

Henry Flynt: Activities 1959-

02. März bis 19. Mai 2013

ZKM | Centre for Art and Media, Karlsruhe

Das künstlerische Werk von Henry Flynt gilt zu Recht als eines der am besten gewahrten Geheimnisse der jüngeren Kunstgeschichte. Eine breitere Rezeption der seit 1959 nur sporadisch entstehenden und selten öffentlich gezeigten künstlerischen Arbeiten hat bisher nicht stattgefunden – auch wenn Flynt unter Kennern der US-amerikanischen Avantgarde-Szene als eine der zentralen Figuren gehandelt wird. Die Gründe dafür sind vielfältig. Ein Punkt dürfte sein, dass Flynts im engeren Sinne ›künstlerisches‹ Werk nur einen kleinen wenngleich äußerst wichtigen Teilaspekt innerhalb seines transdisziplinär übergreifenden Gesamtprojekts ausmacht. Tatsächlich ist es ohne Kenntnis seiner korrespondierenden philosophischen Arbeiten sowie der zahlreichen kompositorischen und musikalischen Werke nur schwer zu durchdringen.

Die Ausstellung in Kooperation mit dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf stattfindende Ausstellung *Henry Flynt: Activities 1959-* im ZKM | Medienmuseum ist nicht nur deshalb ein Ausnahmeprojekt. Retrospektiv angelegt, zeigt die Schau zum ersten Mal in Deutschland einen Überblick über die künstlerischen Arbeiten Flynts. Darüberhinaus ist sie die erste institutionelle Einzelausstellung des 1940 in Greensboro, North Carolina geborenen Künstlers überhaupt.

Dank großzügiger Leihgaben institutioneller und privater Leihgeber aus Europa und den USA kann *Henry Flynt: Activities 1959-* eine signifikante Auswahl künstlerischer Arbeiten aus sämtlichen Werkphasen zusammenführen. Ganz besonders freuen wir uns über die bedeutenden Leihgaben aus der Sammlung des Museum of Modern Art, New York, das uns seltene Frühwerke des Künstlers aus dem Zeitrahmen zwischen 1959 bis 1965 zur Verfügung gestellt hat. Zentrale Arbeiten der 1980er bzw. 1990er Jahre stammen aus der Sammlung der Emily Harvey Foundation, New York.

Im Rahmen der Ausstellung hat Henry Flynt außerdem eine Reihe älterer, damals situationsspezifisch entstandener Arbeiten rekonstruiert sowie eine Reihe neuer Werke konzipiert und vor Ort umgesetzt. Hervorzuheben ist dabei die Rekonstruktion des *Logically Impossible Space*, die der Künstler ursprünglich 1990 für die Ausstellung »Ubi Fluxus, Ibi Motus« im Rahmen der Biennale von Venedig entwarf.

Die Werkauswahl konnte um die seltenen Buch- und Magazinpublikationen Flynts seit 1962 ergänzt werden. Zahlreiche Veröffentlichungen, Dokumente und weitere Archivalien erlauben ferner, das komplexe Werk Flynts in seiner historischen Genese zu erfassen und es im zeitgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen. Allerdings stellt sich selbst bei der umfassendsten Darstellung des künstlerischen Werks das Problem, dass solch eine Schau aufgrund der besonderen Struktur ihres Gegenstands immer fragmentarisch bleiben muss.

Henry Flynts transdisziplinäre künstlerische Praxis – aber auch seine zunehmende politische Radikalisierung Anfang der 1960er Jahre – ist zwar im Zusammenhang mit der Neuverhandlung der Möglichkeiten und Funktion ästhetischer Praxis zu sehen, wie sie die New Yorker Avantgarde-Szene dieser Zeit mit AkteurInnen wie u.a. Tony Conrad, Simone Forti, George Maciunas, Walter de Maria, Robert Morris und La Monte Young auszeichnete; mit ihnen stand Flynt in teilweise intensivem Austausch. Überdies entwickelte sich sein Projekt aber in kritischer Reaktion auf die Radikalisierung ästhetischer Modelle, die sich damals – zumal mit dem Argument ihres radikalen ›Neu-Seins‹ – medien- und genre-

übergreifend zwischen Musik, bildender Kunst, Literatur und Performance etablieren.

Die besondere Art und Weise, wie Flynt seine künstlerische Praxis konsequent mit ihrer theoretischen Reflexion verschränkt, ja wie die philosophische und methodologische Arbeit nicht nur zur Legitimation dieses Projekts herangezogen wird, sondern zu seinem buchstäblichen Medium und Thema wird, ist – über den historischen Hintergrund der 1960er Jahre hinaus – nicht anders als außerordentlich zu nennen.

Diesem Werk ist deshalb nicht mit ausschließlich kunstimmantenen Kriterien beizukommen. Flynts künstlerische Arbeit zeichnet sich vielmehr geradezu dadurch aus, dass sie *in sich* eine fundamentale Kritik derjenigen Grundannahmen austrägt, auf denen gemeinhin unser historisches Verständnis wie unsere gegenwärtige Praxis der Kunst beruhen. Dies führte Flynt zwischen 1961 und 1965 zu einer dezidiert anti-künstlerischen Position und hatte – abgesehen davon, dass er seine frühen Arbeiten größtenteils vernichtete – seine zeitweilige Abkehr (1962 bis 1987) von der Kunst und ihrem Betrieb zur Folge. Zentrales Argument hierfür ist seine 1962 in der dritten Nummer von Wolf Vostells Zeitschrift *dé-coll/age* veröffentlichte Konzeption einer »Acognitive Culture«, einer kulturellen Praxis, die sich jeder konventionellen Wahrnehmungs- und Erkenntnisweise widersetzt bzw. sich als ausdrückliche Kritik daran versteht. Dass Flynts Gesamtprojekt zugleich von seinem originären philosophischen System getragen wird, das somit den Ausgangspunkt und intellektuellen Horizont für seine sämtliche Aktivitäten bildet, vereinfacht die Situation auch für den heutigen Interpreten nicht. Wer sich für dieses Projekt interessiert, hat sich ihm zu dessen eigenen Bedingungen zu stellen und muss sich mit seinen Ansprüchen auseinandersetzen. Vermutlich ist darin ein weiterer Grund dafür zu suchen, warum Flynts künstlerisches Werk wie sein darüber hinausgehendes Gesamtprojekt nur in spezifischen Insider-Zirkeln – und selbst dann nur ausschnitthaft auf bestimmte Teilaspekte wie das musikalische Werk, die politischen Aktivitäten, die Anti-Kunst der 1960er Jahre – bekannt ist.

In der kunsthistorischen Literatur gilt Henry Flynt – darin hochgradig missverständlich – als Vorreiter der sogenannten Konzeptkunst. Heute umfasst der englischsprachige Begriff ›conceptual art‹ im weiteren Sinne ein heterogenes Gemenge ästhetischer Praktiken, die Mitte der 1960er Jahre international etwa gleichzeitig aufkommen und von einer Verschiebung zwischen dem eigentlichen Wesen und der konkreten Realisation von Kunst zeugen. Dagegen wurden unter der lange als kanonisch geltenden ›conceptual art‹ diejenigen künstlerische Projekte gefasst, die Kunst konsequent als reine linguistische Operation und somit als abgetrennt und unabhängig von ihrer Materialisation etwa in Form von Kunstobjekten begriffen.

Tatsächlich hatte Henry Flynt 1961 als erster den Begriff »Concept Art« geprägt und auf seine eigenen Arbeiten angewendet. Er definierte den Begriff im selben Jahr in dem gleichnamigen Aufsatz für die berühmte, von La Monte Young und Jackson Mac Low herausgegebene *An Anthology*. Diese erschien dann allerdings erst mit großer Verspätung, 1963. In diesem Aufsatz, der für die zweite Auflage des Buchs 1970 überarbeitet und ergänzt wurde, etabliert Flynt »Concept Art« in einem sehr spezifischen Sinn als eigenes künstlerisches Genre. Damit haben die heute als kanonisch geltenden ›konzeptuellen‹ Praktiken, wie wir sie seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kennenlernten, nichts zu tun. Wenn überhaupt, weisen sie nur im Nachhinein oberflächliche Parallelen zu Flynts früherem und sehr genau zur Darstellung gebrachten Konzeptverständnis auf. Ein wesentlicher Aspekt der Düsseldorfer Schau ist es, dies anhand von Originalmaterialien und entlang der Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte von Flynts »Concept Art« zu verdeutlichen.

Ein wichtiger Schritt auf dem Weg hin zur Etablierung von »Concept Art« ist die Arbeit *Optical Audiorecorder* (1961, ergänzt 1965 und 2012), die in Form eines Konvoluts verschiedener Notizen, Zeichnungen, Modelle (verschiedene Plastikfolien, ein Möbiusband aus Papier) und Recherchematerialien erhalten ist. Der Plan für ein Tonaufzeichnungsgerät wird hier u.a. entwickelt, das visuelle Signale in Klang überträgt. In diesem Zusammenhang spricht Flynt erstmals von einer »Concact (*ein Neologismus aus »conceptual« und »activity«; A.d.V.*) of Colored Sheets and Acoustical Scans.« Um aktuelle Zeichnungen und eine Rekonstruktion der ursprünglichen Form des dem Konvolut beiliegenden Möbiusbands sowie um die Installation der rekonstruierten Arbeit *Teseqs* (1961) ergänzt, ist *Optical Audiorecorder* in erweiterter Form im ZKM zu sehen.

Einen Höhepunkt auf Flynts Weg zur Anti-Kunst markiert sein Vortrag »From »Culture« to Veramusement,« den sein Autor am 28. Februar 1963 im Studio von Walter de Maria regelrecht als Medienereignis und Performance zugleich inszenierte: Beim Betreten des Raums musste man auf eine Reproduktion der *Mona Lisa* steigen, während Flynt hinter dem Rednerpult eine prominent platzierte Porträtfotografie des russischen Avantgarde-Dichters und Künstlers Wladimir Majakowski angebracht hatte. Dem Vortragsabend waren drei per Presseankündigung öffentlich gemachte Protestaktionen vorangegangen, in deren Verlauf Flynt zusammen mit Tony Conrad und dem Filmemacher Jack Smith vor dem New Yorker MoMA, dem Lincoln Center sowie dem Metropolitan Museum demonstrierten. Dabei trugen die drei Aktivisten Plakate, welche ihre totale Ablehnung gegenüber jeglicher Hochkultur generell aber auch ihrer Institutionen unmissverständlich zum Ausdruck brachten: »Demolish Serious Culture!« war auf eines der Plakate geschrieben, das auch während des abschließenden Vortrags gezeigt wurde.

Sein Konzept des »Veramusement«, das Flynt kurze Zeit später zur Praxis des »Brend« ausbaute, basiert auf einer radikalen Absage an die sozialen Konventionen und funktionellen Anforderungen, der die Kunst (als Institution) wie der Einzelne unterliegt. Stattdessen versteht sich »Veramusement« als Form der Beschäftigung mit sich selbst auf der ausschließlichen Basis der eigenen Wertschätzung solcher Beschäftigung.

Henry Flynts ohnehin distanziertes Verhältnis zur Kunstwelt führte unmittelbar danach zu einer weiteren Radikalisierung, die sich in seinem nunmehr verstärkten politischen Engagement als Mitglied und Aktivist der Workers World Party (bis 1967) widerspiegelt. Notorische Berühmtheit erlangten seine zusammen mit George Maciunas realisierten Aktivitäten im Rahmen ihrer gemeinsamen Initiative *Action Against Cultural Imperialism*. Am 29. April 1964 fand vor der New Yorker Town Hall eine vom AACI organisierte Demonstration gegen die Aufführung deutscher Neue-Musik-Komponisten (wie Blacher, Hartmann, Henze etc. unter der Leitung Wolfgang Fortners und Karlheinz Stockhausens) statt und am 8. September eine weitere gegen die Aufführung von Stockhausens *Originale* in der Judson Hall. An diesen Protestaktionen beteiligten sich neben Flynt und Maciunas u.a. verschiedene Mitglieder der Fluxus-Bewegung. Im Rahmen der Fluxus-Historiographie wurden die Ereignisse speziell um die von Charlotte Moorman initiierte und unter Beteiligung zahlreicher Fluxus-Akteure und VertreterInnen der New Yorker Avantgarde-Szene realisierte *Originale*-Aufführung sehr kontrovers diskutiert und – speziell, was Flynts explizit politisch motivierte Beteiligung betrifft – nicht unparteiisch bewertet.

1965 veröffentlichte Flynt das von George Maciunas gestaltete Pamphlet *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture* und begleitete die Publikation mit einem Vortrag. Darin entwickelt er eine in politisch-revolutionären, ökonomischen und sozialen Belangen, nicht aber in künstlerischer Hinsicht progres-

siv-kommunistische Agenda entsprechende Ästhetik – speziell auch unter Einbeziehung von Popkultur in scharfer Abgrenzung zur institutionellen »Serious Culture«.

In den 1970er Jahren widmete er sich neben dem Studium der Wirtschaftswissenschaften vor allem der Musik, spielte als Solist und in verschiedenen Besetzungen Konzerte und formiert die kurzlebige Band Nova'Billy. Zahlreiche Aufnahmen dieser Zeit, die von einer ebenso originären wie unabhängigen kompositorisch-musikalischen Position zeugen, liegen seit 2001 in Erst- und Wiederveröffentlichungen vor.

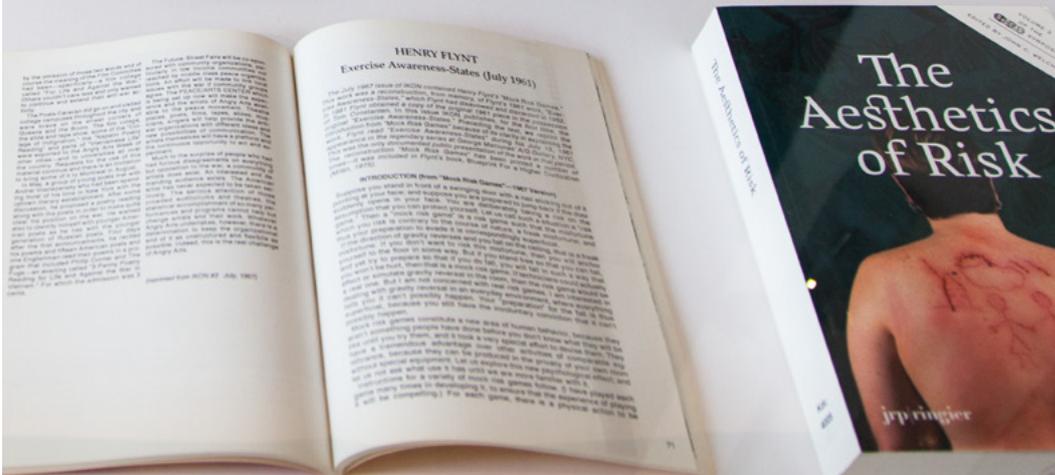
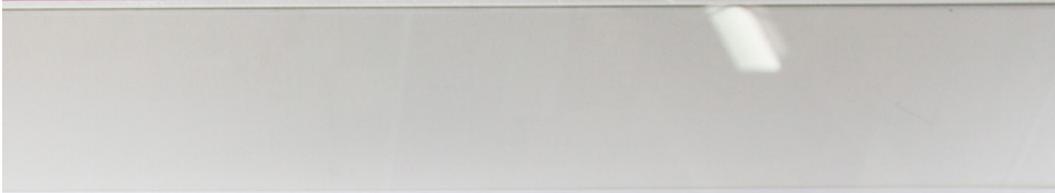
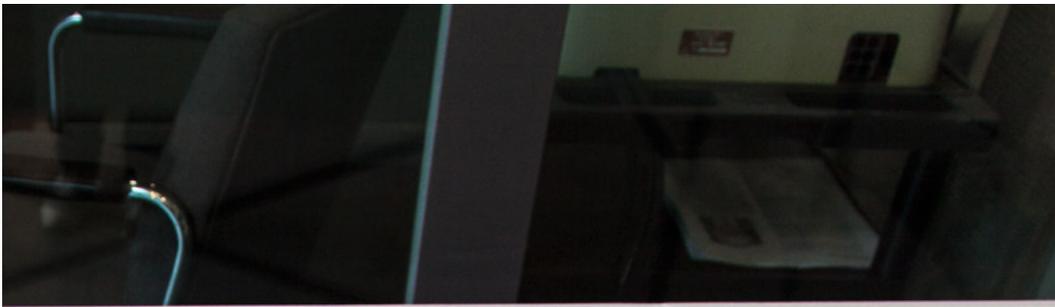
Erst 1987 wurde Flynt wieder künstlerisch aktiv. Die 1982 von Jon Hendricks und Barbara Moore organisierte Ausstellung *Fragments & Reconstructions from a Destroyed Oeuvre, 1959-1963* in der Buchhandlung Backworks, New York erlaubte erstmals einen Überblick über die frühen künstlerischen Aktivitäten Flynts. Zur Ausstellung erschien ein umfangreicher Katalog mit zahlreichen Faksimiles und Rekonstruktionen.

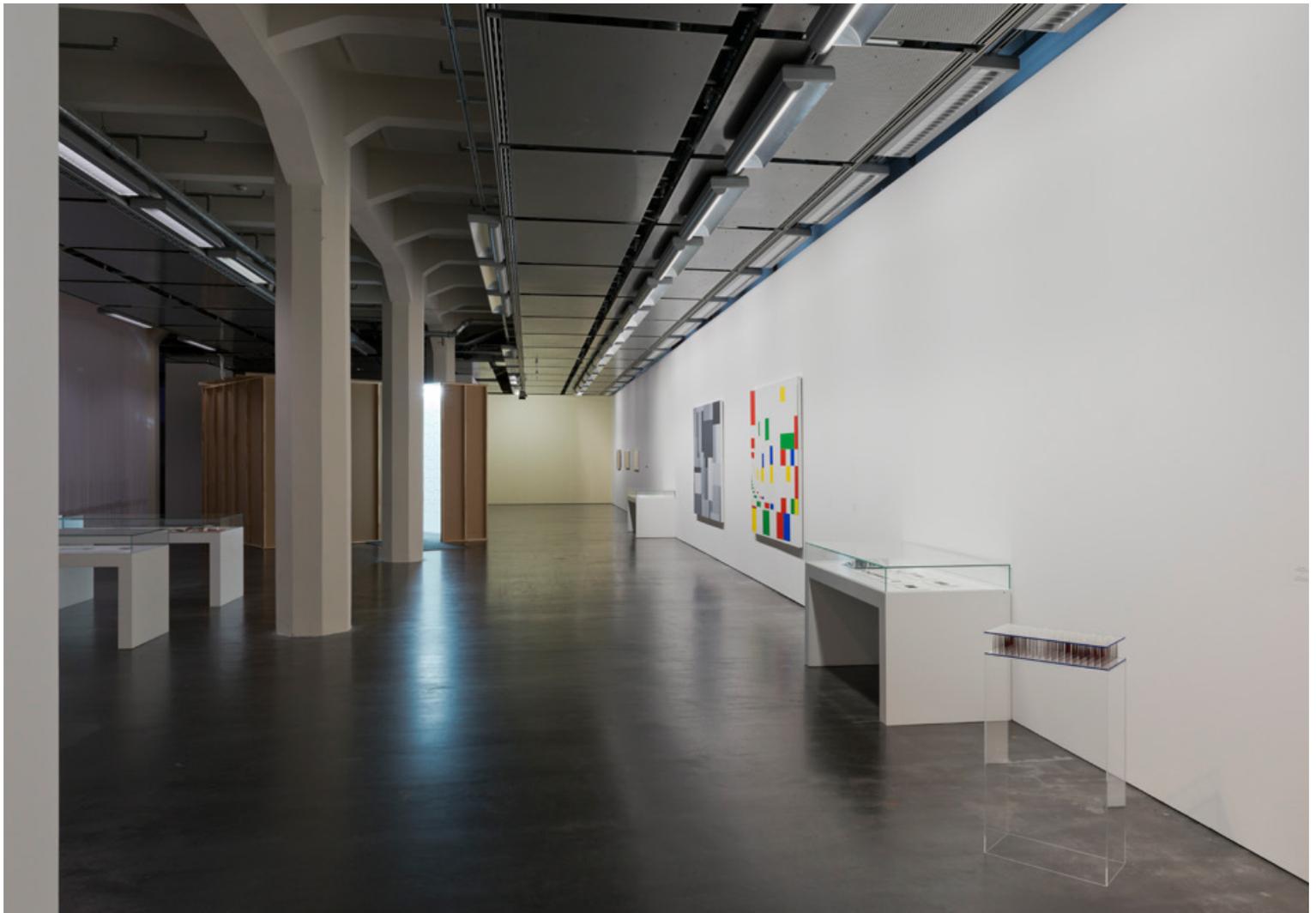
In seinen Ausstellungen in der New Yorker Emily Harvey Gallery 1989 und 1993 zeigte Flynt neue, in verschiedenen Medien realisierte Arbeiten von der Malerei über Textarbeiten (*Light Flies*, 1987) bis hin zu architektonischen Modellen und tatsächlich umgesetzten Wahrnehmungsräumen (*Logically Impossible Space*, 1990, nach den ursprünglichen Plänen rekonstruiert), die seine unausgesetzte Beschäftigung mit Phänomenen der optischen Wahrnehmung, der Logik und der Mathematik widerspiegeln. Teilweise knüpfen die Arbeiten an sein Frühwerk an.

Neben einer Auswahl von Arbeiten aus dieser Zeit hat Flynt für die Ausstellung ganz neue Arbeiten entwickelt und vor Ort realisiert. Die 23-teilige Serie *Future of the Image* (2006/2012), etwa zeigt eine Auswahl digital hergestellter Bildmotive. Dagegen schließt die Rekonstruktion von *Teseqs* die in installativer Form gezeigt wird und deren Version als Multiple den BesucherInnen zur Verfügung steht, an die Überlegungen zur »Concept Art« von 1961 an.

Hans-Jürgen Hafner











TESEQS: The fifth concept art piece

from 1961

Henry Flynt

Briefly on the work

Teseqs was one of my so-called Mathematics Systems of 1961 which I reconfigured as *concept art* after I had conceived concept art in June 1961. In general, I give you something to look at; concept art is typically about viewing. In general, there is a time-series of sustained or instantaneous views. You are asked either to register those views or to impute something to them imaginatively. In general, there is a derivation: you register an arc in time from an initial view to a terminal view. The views involve discernment and they may involve imputation.

The exercise is essentially phenomenological. That means that you can't just peruse the words. You have to try viewing. To have any idea of what Teseqs is about, the viewer has to hold the sheet, and to try distinguishing so-called *teseghets*, and to experience the problems in registering *teseghets* and their sequence or non-sequence. (In what follows, for accessibility, I say »element« instead of *teseghet*.)

For purposes of making an exhibit of the work, we can make a sharp distinction between learning to view—and the structure which one may or may not be able to impute after one learns to view. Here we are entirely concerned with learning to view.

Viewing the sheet

You are given a piece of stationary with an aperture in the center: the sheet. I have always assumed that the sheet is used in the horizontal position. In fact, I didn't really think it through in 1961. The whole sheet, unfolded and unbent, is to be in one's field of vision. But how does it get there? If you pinch a lower corner between your fingers, you obscure that corner. Nevertheless, I believe that that is what I assumed. Otherwise you would have to place the sheet in some sort of Plexiglass holder. Its position could be fixed on a stand. But I believe that I wanted the viewer to be able to move the sheet.

The normative way of using the sheet is to hold it in your field of vision face-on. *Apprehend the sheet as a gestalt*. That means that *the sheet defines the focal length*. The content at the aperture therefore is not necessarily in focus—or is typically out of focus. What is more, whether it is in focus depends on what it is. An absolutely featureless blue wall will not be blurry even though it is fifteen meters from the back side of the sheet.

It is so important that I may restate it. The sheet interposes a matte in the visual field and (in effect) projects part of the visual field to the plane of the paper. *The sheet is large enough relative to the hole to cue you to focus on the plane of the sheet*. Key-hole peeping is ruled out. Thus what you see at the hole need not be in focus.

This is quite non-trivial. There is a strong association between seeing and focusing. If you hold up a dowel and focus on it, you may indeed be aware of the background as a blur. You register it in a way that falls short of seeing. With the interposed matte, the situation is more acute. The out-of-focus background is narrowed to the center of a featureless matte. Do you see it at all, or is your visual encounter with it subliminal?

Apparently I was not rigorous about requiring you to hold the sheet face-on. You could view it from the side, in which case you would not see the hole at all. But I don't consider that important.

Now I have to ring in one or two definitions. »One element«: you commence viewing, and »one element« lasts as long as there is no change at the hole. Referring back to that blue wall, you could move the sheet in front of the blue wall and remain in »one element.«

When what is at the hole changes, you are thrown into a second element. It is clear enough if there is an instantaneous change followed by a (second) static situation. Let the light on the blue wall be suddenly brightened or dimmed.

But what if something moves at the hole? In the first place, since it is out of focus, you may only be registering it subliminally. Secondly, maybe what you are presented with is continuous motion or continuous change. Now you have to judge something on which science offers no fixed verdict. You may see a smear. Can you mentally break it down into successive instants? Is it essentially non-quantizable? Does it fail to have order the way fractions (not to say the real line) fail to have order? (Between any two you can identify there is conceptually a third.)

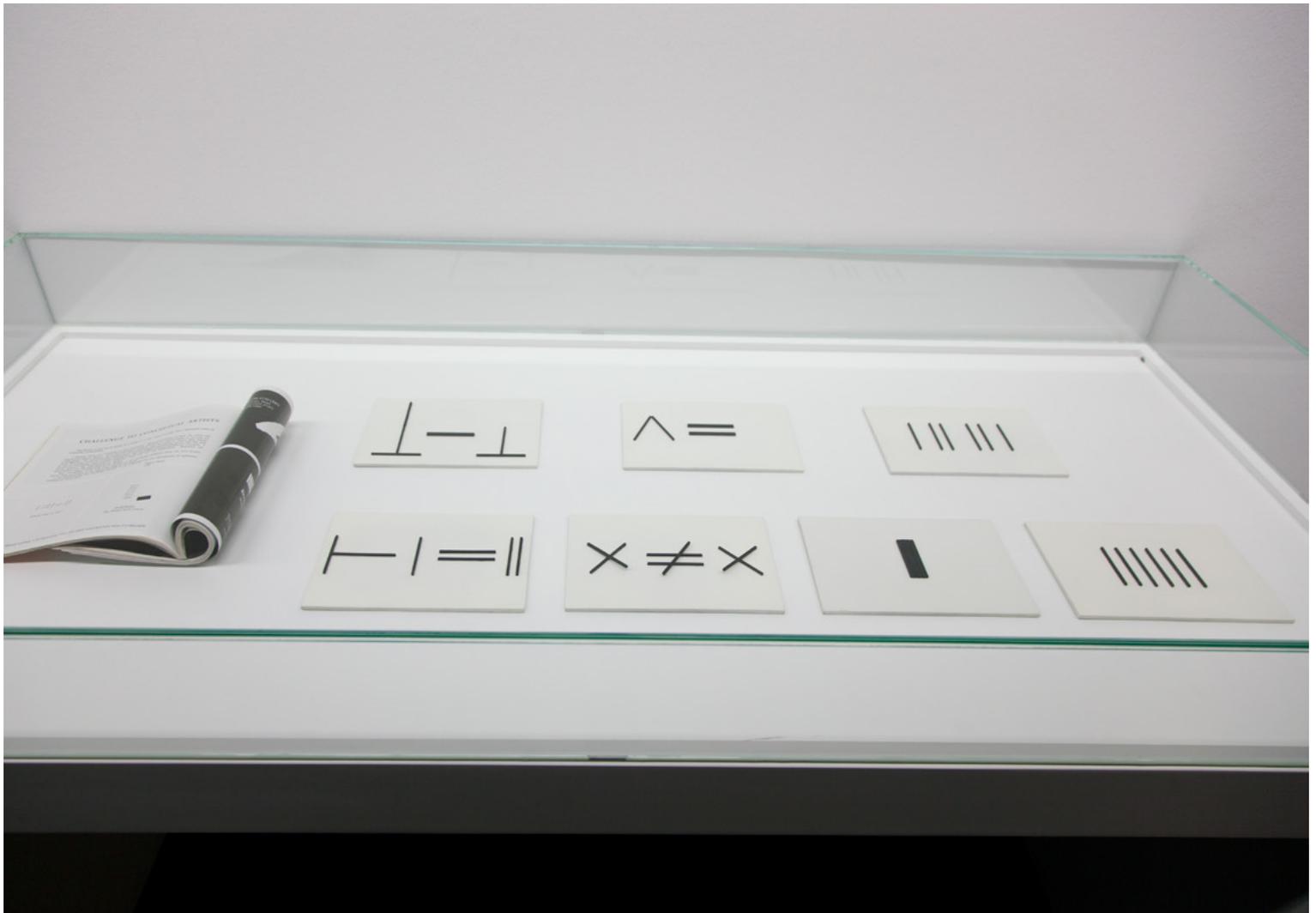
If you want to delve into this work, you have to get all these visual issues sorted out, or at least become familiar with them, before the »structural« aspect of the piece is rung in.

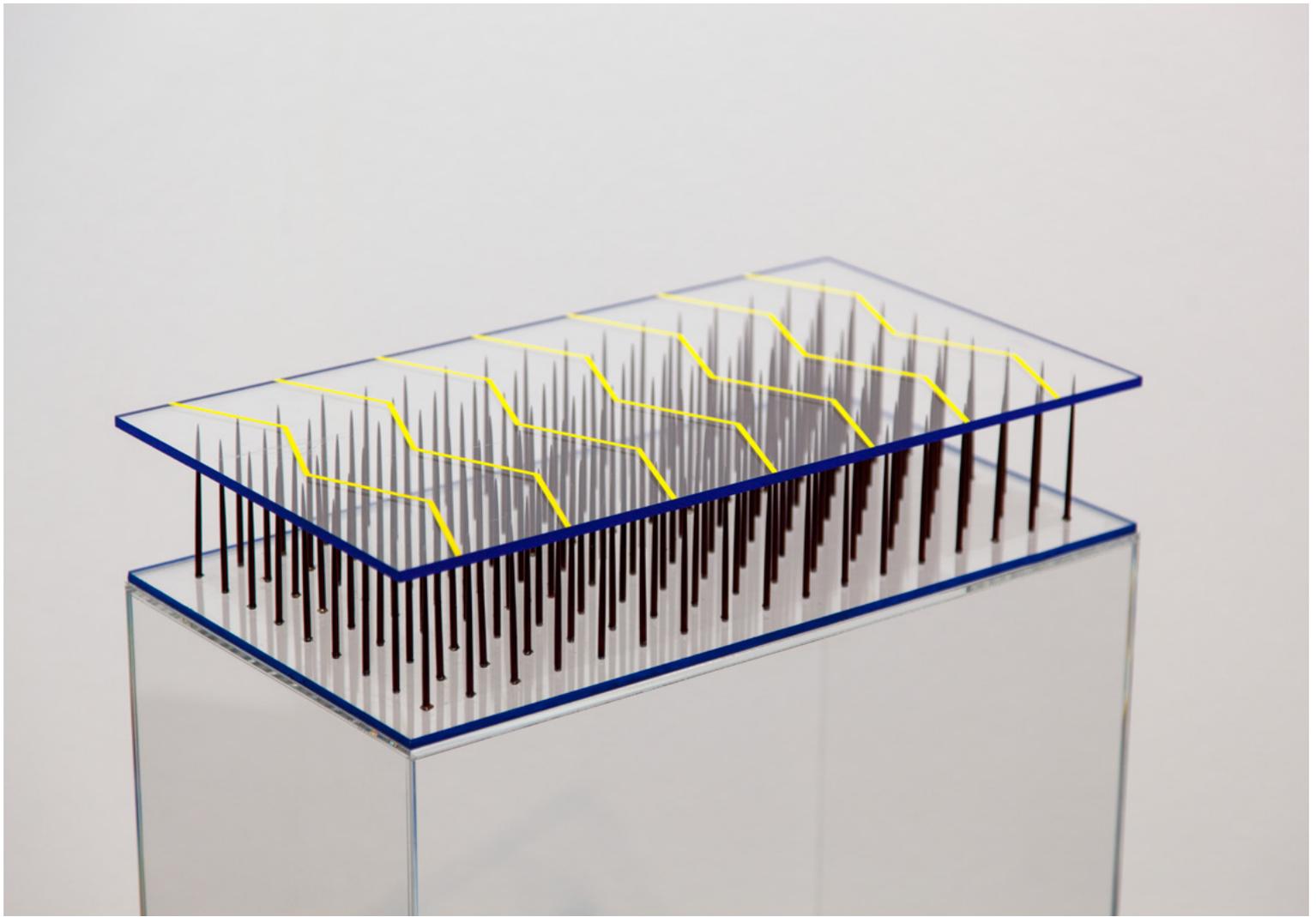
What happens then is that you get a one-dimensional »derivation« in which a »new element« appears whenever what you see at the hole changes. Since what you see at the hole can change continuously, you may see »elements« replacing each other rapidly. You may see »elements« replacing each other with infinite rapidity. You may see a derivation of which the »elements« form a visual temporal continuum—a smear.

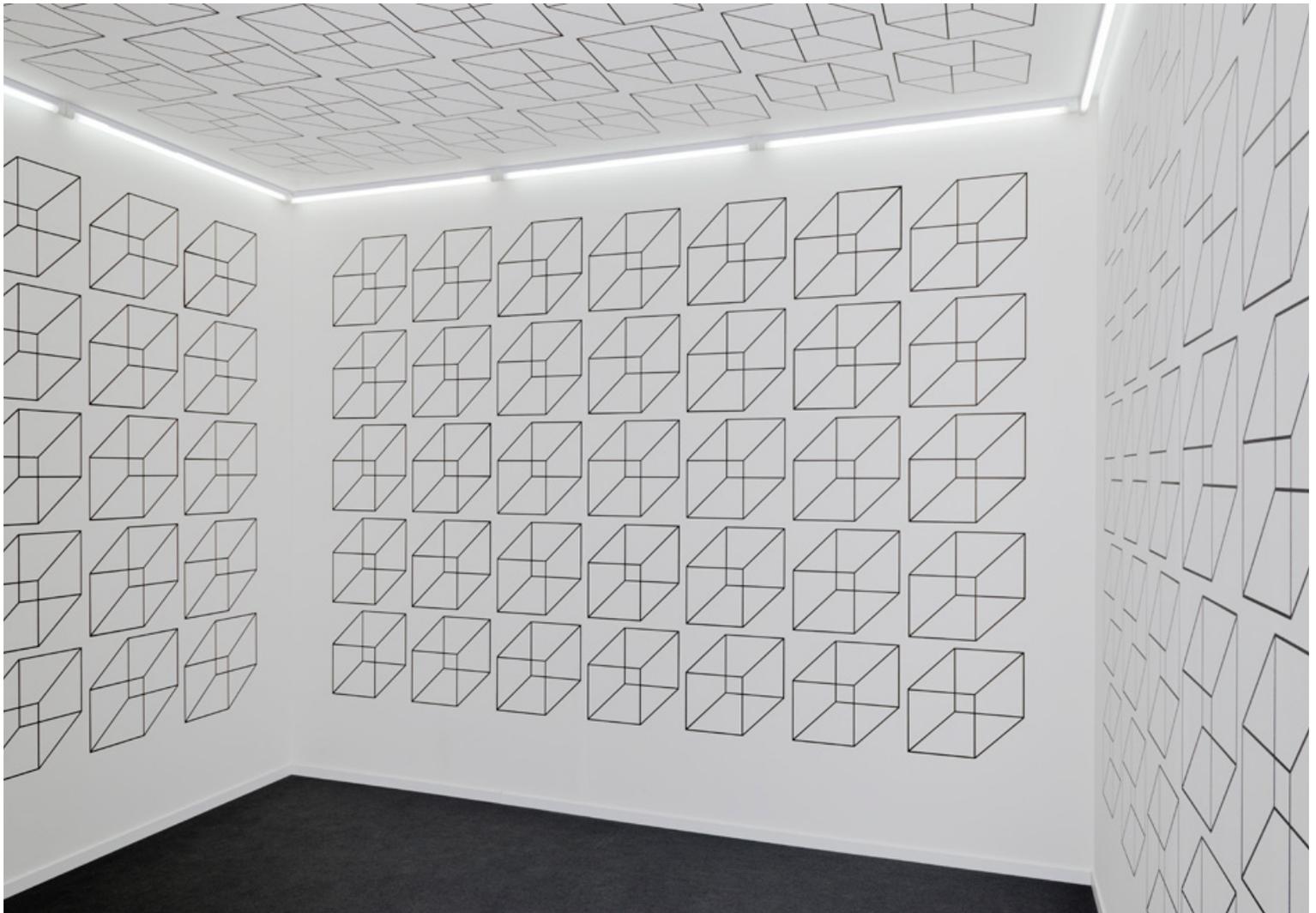
So what Teseqs demands is that you pay keen attention to mutations in the content at the hole changes. You are being asked: precisely to what extent can you track differences as they appear? Given, as an additional complication, that you do not focus on the visual content of interest.

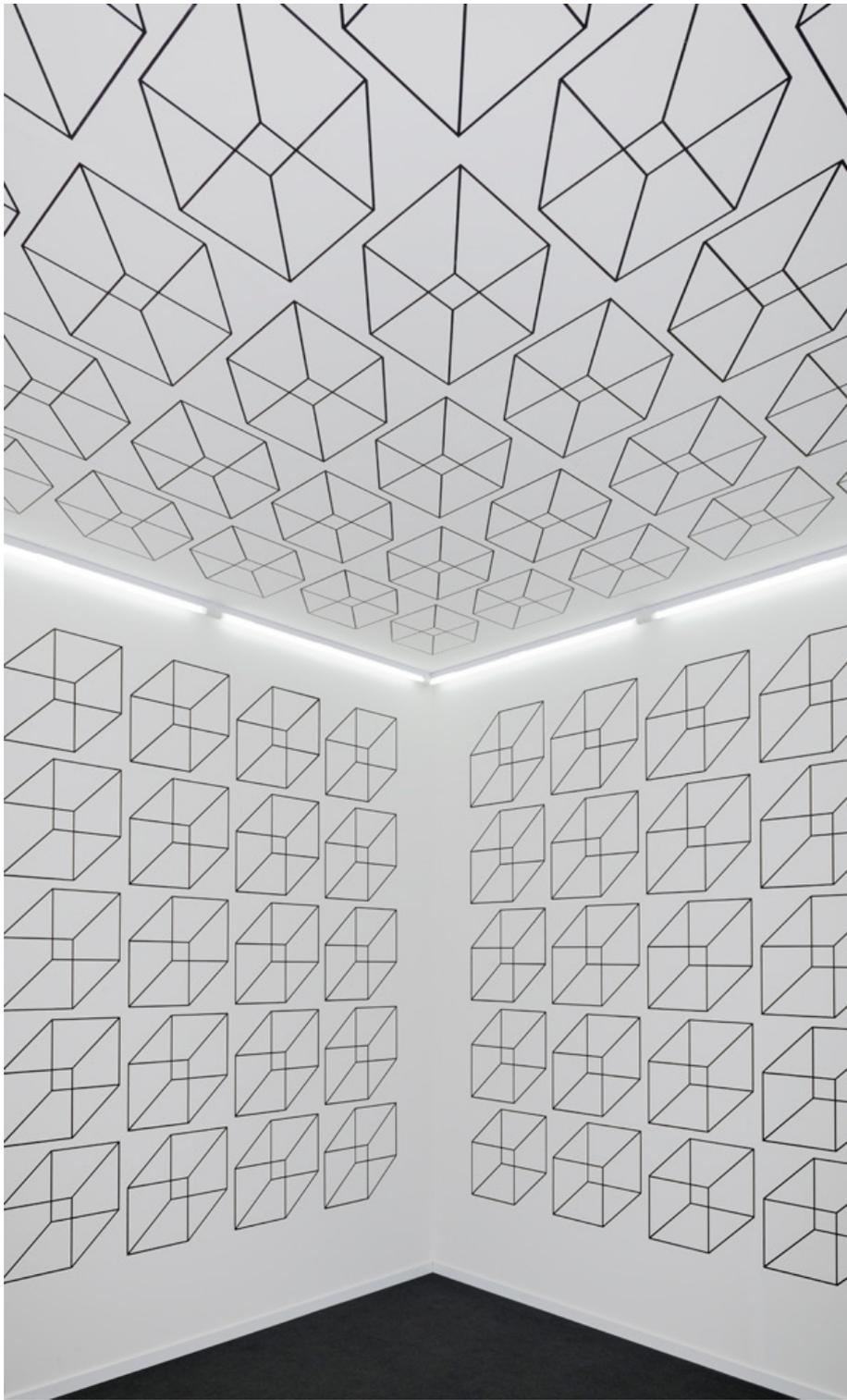
This explanation is continued to become a proper explanation of the piece elsewhere. To jazz it up, I even allowed for strobe lighting and for instantaneous shifts in the paper's position during blinks.

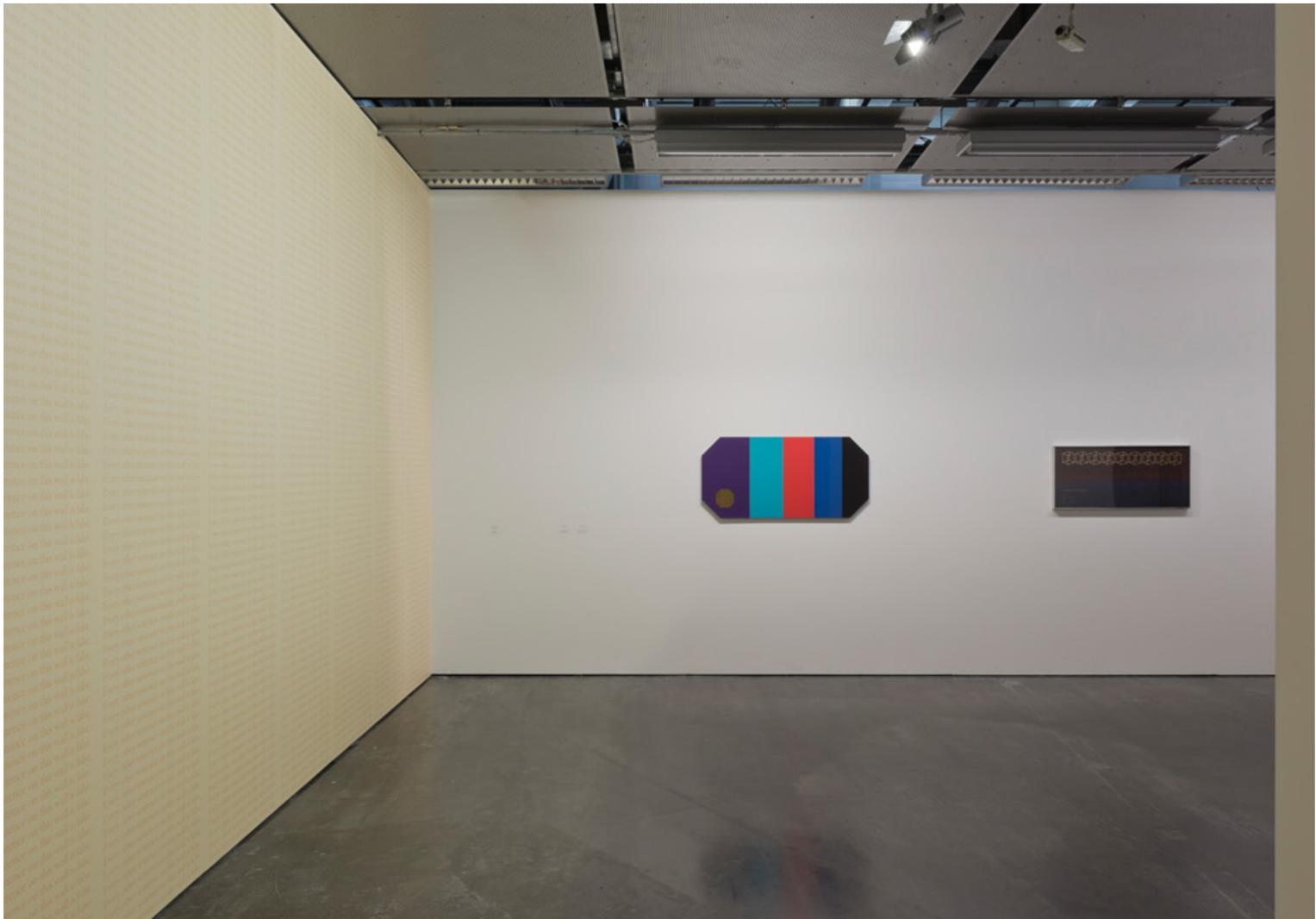








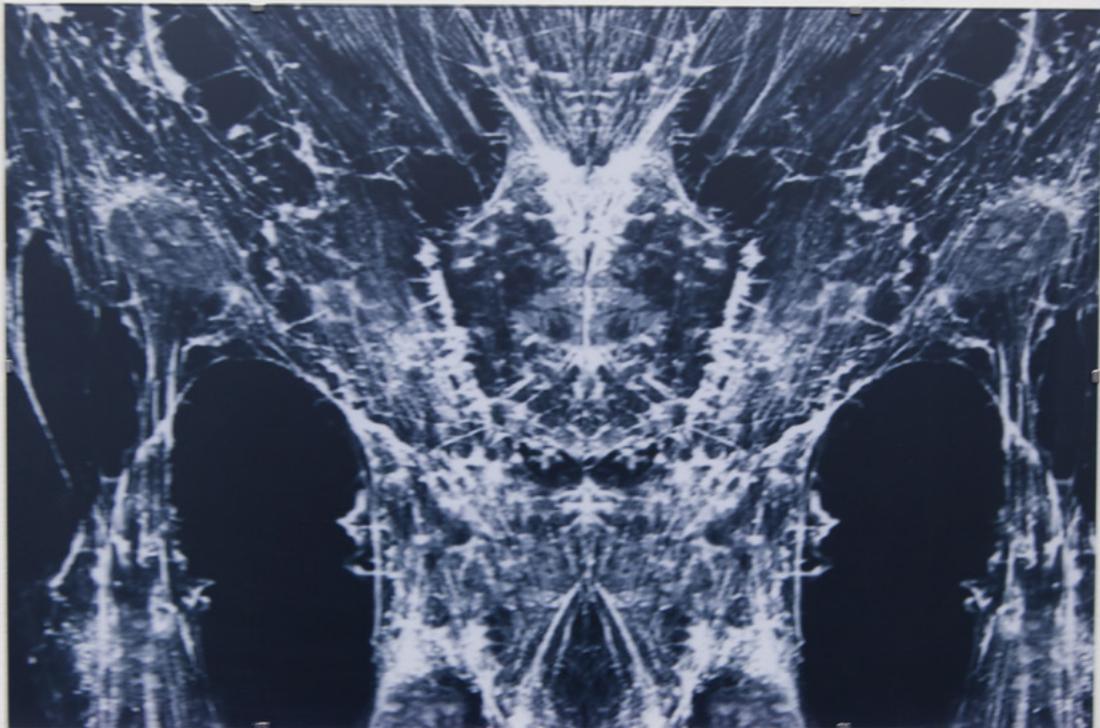


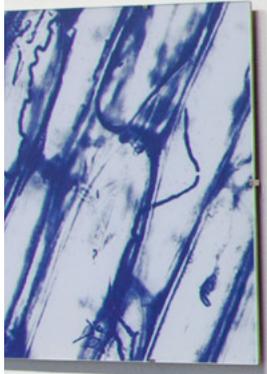




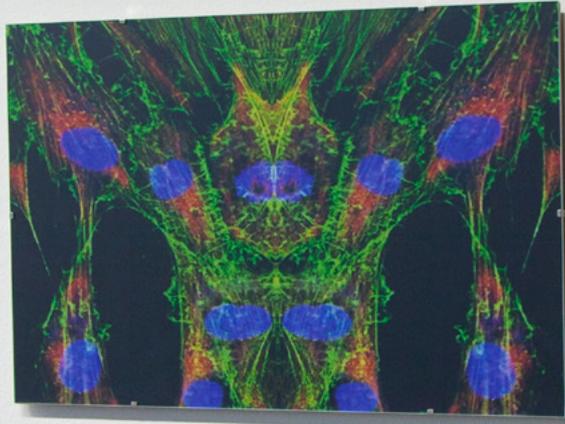
Future of the Image

1. My Fund
2. Scarab-Risks Future
3. Birth of the Antichrist
4. Turquoise Seeds
5. Dark Canvas
6. Electric Trees
7. Jack's Investigation
8. Exploding Lozenges
9. Hot Spots
orange, violet
10. Poible Vase
11. Steaming Ribs
Impressed
12. Scarab Girl Left
13. Poible Stern
14. Falling Bloody Coffin
15. Blinking Ribs
Impress Scarab
16. Hot Spots
yellow, black
17. Dark Star
18. Bloody Deck
19. Crystal Scarab
20. Steaming Windows
21. Steaming Ribs (Red)
22. Evoked Scarab
23. Beating Neurons

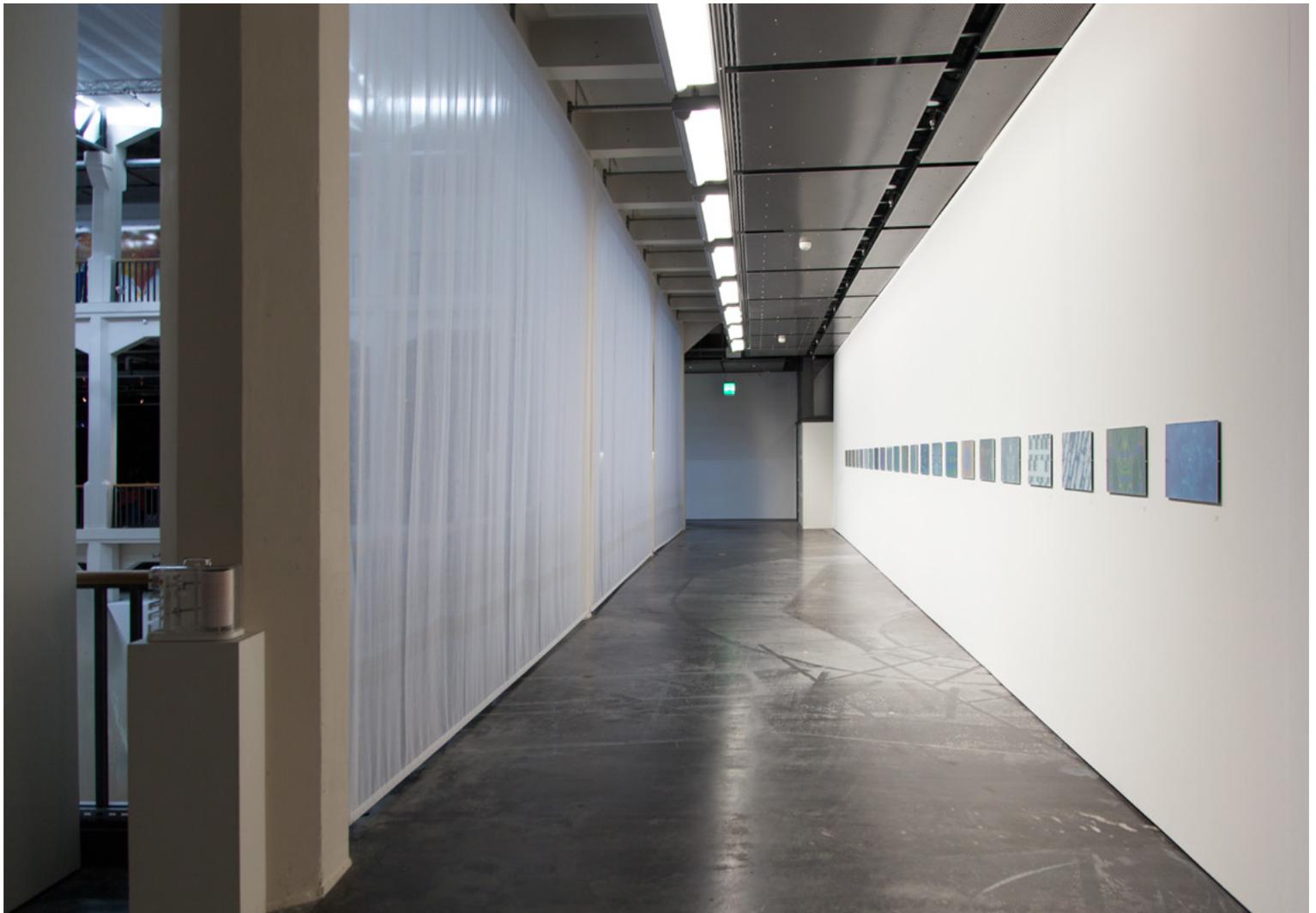




21



22



Henry Flynt and Catherine Christer Hennix: A Program of Illuminatory Sound Environments

21. März – 12. Mai 2013, ZKM_Kubus

Henry Flynt und Catherine Christer Hennix präsentieren drei Kompositionen zusammen als *Program of Illuminatory Sound Environments*. Das Environment im Subraum des ZKM_Kubus ist angelehnt an die Kooperation der KünstlerInnen für The Kitchen in New York aus dem Jahr 1979.

Jede Komposition erklingt acht Stunden am Tag und wird am nächsten Tag von der nächsten abgelöst. Nach drei Tagen beginnt die Rotation von vorn. Dieses besondere Ereignis begleitet Henry Flynts Einzelausstellung »Henry Flynt. Activities 1959–« im ZKM | Medienmuseum.

March 21 – May 12, 2013, ZKM_Cube

Henry Flynt and Catherine Christer Hennix present three of their compositions as a *Program of Illuminatory Sound Environments*, reminiscent of their collaboration for The Kitchen in New York 1979.

The selections will be played eight hours a day, on a three-day rotation. This special event prominently accompanies Henry Flynt's acclaimed solo show at ZKM | Media Museum "Henry Flynt. Activities 1959–".

Henry Flynt
Celestial Power 1979

Catherine Christer Hennix
Rag Infinity / Rag Cosmosis 1976/2013 (Beta version)

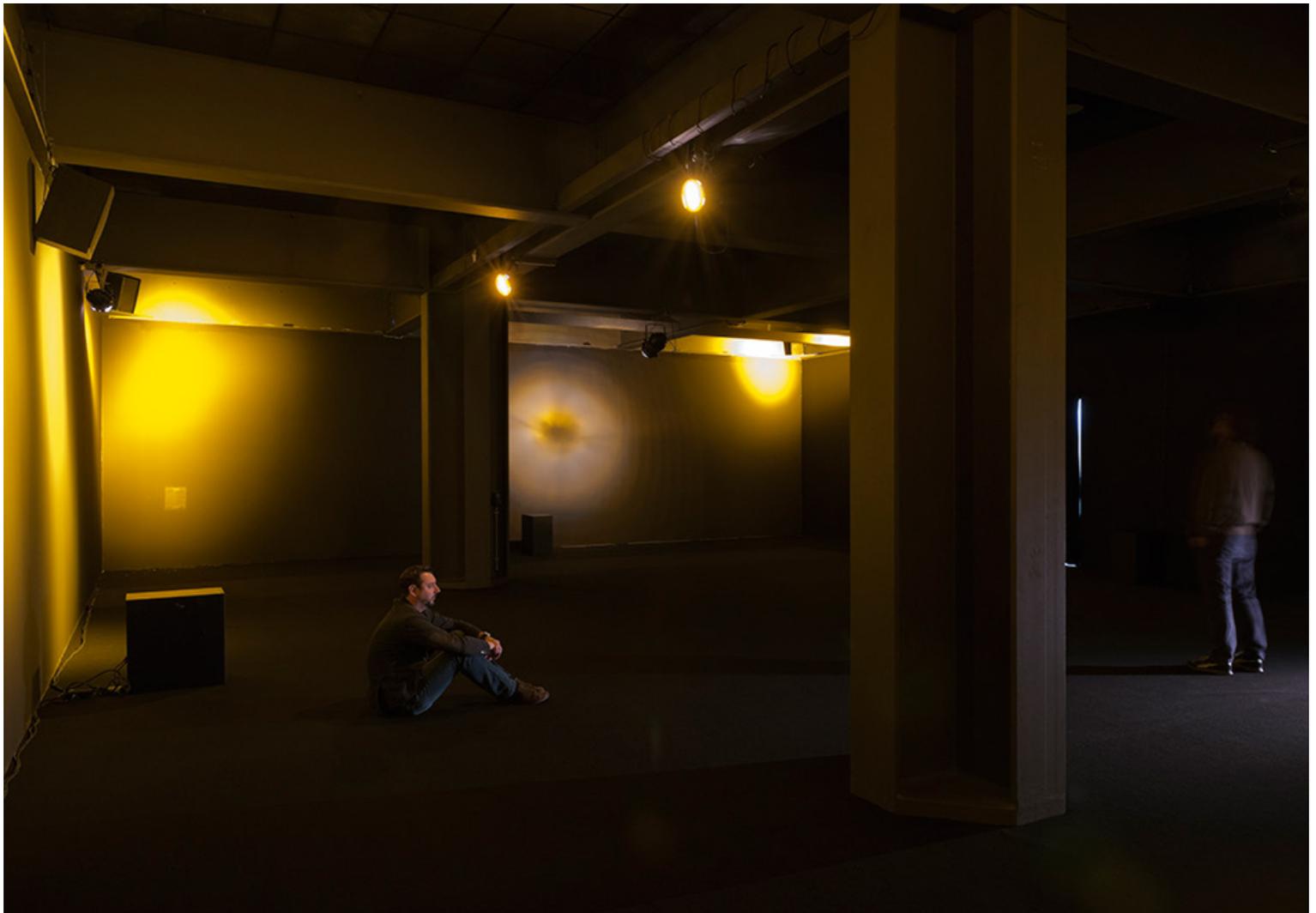
Henry Flynt
Glissando No. 1 1979

Appreciations / Danksagungen:

H. Flynt: John Berndt & Samuel Burt, audio programming / Audio-Programmierung
C. C. Hennix: Stefan Tiedje, program design / Programm-Design

21.03.	Do/Thur	<i>Celestial Power</i>
22.03.	Fr/Fri	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
23.03.	Sa/Sat	<i>Glissando No. 1</i>
24.03.	Sa/Sun	<i>Celestial Power</i>
25.03.		
26.03.		
27.03.	Mi/Wed	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
28.03.	Do/Thur	<i>Glissando No. 1</i>
29.03.	Fr/Fri	<i>Celestial Power</i>
30.03.	Sa/Sat	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
31.03.	Sa/Sun	<i>Glissando No. 1</i>
01.04.	Mo/Mon	<i>Celestial Power</i>
02.04.		
03.04.	Mi/Wed	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
04.04.	Do/Thur	<i>Glissando No. 1</i>
05.04.	Fr/Fri	<i>Celestial Power</i>
06.04.	Sa/Sat	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
07.04.	Sa/Sun	<i>Glissando No. 1</i>
08.04.		
09.04.		
10.04.	Mi/Wed	<i>Celestial Power</i>
11.04.	Do/Thur	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
12.04.	Fr/Fri	<i>Glissando No. 1</i>
13.04.	Sa/Sat	<i>Celestial Power</i>
14.04.	Sa/Sun	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
15.04.		
16.04.		
17.04.	Mi/Wed	<i>Glissando No. 1</i>
18.04.	Do/Thur	<i>Celestial Power</i>
19.04.	Fr/Fri	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
20.04.	Sa/Sat	<i>Glissando No. 1</i>
21.04.	Sa/Sun	<i>Celestial Power</i>
22.04.		
23.04.		
24.04.	Mi/Wed	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
25.04.	Do/Thur	<i>Glissando No. 1</i>
26.04.	Fr/Fri	<i>Celestial Power</i>
27.04.	Sa/Sat	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
28.04.	Sa/Sun	<i>Glissando No. 1</i>
29.04.		
30.04.		
01.05.	Mi/Wed	<i>Celestial Power</i>
02.05.	Do/Thur	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
03.05.	Fr/Fri	<i>Glissando No. 1</i>
04.05.	Sa/Sat	<i>Celestial Power</i>
05.05.	Sa/Sun	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
06.05.		
07.05.		
08.05.	Mi/Wed	<i>Glissando No. 1</i>
09.05.	Do/Thur	<i>Celestial Power</i>
10.05.	Fr/Fri	<i>Rag Infinity / Rag Cosmosis</i>
11.05.	Sa/Sat	<i>Glissando No. 1</i>
12.05.	Sa/Sun	<i>Celestial Power</i>







Henry Flynt/Catherine C Hennix

The Illuminatory Sound Environment

ZKM Subraum Version

21 III 13 - 12 V 13

By an *Illuminatory Sound Environment* (ISE) is meant a *psychotropically working sonic agency* which transports the listener to an aernate state of mind the portals to which are closed without the sound as guide and input. ISE works on more than one level of mind and the priming of all these levels increases the listening subject's receptivity to the ramified lamina of »sheets of sounds« which build up the integral sound defining the sonic space engaged.

ISE needs a dedicated acoustic space which provides the listener unlimited access to its sound which is often continuous and frequently cyclic as all pitches are fixed in accordance with standards of just intonation. The repeated exposure to this sound environment exerts a *priming* of the attentive listening subject consisting in an activation of neural plasticity dynamics which lays down new signal paths connected with neural sound processing sites. As a function of this neural priming activity, the listening subject acquires a heightening sensibility to present threshold acoustical events by cultivating new neural tissue – the innervation of which provides the portals to hitherto unvisited and unmapped sonically mediated sites and regions of mind.

ISE is intended as a *new paradigm* for experimental electronic music which introduces a new purpose for the attentive listening subject consisting in a reorientation of auditory driven consummation and behavior. It is therefore useless to compare our paradigm with any past or contemporary form of music – the listener is encouraged to forget about other paradigms in order to be able to chose the appropriate *tactic(s) of attention* required to engage with our new paradigm. With regard(s) to the latter, in spite of our use of traditional sound sources traditional tactics of attention are inapplicable as the electronic sound processing (analog, digital) forges *new composite sound wave forms hitherto never produced*. Hence, in order to experience and appreciate the novelty of the latter, the listener needs to choose *ever novel tactics of attention* in order to probe all levels of this sound paradigm. With this listener-interactive aspect for the sounds of ISE, we offer a new purpose for the listening subject.

The ZKM Subraum Version of ISE comes in three »flavors« (rasas), two by Flynt (Celestial Power/Glissando No.1) and one by Hennix (Rag Infinity/Rag Cosmosis), the three flavors alternating daily in accordance with the schema: Flynt, Hennix, Flynt, Hennix... (see PLAY LIST for details).It

A Program of
Illuminatory Sound Environments

Celestial Power
Henry Flynt, 1979

Rag Infinity/Rag Cosmosis
Catherine Christer Hennix, 1976/2013

Glissando No. 1
Henry Flynt, 1979



