

Dit is een introductie voor de tentoonstelling **eye below ear**

(elk woord in de titel is van elkaar gescheiden door een soft break). De tentoonstelling loopt van 22 maart tot 6 juni in de Kunsthal Mechelen. De kunstenaars Eleanor Ivory Weber, Ghislaine Leung, JJJJJerome Ellis, Julius Pristauz, Lily Greenham & Andrew Walsh-Lister, P. Staff, Reinier Vrancken, Serene Hui, Slow Reading Club en The Letter Space Department tonen hun werk waarvan veel speciaal voor deze tentoonstelling geproduceerd werd. De tentoonstelling is zo opgesteld dat werken met verschillende lengtes met opzettelijke tussenpozen en soms tegelijkertijd gepresenteerd worden. Sommige werken zijn continu, sommige worden verschillende keren per dag herhaald en sommige verschijnen slechts één keer in de drie maanden. De tentoonstellingsruimte bestaat uit twee hoofdgaleries in een U-vorm met aan de achterzijde vier kamers die een enfilade vormen. Het circuit begint in de eerste galerie, ongeveer drie meter hoog, gelijkmatig verlicht door gedimde LED-lampen. Het passeert via de doorlopende kleinere kamers achterin en eindigt in de tweede, grootste galerie met een negen meter hoog plafond en afgesloten met een glazen vitrine. Dit is een voormalige 'garage' waaraan de locatie haar naam ontleent.

Links van de ingang zijn drie stel witte deuren: één deur geeft toegang tot de personeelsruimte, een dubbele deur tot een opslagruimte en een enkele deur tot een toilet. De deuren zijn op verschillende hoeken vastgezet door de metalen grondgrendels aan de buitenkant. De grendels passen in gaten die in de betonnen vloer zijn geboord en kunnen met een hendel worden opgetild en neergelaten zodat bezoekers en personeel de deuren naar behoefte kunnen openen of sluiten. Deze interventie is onderdeel van **To Hum and Haw; A Conjugated Silence**, een nieuw werk van de Belgische kunstenaar **The Letter Space Department** dat geluid en aanpassingen tot alle interne deuren van de tentoonstellingsruimte omvat. Drie andere uitvoeringen van dit werk zijn verderop in de galerie te zien.

De hoeken waarin de deuren bevestigd zijn komen overeen met de posities van de mond wanneer specifieke 'aanzelwoorden' voortgebracht worden – geluiden die luisteraars helpen om een pauze te identificeren en sprekers om denktijd te winnen. De hoek van 13 graden komt overeen met het geluid 'euh', 17 graden met 'uhm', 25 graden met 'oh' en 53 met 'ah'. De dubbele deur geopend op 10 en 25 graden staat voor het dubbele geluid 'uh-oh' en gesloten het geluid 'mm'. Deze specifieke soort van aanzelwoorden, ook wel 'gevolde pauzes' genoemd, functioneren als drempels die overgangen tussen woorden en gedachten markeren.

Het neuriënde geluid rechts heeft geen zichtbare bron. Een paar meter verderop in de galerie is dezelfde stem opnieuw te horen, als een echo van de eerste, met opnieuw een verborgen bron. Zowel het neuriën als de aanzelwoorden zijn voorbeelden van niet-lexicale communicatie, dat wil zeggen geluiden uit de alledaagse taal die geen woorden vormen maar bijdragen aan interacties. Mensen neuriën vaak voor zichzelf, soms onbewust, maar het komt ook in verschillende genres muziek voor. De melodie die je hier hoort is die van John Lee Hooker's *Moanin' Blues* waarvan de kunstenaar de achtergrondmuziek verwijderd heeft. Het neuriënde geluid wordt gemaakt met gesloten mond, komt uit de neus en resoneert binnenin het lichaam. Deze installatie werkt ook met het ritme van openen en sluiten. Wanneer je je handen tegen de muur houdt, voel je de geluidstrillingen geëmitteerd door de contactluidspreker bevestigd aan de andere kant. In beide gevallen komt het geluid uit een aangrenzende ruimte die

permanent afgesloten werd, maar wel zichtbaar blijft op de plattgrond die met de kunstenaar gedeeld werd. Enkele stappen verder, voorbij de deur naar het toilet, wandel je binnen het veld van twee sound showers die onder het plafond bevestigd zijn. Deze tweekanaals geluidsinstallatie, getiteld **polyglottes globe-trotten, konversations-texts** brengt de praktijken van **Lily Greenham & Andrew Walsh-Lister** in conversatie. Greenham, een in Wenen geboren Deense kunstenaar, componist en geschoolde operazanger, toerde in de jaren '60 en '70 Europa rond met haar *Recital van concrete poëzie en semantische teksten*.

Één kanaal speelt Greenham's interpretaties van vier concrete gedichten, elk in een andere taal: *Le Travailleur* van de Britse dichter en percussionist Peter Greenham, *Laska* van het Tsjechische experimentele dichtersduo Josef Hiršal en Bohumila Grögerová, *Schützengraben* van de Duitse dichter Ernst Jandl en *Maskor*, in het Zweeds geschreven door de Finse dichter Kurt Sanmark. Greenham eindigde haar recitals vaak met haar eigen composities en 'lingual music'. In dit geval is in de selectie *Strike* opgenomen, afkomstig uit haar poëziesamenvatting *Tune into Reality!* uit 1974.

Het andere kanaal speelt een nieuw woord en mondharp stuk van Andrew Walsh-Lister, een typograaf, schrijver en co-curator van Greenham's retrospectieve in de Badischer Kunstverein van 2024. Dit werk interpreteert fragmenten van *Relativity*, een van Greenham's meest bekende linguïstische muziekcomposities waarin stemopnames en 'tape looping' complexe muzikale structuren creëren. De partituur werd ontdekt in het Lily Greenham Archief in Goldsmiths, Universiteit van Londen tijdens de inventarisatie.

Op de vloer, direct onder de luidsprekers, zijn vier concrete gedichten gereproduceerd in witte vinyl-letters, in een lettertype dat rechtstaand leesbaar is. *Laska* is vormgegeven in een halfvet schreefloos lettertype. De Tsjechische voornaamwoorden 'ona' en 'on' wisselen elkaar regel voor regel af. Steeds langere verzen vormen een rechthoekige driehoek, die eindigt met het voornaamwoord 'ono' op de laatste regel. *Schützengraben* in een klassiek schreefloos lettertype, ontvouwt zich als een lijst van korte verzen waarin de titel steeds opnieuw gedeconstrueerd en samengesteld wordt. Regeleinden en koppeltelkens benadrukken het staccato-ritme van het gedicht en de onomatopoeïsche evocatie van geweerschoten. *Maskor*, gezet in een schreef lettertype, volgt een organische, golvende vorm. Beginnend met het woord "idealen" splitst de compositie zich in twee kolommen die symmetrische bogen vormen voordat ze in het midden samenkomen. De kolommen gaan dan weer uiteen, buigen naar buiten en komen opnieuw samen in een zandloperachtige formatie die naar beneden taps toeloopt en eindigt met het woord "mull". Deze structuur nodigt uit om op een non-lineaire manier te lezen. In haar performance volgt Greenham eerst het linkerpad, dan het rechter, en herhaalt ze de woorden op de punten van samenkomen. Greenham's *Relativity* is gezet in een gedigitaliseerd Selectric Elite-typemachine-lettertype. De zin "velocity of no body exceeds the velocity of light" wordt herhaald in een geleidelijk steiler wordende waterval, alsof vervormd door de zwaartekracht.

De galerie trekt open tot een centraal gedeelte, omsloten door drie wanden die het scheiden van de kleinere kamers aan het uiterste einde van de tentoonstellingsruimte. De installatie **sketch for an assembly** van de in Berlijn wonende Oostenrijkse kunstenaar **Julius Pristauz** staat op een prominente positie, iets uit het midden. Twaalf microfoonstandaarden staan opgesteld in een klokachtige formatie met een diameter van ongeveer 4 meter, met hun armen gekanteld in een hoek van zo'n 45 graden, allemaal naar de binnenkant gericht.

Hun stangen zijn versierd met gekleurd tape, elastieken en stickers en hun driepoten zijn provisorisch uitgerust met drie zwenkwielen die hun zowel mobiel als instabiel maken. In plaats van microfoons zijn er twaalf gekleurde gloeilampen van licht variërende afmetingen gemonteerd met kleuren in de volgorde roze, wit, zachtroze rood, oranje, geel, groen, blauw, paars, zwart, bruin en lichtblauw. Alle gloeilampen zijn met elkaar verbonden door kabels die in het midden samenkomen en verbonden zijn met een microprocessor.

De gloeilampen lichten op met onregelmatige intervallen, volgens een choreografie die geïnspireerd is op spraakritmes en gespreksdynamiek. De opkomende patronen suggereren verschillende machtsposities tussen en binnen groepen, alsook tussen een groep en een individu. Terugkerende patronen omvatten: roos licht pulseert in een onregelmatig ritme, de overige lichten nemen deel, gevolgd door een uitwisseling; twee lichten in willekeurige kleuren blinken om te beurten, de ene aapt de andere na; de cirkel splitst zich in verschillende delen die snel flitsen; twee halve cirkels doen signaal naar elkaar; willekeurige lichten blinken in harmonie; alle lichten activeren na elkaar in wijzerzin, alsof ze doof telefoontje spelen, of ze lichten één per één op en blijven aan tot de cirkel compleet is.

De rechtse kamer van de enfilade meet zo'n vier bij vier meter. Een licht grijze kolom staat net niet in het midden van de ruimte. Het is een iteratie van **Surgery**, een werk van de in Londen wonende kunstenaar **Ghislaine Leung**, geproduceerd volgens haar score: "The portion of the artist's body mass removed via hysterectomy as a portion of a room made unavailable. No reproductions may be made of this artwork." ("Het deel van de lichaamsmassa van de kunstenaar dat via hysterectomie is verwijderd als deel van een kamer die niet beschikbaar is gemaakt. Van dit kunstwerk mogen geen reproducties worden gemaakt.")

Leung's werken zijn scores - geschreven instructies die hun materialiteit en fysieke uitvoering beschrijven. Iedere uitvoering van de score is anders. Meestal definieert de interval tussen tentoonstellingen ook het interval tussen realisaties binnen dezelfde serie. In deze tentoonstelling is dezelfde score twee keer uitgevoerd: in deze kamer en in de grootste galerie, aan de tegenovergestelde kant van de tentoonstellingsruimte. De verdubbeling van de score maakt zijn mechanisme duidelijker en trekt het object verder los van het lichaam. Het plaatsen van **Surgery** is tegelijk een toevoeging en aftrekking, waarbij het volume aan beschikbare ruimte kleiner wordt. Elk van de twee uitvoeringen van **Surgery** past zich aan volgens de afmetingen van de ruimte en komen overeen met één procent van haar volume. Een smalle structuur met een vierkante basis van ongeveer 45 centimeter blokkeert een sectie van deze ruimte. Een andere structuur, één meter breed en zes meter hoog torent over de grootste galerie, tot een meter onder het metalen grid. Langs buiten blijven ze ruw, met onbewerkte gipsplaat, blootgestelde metalen profielen en zichtbare bouwmarkeringen.

In de hoek van deze ruimte staat een grijze CRT-monitor die **The Speech Kit** toont, de eerste van drie educatieve video's uit 1974. De video is geproduceerd door het U.S. Departement van Gezondheid, Onderwijs en Welvaart, Kantoor van Onderwijs en de John Tracy kliniek en introduceert enkele instrumenten die door spraaktherapeuten gebruikt worden om spraak te leren aan dove kinderen. De video begint met een elektriker die een computer repareert, met een open gereedschapskoffer in het kader. Dit beeld werkt als een proloog tot de introductie van de "speech kit" – dat een lijn trekt tussen technologie en het lichaam, signaal en spraak.

Een weloverwogen shot van een lichtblauwe koffer verschijnt, tegenover een achtergrond met een donkerdere blauwe tint. De koffer verdwijnt traag, gevolgd door een serie van verscheidene objecten: een doos van houten applicators, een zaklamp in de vorm van een potlood met Lucite tippen en extra batterijen, een gebitsafdruk van de bovenste rij tanden en de Plastiflex model van de tong, een doos van tongverdoers, lolli's, blauwe Kleenex, een plastic container met brede opening, katoen, taartdecoraties, een trechter, blauwe veren, lucifers, kaarsen en kaarshouder ingebed in Styrofoam, bubbel zeep en - ring, gekleurde ballonnen, een doos gekleurd krijt, een donkere kartonnen vierkant, een chromen spatel, een vergrootspiegel, een rood en een bruin papieren vierkant, voedselkleurstof, elastiekjes, flosdraad, spraakkaarten, een paar dobbelstenen, een marktteller, een eierwekker, een draaier, een spel kaarten, ontsmettingsmiddel en witte Kleenex.

De leraar gebruikt deze objecten om – met zicht of aanraking – de exacte positie aan te geven van mond, tong of tanden die nodig zijn om een bepaald geluid te maken. Voor de meeste sprekers zijn deze mechanieken niet zichtbaar, maar voor degenen waarvan hun spraak gezien wordt als niet-normatief worden ze het onderwerp van gericht onderzoek en training. Terwijl dit soort onderwijs gezien werd als een manier om de deelname van de leerlingen aan de maatschappij te vergemakkelijken is het tegelijkertijd een voorbeeld van de institutionalisering van taal die dominante ideeën over communicatie versterkt. De video is een document uit een periode toen oralisme, een methode met de focus op mondelinge spraak, de dominante methode was om dove en hardhorende kinderen te scholen. Later verschoof de focus naar een benadering met gebarentaal en totale communicatie, waarbij geen enkele vorm van communicatie voorop werd gesteld.

In de doorgang naar de volgende kamer kom je een andere iteratie van het werk van tegen, evenals een sculptuur van het kunstenaarsduo **Slow Reading Club** (Henry Andersen en Bryana Fritz), getiteld **Lyric Mediator (Sender)**. Twee lichtgrijze plastic opbergboxen zijn gestapeld, de bovenste met de open kant naar boven is afgesloten met een plexiglas plaat. De stapel is ongeveer 35 cm hoog. Een radiozender, waarvan het chassis verwijderd is, is verzonken in het plexiglas met de antenne naar boven gericht. Een warme gloed op het oppervlak is afkomstig van een verchroomde gloeilamp die samen met de elektronica in de box geïnstalleerd is. Een vergelijkbare sculptuur, **Lyric Mediator (Receiver)**, bestaande uit een radio bovenop drie soortgelijke boxen, neemt een prominente positie in de grootste galerie in, aan de andere kant van de tentoonstellingsruimte. Allebei de toestellen zijn afgestemd op de FM-frequentie 107.8 dat voortdurend het geluidswerk **En la biblioteca / In the Library (Spanish to English)** uitzendt.

Het werk is een opname van de live vertaling van **En la Biblioteca** een gedicht van de Cubaanse schrijver Virgilio Piñera uit zijn collectie *Una broma colossal* die postuum gepubliceerd werd in 1988. Op het moment dat het gedicht geschreven werd was het Piñera verboden in eigen land te publiceren en had hij zijn toevlucht genomen tot een baan als technisch vertaler. Tijdens deze periode ging hij door met het organiseren van informele lezingen van zijn werk in bars en restaurants voor een kleine kring van vrienden en beschermelingen. Als een reactie op het niet beschikbaar zijn van deze gedichten in een andere taal dan het Spaans, heeft Slow Reading Club verschillende jaren uiteenlopende uitnodigingen aangegeven als mogelijkheden om te vertalen, mikkend op de volledige, bootleg-vertaling van *Una broma colossal*. Deze gelijktijdige vertaling van een opname in het Spaans naar het Engels wordt uitgevoerd door Quim Pujol,

een in Barcelona wonende dichter en performer die bijverdiend als tolk, meestal voor farmaceutische bedrijven. Tijdens de 20 minuten durende draaitijd interpreteert Pujol het gedicht meermaals waarbij hij specifieke geheugensteun- en overdrachtstechnieken gebruikt. Bijvoorbeeld het aanpassen van zijn prosodie, dat wil zeggen het ritme, de klemtoon en de intonatie van zijn stem, om tijd te winnen en aarzelingen te maskeren. Het geluid reikt tot ongeveer 30 meter in de galerieruimte waarvan de kwaliteiten en omgeving, evenals de bewegingen van de bezoekers, voortdurend storingen veroorzaken.

In de volgende kamer kom je de installatie van de Nederlandse kunstenaar **Reinier Vrancken** tegen. Een zwarte luidspreker staat op een statief in het midden van de ruimte, omlijst door twee muren op ongeveer drie meter van elkaar. De proporties van de uitrusting komen overeen met die van een lichaam waarbij de luidspreker ongeveer de afmetingen van een torso heeft. De luidspreker is aangesloten, wat te zien is aan het verlichte controlepaneel, maar de opname staat op pauze. In the USB-poort steekt een metalen USB-stick waarop de titel van het werk gegraveerd is – twee hoofdletter i's vermomd als cesuur, een symbool dat in poëzie en muziek gebruikt wordt om metrische pauzes aan te duiden. Het kleine LED-display aan de achterkant van de luidspreker toont de naam van de huidige track: *Ideale* van Alessandro Moreschi.

Moreschi, gestorven in 1922, was de laatst gekende castraat. Sinds de 16de eeuw zijn verschillende generaties van Italiaanse jongeren onderworpen aan castratie in de hoop om hun zangstem te bewaren voordat dit breekt - wat vaak hun familie uit armoede hielp. De praktijk werd aangemoedigd door invloedrijke instituten uit deze periode - castraten werden een vast gegeven in de koren van het Vaticaan en in Italiaanse opera, met een hoogtepunt in de 18de eeuw waarbij velen het tot beroemdheden scheppen. De kinderstem, ondersteund door de kracht van volwassen longen, zit op de tussenruimte van het typische mannelijke en vrouwelijke register maar het weigert eenvoudig in een van beide categorieën geplaatst te worden. Moreschi's stem is de enige castraatstem die ooit opgenomen is. Deze performance is deel van een serie opnames gemaakt in het Vaticaan tussen 1902 en 1904, rond de periode waarin de praktijk verbannen is. Sommige onderzoekers beweren dat Moreschi in de Sixtijnse Kapel bleef zingen tot wel 1913.

Op het einde van de enfilade deelt een andere iteratie van De Pauw's werk de ruimte met een nieuw geluidswerk door **Serene Hui**, die afkomstig is uit Hongkong en in Rotterdam woont. Links van de ingang, op het einde van deze ruimte, zijn twee bandopnemers naar elkaar toe geïnstalleerd op tegenovergestelde muren, ongeveer op oorhoogte van een bezoeker. Ieder opnameapparaat meet zo'n 40 op 40 cm en staat in een op maat gemaakt houten kabinet van ongeveer 80 op 80 cm. Dit specifieke model heeft twee ingebouwde speakers aan beide kanten en functioneert daarom ook als een draagbare speler, gebruikt door journalisten voor veldopnames.

Het geluidswerk, genaamd *Ingressives, Egressives, Echoes*, is gebaseerd op een stereo-opname van Jean René Toussaint, een Franse theaterdirecteur, acteur, stemcoach en stemtherapeut met meer dan 40 jaar ervaring. Toussaint's auteursmethode benadrukt de lichamelijke en psychologische aspecten van geluidsproductie. Hij begeleidt zijn klanten, waaronder Hui, in het aanvaarden van de grenzen van hun stem en begrijpen van hun sterktes. Hierbij wordt de stem niet geforceerd zich aan normen aan te passen maar wordt de eigen stem net opnieuw ontdekt in relatie tot en via het lichaam.

In de opname voert Toussaint herhaaldelijk dezelfde oefening uit, iedere keer een poging om twee varianten van dezelfde noot te produceren in het hoogste en laagste register dat hij kan bereiken. Om het geluid aan te houden werkt hij met zijn adem, de hoge toon producerend terwijl hij inademt en de lage toon terwijl hij uitademt. De linker- en rechterkanalen laten verschillende pogingen horen waarbij zijn twee stemmen in het midden samenkomen. De geproduceerde geluiden zijn onvolmaakte echo's van elkaar, beïnvloed door gaten in het geheugen een toenemende vermoeidheid, die op enkele momenten toch in harmonie samenkomen. Tijdens de tentoonstelling zal de tape zo'n 160 keer gespeeld worden, wat ruwweg de halfwaardetijd van een magnetische tape is en het moment waarop slijtage hoorbaar wordt.

Terug in de centrale ruimte, in de richting van de garage galerij, passeer je een videoprojectie aan je rechterkant. De video die speelt is *Hevn* door **P. Staff**, een kunstenaar en dichter wonende in Londen en Los Angeles. De 3:4 schermindeling vult de volledige hoogte van de muur en kan van buitenaf gezien worden, doorheen de glazen façade van de galerij. *Hevn* is origineel gemaakt in opdracht van LUX en de Universiteit van Reading als deel van het onderzoeksproject *Legacies of Stephen Dwoskin*. Dwoskin, gestorven in 2012, was een Amerikaanse regisseur en een hoofdfiguur in de Britse onafhankelijke cinema-beweging, gekend voor zijn grensverleggend werk over onder andere mannelijkheid, seksualiteit, ziekte, voyeurisme en lust. De video werd geproduceerd in een mix van digitale en analoge technieken, zoals schilderen op filmstrip, gebruik van Letraset-wrijfletters, scannen en greenscreening, wat de gelaagde textuur verklaart.

Gele ruis kraakt tegen een blauwe achtergrond waarna de nummers 1 tot 10 verschijnen. Er volgen leestekens en dan komt het woord oh tevoorschijn tussen flikkerende letters. De achtergrond wordt groen, dan blauw en het woord "hevn" verschijnt in stuiterende zwarte letters. Snel bewegende zwarte letters spellen "debt" waarna in uitgebleekte opnames beelden getoond worden van een lichtschakelaar die wordt aangezet en van een lopende douche, gevolgd door beelden die in een rijdende auto gefilmd zijn. Het woord oh verschijnt opnieuw, in blauw tegen een gele achtergrond, gevolgd door meer, elkaar snel opeenvolgende woorden: "hot", "evil", "rig", "cut", "sleep", "crying". Dan wordt het scherm plots zwart. Een liggende figuur verschijnt in korrelig blauw, negatief beeldmateriaal. De woorden "me", "my", "axe" verschijnen een voor een. Dan flikkeren er meer zwarte letters voorbij. Paarse afbeeldingen van een andere persoon die zich opmaakt. Kleurenspekkers en meer zwarte letters en nummers. Het woord "cry" verschijnt, gevolgd door "rot". Terwijl de flikkerende, vervormde beelden doorlopen, verschijnen er witte ondertitels, alles in hoofdletters:

"LITTLE DOMINION / LITTLE FLESH PRISON / AMMO AND DAMAGE / WHAT DOES HEVN DO? / I ASK A BOTTLE / ASK AN ENGINE, / IT LEAPS OVERHEAD / —LAST AT NIGHT. / I LIKE TO DREAM / I LIKE HOT AIR, / CURRENTS RUNNING,, / BUT IT EXHAUSTS ME / LIKE,, CRIME AND DEADHEAD / —ASKING OVERHEAD,, / WHAT DOES HEVN DO? / [STOP] / AMERICA ASKS SO MUCH OF YOU,, / WHAT DOES HEVN DO? / CAME ALL THE WAY HERE / & I DIDN'T SAY A WORD. / I CAN'T KEEP YOU ALIVE EITHER,, / STUCK IN TRAFFIC / ALL DAY LONG / BIG METAL BOX,, / FUCK / DAMAGE / AN ILLUSION. / ASK THE QUESTION AGAIN,, / I WANT YOU TO— / SAY / I'M SORRY // I LOVE YOU. / BUT, WHAT'S PROMISED / IN PARADISE? / THE SWEETEST PLACE / SLEEPING— / REMIND ME / THE SWEETEST PLACE? / SOFT AND SLEEPING, / HERE WITH YOU. / IF YOU TELL ME / YOU WANT TO DIE / YOU CAN TELL ME, / YOU WANT TO DIE / IF YOU TELL ME / YOU WANT TO DIE / I WON'T STOP YOU. / HAMSTER BABY / FAN CLUB

/ PRISON / HOT HOT / PINK HOUND / WHAT DOES HEVN DO? / IS THERE LIFE / OUTSIDE? / DREAM A METAL TONGUE / PUSSY BOY / WHAT DO YOU DREAM OF / WHEN LIFE'S NOT GIVEN? / — LIKE A LOVER / FINGER FUCKING / LIKE,, / I LOVE YOU // I'M SORRY.. / HEVN ISN'T / BUT NATURE MIGHT BE / CRACKED! / I CAME ALL THE WAY HERE / & I DIDN'T SAY A WORD. / MY SPINE, ALL BROKEN / MY BIG BOX INJURY,, / CAME ALL THE WAY HERE / AND I CAN'T TELL YOU NO.. / CAN'T STOP EXPULSION. / WHAT DOES HEAVEN DO? / DOOM MOVE SO SLOWLY. I LOVE YOU, JOANNA. / STUCK IN TRAFFIC, / THINKING ABOUT MATTHEW. / TELL ME YOU WANT TO DIE,, / WHO AM I? / ALL THIS WAY— / —CAN'T TELL YOU NO.. / MY BIG BOX INJURY / SIX TYPES OF METAL,, / IN YOUR BODY / EVANGELION! / KISS YOU ONLY / — TELL YOU NO.. / P BABY. / TELL ME EVERYTHING— / WHAT'S A TIME MACHINE? / WHAT'S MARRIAGE? / WHAT'S EATING YOU? / WHAT'S DONE IT? / WHAT DOES HEVN DO?"

De galerij aan het einde van het circuit is langer dan breed, met een hoogte van meer dan negen meter, een glazen gevel en grote dakramen die voor daglicht in de ruimte zorgen. Binnenin deze galerij is het tweede werk van **Reinier Vrancken** gepresenteerd naast een andere iteratie van Ghislaine Leung's score, het tweede sculptuur van Slow Reading Club en een werk door JJJJerome Ellis. Bewegend in de richting van het raam stoot je op twee stukken aardewerk in een vitrine: een cilindrische keramische kruik met rechte wand en een rondbuikig exemplaar, allebei met korte halskragen en ongeveer 20 cm groot. De eerste is gemaakt van grijsgevekt aardewerk met resten cement op het oppervlak en de tweede van lichtgekleurde klei met zichtbare wielsporen. Ze liggen op hun zij in het centrum van de vitrine met hun "monden" tegen elkaar. De vitrine bestaat uit gerecupereerde metalen frames en een plexiglas afdekking. Ze staat direct op de betonnen vloer en reikt ongeveer tot kniehoogte.

De kruiken zijn voorbeelden van zogenaamde "klankpotten" die, vooral in kerken, in muren ingekapseld werden ter bevordering van de akoestiek. In sommige gevallen werden hun openingen visueel geïntegreerd in muurschilderingen of fresco's als gapende monden van een lichaam. Daterend van rond de 10^e en 13^e eeuw, werden deze vazen ontdekt in de Abdij van Sint-Truiden en de Bijloke-site in Gent en voor de tentoonstelling uitgeleend door respectievelijk het Gallo-Romeins Museum in Tongeren en de Archeologische verzameling van de Stad Gent. De opstelling van de kruiken is geïnspireerd op de "rekuhkara", een nu uitgestorven zangspel waarin twee vrouwen – een geefster en een ontvangster – tegenover elkaar staan en met hun handen een koker vormen. Hierdoor produceert de ene een keelklank die ze naar de mondopening van de ander leidt. De ontvangster wijzigt dan het volume en de kwaliteit van het geluid door haar glottis te sluiten en articulatie na te bootsen – alsof ze spreekt met de stem van de ander. Rekuhkara werd gebruikt door de Ainu, een inheems volk uit het noorden van Japan, maar gelijkaardige spelen bestonden ook bij de Siberische Chukchi en de Canadese Inuits.

Op het einde van de galerij, aan de rechterzijde, ligt een minimalistische draaitafel op de grond. Ernaast staan twee simpele zwarte stoelen met twee paren noise-cancelling koptelefoons. De plaat die speelt is *The Clearing* van kunstenaar, muzikant en dichter **JJJJerome Ellis**. *The Clearing* is een multimedia project dat bestaat uit een plaat en een boek. De plaat telt dertien tracks die poëzie, woord en muziek combineert. Hier worden de A- en B-kant gepresenteerd, met de volgende werken: *Loops of Retreat*, *Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem*, *Small Baptism*, *The Bookseller*, *Pt. 1*, *Dysfluent Waters* en *Stepney (feat. Mila Vega-Cardona)*.

JJJJerome Ellis, wiens kunstenaarsnaam gespeld wordt met vijf 'J's, gebruikt zijn glottisslag als een compositorisch instrument en expressie-middel in al zijn werk – de blokkade wordt daarmee een opening. In *The Clearing* verbindt Ellis een belichaamde ervaring van stotteren met geschiedenissen van zwartheid en weigering via muziek. Een glazen vitrine aan het uiterste einde van de galerij vormt het kader van de installatie ***Overseas (Majestic Fanfare, 1988 versie)*** door de van Australië afkomstige kunstenaar **Eleanor Ivory Weber**, wonende te Brussel. Hieraan zijn drie contactluidsprekers bevestigd, ongeveer op oorhoogte, die het glas tot een resonerend membraan maken.

De installatie is synchroon afgesteld op Sydney Australian Eastern-tijd. Elk uur tussen 6 uur 's ochtends en 11 uur 's avonds (AEST), speelt een track van 9 seconden, met alleen om 7 uur 's ochtends een versie van 18 seconden. Dit betekent dat het werk grotendeels niet hoorbaar is tijdens de openingsuren van de tentoonstelling en pas actief wordt in de avond en het de hele nacht speelt tot 's ochtends. Vanwege de tegenovergestelde omschakeling naar zomertijd in Mechelen en het verlaten ervan in Sydney, wordt het tijdsframe van het werk twee keer met een uur naar voren verschuiven in de eerste twee weken van de tentoonstelling, alvorens het zich vastlegt op de cyclus van 22:00 uur tot 15:00 uur lokale zomertijd.

Het muziekstuk *Majestic Fanfare* werd door Britse componist Charles Williams in 1935 geschreven en diende vanaf 1952 als het radionieuws thema van ABC, de Australische openbare omroep. De Australische componist Richard Mills werd in 1988 opdracht gegeven om *Majestic Fanfare* te herorkestreren ter gelegenheid van de Australische tweehonderdjarige herdenking. Dat jaar markeerde tweehonderd jaar sinds de aankomst van de Eerste Vloot in Sydney Cove in 1788, en de oprichting daar van de strafkolonie Nieuw-Zuid-Wales.

Het werk is afhankelijk van de verwijdering van de culturele en temporele context. Om het uur wordt het nieuws van elders aangekondigd, werkend als een klok: geen inhoud, enkel structuur. De titel *Overseas (Majestic Fanfare, 1988 versie)* benadrukt deze verwijdering en verbindt persoonlijke geschiedenis met nationale geschiedenis. Het raam kijkt uit op de drukke straten van Mechelen en de monumentale kathedraal met zijn bekende beiaard – een andere tijdsaanduiding. Terwijl het tegelijk buiten als binnen resoneert gaat het werk het gesprek aan met de geluiden van de stad en zijn beleid op de publieke ruimte.

Deze tekst is een verkorte versie van het script voor de audiobeschrijving, geproduceerd door de curator volgens de richtlijnen voor audiobeschrijving in museale context. Het volledige script zal worden gebruikt tijdens rondleidingen voor blinde en slechtziende bezoekers, georganiseerd naast de tentoonstelling. De alinea over de video *Hevn* van P. Staff bevat een verkorte versie van de audiobeschrijving geproduceerd door LUX, Londen.

Tekst: Alicja Melzacka en de kunstenaars
Nederlandse vertaling: Bureau Doove & Jessica Meuleman

This is an introduction to the exhibition *eye below*

ear (each word of the title is separated by a soft line break). The exhibition runs at Kunsthal Mechelen from the 22nd of March until the 6th of June. The artists Eleanor Ivory Weber, Ghislaine Leung, JJJJerome Ellis, Julius Pristauz, Lily Greenham & Andrew Walsh-Lister, P. Staff, Reinier Vrancken, Serene Hui, Slow Reading Club, and Wim De Pauw present their works, many of which were produced specifically for here. The exhibition is composed in a way where works of different durations occur at deliberate intervals and, at times, simultaneously. Some are continuous, some repeat several times a day, and some occur only once in three months. The exhibition space consists of two main galleries in a U-shape, with four rooms at the rear that form an enfilade. The exhibition circuit begins in the first gallery, approximately three metres in height, evenly lit by dimmed LED fixtures. It continues through the interconnected, smaller back rooms, and ends in the second gallery, the eponymous 'garage' with a nine-metre ceiling and enclosed with a glaze facade.

To the left of the first gallery's entrance, along the wall, there are three sets of white doors: a single door leading to a staff room, a double door leading to a storage room, and a single door leading to a toilet. The doors are secured open at various angles using metal drop bolts installed on their outer sides. The bolts are driven into pilot holes in the concrete floor and can be lifted and lowered with a handle, allowing visitors and staff to open or close the doors as needed. This setup is part of *To Hum and Haw; A Conjugated Silence*, a new work by Brussels-based artist **The Letter Space Department** which includes sound and alterations to all internal doors in the exhibition space. Three other iterations of this piece appear further into the gallery.

The angles at which the doors are fixed correspond to the mouth positions adopted when producing specific 'hesitation markers'—sounds that help listeners identify pauses and speakers gain time to think. The 13 degrees angle corresponds to the sound 'euh', 17 degrees to the sound 'uhm', 7 degrees to 'hmm', and 53 to 'ah'. The double door opened at 10 and 25 degrees represents the double sound 'uh-oh', and the closed door the sound 'mm'. These hesitation markers, also known as 'filled pauses', function as thresholds between words and thoughts.

The humming voice to your right has no visible source. Further into the gallery, the same voice can be heard again, echoing the first, its source also hidden from sight. Both humming and hesitation markers are examples of non-lexical vocalisation, that is, sounds of everyday speech that don't form words but contribute to interactions. People often hum in private, sometimes unconsciously, but humming also features in various musical genres. The music you hear is John Lee Hooker's *Moanin' Blues*, with the backing track erased by the artist. Humming is produced with the mouth closed, emerging through the nose and resonating in the body. This installation also works with the rhythm of opening and closing. Placing your hand on the wall, you can sense the vibrations sent out by the contact speaker on the other side. The sound originates from two rooms adjacent to the exhibition space, which had been permanently sealed off, yet outlined on the floor plan shared with the artist.

A few steps further, past the toilet door, you enter the field of two sound showers mounted under the ceiling. They are part of *polyglottes globe-trotten, konversations-texts*, a two-channel sound installation staging a conversation between

the practices of **Lily Greenham and Andrew Walsh-Lister**. Greenham, a Vienna-born Danish artist, composer, and trained opera singer, toured Europe in the 1960s and 1970s with a programme of 'international concrete and semantic sound poetry'.

The first channel plays Greenham's vocalisations of four concrete poems, each in a different language: *Le Travailleur* by British poet and percussionist Peter Greenham, *Laska* by Czech experimental poet duo Bohumila Grögerová and Josef Hiršal, *Schützengraben* by Austrian poet Ernst Jandl, and *Maskor*, written in Swedish by Finnish author Kurt Sanmark. Greenham often included her own compositions and 'lingual music' pieces in these recitals. This selection includes *Strike*, which was reproduced in her 1974 Writers Forum poetry collection, titled *Tune in to Reality!*.

The second channel plays a new spoken word rehearsal and mouth harp piece by Andrew Walsh-Lister, a typographer, writer, and co-curator of Greenham's 2024 retrospective at Badischer Kunstverein. This piece interprets score fragments of lines from *Relativity*—one of Greenham's most well-known electro-acoustic compositions from 1974, where voice recordings and tape looping create complex musical structures. The score was found in the Lily Greenham Archive at Goldsmiths, University of London during the cataloguing process.

On the floor, directly beneath the speakers, a constellation of four concrete poems is reproduced in white vinyl lettering, sized for readability while standing. *Laska* is set in a semi-bold sans-serif typeface. The Czech pronouns 'ona' and 'on' alternate line by line, forming increasingly longer verses that build into a right-angled triangle, with the pronoun 'ono' appearing once in the final line. *Schützengraben*, typeset in a lighter sans-serif typeface, unfolds as a list of short verses, where the title is repeatedly deconstructed and recomposed, with its vowels removed and colloquially slurred. Line breaks and hyphens underscore the poem's staccato rhythm and its onomatopoeic evocation of gunfire. *Maskor*, set in serif, follows an organic, undulating shape. Beginning with the word 'idealen', the composition splits into two columns, forming symmetrical arches before converging at the centre. The columns then diverge, arching outward before reuniting in an hourglass-like formation that tapers down, ending with the word 'mull'. This structure invites non-linear readings. In her performance, Greenham first follows the left path, then the right, repeating the words at the points of convergence. Greenham's partial score from *Relativity* is typeset in a custom digitised typeface based on the IBM Selectric typewriter she used. The phrase 'velocity of no body exceeds the velocity of light' repeats in a gradually steepening cascade, as if distorted by gravitational pull.

The gallery extends into a spacious central area, connecting the first and second galleries with the enfilade of smaller rooms at the far end of the exhibition space. Occupying a prominent, slightly off-centre position in this space is the installation *sketch for an assembly* by Berlin-based Austrian-born artist **Julius Pristauz**. Twelve microphone stands are arranged in a clock-like formation with a diameter of approximately four metres, their arms tilted at around a 45-degree angle, all facing inward. They are detailed with coloured tape, rubber bands and stickers, and their tripods are fitted with three caster wheels, in a makeshift manner. In place of microphones, twelve coloured light bulbs of slightly varying sizes are mounted in the following order: pink, white, soft pink, red, orange, yellow, green, blue, purple, black, brown, and light blue. All bulbs are wired together, with the cables converging in the middle, where they connect to

a microprocessor. The bulbs light up at irregular intervals, performing a choreography inspired by speech rhythms and conversational dynamics: speaking to, over, against, and for one another. The emerging patterns hint at different power dynamics at play between and within groups, as well as between a group and an individual. The recurring patterns include: pink light pulsating in an irregular rhythm, the remaining lights joining, an exchange ensuing; two lights of random colours blinking alternately, one parroting the other; circle dividing into different fractions that flash rapidly; two half-circles signalling toward each other; random lights blinking harmoniously; all lights activating one after another in a clockwise order, as if performing ‘whisper down the lane,’ or lighting up one by one and staying on until the circle is complete.

The rightmost room of the enfilade measures about four by four metres. A light grey column stands slightly off-centre in the room. It is an iteration of *Surgery*, a work by London-based artist **Ghislaine Leung**, which was produced based on the following score: ‘The portion of the artist’s body mass removed via hysterectomy as a portion of a room made unavailable. No reproductions may be made of this artwork.’ Leung’s works are scores—written instructions that inform their material and physical execution. Each performance of the score varies. Typically, the intervals between exhibitions define the intervals between the realisations within the same series. In this exhibition, the same score has been realised twice: in this room and in the largest gallery, on the opposite end of the exhibition space. The doubling of the score makes this mechanics more apparent and further de-particularises the body.

The addition of *Surgery* performs a subtraction, reducing the volume of available space. The works’ dimensions correspond to one percent of the volume of each space. A narrow structure with a square base of approximately 45 centimetres blocks a section of this room. Another structure, one metre wide and six metres tall, towers over the largest gallery, stopping about a metre short of reaching the metal grid ceiling. Their exteriors remain raw, with untreated plaster-board, exposed metal beading, and visible construction marks.

In the corner of this room stands a grey CRT- monitor, displaying *The Speech Kit*, which is the first in a series of three educational videos produced by the U.S. Department of Health, Education, and Welfare, Office of Education, and John Tracy Clinic in 1974. The video introduces different instruments used by speech therapists to teach speech to deaf children. It opens with a shot of an electrician repairing a computer, with an open toolkit in the frame. This image serves as a prelude to the introduction of the ‘speech kit’—drawing an analogy between technology and the body, signal and speech.

A studied shot of a light blue briefcase appears, set against a background in a darker shade of blue. The briefcase fades out, followed by a dissolve sequence of miscellaneous objects: a box of wooden applicators, a pencil flashlight with Lucite tips and extra batteries, a dental cast of the upper teeth and the Plastiflex model of the tongue, a box of tongue depressors, lollipops, blue Kleenex, a plastic container with a wide top, cotton, cake decorations, a funnel, blue feathers, matches, candles, and a candle holder embedded in Styrofoam, bubble liquid and the bubble ring, coloured balloons, a box of coloured chalk, a dark cardboard square, a chrome spatula, a magnifying mirror, a red and a brown paper square, food colouring, rubber bands, dental floss,

speech cards, a pair of dice, a market counter, an egg timer, a spinner, a deck of playing cards, disinfectant, and white Kleenex.

The instructor then uses these objects to indicate—by sight or touch—the exact position of mouth, tongue, and teeth needed to produce a given sound. For most speakers, these mechanics are invisible—but for those whose speech is considered non-normative, they become the subject of focused scrutiny and training. While this kind of training was believed to make trainees’ participation in society easier, at the same time, it represents an example of language’s institutionalisation, reinforcing dominant normative ideas about communication. The video is a document of its time, when oralism—an approach focused on oral speech—was the dominant method for educating deaf and hard-of-hearing children, before shifting toward approaches that prioritize sign language and total communication, where no single form of communication is considered superior.

In the passage leading to the next room you come across another iteration of Wim De Pauw’s work and a sculpture by the artist duo **Slow Reading Club** (Henry Andersen and Bryana Fritz), titled *Lyric Mediator (Sender)*. Two light grey plastic storage boxes are stacked, the top one facing open-side up and sealed with a plexiglass sheet. The stack measures approximately 35 cm in height. A radio transmitter, stripped of its chassis, is sunken into the plexiglass, with the antenna extending upwards. A warm glow on the surface comes from a chromed lightbulb installed inside the box, along with all the electronics. A corresponding sculpture, *Lyric Mediator (Receiver)*, featuring a radio placed atop three similar boxes occupies a prominent position in the tallest gallery, on the opposite end of the exhibition space. Both devices are tuned to the FM frequency 107.8, continuously transmitting the sound work *En la biblioteca / In the Library (Spanish to English)*.

The work is a recording of a live translation of *En la Biblioteca*, a poem by Cuban writer Virgilio Piñera, from his collection *Una broma collosal*, published posthumously in 1988. At the time of the poems’ writing, Piñera had been blacklisted from publishing in his home country and relegated to a technical translation job. During this time, he continued to organise informal readings of his works in bars and restaurants to a small circle of friends and protégés. For several years, in response to these poems’ unavailability outside of Spanish, Slow Reading Club has been leveraging various invitations as opportunities for translation, aiming for a complete, bootleg edition of *Una broma collosal*.

This simultaneous translation from a recording in Spanish into English is realised by Quim Pujol, a Barcelona-based poet and performer who works a money job as a live interpreter, most often for pharmaceutical companies. During the 20-minute turn time, Pujol repeatedly interprets the poem, using trained mnemonic and delivery techniques, for instance adapting his prosody to gain time and mask hesitations. The transmission traverses approximately 30 meters across the gallery space, whose qualities and surroundings, along with the visitors’ movements create occasional interference.

In the following room, you come across the installation by Dutch artist **Reinier Vrancken**. A black speaker mounted on a tripod is bracketed by two walls, approximately 3 meters apart. The proportions of the equipment echo those of a body, with the speaker box roughly the size of a torso. It is powered on, as indicated by the lit-up control panel on the speaker’s back, but the recording remains paused. Inserted into the USB port is a metal flash drive, engraved with the work’s title—two capitalised i’s together guising as a caesura—a mark indicating

metrical pauses in poetry and music notation. The small LED screen of the media player displays the name of the paused track: *Ideale* by Alessandro Moreschi.

Moreschi, who died in 1922, was the last known castrato singer. Since the 16th century, generations of Italian youth were subjected to castration in the hope of preserving their prepubescent singing voice—and often lifting their families out of poverty. The practice was encouraged by powerful institutions of the time—castrati were a fixture in the Vatican's choirs and in Italian opera, which peaked in the 18th century with many attaining celebrity status. The prepubescent voice, thrown with the power of matured lungs, occupies the liminal space between typically male and female registers, yet resists fitting neatly into either category. Moreschi's is the only castrato voice to have ever been recorded. This performance is part of a series of recordings taken in the Vatican between 1902 and 1904, around the time when the practice became banned. However, some researchers claim Moreschi performed at Sistine Chapel until as late as 1913.

At the end of the enfilade of rear rooms, another iteration of De Pauw's installation shares the space with a new sound piece by Rotterdam-based, Hong Kong-born artist **Serene Hui**. Left from the entrance, at the far end of this room, two tape recorders are installed on opposing walls, roughly at the visitor's ear level, facing each other. Each recorder measures around 40 by 40 cm and is housed in a custom wooden cabinet of about 80 by 80 cm. This specific model, originally used by journalists for field recording, is equipped with two built-in speakers located on both sides and therefore can function as a portable player.

The sound piece, titled *Ingressives, Egressives, Echoes*, is a stereo recording by Jean René Toussaint, a French theatre director, actor, voice coach, and voice therapist with over 40 years of experience. Jean's authorial method foregrounds the bodily and psychological aspects of sound production. He guides his clients, including Hui, in embracing the limitations of their voice and understanding its strengths. In other words, rather than forcing the voice to conform to certain norms, the goal is to rediscover one's voice in relation to and through the body. In the recording, Toussaint repeatedly performs the same exercise, each time aiming to produce two variants of the same note in the highest and lowest register he can attain. To sustain the sound, he works with his breath, producing the high pitch while inhaling and the low pitch while exhaling. The left and right channels represent different attempts, with Toussaint's two voices converging in the centre. The produced sounds are imperfect echoes of one another, impacted by imprecision of memory and increasing fatigue—which sometimes find harmony. Over the duration of the exhibition, the reel will be played about 160 times, which is roughly the half-life of a magnetic tape, the point at which material wear becomes audible.

Back in the central space, heading toward the garage, you pass a video projection on your right. The video playing is *Hevn* by **P. Staff**, an artist and poet based in London and Los Angeles. The 3:4 ratio image fills the entire height of the wall and is also visible from outside, all the way across the gallery, through the glass facade. *Hevn* was originally commissioned by LUX and the University of Reading as part of the research project Legacies of Stephen Dwoskin. Dwoskin who passed in 2012 was an American director and a key figure British independent cinema movement, who became known for his boundary-pushing work on amongst other masculinity, sexuality, disability, illness, voyeurism and desire. *Hevn* was

produced using a mix of digital and analogue techniques, like painting over filmstrip, Letraset lettering, scanning, and green screening that account for its layered texture.

Yellow static crackles on a blue background, then numbers appear from 1 to 10. Punctuation marks follow, then word 'oh' emerges amid flickering letters. The background changes to green, then blue, and the word 'hevn' appears in bouncing black letters. Fast-moving black letters spell out 'debt', then bleached-out spots reveal footage of a light switch being turned on and a shower running, followed by footage filmed inside a driving car. The word oh appears again, in blue on a yellow background, followed by more words in quick succession: 'hot', 'evil', 'rig', 'cut', 'sleep', 'crying'. Then, the screen abruptly turns black. A reclining person appears in grainy inverted blue footage. Words 'me', 'my', 'axe' appear one by one. Then more letters in black flicker past. Purple-hued images of another person applying makeup. Splashes of colour and more letters and numbers in black. The word 'cry' appears, followed by 'rot'. Subtitles appear, white, all in caps, as the flickering, distorted images continue to flow:

'LITTLE DOMINION / LITTLE FLESH PRISON / AMMO AND DAMAGE / WHAT DOES HEVN DO? / I ASK A BOTTLE / ASK AN ENGINE, / IT LEAPS OVERHEAD / —LAST AT NIGHT. / I LIKE TO DREAM / I LIKE HOT AIR, / CURRENT'S RUNNING,, / BUT IT EXHAUSTS ME / LIKE,, CRIME AND DEADHEAD / —ASKING OVERHEAD,, / WHAT DOES HEVN DO? / [STOP] / AMERICA ASKS SO MUCH OF YOU,, / WHAT DOES HEVN DO? / CAME ALL THE WAY HERE / & I DIDN'T SAY A WORD. / I CAN'T KEEP YOU ALIVE EITHER,, / STUCK IN TRAFFIC / ALL DAY LONG / BIG METAL BOX,, / FUCK / DAMAGE / AN ILLUSION. / ASK THE QUESTION AGAIN,, / I WANT YOU TO— / SAY / I'M SORRY // I LOVE YOU. / BUT, WHAT'S PROMISED / IN PARADISE? / THE SWEETEST PLACE / SLEEPING— / REMIND ME / THE SWEETEST PLACE? / SOFT AND SLEEPING, / HERE WITH YOU. / IF YOU TELL ME / YOU WANT TO DIE / YOU CAN TELL ME, / YOU WANT TO DIE / IF YOU TELL ME / YOU WANT TO DIE / I WON'T STOP YOU. / HAMSTER BABY / FAN CLUB / PRISON / HOT HOT / PINK HOUND / WHAT DOES HEVN DO? / IS THERE LIFE / OUTSIDE? / DREAM A METAL TONGUE / PUSSY BOY / WHAT DO YOU DREAM OF / WHEN LIFE'S NOT GIVEN? / — LIKE A LOVER / FINGER FUCKING / LIKE,, / I LOVE YOU // I'M SORRY.. / HEVN ISN'T / BUT NATURE MIGHT BE / CRACKED! / I CAME ALL THE WAY HERE / & I DIDN'T SAY A WORD. / MY SPINE, ALL BROKEN / MY BIG BOX INJURY,, / CAME ALL THE WAY HERE / AND I CAN'T TELL YOU NO.. / CAN'T STOP EXPULSION. / WHAT DOES HEAVEN DO? / DOOM MOVE SO SLOWLY. I LOVE YOU, JOANNA. / STUCK IN TRAFFIC, / THINKING ABOUT MATTHEW. / TELL ME YOU WANT TO DIE,, / WHO AM I? / ALL THIS WAY— / —CAN'T TELL YOU NO.. / MY BIG BOX INJURY / SIX TYPES OF METAL,, / IN YOUR BODY / EVANGELION! / KISS YOU ONLY / — TELL YOU NO.. / P BABY. / TELL ME EVERYTHING— / WHAT'S A TIME MACHINE? / WHAT'S MARRIAGE? / WHAT'S EATING YOU? / WHAT'S DONE IT? / WHAT DOES HEVN DO?'

The gallery at the end of the circuit is elongated and taller than it is wide, featuring a glazed façade and large roof windows, set around nine meters high, which suffuse the space with daylight. Within this gallery, the second work by **Reinier Vrancken**, is presented alongside another iteration of Ghislaine Leung's score, the second sculpture by Slow Reading Club, and a work by JJJJerome Ellis.

Moving towards the window, you come across two pieces of pottery enclosed in a vitrine: a cylindrical straight-sided ceramic jar and a round-bellied one, both with short collared necks and about 20 cm tall. The first is made of grey, stained earthenware with residual cement on its surface, while the second is light-coloured clay with visible wheel marks. They lie flat in the centre of the vitrine, their mouths almost touching. The vitrine has a base of recovered metal frames and a plexiglass cover. It stands directly on the concrete floor, reaching roughly knee height. Both ceramic

pieces are examples of acoustic jars, also known as sounding vases, which would be immured in walls, particularly in churches, to enhance the acoustics. In some cases, their openings were visually incorporated into murals or frescoes as gaping mouths to a body. Dating to around the 10th and 13th century, these vases were uncovered at the Sint-Truiden Abbey and the Bijloke site in Ghent respectively, and are currently on loan from the Gallo-Roman Museum in Tongeren-Borgloon and Archaeology Collection of the City of Ghent. The arrangement of the jars is inspired by ‘rekuhkara’, a now-extinct singing game in which two women—a giver and a receiver—face each other and form a tube with their hands, through which one produces a guttural sound, channelling it into the other’s mouth cavity. The receiver then modulates the volume and quality of the sound, by closing her glottis and simulating articulation—as if speaking with the other’s voice. Rekuhkara was performed by the Ainu, the Indigenous people of northern Japan, but similar games were also recognised among Siberian Chukchi and Canadian Inuits.

At the far end of the gallery, on the right, a minimalist turntable sits on the floor. Beside it, two simple black chairs with two pairs of noise-canceling headphones. The record playing is ***The Clearing*** by artist, musician, and poet **JJJJJerome Ellis**. *The Clearing* is a multimedia project that comprises a record and a book. The record features thirteen tracks that combine poetry, spoken word and music. Here, A and B sides are presented, featuring following pieces: *Loops of Retreat*, *Jede Krankheit ist ein musikalisches Problem*, *Small Baptism*, *The Bookseller*, *Pt. 1*, *Dysfluent Waters*, and *Stepney (feat. Milta Vega-Cardona)*.

JJJJJJerome Ellis, whose stage name is spelt with five j’s, uses his glottal block (a type of stutter) as a compositional tool and means of expression throughout his work—the block becoming a clearing. In *The Clearing*, Ellis connects this embodied experience of stuttering with histories of Blackness and refusal through music.

The vitrine at the gallery’s far end frames the installation ***Overseas (Majestic Fanfare, 1988 version)*** by Australia-born Brussels-based artist **Eleanor Ivory Weber**. Three contact speakers are attached inside, roughly at ear height, turning the facade into a loudspeaker. The installation is synced to Sydney, Australian Eastern time. A 9-second orchestral music piece plays every hour between 6 a.m. and 11 p.m. AEST/AEDT, with an 18-second version at 7 a.m. only. This means that, for the most part, the piece is inaudible during gallery hours, becoming active in the evening and playing overnight and throughout the morning. Due to the opposing shift into summer time in Mechelen and out of it in Sydney, the work’s time frame is pushed forward by an hour twice in the first two weeks of the exhibition, before settling on the cycle 10 p.m. to 3 p.m. CEST.

The music piece, titled *Majestic Fanfare*, was written by British composer Charles Williams in 1935, and since 1952 it has served as the radio news theme for the ABC—Australia’s public service broadcaster. Australian composer Richard Mills was commissioned to reorchestrate *Majestic Fanfare* on the occasion of the Australian bicentenary commemoration in 1988. That year marked two hundred years since the First Fleet’s arrival at Sydney Cove in 1788, and the founding there of the penal colony of New South Wales.

The work’s functioning hinges on its displacement from a familiar cultural and temporal context. Announcing the hourly news elsewhere, it operates like a clock: no content, just structure. The title *Overseas (Majestic Fanfare, 1988 version)* points to this displacement, as experienced both on the level

of one’s biography and national history. The window overlooks Mechelen’s busy street and the monumental cathedral with its famous carillon—another time telling device. Broadcasted outward while also resonating inward, the piece interacts with the city’s soundscape and its policies of public space.

This text is an abbreviated version of the audio description script produced by the curator following guidelines for AD practices in museum context. The full script will be used during guided tours for blind and hard of seeing visitors organised alongside the exhibition.

The paragraph on P. Staff’s video *Hevn* incorporates an abbreviated version of the audio description produced by LUX, London.

Text: Alicja Melzacka and the artists
Dutch translation: Bureau Doove & Jessica Meuleman