LA KUNSTHALLE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
MULHOUSE

QUAND TOUT S'ÉPARPILLE, IL FAUT RASSEMBLER LES PIÈCES… DIFFÉREMMENT

STEVE RODEN

14.09 — 12.11 2017

Dossier de presse
Press Book

SOMMAIRE /
SUMMARY

Entretien avec Steve Roden /Interview with Steve Roden	4 - 7
Biographies Steve Roden et Anne-Laure Chamboissier	8
Les œuvres / Works	9 - 33
Evénements et invitations	34
Rendez-vous Jeune public	35
Rendez-vous autour de l'exposition	36
A propos de La Kunsthalle	37
Pour les journalistes hors d'Alsace	38
Informations pratiques	39

Point presse : mercredi 13 septembre 2017 à 17h00 à La Kunsthalle
Vernissage : mercredi 13 septembre 2017 à 18h30

Contact presse : Clarisse Schwarb
Tél : +33 (0)3 69 77 66 28 / 06 82 44 99 97
Email : clarisse.schwarb@mulhouse.fr
www.kunsthallemulhouse.com

QUAND TOUT S'ÉPARPILLE, IL FAUT RASSEMBLER LES PIÈCES… DIFFÉREMMENT
STEVE RODEN

Cette exposition imaginée par Anne-Laure Chamboissier et Sandrine Wymann constitue le deuxième volet d'un projet autour du son comme générateur de fiction.
En 2016, OOOL / Sound Fictions avait exploré l'idée de l'exposition sonore sur le mode collectif et immatériel, avec Steve Roden, c'est par la monographie et au travers de ses expressions variées et complémentaires que la recherche se poursuit.

Anne-Laure Chamboissier : Steve, tu développes depuis des années une œuvre qui se déploie sous des formes multiples et qui entrent en résonance, que ce soit sous la forme de séries ou non. Peux-tu nous éclairer sur ton processus de travail ?

Steve Roden - J'aime ce mot de résonance que tu emploies, l'idée que les choses se font écho. En réalité, il y a bien au début une étincelle, une idée, un objet ou une histoire, mais en un sens j'ai l'impression de collaborer avec quelque chose (un objet, une idée ou une histoire…) Je veux dire par là que mon travail commence généralement par quelque chose de très simple, par exemple un caillou que j'ai gardé dans la poche de mon pantalon, et quand je me promène, ma main le rencontre sans cesse. Ce caillou se modifie, parce que bien qu'il soit avec moi et que je le sente, je ne peux pas le voir, et quand je marche mes doigts le touchent, l'enserrent, et du coup il devient plus qu'un caillou, quelque chose comme un talisman ou un objet esthétique porteur de sens. Cela dure tant que je l'ai sur moi. J'aime dialoguer avec les objets, et l'idée de résonance, pour reprendre ton mot, que les choses au départ soient des graines, et qu'elles aient toutes l'air de venir du même jardin. Je me souviens d'avoir vu l'artiste sonore Akio Suzuki utiliser une pierre avec des petites encoches et il produisait du son avec, comme un ocarina. Ce qui est très intéressant à mes yeux, c'est qu'un jour on lui vola sa pierre, et parce que Akio Suzuki est un artiste et une personne formidable, il n'avait plus besoin de sa pierre, puisqu'elle était devenue une partie de lui-même. Bien qu'elle ait disparu, sa poussière ou ce qu'il en reste résonne toujours. Cette idée d'écho est donc importante, il ne reste que l'ombre de quelque chose (ce qui de toute façon est bien mieux que voir l'ensemble), il y a du sens à relier les choses par un fil, comme lorsqu'on voit quelqu'un étendre du linge au soleil sur une corde.

La question du texte est centrale dans ton travail. Des écrits théoriques, des textes poétiques ou encore des fragments de textes empruntés prennent place dans tes œuvres sous forme de collages, de livres d'artiste, d'impressions diverses... Quels statuts revêtent ces expérimentations textuelles multiformes ?

Je ne suis pas seulement un créateur, j'aime aussi entendre des histoires, des idées, découvrir les œuvres et les pensées d'autres artistes. Quand j'étais jeune, à l'école, je n'aimais ni écrire ni lire, je préférais dessiner. Je suis venu en France dans le cadre d'un programme et je ne parlais pas français, donc je ne pouvais pas communiquer avec beaucoup de monde, et comme je n'avais pas envie de lire (je n'aimais pas trop l'école) je me suis retrouvé complètement isolé… Je suis entré dans une librairie et j'ai acheté un exemplaire de « Berlin Alexanderplatz » d'Alfred Doblin. J'avais vu le film de Fassbinder un soir tard à la télé et le livre comme le film m'ont laissé bouche bée.

Je ne connaissais rien à ce genre de littérature et j'ai découvert tous ces écrivains, Thomas Mann, Elias Canetti, Rainer Maria Rilke… Je n'aurais jamais pensé pouvoir me plonger comme ça dans la littérature, et ça m'a donné les moyens non seulement de lire mais aussi d'écrire. D'ailleurs ma pratique tourne beaucoup autour de l'idée de l'audace… Comment est-ce que je peux essayer de faire quelque chose sans vraiment savoir ce que je fais ? Mes écrits ne sont peut-être pas bons, mais l'acte d'écrire est si riche ; s'immerger dans les mots, jouer avec les mots, les décomposer, regarder ce qu'ils ont dans le ventre, comment ils peuvent se comporter différemment, faire les choses de travers juste pour voir ce qui arrive. Ça paraît idiot, mais faire des choses est un dialogue tellement formidable, qu'on peut les construire de nombreuses façons différentes… Donc pour répondre à ta question, oui j'aime dialoguer avec l'histoire, et jouer avec elle.

Tu interviens souvent dans des lieux architecturaux forts. Peux-tu nous parler de ton rapport à l'architecture ?

Enfant, j'ai eu beaucoup de chance, mon père s'intéressait de près à l'architecture, et il m'a emmené encore jeune voir un ensemble de constructions conçu par R.M. Schindler, qui était originaire d'Autriche mais s'installa à Los Angeles dans les années 1900 et devint élève de Frank Lloyd Wright. J'avais peut-être 12 ans, et en voyant ces constructions, j'ai été fasciné par les formes et les matériaux. Je n'avais jamais rien vu d'aussi étrange, une architecture à moitié moderniste et à moitié japonisante, ni des choix aussi étonnants. Schindler a été l'un des artistes les plus importants de mon enfance, et son travail continue de m'inspirer. Ce qui le caractérise comme architecte, c'est qu'il n'était pas du genre à créer un style et à l'affiner sans cesse. Il était notoirement connu pour changer les plans d'un bâtiment en pleine construction. Je crois qu'il improvisait et inventait tout le temps, et ses réalisations sont pleines de vie.

J'aimerais qu'on en vienne à ton travail sonore. Il me semble que les pièces que tu conçois sont toujours en lien avec un projet d'exposition ou élaborées dans un contexte précis. Je pense par exemple au travail que tu as mené à la Schindler House en 2001 à Los Angeles, ou plus récemment en 2011, « Distance piece » pour l'exposition « Time Again » au Sculpture Center, Long Island City à New York. Est-il important pour toi de te donner un cadre précis comme mode opératoire ? Néanmoins, l'accident, le hasard semblent trouver une place importante dans ton travail ?

Oui, les accidents jouent un grand rôle dans mon travail. C'est amusant, quand j'étais enfant il y avait cette pub pour des barres chocolatées, avec deux gamins sur leur vélo, l'un qui tenait du chocolat et l'autre un pot de beurre de cacahuète. C'était complètement idiot, mais l'idée était qu'en mettant les deux ensemble, on obtient quelque chose de bien mieux… L'idée de la barre chocolatée est née d'un télescopage. Soudain, à travers une erreur, quelque chose de formidable est survenu. Le mieux pour faire une installation, c'est de ne pas arriver sur le site avec un « plan prédéfini » afin d'avoir le temps et l'énergie d'improviser, de considérer l'espace, la situation, réfléchir à comment « être » dans l'espace et comment l'installation peut dialoguer avec les choses qui s'y trouvent. Et aussi comment le public s'appropriera le mobilier, l'éclairage, etc. On n'a pas toujours besoin du soleil, parfois on a aussi besoin d'ombre…

On a parlé auparavant de l'importance du texte, du langage dans ton travail. Dans certaines de tes pièces sonores, la présence de la voix est significative, soit ta propre voix comme dans « The radio » ou encore un chant retravaillé comme dans « stars of ice ». J'ai alors l'impression que le texte devient son et que tu l'utilises comme une matière. Qu'en penses-tu ? Les matières sonores que tu utilises relèvent souvent de la manipulation d'objets et de sons extrêmement subtiles venant du quotidien, de la nature comme par exemple dans « Everything she left behind that fit in my hand ». Quelle place réserves-tu au quotidien ?

C'est un peu comme Frankenstein, au sens où on peut lire un texte et pour ainsi dire l'entendre dans sa tête en lisant, mais si on prend les mots et qu'on les amplifie, ils reviennent à la vie. Aujourd'hui, on a la possibilité de jouer avec toute cette technologie, que ce soit une cassette, un iPhone ou un ordinateur, on peut jouer de multiples façons avec le son et la voix. Moi, j'utilise surtout des matériaux ordinaires, je manipule des objets, cailloux, ficelles, bibelots, que sais-je… tout a une voix et j'aime dénicher ces voix, surtout celles qui ne sont pas trop fortes. Cette idée de voix habite mon travail, elle vient de Rilke dont je suis tombé un jour sur « Lettres à un jeune poète », où il dit ceci : « Si vous vous accrochez à la nature, à ce qu'il y a de simple en elle, de petit, à quoi presque personne ne prend garde, qui, tout à coup, devient l'infiniment grand, l'incommensurable, si vous étendez votre amour à tout ce qui est, si très humblement vous cherchez à gagner en serviteur la confiance de ce qui semble misérable, – alors tout vous deviendra plus facile, vous semblera plus harmonieux et, pour ainsi dire, plus conciliant. Votre entendement restera peut-être en arrière, étonné : mais votre conscience la plus profonde s'éveillera et saura. » À partir de ce texte, j'ai commencé à réfléchir à l'idée de musique « lowercase », qui est moins une sorte de musique qu'une esthétique. Comme tu vois, toutes ces personnes qui m'ont précédé ont influencé ma vie, et peut-être que je me vois toujours comme un enfant.

Dans le texte qui accompagne le disque « Berlin Fields » tu parles du fait qu'il ne s'agit pas seulement d'enregistrer un paysage mais plutôt un paysage habité par une action humaine. J'aimerais que tu reviennes sur ce point et sur ton approche spécifique du field recording ?

En général, pour moi enregistrer veut dire collecter. Quand j'étais en Norvège il y a quelques années, il y avait 5 ou 6 artistes qui travaillaient et jouaient ensemble. J'avais apporté des lecteurs de cassette et des micros contact, le son haut de gamme n'est pas une fin en soi à mes yeux, et je pense qu'il y a plusieurs façons de faire du field recording. J'y étais pour un projet avec un petit groupe d'artistes qui travaillaient dans la nature, et évidemment la plupart avait une tonne de matériel, des appareils haut de gamme, etc. Je n'utilise pas d'ordinateur pour mes œuvres (je le garde pour mes mails) et d'ailleurs, je ne suis pas très branché « technique ». J'aime utiliser mes doigts et je préfère des outils bon marché parce que je n'ai pas peur de les casser. Je ne m'embarrasse pas d'appareils trop lourds, je garde les mains libres. Je ne porte pas de casque quand j'enregistre, j'aime être surpris en entendant le résultat. Être dans un paysage et dialoguer avec lui, c'est formidable, et quand j'étais en Norvège je regardais sans arrêt la glace aux tons bleutés, c'était si beau, on aurait dit une autre planète. Je voulais la toucher, et comme j'avais des micros pourris à deux balles, je pouvais les plonger dans l'eau. J'ai cassé pas mal de matériel mais je me suis tout le temps servi de mes mains, et c'était comme une relation affective entre le lieu, le matériel et moi. Quand on se faisait déposer le matin, tout ce dont j'avais besoin était dans mes poches. Pour moi, ces enregistrements sont les traces d'un voyage… mais je n'ai pas besoin d'en garder une image claire et précise. C'était un moment vécu… je n'ai pas besoin d'en avoir une fidèle copie. Je note rarement ce qu'il y a sur mes bandes, du coup parfois je ne sais plus ce que j'écoute, mais chaque son capturé fait partie de ma vie et de ma sensibilité. Dès que le son est enregistré, il est fixé une fois pour toutes, donc peu importe ce que c'est, ce qui compte c'est d'où il vient et à quoi il ressemble. Lors de ce voyage, il fallait environ une heure à Chris Watson pour installer son matériel, et à moi trente secondes. C'est une question de méthode, de rythme et de « besoins ».

Il y a des figures tutélaires inspiratrices que tu cites volontiers dans certaines de tes œuvres comme celles de Robert Morris, Walter Benjamin, Georges Perec et bien d'autres… En quoi nourrissent-elles ton travail ?

Comme le montre l'exemple de Rilke et de ses « petits riens », l'influence des autres est importante, pas seulement leurs œuvres mais aussi leurs pratiques et leurs idées. C'est une affaire de partage. Je ne vole les idées de personne, j'essaie de saisir leurs conversations et de les faire avancer. Quand je t'ai rencontrée, tu travaillais sur un projet autour du travail de Georges Perec, et quand tu m'as montré le texte que nous avons utilisé « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien », je l'ai pris comme un cadeau. Grâce à toi, je voyais Georges Perec sous un jour nouveau, et je pouvais interagir avec lui. C'est ce qui arrive de mieux. Personne ne veut voir mourir les idées ni les idéaux, on veut qu'ils aient des « ailes » pour aller vers de nouveaux contextes, lieux et formes. J'adore l'histoire. Quand tu cites ces noms, je vois une équipe de baseball, et j'imagine une équipe de rêve…

SR, ALC, Juillet 2017

Anne-Laure Chamboissier: Steve, for years your work has been developing through various forms which echo one another, sometimes in series. Can you tell us about how you work?

It is nice to hear you say that things echo one another, in series. In truth, yes, there is the spark of an idea or an object or a history, but in some way, I feel that I am collaborating with something (an object, an idea, or a history). What I mean is that my work usually begins with a simple thing, like keeping a stone in my pants pocket, and when I walk around, my hand keeps bumping up with this stone, and it changes, because while it is with me but I can only feel it, but not see it. But when I walk, I keep feeling it in my fingers, and so, it becomes more than a stone, something like a talisman or an aesthetic object which gathers meaning as long as it is with me. I like to converse with objects, and as you say, the idea of an echo is that things begin as seeds and they seem to come from the same garden. I remember that the sound artist Akio Suzuki was using a small stone with an indentation, and he could use the stone to make sound, like an ocarina, but at some point his stone was stolen. This for me is really interesting, because of course Akio Suzuki is a wonderful artist and human, and of course he did not need his stone. It had become a part of him, and even though it was gone, its dust or its residue still had resonance. So this idea of an echo is important, in that you might only have the shadow of something (which is really much nicer than seeing the whole), so yes, there is a sense of connecting things together in a line—as when you see someone drying their laundry in the sun on a rope.

Texts are a central element of your work. Theoretical writings, poetical texts, or even fragments from other texts appear in your works in the form of collages, artists' books and diverse impressions… What is the status of these heterogeneous textual experiments?

Well, I am not only a maker, but also quite a lover of histories, of ideas, of other artists' works or ideas. When I was very young in school, I did not like to write, nor to read, I mostly liked to draw. I was in a program in France for a few months and I didn't speak French at all, and so I couldn't really talk to many people, and for some reason I just didn't want to read (I didn't like school so much), and suddenly I was totally isolated… so I went to a bookstore and I bought a copy of Alfred Doblin's *Berlin Alexanderplatz.* I had seen the Fassbinder film late one night on television, and both the book and the film blew my mind. I had no context for this kind of literature, and so I discovered all of these writers, Thomas Mann, Canetti, Rilke, etc. and I never thought I would be so inside of literature, and it gave me a way not only to read but to write. I mean, so many things in my practice are about permission… how do I find myself able to try something when I don't quite know what I'm doing? My writing might not be good writing, but the act of writing is so rich—to be immersed in words, playing with words, taking them apart, to see their insides and how they can perform differently, doing things wrongly just to see the outcome. It sounds a bit stupid to say, but making things is such a wonderful conversation, with so many different ways of doing or making. So to answer the question, yes, I love to converse with history, and to play with it.

You often intervene in powerful architectural settings. Can you tell us about your relationship with architecture?

I was very lucky as a child, my father was very interested in architecture, and when I was quite young, he took me to see a group of buildings designed by R.M. Schindler, who was from Austria but migrated to Los Angeles around 1900 and apprenticed with Frank Lloyd Wright. On seeing these buildings, I was maybe 12 years old, I was fascinated by the forms and the materials. I had never seen houses that looked so strange, half modernism and half Japanese architecture, and with such curious and strange decisions. I would say that Schindler was one of the most important artists of my childhood, and his work still inspires me. The thing about Schindler is that he wasn't the kind of architect to create a style and keep refining it. He was notorious for changing the plans of a building as they were building it. I think he was always improvising and changing things and his buildings feel very much full of life.

I would like to go back to your sound work. It seems to me that the pieces you create are often linked with an exhibition project or in a specific context. For example I am thinking of the work you did at Schindler House in Los Angeles in 2001, or more recently in 2011 "Distance piece" for the exhibition "Time Again" at the Sculpture Centre, in Long Island City, New York. Is it important for you to use a specific framework as a modus operandi? Or do accidents and chance also have a place in your work?

Yes, it's funny how accidents have a huge space in my practice. When I was a child there was this commercial for a candy bar: two kids on bikes, one holding a chocolate bar and the other a jar of peanut butter. It was totally stupid, but the idea was that when these two things come together it becomes something bigger… and the brunt of the idea of the candy bar came out of this accident. Suddenly, through a mistake, something great happened. Indeed, the best part of installations is arriving on a site and not having a "plan", so that there is time and energy to improvise, to consider the space and the situation and how to really "be" in the space, how it can converse with what else is there and how people will negotiate with the furniture, the light, etc. Everything does not need to be spoken… there needs to be unspoken things as well. We don't always need the sun, but sometimes we need shadows too…

We spoke before about the importance of texts and language in your work. In some of your sound pieces, the presence of voices is significant, either your own as in "The Radio" or a song that has been modified, like "Stars of ice". This gives me the impression that the text has become sound and that you are using it as an artistic material. Moreover, the sound material you use often comes from manipulating objects and from extremely subtle sounds from everyday life, or from nature, as in "Everything she left behind that fit in my hand". What is the role of the everyday in your work?

It's a bit like Frankenstein, I mean that you can read a text, and "hear" it in your head while reading, but take those words and amplify them and they will come back to life. Now we also have the possibility to play with technology, whether with a cassette or an iPhone or a computer—at this point there are so many ways to play with sound and voice. For me it's usually cheap materials, and also the handling of objects like stones but also bells or strings or junk or what not. Everything has a voice, and I love to find such voices, especially the ones that aren't too loud. This idea of voices has filled my practice. It came from Rilke, in "Letters to a Young Poet", where he says this: " if you will cling to the little things that hardly anyone sees, and that can so unexpectedly become big and beyond measuring; if you have this love of inconsiderable things and seek quite simply, as one who serves to win the confidence of what seems poor: then everything will become easier, more coherent and somehow conciliatory for you, not in your intellect, perhaps, which lags marveling behind, but in your inmost consciousness, waking and cognizance." Through that text, I began this idea of "lowercase" music, which is really not a kind of music, but an aesthetic. My life has been changed by all these people who came before me. Maybe I can see myself as a child.

In the text which goes with the disc "Berlin Fields", you say that you are not aiming simply to record a landscape, but a landscape which is filled with human activity. I would like to go back to this point and to your specific approach to field recording.

In general, my idea of recordings is about the gathering. When I was in Norway a few years ago, we were 5 or 6 artists working and playing together, and I brought with me some cassette players and contact microphones. I am not interested in hi-end fidelity, and I think there are different ways to work with field recordings. I was there for a project with a small group of artists working in nature, and of course most of the artists had a ton of gear and hi-end machines, etc. I don't use a laptop for art making (I use that for emails) and I'm not really very technical with things. I like to use my fingers and I like cheap tools because I don't have to worry about breaking something or carrying heavy recorders. I like to have my hands free. I don't wear headphones when I record. I like to listen to the results as surprises. I mean the experience of being in a landscape and conversing with it is so wonderful.I couldn't stop looking at the blue ice, and it was so beautiful and it looked like another planet. I wanted to touch it, and I could bury my crappy cheap microphones in water. I broke a lot of gear, but I used my hands all the time and it was really like being in a relationship with the locale and the gear. When they dropped us off every morning, everything I needed was in my pockets. For me, these recordings are evidence of a journey… but I don't need a clean perfect image of it. I lived that… so I don't need a copy. I rarely notate what is on my tapes, and sometimes I don't even remember what I'm listening to, but each thing I capture is a part of my life and my sensibility. I think that once the sound is recorded it is fixed, so it doesn't matter what it is. What matters is where it comes from and what it sounds like. When I was doing recordings with Chris Watson on that Norway trip, it took Chris about an hour to set up his gear, and it took me maybe 30 seconds. It's about methods and pace and "needs".

In some of your works you mention inspirational figures like Robert Morris, Walter Benjamin, Georges Perec and many others… How do they influence your work?

Well, you can see from the case of Rilke and the idea of "inconsiderable things" that there is influence from others—not only their works but also their practice and their ideas. It's about sharing. I am not stealing anyone else's ideas, I am trying to take their conversation and to push it into the future. When I met you, you were working on a project with Perec's work, and when you showed me that text we used, it was like a gift to me to see Perec in a certain way I did not know, and I was able to negotiate with Perec through you… and that is the best thing… We don't want ideas or ideals to die, we want them to have "wheels" so that they can continue with new contexts or places or forms. I love history. When you mention these names, I think about it like a baseball team, and who would I want to be on the team…

SR, ALC July 2017

Depuis la fin des années 1980, les œuvres de **Steve Roden** ont été exposées aux Etats-Unis et à l'international dans des musées, galeries et espaces publics : Galeries Susanne Vielmetter LA Projects (Los Angeles) et Studio La Città (Vérone), la Biennale Mercosul (Porto Alegre), le Centre Georges-Pompidou (Paris), le Musée d'art contemporain (San Diego), le Musée Hammer/UCLA (Los Angeles), le Musée national d'art contemporain (Athènes), la Singuhr-Hoergalerie (Berlin), la Serpentine Gallery (Londres), le Musée d'art moderne (San Francisco), ou encore le Walker Art Center (Minneapolis). Il a également réalisé de nombreux disques et concerts.

www.inbetweennoise.com

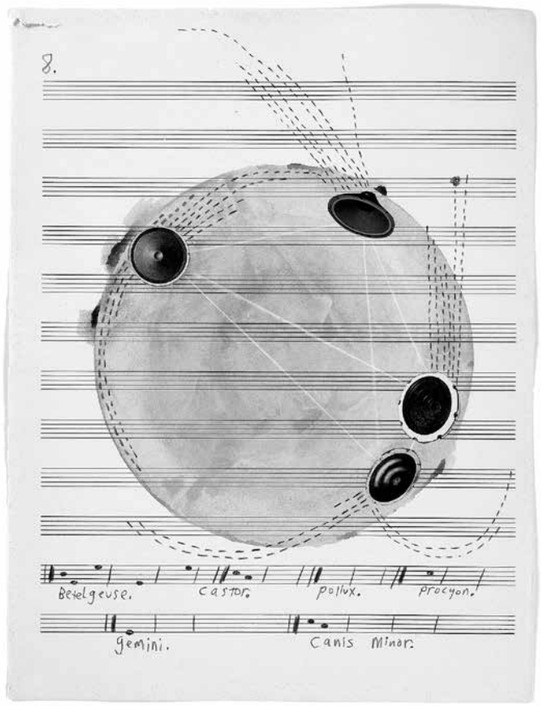
Historienne de l'art et commissaire d'exposition, **Anne-Laure Chamboissier** a créé en novembre 2013 *ChamProjects*, une structure dédiée à la réflexion transversale autour de la question du son et de sa relation avec différentes disciplines, cinéma, arts visuels et littérature.
Par ailleurs, *ChamProjects* développe des projets d'expositions (*Beyond Sound*, Hong Kong 2015 ; *l'Eco sonore*, maison de la radio - Paris 2015 ; *Mas Alla del Sonido*, Buenos Aires 2016...), des publications (Film documentaire sur Bernard Heidsieck, 2014 ; directrice de collection Beyond Sound chez Daviet-thery Edition - soirée de lancement le 27 septembre 2017 à la Colonie à Paris) et des conférences (séminaire texte/son, voix/son, TALM et Musée des Beaux-Arts d'Angers, 2017-2018).

When stars become words…

La partition complète de **W*hen stars become words…*** est composée de 12 dessins au crayon, aquarelle et collage réalisés sur une partition de musique que j'ai trouvée. Les images sont basées sur des cartes de constellations de l'hémisphère sud. Les noms des étoiles ont servi à générer des formes sculpturales.

The entire score for ***when stars become words…*** consisted of 12 drawings made with pencil, watercolor and collage on found musical notation paper. The images are based on maps of constellations from the Southern hemisphere that include stars whose names were used to generate the sculptural forms.

when stars become words, 2007
Aquarelle, collage,
crayon sur ancien papier à partition
33 × 25 cm

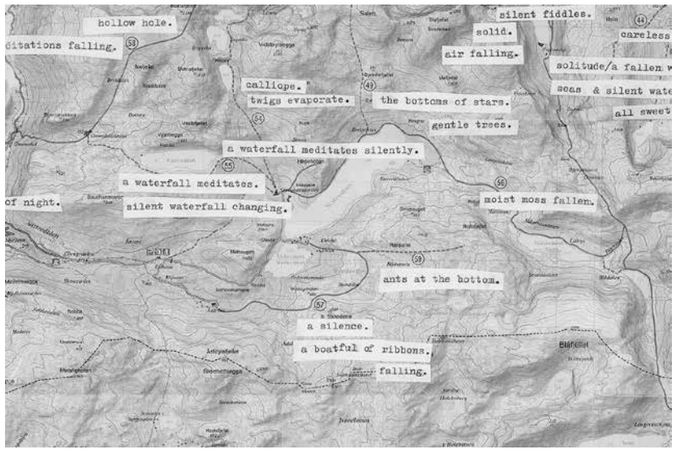


Gloppen

À l'automne 2007, j'ai été invité en Norvège pour enregistrer les bruits des glaciers, des lacs, des montagnes, des oiseaux, etc. Il s'agissait de créer une installation sonore pour le 100e anniversaire de la mort d'Edvard Grieg. Au début du voyage, chacun d'entre nous s'est vu remettre une carte de la région de Gloppen que nous visitions. Je n'ai jamais vraiment utilisé la mienne, mais je l'avais toujours sur moi, et j'aimais lire à haute voix les noms de lieux le soir dans mon petit cabanon. Comme dans mon travail de traduction, c'est le son des mots qui me touchait, et j'ai fini par décider de traduire tous les noms de lieux en anglais à partir de leur matière sonore et visuelle, sans connaître le norvégien. Sous les images se trouve la liste de ces mots en double : l'original et la traduction.

——

In the fall of 2007. I was initially invited to Norway to record the sounds of glaciers, lakes, mountains, birds, etc. towards a sound installation related to Edvard Grieg on the 100th anniversary of his death. At the beginning of the journey, each of us was given a map of the general area we visited (Gloppen), which for some reason I never really had to use. The map though, was a constant companion, and I did enjoy reading the place names aloud in my small cabin at night. As with much of my text translation work, it was the sound of the words that really began to work on me, until I decide to translate all of the place names into English using the sound and visual nature of the words, with no real knowledge of the Norwegian language. Below is a list of all of the double words: original and translation.



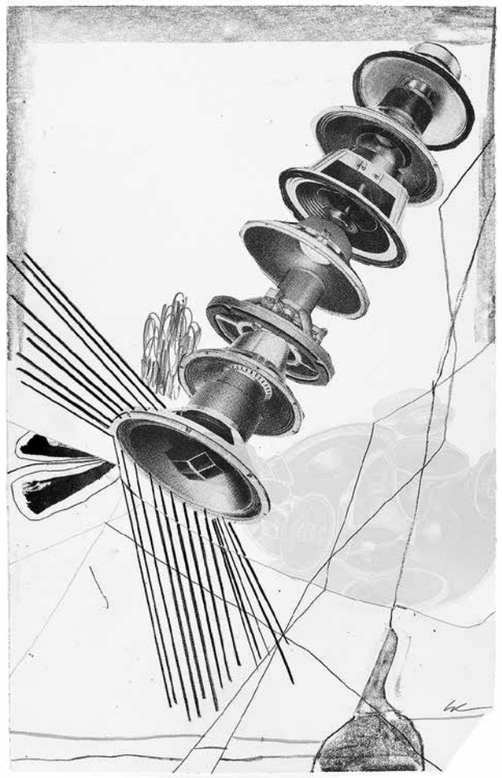
Gloppen = open glow, 2007
Carte imprimée offset 4 couleurs,
éditée à 100 exemplaires

Sound monotype

Il s'agit d'une série de sérigraphies qui utilise des images sonores pour suggérer le son, dans le but de fondre le son et l'image en un seul objet. La plupart des images viennent de magazines de matériels audio et stéréo des années 1950. C'est une sorte de jeu... comme un enfant qui découpe des images dans le journal, les décompose puis les recompose... il n'y a pas de «message» dans cette série, sinon de revenir à l'idée de créer sans le poids de «faire de l'art».

——

These prints were done with silkscreen using sound images to suggest sound. These works are truly a way to bring sound and visuals into the same object. Many of the images come from 1950's stereo and hi-fi magazines, it's more about play… like a child, cutting out pictures from the newspaper and taking things apart and making them anew… there is no big "message" here, but to revert back to a place of making without the burden of "making art".



Sérigraphie, encre, crayon, pastel,
collage – 51 × 35 cm

Striations

Striations (stones and clouds), 2010-2011
Film 16mm et encre, transféré en vidéo couleur, sans son, 6'

Striations a été tourné en 16 mm avec l'artiste Mary Simpson. Le film fait partie d'un ensemble d'œuvres lié à un groupe de sculptures en pierre inachevées de ma grand-mère. Beaucoup de ces œuvres s'appuyaient sur une citation de Henry Moore, lue dans l'atelier de ma grand-mère. Je l'ai utilisée pour générer des partitions et cela a déterminé le processus de création. Le film utilise des fragments d'informations «figées» dont le sens est inconnu ou indéchiffrable, et essaie en cela de redonner vie à ces choses. Parmi les images on voit les pierres à demi-sculptées de ma grand-mère, ses matériaux de prédilection (l'image d'oiseau que j'ai placée dans un arbre) et des outils qu'elle utilisait, comme les crayons pour réaliser des frottages.

——

Striations was shot on 16mm film with artist Mary Simpson. The film is part of a larger body of work all related to a group of unfinished stone sculptures carved by my grandmother. Many of the works used a quote by Henry Moore that I found in my grandmother's sculpture studio, which I used to generate scores - determining the process of making. The film attempts to use fragments of "stilled" information whose meanings are unknown or unresolved, so the film is also an attempt to allow stilled things to become active again. The imagery includes my grandmother's half carved stones, her reference materials (an image of a bird that I placed in a tree) and artifacts of her practice, such as the crayons used in the rubbings.

Everything she left behind that fit in my hands

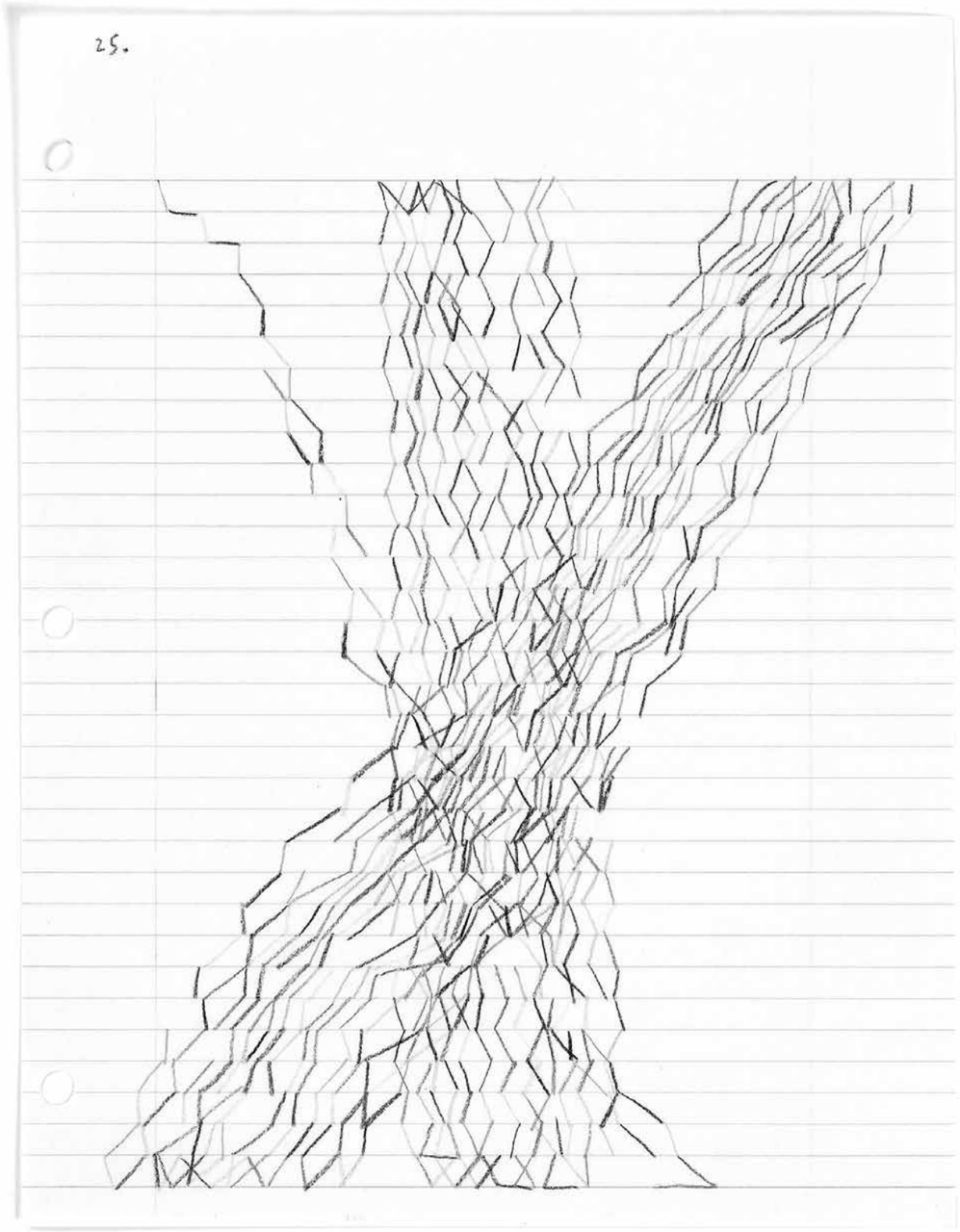
Le titre ***Everything she left behind that fit in my hands*** raconte la vidéo : j'ai filmé chaque objet, assez petit pour tenir dans mon poing, parmi ceux que je collectionne et ayant appartenus à Martha Graham. La succession d'arrière-plans colorés suit l'ordre d'un groupe de petites marques ou «coches» colorées trouvées dans l'un des carnets de Walter Benjamin en 2011 à Berlin lors de mes recherches sur ses archives.

Everything she left behind that fits in my hand is basically the title realized, where every object from my collection of objects that belonged to Martha Graham – that was small enough to fit in my closed fist – was notated on camera. The stream of colored backgrounds follows the order of a group of small colored "ticks" found in one of Walter Benjamin's notebooks during my research of Benjamin's archives in 2011 in Berlin.

Wandering

Wandering est une série de 40 dessins qui tentent d'aboutir à une traduction complète du livre d'Herman Hesse *Errance* (*Wanderung*). Chaque pièce est faite d'une série de lignes identiques réalisées par 26 crayons verts de teintes différentes. Chaque nuance de vert correspond à une lettre de l'alphabet, de sorte que le texte est «lu» comme une partition ou un mode d'emploi, en plaçant les lignes sur la page dans un ordre déterminé. Naturellement, l'agencement d'ensemble des lignes est intuitif, mais le nombre de lignes et les nuances de vert sont basés sur ce procédé et la lecture aléatoires du texte. Le procédé exige une lecture très lente du texte que j'ai relu au moins vingt fois... Le livre étant composé pour moitié de poèmes et pour moitié de textes en prose, j'ai réalisé un dessin pour chaque paragraphe en prose et pour chaque poème. Ces dessins furent une de mes premières explorations purement aléatoire et un précédent indéniable dans mon processus de création.

Wandering is a series of 40 drawings which form an attempt to create a complete translation of Hermann Hesse's book 'Wandering'. Each piece is comprised of a series of similar lines involving 26 different colored green pencils. Each shade of green corresponds to a single letter of the alphabet, and thus the text is 'read' as a kind of score or set of instructions for placing the lines on the page in a specific order. Of course, the overall composition of the lines is intuitive, but the number of lines and the shades of green are based upon this chance operation and "reading" of the text. The process also allowed the slowest possible reading experience of a text I have read at least 20 times… since the book is half poems and half prose, I made a drawing for every paragraph of prose, and a drawing of every poem. These drawings were one of the first pure explorations of chance operation within my working process, and was an important precedent in both process and execution.

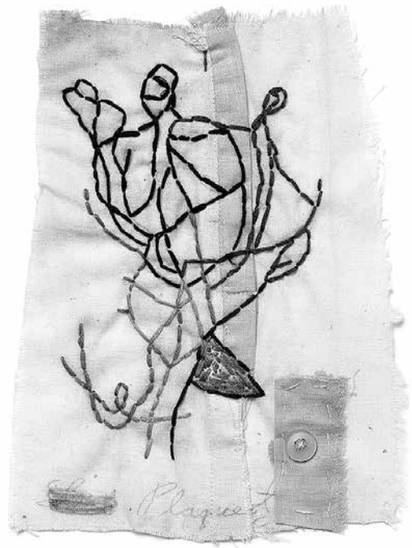


Wandering, 2002
Dessin, crayon de couleur sur papier
25 × 20 cm

Intimate

Un jour, en 1990, je suis allé à un vide-grenier avec des amis. Pendant des années, j'y suis allé en quête de disques rares et de meubles vintage, mais cette fois-là nous sommes entrés dans le garage et j'y ai trouvé du tissu, des perles et d'autres objets artisanaux. Je me suis assis et j'ai parlé avec la propriétaire, de sa vie, pourquoi elle avait tout ce tissu et ces objets de couture étranges aux formes variées. C'était une femme passionnante. Je lui ai demandé pourquoi elle jetait ces choses qu'elle avait faites il y a une soixantaine d'années, on a bavardé et elle trouvait que j'étais fou de vouloir acheter ces trucs «inutiles». Quelques années plus tard, je suis retombé dessus, dans mon propre garage, et je me suis souvenu de cette femme, et aussi du tissu, et il m'a semblé qu'il était temps de le ramener à la vie. Je n'avais jamais fait de couture, c'était l'occasion de travailler avec une technique pour laquelle je n'avais aucun savoir-faire. À l'époque je travaillais à des peintures ayant trait aux parties du corps humain les plus sensibles au toucher, et c'était comme si cette rencontre d'idées m'ouvrait un chemin...

One day in 1990, I was with some friends going to garage sales (going to people's open garage selling their "junk"). for many years, I did this looking to buy rare records or vintage furniture, but in this instance, we walked into the garage and there was fabric and beads, and other craft items, and so I sat with her, talking about her life and why she had all of this fabric with strange sewing exercises of different shapes. She was a really interesting lady, and I asked her why she was throwing these things that she had made maybe 60 years ago, and so I spent some time talking with her and she thought I was crazy to want to buy these "useless" things. a few years later I found them in my own garage, and I remembered this lady, and also the fabric, and it seemed time to bring it back to life. I had never done any sewing, so it was an opportunity to work in a medium for which I don't have any skills. At the time I was working on paintings related to the parts of the human body's sense of touch, and it felt as if the ideas and the collisions offered me a path…



Intimate, 1990
Perles, tissu, fil, crayon etc.
15 × 13 cm

The anatomy of touch

The anatomy of touch est une œuvre de jeunesse, et mon premier essai de monotype et de collaboration avec une imprimerie. Il s'agit d'une étape importante à mes yeux. Ma façon de travailler relève plus de l'accident que de la précision, et travailler avec un technicien s'apparentait à une négociation entre un maître et un disciple (moi !). C'était une façon très agréable de débuter, aux côté d'une personne qui maîtrisait parfaitement la technique, tandis que moi, j'étais plus dans l'improvisation et la prise de décision rapide... Le titre ***The anatomy of touch*** vient du nom d'un petit kit en plastique pour l'apprentissage des sciences. C'était une drôle de boîte en plastique contenant des pièces pouvant s'assembler pour figurer l'expérience humaine du toucher. J'y voyais surtout le fait de démanteler et déplacer les différentes parties. Beaucoup de mes premières œuvres tournent autour du détournement du sens d'un objet pour tenter de lui donner un nouveau «visage».

The anatomy of touch was an early work, and my first work with monotype, and working with a print house. For me, it was a very important step in my process, in that I was making work with a technician. Of course, my process is more about accidents than precision, and so, it was a negotiation between a master and a layman (me!). It was a really nice way to begin, with one person knowing the tools in and out, and the other person, wanting to improvise or to make decisions on the fly… The title - "the anatomy of touch" was the name of a small plastic model kit, for learning about science. It was a strange box of plastic parts to make the shape of some part related to how humans experience the sense of touch. For me, it was the idea of taking something apart and moving the parts in different ways. Much of my early work was about taking away the meaning of something and trying to give it a new "face".

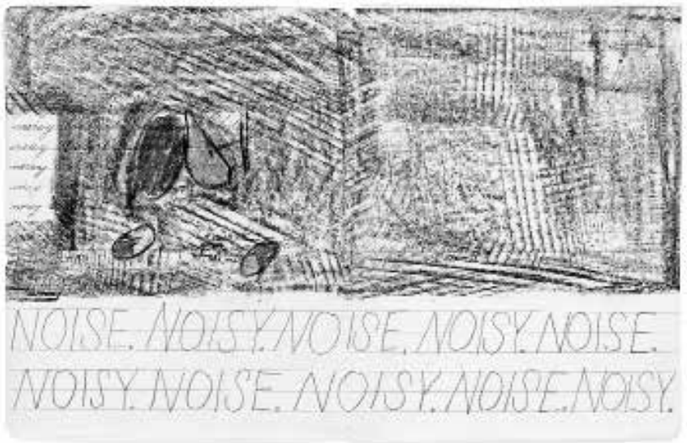
The anatomy of touch, 1998
Monotype
55 × 38 cm

Almond Horizon

Les dessins de la série ***Almond Horizon*** ont pour origine un carnet de 1928 qui appartenait à un membre de ma famille mort très jeune. Ce document de famille comprenait des équations et des mots recopiés par un enfant. Il faisait tout simplement ses devoirs, mais pour moi ces séquences aléatoires (par exemple : souffrir, souffrant, souffrais... ou bien : assez, vêtements, chaussures, problème...) ressemblaient à de la poésie concrète. Je m'en suis inspiré pour écrire, entrant ainsi dans un dialogue avec un parent perdu depuis longtemps et que je n'ai jamais connu.

The ***Almond Horizon*** drawings began with the discovery of a notebook, dated 1928, that belonged to a relative of mine who had died at a very young age. The family relic contained equations and repeated words that were created simply through the child completing his homework, but to me, the random word sequences such as: suffer, suffering, suffered... or enough, clothes, shoes, trouble... seemed to take on the form of concrete poems, and so I began building upon and responding to materials already present on the page, engaging in a playful conversation with a long lost relative I have never known.

Almond horizon, drawings, 2014
Dessin, crayon et pastel sur papier d'écolier
21 × 33 cm

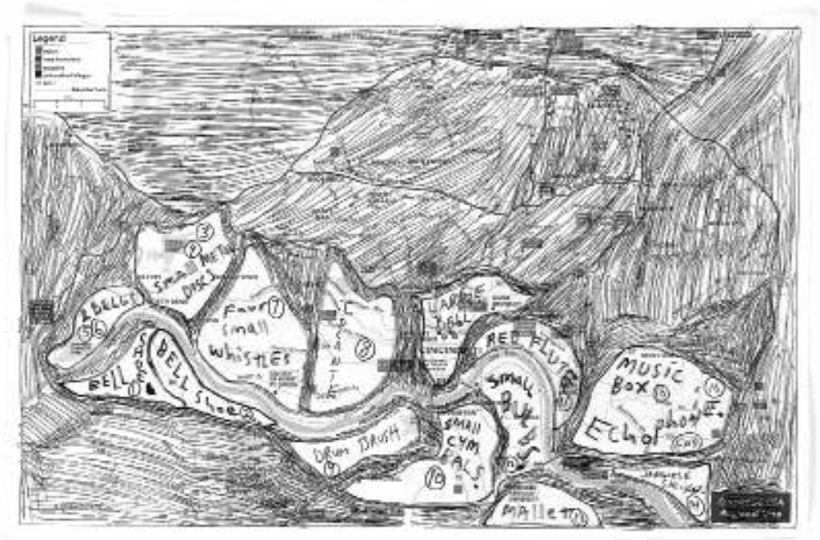


Score for Ben Patterson

En 2015, j'ai eu la chance, car je suis fan du mouvement Fluxus, de faire partie d'une petite exposition collective à Cincinnati dont l'un des artistes était Ben Patterson. Nous avons quelquefois dîné ensemble, et surtout j'ai pu échanger avec lui pendant quelques jours, comme avec un ami. Le soir du vernissage, nous avons tous deux présenté une performance. J'avais décidé de ne pas prendre trop d'affaires avec moi. En réalité, tout ce que j'avais apporté tenait dans un petit sac. J'avais passé la journée avec Ben et c'était ma façon de préparer ma performance. J'avais pour seul plan d'utiliser les objets de ma chambre d'hôtel, un petit disque en métal, quatre petits sifflets, deux cloches minuscules, une brosse à tambour, deux petites cymbales (à peu près de la taille d'une pièce de monnaie), de petites ampoules, une petite boîte à musique, un marteau et ma voix. Ça ne devait durer qu'une dizaine de minutes, avec très peu d'objets, pas d'ampli, et de longs silences. Le meilleur moment fut quand Ben déclara que c'était la performance la plus calme qu'il ait entendue depuis longtemps.

As a fan of Fluxus, I was lucky to be in a small group show in Cincinnati in 2015, and one of the other artists was Ben Patterson. I got to have a few dinners with Ben, but mostly I got to talk to him for a few days, like friends. On the evening of the opening, both of us did performances. For some reason I decided not to bring much with me, in fact everything I brought fit in my small bag. I spent the day with Ben, and then prepared for the performance. I had no real plan other than using things in my hotel room - a small metal disc, four small whistles, 2 tiny bells, a drum brush, two small cymbals (about the size of a quarter), small light bulbs, a small music box, a mallet, and my voice. It was maybe a 10 minute performance with very few objects, no amplifier, and a lot of silence. The best part was that Ben said he had not heard a performance that quiet in a long time.

Score for Ben Patterson (quiet), 2015
Stylo à bille sur carte
28 × 43 cm



A lexicon of Walter Benjamin's silences

Cette vidéo a été conçue en 2011 pendant un mois de résidence de recherche à l'Académie des Arts de Berlin. J'y ai exploré les carnets et manuscrits de Walter Benjamin. Comme je ne lis ni ne parle l'allemand, je me suis surtout intéressé aux aspects graphiques des carnets, et je me suis mis à noter les différentes façons dont Benjamin rayait des mots ou des passages. La vidéo est très simple : j'écris un mot puis je l'efface en suivant l'une des méthodes graphiques de Benjamin. Naturellement, les mots ne sont pas les siens, mais la façon de les réduire au silence est la sienne. La vidéo fait partie d'un ensemble qui a trait à mes recherches sur les manuscrits et les carnets de Benjamin.

—

The piece was conceived in 2011 during a one month research residency at the Akademie der Künste in Berlin during which I explored Walter Benjamin's notebooks and manuscripts. Since I do not speak or read German, my focus was mainly on the graphic aspects of the notebooks and I eventually found myself notating every different way that Benjamin crossed out words and passages. The video is very simple… I write a word and then obliterate it using one of Benjamin's graphic methods. Of course, the words are not his words, but the method of silencing each word is his.

This video is part of a larger body of work related to my research with Benjamin's manuscripts and notebooks.

Benjamin monotype

Pendant ma recherche sur ses manuscrits, j'ai fait un catalogue des différentes formes utilisées par Benjamin pour rayer ses erreurs. Parfois c'était une case, ou un gribouillis, parfois un triangle ou une séries de U, etc. J'ai donc donné un nom à chaque signe d'après sa forme, selon qu'il ressemblait à un banc, une étoile, une route, une roue, etc.

—

During my research in Benjamin's notebooks, I started to categorize every different shape that Benjamin used when he crossed out his mistakes. Sometimes it was a box, sometimes a squiggle, sometimes, a triangle, or a sequence of U shapes, etc. so I began to name each one, based on the shape, such as one that looked like a bench, or a star, or a road or a wheel… etc.

Benjamin notes

Ces quatre pages sont extraites d'une série, elles montrent les symboles utilisés par Benjamin dans ses carnets.

Four of many pages of symbols in order in various passages in benjamin's notebooks.

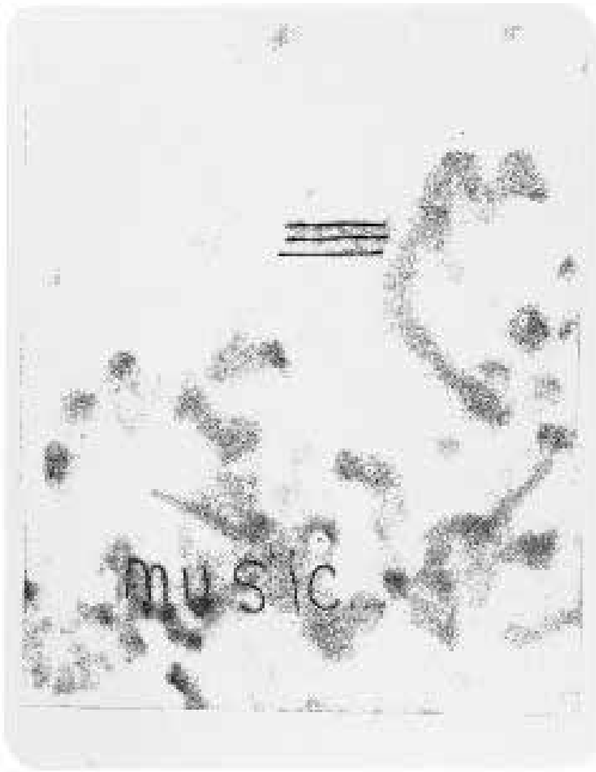
Benjamin key

C'était mon alphabet pour ce corpus.
This was my alphabet for the body of work.

Benjamin, ruler notations

C'est un code pour mon propre usage quand j'utilisais les symboles de Benjamin comme alphabet ou lexique. J'utilisais ces « clés » ou « portées » comme outils pour fabriquer des choses.

A key for myself as I was using Benjamin's symbols like an alphabet or lexicon, and I used these "keys" or "rulers" as tools for making things.



Benjamin Monotype, 2011
Encre sur papier
28 × 21 cm

Gradual Small fires [and a bowl of resonant milk]

Le deuxième livre fondateur d'images d'Ed Ruscha, ***Various Small Fire and Milk,*** a été publié à compte d'auteur à Los Angeles en 1964. Je suis né à Los Angeles, la même année. Récemment, j'ai beaucoup réfléchi à ce livre, pas seulement par rapport à ma propre histoire, mais à la façon dont chaque image est parole, évocation et constitue une ouverture. Comme il ne contient ni texte ni explication, *Various Small Fires* offre une expérience ouverte, qui pose des questions. Le livre est composé d'une série d'images génériques de feux et d'un verre de lait, toutes supposées provenir d'archives photographiques. Le feu, comme le son, a une forme physique.

Pour l'installation, j'ai construit une série de «petits feux» (et un «verre de lait») associant une forme en plexiglass et un son pour chaque. Tous les objets sonores sont discrètement dispersés dans l'espace d'exposition. Les formes sculpturales sont des «composites» qui exploitent certaines particularités formelles de l'architecture du bâtiment qui les accueille et des photographies du livre de Ruscha, pour créer une série de feux architecturaux. Il ne s'agit pas d'illustrer des formes existantes, mais de générer des réponses analogues à partir de ces sources, comme si les images du livre et le design des espaces pouvaient être utilisés comme des partitions graphiques. Mes feux sont basés sur des enregistrements de terrain de véritables feux, réalisés il y a plusieurs années à Odense au Danemark et à Parkfield en Californie. D'autres sons viennent d'objets acoustiques, de petits appareils électroniques et de quelques instruments. La composition se fonde sur la répétition et l'évolution lente.

—

"Ed Ruscha's second seminal picture book – ***Various Small Fires and Milk*** – was self-published in Los Angeles in 1964. Like Ruscha's book, I was born in Los Angeles the year the book was published. Lately, i've been thinking a lot about this book – not only in relation to my own history; but how each image in the book speaks, evokes, and continues to open up. Because the book contains neither text nor explanation, *Various Small Fires* offers an open experience… with little resolve – consisting of a series of generic images of fires and one glass of milk, all supposedly from "stock photographs". Fire, like sound, has a physical form.

For the installation, i have built a series of "small fires" (and one "milk") each consisting of a plexiglass form and a sound piece. Each sounding object exists discreetly on site. The sculptural forms are basically a "mash-up", exploiting certain formal characteristics of both the building's architecture and the photographs from Ruscha's book towards a series of architectural fires. There has been no attempt to illustrate existing forms, but to allow these sources to generate analog responses – as if the images in the book and the design of the spaces could be used as graphic scores. My own fires were built upon field recordings of fires made several years ago in Odense, Denmark and Parkfield, California. Other sounds include acoustic objects, small electronics, and some instruments. The compositional approach is based on repetition and slow evolution.

Gradual Small fires (and a bowl of resonant milk), 2012
Dessin (Marker sur papier) et plexiglass, son

1 — Cauchemar.
2 — Pris sur le site personnel de Mahdi Fleifel's 6 juin 2016.
3 — Doha Film Institute interview, June 26, 2013.

Perec Drawings

En 1974, pendant trois jours d'affilée et à différents moments de la journée, Georges Perec essaya de noter tout ce qu'il voyait place Saint-Sulpice, où il habitait. Sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, écrit en 1975, est le point de départ de cette proposition, organisée autour des concepts d'enregistrement et de représentation de l'espace urbain. La définition étymologique du mot représentation désignant l'acte de placer quelque chose devant les yeux de quelqu'un est assez restrictive, ma proposition essaie au contraire d'envisager la pluralité de ses formes, par les images, les mots ou les sons.

—

Inspired by a text from Georges Perec in 1974, for three days running and at different moments of the day, Georges Perec tried to record everything he could see in place Saint-Sulpice, where he had set up home. This *Attempt at Exhausting a Place in Paris*, which would be published in 1975, acts as a point of departure for this proposition, organized around the notion of recording and representing the urban space. While the etymology of the word representation gives "the act of replacing (something) before someone's eyes", which tends to give representation a restrictive definition, this proposition strives, on the contrary, to tackle its different forms, be it through image, word or sound.

Perec Drawings, 2014
Crayon gras sur papier

Symbol/ Cymbal

En 2006, alors que je travaillais à un projet à Berlin, j'ai visité à l'Académie d'art une exposition des carnets de Walter Benjamin. Frappé par divers éléments visuels de ces carnets, j'ai été particulièrement attiré par une série de symboles codés en couleur, dans le carnet préparatoire à son projet sur les passages couverts de Paris. Ils ressemblaient à la notation graphique utilisée par les compositeurs d'avant-garde des années 1960.

En 2011, après avoir vainement tenté, pendant des années, d'accéder aux archives de Benjamin, la DAAD et la Singuhr-Hoergalerie de Berlin m'ont permis de les consulter pendant un mois pour préparer une exposition. J'ai naturellement commencé mes recherches par les symbole du carnet sur les passages couverts. Je notais chaque symbole trouvé dans les carnets, dans l'ordre. *Symbol/Cymbal* est le résultat de cette enquête sur les symbole, que j'ai ensuite utilisés comme une partition. Naturellement, ma lecture était erronée, et je les interprétais en fonction de mes propres besoins, principalement pour réguler les actions de jeu d'une cymbale. La forme de chaque symbole détermine la durée (par exemple, un cercle, qui implique un mouvement de la main pour créer la forme, durerait une minute... un X durerait deux minutes... les formes plus complexes six minutes, etc.) De même, j'ai essayé d'utiliser la surface de la cymbale comme une feuille de papier, ou une toile, de manière à y rajouter chaque symbole ; le X pouvait alors devenir deux frottements en forme de lignes croisées, ou bien cinq percussions sur la cymbale, deux sur la partie supérieure, une au milieu, deux en bas. Les points pouvaient donc aussi évoquer une forme en X. L'interprétation et la réinterprétation de chaque forme étaient déterminantes pour élargir mon vocabulaire des actions sonores sur cet instrument/objet unique. Une fois toutes les actions de jeu enregistrées, je les ai séquencées, ai travaillé leur durée, et ai finalement créé une œuvre audio sur huit canaux utilisant les sons enregistrés.

In 2006, while working on a project in Berlin, I visited the Akademie der Künste, to see an exhibition of the notebooks of Walter Benjamin. While I was struck by a number of interesting visual elements in the notebooks, I was particularly excited by a series of color coded symbols from a notebook on Benjamin's Arcades Project, as they resembled some of the graphic notation used by avant garde composers during the 1960's.

In 2011, after several years of trying to get access to Benjamin's archives, the DAAD and the Singuhr Hoergalerie made it possible for me to spend a month in the archives doing research towards an exhibition. Of course, I began my research with the theme of symbols from the arcades notes – specifically notating every symbol found in the notes, in sequence. *Symbol/Cymbal* is the result of that initial investigation into the theme symbols, which eventually led me to use them as a score. of course, I was reading them incorrectly, and interpreting them for my own 'needs'. The symbols were mostly used towards determining physical actions with a cymbal. In all cases, the number of actions of each symbol determined duration (so that a circle, which takes on hand motion to create the form, would last for one minute… and an x shape would last for two minutes. the most complex existed for six minutes). similarly, in all cases, I tried to use the surface of the cymbal as a piece of paper or canvas, so that each symbol was 'drawn' upon the surface of the cymbal – so that an x might be scraped across the top as two lines or perhaps an x might also suggest tapping the cymbal five times – two on the upper half, one in the center, and two on the lower half – so that the dots would also evoke the shape of an x. Interpretation and re-interpretation of each form was key to expanding my vocabulary of sound-making actions with this single instrument/object. After all of these actions were recorded, I sequenced them, worked with their durations, and eventually created an 8 channel audio work using the recorded sound actions.

Symbol/Cymbal, 2013
4 disques vinyles (environ 15'), 4 amplificateurs, 4 étagères,
4 dessins encadrés, crayon sur papier, 8 haut-parleurs

Scores notations

Il s'agit de simples notations liées au processus de création. Je ne pars pas d'une idée. Je pars d'une chose, d'un mot, d'une couleur ou d'un son, et j'avance à partir de là. Du coup, je crée mes propres partitions, mes propres langues, et je vois quelles perspectives elles peuvent ouvrir. Beaucoup d'artistes savent dès le départ ce qu'ils veulent, moi ce qui m'intéresse c'est de regarder partout, chaque fil, chaque galet, chaque mot, et de voir où cela m'emmène.

—

These are simply notations that come out of the process of making. I don't start with an idea. I start with a thing or a word or a color or a sound, and move forward. So I also create my own scores or languages, and see how they can open things up. Many artists know what they want from the beginning, but I am more interested in looking at everything - every thread or pebble or word, to suggest moves.

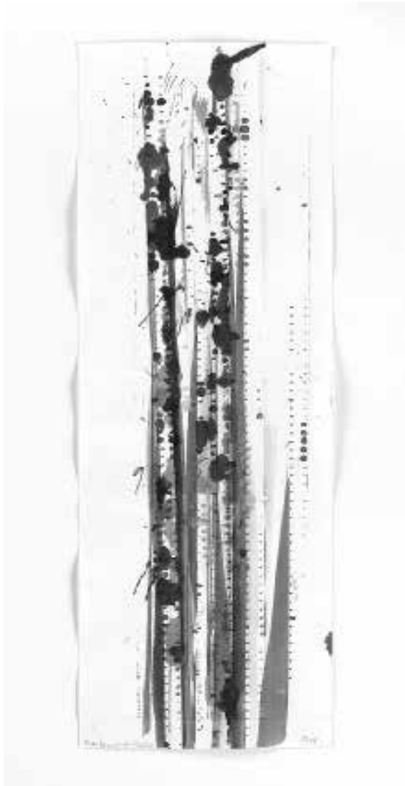
Score notation, 2005
Encre, peinture et crayon
25 × 20 cm

Film drawing residue

En dessinant sur la bande-amorce de films 16mm, j'ai découvert que non seulement je pouvais faire un film avec de l'encre, mais aussi y laisser un dessin.

—

While making 16mm films by drawing on raw leader, I discovered I could not only make a film with ink, but also leave a drawing behind.



Film drawing residue, 2008
Encre de couleur sur papier
63 × 23 cm

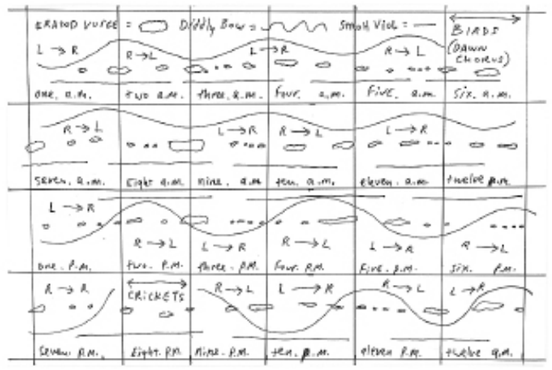
Completely silenced

La bibliothèque Huntington m'a commandé une œuvre sonore pour un site spécifique, dans le cadre de "A Strange and Fearful Interest: Death, Mourning, and Memory in the American Civil War". *La pièce, intitulée ***completely silenced***, se réfère à une série de photographies d'Alexander Gardner prises quelques jours après la bataille d'Antietam en septembre 1862, la journée la plus sanglante de l'histoire américaine. Certaines de ces images, qu'on pouvait voir dans la galerie avec mon travail, montrent le carnage après la bataille. À la croisée du rationnel et de l'intuitif, mon travail se présente comme une réponse contemporaine aux photographies du 19ème siècle qui conservent le pouvoir de choquer et de provoquer. J'ai créé des pièces qui extraient des éléments sonores d'objets, de lieux, d'enregistrements de terrain, utilisant des procédés électroniques basiques afin de créer de nouvelles pièces audio, ou des « paysages possibles ».

*« un intérêt étrange et angoissant : la Mort, le Deuil et la Mémoire pendant la Guerre de Sécession »

—

The Huntington has commissioned visual and performance artist Steve Roden to create a site-specific sound work as part of "A Strange and Fearful Interest: Death, Mourning, and Memory in the American Civil War". The piece, titled ***completely silenced***, references a series of photographs made by Alexander Gardner days after the September 1862 clash at Antietam, the bloodiest single day in American history. A suite of these pictures, included in the gallery space with my work, depicts the human carnage of the battle's aftermath. Interested in the intersections of the rational and the intuitive, my work is a contemporary response to 19th-century photographs that yet retain the power to shock and provoke. I created pieces that extract sound elements from objects, architectural spaces, and field recordings, using basic electronic processes to create new audio pieces, or "possible landscapes".



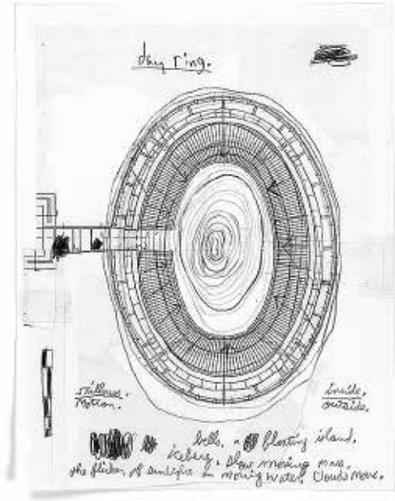
Hunting Civil War, 2014
Encre sur papier à partition
22 × 33 cm

Day ring / Night ring

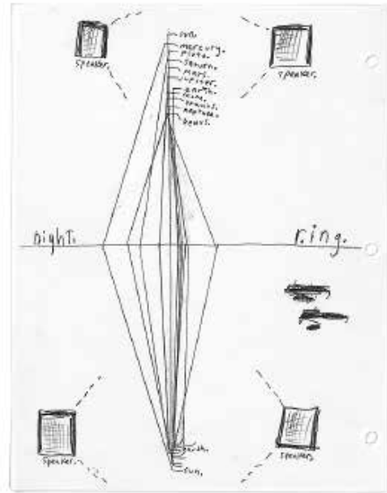
Day ring est née de l'occasion extraordinaire que j'ai eue de créer une installation sonore à l'intérieur du Skyspace de James Turrell à la Henry Art Gallery de Seattle. Le Skyspace est une structure ovale immaculée, avec des bancs intégrés qui entourent l'espace intérieur et une ouverture ovale au plafond, ce qui donne l'impression que le ciel est le toit de la pièce. Le lieu invite à la méditation sur le ciel, les changements de lumière, le temps, le mouvement des nuages, etc. C'est une œuvre d'art parfaite en soi, qui n'a aucunement besoin d'une bande-son... Ma première idée était de diffuser une simple couche, très fine, de «poussière» sonore dans l'espace, quelque chose d'à peine audible qui ajouterait une autre dimension discrète à l'espace imaginé par Turrell. Mais au bout d'un moment, cela m'a semblé trop facile, trop «parfait», trop prévisible. En un sens, je me rendais compte que je ne voulais pas tant ajouter quelque chose à l'espace que faire quelque chose *dans* et *de* cet endroit. Mon expérience personnelle de ce lieu (regarder vers le haut et y avoir fait des enregistrements l'année précédente) générait des idées, des chemins, des parcours aboutissant à des résultats qui semblaient moins forcés et moins évidents. Plutôt qu'ajouter quelque chose à l'espace, je voulais dialoguer avec lui, ou modifier légèrement son usage tout en respectant son intégrité. La plupart des gens percevaient les Skyspace comme immaculés et purs, mais celui de la Henry Art Gallery est assez proche d'une large rue avec beaucoup de circulation, si bien qu'il n'est pas rare d'entendre le bruit des voitures, des moteurs, des klaxons, et tous les bruits du dehors comme les marchands de nourriture et de boissons. Ces activités font ressortir le silence de l'espace, et inspirent de l'humanité plus que de la révérence. Tout en étant submergé par la situation, et cherchant désespérément une approche qui conviendrait au site et à ma propre pratique, je suis tombé par hasard sur un ensemble de diapasons, chacun étant accordé sur l'orbite d'une planète. J'ai adoré l'idée d'un spectateur/auditeur à l'écoute et regardant le ciel, mais qui ne saurait pas qu'il écoute une carte sonore de planètes en orbite. J'ai apporté les diapasons à un musicien, Jacob Danziger, et je lui ai demandé d'improviser sur le son de chacun. Ensuite j'ai combiné les sons des diapasons, du violon et des enregistrements de terrain, transformés ou non, pour arriver à cette œuvre sonore. Un critère important était que mon intervention ne devait pas empêcher les visiteurs de voir le Skyspace sans mon travail. C'est ce qui a guidé mon approche, et c'est pourquoi l'œuvre sonore est programmée à certaines heures, pour qu'il soit possible de l'écouter en entier (plus comme un film ou un événement qu'une installation), mais ceux qui veulent explorer le Skyspace en silence le peuvent aussi. Comme il y a un début et une fin nettement marqués, j'ai utilisé l'espace comme un théâtre, pas seulement à cause du ciel mais également pour la pièce sonore (l'un et l'autre modulent l'espace). La pièce finale *Day ring* est faite de six «mouvements» séparés par de brefs enregistrements de terrain bruts qui se mêlent à l'ambiance sonore du lieu. Le mixage a été réalisé pour cinq grands haut-parleurs fixés aux bancs, de sorte que le son se déplace tout autour de l'ovale, et certaines basses peuvent être ressenties sous les sièges. Comme le Skyspace était aussi éclairé de nuit, j'ai créé une autre installation plus discrète appelée ***Night ring*** qui diffusait un son très léger, le soir, devant l'entrée du musée, pas exactement un remix de ***Day ring*** mais faite à partir des mêmes sons.

——

Day ring came out of an extraordinary opportunity to create a sound installation for the interior of the James Turrell Skyspace at the Henry Art Gallery in Seattle. The Skyspace is a pristine freestanding small oval building with wooden built-in benches surrounding the interior and an oval cut out in the roof, creating the feeling that the sky is the ceiling of the space. it offers a meditation the sky, light shifts, time, cloud movement, etc. – and is a perfect artwork on its own that certainly did not need a soundtrack… My first thoughts were to attempt to throw a simple tiny layer of sound "dust" into the space – creating a work that would be barely audible, and discreetly adding another layer to



Day ring, 2006
Crayon graphite, crayon de couleur, ruban adhésif
25 × 20 cm



Night ring score, 2006
Crayon graphite, crayon de couleur, ruban adhésif
25 × 20 cm

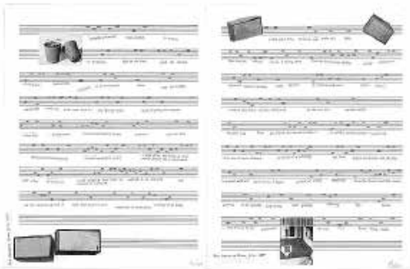
Turrell's space; but at some point the idea started to feel too easy, too "perfect", too expected. In a way, I felt that I didn't really want to add something to the space as much as I wanted to make something in and of the space – so that my experiences with the space (mainly looking up, and making field recordings inside of it the previous year) to generate ideas, paths, wanderings would yield less forced, and less obvious, results. More than simply adding something to the space, I wanted to converse with it, and to possibly shift its use but also while allowing all of its own integrity to remain intact. I think a lot of people perceive these spaces as pristine and pure, but the Skyspace at the Henry is close enough to a large street with traffic, so it is not uncommon to hear the sounds of cars, engines, horns honking, as well as sounds from the outdoor space where food and drinks are sold. This activity enhanced the silence of the space, offering a kind of humanness, rather than reverence – and an experience with bits of both. Overwhelmed with the situation, and struggling with an approach that would appeal to the site and my own practice, I happened upon a set of tuning forks – each one supposedly tuned to the orbit of a planet (yes, Pluto was still a planet then!). I liked very much the idea of a viewer/listener looking up at the sky and listening – and all the time unaware that they were listening to a sound map of planetary orbits. I brought the tuning forks to musician Jacob Danziger and asked him to improvise with each of the resonant tones of each tuning fork. I then combined the sounds of the tuning forks, the violin, and the field recordings – some left as is, and some processed – to build the sound piece. one thing that was important to me was that the insertion of my own into Turrell's space would still allow visitors to experience the Skyspace without my work. and in many ways, that situation suggested my approach. and so, the piece ran on a schedule, so that those who wanted to hear my complete work from beginning to end (and perhaps, more in the form of a film screening or an event rather than an installation) – allowing those who wanted to explore the Skyspace in silence to do so; and having a clear beginning and end, meant that I was using the space as a theater – not just for the sky, but for the sound piece (both of which modulated the space). The final piece "day ring" was made up of 6 "movements" separated by short unprocessed field recordings that blended with the existing audio atmosphere. It was mixed for 5 larger speakers set into the benches, so that the sound could move along the oval form of the space – and some of the bass tones could be felt beneath the seats. Because the Skyspace was active via light at night, I also created a discreet companion installation called ***Night ring*** which played at night very softly in front of the museum entrance – not exactly a re-mix of ***Day ring***, but using the same sounds.

Green score

Deux pages de collage d'une partition utilisant différentes «instructions» tirées d'un magazine de jardinage des années 1930. J'ai souvent utilisé des textes existants pour créer des partitions et/ou jouer avec la langue... Dans ce cas, parce qu'il s'agit de notation musicale, cela devait évoquer du son.

—

A two page collage score, using various "directions" from a 1930's magazine about gardening. I have often used existing texts to create scores and/or to play with language… in particular, in this case because it is on music notation, it should evoke sound.



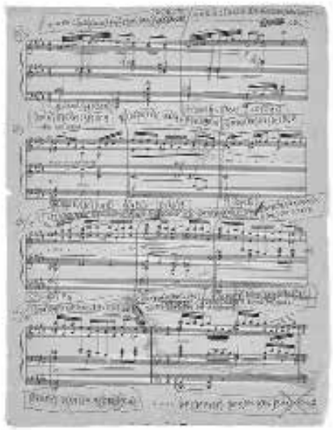
Green score, 2009
Collage et crayon de couleur
28 × 42 cm

Lines and spaces

C'est une partition écrite par-dessus une autre trouvée dans le garage de mon grand-père. Je ne sais pas lire la musique, mais je voulais me confronter à la partition et trouver différentes manières d'utiliser la notation musicale classique, pour la relire et en faire des peintures. Bon nombre de ces idées ont à voir avec la traduction, et la façon dont un mot, un son ou une couleur m'aident à choisir une direction ou une autre. C'est un peu comme chercher à utiliser une langue qu'on ne comprend pas : l'interpréter m'aiderait à comprendre ce que je ne comprends pas.

—

These are scores drawn on top of an existing score that I found in my grandparents' garage. I can't read traditional music, but I wanted to engage with the score and if I could find different ways to use notation from classical music, to allow me to re-read it and use it to make paintings. A lot of the ideas were related to translation, and how a word or a sound or a color could help me to find various directions. It was more like the idea of not understanding a language and how to use that language, to interpret it into something that could help me to make something out of something I don't understand.



Line and space (Scores), 2005
Encre, peinture et crayon, partitions imprimées
30 × 24 cm

Translation of an astronaut

C'est une traduction de la première transmission de John Glenn depuis l'espace, qui n'utilise que des voyelles. Comme dans d'autres œuvres, j'ai utilisé les voyelles et les couleurs du poème de Rimbaud. Terry Fox, un autre artiste, a également utilisé les couleurs et les voyelles de Rimbaud.

—

A translation of John Glenn's first transmission in space, using the only the vowels. I use the vowels and colors related to Rimbaud's poem about vowel colors, and, again, I use many times, this color vowel equivalent. The artist Terry Fox also worked with Rimbaud's colors and vowels.

365 × 433, 2011
3 livres, 400 pages
Design graphique : Adrienne Wong

365 × 433

Le 1er janvier 2011, je me suis lancé dans un projet d'un an : jouer chaque jour 4'33" de John Cage. J'ai achevé le projet le 31 décembre de la même année. J'ai consigné chaque performance dans un journal et pris des notes sur l'œuvre et mon dialogue avec la pièce silencieuse de Cage. Je voulais écouter le morceau pendant quatre minutes trente chaque jour, quel que soit le lieu où je me trouvais. Ce qui m'importait était l'idée de l'écoute et de l'écriture comme pratiques quotidiennes.

Toutes les performances étaient solitaires, c'est-à-dire que quand j'écoutais 4'33" dans un bar bondé ou dans une salle du MOMA de New York, j'étais le seul à me rendre compte de la performance. Une fois le projet achevé, j'ai envisagé le journal comme une œuvre, dont les entrées peuvent être aussi bien des descriptions, des listes, de la poésie visuelle, des vers, des essais, des partitions, etc.

—

On January 1 of 2011 I began a year-long project, performing John Cage's 4'33" every day. I completed the project on December 31, 2011. I also kept a diary of each performance, as well as notes about the piece and my conversation with Cage's "silent piece". My initial interest was simply to listen for four and a half minutes once a day, regardless of where I might be. It began with the idea of listening as a daily practice, as well as the idea of writing as a daily practice.

All of the performances were private, meaning that even when I performed 4'33" in a crowded bar or in a gallery at MoMA, I was the only one in the space who was aware of the performance.

After completing the project, I began to think about the diary as a work – as the entries move from descriptions, lists, visual poetry, verse, essays, scores, etc

Four words for four hands

Début 2005, j'ai commencé un travail de longue haleine à partir d'une partition musicale de douze pages trouvée dans le garage de ma grand-mère quand j'étais enfant. J'ai entrepris de traduire la partition, avec le peu de connaissances musicales que j'avais, pour en faire de nouvelles partitions puis des peintures, dessins et sculptures. En annotant la partition, je me suis rendu compte qu'une portée musicale était de même taille qu'une bande de film 16 mm, et j'ai commencé à écrire des notes sur du film vierge en utilisant des stylos de sept couleurs différentes, une pour chaque note. Une fois le dessin terminé, je l'ai apporté à un atelier de conversion de film pour suivre le mouvement mieux que sur un projecteur, car je voulais que la vitesse de projection coïncide avec la durée de l'enregistrement de la musique ayant généré le film.

À l'atelier, la première question qu'on m'a posée, était de savoir si la pellicule était un positif ou un négatif. Comme je n'utilisais pas de caméra, et ne pouvant me décider, j'ai demandé qu'ils fassent les deux. En plus, la pièce était à l'origine pour deux pianos. La pellicule est donc positive au début, puis négative à partir du milieu. Le film est entièrement silencieux... Je n'ai jamais entendu la musique... Pour moi, c'est de la musique visuelle à l'état pur.

——

In early 2005 I began a large body of work that dealt with a 12 page classical music score which I found in my grandmother's garage when I was a child. I began to translate the score, with what little knowledge I have in terms of reading music (i.e. every good boy does fine, etc.), into new scores towards the making of paintings, drawings and sculpture. At some point while working with the score and making notations, I realized that the musical staff was just about the same size as 16 mm film stock, and so I began tracing all of the notes in the score onto clear film stock using one of 7 different colored pens for each corresponding note a-g. When I had finished the "drawing", I took it to a film transfer house so I could see the movement beyond what a projector could do, as I wanted the projection speed to be consistent with the time length of the recorded version of the music that generated the film.

when I arrived to work on the transfer, the first question I was asked was if my film was a positive or negative – and since I did not use a camera, I asked them to run both – and having difficulty deciding which to go with, I decided to use both, acknowledging that the piece was originally performed by two pianists. Thus, the film starts in positive, and shifts to negative halfway through.

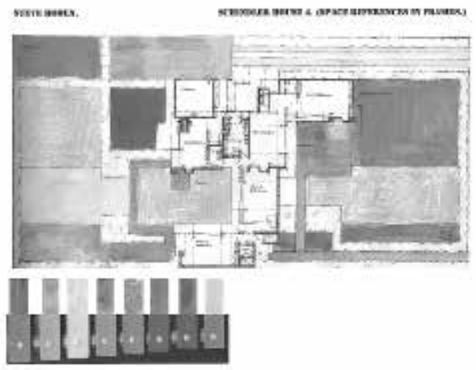
The film is entirely silent… I've never actually heard the piece of music… and I see this film as visual music in its purest form.

Schindler house

En 2001, j'ai été invité à créer une installation sonore à la Schindler House, à Los Angeles. Enfant, je voulais devenir architecte, mais je n'étais pas assez bon en mathématiques... Mon intérêt pour l'architecture venait de mon père, et la première fois que j'ai vu la Schindler House, je n'ai pas compris qu'on puisse vivre dans un tel endroit : à moitié ouvert comme les salles de thé traditionnelles au Japon, à la fois dedans et dehors, avec des murs amovibles, très intime et très éloigné de toute notion de spectacle. J'ai passé la première soirée dans la maison à faire des enregistrements, puis j'ai été réinvité pour divers événements. En 2009, j'ai eu la chance d'y faire une performance, puis de nouveau en 2017, dans le jardin. Ce que j'apprécie dans le travail de Schindler, c'est qu'il était toujours créatif, jamais raffiné, il jouait sur le mal dégrossi, l'improvisation. Son sens des matériaux est parfois surprenant, par exemple quand il utilise des panneaux en fibre de verre sur un toit, ce qui colore la pièce en bleu à certaines heures. Son approche était aussi humaine et à l'opposé d'une carrière cohérente.

——

In 2001, I was invited to make a sound installation at the R.M. Schindler house in Los Angeles. As a child my goal was to be an architect, but I could not deal with all the math… also, my relationship to architecture came through my father, and when i went to see the Schindler House for the first time, I had no understanding that anyone could live in such a place - half open like a Japanese tea house, where the space becomes inside and outside, with moving walls, and every aspect intimate, and the farthest away from spectacle. On that first evening in the house, I spent most of the night making recordings, but over time, I was invited back to do something for an event, etc. In 2009, I was lucky enough to perform in the space, and in 2017, I did another performance in the back yard. What I love about Schindler's work is that it is always creative and never refined, but has rough edges and improvisation. His sense of materials can be strange, such as fiberglass panels on a roof so the room becomes blue at times, but his works were also human, and the opposite of a consistent career.



Schindler house score, 2009
Aquarelle sur papier
21 × 28 cm

Sounding architecture

Mon point de départ, pour cette série, a été du papier millimétré, trouvé dans le garage d'une maison vide. Ces feuilles comportaient divers graphiques.

Au lieu de les jeter, l'ami qui les avait trouvées me les donna, et je décidais de « collaborer » avec ce matériau, comme je l'ai fait pendant presque toute ma vie. J'y ai ajouté des images de vieux magazines de matériel audio des années 1950, et là encore il s'agissait d'associer image et son. Comme si la musique ou le son était intégré à l'objet.

—

A series of small collages and pencil and ink mostly drawn on graphic paper with several grafic shapes found in the garage of an empty house. Instead of leaving the "drawings" to be thrown away, my friend who found them, gave me the drawings and I decided to "collaborate" with the materials - something I have done for most of my life. There are also images from old audio magazines from the 1950's, and again, I associate an image of a speaker to suggest the presence of sound, as if there was music or a sound embedded within the object.

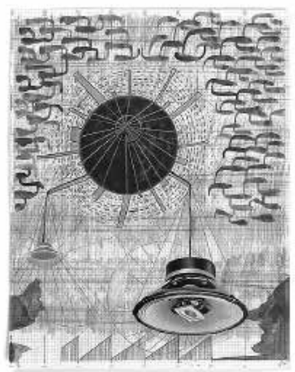
Now in yellow bloom

Now in yellow bloom est né de l'occasion qui m'a été donnée de créer une œuvre sonore pour les jardins botaniques de Descanso, en Californie. J'ai décidé non seulement d'utiliser des enregistrements de terrain, mais aussi de fabriquer une partition aléatoire, à partir d'objets, de surfaces, etc. L'idée était d'aboutir à une création spontanée en lien avec John Cage, parce que j'avais décidé de suivre la musique quoi qu'elle me fasse faire. J'ai parcouru les jardins, compté les pierres, les fontaines, les pavés, les feuilles, etc. J'ai introduit des dés et d'autres techniques aléatoires pour que le hasard décide de ce que je devais faire. C'était une forme de liberté, mais aussi quelque chose de rigide, d'étroit, à l'encontre de mon travail habituel qui est plutôt improvisé.

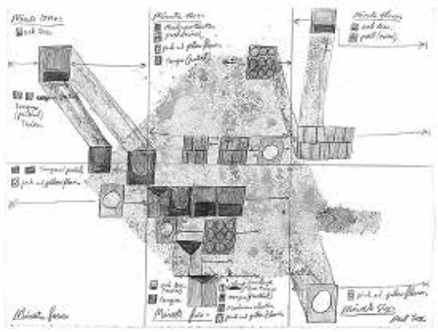
—

Now in yellow bloom, came about with an opportunity to create a sound work for the Descanso gardens, an outside public space in the nature. Here, I decided not only to use field recordings, but also to make a chance based score, using objects, surfaces, etc. The idea was to make a score that was related to John Cage - being indeterminate in that I would follow the score, no matter what it made me do. So I walked around the gardens and counted stones, or sprinklers, or pebbles or leaves, etc. and I had dice, and other ways to tell me what to do. It was a kind of freedom, but also rigid, tight, and very unlike my work, which is generally improvised.

Sounding architecture, 2005
Collage, crayon, encre



Now in yellow blum, 2014
Encre de Chine, pastel, crayon sur papier – 18 × 122 cm



Domus film

Les vidéos ***Domus*** trouvent leur origine dans une boîte de vieux numéros du magazine d'architecture *Domus* que mon père et moi avons découverte dans le vide sanitaire sous sa maison. Enfant, je voulais être architecte, je me suis toujours intéressé à l'architecture. La découverte des magazines a donc été une source d'inspiration. Voir l'architecture d'Europe ou d'ailleurs m'a ouvert des perspectives. J'ai beaucoup appris sur les formes et les espaces, le vocabulaire graphique, etc. Pendant des années, les magazines sont restés sur une de mes étagères, jusqu'à ce que je comprenne qu'ils étaient un lien avec mon père, mort quand j'avais dix-huit ans. Depuis, en voyant ces images, je réfléchis à la façon dont les objets peuvent devenir des talismans, ou faire partie d'un rituel. Les magazines étaient rongés par les poissons d'argent et autres insectes, leurs couvertures s'effritaient. J'utilisais leurs images pour faire des peintures ou des dessins, mais ce n'est qu'en 2015 que j'ai pensé à la vidéo, une forme d'engagement plus direct avec l'objet, comme s'il n'y avait rien entre moi et les matériaux que j'utilisais. J'ai toujours aimé les collages tardifs de Joseph Cornell, et j'aime l'idée de vidéos avec des objets en papier, ainsi que l'idée que ces collages en mouvement ne seront jamais collés.

Le ratage est une dimension très importante de mon travail, et le fait que lorsqu'une chose est complètement ratée, il est encore possible d'en faire quelque chose. C'est le travail intime de mes mains, de mes yeux, de mes oreilles qui cherche à s'ajuster jusqu'à ce qu'il y ait une résonance. Un peu comme ces histoires inventées par les enfants avec des marionnettes, sortes de substituts de vraies personnes.

—

The ***Domus*** videos began with a box of old *Domus* magazines that my father and I discovered in a crawl-space beneath his house. As a kid I wanted to be an architect, and was always interested in architecture, and so when we discovered these magazines, they provided a lot of inspiration - seeing architecture from Europe and other sides of the world, opened a different relationship to architecture. In many ways, I learned much about the shapes and spaces, and graphic vocabularies etc. For many years, those magazines sat on my shelves, until I realized that these objects were a conduit between myself and my father (my father died when I was 18). So ever since I tended to look at these images and think about how objects can become something like a talisman or part of a ritual. For me, every time I visited these magazines that were wrecked with silverfish and other insects, the covers falling apart. I had used images of those magazines to make paintings and drawings, but it wasn't until 2015 that I started to think about video - in that I would be able to engage with the objects themselves, as if there was nothing between myself and the materials that I would use. I have always loved Joseph Cornell's late collages, and I like the idea of making videos with paper pieces, and also that these moving collages will never be glued.

It's really important to my work that I am able to fail, and then once the failure occurs, there is a sense of how to make something of nothing. Ultimately it is about the intimate act, my hands, my eyes, my ears, etc. quietly moving parts in different ways until there is a resonance. I suppose it could be looked at like those things that children do when they make stories with puppets.surrogate for human beings.

La courtesy des œuvres est de l'artiste et de Susanne Vielmetter Los Angeles Projects et le crédit Photo est de Robert Wedemeyer.
La Kunsthalle est un établissement culturel de la Ville de Mulhouse. Elle bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication–DRAC Grand Est, du Conseil Régional Grand Est et du Conseil Départemental du Haut-Rhin.
La Kunsthalle remercie Susanne Vielmetter, Los Angeles Projects pour son aide précieuse.
L'exposition bénéficie du soutien généreux du Mona Bismarck, American Center, Paris et des Artisans du Son, Mulhouse.
La Kunsthalle fait partie des réseaux d.c.a, Arts en résidence, Versant Est et Musées Mulhouse Sud Alsace.

CONCERT DE STEVE RODEN ET EDDIE LADOIRE

Jeudi 14 septembre ➔ 19:00
Entrée libre

En 2016, Steve Roden a rencontré Eddie Ladoire à l'occasion d'une exposition commune à Buenos Aires.
Le 14 septembre 2017, à La Kunsthalle, ils se retrouveront pour un concert en trois sets.
Au-delà de son caractère événementiel, cette rencontre relie les deux expositions de La Kunsthalle consacrées aux arts sonores, ***Quand tout s'éparpille, il faut rassembler les pièces… différemment*** et ***OOOL/Sound Fictions*** (2016).

Ayant suivi un double parcours en arts appliqués et en musique électroacoustique au Conservatoire de Bordeaux, **Eddie Ladoire** est à la fois plasticien et compositeur. Cet artiste-activiste est aussi à l'aise dans ses projets d'expositions où le rapport à l'intime est omniprésent, que dans ses productions sonores où il nous invite à repenser nos rapports au son, à l'écoute, à l'espace et à la ville. Auteur de pièces radiophoniques et de cartes postales sonores, il a exposé dans de nombreux centres d'art ou manifestations d'art contemporain en France et à l'étranger. Il réalise des créations sonores pour des scénographies d'exposition, compose des bandes-son pour le cinéma, des vidéos ou des documentaires et développe aussi des projets numériques dont *Listeners* application pour des parcours sonores géolocalisés et *Audio Room*, outil pédagogique. Depuis 2014, il déploie l'ensemble de ses projets au sein d'Unendliche Studio, son agence de production. En 2016, il participé à l'exposition *OOOL/Sound Fictions.*

SOIRÉE PERFORMANCES

Mercredi 8 novembre ➔ 20:00 – 22:00
Entrée libre
Dans le cadre du colloque « La poésie en traduction étendue 2—traduction intersémiotique entre texte et image »
Du 8-10 novembre à l'Université de Haute-Alsace

ÉCRIRE L'ART
DE CHRISTOPHE MANON, auteur poète

Sous la forme d'une mini-résidence, Christophe Manon s'immerge dans l'univers de l'exposition et compose autour des œuvres pour voir et revoir les œuvres au travers du langage spécifique de l'écrivain.

Christophe Manon a publié une vingtaine de livres dont les plus récents sont : *Extrêmes et lumineux* (Verdier, 2015), *le flot imperceptible du temps qui ne cesse de s'écouler* (littérature mineure, 2016), *Au nord du futur* (NOUS, 2016), *Jours redoutables,* avec des photographies de Frédéric D. Oberland (Les Inaperçus, 2017).

GHETTOPÉRA, CONFÉRENCE PERFORMANCE DE MATHILDE SAUZET MATTEI
Et autres lectures
Une performance bilingue en textes et chansons autour de la notion de la complexité.

Mathilde Sauzet Mattei est diplômée en Scénographie & Espace public de la HEAR à Strasbourg et d'un Master Art Research & Praxis du Dutch Art Institute à Arnhem. Elle a développé l'édition de livres pour Les commissaires anonymes et aime à faire de son travail d'écriture un médium expérimental support à la parole, au discours et à la performance.
www.lescommissairesanonymes.fr

LECTURES et CINÉ-POÈMES
Les présentations des ciné-poèmes seront faites par des poètes anglais, gallois, américains et français

RENDEZ-VOUS FAMILLE

Dimanche 24 septembre ➔ 15:00
Samedi 7 octobre* ➔ 15:00

Visite / atelier
À partir de 6 ans
Durée de l'atelier : 2h, limité à 10 familles
(1 parent - 1 enfant de 6 à 12 ans)
Le rendez-vous propose de découvrir en famille, par le jeu et l'expérimentation, des œuvres et une exposition temporaire. Avec la complicité de Laurence Mellinger, artiste plasticienne, les jeunes et leurs parents réalisent une création collective qui fait écho à ce qu'ils découvrent dans l'exposition. Une belle occasion d'imaginer et de s'exprimer, en famille, à travers des approches et des techniques variées.

Gratuit, sur inscription :
03 69 77 66 47 / kunsthalle@mulhouse.fr

*Dans le cadre du festival *Mulhouse C'est Vous*

KUNSTKIDS

Du lundi 23 au vendredi 27 octobre
➔ 14:00 – 16:00

Atelier à la semaine pour les 6-12 ans
Pendant les vacances scolaires, les *Kunstkids* proposent aux enfants de découvrir, par le jeu et l'expérimentation, des œuvres et une exposition temporaire. Avec la complicité de l'artiste Laurence Mellinger, les jeunes se familiarisent avec le monde de l'art contemporain en réalisant une création individuelle ou collective qui fait écho à ce qu'ils découvrent dans l'exposition. Une belle occasion d'imaginer et de s'exprimer à travers des approches et des techniques variées.

Activité gratuite, sur inscription :
03 69 77 66 47 / kunsthalle@mulhouse.fr

Pour construire votre visite / parcours au sein de l'exposition :
Emilie George / chargée des publics
emilie.george@mulhouse.fr
+33 (0)3 69 77 66 47
Éventail des visites à thème téléchargeable sur **www.kunsthallemulhouse.com**

La Kunsthalle
est labélisée Famille Plus.

À l'attention des familles et du jeune public en visite autonome :
les Ateliers Pédagogiques d'Arts Plastiques du Pôle Éducation et Enfance de la Ville de Mulhouse proposent un carnet de visite disponible à l'accueil.

VERNISSAGE
Mercredi 13 septembre → 18:30

CONCERT DE STEVE RODEN ET EDDIE LADOIRE
Jeudi 14 septembre → 19:00
Entrée libre

KUNSTAPÉRO
Jeudis 5 octobre & 9 novembre → 18:00
Des œuvres et des vins à découvrir
Visite guidée suivie d'une dégustation de vins, en partenariat avec l'association Mulhouse Art Contemporain, la Fédération Culturelle des Vins de France
Participation de 5€/personne, sur inscription

RENDEZ-VOUS FAMILLE
Dimanche 24 septembre → 15:00
Samedi 7 octobre* → 15:00
*Dans le cadre du festival *Mulhouse C'est Vous*
Gratuit, sur inscription

KUNSTPROJECTION
Jeudi 12 octobre → 18:30
Une sélection de films expérimentaux issus de la collection de l'Espace multimédia gantner sera présentée en écho à l'exposition.
En partenariat avec l'Espace multimédia gantner
Entrée libre

KUNSTDÉJEUNER
Vendredi 13 octobre → 12:15
Visite à thème « Questions obliques » suivie d'un déjeuner*
Sous la forme d'un jeu, les cartes de *Questions obliques* interrogent, de manière parfois surprenante et décalée, le visiteur sur sa perception de l'exposition.
Gratuit, sur inscription
*repas tiré du sac

KUNSTKIDS
Du lundi 23 au vendredi 27 octobre
→ 14:00 – 16:00
Atelier à la semaine, pour les 6-12 ans
Activité gratuite, sur inscription

SOIRÉE PERFORMANCES
Mercredi 8 novembre → 20:00 – 22:00
Écrire l'art de Christophe Manon, auteur poète
Concert de Mathilde Sauzet
Et autres lectures
Dans le cadre du colloque « Expanded translation 2 » – Traduction intersémiotique
Entrée libre

VISITES GUIDÉES
Tous les dimanches → 15:00
Entrée libre

Renseignements & inscriptions :
03 69 77 66 47 – kunsthalle@mulhouse.fr

LA KUNSTHALLE MULHOUSE

La Kunsthalle est le centre d'art contemporain de la Ville de Mulhouse. Installée à la Fonderie, bâtiment qu'elle partage avec l'Université de Haute-Alsace, La Kunsthalle présente des expositions et des rendez-vous fondés sur un intérêt pour la recherche et la production d'œuvres.
Chaque année un principe d'accueil en résidence est ouvert à un commissaire associé ainsi qu'à des artistes invités dans le cadre de programmes d'échanges et de recherches.
Grâce à sa programmation et son engagement, La Kunsthalle s'inscrit dans un réseau d'art contemporain qui la rapproche des centres d'art de la région frontalière et au-delà.

LES EXPOSITIONS

Dans un espace de 700m², La Kunsthalle accueille ou produit des expositions temporaires consacrées à la création contemporaine. Les expositions explorent la scène artistique à travers des invitations monographiques ou thématiques.
Par le biais de sa programmation, La Kunsthalle soutient la création et la diffusion artistique.
Au cours d'une saison culturelle, La Kunsthalle s'inscrit dans des temps forts comme la Régionale, événement transfrontalier régional ; elle associe également les jeunes diplômés de la Haute école des arts du Rhin à participer à l'un de ses projets.

LES RESIDENCES

En accueillant des artistes et des commissaires d'exposition en résidence, La Kunsthalle s'affirme comme un lieu de production d'œuvres et de réflexion sur l'art.
Résidence AIR Nord Est : en partenariat avec plusieurs institutions artistiques représentatives des régions du Grand Est de la France. Ce programme favorise l'échange interrégional d'artistes.
Résidence universitaire : en partenariat avec l'Université de Haute-Alsace. Un artiste est accueilli durant deux mois sur un projet de recherche. L'artiste est appelé à développer un projet qui tient compte des disciplines et secteurs de recherche enseignés à l'université mulhousienne.
Résidence de commissariat : le temps d'une saison culturelle, un commissaire d'exposition est associé à la programmation des expositions de La Kunsthalle. Sa collaboration et son inscription dans la ville passent par une présence régulière à Mulhouse, pendant laquelle il construit et met en œuvre un projet artistique.
Résidence iaab : La Kunsthalle est partenaire de ce programme international d'échanges et de résidences réservé aux artistes du Rhin Supérieur. L'iaab attribue des bourses de voyage et/ou de recherche de 3 à 6 mois vers une vingtaine de destinations dans le monde.
Résidence Atelier Mondial : La Kunsthalle est partenaire de ce programme international d'échanges et de résidences réservé aux artistes du Rhin Supérieur. L'Atelier Mondial attribue des bourses de voyage et/ou de recherche de 3 à 6 mois vers une vingtaine de destinations dans le monde.

LES ATELIERS-WORKSHOPS

A travers des ateliers-workshops qui mettent en relation un artiste et un groupe de travail, La Kunsthalle développe avec son public une démarche active et créative. Inscrits dans la durée et dans une démarche de partenariat avec différents acteurs locaux, ces ateliers-workshops permettent généralement la production d'une œuvre qui trouve sa place à La Kunsthalle.

La Kunsthalle is Mulhouse's centre for contemporary art. It is located in la Fonderie, a building it shares with the University of Haute-Alsace, and organises exhibitions and other events based on artistic creation and research.
Every year La Kunsthalle takes on a visiting exhibition curator, as well as a number of guest artists participating in exchange or research programmes. Thanks to its commitment and wide selection of events, La Kunsthalle is able to build close relationships with other art centres in the local area, across the Swiss and German borders, and further afield.

THE EXHIBITIONS

Within 700m² of gallery space La Kunsthalle both displays and produces temporary exhibitions dedicated to contemporary art. These exhibitions focus either on the work of one artist, or on a theme appearing in various artists' work.
La Kunsthalle promotes artistic creation and makes it easily accessible through its numerous events. La Kunsthalle participates regularly in highlights of the cultural season, such as the Regionale, a local cross-border event. It also asks graduates of Hear, Haute école des arts du Rhin, to participate in one of its projects.

GUEST CONTRIBUTORS

La Kunsthalle offers its facilities to visiting artists and exhibition curators, confirming its role as a setting for both creation and appreciation of art.
AIR Nord Est: This programme works with various artistic institutions from the North East of France to promote interregional exchange between artists.
University artist in residence: In partnership with the University of Haute Alsace, an artist is invited to spend two months working on a research project at La Kunsthalle. This artist is asked to develop a project related to areas of research and teaching at the university.
Visiting curator: Each season a guest is invited to contribute to the planning of events at La Kunsthalle and to complete an artistic project. Time spent in Mulhouse allows visiting curators to participate significantly in the town's cultural life.
Résidence iaab: La Kunsthalle is in partnership with this international exchange and residency programme reserved for artists form the Upper Rhine region. The IAAB provides travel and research grants of 3 to 6 months for around 20 destinations around the world.
Résidence Atelier Mondial : La Kunsthalle is in partnership with this international exchange and residency programme reserved for artists form the Upper Rhine region. The Atelier Mondial provides travel and research grants of 3 to 6 months for around 20 destinations around the world.

WORKSHOPS

La Kunsthalle interacts creatively with the public through workshops in which an artist collaborates with a task group. These sessions usually involve the input of local artists and aim to produce a piece of art which is then displayed at La Kunsthalle.

POUR LES JOURNALISTES [HORS D'ALSACE]
PRESS INFORMATION

Pour optimiser votre déplacement, nous organisons sur une journée la visite des deux lieux : La Kunsthalle Mulhouse et le CRAC Alsace (distant de 20 km).
To make the most of your stay, we can arrange the visit of two places in the same day: La Kunsthalle Mulhouse and the CRAC Alsace (which are 20 kilometers away from each other).

ON GLACIERS AND AVALANCHES
15.10.2017 – 14.01.2018

Exposition personnelle d'Irene Kopelman.
Solo exhibition by Irene Kopelman.
Un commissariat de Juan Canela.

Vernissage Brunch → dimanche 15 octobre à 11h30
Navette gratuite depuis Bâle
Départ à la gare SBB à 10h45 – Retour à Bâle à 15h
Opening Brunch →Sunday October 15th at 11.30 am
Free shuttle from Basel
Departure at the SBB Station at 10.45 am – Return to Basel at 3 pm.

Réservation: r.neyroud@cracalsace.com

Image: Irene Kopelman, Tree Lines, 2015.
Courtesy of the artist & Labor, Mexico City.

La Kunsthalle Mulhouse
Centre d'art contemporain
La Fonderie
16, rue de la Fonderie
68093 Mulhouse Cedex
Tél : + 33 (0)3 69 77 66 47
kunsthalle@mulhouse.fr
www.kunsthallemulhouse.fr

CRAC Alsace
18 rue du Château
68130 Altkirch
Tél : +33(0)3 89 08 82 59
info@cracalsace.com
www.cracalsace.com

Contact presse :
Clarisse Schwarb,
Tél : +33(0)3 69 77 66 28
clarisse.schwarb@mulhouse.fr

Contact presse :
Richard Neyroud
Tél. +33 (0)3 89 08 82 59
r.neyroud@cracalsace.com

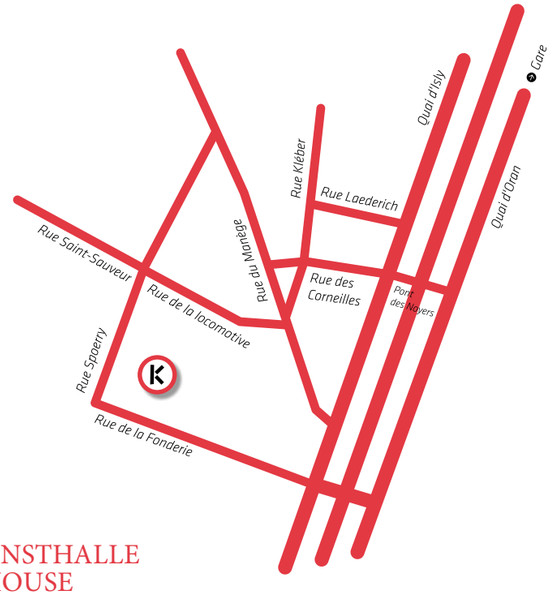
INFOS PRATIQUES
PRACTICAL INFORMATION

HEURES D'OUVERTURE
Du mercredi au vendredi de 12h à 18h
Nocturne les jeudis jusqu'à 20h
Samedi et dimanche de 14h à 18h
Fermé le 1er novembre
Entrée libre

VISITES GUIDÉES
Visites guidées, dimanche à 15h sauf entrée libre
Pour les groupes, renseignements et réservations au 03 69 77 66 47
Visites enfants renseignements au 03 69 77 66 47

OPENING HOURS
Open Wednesday to Friday, noon to 6 p.m.; late-night opening Thursdays until 8 p.m.
Saturday and Sunday, 2-6 p.m.
Closed Monday, Tuesday
Closed on November 1
Free admission

GUIDED TOURS
Free guided tours on Sundays
Free admission
Groups upon reservation :
+ 33 (0) 3 69 77 66 47



LA KUNSTHALLE MULHOUSE
Centre d'art contemporain
LA FONDERIE
16, rue de la Fonderie
68093 Mulhouse Cedex
Tél. : +33 (0)3 69 77 66 47
kunsthalle@mulhouse.fr
www.kunsthallemulhouse.com

ACCÈS

AUTOROUTE
A35 et A36, sortie Mulhouse centre, direction **gare** puis **Université – Fonderie** ou **Clinique Diaconat Fonderie.**

GARE
Suivre le canal du Rhône au Rhin (Quai d'Isly) jusqu'au pont de la Fonderie puis rue de la Fonderie (15 min à pied / 5mn à bicyclette)

TRANSPORTS PUBLICS
Sauf dimanche
Bus : Ligne 10 «Fonderie»
Ligne 15 «Molkenrain»
Ligne 20 «Manège»
(sauf les dimanches)
Tram : Ligne 2 « Tour Nessel »

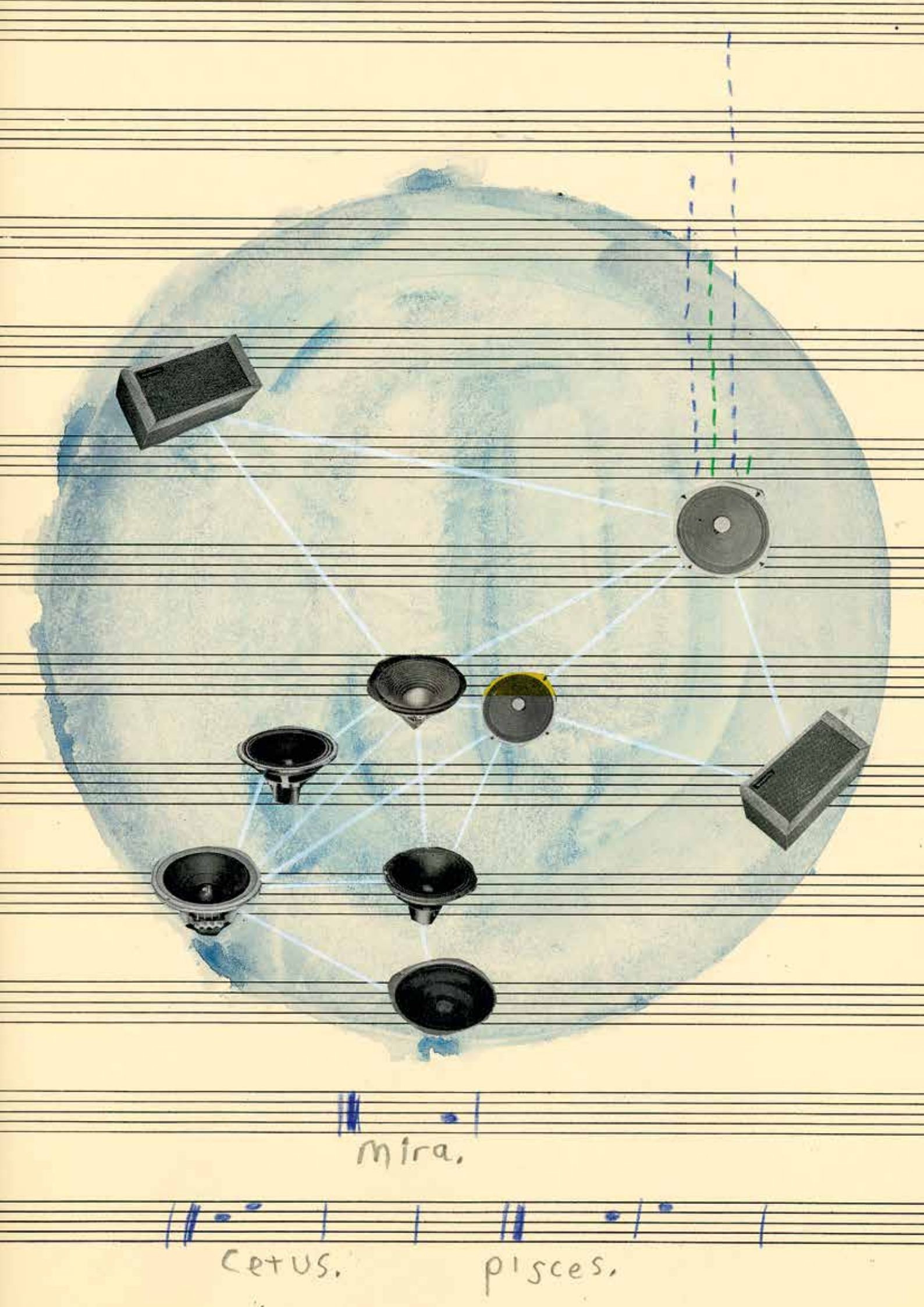
ACCESS
Highway A35 and A36, exit Mulhouse centre, direction Université-Fonderie

FROM THE STATION
Follow the canal Rhône au Rhin (Quai d'Isly) till Fonderie bridge, turn rue de la Fonderie (15 min walk / 5 minutes by bicycle)

BY PUBLIC TRANSPORT
Except Sundays
Bus
Line 10, bus stop « Fonderie »
Line 15, bus stop « Molkenrain »
Line 20, bus stop « Tour Nessel »
Tram
Line 2, stop « Tour Nessel »

LES PARTENAIRES / PARTNERS

La Kunsthalle est un établissement culturel de la Ville de Mulhouse.
Elle bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication–DRAC Grand Est, du Conseil Régional Grand Est et du Conseil Départemental du Haut-Rhin.
La Kunsthalle fait partie des réseaux d.c.a, Arts en résidence, Versant Est et Musées Mulhouse Sud Alsace.


mira.
Cetus.
pisces.