

# Ambient

Traduit par Lucy Pons

**Certaines de vos installations sonores font directement référence aux bruits de la nature ou du monde animal et, dans un premier temps, on pourrait penser entendre une sorte de *field recording* ou de musique de relaxation. Votre travail implique toutefois un ensemble d'appropriations, de traductions et de réinterprétations qui brouillent l'origine des sons et produisent un curieux effet de mimétisme, à la fois déroutant et artificiel. Ce fut notamment le cas avec *b/w* (2008) et, plus récemment, avec *Crickets* (2012). Pourriez-vous revenir sur le processus de création de ces deux œuvres et les formes obtenues ?**

Je me suis toujours intéressé au *field recording* en tant que processus d'écoute formalisé. Ce type d'enregistrement est étroitement lié au contexte, très précis et pourtant très ouvert. En règle générale, mon travail aborde des éléments qui oscillent à la limite du seuil de perception, dont nous sommes conscients mais que nous choisissons d'occulter. Je m'intéresse à la façon dont ces mécanismes sont inscrits dans des processus à la fois physiques et culturels. J'aime voir le courant s'inverser, remarquer qu'une atmosphère a changé, que ce que l'on entend n'est pas ce que l'on croyait. Cet aspect fait partie de mon travail au moins depuis *Room Tone* (1998), qui consistait en un enregistrement de l'ambiance sonore de mon atelier diffusé dans un autre espace et superposé à celle de ce dernier. *b/w* est issu de la recherche liée à mon projet *Negative Space*, qui utilise les archives du télescope spatial Hubble comme support d'une série de photographies murales inversées. Je me suis dit que si le Champ profond de Hubble représentait une extrémité du spectre de la perception humaine, alors l'autre pourrait correspondre aux abysses. J'ai lu que l'une des méthodes d'exploration des grands fonds consistait à réaliser des enregistrements, dont les fréquences sont trop basses pour être perçues par l'oreille humaine à moins d'être accélérées seize fois. Or, il s'avère que lorsque l'on accélère un chant de baleine seize fois, on obtient un son similaire à celui d'un oiseau. Et inversement en ralentissant d'autant un chant d'oiseau. Ainsi, dans *b/w*, chaque animal imite l'autre et occupe

**RAPHAËL BRUNEL**

**MUNGO THOMSON**

l'une des faces d'un même disque vinyle. Lors de sa présentation au Seattle Art Museum en 2010, les « oiseaux » babillaient dans le jardin, tandis que les « baleines » chantaient dans le parking souterrain. *b/w* m'a rapidement mené à *Crickets*. J'étais fasciné par la façon dont les grillons émettent leurs stridulations et je me suis demandé si un homme pouvait reproduire ce son à l'aide d'un instrument. Mais je m'intéressais également à certaines conceptions formelles et culturelles qui lui sont associées. Les grillons seraient un signe de silence et, pourtant, ils en constituent une sorte de version *amplifiée* – ils sont plus silencieux que le silence. C'est ce qui m'a amené à transcrire des enregistrements de grillons sous la forme d'une partition pour orchestre. Là où *4'33"* de John Cage proposait une performance musicale silencieuse comme acte avant-gardiste – ouvrant ainsi la voie à tous genres de musiques ambiantes, d'ascenseur et New Age intégrant des sons d'animaux –, j'ai voulu repasser par ces antécédents et utiliser un format classique pour interpréter ce silence musical. En même temps, dans le contexte de la performance, le fait de percevoir le son des grillons sous-entend un échec : le public est si peu réceptif qu'il reste plongé dans un silence tel que les grillons en deviennent audibles. Je voulais incorporer cette idée à l'œuvre, car je pense que la réception est le champ social de la perception. Voilà pourquoi *Crickets* devait avant tout être une performance.

**Vous créez aussi des sculptures et installations sonores dans lesquelles vous transformez, non sans humour, des objets du quotidien en instruments de musique, comme une porte en accordéon ou des cintres en carillons. Que mettent en jeu ces installations *in situ*, notamment en termes de contexte social et d'implication du public ?**

Il y a cette phrase de Cage paraphrasant Thoreau : « La musique est constante, l'écoute est intermittente. » J'étends cette analyse à certains aspects du domaine culturel, à l'ubiquité des médias de masse, à la façon dont fonctionne le temps – les choses qui se passent sans nous. Je pense que l'on peut considérer la culture de masse comme du bruit blanc. Il existe un lien entre les parasites phénoménologiques et les contextes culturels que j'examine depuis longtemps. L'organisation de l'espace institutionnel implique une atmosphère au même titre que la tonalité d'une pièce ou le grésillement des grillons. Je cherche toujours à attirer l'attention sur les espaces d'accueil et le contexte qui entourent une exposition, leur langage ou leur architecture, afin de les rendre plus transparents. Pour moi, ces cadres sont une part inextricable

de l'expérience. Je ne cherche pas vraiment à révéler une quelconque supercherie ou à lever un voile, il s'agit davantage d'une disposition neurologique qui m'empêche de voir un programme télévisé sans la page de publicité. Je vois le continuum et je veux l'invoquer. Ainsi, une œuvre telle que *Coat Check Chimes* installée au Whitney Museum en 2008 s'efforce de faire prendre conscience de cet environnement à travers le son que produit le fonctionnement de l'institution, dont l'énergie cinétique peut être maîtrisée ou harmonisée. Le vestiaire devient un instrument dont l'usage quotidien génère une musique aléatoire. Mais, bien sûr, tout le monde ne consigne pas son manteau, ni ne perçoit systématiquement l'installation comme une œuvre d'art, dans la mesure où elle n'est pas présentée dans les espaces dédiés. Or, il faut que certaines personnes fassent l'impasse dessus pour qu'elle prenne toute son intensité. Voilà pourquoi ces œuvres sont installées dans des parties du musée qui ne sont pas habituellement consacrées à l'exposition, afin de cueillir le public avant qu'il ne soit complètement préparé à les percevoir et à les interpréter. J'espère que ceci a pour effet d'en ralentir et d'en compliquer la perception et l'interprétation.

**Votre intérêt pour la musique populaire donne lieu à des collections de sons qui abordent notamment le comportement du public – à l'image de la compilation d'applaudissements dans les**

**enregistrements live de Bob Dylan que vous avez réalisés en 1999 – ou à des enquêtes culturelles et historiques qui associent diverses sources et médiums, comme dans le cas de *Folk Jam* (2004), par exemple. Peut-on qualifier cette approche d'anthropologique ?**

Dans ces œuvres, j'essaie de condenser les aspects anthropologiques et phénoménologiques. Il doit y avoir des points d'entrée multiples. Les *Collected Live Recordings* concernent Bob Dylan, la portée historique de son œuvre, et les publics des musiques folk, rock et pop, mais transforme aussi le tout en une sorte de bande-son New Age – à la manière d'une ambiance de pluie pour s'endormir ou méditer, ou d'un disque d'« auto-motivation » qui utilise le son des applaudissements pour bien attaquer sa journée. Mais on pourrait également l'interpréter comme de la poésie concrète, avec le crépitement des applaudissements ponctué de « Judas ! », de « Lay Lady Lay ! » et d'accordages de guitare. La plupart du temps, je fouille dans le vocabulaire culturel de la Californie du Nord où j'ai grandi dans les années 1970 et 1980, et cela implique tout naturellement Dylan, *National Geographic*, les enregistrements de chants de baleines, les livres TIME-LIFE, les carillons, et ainsi de suite.

# Ambient

**Some of your audio pieces directly refer to the sounds of nature or the animal world and, in a first phase, we could think that we can hear a kind of field recording or relaxing music. However your work involves a set of appropriations, translations and reinterpretations which blur the origin of the sounds and produce an odd, confusing and artificial mimesis. It was in particular the case with *b/w* (2008) and, more recently, with *Crickets* (2012). Could you get back on the creative process of these two pieces and the forms that it produced?**

I've always been interested in field recordings as a type of formalized listening. They're all about context, very specific and yet very open. In general my work concerns things that hover at the threshold of perception, that we are aware of but tune out. I'm interested in how those operations are rooted in both physical and cultural processes. I like to see a switch being thrown, where you notice that the atmosphere has changed, or that what you're hearing is not what you thought. This has been part of my work since at least *Room Tone* (1998), which consisted of an audio recording of the ambient sound of my studio broadcast in another space and superimposed over that room's room tone. *b/w* came out of research related to my project *Negative Space*, which uses the Hubble Space Telescope archive as a resource for a series of inverted photographic murals. I thought that if the Hubble deep field represents one end of the spectrum of human perception, the bottom of the ocean might be the other. And I read that one way they explore the bottom of the ocean is by making audio recordings, which are too low-frequency for the human ear to perceive until they are sped up 16 times. Yet, it turns out that if you speed up whale song 16 times it sounds like birds. And conversely, if you slow down birdsong 16 times it sounds like whales. So in *b/w* each animal impersonates the other and occupy opposite sides of the same vinyl record. During the show at Seattle

**RAPHAËL BRUNEL**

MUNGO THOMSON

Art Museum in 2010, the “birds” were playing in the garden and the “whales” in the underground parking garage. *b/w* led fairly directly to *Crickets*. I was curious about how a cricket chirps, physically, and whether a human with an instrument could mimic this sound. But I was also interested in certain formal and cultural ideas about it. Crickets would signify silence, and yet are also a type of amplified silence – they are more silent than silence. And this led to transcribing field recordings of crickets into a musical score for an orchestra. Where John Cage's *4'33"* performed silence-as-music as an avant-garde gesture – and paved the way for all kinds of ambient, elevator and New Age musics that incorporate animal sounds – I wanted to come back through those antecedents and use a classical format to perform music-as-silence. At the same time, in the performance context, the sound of crickets implies failure: the audience is so non-responsive that it is so silent you hear crickets. I wanted to embed this idea into the work, because to me reception is the social field of perception. That's why *Crickets* had to be a performance first.

**You also create sound sculptures or installations converting, not without humour, everyday objects to musical instruments, as a door to accordion or coat hangers to chimes. What is at stake in these site specific works, notably in terms of social context and audience involvement?**

There's a phrase from Cage, paraphrasing Thoreau: “Music is constant, listening is intermittent.” I extend this analysis to things in the cultural field, the ubiquity of mass media, the way time operates – things that are happening without us. I think we can regard mass culture itself as white noise. There is a connection between phenomenological atmospherics and cultural contexts that I have been exploring for a long time. The way institutional space is organized is ambient in much the same way that room tone or crickets is. I always want to call attention to the portals and backdrops that frame an exhibition, the language or architecture, and render them more transparent. To me these frames are

an inextricable part of the experience. It's not that I am trying to expose some type of corruption or pull back the curtain exactly, it's more of a neurological disposition where I can't separate the commercial from the TV show. I see the continuum, and I want to invoke it. So an installation like *Coat Check Chimes* at the Whitney Museum in 2008 is about triggering an awareness of that environment through ambient sound produced by the operations of the institution, which produce a kinetic energy that can be harnessed, or tuned. The coat check becomes an instrument, which makes aleatory music through its daily use. But of course people don't always check their coats, nor perceive it as an artwork because it's not in the galleries. Some people need to miss it for it to be acute. This is why these pieces are situated in non-gallery parts of the museum, in order to arrive before you are totally prepared to perceive and interpret them. And hopefully this slows down and complicates perception and interpretation.

**Your interest in popular music gives rise to collections of sounds, which notably deal with the audience's behavior – as the compilation of applauds in Bob Dylan's live recordings**

**you made in 1999 – or to cultural and historical investigations mixing different sources and media, for example with *Folk Jam* (2004). Could we consider this approach as anthropological?**

I try to collapse the anthropological and the phenomenological in these works. There should be multiple entry points. *The Collected Live Recordings* concerns Bob Dylan, the historical arc of his work, and folk, rock and pop music audiences, but it also transforms all that into a type of New Age soundtrack – either a rainfall record to meditate by or fall asleep to, or an “affirmation” record where you put on the sound of applause to help you face the day. But it could also just be concrete poetry: the patter of applause punctuated by shouts of “Judas!” and “Lay Lady Lay!” and guitar tuning. A lot of the time I am digging through the cultural vocabulary of my upbringing in Northern California in the 1970s and 1980s, and that includes Dylan, *National Geographic*, whale song records, TIME-LIFE books, wind chimes, and so on.