

Lyon

## New York, new sound, new spaces

Musée d'art contemporain  
Jusqu'au 30 juin

Depuis deux ou trois ans à New York, un public – peut être saturé d'images – afflue chaque fin de semaine dans de nouveaux lieux, tels que la Diapason Gallery (1), pour se plonger durant plusieurs heures dans l'écoute d'«installations sonores». Que ce soit un musée qui, en France, fasse état de ces propositions donnant à entendre plutôt qu'à voir, voilà qui étonne ! C'est pourtant ce que propose le musée d'art contemporain de Lyon avec son exposition *New York, New Sounds, New Spaces*.

Prenant en compte tout un pan de l'histoire de l'art, ce même musée avait déjà présenté en 1999 des installations sonores de La Monte Young et Marian Zazeela, de Robert Ashley, d'Alvin Lucier, de Christian Marclay et du fluxussien Joe Jones... Il est vrai que le lien son/arts plastiques s'est imposé tôt, dès 1912, année où le peintre Luigi Russolo rédige son manifeste *L'Art des bruits* et présente son orchestre futuriste dans la villa de Marinetti. John Cage proposera, quant à lui, «une nouvelle façon d'écrire de la musique» en étudiant Duchamp. En 1952, il réalise au Black Mountain College, avec Merce Cunningham et Robert Rauschenberg, son premier happening. Ces happenings furent ensuite ardemment déclinés par les élèves de son cours de composition de musique expérimentale inauguré en 1956, et qui regroupait des peintres, des cinéastes, des poètes et des musiciens (entre autres les futurs tenants du courant Fluxus conduit par George Maciunas : George Brecht, Dick Hig-

gings, Allan Kaprow...). En Europe, Luc Ferrari réalise en 1969 son premier environnement : *Music promenade*, Iannis Xenakis présente en 1970 le *Polytope*, un espace associant musique et jeux de lumières...

D'emblée, ces «événements» échappent aux lieux de concerts et de présentations habituels. Le lieu de diffusion de ces événements collectifs en constitue une donnée essentielle. Fluxus, après avoir utilisé dans Manhattan le loft de Yoko Ono, bénéficie bientôt de ses propres espaces d'exposition : la galerie d'art A/G, Fluxhall et Fluxshop... Cage et Rauschenberg présentent leurs performances à l'Armory, dans la 69<sup>e</sup> rue, La Monte Young rêve déjà d'une *Dream House* (2), proposant un lieu permanent d'écoute d'une musique éternelle... C'est à partir de ces diverses propositions qu'est né ce que l'on a d'abord appelé «environnement» puis, sous l'impulsion du compositeur Max Neuhaus, «installation sonore». En rupture avec les attitudes d'écoute du concert, l'installation propose un rapport plus individuel au son, un autre rapport au temps et à l'espace. C'est donc dans les traditionnels territoires du visuel que l'installation sonore se montre, «s'expose». Elle participe du domaine des arts plastiques – qu'il y ait ou non des images – dans une proposition qui conduit à «palper» le son, à le «visualiser» comme autant de constructions dans l'espace, offrant en outre à la mémoire la possibilité rare d'associer et de jouer avec ses propres images.

J. C.

Entretien avec Thierry Raspail (directeur du musée d'art contemporain) et Stephen Vitiello (commissaire associé de l'exposition).

■ Pourquoi un musée décide-t-il de donner, non pas à voir, mais à entendre ?



Stephen Vitiello. «World Trade Center». Installation vidéo-sonore. (© DR). *Video/sound installation*



Roulette (collectif regroupant Phil Niblock, Laetitia Sonami, Jarryd Lowder, Pauline Oliveros, William Parker, Janene Higgins, Zeena Parkins). (Ph. B. Adilon)

Pourquoi prendre en compte cette histoire parallèle des «installations sonores» ?

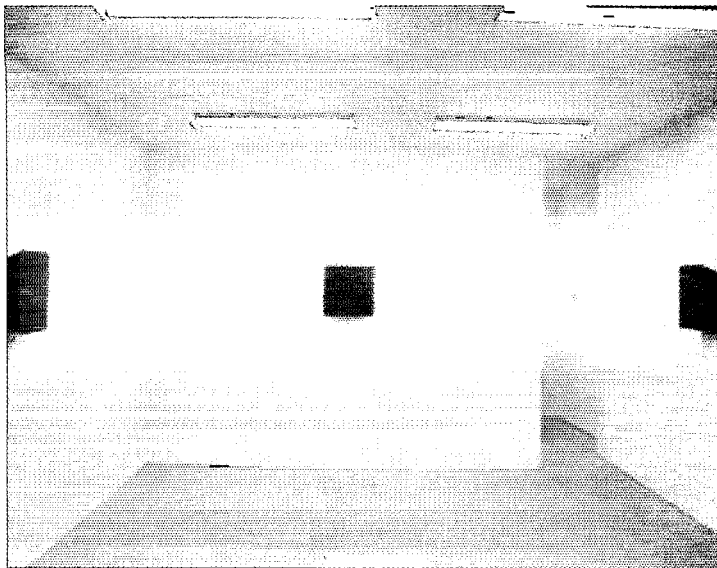
Thierry Raspail : Dans les musées comme ailleurs, nous sommes face à de la production d'objets. Or, ce qui m'intéresse, c'est la qualité sensible d'une présence et pas fatalement l'empilement des objets ou des images. Je suis touché par des artistes qui ne s'occupent pas nécessairement de la matérialité des choses. Nous avons acquis récemment une pièce d'Alvin Lucier, *Empty Vessels*, dans laquelle des micros amplifient les résonances se produisant dans des verres vides de tailles différentes, ainsi qu'une *Dream House* de La Monte Young. Je considère que nous avons beaucoup de retard dans cette merveilleuse histoire de l'art sonore. Nous nous situons pourtant dans une évolution parfaitement logique. En effet, avec le futurisme, un mouvement est apparu qui échappait au format du concert et proposait quasi naturellement une relation particulière au son et à la durée de son écoute. Puis il y a eu de nombreuses tentatives d'élargissement des relations au visuel, que ce soit à travers le phonème de la poésie sonore, le bruit... Cage a ouvert des possibilités nouvelles, très libres, avec ce désir arrêté de ne pas anticiper les après-coups de nos actes. À l'opposé de Cage, La Monte Young déclarait : «Un seul son est musique, pénétrez dans le son». Alvin Lucier, lui, s'est intéressé à la propagation du son et à l'écoute des micro-résonances présentes dans l'espace. Je ne cherche pas à défendre les Américains, mais ce triangle-là est mal connu en Europe, alors qu'il est fondamental dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, une révolution importante est intervenue dans l'histoire de l'art, lorsque l'image mécanique – photo-

graphie, cinéma – a concurrencé l'image peinte, ce qui a conduit les artistes à questionner et à appréhender différemment la chose visuelle. Oui, il y a pléthore d'images, mais tous les artistes n'en sont pas forcément des fabricants : ils peuvent intervenir sur des modes de pensée, des modes de réflexion. On pourrait même dire qu'à partir des années 50 les artistes ont souvent eu peur de l'image. Même si son retour extrêmement vivace passe par la vidéo, les vrais grands fabricants d'images sont les gens de la pub et du cinéma. Pour moi, dans les environnements sonores, à partir de la matérialité du son, il y a dans un espace et une durée, un corps vivant qui se donne tout autant qu'une sculpture... c'est cela que nous propose le «sound art».

Pourquoi avoir organisé la rétrospective de la new-yorkaise Laurie Anderson sur tout le deuxième étage du musée ?

T. R. : Lorsque Laurie Anderson a surgi à New York, en 1972, période marquée par l'art conceptuel, elle a été très méprisée parce qu'elle s'attaquait à la narration : une narration simple et émotionnelle. Pour moi, elle n'est ni dans le spécifique ni dans le générique, elle est une des rares artistes capable de maîtriser indifféremment une vaste scène frontale faisant appel à une technologie sophistiquée, ainsi qu'une qualité de gestes ou de voix proches de la poésie sonore, un univers de dessins sur de simples feuilles de papier, ou encore la construction d'inversions poétiques étonnantes à partir de trois mots. Ce qui est fabuleux, c'est qu'elle ne cherche pas à tout homogénéiser pour réaliser une œuvre conforme à un modèle. Chaque forme qu'elle utilise est une incarnation distincte d'une même pensée autour



David Abir. «Tekrar, Study Two : Non-repetition in a Repetitive System». (© DR)

Over the last two or three years, growing numbers of New York artgoers—saturated, maybe, with visual images—have been heading out to new spaces such as the Diapason Gallery (1) where they can spend an hour or two listening to “sound installations.” Now, surprisingly enough, this art for the ears rather than the eyes is being presented at Lyon’s Musée d’Art Contemporain in an “exhibition” entitled *New York, New Sounds, New Spaces*. Or perhaps it’s not so surprising: this institution already looked at the history of such art with its 1999 show featuring sound installations by La Monte Young and Marian Zazeela, Robert Ashley, Alvin Lucier, Christian Marclay and Fluxus’s own Joe Jones.

The link between visual and aural art goes back a long way, to at least 1912, when the painter Luigi Russolo wrote his manifesto on *The Art of Noise* and had his Futurist orchestra perform in Marinetti’s villa. Later, Duchamp inspired John Cage to envisage “a new way of writing music.” In 1952, with Merce Cunningham and Robert Rauschenberg he put on his first happening at the Black Mountain College. This novel practice was subsequently taken up with great enthusiasm by the painters, filmmakers, poets and musicians who attended his experimental composition workshops from 1956 onwards. Among them were the future Fluxus members George Brecht, Dick Higgins, Allan Kaprow and George Macunias. In Europe, Luc Ferrari made his first sound environment, *Music Promenade*, in 1969. He was followed by Iannis Xenakis, whose *Polytope*

(1970) combined music and lighting. From the outset, these collective events happened outside the usual venues for either concerts or artworks. The role of the spaces they did have was vital. Thus, after guesting for a while in Yoko Ono’s Manhattan loft Fluxus moved on to create its own A/G art gallery, Fluxhall and Fluxshop. Cage and Rauschenberg presented their performances at the Armory on 69th Street while La Monte Young began to think up his permanent “Dream House” for listening to eternal music.(2) Such were the origins of what were initially called “environments” and later, at the suggestion of the composer Max Neuhaus, “sound installations.” Breaking with the mode of listening found in the concert hall, this work offered a more individual relation to sound, and a different relation to time and space. These sound installations were thus most at home amidst the visual arts: with or without images, they made sound palpable, “visualizing” it as a spatial structure and stimulating the memory to draw on its own store of images.

J.C.

*There follows an interview with Thierry Raspail (director of the Lyon museum) and Stephen Vitiello (associate curator of the show).*

■ *What makes a museum decide to offer matter for hearing rather than seeing? Why take an interest in this parallel history of “sound installations”?*

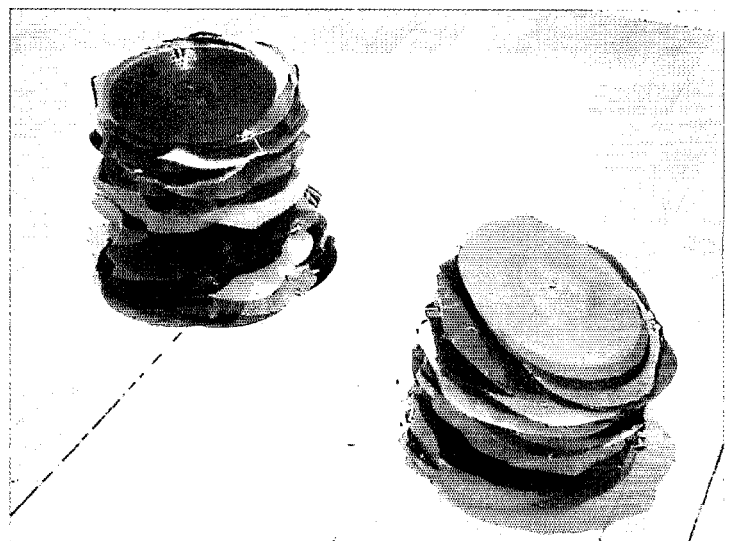
T.R.: Museums and others have to

deal with the production of objects, but what interests me is the sensuous quality of a presence and not necessarily the accumulation of objects or images. I am touched by artists who are not necessarily concerned with the materiality of things. We recently acquired a piece by Alvin Lucier, *Empty Vessels*, in which microphones are used to amplify the resonance produced by empty glasses of differing sizes, as well as a La Monte Young *Dream House*. I think we have a lot of catching up to do in this marvelous history of sound art. And yet its development has been perfectly logical. So it was that Futurism saw the emergence of a movement that went beyond the concert format and, as if this were quite natural, offered a distinctive relation to sound and the way we listen to it. Then there were numerous attempts to broaden the relation to the visual, through sound poetry, for example, or noise. Cage opened up new, very free possibilities with this unwavering desire not to preempt the consequences of our actions. In contrast, La Monte Young said, “A single sound is music, enter into sound.” As for Alvin Lucier, he was interested in the propagation of sound and in listening to the microorganisms that are present in space. I am not trying to promote the Americans, but that triangle is little known in Europe and yet is of fundamental importance in 20th-century art. Another revolution in the history of art occurred when the mechanical image—photography, cinema—came to compete with the painted image. That led artists to question and look differently at visuality. Yes,

there is a multitude of images, but not all artists are necessarily image-makers: they can intervene in the sphere of thought, of ways of thinking. You could even say that, since the 1950s, artists have often been afraid of images. Even if these have made a pretty lively comeback in video, the really big makers of visual images nowadays are the people working in advertising and movies. For me, what the materiality of sound gives us to experience in sound environments is a living body that is just as much there as a sculpture. That is what sound art is about.

*Why have you devoted the entire second floor to a Laurie Anderson retrospective?*

When she emerged in New York in 1972, at a time when conceptual art was dominant, she was belittled because she was working on the narrative dimension—on simple, emotional narrative. For me, her work is neither specific nor generic. She is one of the few artists who is just as skilled at handling a frontal, large-scale stage presentation using sophisticated technology as at doing the kind of gestures and voice work that is close to aural poetry—or at simply making drawings on paper or creating remarkable poetical games out of three simple words. What is great about her is that she doesn’t try to make everything homogeneous in order to correspond to our idea of an *œuvre*. Each form that she uses is a distinctive incarnation of the same set of ideas about narrative. Ultimately, the body of work that has come out of all this is unique.



Terry Nauheim. «Entropic Flop». (Ph. B. Adilon)

de la narration, et elle produit finalement une œuvre qui est unique.

*Revenons à New York, New Sounds, New Spaces. Ce concept d'une exposition sonore vous préoccupe depuis plusieurs années...*

Stephen Vitiello : J'avais déjà monté des installations sonores au Whitney Museum en 1999, parce que cela m'intriguait de voir comment un musée pouvait présenter du son. J'avais été étonné de voir des gens passer toute la journée, assis, allongés ou déambulant, à écouter des pièces réputées difficiles de John Cage, d'Alvin Lucier... Après cette exposition, j'ai cherché des lieux dans lesquels il serait possible de prolonger cette expérience...

*Comment définiriez-vous le «sound art» ?*

S.V. : En musique, on associe toujours son et temps : le concert commence à 20h30, il obéit à un déroulement comportant un début et une fin, et tout cela rend le spectateur captif. L'installation sonore, elle, permet d'accéder à des expériences chaque fois différentes. Avec le «sound art», j'associe le son à l'espace, c'est ce rapport-là qui m'intéresse : comment le son diffère selon le point d'écoute, comment il est affecté par les déplacements des personnes présentes dans l'espace, comment notre perception change avec le temps, puisqu'ici le temps n'est pas limité. Il est possible de sculpter et de contrôler parfaitement le son et l'acoustique de la pièce. Dans mon installation *World Trade Center*, qui donne à entendre les sons enregistrés avant le 11 septembre, à partir du 91<sup>e</sup> étage, il y a huit hauts-parleurs disposés autour de la pièce : ils permettent de faire ressentir le mouvement du son comme autant de branches d'arbres secouées par le vent, ainsi que le mouvement de l'immeuble qui bouge sous les rafales. J'aime rendre audibles des sons très discrets, j'aime

jouer avec eux comme avec des grains de poussière... Nous souhaitons que le son soit expérimenté physiquement, qu'il vienne frapper le bas de votre nuque ou le haut de votre thorax... Lorsque vous pénétrez dans la *Dream House* de La Monte Young, vous ressentez les basses dans votre corps, vous expérimentez le son dans votre tête. Nous tous, ici, avons une dette envers lui, parce qu'il nous a montré combien nous devons être exigeants dans la manière de faire écouter nos sons. Après une exposition, chacun parle de ce qu'il a vu de façon plus ou moins intellectuelle ; après l'écoute d'une pièce sonore, les auditeurs parlent de sensations physiques, de jeux avec la mémoire, de projections d'images mentales extravagantes...

*D'où vient cette envie de se démarquer des images ?*

S.V. : Si nous projections des films, les expériences que je viens de mentionner seraient moins riches, parce que plus orientées. Nous souhaitons que l'on accorde au son le même intérêt qu'à l'art visuel ; nous souhaitons évoquer des images avec le son plutôt que les donner à voir en accompagnement de celui-ci. Nous voulons échapper au rapport conventionnel du son accompagnant l'image en arrière-fond. Notre attitude n'est pas nouvelle, mais les «sound artists» redonnent au son une nouvelle «visibilité», qui avait été un peu oubliée ces derniers temps. Depuis deux ou trois ans, le mouvement s'amplifie et beaucoup de jeunes New-Yorkais apprécient la poétique de l'espace que nous offrons dans nos lieux d'écoute. □

**Propos recueillis par  
Jacqueline Caux**

(1) Diapason Gallery : 1026 Sixth Avenue – (212) 719 4393

(2) Dream House de La Monte Young : 275 Church Street, les jeudi et samedi de 14h à 24h.

*To get back to New York, New Sounds, New Spaces, this idea of a sound exhibition has been with you for some years now, hasn't it?*

S.V.: I had already set up sound installations at the Whitney Museum in 1999 because I was curious to see how a museum could present sound. I was amazed to see people spending the whole day sitting or lying there or walking around listening to supposedly difficult pieces by John Cage, Alvin Lucier, etc. After that exhibition, I was on the lookout for places where I could continue the experiment.

*How would you define sound art?*

S.V.: In music, sound is always associated with time: the concert begins at 20.30, it follows a sequence with a beginning and an end, and all this makes the listener a captive. Whereas a sound installation affords experiences that can be different every time. In sound art, sound is combined with space, and this is the relation that interests me—the way the sound varies depending on where you are listening from, the way it is affected by the movement of people in the space, and the way our perception changes over time, since time here is not limited. You can sculpt and have total control over the sound and acoustics of the room. In my installation *World Trade Center*, which features sounds recorded before September 11, on the 91st floor and onwards, the eight speakers placed around the room make the movement of the sound perceptible—like so many branches swaying in the wind, like the movement of the building itself in the wind. I like to make us hear very discreet sounds, playing with them as if they were specks of dust. We want the

sound to be a physical experience, for visitors to feel it on the backs of their necks or at the top of their ribcages. When you enter La Monte Young's *Dream House* you can feel the bases in your body, you experience the sound in your head. We are all indebted to him because he showed us how demanding we needed to be in the way we get people to listen to our sounds. Whereas, after an exhibition, everyone talks in a more or less intellectual way about what they saw, after listening to a sound piece they talk about their physical sensations, about the effects of memory and weird mental images.

*Where does this desire to get away from images come from?*

S.V.: If we showed films, the experiences I have just described wouldn't be so rich because they would be more directed. We want people to take the same interest in sound as in visual art. We want to use sound to evoke images rather than have the latter accompany sound. We want to get away from the traditional relationship, with sound as the background for images. It's not a new approach, but these sound artists are giving sound, which has been rather forgotten lately, a new prominence. This tendency has been gathering momentum over the last two or three years. There are lots of young New Yorkers who appreciate the poetics of space that we offer them in our listening venues. □

Translation, C. Penwarden

(1) Diapason Gallery, 1026 Sixth Avenue (212 719 4393).

(2) La Monte Young, *Dream House*: 275 Church Street, Thursdays and Saturdays at 14.00 and 24.00.



Molly Davis. «David Tudor's Ocean». (© DR)



Roulette (William Parker). (© DR)

A vertical bar on the left side of the page, consisting of a series of horizontal segments in shades of yellow and orange, with a small red diamond at the top.

COPYRIGHT INFORMATION

TITLE: New York, new sound, new spaces: Musee d'art  
contemporain

SOURCE: Art Press no280 Je 2002

WN: 0215204392009

The magazine publisher is the copyright holder of this article and it is reproduced with permission. Further reproduction of this article in violation of the copyright is prohibited..

Copyright 1982-2002 The H.W. Wilson Company. All rights reserved.