

Le partenariat entre le Centre national des arts plastiques (cnap) et la revue *Critique d'art* permet de rendre publiques les politiques de soutien à la théorie et critique d'art en offrant à chaque numéro une tribune de publication à l'un des lauréats. Relevant de champs d'intérêt et d'approches très variés, les cinq gagnants de l'année 2014 ont en commun de porter des sujets restés à l'écart des publications et expositions en France.

Valérie Da Costa propose une première monographie sur l'œuvre sculpté de Pino Pascali, « artiste comète » dont la production prolifique et protéiforme met à mal les catégories canoniques telles

que l'*arte povera*. Le livre à venir d'Olivier Schefer accorde une place centrale à la science-fiction comme matrice conceptuelle et esthétique de l'art de Robert Smithson. Visant une réalisation sous forme d'exposition, Marianne Derrien scrute la création contemporaine par les notions d'occulte et d'alchimie, de magie blanche et noire. L'originalité de la collaboration qui relie le critique d'art Christophe Domino à l'artiste Krzysztof Wodiczko tient tant à l'ambition d'un Institut Mondial pour l'Abolition de la Guerre à Paris qu'à « l'hypothèse d'un art politique » aujourd'hui, sans oublier l'intérêt heuristique de la relation même d'« accompagnement critique » qui les réunit.

Daniele Balit aborde, quant à lui, la relation entre art et espace public à travers l'étude des installations sonores réalisées ou projetées par Max Neuhaus à destination de l'environnement urbain post-industriel. Loin du désir futuriste de soumettre la vie à un principe esthétique global, l'approche de Neuhaus place l'auteur en retrait et interpelle par l'attention portée à « l'écoute de l'écoute », à la cohabitation des sons dans la ville plutôt qu'à leur organisation systématique. C'est dans ce sens que le concept de « musique écologique » prend toute son ampleur. Finement mise en contexte, cette étude de cas rappelle l'importance d'une histoire à la croisée des chemins, au-delà des frontières disciplinaires.

Elitza Dulguerova

Thanks to the partnership between the Centre national des arts plastiques (cnap) and *Critique d'art*, it is possible to shed light on policies supporting art theory and art criticism by offering a platform to one of the winners of the Art Theory and Criticism prize in each issue. Hailing from very varied areas of interest and with very different approaches, the five winners for the year 2014 share in common the fact that they underwrite subjects that have remained on the sidelines of publications and exhibitions in France.

Valérie Da Costa proposes a debut monograph on the sculpted œuvre of Pino Pascali, a “comet artist” whose prolific and multi-faceted output

challenges such canonical categories as *arte povera*. Olivier Schefer’s forthcoming book grants a central place to science-fiction as a conceptual and aesthetic matrix of Robert Smithson’s art. Aiming at a work in exhibition form, Marianne Derrien takes a close look at contemporary art by way of the notions of the occult and alchemy, and magic, black and white. The originality of the collaboration between the art critic Christophe Domino and the artist Krzysztof Wodiczko has to do as much with the aim of a World Institute for the Abolition of War in Paris as with the “hypothesis of a political art” today, not forgetting the heuristic interest of the actual relationship of “critical accompaniment” that connects them.

Daniele Balit, for his part, broaches the relation between art and public place through the study of the sound installations produced and projected by Max Neuhaus, aimed at the post-industrial urban environment. Well removed from the Futurist desire to subject life to an overall aesthetic principal, Neuhaus’s approach puts the author on the back burner and, through the attention paid to “listening to listening”, deals with the cohabitation of sounds in the city rather than their systematic organization. It is in this sense that the concept of “ecological music” assumes its full breadth. This subtly contextualized case study reminds us of the importance of a history at the crossroads of several paths, beyond disciplinary boundaries.

Elitza Dulguerova

Daniele Balit

Pour une musique écologique – Max Neuhaus

Le silence est statique alors que les sons, bruits et odeurs sont dynamiques. C'est Carlo Carrà qui l'affirme en 1913, en estimant que le moment est arrivé pour la peinture, cet art du silence, de quitter son espace hiératique pour se lancer à la conquête des espace-temps accélérés de la société moderne¹. Le langage pictural doit dès lors être capable d'exprimer un « équivalent plastique » de la variété des stimulations sensorielles offertes par la ville moderne, avec ses « théâtres, salles de musique, cinémas, maisons-closes, gares routières, ports, garages, hôpitaux, industries »². Un tableau comme *Dinamismo di un'automobile* de Luigi Russolo (1912-13) capture le passage d'une voiture en pleine vitesse – une véritable expérience épiphanique pour les futuristes, pouvant effacer, en un seul instant, une tradition séculaire de valeurs esthétiques, de la *Niké* de Samothrace (selon le fameux slogan de Filippo Tommaso Marinetti) aux harmonies musicales de la Pastorale ou de l'Héroïque³. Si la succession des angles dominant la scène semble correspondre au « choc des angles aigus », ces « Angles de la volonté » inventoriés par Carrà parmi les outils de représentation futuristes, elle illustre aussi très bien le phénomène physique de la propagation du son. Le rapprochement progressif des ondes sonores semble, en particulier, reproduire la variation de fréquences de l'effet Doppler, un phénomène d'altération perceptive produit par le mouvement de la source sonore, et dont l'expérience est assez commune dans les villes au passage, par exemple, des sirènes de véhicules d'urgence. Comme le précise le répertoire des effets sonores de Jean-François Augoyard et Henry Torgue, dans l'effet Doppler, plutôt que la source sonore, « c'est le rapport entre l'observateur et l'objet émetteur

1. Carrà, Carlo. « La Peinture des sons, bruits et odeurs » (1913), in Giovanni Lista, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, p. 182

2. *op. cit.*, p. 185

3. Cf. Russolo, Luigi. *L'Art des Bruits*, (1913), Paris: Allia, 2003

Daniele Balit

For an Ecological Music – Max Neuhaus

Silence is static whereas sounds, noises and smells are dynamic. It was Carlo Carrà who declared as much, in 1913, reckoning that the moment had come for painting, that art of silence, to leave its hieratic space and launch itself into the conquest of modern society's speeded-up space/time-frames.¹ The pictorial languages must henceforth be capable of expressing a "plastic equivalent" of the variety of sensory stimulations offered by the modern city, with its "theatres, music-halls, cinemas, brothels, harbours, garages, hospitals and industries".² A picture such as *Dinamismo di un'automobile* by Luigi Russolo (1912-13) captures a vehicle passing at full speed—nothing less than a revelatory experience for the Futurists, capable, in a split second, of doing away with an age-old tradition of aesthetic values, from the *Nike* or Winged Victory of Samothrace (see the famous words of Filippo Tommaso Marinetti) to the musical harmonies of the Pastoral and Eroica symphonies.³ If the succession of angles dominating the stage seems to correspond to the "shock of acute angles", those "Angles of the will" inventoried by Carrà among Futurist tools of representation, it also very well illustrates the physical phenomenon of sound propagation. The gradual approach of the sound waves seems, in particular, to reproduce the frequency variation of the Doppler effect, a phenomenon of perceptive alteration produced by the movement of the sound source, experiencing which is quite common in towns and cities, when, for example, emergency vehicles pass with their sirens blaring. As is specified by the repertory of sound effects drawn up by Jean-François Augoyard and Henry Torgue, in the Doppler effect, rather than the sound source, "it is the relation between the observer and the emitting object which is altered". What is involved is a "relative anamorphosis of the original signal". Because the effect—the authors

1. Carrà, Carlo. "La Peinture des sons, bruits et odeurs" (1913), in Giovanni Lista, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1973, p. 182

2. *op. cit.*, p. 185

3. Cf. Russolo, Luigi. *L'Art des Bruits*, (1913), Paris: Allia, 2003

qui se trouve modifié ». Il s'agit d'une « anamorphose relative du signal d'origine ». Car l'effet –expliquent les auteurs– « n'indique pas seulement la cause nécessaire qui s'avère enfin fonder son existence, il est encore la trace d'un événement [...]. [L'effet renvoie] à l'ensemble des conditions entourant l'existence de l'objet et à son mode d'apparaître en telle situation. L'« effet » perceptible est, de ce point de vue, lié immédiatement à une cause circonstancielle »⁴. Dans une telle perspective, une peinture comme *Velocità astratta + rumore* (1913-14) de Giacomo Balla (partie centrale d'un triptyque déclinant les trois états temporels d'une voiture qui s'approche, qui passe et qui s'éloigne) évoque elle aussi cette phénoménologie des traces d'événements dont parlent Augoyard et Torgue⁵. La retranscription de Balla se présente comme une constellation de formes représentant le moment d'intensité maximale de l'énergie acoustique, et sa dispersion dans de multiples centres et directions. La poétique de la sensation futuriste soustrait donc le phénomène au simple rapport de causalité, pour le replacer au cœur de ses causes circonstanciées. Ainsi, elle constitue un précédent significatif aux approches phénoménologiques de la dimension sonore qui continueront à en expérimenter les possibilités plastiques.

4. Augoyard, Jean-François. Torgue, Henry. *A l'écoute de l'environnement – Répertoire des effets sonores*, Marseille: Parenthèses, 1995, p. 10

5. L'œuvre est conservée à la Fondation Peggy Guggenheim de Venise.

Un demi-siècle plus tard, Max Neuhaus réalise son projet *Listen*, véritable manifeste de l'écoute, décliné à partir de 1966 en différents formats : conférence, article de journal, carte postale, autocollant, affiche, ainsi que promenades sonores dans les quartiers de New York. Cette œuvre charnière dans le parcours de l'artiste, entre champ musical et champ artistique, poursuit la conquête de « la variété infinie des sons-bruits » déclamée par Luigi Russolo dans son fameux manifeste, non sans en hériter de la fascination pour la ville industrielle et ses infrastructures. Si l'une des étapes de la promenade est dédiée à l'écoute des sons d'une centrale électrique, celle

4. Augoyard, Jean-François. Torgue, Henry. *A l'Ecoute de l'environnement – Répertoire des effets sonores*, Marseille: Parenthèses, 1995, p. 10

5. The work is held at the Peggy Guggenheim Foundation in Venice.

explain—“does not just point to the necessary cause which, in the end, turns out to underpin its existence, it is still the trace of an event [...]. [The effect refers] to all the conditions surrounding the existence of the object and to the way it appears in such a situation. The perceptible “effect” is, from this viewpoint, immediately linked to a circumstantial cause”.⁴ Seen from this angle, a painting like Giacomo Balla’s *Velocità astratta + rumore* (1913-14) (the central part of a triptych depicting the three temporal states of an approaching car, which then passes, and drives away) also evokes this phenomenology of the traces of events which Augoyard and Torgue talk about.⁵ Balla’s transcription is presented like a constellation of forms representing the moment of greatest intensity of the acoustic energy, and its dispersal in many different centres and directions. The poetics of the Futurist sensation thus extracts the phenomenon from the simple relation of causality, and re-places it at the heart of its circumstantial causes. In this way, it constitutes a significant precedent with phenomenological approaches to the sound dimension which will carry on experimenting with their plastic possibilities.

Half a century later, Max Neuhaus produced his project *Listen*, nothing less than a listener’s manifesto, organized from 1966 on in different formats: lecture, newspaper article, post card, self-adhesive sticker, poster, as well as sound walks in New York neighbourhoods. This pivotal work in the artist’s career, somewhere between musical field and artistic field, carries on the conquest of the “infinite variety of noise-sounds” declaimed by Luigi Russolo in his famous manifesto, not without inheriting his fascination with the industrial city and its infrastructures. If one of the stages of the walk is dedicated to listening to the sounds of an electric power station, the one that leads the group of participants to park under the Brooklyn Bridge once again involves passing vehicles, this time perceived as a flow of sound released by the traffic, magnified by the bridge’s vibrating energy. However, even

qui mène le groupe de participants à stationner sous le pont de Brooklyn concerne à nouveau le passage des voitures, perçu cette fois-ci comme un flux sonore émanant du trafic, magnifié par l'énergie vibratoire du pont. Toutefois, bien qu'il existe une continuité entre l'« oreille moderne » de Russolo et l'écoute chorégraphiée de *Listen*, la transition historique entre les deux époques ne s'opère pas sans rupture. Il ne faut pas oublier, en effet, que le territoire urbain new-yorkais investi par *Listen* était celui d'une ville soumise à un processus de désindustrialisation majeur dû à la crise des années 1960-1970. Cette mutation du paysage de la modernité a constitué une ressource cruciale pour la communauté artistique de *downtown* Manhattan, qui en a fait un objet d'expérimentation et de conquête (à commencer par la reconversion de lieux désaffectés en lofts et espaces d'exposition). D'autre part, certains de ses protagonistes n'ont pas manqué d'en aborder les implications. Comme l'a souligné Gordon Matta-Clark, « La disponibilité de structures vides et laissées à l'abandon mettait en évidence, sur le plan textural, la faillite grandissante de l'idée d'un renouveau par la modernisation »⁶. Comme Gordon Matta-Clark, ou encore Richard Serra, Max Neuhaus fait partie de ces artistes qui se sont confrontés, par leurs explorations contextuelles, à un espace public « résiduel » qui gagne du terrain dans les quartiers de New York, avec toutes les ambivalences dont il était porteur, entre dégradation et liberté d'expérimentation⁷. « L'omniprésence du vide [...], affirme encore Matta-Clark, offrait la liberté de tester de multiples alternatives à la vie 'dans une boîte' ainsi qu'aux idées reçues réclamant le besoin de clôture »⁸. L'écoute de la ville moderne est en ce sens moins liée à un processus de décontextualisation et de représentation de l'environnement sonore, qu'à une tentative d'interroger et de prendre part directement à l'hétérogénéité d'un territoire en transformation, avec ses aspects conflictuels et problématiques.

6. Matta-Clark, Gordon. Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelone: Polígrafa, 2006, p. 141 (traduit par l'auteur)

7. Cf. Cooke, Lynne. « Locational Listening », Max Neuhaus: *Times Square, Time Piece Beacon*, New Haven: Yale University Press, 2009, p. 35

8. Matta Clark, *Ibid.*

though there is a continuity between Russolo's "modern ear" and the choreographed listening of *Listen*, the historical transition between the two periods is not made without breaks. We must not in fact forget that the urban territory of New York occupied by *Listen* was that of a city subjected to a major process of de-industrialization caused by the crisis of the 1960s and 1970s. That change in the landscape of modernity represented a crucial resource for the artistic community of downtown Manhattan, which made it an object of experimentation and conquest (starting with the conversion of abandoned premises into lofts and exhibition spaces). On the other hand, some of its leading figures definitely dealt with the implications of all this. As Gordon Matta-Clark emphasized: "[...] the availability of empty and neglected structures was a prime textural reminder of the ongoing fallacy of renewal through modernization".⁶ Like Gordon Matta-Clark, and Richard Serra, Max Neuhaus is among those artists who, through their contextual explorations, have confronted a "left over public space" gaining ground in New York's neighbourhoods, with all the ambivalence that that implied, somewhere between degradation and freedom of experimentation.⁷ "The omnipresence of emptiness, of abandoned housing and imminent demolition gave me the freedom to experiment with the multiple alternatives to one's life in a box as well as popular attitudes about the need for enclosure".⁸ Listening to the modern city is in this sense less linked to a process of de-contextualization and representation of the acoustic environment than to an attempt to question and play a direct part in the heterogeneity of a territory undergoing changes, together with its conflictual and problematic aspects.

This possibility of coming up with alternatives to the barriers imposed by the concert hall pushed Max Neuhaus to take the decision to abandon his career as a percussionist in order to re-situate music "outside, in the open air",⁹ and in so doing draw closer to the field of *in situ* and extra-muros sculpture. We are acquainted, furthermore, with his

6. Matta-Clark, Gordon. Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelona: Polígrafa, 2006, p. 141.

7. Cf. Cooke, Lynne. "Locational Listening", *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, New Haven: Yale University Press, 2009, p. 35

8. Matta-Clark, *Ibid.*

9. Neuhaus, Max in: "Music Below" *The New Yorker*, 5 June 1978, p. 28

9. Neuhaus, Max. «Music Below» *The New Yorker*, 5 juin 1978, p. 28 (traduit par l'auteur)

10. Neuhaus, Max. «Listen» (1988, 1990, 2004), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography>

11. Avant de réaliser *Water Whistle*, Max Neuhaus passa une longue période sur une embarcation pour étudier les sons subaquatiques.

12. Selon le texte appartenant au dessin *Fan Music* de 1993.

Cette possibilité de proposer des alternatives aux barrières imposées par la salle de concert pousse Max Neuhaus à prendre la décision d'abandonner sa carrière de percussionniste, pour resituer la musique « à l'extérieur, en plein air »⁹, se rapprochant, de fait, du champ de la sculpture *in situ* et extra-muros. On connaît par ailleurs sa critique de Luigi Russolo, d'Edgar Varèse ou de John Cage : l'avant-garde sonore vise plus à impressionner le public « par le scandale des sons "ordinaires" placés dans un lieu "sacré", que par les sons eux-mêmes » ; sans que le public puisse « réinvestir cette expérience par une nouvelle perspective sur les sons de leur vie quotidienne »¹⁰.

Dans cette optique, l'abandon progressif des conventions musicales s'accomplit à travers la réalisation de situations sociales inédites : telles la musique subaquatique de la série *Water Whistle* (1974), réalisée dans plusieurs piscines du territoire américain, et qui se perçoit par un véritable contact épidermique¹¹ ; ou celle de *Drive-in Music* (1967), à re-moduler, *via* l'auto-radio, en conduisant sa propre voiture à travers une succession de zones d'émission ; ou encore les sources sonores dispersées sur les toits de la ville dans *Fan Music* (1967), des sons réagissant aux variations du soleil, de l'humidité et de la température, et qui « s'entremêlaient pour produire une topographie sonore continue sur l'ensemble du territoire urbain »¹². Grâce à cette approche topographique, Max Neuhaus repense les fondements de l'expérience musicale. Il s'agit d'établir des écosystèmes basés sur des processus de reconversion de sons existants, de filtrage, de mise en relation de phénomènes, prenant en compte les temporalités et les différents modes d'écoute des individus qui en traversent les régions. Ce projet, que l'on pourrait définir comme une tentative d'adaptation à l'environnement, se radicalise avec des installations comme *Walk Through* (1973-1977), située dans le passage d'une station de métro à Brooklyn, ou *Times*

criticism of Luigi Russolo, Edgar Varèse and John Cage: the sonic avant-garde aims at impressing the audience more “through the scandal of ‘ordinary’ sounds placed in a ‘sacred’ place, than through the sounds themselves”; without the audience being able to “re-use that experience from a new perspective on the sounds of their day-to-day lives”.¹⁰

10. Neuhaus, Max. “Listen” (1988, 1990, 2004), republished on <http://www.max-neuhaus.info/> bibliography

11. Before producing *Water Whistle*, Max Neuhaus spent a long period on a ship to study underwater sounds.

12. According to the text belonging to the drawing *Fan Music* of 1993.

13. Neuhaus, Max. “Notes on Place and Moment” (1993), republished on <http://www.max-neuhaus.info/> bibliography

Seen in this light, the gradual abandonment of musical conventions is achieved through the realization of novel social situations: such as the underwater music of the *Water Whistle* series (1974), produced in several swimming pools in the United States, which is perceived through epidermic contact, no less;¹¹ or that of *Drive-in Music* (1967), to be re-modulated, via the car radio, while driving your own car through a succession of broadcasting zones; or the sound sources dispersed over the roofs of the city in *Fan Music* (1967), sounds reacting to the variations of the sun, humidity and temperature, which “produced sonorities which intermixed to form a continuous aural topography across the urban terrain”.¹² Thanks to this topographical approach, Max Neuhaus re-thought the foundations of the musical experience. This involved establishing ecosystems based on processes of converting existing sounds, filtering, and liaising phenomena, taking into account the time-frames and the different ways of listening of people passing through their regions. This project, which we might define as an attempt to adapt to the environment, became more radical with installations like *Walk Through* (1973-1977), situated in the passage of a Brooklyn subway station, and *Times Square* (1977-1992, re-installed in 2002), using that famous “crossroads of the world” with its sounds “almost plausible with the context”.¹³

Not only were the sites chosen to construct the acoustic environments more exposed to the antagonisms and complexity of the city’s social fabric—be it a particularly neglected place as in the case of *Walk Through*, or an extremely dense one in the case of *Times Square*—, but those installations also entail a form of hitherto unused time-frame,

13. Neuhaus, Max. «Notes on Place and Moment» (1993), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)

14. Neuhaus, Max dans : Zuckerman, Alicia. «Max Neuhaus: Times Square», *EMF – Arts Electric*, 2002 (http://www.emf.org/artselectric/stories/2002/020530_neuhaus.html) (traduit par l'auteur)

15. Neuhaus, Max. «Lecture at the Seibu Museum Tokyo» (1982), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)

16. John Cage a été le premier à parler de «musique écologique», envisageant une forme de symbiose avec le monde. Cf. Cage, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris : L'Herne, 2002, p. 264

17. Neuhaus, Max. «BANG, BOOoom, ThumP, EEEK, tinkle.», *New York Times*, 6 décembre 1974, p. 39 (traduit par l'auteur)

Square (1977-1992, réinstallée en 2002), investissant ce célèbre « carrefour du monde » avec des sons « presque plausibles avec le contexte »¹³.

Non seulement les sites choisis pour construire les environnements sonores sont davantage exposés aux antagonismes et à la complexité du tissu social de la ville – que ce soit un lieu particulièrement négligé comme dans le cas de *Walk Through*, ou extrêmement dense dans celui de *Times Square* – mais ces installations engagent aussi une forme de temporalité inédite, en l'étendant à des cycles de plusieurs mois, voire jusqu'à l'état d'œuvre sonore permanente.

A ces facteurs s'ajoute le rejet de la part de Max Neuhaus de la signalétique, privant de fait l'œuvre de son statut d'auteur. « Je ne fais jamais une pièce si je ne suis pas sûr que cinquante pour cent des gens qui la croiseront passeront à travers sans même l'entendre », explique-t-il¹⁴. Ainsi, c'est moins sur une *mimesis* que sur une forme de mimétisme que l'esthétique de Max Neuhaus fonde son rapport au réel. Il s'agit de penser un art capable de « se dissimuler dans l'environnement » jusqu'à devenir invisible¹⁵ – réalisation ultime d'un projet écologique de cohabitation entre l'art et le quotidien¹⁶.

On peut dès lors comprendre à quel point la revendication d'une « capacité d'écoute de notre environnement »¹⁷, affichée par la série *Listen*, avait une connotation différente de la position de Russolo et des futuristes. Non seulement l'idée d'adaptation de l'oreille à la vie moderne chez Russolo était subsumée à un processus d'imitation des « sons-bruits » et de représentation musicale, mais la posture de l'auteur de *L'Art des Bruits* restait aussi ancrée dans une conception d'objectivation esthétique : par le rejet de l'harmonie traditionnelle et la valorisation du bruit. Son manifeste ne fait que déplacer l'objet de désignation du « beau » pour établir un nouvel ordre de hiérarchies. La politique

extending it to cycles spanning several months, and even to the state of a permanent sound work.

Added to these factors was Max Neuhaus's rejection of signs, thus depriving the work of its auteur status. "I never do a piece where I'm not sure that 50 percent of the people who come across it will walk right through it without hearing it", he explained.¹⁴ So Max Neuhaus's aesthetics based its relation to reality less on a *mimesis* than on a form of mimetism. It was a question of conceiving of an art capable of "being hidden in the environment" to the point of becoming invisible¹⁵—the ultimate realization of an ecological project involving cohabitation between art and everyday life.¹⁶

14. Neuhaus, Max in: Zuckerman, Alicia. "Max Neuhaus: Times Square", *EMF – Arts Electric*, 2002 (http://www.emf.org/artselectric/stories/2002/020530_neuhaus.html)

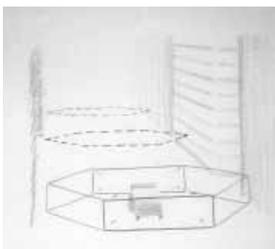
15. Neuhaus, Max. "Lecture at the Seibu Museum Tokyo" (1982), republished on <http://www.max-neuhaus.info/bibliography>

16. John Cage was the first to talk about "ecological music", imagining a form of symbiosis with the world. Cf. Cage, John. *Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles*, Paris: L'Herne, 2002, p. 264

17. Neuhaus, Max. "BANG, BOOoom, Thump, EEEK, tinkle", *New York Times*, 6 December 1974, p. 39

18. *Ibid.*

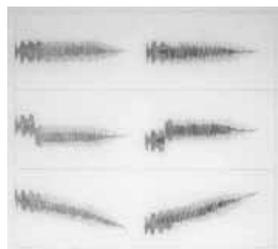
It is henceforth possible to understand to what degree the claim of a "capacity to listen to our environment",¹⁷ displayed by the series *Listen*, had a different connotation of the position of Russolo and the Futurists. Not only was Russolo's idea of adapting the ear to modern life subsumed to a process of imitating "noise-sounds" and musical representation, but the stance of the author of *The Art of Noises* thus remained firmly rooted in a concept of aesthetic objectivation: through the rejection of traditional harmony and noise enhancement. His manifesto merely shifted the object designating the "beautiful" to establish a new order of hierarchies. The politics of listening applied by Max Neuhaus tried, on the contrary, to get rid of hierarchies. While the *in situ* installations aspired to a democratization of the artistic experience, in *Listen* it is the acoustic heterogeneity of the New York neighbourhoods (including that of the Porto Rican ethnic minority) that is defended against any form of discrimination against sounds regarded as "undesirable"—a stance that would find its counterpart in an op-ed piece published in the *New York Times* in 1974, in which he warned against the discriminatory attitudes of activists campaigning against noise pollution.¹⁸ As was underscored by Branden W. Joseph, "the aesthetic refusal to distinguish between proper and improper sounds relates to a political refusal to



Max Neuhaus, *Spaces sound burst at an optimum distance irregardless of speed, Siren Project, Drawing #1, 1991.*

Ink and colored pencil on paper, 91 x 110 cm

© Estate of Max Neuhaus



Max Neuhaus, *Sound burst patterns, Pitch contour, amplitude and tone color over time, Siren Project, Drawing #2, 1991.*

Ink and colored pencil on paper, 91 x 110 cm

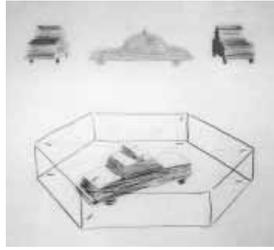
© Estate of Max Neuhaus

de l'écoute mise en œuvre par Max Neuhaus cherche au contraire à se défaire des hiérarchies. Tandis que les installations *in situ* aspirent à une démocratisation de l'expérience artistique, dans *Listen* c'est l'hétérogénéité sonore des quartiers new-yorkais (y compris celui de la minorité ethnique portoricaine) qui est défendue contre toute forme de discrimination de sons retenus comme « indésirables » – posture qui trouvera une contrepartie dans une tribune publiée dans le *New York Times* en 1974, dans laquelle il mettra en garde contre les attitudes discriminatoires des militants anti-pollution sonore¹⁸. Comme le souligne Branden W. Joseph, « le refus esthétique de distinguer les sons acceptables des sons inacceptables renvoie à un refus politique de pratiquer la ségrégation entre les habitants “acceptables” et “inacceptables” de la sphère publique urbaine »¹⁹. De telles questions sont abordées sur un plan pragmatique dans les projets d'urbanisme et de design sonore de l'artiste. C'est en essayant d'« améliorer le monde » qu'il développe en effet un projet comme *Sirens* (1978), né de la confrontation avec « l'un des plus grands événements sonores de la vie quotidienne » : le passage d'une sirène qui traverse la ville²⁰. Ainsi, pendant plusieurs années, il se

18. *Ibid.*

19. Joseph, Branden W. « An Implication of an Implication », *Max Neuhaus: Times Square*, op. cit., p. 60 (traduit par l'auteur)

20. Neuhaus, Max. « Sirens », (2003), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)



Max Neuhaus, *Controlled tone color dispersion and the resulting aural images of the car, Siren Project, Drawing #3, 1991.*
Ink and colored pencil on paper, 91 x 110 cm
© Estate of Max Neuhaus



Max Neuhaus, *Aural images of hidden cars, Siren Project, Drawing #4, 1991.*
Ink and colored pencil on paper, 91 x 112 cm
© Estate of Max Neuhaus

19. Joseph, Branden W. "An Implication of an Implication", *Max Neuhaus: Times Square... op. cit.*, p. 60.

20. Neuhaus, Max. "Sirens", (2003), republished on <http://www.max-neuhaus.info/bibliography>.

21. However, despite the availability shown by the police institution, Max Neuhaus would not manage to industrialize his system.

discriminate between 'proper' and 'improper' inhabitants of the urban public sphere".¹⁹ Such issues are broached on a pragmatic level in the artist's urban development and sound design projects. It was by trying to "improve the world" that he in fact developed a project such as *Sirens* (1978), arising out of the confrontation with "one of the largest sonic events in daily life": the passage of a siren through a city.²⁰ So for several years he would devote himself to developing a new sound system for emergency vehicles, for which he eventually obtained an official patent.²¹

The series of drawings produced in 1991 to illustrate the project helps us to observe a way of representing the sonic phenomenon of the passage of vehicles which differs from the above-mentioned Futurist works. Although the chromatic choices are not as harsh (the three principal colours, red, green and blue, being in fact the same as those used by Balla), the "angles of will" and the jolts of acoustic energy of Russolo and Balla gave way to much more defined forms: geometric sonic volumes drawn with pencil, as well as arrows indicating the directions of diffusion. Likewise, the distances between the sound waves of the Doppler effect represented by Luigi Russolo became, in Max Neuhaus's drawings, much more clearly defined and regular: we can recognize a

21. Toutefois, malgré la disponibilité montrée par l'institution policière, Max Neuhaus ne réussira pas à faire industrialiser son système.

22. Neuhaus, Max. «Sirens», *op. cit.*

23. Sur cette notion, voir : Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

consacrera à la mise au point d'un nouveau système sonore pour les véhicules d'urgence, pour lequel il obtiendra enfin un brevet officiel²¹.

La série de dessins réalisée en 1991 illustrant le projet, nous permet d'observer une manière de représenter le phénomène sonore du passage de voitures qui diffère des œuvres futuristes évoquées plus haut. Bien que les choix chromatiques ne soient pas aussi discordants (les trois couleurs principales, rouge, vert et bleu, étant en effet les mêmes que celles utilisées par Balla), les « angles de la volonté » et les secousses d'énergie acoustique de Russolo et Balla ont laissé place à des formes beaucoup plus définies : des volumes sonores géométriques tracés au crayon, ainsi que des flèches indiquant les directions de diffusion. De même, les distances entre les ondes sonores de l'effet Doppler représentées par Luigi Russolo deviennent, dans les dessins de Max Neuhaus, beaucoup plus nettes et régulières : on reconnaît une série d'événements sonores distancés et intercalés de silences, correspondant à un design sonore qui vise à mieux localiser les sons des sirènes. « Je pouvais donner aux voitures une forme sonore » – affirme-t-il²². Que ce soit sur le plan social (celui du design sonore) ou esthétique (des installations *in situ*), ce passage de la représentation du phénomène à sa fabrication répond à une volonté d'agir sur l'environnement. Une forme d'implication qui met l'accent, dans les pratiques de l'écoute, sur le rôle du sujet et qui problématise la notion de paysage sonore comme construction sociale²³. Ainsi, cette poétique de l'espace chez Max Neuhaus est-elle aussi une politique de l'espace, car l'exigence de contrôler le son, de lui « donner forme », plutôt que de prédéterminer l'écoute, laisse la liberté d'en façonner l'expérience, en dehors de toute imposition.

Il n'y a pas de son intrinsèquement mauvais – tenait à préciser Max Neuhaus pendant ses conférences autour de *Sirens*. L'art, aussi bien qu'une « écologie sonore », se pratique dès lors par une forme d'« attention aux sons que l'on

22. Neuhaus, Max. "Sirens", *op. cit.*

23. On this idea see: Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.

24. Neuhaus, Max. "Sound Design", republished on <http://www.max-neuhaus.info/bibliography>

Daniele Balit is an art historian, theoretician and exhibition curator. He teaches Art History at the ISBA in Besançon. As a specialist in sound studies, his research focuses in particular on the audio-visual convergences of the post-Cage and post-minimalist period, and on the "aesthetics of the situation" around figures like Michael Asher and Max Neuhaus. His article "From Ear to Site – On Discreet Sound" was published by MIT Press in *Leonardo Music Journal*, (no. 23, 2013). His recent curatorial projects include *Blow-up* (Paris: Jeu de Paume, 2012), *No Music Was Playing* (Montreuil: Instants Chavirés – Brasserie Bouchoule, 2014) and *Red Swan Hotel* (Rome: Macro, 2015).

series of sonic events set at a distance and interspersed with silences, corresponding to a sonic design aimed at better locating the sounds of the sirens. "I was able to give cars a sonic form", he declared.²² Be it on the social level (that of sonic design) or the aesthetic one (*in situ* installations), that shift from the representation of the phenomenon to its making responded to a desire to act on the environment. A form of involvement which, in listening practices, put the stress on the role of the subject, and turned the notion of soundscape into an issue of social construction.²³ Accordingly, this poetics of space in Max Neuhaus's work was also a politics of space, because the need to control the sound, and "give shape" to it, rather than predetermining the listening, left him free to forge his experience of it, beyond any imposition. There is no such thing as intrinsically bad sound—as Max Neuhaus was at pains to point out during his lectures around *Sirens*. Just like an "ecology of sound", art was thenceforth practiced through a form of "attention to the sounds that we add to the environment".²⁴ It is a matter, above all, of learning how to listen; or rather of listening to listening.

Translated from the French by Simon Pleasance

24. Neuhaus, Max. «Sound Design», réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)

ajoute à l'environnement »²⁴. Il s'agit surtout d'apprendre à écouter ; ou plutôt d'écouter l'écoute.

Daniele Balit est historien de l'art, théoricien et commissaire d'expositions. Il enseigne l'Histoire de l'art à l'ISBA de Besançon. Spécialiste des études sonores, ses recherches portent en particulier sur les convergences audio-visuelles de la période post-Cage et post-minimaliste, et sur l'« esthétique de la situation » autour de figures telles que Michael Asher ou Max Neuhaus. Son article « From Ear to Site – On Discreet Sound » a paru chez MIT Press dans *Leonardo Music Journal*, (n° 23, 2013). Ses projets curatoriaux récents incluent *Blow-up* (Paris : Jeu de Paume, 2012), *No Music Was Playing* (Montreuil : Instants Chavirés - Brasserie Bouchoule, 2014) et *Red Swan Hotel* (Rome : Macro, 2015).