague or London—we're in the dumps of Whittier in the back of a record shop on this dark ordinary night, and I walk in and find about fifteen people talking, waiting, hanging around, looking at records and tapes. I recognize no one. But there is an attitude here, something foreign, something contaminated, something dark and vague; it is a rather undefined yet specific set of people, somehow marked and also rather ambiguous, slippery. I realize this is where I want to be.

That evening I sat on the thin carpet of the shop, stunned by the performances and actions taking place. I cannot say for sure which artist did what, but I do recall the absolute force with which everything took place—a kind of concentrated rupture onto the scene of the imagination; a material aggression laced with sonic creativity, something vertiginous and bold. There were some record players used, some guitar pedals, a broken microphone, a strobe light, an industrial tool, a mixer and speakers. It was totally loud but purposeful. It was violent and extremely necessary. I was drawn in and convinced.

I linger over this memory because I don't want to forget it. I stop here, and go no further, because this is a kind of personal beginning, as well as a lost history. These days in the mid-90s on the West Coast were bustling with musical activity, with Damion Romero, AMK, Scot Jenerik, Crawl Unit, Michael Gendreau, and others, such as Fin, Bastard Noise, Spastic Colon, I. chasse, r.h.y. yau—a noise scene happening alongside numerous bands, micro-tonal players, collective performances, which contained an array of attitudes and approaches, from using guitar pedals as noise effects, or constructing feedback machines, or performing ultra-conceptual actions engaging with sound. There were performances taking place in warehouses downtown, in cultural and community centers, and in record shops. There were certainly no computers.

In recounting this, in locating my own listening body within this scene, as a personal realization of sound's potentiality, I find a dynamic suggestion for a particular mode of being an artist. I emphasize this as a way to bring forward or to underscore the inherent experimental history and ethos to sound practices, whether electronic or experimental music, sonic actions, text-body performance, etc., which enact particular forms of abuse, transformation, and fantasy onto the listening body. I might suggest that sound practices instigate or inaugurate the listening body as a reverberant vessel by situating the individual within a set of auditory signals that unfold as an act in process. In this sense, meaning might be found in the confrontation with sound matter, as an unsteady resonance that grabs hold of what is around it; it agitates the molecules of breathing space, and aligns the senses in an ever-present vibration. Such material instigations and orches-



AMK lors d'une performance au Eighth Annual Activating the Medium Festival 2005, SomArts, San Francisco, le 12 février 2005. *AMK performing at the Eighth Annual "Activating the Medium" festival 2005* Ph. R. Yau

SOUVENIR

Revenant à Los Angeles, je retrouve son horizon sonore. Parcourant à nouveau mon souvenir de cette nuit de 1995, j'en arrive à me demander si les pratiques sonores, comme extension et mise en scène du son, peuvent être comprises comme un renvoi de son propre écho au corps à l'écoute : une immersion dans des abstractions, des rediffusions, des phénomènes vibratoires, des musicalités extrêmes, qui dissocient l'émergence absolue du son de son accomplissement final. Et qui situent le corps à l'écoute dans sa propre *double-prise* : « J'ai déjà entendu ça » devenant « Comment puis-je l'entendre de nouveau ? » Les pratiques sonores peuvent-elles mettre en scène la promesse articulée par le son, et sans cesse multiplier et diffuser une agitation moléculaire porteuse de tant de significations ?

VIBRATION

Huntington Beach, 1996. Un concert de musique expérimentale dans un centre d'art, avec Damion Romero et Kraig Grady. Plusieurs fois, dans divers lieux, j'avais déjà vu jouer Damion, et il a de nouveau fait usage ce soir-là du *feed back* et d'un son physique. Un énorme amplificateur de basses est disposé sur la scène, diffusant un lourd bourdonnement – du moins, je me souviens d'une palpitation embrassant et recouvrant tout l'espace. L'espace en est secoué, absorbé dans une fréquence soutenue qui annule les distances, enveloppant tout dans une sorte de bandage sonore. Puis, dans une action supplémentaire, Damion se met à dérouler une feuille d'aluminium sur la scène, lui en fait faire le tour, passe devant les haut-parleurs, puis sur les côtés, jusque dans le public. La feuille se met à vibrer, un son tremblant qu'engendre la fréquence grave ; elle devient un résonateur, une corde vibrant sur les basses, un fil vivant. Un tel son projette l'oreille à un second niveau de la matière sonore, alors que le corps est déjà dans l'état vibratoire de l'espace, submergé par le bourdonnement continu qui fait tout vibrer dans la salle, élargissant la relation sonore jusqu'à dissoudre l'architecture. Déroulant la feuille, la laissant flotter au vent du bourdonnement telle une voile sous une rafale de vibrations, ces sons tremblants font prendre conscience, avec une poésie soudaine, que toute matière est sujette à intégration sonore.

trations become raw energy for a here and now as well as for possible futures: sound is both concrete and real as well as virtual and affective. What I experience now is also already an echo of what I experienced before—my listening body still hears the performances in 1995 within the sound matter that currently surrounds me.

ECHOIC MATTER

I'm thinking of Richard Serra's *Boomerang* piece from 1974. The artist places a microphone in front of a woman. The woman wears headphones, and can hear her speaking voice, though delayed—her voice comes back to her, slightly behind her own speaking. It is a loop staggering along its course. The woman speaks, talks about this experience—she refers to the situation, tries to describe what she is hearing, and how this loop, this medial device disrupts her speech, her conscious thought. Something is always coming back to infiltrate her speech—she cannot escape herself, we might say. A doubling exaggerated by the reflexive address:

Yes, I can hear my echo
 And the words are coming back on top of me
 The words are spilling out of my head and then returning into my ear
 It puts a distance between the words and their apprehension or their comprehension
 The words coming back seem slow
 They don't seem to have the same forcefulness as when I speak them
 I think it's also slowing me down
 I think that it makes my thinking slower
 I have a double-take on myself
 I am once removed from myself

The echo opens a space between the voice and its reception, between the making of sound and its diffusion—it supplements the movement of sound with an added perspective, a detour. I hang onto this echo as a sonic horizon, a space occupied or defined by concrete presence and its virtuality. A double-take. Serra's work stages the echo, enhancing the path of sound as a detouring propagation. Following the work, I might ask—where does any sound ever hope to go? Does sound ever arrive completely onto its imagined destination, to fulfill the promise of communication or to stake out a space of completion? As a resonating, vibrating and echoic matter sound arises from the material friction of given objects or bodies, a phenomenon that in itself has no inherent plans, no destination in mind: sound is pure excess, a horizon continually shifting and whose diffuse nature supplies the imagination with a vocabulary for future action. I use sound so as to project myself forward while it comes to me as a trail of projections, a forceful and intentional movement always already somewhere else.

Serra's echo is then a partial sonic coordinate upon the more general map of sound—it suggests that the space of sound is already a double-take, a detour. Attending a concert by John Duncan in 1998 in San Luis Obispo, the artist staged an elaboration on the echo: the first twenty minutes of the concert presented in a dark room and mixed from a series of prepared recordings reappeared for the second half of the concert, as a replay. Duncan played the piece again. He started over from the beginning, this time with a higher volume. There was no mention of this, no direct expression of this as part of the work, but it came back to the audience as an echo, a sound returning to us as a memory of something once heard: I thought, I have heard this before... And yet, it was different. Points of reference, moments of recognition, something familiar touched the ear during the course of the replay, and yet it opened another space, as if modified by the listening body's own attention or place within the time of the sound. The work enacted its own double-take, producing an echo that haunted the listening body.

The echo then might be some kind of space of difference: the making of a detour in whose details, in whose tiny moment a differentiating instant surfaces. Like the black surrounding each frame of film and yet which goes unnoticed, the echo is a break embedded within the materiality of sound. The works mentioned here prolong the echo to accentuate the break, the gap and the detour always already there.



Scot Jenerik exécutant *Demons Eating of My Flesh and Drinking of My Blood* sur l'instrument Dante, lors du SoundCulture 96 Festival, à Emeryville (Californie), le 7 avril 1996.

Scot Jenerik, from the performance "Demons Eating of My Flesh and Drinking of My Blood" performing on the self-built instrument "Dante." SoundCulture 96 Festival, Emeryville, CA, April 7, 1996.



R.H.Y. Yau live au Rhiz, à Vienne (Autriche), le 23 Septembre 2002. *R.H.Y. Yau live at the Rhiz, Vienna*. Ph. M. Nine

L'œuvre porte la vibration à l'état de condition et de suggestion spatiale, faisant entendre tous les points de la salle comme des éléments auditifs. La vibration révèle des limites spatiales qui outrepassent la géométrie visible de l'architecture, suggérant dans l'espace des liens et des rapports qui souvent dépassent les murs et les planchers et peuvent submerger le corps à l'écoute.

Onde sonore traversant les matériaux, la vibration est aussi au cœur de l'œuvre de Michael Gendreau. Originaire de San Francisco, Gendreau utilise l'architecture des lieux en appliquant des vibreurs sur les conduits de ventilation, le mobilier, les murs et les planchers, pour jouer littéralement de ses capacités de résonance. En 2003, au festival *Activating the Medium* de San Francisco, Gendreau a tiré des sons acoustiques de toutes les ressources vibratoires. Des ondes emplissaient l'espace depuis les fréquences longues parcourant le plateau de la scène jusqu'aux frémissements émis par les portiques d'éclairage.

Le passage d'un métro sous terre, dans le bar où je suis assis à manger une soupe, produit une petite vibration traversant le plancher, remontant par les pieds métalliques de la table, parvenant finalement jusqu'à son plateau, que mes bras appuyés sur le rebord ressentent comme un chatouillement au contact du marbre : c'est un train, plusieurs mètres en dessous, au travers d'un réseau de frictions qui met en relation ma peau et le sol jusqu'à la surface de mes os. Une vibration est un vigoureux signal sonore, d'une vitalité élémentaire dans l'entrelacs et les ruptures des phénomènes auditifs. Retracer son mouvement ouvre des horizons élargis qui voyagent au travers des murs, sous les parquets, par l'entrebâillement des fenêtres. Passant par l'oreille, le cœur d'une sonorité parvient au cœur du corps. Là où l'écho est un détour, une *double-prise*, un entre-deux, qui échelonne et obsède, la vibration est une onde qui franchit la séparation que nous imaginons entre nous et l'espace ; l'écho brise alors que la vibration recoud, relie, rendant toute chose vulnérable parce qu'en résonance.

Repensant à cette soirée à Huntington Beach, je peux suivre le fil de cette vibration ressentie aujourd'hui dans un bar jusqu'à celle du spectacle de Romero. Est-ce que de telles vibrations ne s'arrêtent jamais, ou comment discerner leur début et leur fin ? Si l'écho persiste, comme un son qui jamais n'arrive et toujours revient, la vibration peut-elle accorder une matérialité à une expérience d'immersion ? Une image tactile de ce qui nous rassemble : non pas le décalage de l'écho, mais un espace de partage. — Traduit par Jacques Demarcq

Brandon Labelle est artiste et écrivain. Son travail porte sur la culture sonore et les identités localisées. Il est l'auteur de *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Continuum, 2006), et d'un essai à paraître, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (Continuum, 2010). Il est directeur de la collection « Surface Tension », consacrée aux pratiques géographiques et « Site Specific », aux éditions Errant Bodies.

MEMORY

Returning to Los Angeles, I return to this sonic horizon. In following the recollection of that particular night in 1995, I begin to wonder if sound practices, as an extension and performative staging of sound itself, might be heard to throw back onto the listening body its own echo: to immerse the listening body in abstractions, replays, vibratory phenomena, and extreme musicalities so as to disrupt the absolute arrival and final completion of sound. To locate the listening body within its own double-take: *I have heard this before* becomes *how might I hear this again?* Might sound practices stage the promise articulated by sound, to forever multiply and diffuse the molecular agitations that carry so many meanings?

VIBRATORY

Huntington Beach, 1996: a performance of experimental music taking place at an art center, with Damion Romero and Kraig Grady. I had seen Damion perform a number of times now, at various spaces, and his ongoing use of feedback and physical sound was given further iteration on this night. A large bass amplifier is placed on the stage, sending out a heavy droning feedback—at least, I recall some form of all encompassing, immersive tone throbbing through the space. The space is in fact shaking, caught in a steady frequency that collapses distances, bringing all things together in a unified band of sound. In addition, as a further action, the artist proceeded to unravel a roll of tin foil across the stage, moving it around, placing it in front of the speaker, to the side, and into the audience. The foil begins to vibrate, a shimmering sound instigated by the pervading frequency—the foil becomes a resonating object, a cord vibrating to the bass tone, a live wire. Such a sound sent the ear onto a secondary plane of sonic matter—already the body is inside the vibratory condition of the space, immersed and invaded by the continual and persistent drone, which vibrates all objects in the room, creating an extended sonic relation: a collapsed architecture. Unraveling the foil, letting it flap in the wind of the drone, a sail caught in this flurry of vibration, these shimmering sounds made one recognize, in a sudden poetics, that all matter was subject to inclusion. The work brought forward the vibratory as a spatial suggestion and condition, leading one to hear all points in the room as elements within the auditory. Vibration reveals a spatial contour that overrides the visual geometry of architecture, instead seeing in space linkages and relations that often pass through walls and floors and at times may overwhelm the listening body.

Vibration as a sound wave moving through materials is also at the core of the work of Michael Gendreau. An artist from San Francisco, Gendreau puts to use the architectures of various spaces by applying “shakers” to air ducts, furniture, walls and floors, to literally tune into the resonant capabilities. Performing at the Activating the Medium festival in San Francisco in 2003, Gendreau brought forward all these instances of vibration as acoustical sounds—from large vibrations spanning the stage floor to smaller emanations arising from the lighting structures overhead, waves of sound permeated the space.

The passing of a subway train underground, below this floor of a café where I sit and have soup, a small vibration traveling up through the floor, along the metal base of the table, to arrive finally onto the plane of the table, a sensation caught just under my arm as it rests on the edge of the table, a marble edge tickling my arm with a train many meters below in a vast network of frictions and contacts, to touch my skin and land against the surface of my bones. The vibratory is a forceful sonic signal, an elemental vitality to the brushing and rupturing of auditory phenomena. To trace such movements might uncover an extensive view that travels through walls, under floorboards, and between the cracks of windows. It bypasses the ear to deliver the core of sonority to the core of the body. Whereas the echo is a detour, a double-take, an in-between spatiality, staggering and haunting, vibration is a wave that moves across the demarcations we understand as self and space; echo breaks whereas vibration mends, interlocks by making all things vulnerable, resonant.

Thinking about that night in Huntington Beach, I might follow this vibration occurring at the café, today, back to the vibration of Romero’s performance—do such vibrations ever stop, and how might we gauge the beginning and end to such occurrences? If the echo persists, as a sound that never arrives but that always returns, might vibration become the very materiality of immersive experience? A tactile image of what brings us together—not the difference of echo, but a space of commonality?

Brandon LaBelle is an artist and writer working with sonic culture and locational identity. He is the author of *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (Continuum, 2006), and the forthcoming *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (Continuum, 2010). He is the editor of the *Surface Tension* book series, on site-specific and geographical practices (Errant Bodies Press).