

# MAX NEUHAUS

ÉVOQUER L'AUDITIF



# MAX NEUHAUS

EVOCARE L'UDIBILE

ÉVOQUER L'AUDITIF

CHARTA

Catalogo/Catalogue

*Coordinamento grafico/Coordination graphique*

Gabriele Nason

*Coordinamento redazionale/Coordination*

*rédactionnelle*

Emanuela Belloni

*Redazione/Rédaction*

Ready-made, Milano

*Ufficio stampa/Service de Presse*

Silvia Palombi Arte & Mostre, Milano

*Realizzazione tecnica/Réalisation technique*

Amilcare Pizzi Arti grafiche, Cinisello Balsamo,  
Milano

© 1995

Edizioni Charta, Milano

© 1995

Castello di Rivoli

Museo d'arte contemporanea

© 1995

Villa Arson, Nice

ISBN 88-8158-046-2

REGIONE PIEMONTE  
FONDAZIONE CRT  
CASSA DI RISPARMIO DI TORINO  
FIAT  
CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA,  
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI  
TORINO

*Presidente/Président*  
Clara Palmas

*Direttore/Directeur*  
Ida Gianelli

**Max Neuhaus**  
**Evocare l'udibile/Évoquer l'auditif**

Nice, Villa Arson  
8 luglio - 1 ottobre 1995  
8 juillet - 1er octobre 1995

Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea  
27 ottobre - 31 dicembre 1995  
27 octobre - 31 décembre 1995

*Mostra e catalogo a cura di/Exposition et catalogue par*  
Ida Gianelli e Antonella Russo

*Fotografie dei disegni/Photos des dessins*  
Dieter Schwerdtle, Kassel

*Traduzioni/Traductions*  
*Dall'inglese al francese/D'anglais en français:*  
Dominique Dental  
*Dall'italiano al francese/D'italien en français:*  
Catherine Macchi  
*Dall'inglese all'italiano/D'anglais en italien:*  
Lucia Borro

*Progetto della copertina/Projet de la couverture*  
Gabriella Bocchio, Giulio Palmieri  
(Segno e Progetto srl, Torino)  
Pietro Palladino  
(Studio Badriotto & Palladino, Torino)

Villa Arson, Nice  
Centre National des Arts Plastiques  
Ministère de la Culture

*Directeur/Direttore*  
Michel Bourel

*Secrétaire général/Segretario generale*  
Denis Vallet

*Commissaire de l'exposition/Commissario della  
mostra*  
Jean-Philippe Vienne

*Assistant/Assistente*  
Axel Huber

*Régie/Direzione*  
Patrick Aubouin

*Secrétariat/Segreteria*  
Anne Ginesy

*Crédits photographiques pour les études/Fotografie  
degli studi*  
Villa Arson-Jean Brasille

## Sommario / Sommaire

- 9 Visioni di suono  
*Ida Gianelli*
- 10 Visions de son  
*Ida Gianelli*
- 11 Prefazione  
*Jean-Philippe Vienne*
- 12 Préface  
*Jean-Philippe Vienne*
- 13 *Max Neubaus*
- 15 Disegnare in retrospettiva  
*Stuart Morgan*
- 18 Dessiner - vue rétrospective  
*Stuart Morgan*
- 21 Disegnare a orecchio  
*Yehuda Safran*
- 23 Dessiner à l'ouïe  
*Yehuda Safran*
- 25 Opere / Oeuvres
- 97 Elenco delle opere in mostra  
Liste des oeuvres exposées
- 101 *Max Neubaus*
- 103 Postfazione
- 111 Postface
- 119 Apparati  
Complément documentaire
- 120 Biografia
- 121 Biographie
- 122 Cronologia
- 123 Chronologie
- 124 Bibliografia selezionata
- 127 Sélection

## Visioni di suono

Pensando un suono, Max Neuhaus lo pensa come spazio, un volume o un ambiente, un insieme di fenomeni che si avverano sotto il percepire che non è solo sentire, ma vedere, far apparire e portare alla superficie. Non intende la ricerca sonora come unica verità uditiva, ma quale sistema costruttivo sorprendente, in cui sia possibile introdurre l'architettura e la città, con i loro sistemi linguistici visivi e volumetrici. La vuole intrecciare al mondo, per farlo rientrare nelle condizioni del sentire, che non può racchiudersi in un'unica forma di rappresentazione.

Il problema che intende sollevare è quello di un'esperienza aperta, cosicché il suono si ponga come indagine uditiva di un contesto, ne rifletta la sostanza e le forme, la disposizione e l'identità. Il suono afferra e plasma lo spazio, si autodefinisce, si fa materia di ogni cosa visibile e invisibile, accessibile e inaccessibile. Il risultato è inatteso, un evento a sorpresa basato sull'intreccio tra visione artistica e attività acustica: sound art e sound installation.

Nel generare suono per territori urbani specifici, da Times Square di New York al Metro di Parigi, o contenitori architettonici impensati per un intervento acustico, dalla piscina di New York all'incavo delle scale di Kassel, Max Neuhaus porta il suono a un'affermazione globale, tipica della creazione artistica. Trascende i limiti della musica e la mette in comunanza con il territorio delle altre arti quanto del quotidiano e del suo insieme indeterminato di fatti, cose e accadimenti.

Con uno scarto imprevedibile, legato a un'esigenza di sconvolgimento del procedere convenzionale dei suoni, ne coglie la reciproca forza, arrivando a costruire una vera ambientazione poetica, teatrale, visiva, musicale e architettonica.

Rifiutando i generi limitati e affermando un linguaggio uditivo originale, la cui fonte è ancorata al profondo della poesia dello spazio, Neuhaus arriva a far apparire il suono, conferendogli un puro divenire che è doppio ed essenza del contesto ambientale, lo rappresenta.

Con questa identificazione del tutto, egli dà prova dell'inesistenza, sempre più palese, dei diversi destini delle arti.

Il Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea ha costruito la sua identità sull'arcipelago dei linguaggi, includendo nei suoi programmi l'immensità e la densità di tutte le possibili creazioni. Il lavoro di Max Neuhaus nel suo muoversi tra suono e segno, installazione e disegno, esalta tale pluralità infinita. Condensa immagini e spazi, elementi auditivi e colori al fine di moltiplicare l'enigma dell'arte.

Lorsqu'il conçoit un son, Max Neuhaus le pense comme un espace, un volume ou un environnement, un ensemble de phénomènes qui se confirment à travers une perception qui ne signifie pas seulement entendre, mais voir, faire apparaître et porter à la surface. Il ne comprend pas la recherche sonore comme une unique vérité auditive, mais plutôt comme un surprenant système de construction, dans lequel il serait possible d'introduire l'architecture et la ville, avec leurs systèmes linguistiques visuels et volumétriques.

Il veut mêler la recherche sonore au monde, afin que celui-ci rentre dans les conditions de l'ouïe, laquelle ne peut être contenue dans une unique forme de représentation.

Le problème qu'il entend soulever est celui d'une expérience ouverte de sorte que le son se pose comme une enquête auditive dans un contexte, qu'il en reflète la substance et les formes, la disposition et l'identité. Le son saisit et modèle l'espace, il s'autodéfinit, il matérialise chaque chose visible et invisible, accessible et inaccessible. Le résultat est inattendu, c'est un événement, une surprise fondée sur le lien entre la vision artistique et l'activité acoustique.

En générant un son pour des espaces urbains spécifiques, depuis Times Square à New York jusqu'au métro parisien, ou pour des espaces architecturaux qui n'avaient pas été prévus pour cela, depuis la piscine de New York jusqu'aux escaliers de Cassel, Max Neuhaus porte le son à une affirmation globale, caractéristique de la création acoustique. Il va au-delà des limites de la musique en la mettant en communication avec d'autres formes artistiques du quotidien et de son ensemble indéterminé de faits, de choses et d'événements, avec un écart imprévisible, lié à l'exigence d'un bouleversement des processus conventionnels des sons, à la saisie d'une force de réciprocité parvenant à installer une véritable contagion poétique, théâtrale, visuelle, musicale et architecturale.

Refusant les genres limités et affirmant un langage auditif original dont la source est profondément ancrée dans la poésie de l'espace, Neuhaus parvient à faire apparaître le son et, en lui conférant un pur devenir qui est le double et l'essence même du contexte ambiant, à le représenter.

Avec cette identification du tout, il prouve l'inanité, toujours plus manifeste, de la question des genres en art.

Le Château de Rivoli Musée d'art contemporain a construit son identité sur l'archipel des langages, en incluant dans sa programmation l'immensité et la densité de toutes les créations possibles. Le travail de Max Neuhaus parce qu'il se meut entre signe et son, dessin et installation, exalte cette infinie pluralité. Il condense images et espaces, éléments sonores et couleurs démultipliant ainsi le caractère énigmatique de l'art.

L'insieme degli studi e dei disegni di Max Neuhaus realizzati a partire da *Place Works* è stato esposto per la prima volta nella loro totalità a Villa Arson di Nizza con il titolo *Evoking the Aural (Evocare l'uditivo)* nel corso dell'estate 1995. La mostra, organizzata parallelamente alla manifestazione *Murs du son*, presentava opere e installazioni sonore di artisti che lavorano principalmente o occasionalmente con il suono come materiale artistico.

Così, al silenzio delle centodiciotto opere esposte nel museo di Villa Arson e ospitate oggi al Castello di Rivoli, realizzate da colui che, a giusto titolo è considerato un esponente di rilievo nell'elaborazione del suono nelle arti visive, faceva riscontro l'eredità di circa trent'anni di lavoro che si dipanava nelle altre sale della Villa. Fu l'occasione per confrontarsi con i disegni di Max Neuhaus, l'occasione per interrogarsi sul valore di questi studi, di questi disegni, di questi testi precisi, esigenti come poesie, che analizzano i diversi accordi dei suoni con i luoghi che ne accolgono e ne giustificano ogni volta la forma particolare. Max Neuhaus disegna perché ciò che traccia nello spazio con il suono è sconosciuto prima di lui, invisibile fino a quel momento. Proprio lui, che investe il campo delle arti plastiche con una delle tecniche più sofisticate e, soprattutto, più immateriali che siano disponibili oggi, ne riduce il risultato a ciò che resta di uno dei primissimi archetipi dell'espressione artistica, il disegno. Lo fa come gesto d'artista nel senso pieno del termine e, con lo stesso rigore e con una stupefacente dualità formale, traccia i primi frutti della sua ricerca (gli studi) e ne registra i risultati (i disegni), producendo così la sintesi forse più radicale che si possa immaginare sul terreno della creazione fra il progetto dell'opera e la sua prova, il suo accesso al linguaggio. Qui, infatti, le regole del disegno sono nuove: le forme e i colori che vengono introdotti sono dovuti a ragioni diverse da quelle che fino a quel momento si erano potute ipotizzare; le differenze tra studi e disegni, allora, non sono più stilistiche ma ontologiche.

Disegnando il suono nel luogo, Max Neuhaus seleziona nel paesaggio una struttura che al tempo stesso narra lo spazio e ne nega la rappresentazione. Questi disegni rendono lo spazio presente, lo presentano più di quanto non lo rappresentino: muovono un passo oltre, in direzione di quella simultaneità che è in realtà il progetto ultimo del disegno; ma poiché questa non si può conseguire in assoluto, sin dall'origine il disegno non cessa di balbettare genialmente, avvicinandosi sempre più, ogni volta, alla sillaba del senso.

La presenza del suono nella visione stessa del luogo, la sua sbalorditiva attitudine a strutturare lo spazio fa sì che il disegno si produca con meno risonanza. Come se, nell'immobilità del disegno completato, nella sua infinita durata, si trovasse congelata tutta la fragilissima temporalità del suono e con essa quasi tutto ciò che costituisce il reale, la cui vera natura è di resistere alla rappresentazione.



L'ensemble des études et des dessins de Max Neuhaus réalisés à partir des *Place Works* a été exposé pour la première fois dans son intégralité à la Villa Arson à Nice, sous le titre *Evoking the Aural (Évoquer l'auditif)* au cours de l'été 1995. L'exposition était organisée parallèlement à la manifestation *Murs du son*, qui présentait des pièces et des installations sonores d'artistes travaillant essentiellement ou occasionnellement le son comme un matériau plastique.

Ainsi le silence des cent dix-huit cadres accrochés dans les galeries du musée de la Villa Arson, aujourd'hui au Castello di Rivoli, et réalisés par celui que l'on doit considérer à juste titre comme la référence de l'engagement du son dans les arts plastiques, regardait-il l'héritage de près de trente ans de travail se déclinant dans les diverses autres salles de la Villa. C'était l'occasion de prendre particulièrement en considération le fait que Max Neuhaus dessine, l'occasion de s'interroger sur la valeur de ces études, de ces dessins, de ces textes précis, exigeants comme des poèmes, rendant compte des différents accords des sons aux lieux qui en accueillent et en justifient chaque fois la forme particulière. Max Neuhaus dessine parce que ce qu'il trace avec le son dans l'espace est inconnu avant lui, invisible jusque-là. Lui qui investit le champ des arts plastiques avec l'une des techniques les plus sophistiquées, mais surtout les plus immatérielles qui soient accessibles aujourd'hui, en rabat le résultat sur ce qui reste l'un des tout premiers archétypes de l'expression plastique, le dessin. Il le fait comme un geste d'artiste au sens plein du mot, qui dans la même rigueur, à travers une étonnante dualité formelle, retrace les prémices de sa recherche (les études) et en enregistre les résultats (les dessins), produisant ainsi le raccourci le plus radical peut-être qui se puisse imaginer sur le territoire de la création entre le projet de l'oeuvre et sa preuve, son accès au langage. Car ici les règles du dessin sont nouvelles : les formes et les couleurs qui y sont introduites le sont pour d'autres raisons que celles que l'on avait jusqu'alors l'occasion de voir s'engager, les différences entre études et dessins ne sont plus stylistiques mais ontologiques.

En dessinant le son dans le lieu, Max Neuhaus élit dans le paysage une structure qui tout à la fois dit l'espace, le raconte, et en nie la représentation. Ces dessins rendent l'espace présent, le présentent, davantage qu'ils ne le représentent : ils s'avancent un peu plus encore vers cette simultanéité qui est en réalité le projet ultime du dessin et que, faute de pouvoir l'atteindre absolument, le dessin depuis l'origine ne cesse de bégayer avec génie, rapprochant un peu plus chaque fois la syllabe du sens. La présence du son dans la vision même du lieu, son étonnante aptitude à structurer l'espace jusque dans son intimité, autorisent curieusement ce double du réel qu'est le dessin à se produire comme avec moins d'écho. Comme si, dans l'immobilité du dessin achevé, dans son infinie durée, se trouvait gelée sans presque d'altération toute la si fragile temporalité du son, et avec elle presque tout cela qui constitue le réel et dont la nature même est de résister à toute représentation.

Per me i disegni sono modi di esprimermi. Dichiarazioni, indicazioni e tracce dei miei lavori sonori invisibili. Essi li circoscrivono come i disegni di scultori circoscrivono opere visibili. Parlano lingue diverse al di là del mezzo sonoro e non possono essere scambiati per riduzioni o imitazioni. Limitati al mezzo che li esprime, non rivelano ciò che accade realmente quando il suono impegna la mente in un luogo. Il viaggio attraverso questa esperienza può solo essere compiuto da ciascun individuo nell'atto di percepire l'opera sonora. Questi disegni quindi non sono né guide per tale esperienza né descrizioni di essa.

Essi sono tuttavia manifestazioni di idee, catalizzatori che producono associazioni di pensieri, memorie attive, punti di vista e proiezioni di ciò che il pensiero può diventare.

Les dessins sont pour moi un moyen de parler - des affirmations, des indications, des traces de ces invisibles oeuvres sonores. Ils tournent autour d'elles comme les dessins des sculpteurs autour de la vision de leurs pièces.

S'exprimant dans un langage spécifique, extérieur au médium sonore, ils ne peuvent être confondus avec des maquettes ou des représentations. Limités par leur mode d'expression propre, ils ne peuvent non plus produire l'effet du son qui sollicite réellement l'esprit du visiteur dans un lieu concret. Ce voyage expérimental ne peut être accompli par chaque individu sensible que dans l'oeuvre sonore elle-même. Ces dessins ne sont ni des guides qui mèneraient à cette expérience, ni des descriptions de celle-ci.

Ils sont pourtant manifestation des idées : parce qu'ils sont autant de catalyseurs pour des courants individuels de pensée, parce qu'ils actualisent des mémoires, mettent en jeu des points de vue, les projections de ce qu'une pensée pourrait devenir.

*Max Neubauss*

## Disegnare in retrospettiva

Da molti anni Max Neuhaus affina un'arte propria: la "costruzione" - la parola è sua - di opere sonore. All'inizio degli anni Novanta l'artista diede avvio a realizzazioni che egli definisce *place works*: sono dittici, due tavole su cui l'immagine disegnata si trova accanto a un testo scritto. La mostra presenta una retrospettiva di questo aspetto della sua arte insieme agli studi dei disegni. Sono disegni, sottolinea Neuhaus, tratti "da" *place works* e non "di" tali opere, poiché queste in sé sono invisibili.

Neuhaus ricorre a una molteplicità di soluzioni per i diversi problemi e ogni disegno ha il proprio modo di risolverli. Gli studi rivelano la strada percorsa in ognuno, seguendo le tracce dell'idea visiva sino al suo compimento. Sorprende in quale misura egli riesca, isolando i dettagli architettonici, a rendere le suggestioni del luogo creato con il suono.

I disegni agiscono sullo spettatore come rievocazioni ma vi è anche un altro aspetto: sono utili indicazioni per esaminare il suono stesso, strumenti di riflessione su come lo spazio possa venire da questo trasfigurato.

Un disegno senza titolo per un'opera realizzata nel 1977 al Karlsae Park di Kassel si compone di una serie di sei "strutture". Così il testo: *In una radura/custodita da una grande quercia,/vicino a un sentiero,/sordi ticchettii/sul terreno nascono/dal nulla./ Creduti all'inizio/suoni del bosco.../rivelano poi/un altro senso del luogo/quando il passante/ne scopre/le contraddizioni.* Il testo aiuta od ostacola? Per quanto offra una sequenza filmica, non ne emergono forme reali tranne l'idea di un luogo dove non vi è luogo, dove esistono geografie fantomatiche, diverse. Un'opera intitolata *Walkthrough*, in cui ricompaiono ticchettii che *passano gradualmente/dall'acuto al sordo,/divenendo più rapidi/ e più lenti*, è accompagnata da un disegno a matita di colonne e scalinate, il luogo dell'opera, e tuttavia c'è qualcosa che non collima: con quelle alte colonne e due piani di scale viste in sezione, esso si configura sempre più come un territorio a sé stante, distinto dal resto dell'edificio.

Non stupisce che la tematica di Neuhaus metta in luce la sua inclinazione verso le arti visive. Nell'opera il suono è plasmato ed esiste come strumento di rivelazione. Il testo per un'opera senza titolo del 1993 (destinata a una galleria pedonale che collega un lago ad alcuni boschi a Ginevra) non lascia dubbi in proposito. Il suono diviene più forte e chiaro man mano che ci si avvicina all'uscita del tunnel. Neuhaus scrive: *Ma l'istante/in cui si emerge/alla luce del giorno/...è anche l'istante/in cui il suono/all'improvviso/scompare.* Il tenue disegno di un quadrato iscritto in un altro quadrato e di un quadrato completamente bianco al centro, sempre più evidenziato dall'at-

trazione che esercita sull'occhio, serve solo a giustificare le ultime tre parole del testo: *Rivelando/la realtà/uditiva*. Nei disegni il gioco dialettico formato dalla tensione verbale/pittorica stimola l'approfondimento dell'interazione tra gli aspetti uditivi e visivi dell'opera, nessuno dei quali è mai dominante: "Ognuno colma i vuoti dell'altro" spiega semplicemente l'artista.

*Struttura/in rotazione/in una/piccola/stanza* - si legge in un testo - *forte/presente*. Una parete tracciata parzialmente con un'ampia finestra è divisa in tre parti. Attraversano la superficie da un lato all'altro linee blu, mauve e porpora che divergono e si espandono verso un lato, fermandosi appena prima di raggiungere il bordo del pannello a sinistra. Qui la forza proviene da un senso particolare delle forme, dall'estensione e dall'atmosfera. La bellezza del disegno è tutta in questo accurato tentativo di comprendere le sensazioni così come la dispersione del suono e il modo in cui esso può colmare lo spazio. A ciò che è una "struttura in rotazione" viene solo alluso ma il teso intreccio delle linee ne mette in risalto la forza.

Il motivo della tramatura ritorna nel disegno *Three to One*, il contributo di Neuhaus a Documenta 9 del 1992. Qui il testo converge sull'attimo in cui tre distinti livelli cominciano a fondere uno nell'altro. L'intento, nelle parole dell'artista, di creare un "unicum differenziato" richiama un'immagine di interazione fluida e gradevole, un ideale sociale e artistico insieme, una sorta di democrazia uditiva da esplorare e sperimentare, uno spazio tutt'altro che impenetrabile dal rumore esterno, reso palesemente attivo ma non sbarrato ai visitatori.

Inoltre il formato dei disegni di Neuhaus è essenziale per l'efficacia della loro espressione: spesso è molto più ampio di quanto ci si aspetterebbe, quindi le aree bianche appaiono sorprendentemente vuote.

Il disegno *Sound Line* considera l'opera dall'interno dello spazio stesso. Viene data un'impressione lineare dell'ampio edificio, anche se si può notare un tratto più delicato nelle linee sul lato destro del disegno rispetto a quelle sulla sinistra. Tra le due aree, ma non lungo l'asse centrale, appare un'interruzione rettilinea, o meglio, "appare" attraverso il suo non apparire, appare cioè come un vuoto verticale a destra del centro. Il testo è pacato, così semplice da divenire quasi criptico: *Una linea sonora/scorre/lungo un/ampio spazio aperto./Al suo interno/ il suono esiste,/ al di fuori/no./Inavvertita, lascia/la distesa intatta. /Formando in essa/un luogo invisibile,/del tutto separato.*

Se nei primi disegni l'artista poneva l'accento su una rilevazione uditiva, questi successivi evidenziano un tipo di descrizione meno codificato. In realtà, a parte poche suggestioni, nelle rappresentazioni più recenti l'aspetto "descrittivo" è trascurato e sostituito da un tentativo quasi teorico di suggerire stati d'animo, umori. Nel *Domaine de Kerguéhenec* l'artista ha lavorato con una distesa di acque calme. Il disegno, insolito in Neuhaus, si compone di poche linee che evocano distanza, movimenti fluttuanti, increspati, lineari e più complessi incontri di correnti: *Camminare/tra/acque/calme/e/in movimento./Incontrare/un placido/corpo/ sonoro/ che scivola/*

*sulla quieta/superficie/ dell'acqua./Racchiuso in/una luce/scintillante.* Nel seguire la disposizione del territorio, i fiumi trovano le loro forme e ne creano di nuove. L'impressione di una forma che confluisce in un'altra, segnalata solo dalle correnti, si riferisce al flusso del fiume come a quello del suono, con in più la contrapposizione tra visibile e invisibile, la mascheratura del tempo e l'effetto di geografie e forze celate. Qui la descrizione e il disegno sono indistinguibili. Il risultato è ingannevolmente semplice: un grande disegno costruito sulla rievocazione, l'esperienza spaziale e l'essenza.

La natura sommersa dei suoni di Neuhaus e dello stile dei suoi disegni è essenziale così come l'incontro del singolo visitatore con l'opera d'arte. Il fatto che molti disegni assumano forma di progetto, senza tuttavia giungere ad assomigliare a un disegno tecnico, costituisce un'importante indicazione per il visitatore. E comunque non sono mai veri e propri progetti, essi forniscono piuttosto la traccia indispensabile per compiere un'esperienza uditiva, sono opere create per essere scoperte.

## Dessiner – vue rétrospective

Depuis de nombreuses années, Max Neuhaus perfectionne un art qui lui est propre : la construction, c'est le mot qu'il emploie des *Sound Works* (*Oeuvres sonores*). Dans le début des années 90, il commence à définir celles qu'il appelle des *Place Works* (*Oeuvres de lieu*). Ces constats prennent la forme de diptyques : deux panneaux, une image dessinée à côté d'un texte manuscrit. L'exposition présente une rétrospective de cette partie de son art, en même temps que les études pour les dessins. Ces dessins, Neuhaus le souligne, sont des dessins qui "proviennent" d'oeuvres *de lieu* plus qu'ils ne leur "appartiennent", les oeuvres étant elles-mêmes invisibles.

Neuhaus met en oeuvre une grande diversité de moyens afin de résoudre les problèmes auxquels il est confronté. Chaque dessin a sa propre façon de résoudre une question spécifique. Dans l'exposition, les études révèlent les différents moyens auxquels il a eu recours pour arriver chaque fois à un dessin précis, suivant l'idée visuelle jusqu'à sa réalisation. Ce qui est surprenant, c'est à quel point Neuhaus, en isolant des détails d'architecture, est capable de suggérer le lieu qu'il a créé grâce au son.

Un des modes grâce auxquels ces dessins s'adressent au spectateur, est celui de l'évocation. Pourtant, il en résulte une autre conséquence. Les dessins sont comme autant de modèles pour une investigation du son lui-même, autant de moyens de penser l'espace tel qu'il peut être transformé par le son.

Le dessin sans titre d'une oeuvre créée en 1977 au Karlsaue Park à Cassel comprend un ensemble de six "cadres". Le texte dit : *Dans une clairière / protégée par un grand chêne / près d'un sentier / des craquement sourds / apparaissant sur le sol / à partir de rien / Passant d'abord / pour des sons des bois... / mais révélant ensuite / un autre sens du lieu / quand leurs contradictions / sont découvertes / Par le passant*. Est-ce que le texte nous aide ou est-ce qu'il nous déconcerte ? Bien qu'il se présente comme un diagramme filmique, il n'en émerge aucun modèle, si ce n'est l'idée d'un lieu où il n'y aurait pas de place comme s'il existait des lieux fantômes capables de doubler la géographie. Dans une oeuvre appelée *Parcourir*, des cliquettements sont aussi utilisés : *Changeant graduellement / du mat au sourd / devenant plus rapides / et plus lents*. L'oeuvre comprend un dessin au crayon représentant des colonnes et des escaliers, le site du travail. Et pourtant, quelque chose dysfonctionne : avec ses hautes colonnes et ses deux niveaux d'escaliers vus en coupe transversale, le dessin en vient à ressembler à un royaume autonome, bien distinct du reste du bâtiment.

Rien d'étonnant à ce que les constats de Neuhaus mettent en évidence la sympathie qu'il éprouve envers les arts plastiques. Dans son oeuvre, le son est façonné, il est là pour être révélé. Le texte relatif à l'une de ses oeuvres sans titre de 1993, réalisée

pour un tunnel piétonnier à Genève et reliant un lac à des bois, ne laisse aucun doute là-dessus. Le son devient de plus en plus fort et de plus en plus clair au fur et à mesure que la fin du tunnel approche. Neuhaus écrit : *L'instant / où l'on émerge / en plein jour / ... est aussi / l'instant / de la soudaine / disparition / du son*. Le dessin subtil d'un carré à l'intérieur d'un carré et d'un carré d'une blancheur totale au milieu, de plus en plus évident, au fur et à mesure que l'oeil s'y attarde, ne sert qu'à justifier les quatre derniers mots du texte : *Exposer / la réalité / auditive*. L'aspect dialectique de la tension verbale / picturale des dessins de Neuhaus appelle à une réflexion sur l'effet réciproque entre l'aspect auditif et l'aspect visuel de son oeuvre, ni l'un ni l'autre n'étant dominant à quelque moment que ce soit. Neuhaus explique simplement que "chacun remplit les creux de l'autre".

*Une texture / tournant / dans une / petite / pièce*, dit un texte, *Sonore / présente*. Un mur esquissé avec une large baie vitrée divisée en trois. Traversant sa surface d'un bout à l'autre, des lignes dans les tons bleus, mauves, pourpres s'écartent à l'extérieur d'un côté, stoppant net juste après avoir atteint la limite de la vitre sur la gauche. Ici, la force est suggérée par un sens précis du modèle, de la diffusion et de l'atmosphère. La perfection du dessin tient à son effort soucieux d'englober la sensation aussi bien que la dispersion du son, et la manière dont il aurait pu remplir l'espace. On laisse seulement entendre qu'il s'agit d'une "texture tournant", mais le tissage tendu des lignes accentue sa force. (À cette époque, le quartier général de la Fondation de Appel à Amsterdam était un petit bâtiment de forme insolite).

L'idée de tisser revient dans le dessin *Trois-en-un*, la contribution de Neuhaus à Documenta 9 en 1992. Ici, le texte se concentre sur le moment où ce qui avait été jusqu'alors des niveaux distincts commence à fondre. Le but, selon les termes de Neuhaus, de créer un "ensemble différencié", suggère un sens d'interaction facile et agréable, une idée sociale aussi bien qu'une idée artistique, en d'autres termes, une démocratie auditive pour être explorée et expérimentée et un espace qui n'est en aucune façon inaccessible au bruit extérieur, s'imposant comme un environnement d'une oeuvre, mais qui ne serait pas interdit aux visiteurs.

Il est bon d'ajouter que les dimensions des dessins de Neuhaus sont essentielles à leur réussite ; elles sont fréquemment plus grandes qu'on ne pourrait s'y attendre, et les zones blanches sont par conséquent étonnamment vides.

Le dessin *Sound Line (Ligne sonore)* explore l'oeuvre de l'intérieur. Il produit une impression linéaire du vaste bâtiment, bien qu'il soit important de remarquer que les lignes sur la droite de l'image sont suggérées plus légèrement que sur la gauche. Entre les deux zones, mais pas sur l'axe central, apparaît une interruption rectiligne. Ou plutôt, elle apparaît en n'apparaissant pas, elle apparaît sous la forme d'un vide vertical au centre. Le texte est serein, tellement sans détours qu'il en devient énigmatique : *Une ligne sonore / s'écoulant / au long d'un / grand espace ouvert / À l'intérieur / le son existe / à l'extérieur / il n'existe pas / Inaperçu, il laisse / l'étendue intacte / Formant en elle / un espace invisible / Entièrement autonome*.

Alors que dans les dessins précédents, l'accent était porté sur la cartographie auditive, d'autres insistent sur un type de description moins codifié. En effet, à part quelques éléments suggestifs, dans les représentations plus récentes de ses sons l'aspect descriptif est ignoré. Le restituer est alors une tentative presque abstraite de suggérer des sentiments, voire des dispositions d'esprit. Dans le domaine de Kerguéhennec, une étendue d'eau paisible était prise en compte. Le dessin, loin d'être caractéristique de Neuhaus, se compose de quelques lignes qui évoquent la distance, le flux, le clapotis, un mouvement linéaire et de plus complexes rencontres de courants. *Marchant / entre / la tourmente / et / la quiétude / de l'eau, dit le texte, Rencontrant / un paisible / corps / sonore / qui se déplace / sur la / surface / de l'eau / sereine / Entouré / d'une lumière / scintillante.* En suivant la formation de la terre, les rivières trouvent leurs modèles en même temps qu'elles en établissent de nouveaux. L'empreinte d'un modèle se nourrissant d'un autre, signalé par des courants et par aucun autre moyen, s'applique aussi bien au flux de la rivière qu'au son avec, de surcroît, le contraste entre le visible et l'invisible, entre la dissimulation du temps et l'effet de géographies et de forces invisibles. Ici, la cartographie et le dessin deviennent indiscernables. Le résultat en est faussement simple : un grand dessin, fondé sur le rappel, l'expérience spatiale et la distillation.

La sérénité des méthodes sonores et graphiques de Neuhaus est décisive ; la rencontre avec une oeuvre d'art par les visiteurs est essentielle. Le fait que tant de ces dessins prennent la forme de plans, même s'ils ne finissent jamais par ressembler à des dessins techniques, est une indication importante pour les visiteurs. Pourtant, ce ne sont jamais de vrais plans. Ils fournissent plutôt les répliques nécessaires à une expérience auditive. Les oeuvres qui sont créées sont là pour être découvertes.



## Disegnare a orecchio

*Un punto batte nel tuo petto: il tuo cuore  
Un punto batte per la tua mano: il tuo polso  
Un punto batte nello spazio. Ascolta.*  
Édmond Jabès

Vi sono ben pochi modi per disegnare il suono: la notazione musicale e la scrittura fonetica - quella che state osservando ora - sono le più comuni. L'arte di Max Neuhaus si colloca al di fuori delle convenzioni tanto linguistiche quanto musicali, oltre la linea incerta della grafia della voce umana o di uno strumento.

Trovandosi in mare aperto Neuhaus ha dovuto insegnare a se stesso come nuotare, vale a dire come disegnare usando solo un pensiero sonoro per farci vedere e sentire. Le sillabe sono immagini e canzoni.

Diamo per scontate le sonorità del mondo che ci circonda. Non sappiamo più vivere come esperienza uditiva gli spazi in cui ci troviamo, luoghi ai quali ormai non prestiamo più ascolto. C'è anche qualcuno che non vuole sentire o più semplicemente è un po' sordo o destinato a rimanere escluso dall'udire.

Ma se prestate ascolto a questi disegni, vedrete le cose in modo diverso. Ascoltare una voce, assistere a una lettura significa accettarla a priori; seguiamo un consiglio, obbediamo a un comando.

Alcuni di questi suoni non esistono più, altri non dureranno a lungo. Questi disegni sono quindi la sola possibilità per conoscere pensieri che altrimenti resterebbero inimmaginabili.

Tracciate su carta trasparente, lucida e riflettente, quasi sospese appena sopra la superficie, le linee rivendicano la propria ombra contro la trasparenza della carta: sono una introduzione alla differenza uditiva che dona loro forma in assenza di immagini, un pensiero ritagliato da un paesaggio che è semplicemente un immenso schermo bianco. Dal silenzio ai confini dello spazio vuoto di segni è nata una forma.

Neuhaus disegna con colori primari, usa matite colorate e i colori si riferiscono alle differenze dei suoni. Non sono mai onomatopeici e tuttavia assumono come punto di partenza un linguaggio convenzionale e descrittivo che illustra uno spazio dato, prendono nota di un luogo.

Visti in relazione ai luoghi di cui non sono rappresentazioni, i disegni appaiono di scala ridotta, simili a disegni di paesaggi, piccoli rispetto al grande progetto di cui sono parte.

Ma la loro fonte è diversa da quella di qualunque altro disegno che già conosciamo, quasi fossero disegni tecnici di un'era passata o simboli usati dagli aborigeni per rappresentare il territorio o persino normali rilevazioni topografiche, a eccezione

del fatto che hanno ben poco in comune con queste espressioni note, sono diversi dalle altre rappresentazioni poiché raffigurano ciò che altrimenti non esisterebbe.

Il nostro essere più profondo affina i suoni, accorda le voci per rinnovare il patto con un mondo che ricomponiamo nella mente. In questi disegni il suono si avvicina a un solco, eppure è appena una traccia, quasi a rappresentare la soglia di una linea che crea la propria ombra come suono. A ogni deviazione del cammino dobbiamo fare il punto della nostra posizione e disegniamo per circoscrivere ciò che è invisibile e non è circoscrivibile: là dove non c'è che il nulla.

La vera bellezza di questi disegni consiste nell'aver creato opere sonore che hanno somiglianza con il mondo della dispersione e gli conferiscono un significato al limite della dissonanza. Il difficile trionfo dell'artista, all'estremità della percezione, è di essere riuscito, solo con gli strumenti della memoria e dell'intelligenza, a trarre dal volo incessante delle forme sonore le tremule icone del suono della sensibilità umana.

*Un point bat dans ta poitrine : ton coeur.*

*Un point bat pour ta main : ton pouls.*

*Un point bat dans l'espace. Écoute.*

Édmond Jabès

Il n'y a que très peu de méthodes pour représenter le son : la notation musicale et, bien entendu, celle-là même que vous regardez actuellement - la notation phonétique de la parole - sont les plus utilisées. L'art de Max Neuhaus se trouve à la fois en-dehors des conventions orales et musicales, en-dehors de cette procédure d'écriture pour la voix et les partitions instrumentales.

Comme il s'est retrouvé à la mer, il a dû apprendre à nager tout seul et à dessiner avec l'unique aide d'une pensée auditive pour nous faire voir et entendre. Ses syllabes sont image et mélodie.

Nous prenons la sonorité de notre monde comme admise. Nous ne sommes plus capables d'apprécier d'un point de vue auditif les espaces dans lesquels nous vivons, les lieux que nous n'écoutons plus. Il y a aussi ceux qui ne veulent pas entendre, ou qui sont tout simplement durs d'oreille, ou qui resteront hors de portée de voix.

Mais si l'on prête l'oreille à ces dessins, on voit forcément les choses différemment. Écouter une voix, assister à une lecture, c'est a priori l'accepter ; nous suivons un conseil, nous obéissons à un ordre.

Certains de ces sons n'existent plus, d'autres ne dureront pas. Par conséquent, ces dessins sont aussi le seul moyen de connaître certaines pensées qui autrement resteraient inimaginables.

Ils sont effectués sur du papier translucide, brillant et réfléchissant, comme si les lignes en étaient suspendues juste au-dessus de la surface, imposant leur propre ombre contre la transparence du papier - introduction à une différence auditive qui dote ces lignes d'une forme en l'absence d'images, une pensée issue du paysage qui est tout simplement un immense écran blanc. Une forme est née du silence aux abords de l'espace inexploré.

Neuhaus dessine avec les couleurs primaires ; les couleurs se réfèrent aux différences sonores et sont appliquées au crayon. Elles ne sont jamais mimétiques et pourtant, elles prennent le langage conventionnel et descriptif comme point de départ, en dépeignant un espace donné ; elles prennent note du site.

S'ils sont considérés comme des dessins se référant aux lieux, ce qui n'est pas le cas, leur échelle est relativement petite - un peu comme des dessins de paysages, petits par rapport au vaste projet dont ils font partie.

Et cependant, la source de ces manifestations est différente de celle des autres dessins que nous connaissons déjà. Ils s'apparentent davantage aux dessins techni-

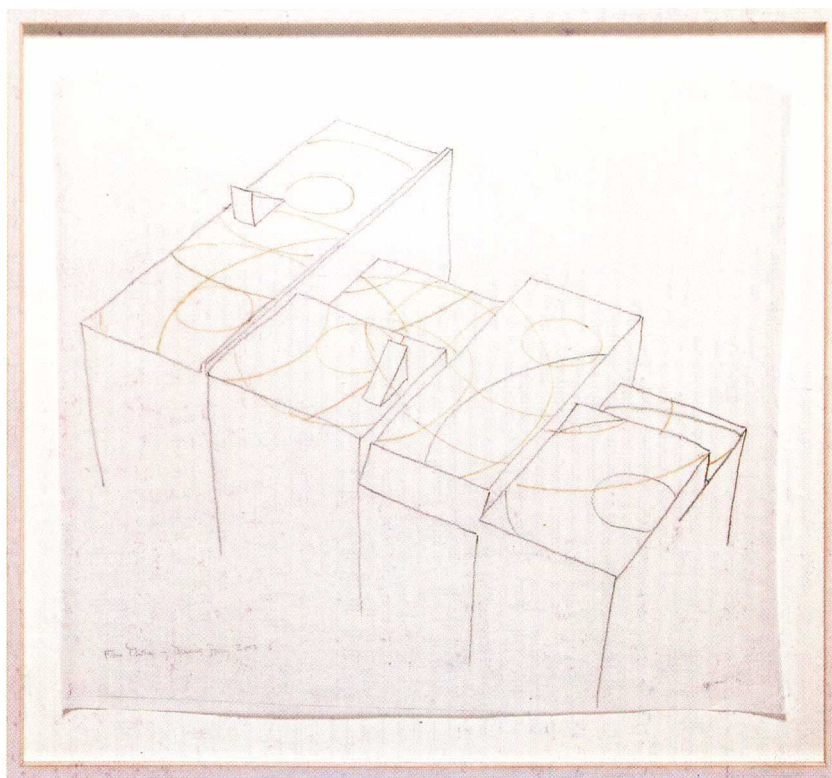
ques des temps passés ou aux moyens graphiques utilisés par les aborigènes pour représenter le terrain, ou même à des plans habituellement utilisés dans la fabrication de cartes topographiques, sauf qu'ils ne ressemblent pas beaucoup à ces choses familières, ils sont différents des autres représentations ; ils montrent ce qui autrement n'existerait pas.

Le tréfonds de notre être épure les sons, accorde nos voix pour renouveler le pacte que nous passons avec un monde reconstruit dans notre esprit. Dans ces dessins, le son est plus proche d'un sillon ; pourtant c'est à peine une trace, comme si la marque était le seuil d'une ligne, d'une ligne qui crée son ombre comme un son. À chaque coin de rue, nous devons nous réorienter. On dessine pour circonscrire ce qui est invisible, ce que l'on ne peut pas circonscrire - là où il n'y a rien.

La vraie qualité et la grandeur de ces dessins résident dans le fait d'avoir créé les oeuvres sonores qui portent en elles la ressemblance avec un monde de dispersion et lui donnent une signification au bord de la dissonance. Son triomphe difficile, à la limite de la perception, est d'avoir pu extraire du vol incessant des formes sonores, par les seuls moyens de la mémoire et de l'intelligence, les tremblants icônes expérimentaux du son de la sensibilité humaine.

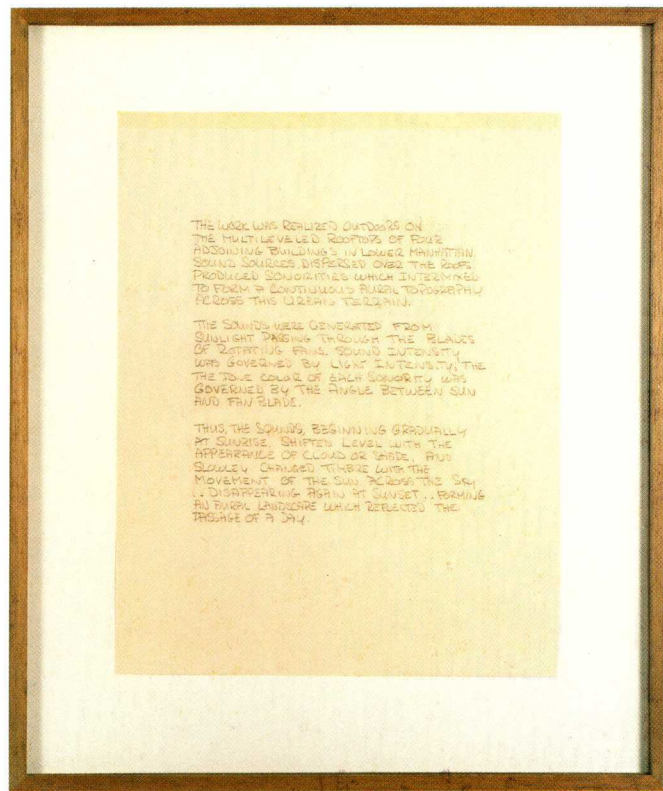
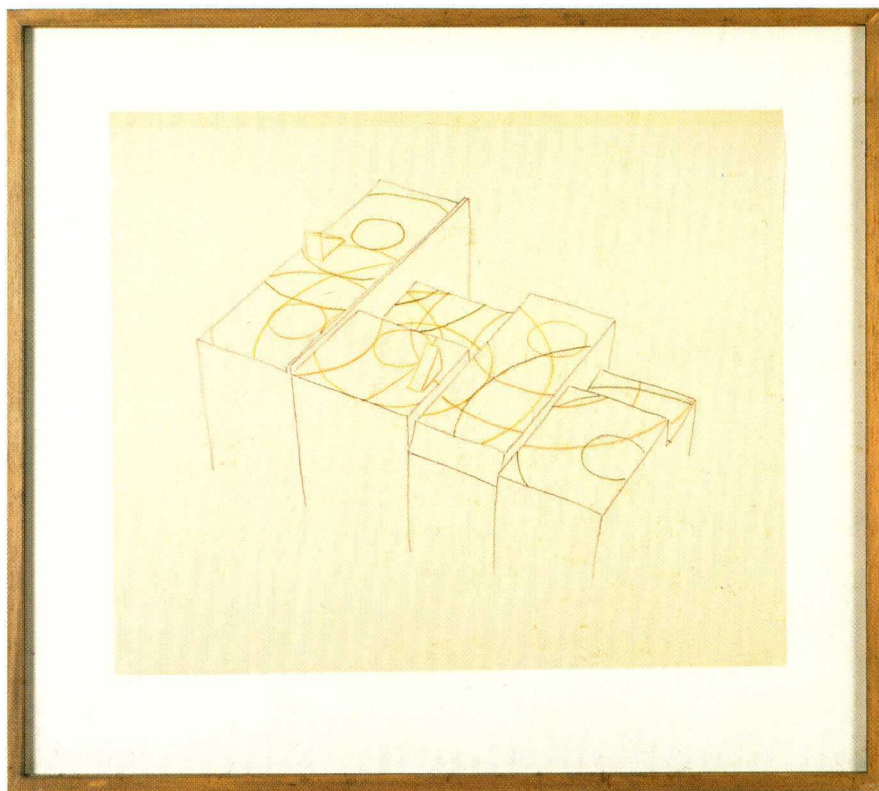
**Opere / Oeuvres**

Studio per il disegno/Étude pour le dessin, *Fan Music*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 45 x 60 cm; 59 x 64 cm.



*Fan Music*, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
66,5 x 79 cm; 66,5 x 52 cm



L'opera è stata realizzata all'esterno sui tetti a diversi livelli di quattro palazzi adiacenti nel Sud di Manhattan. Le fonti sonore, disposte sui tetti, producevano sonorità che, intersecandosi, creavano una topografia uditiva continua da un lato all'altro di quella zona urbana.

I suoni nascevano dal passaggio della luce del sole attraverso le pale di ventilatori in funzione. L'intensità del suono dipendeva dall'intensità della luce; la colorazione tonale di ogni sonorità era definita dall'inclinazione del sole sulla pala del ventilatore.

Quindi i suoni, che iniziavano pian piano al levar del sole, variavano di livello all'apparire di nuvole od ombre e lentamente variavano nel timbro con lo spostarsi del sole in cielo... fino a spegnersi di nuovo al tramonto... si formava così un paesaggio uditivo che rifletteva lo scorrere del giorno.

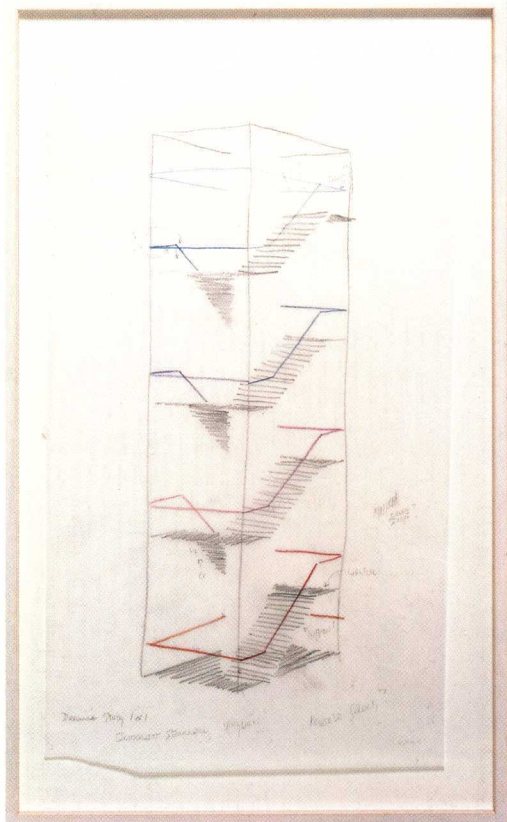
L'oeuvre a été réalisée en extérieur sur les différents niveaux des toits de quatre bâtiments voisins du sud de Manhattan. Les sources sonores, dispersées sur les toits, produisaient des sonorités qui s'entremêlaient et formaient une topographie auditive continue d'un côté à l'autre de ce terrain urbain.

Les sons étaient générés par la lumière du soleil passant à travers les pales de ventilateurs tournants. L'intensité sonore était régie par l'intensité lumineuse; le ton de la couleur de chaque sonorité était régi par l'angle entre le soleil et la pale de ventilateur.

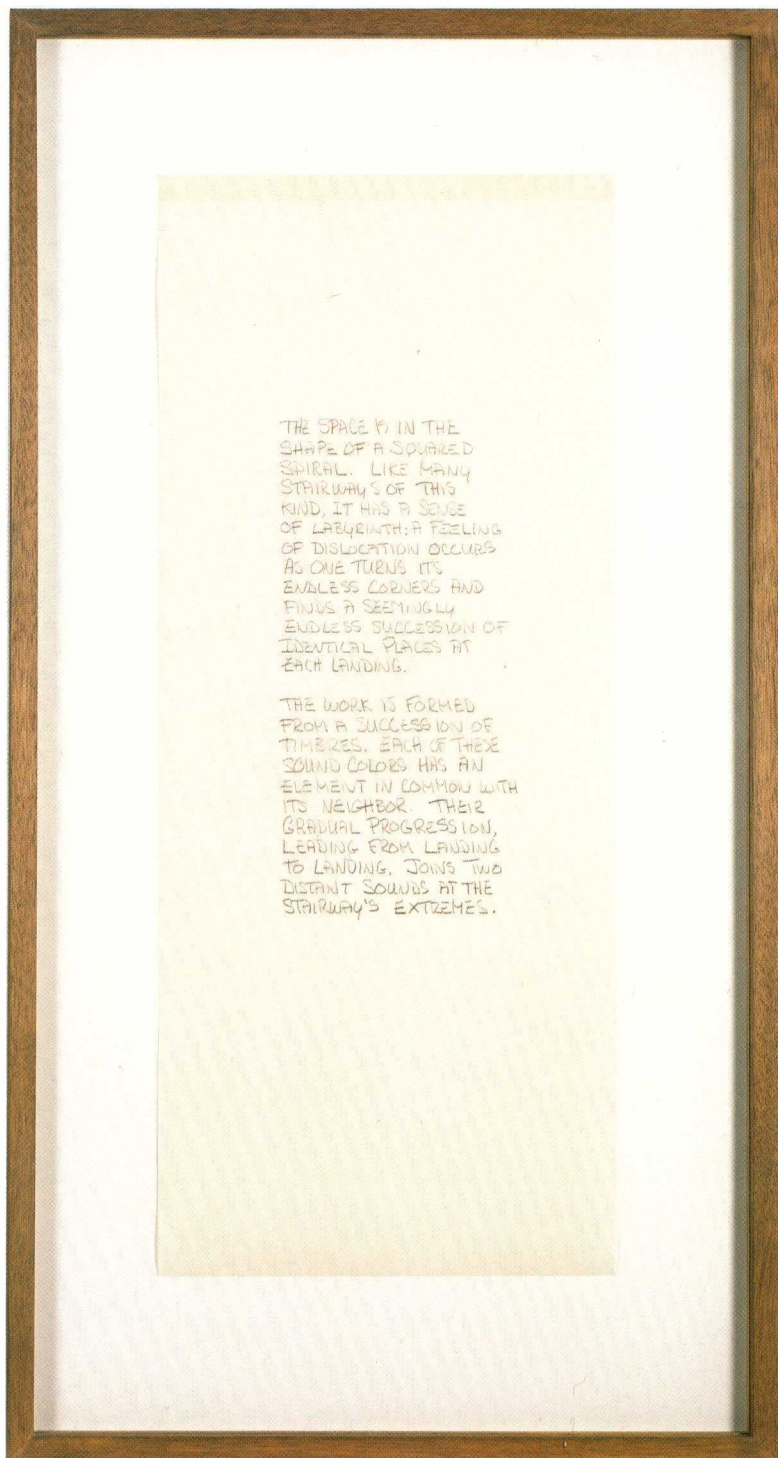
Donc, les sons, débutant graduellement au lever du soleil, changeaient de niveau à l'apparition d'un nuage ou d'une ombre et changeaient lentement de timbre avec le mouvement du soleil dans le ciel... disparaissant à nouveau au coucher du soleil... formant un paysage auditif qui reflétait le passage d'une journée.

Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Southwest Stairwell*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 75 x 41 cm.  
Collezione/Collection First National Bank,  
Chicago

*Southwest Stairwell*, 1992  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
82 x 52 cm; 82 x 34 cm







THE SPACE IS IN THE  
SHAPE OF A SQUARED  
SPIRAL. LIKE MANY  
STAIRWAYS OF THIS  
KIND, IT HAS A SENSE  
OF LABYRINTH: A FEELING  
OF DISLOCATION OCCURS  
AS ONE TURNS ITS  
ENDLESS CORNERS AND  
FINDS A SEEMINGLY  
ENDLESS SUCCESSION OF  
IDENTICAL PLACES AT  
EACH LANDING.

THE WORK IS FORMED  
FROM A SUCCESSION OF  
TIMBRES. EACH OF THESE  
SOUND COLORS HAS AN  
ELEMENT IN COMMON WITH  
ITS NEIGHBOR. THEIR  
GRADUAL PROGRESSION,  
LEADING FROM LANDING  
TO LANDING, JOINS TWO  
DISTANT SOUNDS AT THE  
STAIRWAY'S EXTREMES.

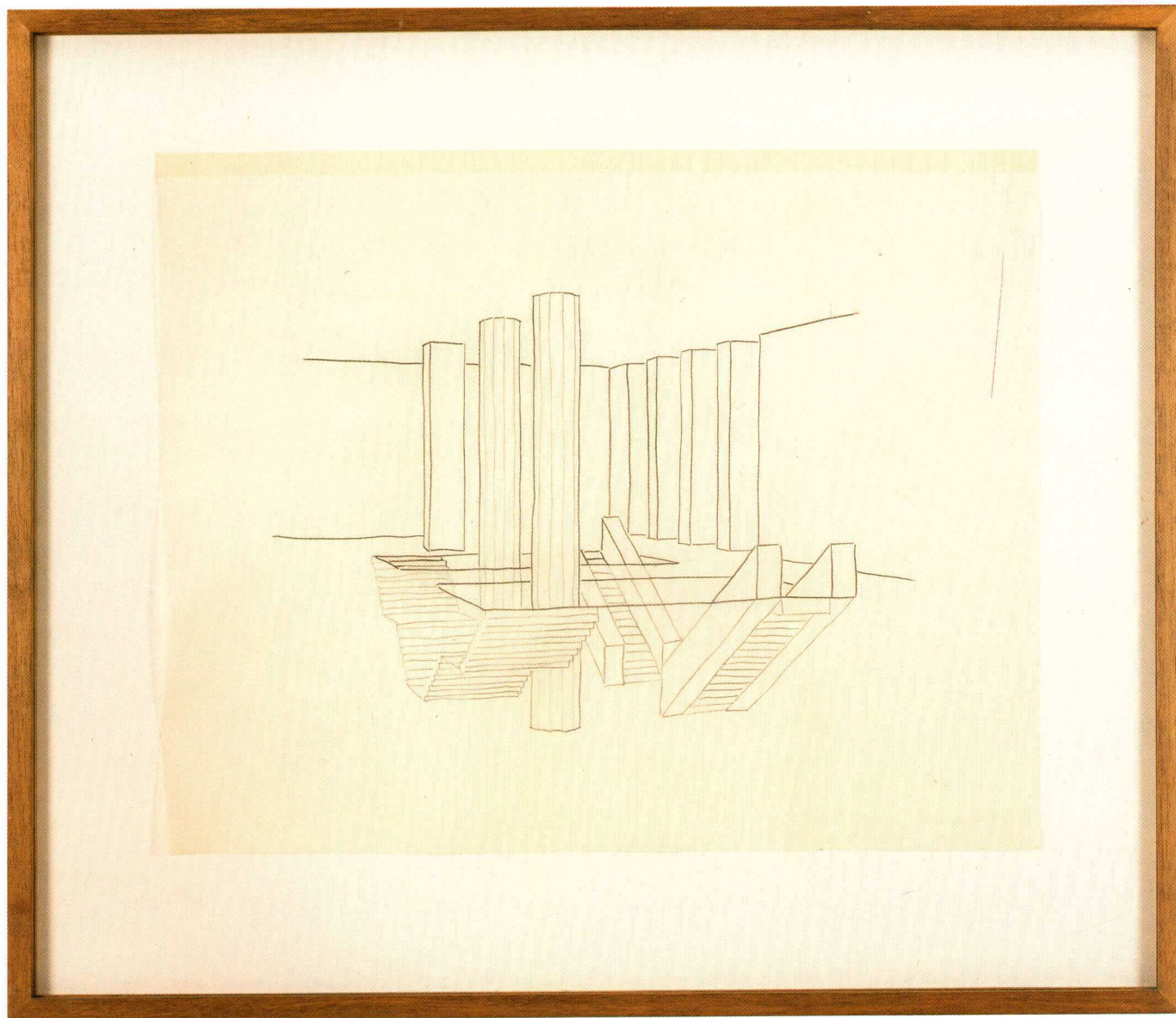
Lo spazio ha la  
forma di spirale  
ad angoli retti. Come molte  
scale di questo tipo,  
provoca una sensazione  
labirintica, un senso  
di disorientamento si avverte  
nel voltarne  
gli infiniti angoli  
e ritrovare una serie  
apparentemente ininterrotta  
di luoghi identici  
a ogni piano.

L'opera è formata  
da una successione di  
timbri. Ognuna di queste  
colorazioni sonore ha  
un elemento in comune con  
la successiva. La loro  
graduale progressione,  
procedendo di piano  
in piano, congiunge due  
suoni lontani alle  
estremità della scala.

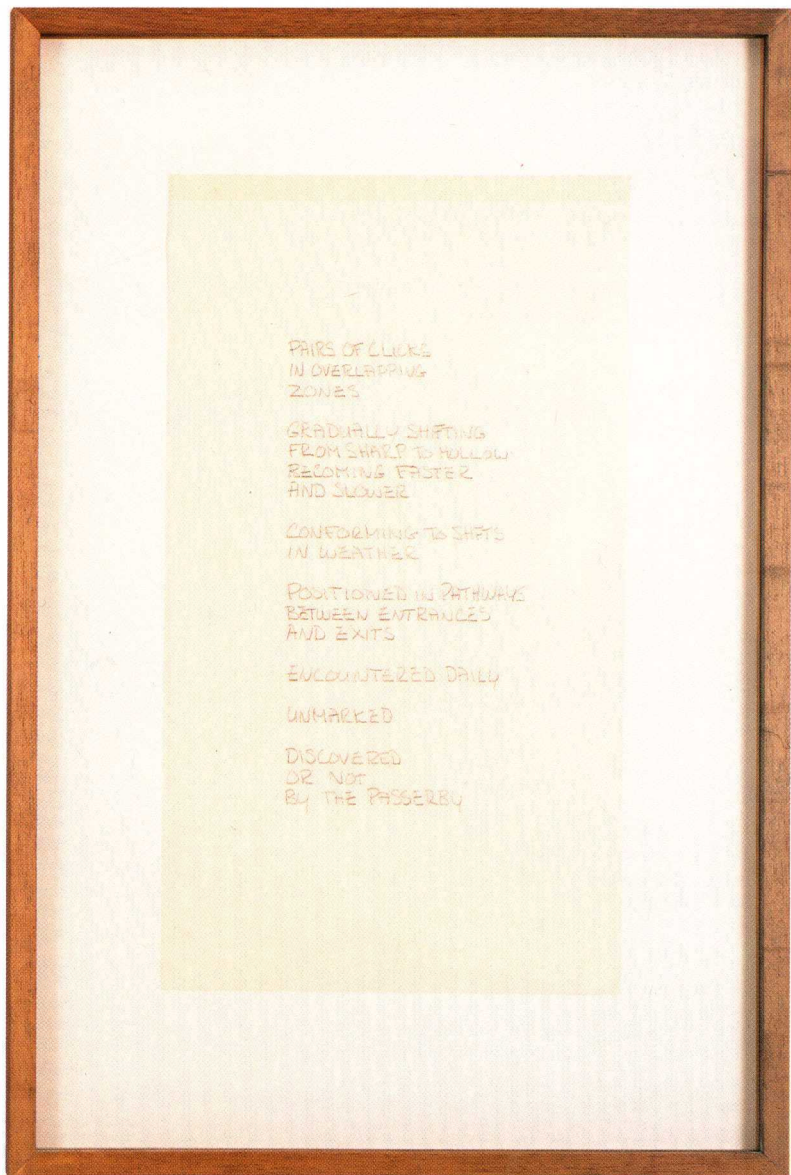
L'espace est en  
forme de spirale  
carrée. Comme beaucoup  
d'escaliers de ce  
genre, il dégage une sensation  
de labyrinthe : un sentiment  
de dislocation se produit  
à tourner dans ses  
angles sans fin et  
à trouver une succession  
apparemment perpétuelle  
d'endroits identiques  
à chaque étage.

L'oeuvre est formée  
d'une succession de  
timbres. Chacune de ces  
couleurs sonores a un  
élément en commun avec  
sa voisine. Leur  
progression graduelle,  
menant d'étage  
en étage, relie deux  
sons éloignés aux  
extrêmes de l'escalier.

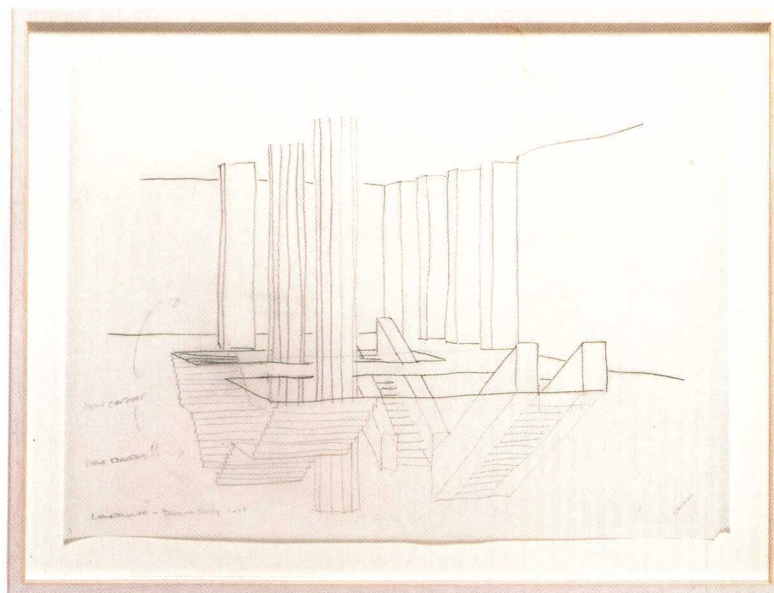
*Walktbrough*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
60 x 75 cm; 60 x 34 cm



Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Walkbrough*  
 matita su carta/crayon sur papier, 46 x 63 cm



PAIRS OF CLICKS  
 IN OVERLAPPING  
 ZONES  
 GRADUALLY SHIFTING  
 FROM SHARP TO MELLOW  
 BECOMING FASTER  
 AND SLOWER  
 CONFORMING TO SHIFTS  
 IN WEATHER  
 POSITIONED IN PATHWAYS  
 BETWEEN ENTRANCES  
 AND EXITS  
 ENCOUNTERED DAILY  
 UNMARKED  
 DISCOVERED  
 OR NOT  
 BY THE PASSERBY



Ticchettii accoppiati  
 in zone  
 sovrapposte

Passano gradualmente  
 dall'acuto al sordo  
 divenendo più rapidi  
 e più lenti

In sintonia con i cambiamenti  
 del clima

Posti sui percorsi  
 tra le entrate  
 e le uscite

S'incontrano ogni giorno

Non segnati

Scoperti  
 o no  
 dal passante

Des cliquettements par paires  
 dans des  
 zones se croisant

Changeant graduellement  
 du mat au sourd,  
 devenant plus rapides  
 et plus lents

S'accordant aux changements  
 du temps

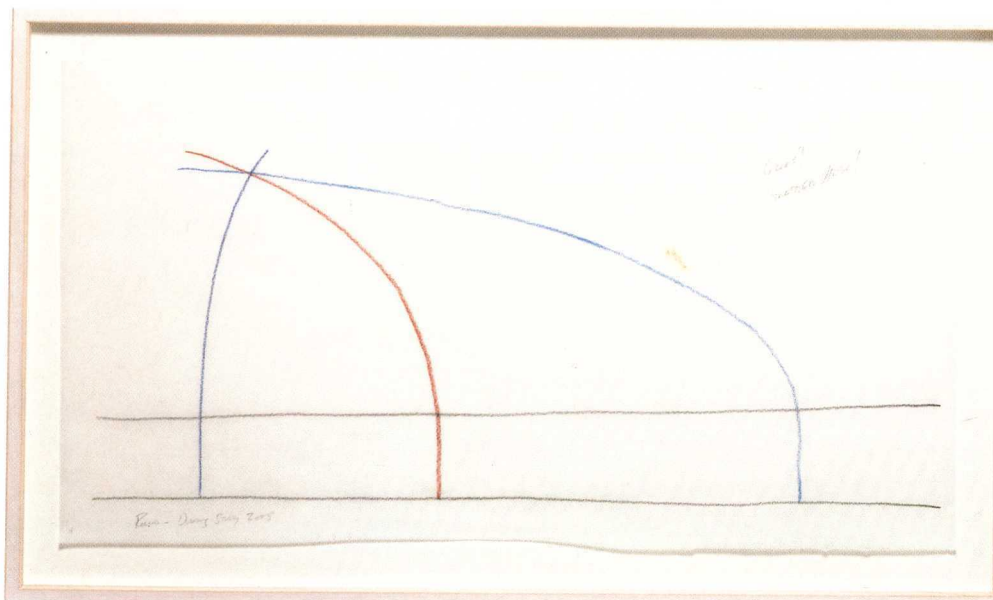
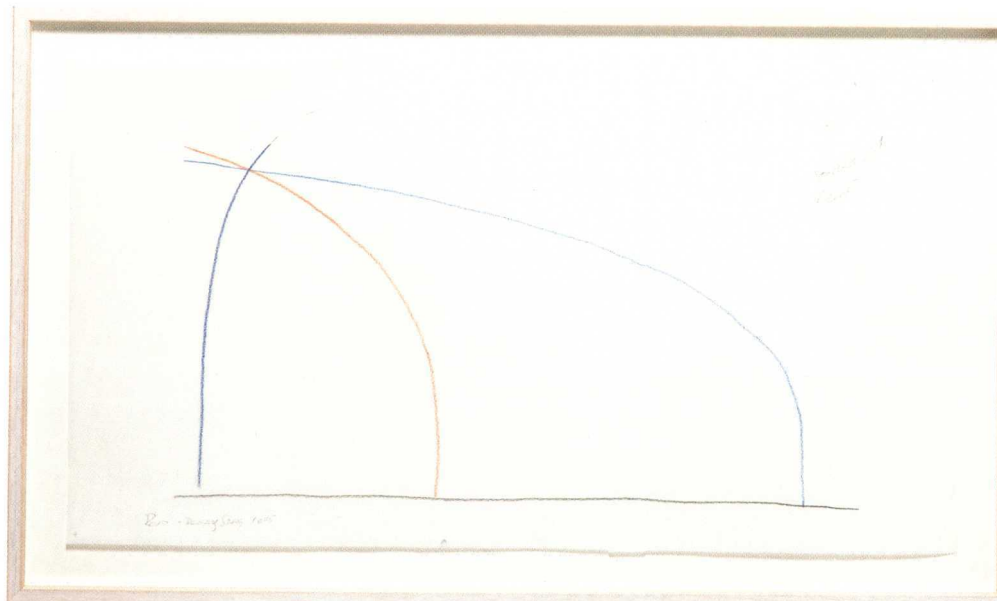
Disposés dans les allées  
 entre les entrées  
 et les sorties

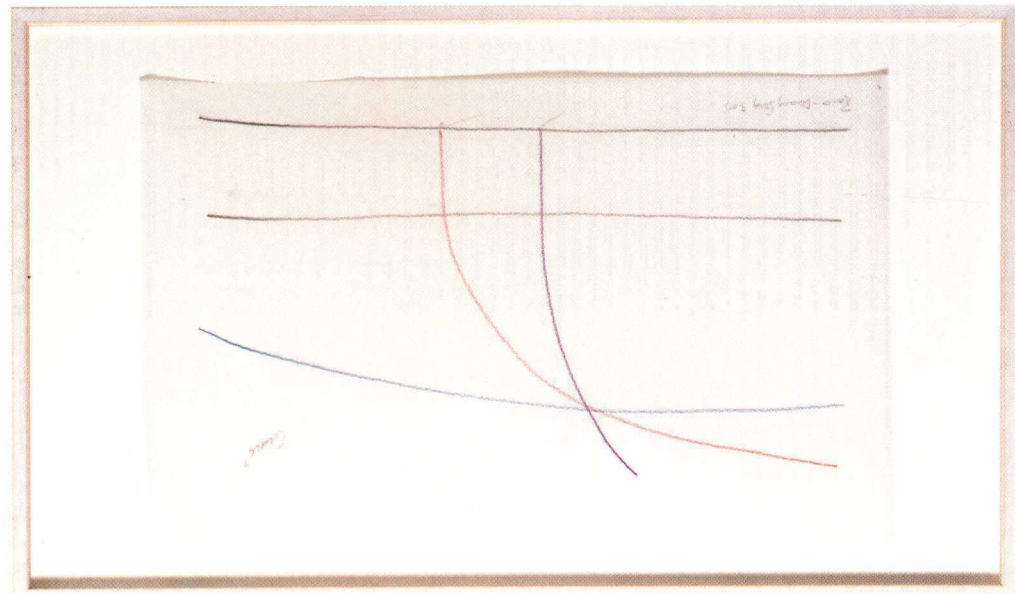
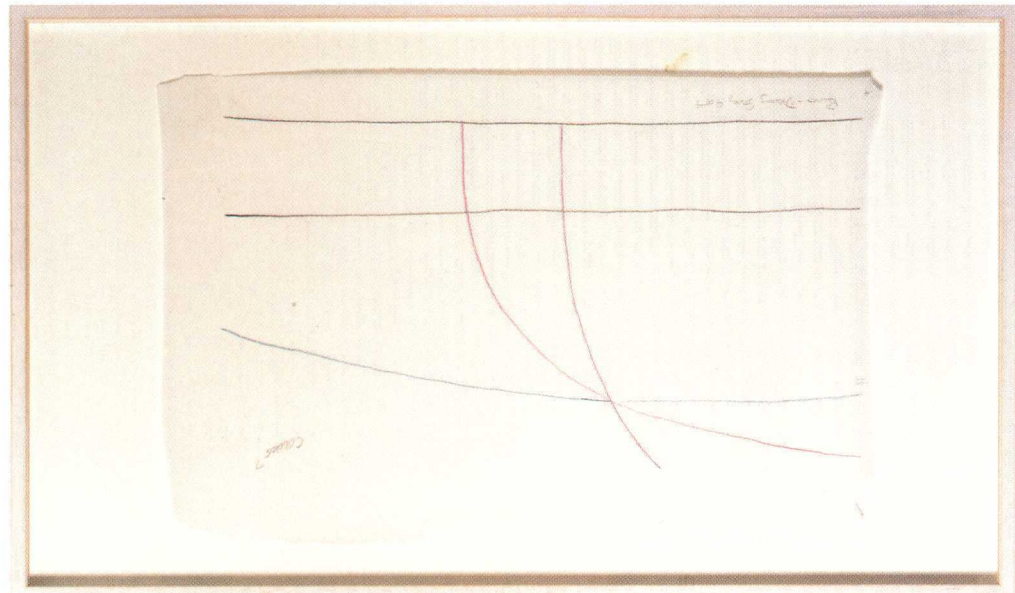
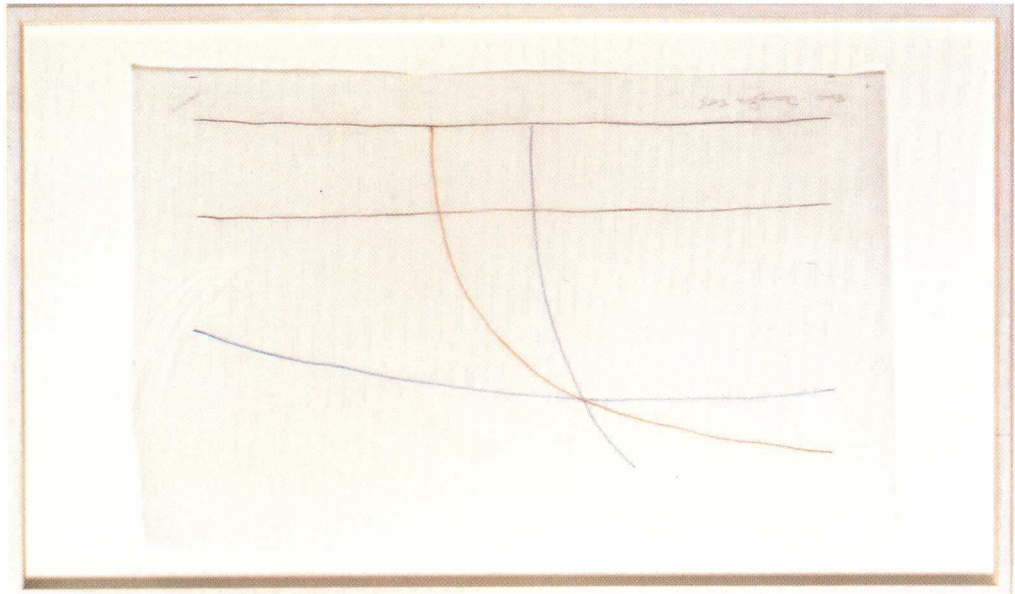
Se rencontrant chaque jour

Insoupçonnés

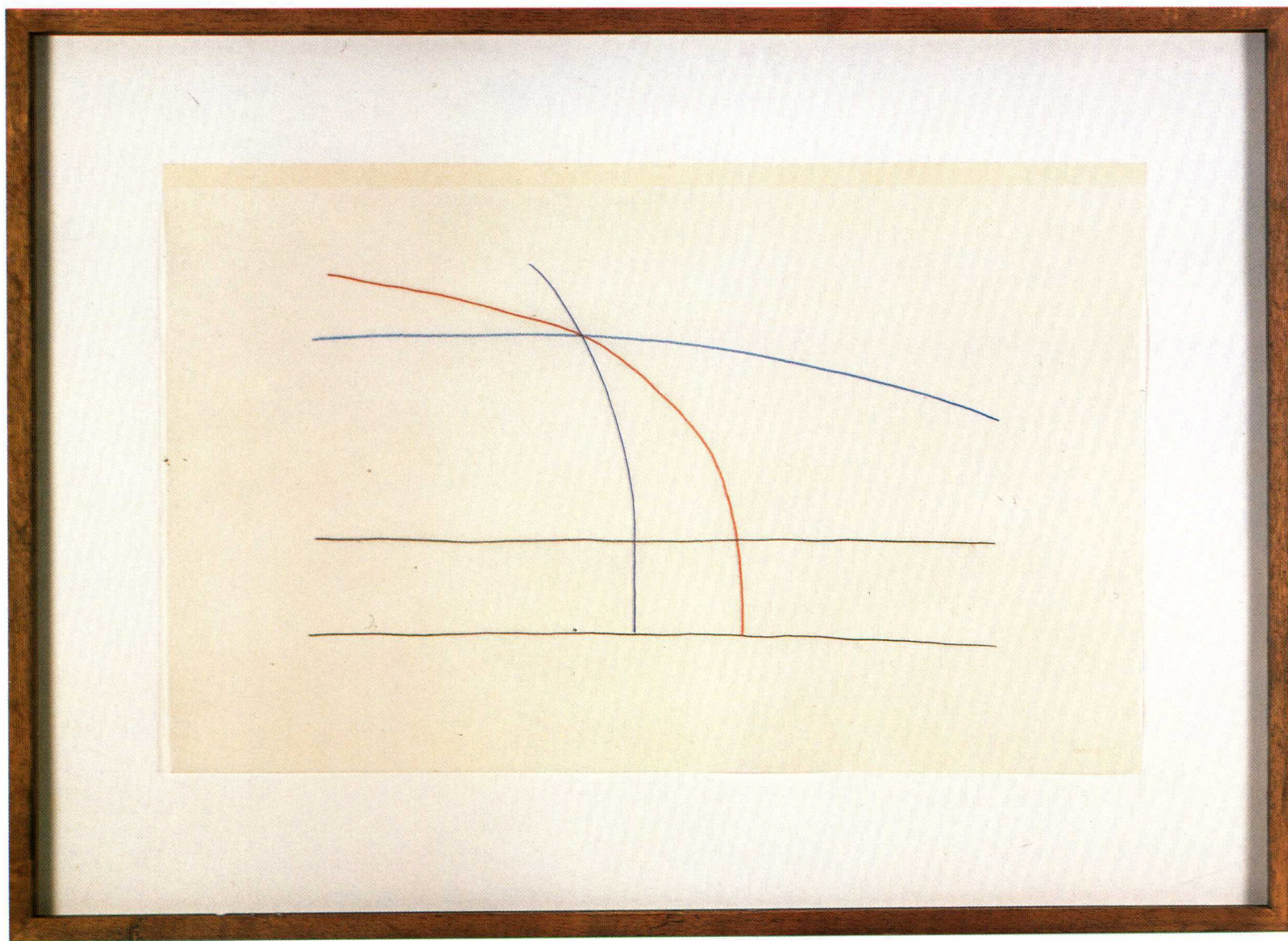
Remarqués  
 ou non  
 par le passant

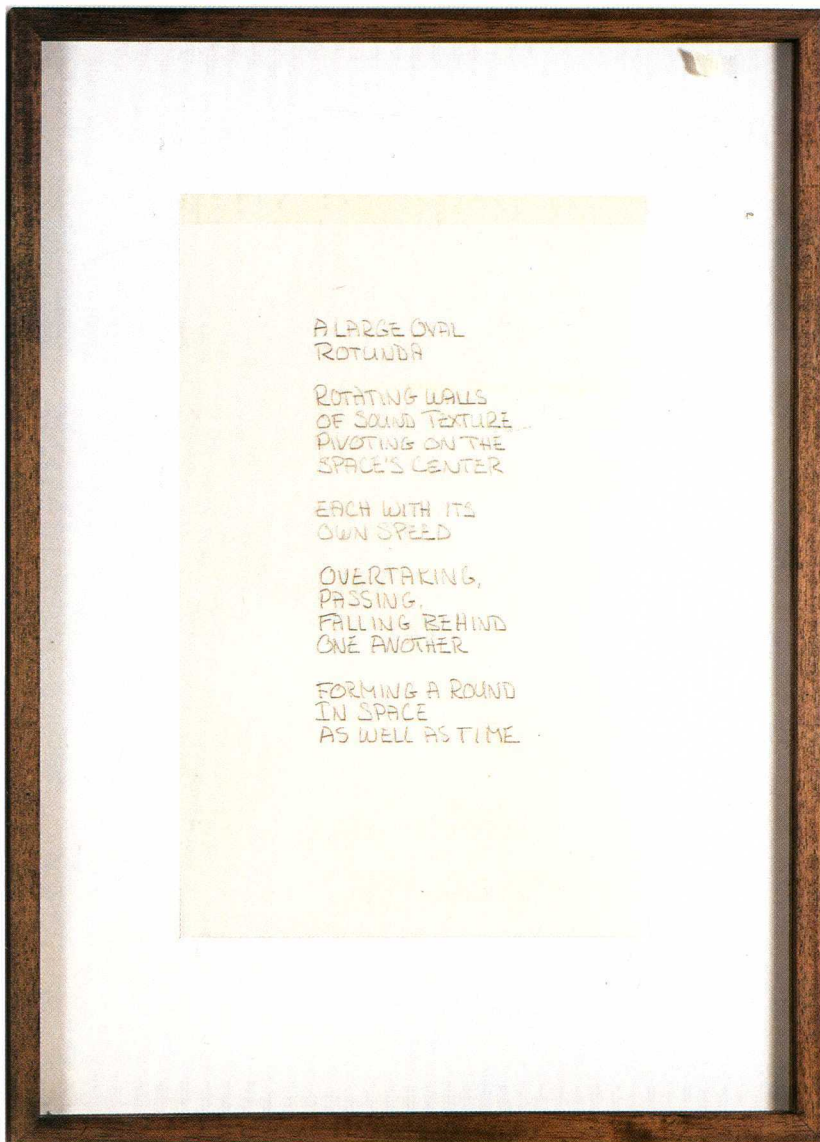
Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Round*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 42 x 77 cm; 42 x 77 cm; 41 x 64 cm;  
41 x 61 cm; 42 x 66 cm





*Round*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
49 x 79 cm; 49 x 31 cm





Un'ampia rotonda  
ovale

Pareti mobili  
di struttura sonora  
ruotano intorno al  
centro dello spazio

ognuna alla  
propria velocità

si sorpassano,  
si incrociano,  
si distanziano  
l'un l'altra

formando un cerchio  
nello spazio  
come nel tempo.

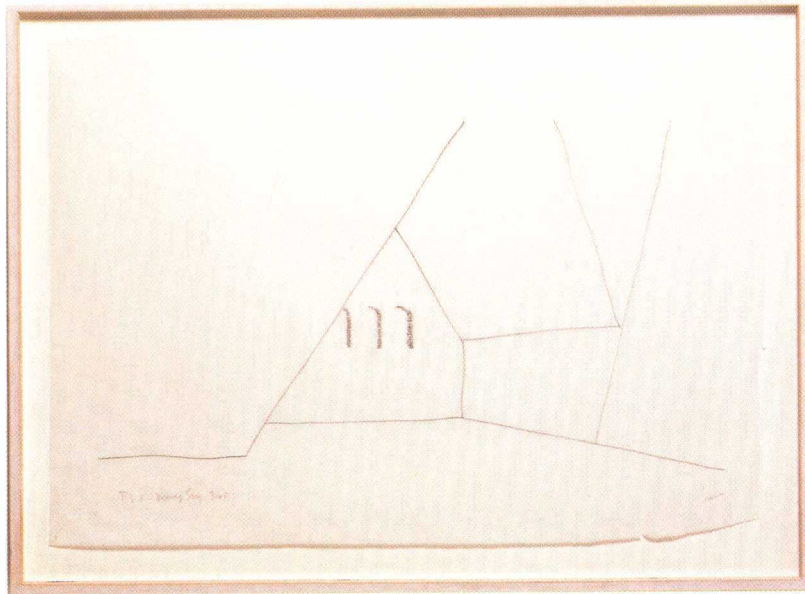
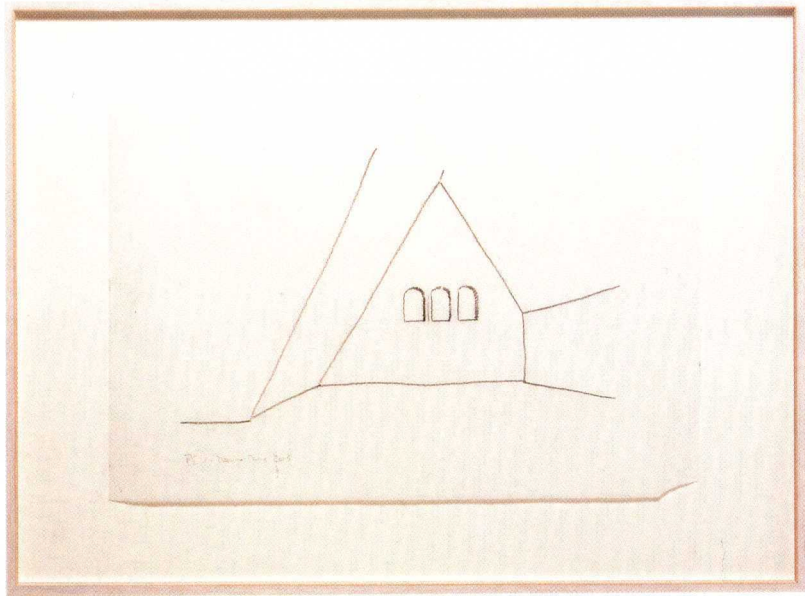
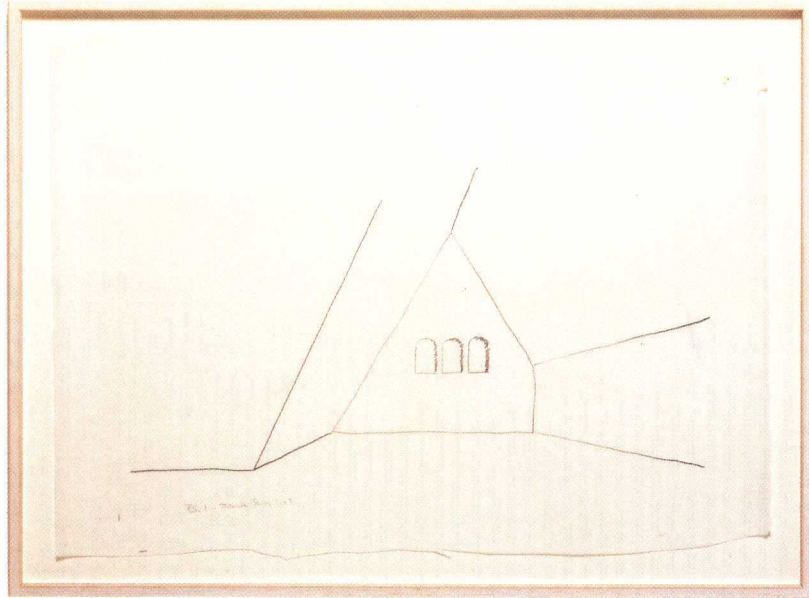
Une grande rotonde  
ovale

Des murs mobiles  
de texture sonore  
pivotant sur le  
centre de l'espace

chacun à sa  
propre allure

se devançant,  
se croisant,  
se laissant distancer  
l'un l'autre

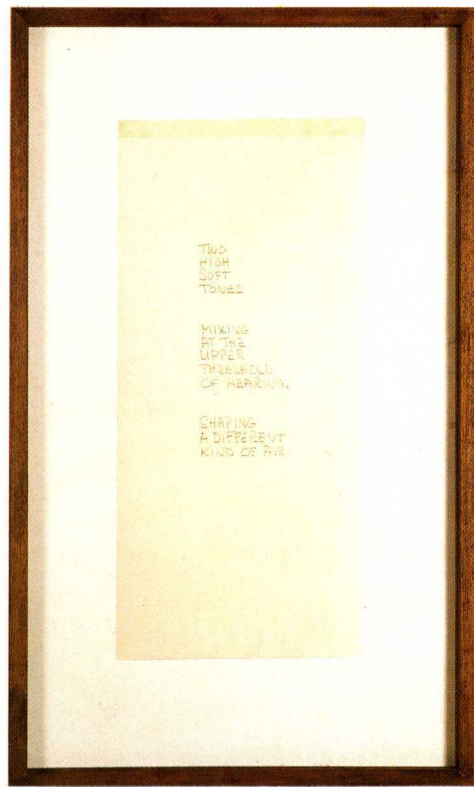
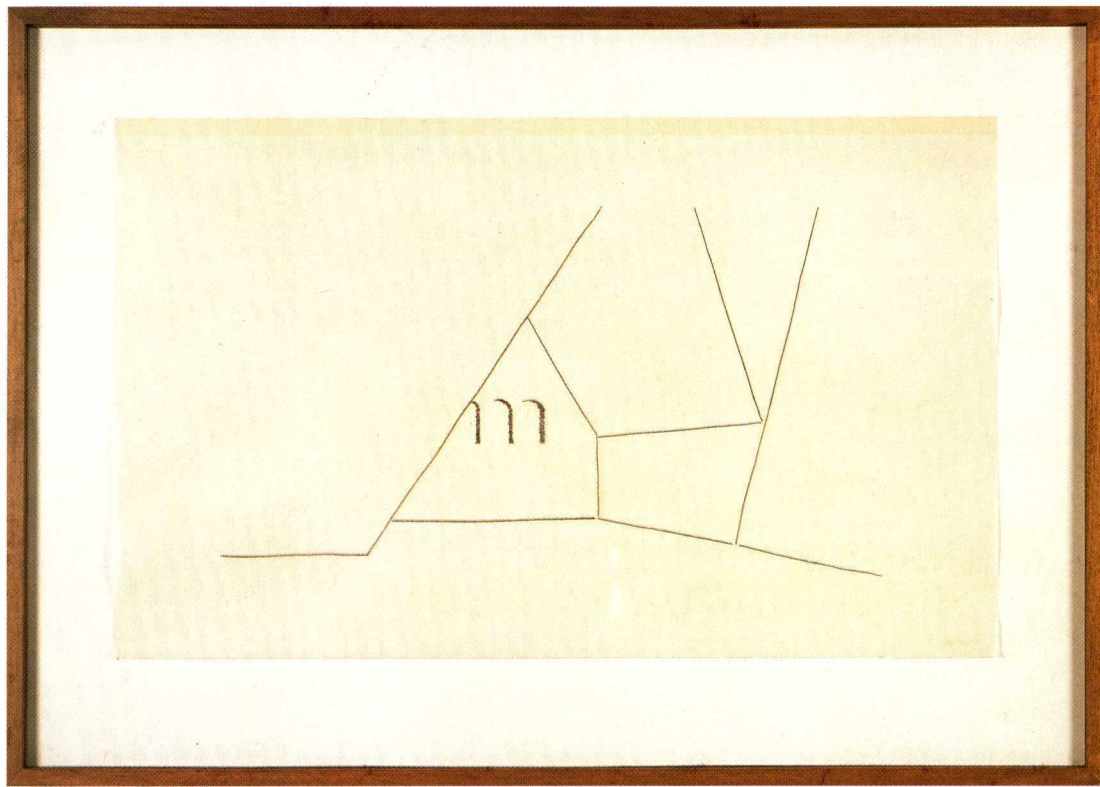
formant un canon  
dans l'espace  
comme dans le temps.





Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 60 x 82 cm;  
48 x 69 cm; 59 x 82 cm

*Untitled*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
60 x 97 cm; 60 x 27 cm



Due  
toni  
acuti  
sommessi

Si fondono  
oltre  
la soglia  
dell'udito,

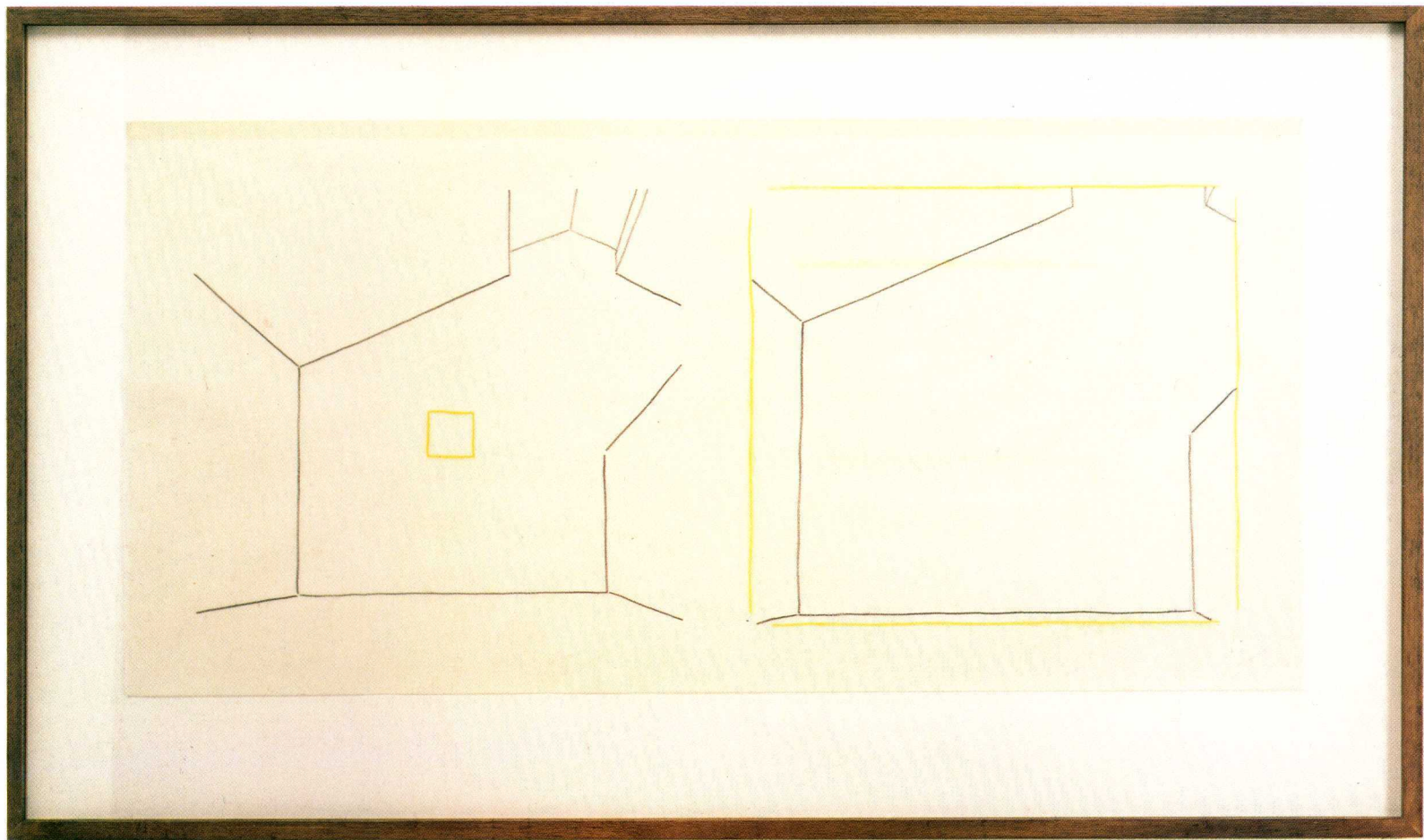
Creando  
un'aria  
d'altro tipo.

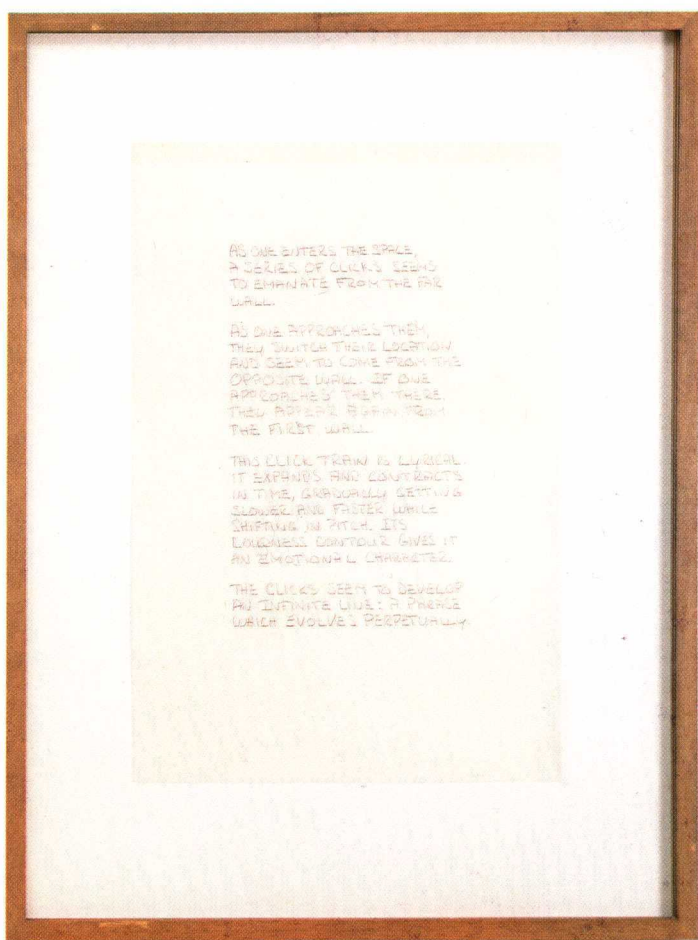
Deux  
tons  
aigus  
doux

Se mêlant  
au-dessus  
du seuil  
de l'audible,

Façonnant  
une différente  
sorte d'air.

*Infinite Lines from Elusive Sources #1*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
59,5 x 121 cm; 59,5 x 40 cm





Appena entrati nello spazio,  
una serie di ticchettii pare  
provenire dalla parete  
di fondo.

Non appena ci si avvicina,  
cambiano direzione  
e sembrano nascere dalla  
parete opposta.  
Se si raggiungono,  
ricompaiono  
sulla prima parete.

Questa sequenza di ticchettii è lirica.  
Si espande e si contrae  
nel tempo, rallentando  
e accelerando gradualmente nel  
movimento verso l'alto. I suoi  
contorni sonori le donano  
una natura emozionale.

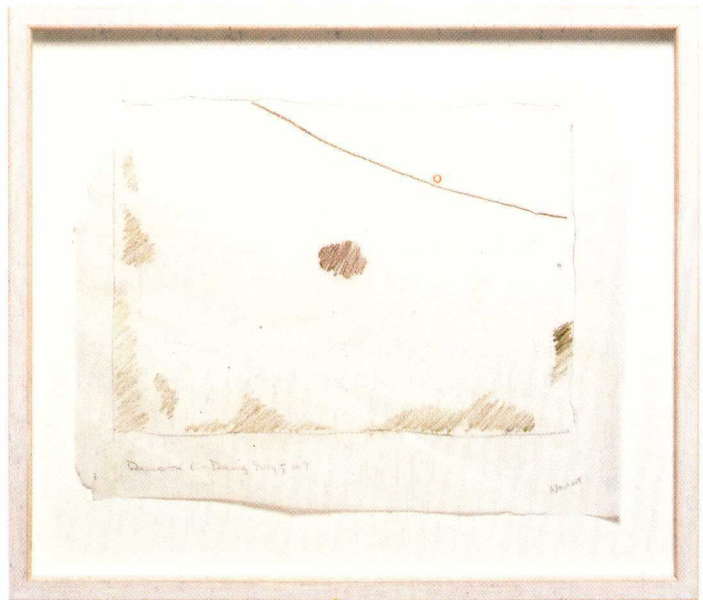
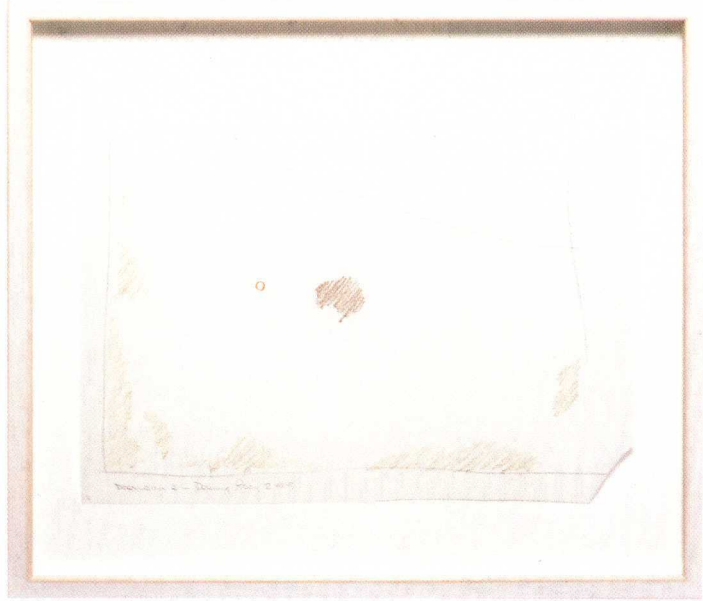
I ticchettii sembrano sviluppare  
una linea perpetua: una frase  
che evolve all'infinito.

Dès que l'on entre dans l'espace,  
une série de cliquetis semble  
émaner du mur  
du fond.

Quand on s'en approche,  
ils changent d'emplacement  
et semblent venir du  
mur opposé. Si on  
les approche encore,  
ils surgissent à nouveau du  
premier mur.

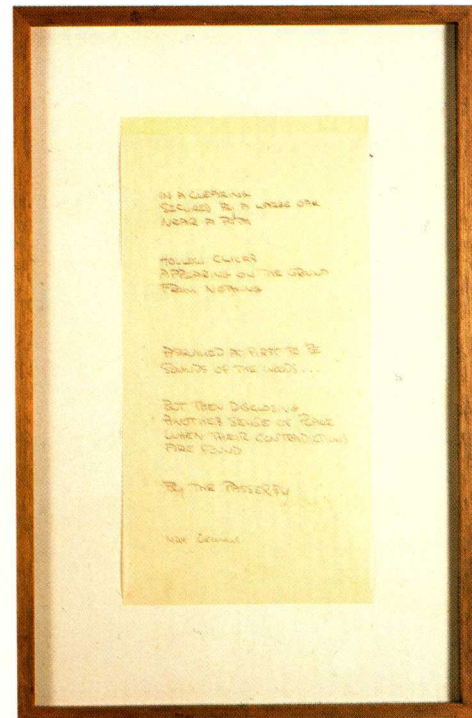
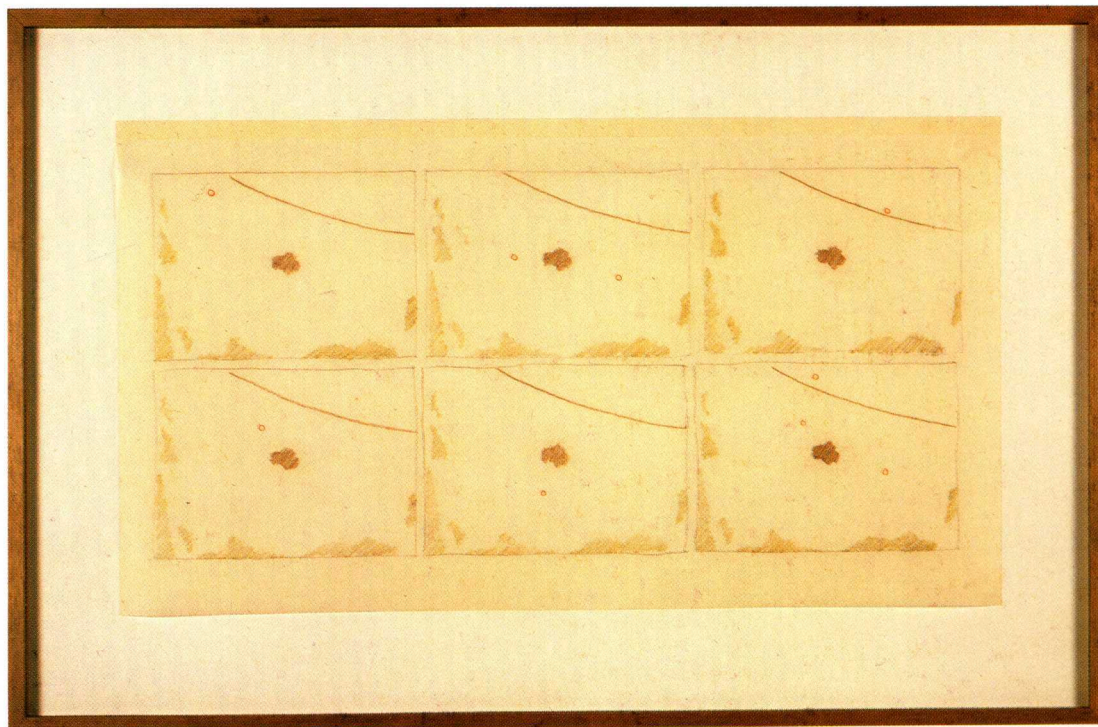
Cette suite de cliquetis est lyrique.  
Elle se répand et s'estompe  
dans le temps, devenant peu à peu  
plus rapide et plus lente selon  
la variation de sa hauteur.  
Sa courbe sonore lui donne  
un caractère émotionnel.

Le cliquetis semble développer  
une ligne infinie : une phrase  
qui évolue en permanence.



Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 28 x 33 cm; 28 x 35 cm; 28 x 35 cm

*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
55.5 x 99 cm; 55.5 x 28 cm



In una radura  
custodita da una grande quercia,  
vicino a un sentiero

sordi ticchettii  
sul terreno nascono  
dal nulla.

Creduti all'inizio  
suoni del bosco...

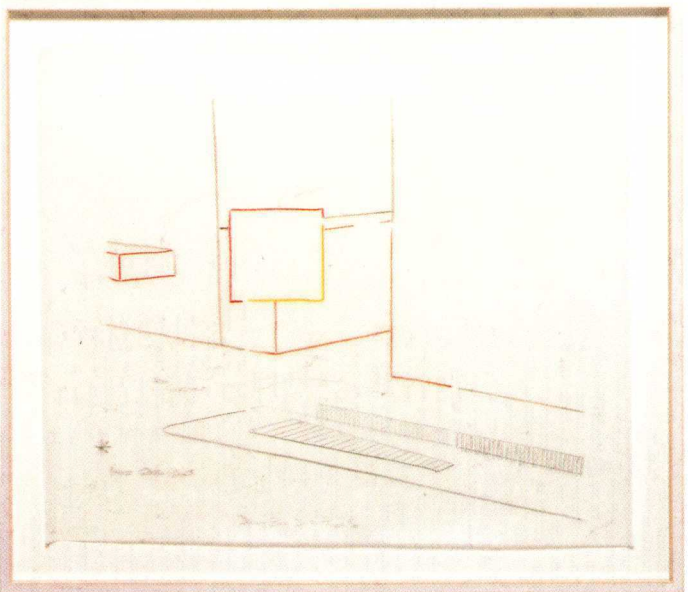
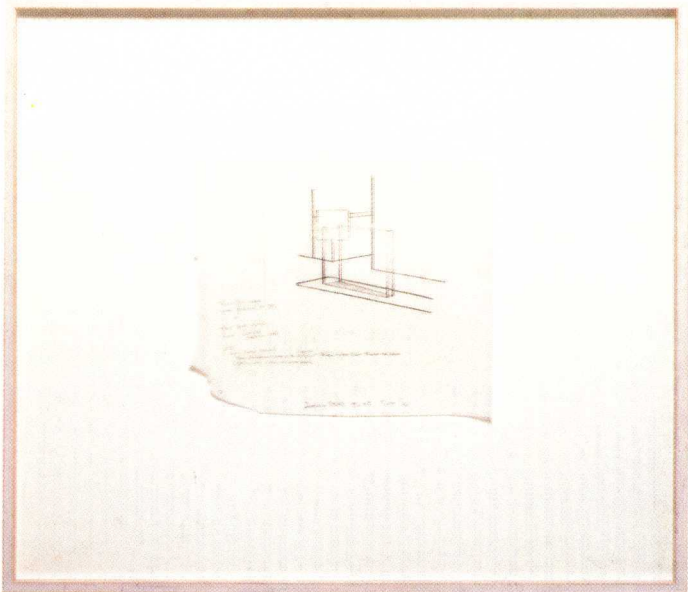
rivelano poi  
un altro senso del luogo  
quando il passante  
ne scopre le contraddizioni.

Dans une clairière  
protégée par un grand chêne,  
près d'un sentier

des craquements sourds  
apparaissant sur le sol  
à partir de rien.

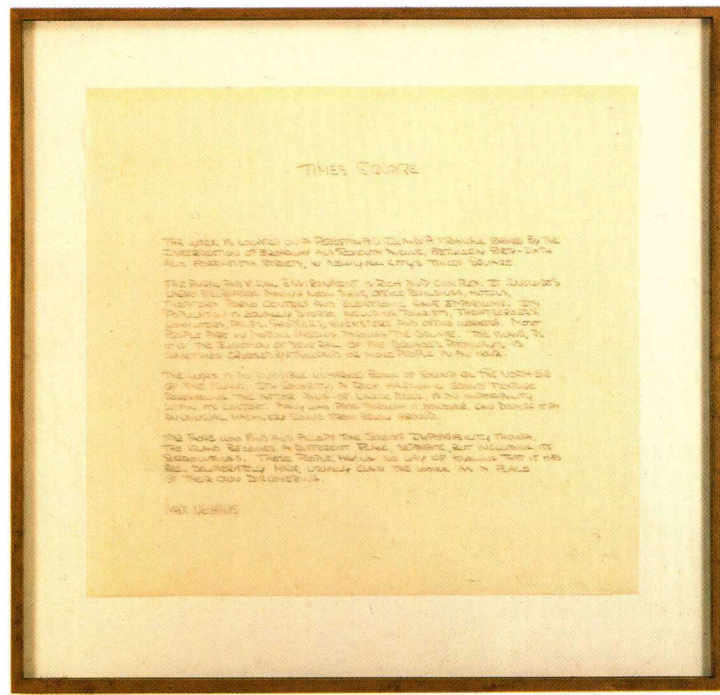
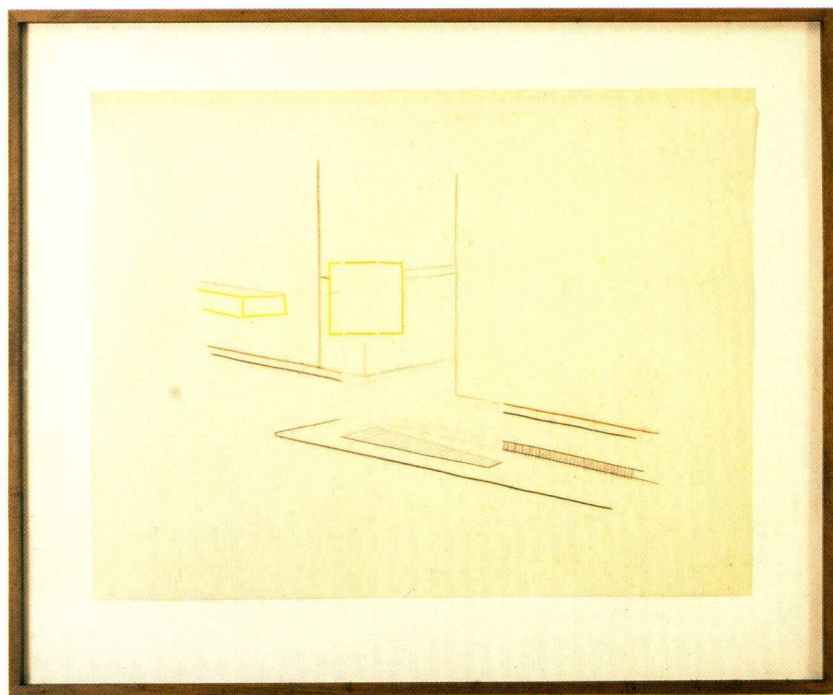
Passant d'abord  
pour des sons des bois...

mais révélant ensuite  
un autre sens du lieu  
quand leurs contradictions  
sont découvertes par le passant.



Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Times Square*  
matita colorata su carta/crayon de couleur  
sur papier, 30 x 35 cm; 58 x 67 cm; matita  
su carta/crayon sur papier, 30 x 33 cm

*Times Square*, 1992  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
74,5 x 96 cm; 74,5 x 79 cm



L'opera è situata in un'isola pedonale, un triangolo formato dall'intersezione di Broadway con la Settima Avenue, tra la Quarantesima e la Quarantacinquesima Strada in Times Square, New York City.

L'ambiente uditivo e visivo è ricco e composito. Vi sono grandi cartelloni pubblicitari, insegne al neon intermittenti, uffici, alberghi, teatri, locali a luci rosse e sale di videogiochi. La gente è altrettanto eterogenea, turisti, frequentatori di teatri, pendolari, mezzani, passanti in giro per compere, venditori ambulanti e impiegati. La maggioranza è in movimento da un capo all'altro della piazza. Come punto di confluenza di vari tragitti attraverso la piazza, l'isola viene percorsa a volte nel giro di un'ora da migliaia di persone.

L'opera è un blocco sonoro invisibile all'estremità settentrionale dell'isola. La sua sonorità, dalla ricca trama armonica simile alla risonanza lasciata da rintocchi di grandi campane, è implausibile in quel contesto. Molti passanti, tuttavia, possono respingerla come un suono inconsueto di macchinari sotterranei.

Ma per quanti scoprono e accettano l'impossibilità del suono, l'isola diviene un luogo diverso, distinto ma comprensivo dei propri dintorni. Queste persone, non avendo modo di sapere che ciò è stato fatto deliberatamente, di solito vedono nell'opera il luogo della loro propria scoperta.

L'oeuvre est située sur un îlot pour piétons, un triangle formé par l'intersection de l'avenue Broadway et de la Septième, entre la Quarante-sixième et la Quarante-cinquième rue de Times Square à New York City.

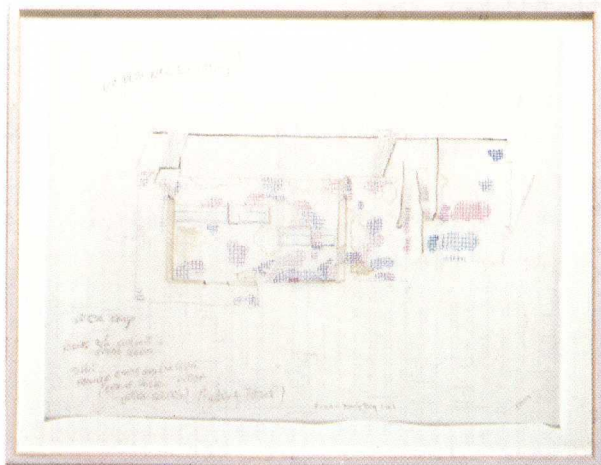
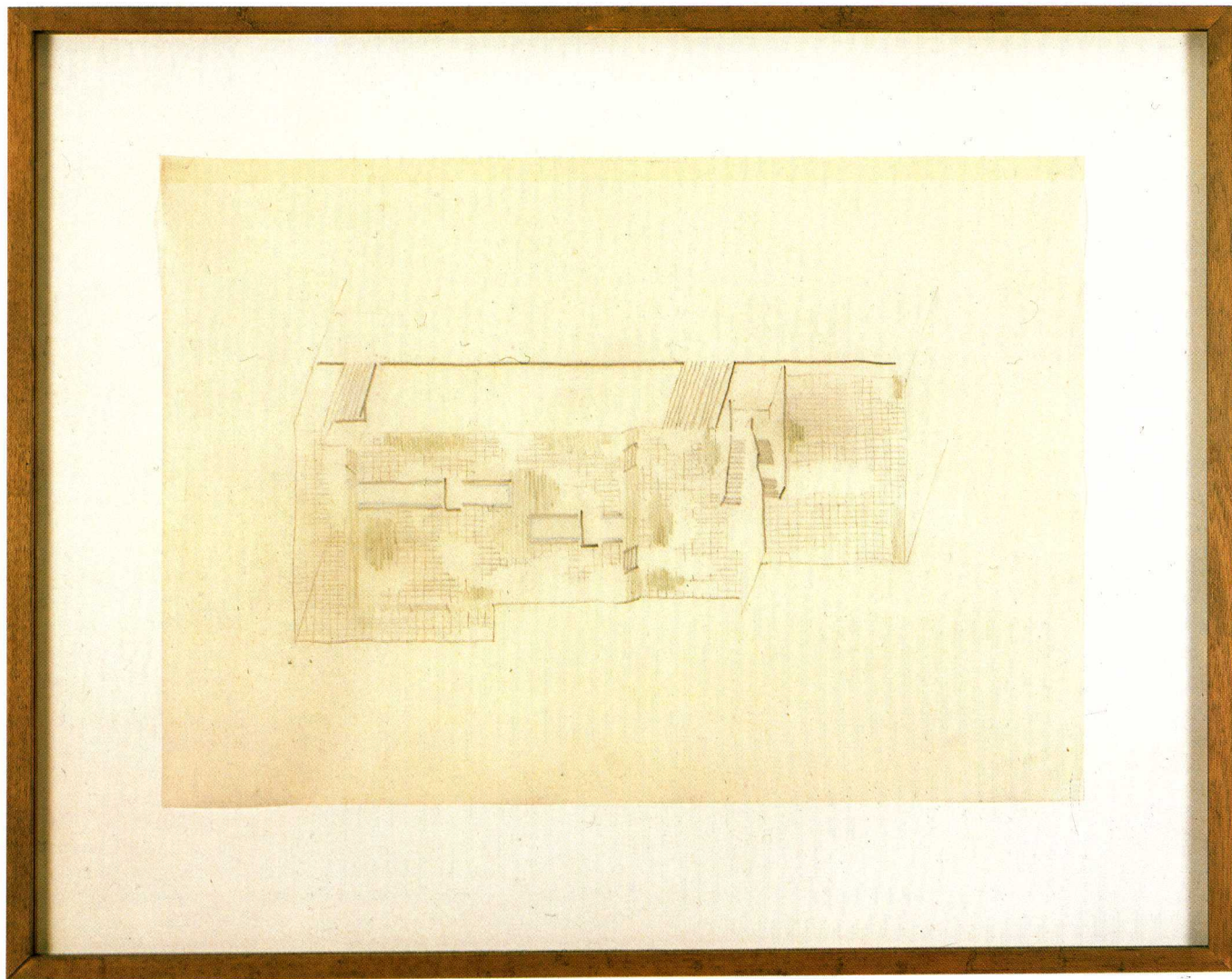
L'environnement auditif et visuel est riche et complexe. Il comprend de grands panneaux d'affiches, des enseignes lumineuses mobiles, des immeubles de bureaux, des hôtels, des théâtres, des Eros Centers et des royaumes du jeu électronique. La population est parallèlement diverse, englobant des touristes, des habitués de théâtre, des banlieusards, des maquereaux, des-qui-font-leurs-courses, des colporteurs et des employés de bureau. La plupart sont en mouvement, traversant la place. Comme c'est à la jonction de plusieurs allées traversant la place, l'îlot est parfois traversé par mille personnes ou plus en une heure.

L'oeuvre est un bloc sonore invisible et discret à l'extrémité nord de l'îlot. Sa sonorité, une texture riche en harmoniques rappelant la résonance du son des grandes cloches, est une impossibilité dans son contexte. Beaucoup de ceux qui y passent, cependant, peuvent la rejeter en l'attribuant à un inhabituel son de machines souterraines.

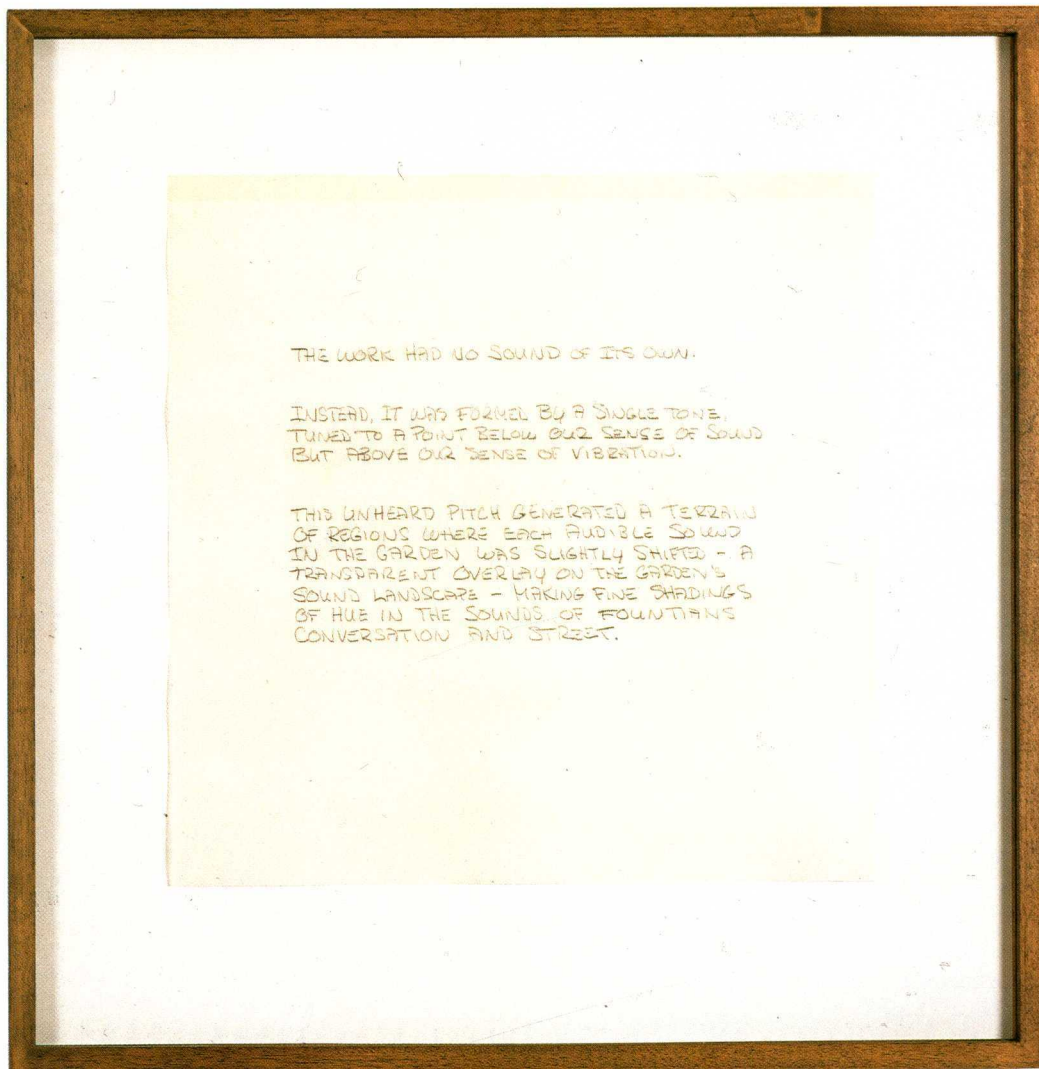
Pour ceux qui trouvent et acceptent l'impossibilité du son, pourtant, l'îlot devient un endroit différent, indépendant, mais englobant ses alentours. Ces personnes n'ayant aucun moyen de savoir que cela a été fait délibérément, voient habituellement dans cette oeuvre un lieu de leur propre découverte.

*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
53 x 75 cm; 53 x 53 cm

Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 52 x 69 cm







THE WORK HAD NO SOUND OF ITS OWN.

INSTEAD, IT WAS FORMED BY A SINGLE TONE,  
TUNED TO A POINT BELOW OUR SENSE OF SOUND  
BUT ABOVE OUR SENSE OF VIBRATION.

THIS UNHEARD PITCH GENERATED A TERRAIN  
OF REGIONS WHERE EACH AUDIBLE SOUND  
IN THE GARDEN WAS SLIGHTLY SHIFTED - A  
TRANSPARENT OVERLAY ON THE GARDEN'S  
SOUND LANDSCAPE - MAKING FINE SHADINGS  
OF HUE IN THE SOUNDS OF FOUNTAINS,  
CONVERSATION AND STREET.

L'opera non aveva suono proprio.

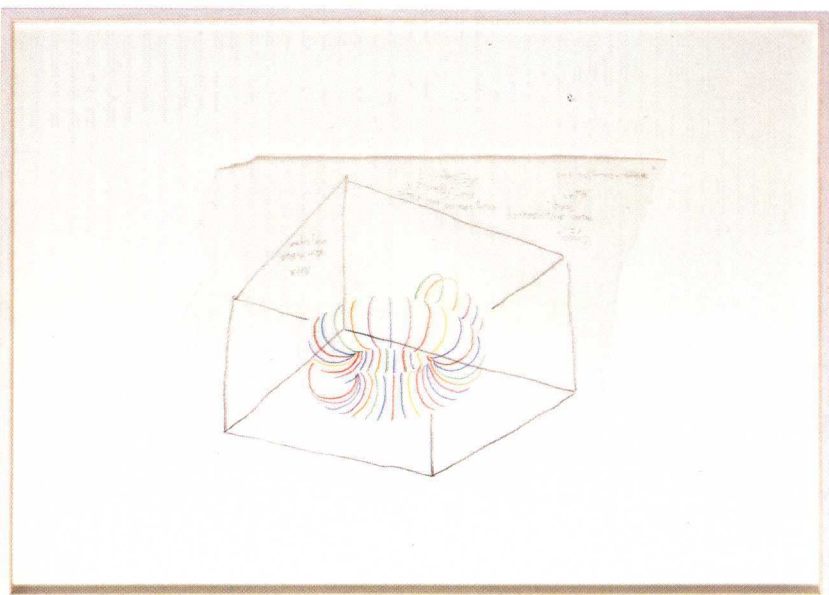
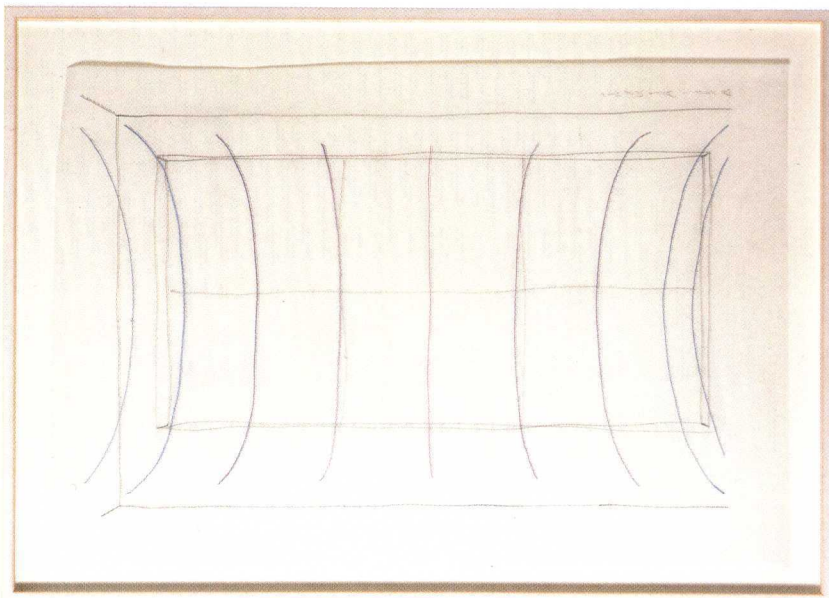
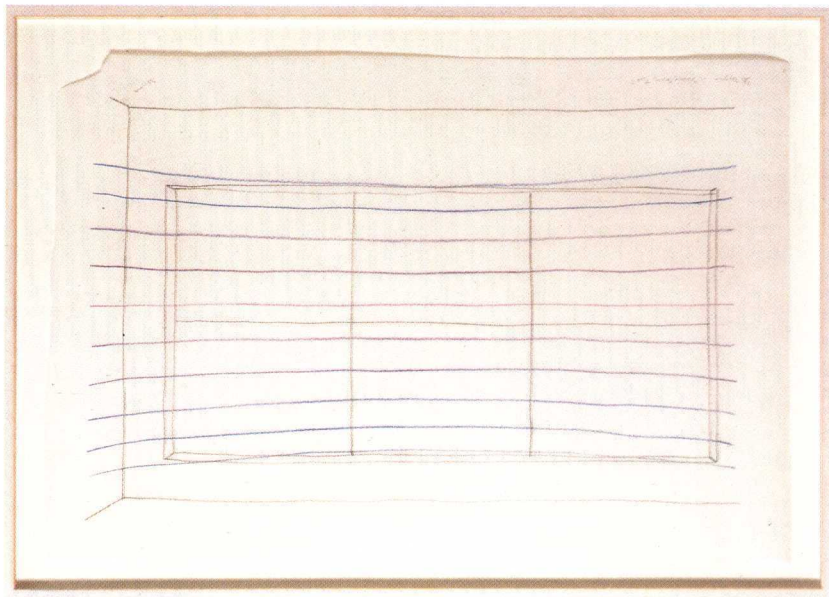
Era invece formata da un tono unico regolato  
un punto al di sotto del nostro senso del suono  
ma al di sopra della sensibilità alle vibrazioni.

Questo tono inaudito generava un'area  
in cui ogni sonorità percettibile  
del giardino era leggermente sfalsata - un  
rivestimento trasparente sul paesaggio sonoro  
del giardino - creando una fine ombreggiatura  
di colore sui suoni delle fontane,  
della conversazione e della strada.

L'oeuvre n'a pas de son propre.

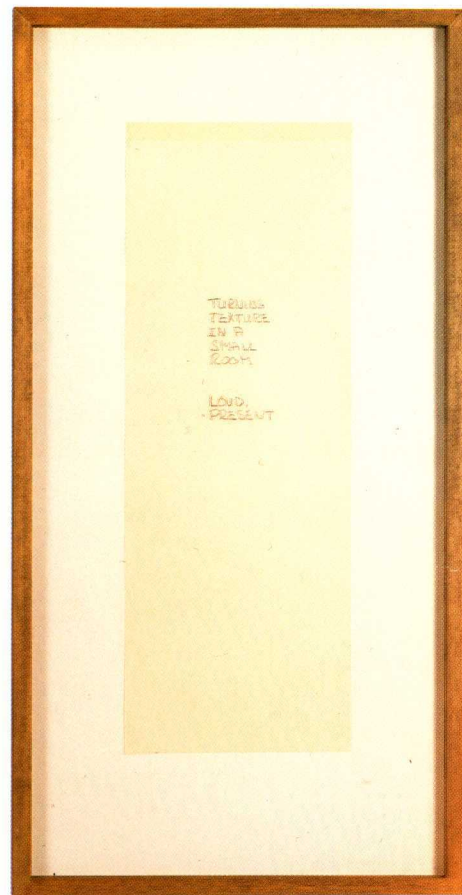
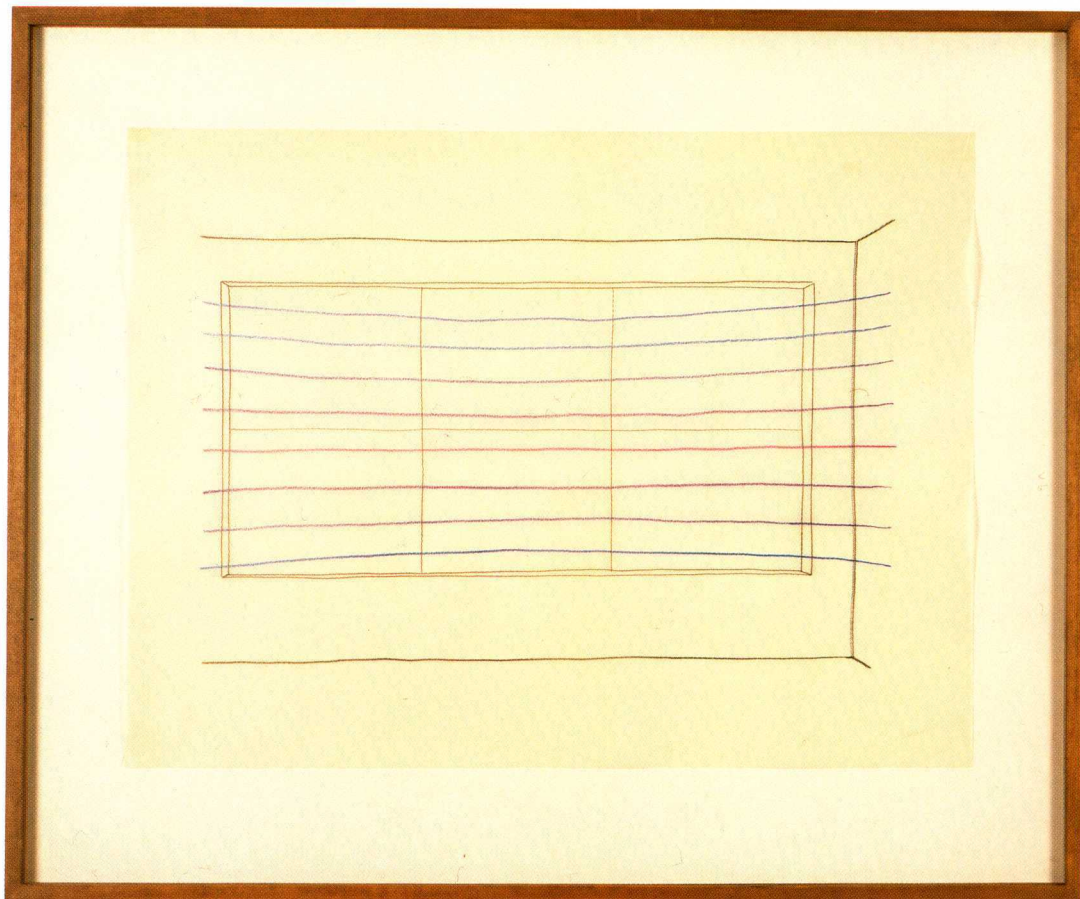
Par contre, elle est formée d'un ton unique,  
accordé en-deça de notre sens du son  
mais au-delà de notre sensibilité aux vibrations.

Cette hauteur inouïe a généré un terrain  
fait de régions où chaque son audible  
du jardin est légèrement décalé - une  
configuration transparente sur le paysage  
sonore du jardin - faisant de fines ombres  
teintées dans les sons de fontaines,  
de conversations et de rue.



Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 38 x 56 cm; 58 x 84 cm; 58 x 84 cm

*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
68,5 x 90 cm; 68,5 x 24 cm



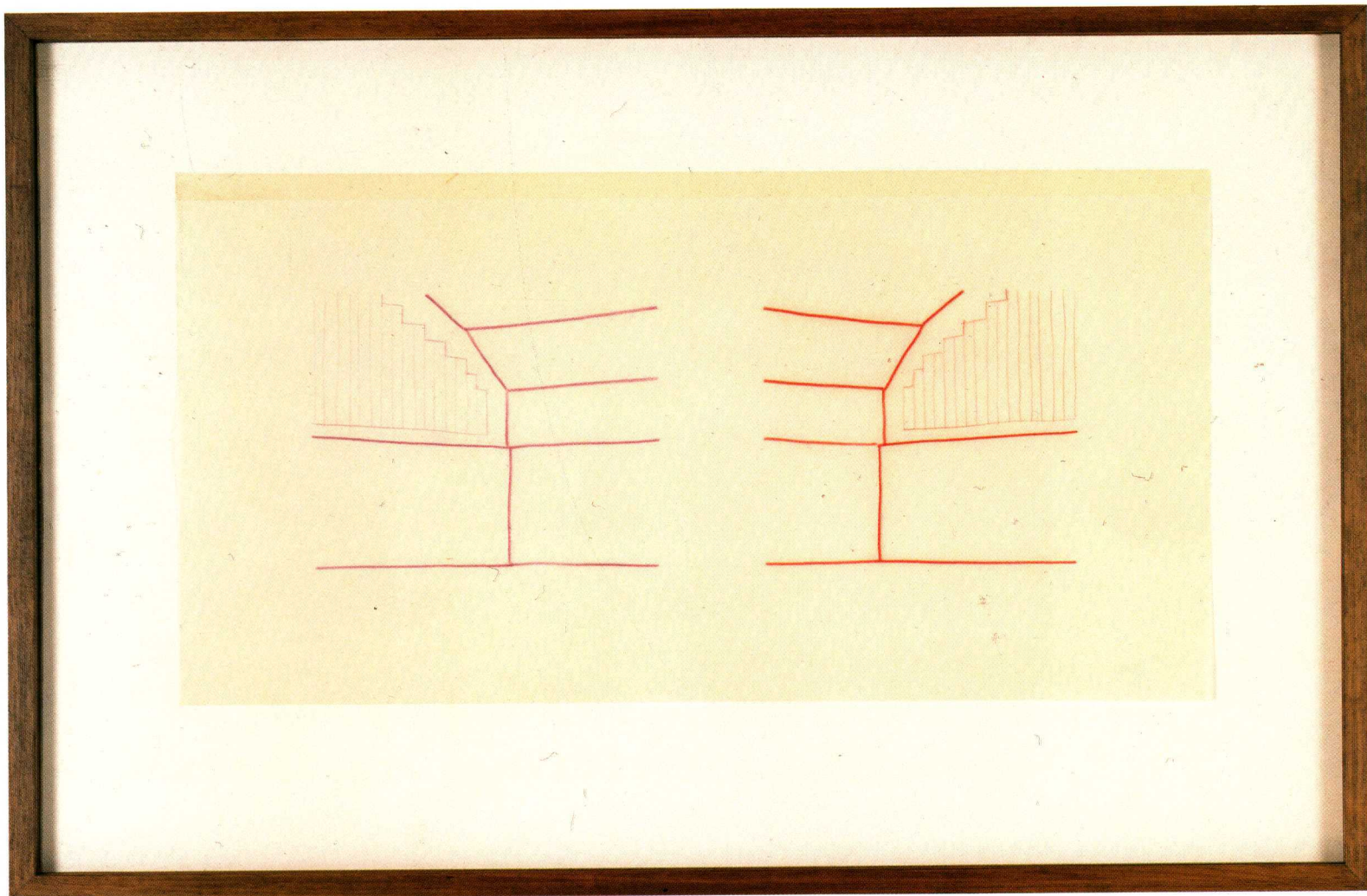
Struttura  
in rotazione  
in una  
piccola  
stanza.

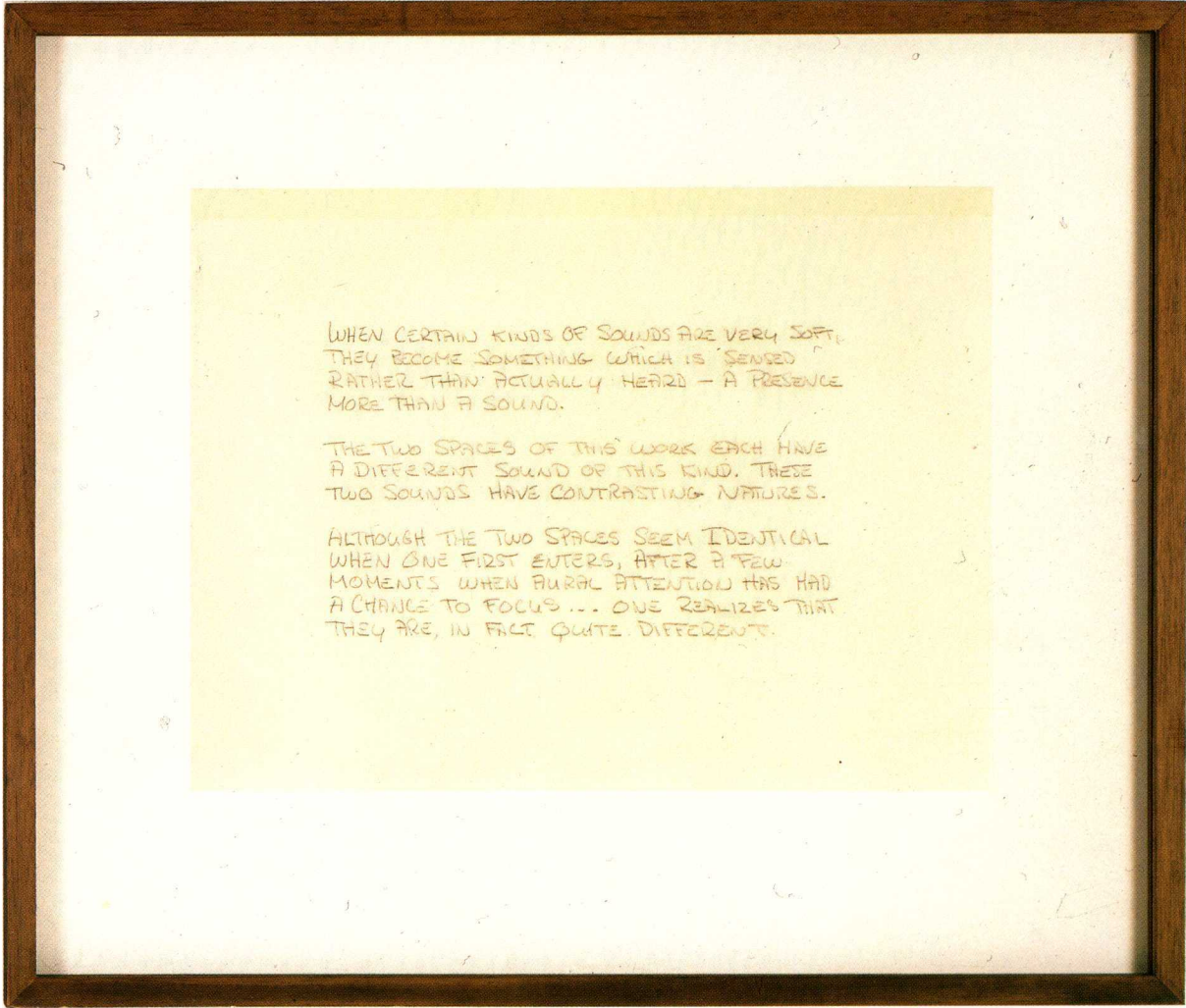
Une texture  
tournant  
dans une  
petite  
pièce.

Forte,  
presente.

Sonore,  
présente.

*Two 'Identical' Rooms*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
40 x 77 cm; 40 x 52,5 cm





WHEN CERTAIN KINDS OF SOUNDS ARE VERY SOFT,  
THEY BECOME SOMETHING WHICH IS "SENSED"  
RATHER THAN ACTUALLY HEARD - A PRESENCE  
MORE THAN A SOUND.

THE TWO SPACES OF THIS WORK EACH HAVE  
A DIFFERENT SOUND OF THIS KIND. THESE  
TWO SOUNDS HAVE CONTRASTING NATURES.

ALTHOUGH THE TWO SPACES SEEM IDENTICAL  
WHEN ONE FIRST ENTERS, AFTER A FEW  
MOMENTS WHEN AURAL ATTENTION HAS HAD  
A CHANCE TO FOCUS ... ONE REALIZES THAT  
THEY ARE, IN FACT, QUITE DIFFERENT.

Quando alcuni suoni sono molto tenui  
si trasformano in una percezione  
più che in una reale fonte di ascolto  
- una presenza più che un suono.

I due spazi di questa opera offrono  
ognuno un suono diverso di questo tipo.  
I due suoni hanno natura opposta.

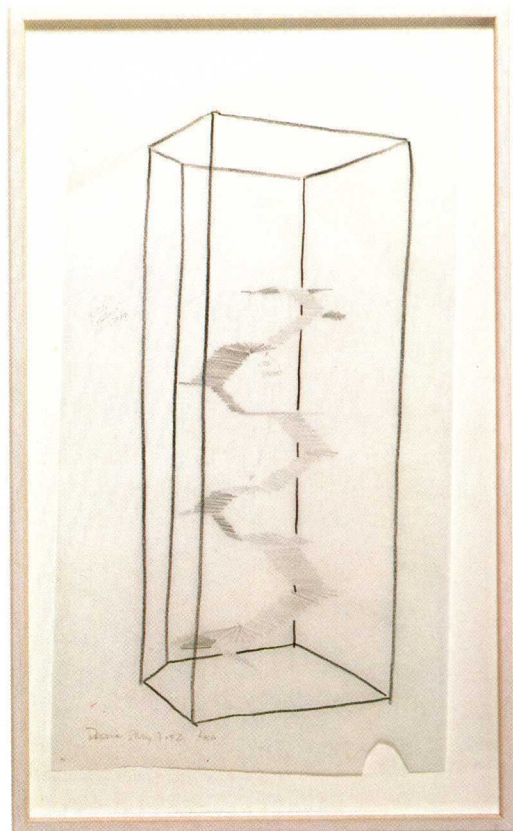
Per quanto i due spazi sembrino identici  
entrandovi la prima volta, dopo pochi istanti,  
non appena l'attenzione uditiva ha avuto modo  
di concentrarsi, ci si rende conto che in realtà  
sono del tutto differenti.

Certains types de sons très doux  
deviennent quelque chose qui est plus senti  
que réellement entendu  
- une présence plus qu'un son.

Les deux espaces de cette oeuvre ont chacun  
un son différent de ce type.  
Ces deux sons ont des natures opposées.

Bien que les deux espaces semblent identiques  
lorsqu'on y entre pour la première fois, après  
quelques instants quand l'attention auditive a eu  
une chance de se focaliser - on réalise  
qu'ils sont, en fait, tout à fait différents.

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 70 x 38 cm;  
70 x 38 cm



La stanza ha dimensioni insolite, quasi quadrata, alta quattro piani. Offre anche una possibilità di esplorazione tridimensionale: una scala fluttuante che porta dall'alto in basso.

L'opera occupa i due estremi dello spettro sonoro. I bassi si compongono di risonanze dello spazio e, per quanto sonori, sono celati dalla somiglianza con i suoni dell'aria fluida. Gli acuti sono linee dolci che penetrano lo spazio a diversi livelli.

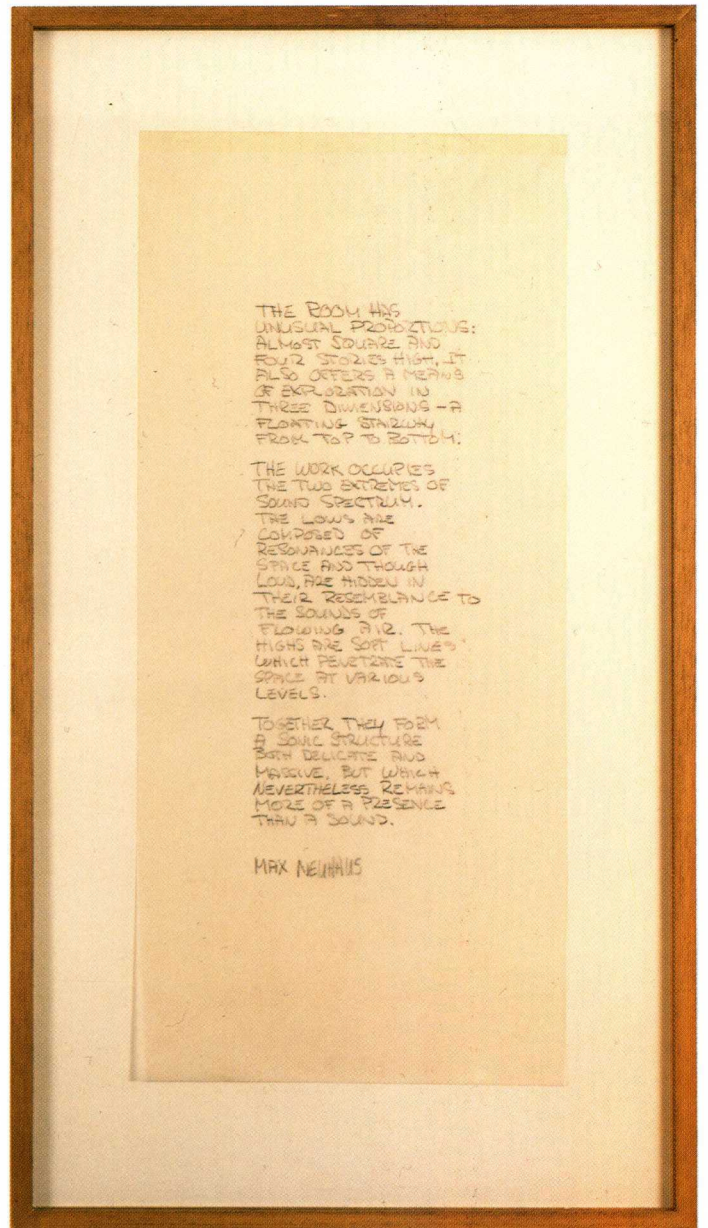
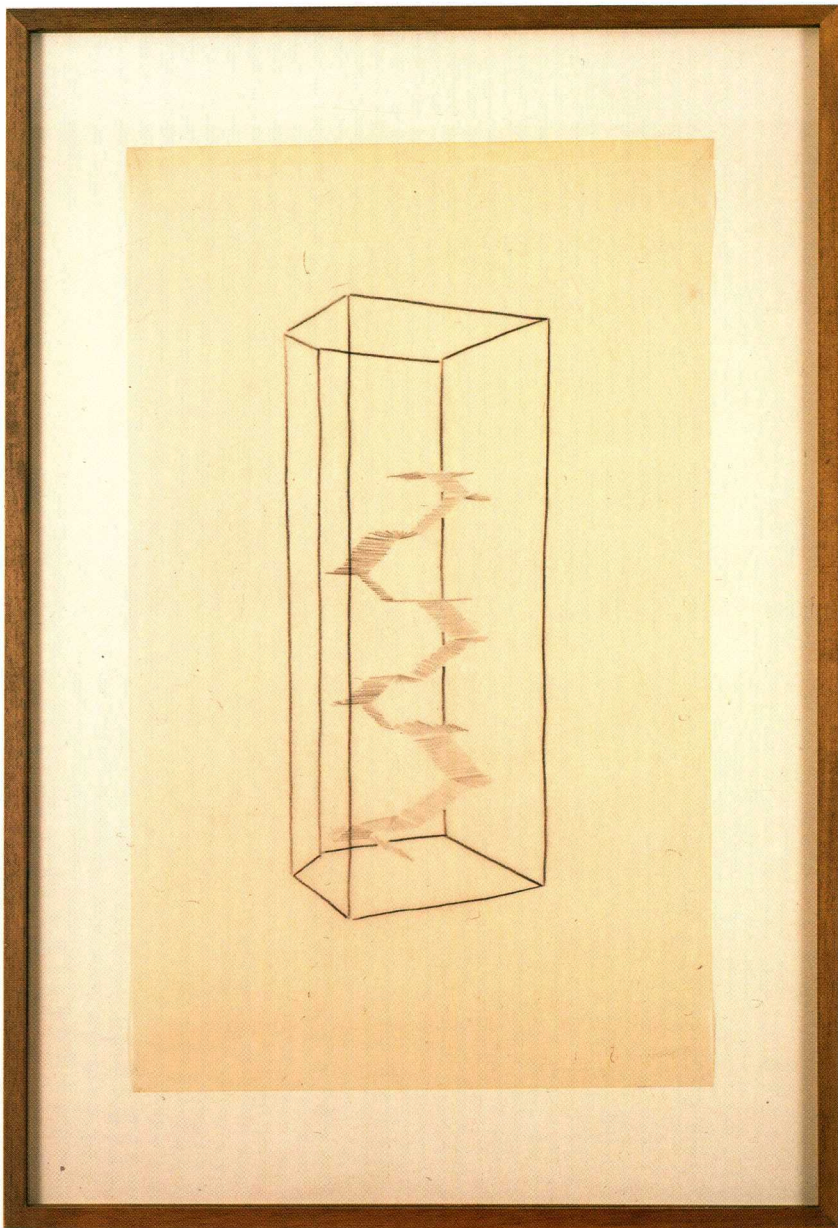
Insieme formano una struttura sonora nel contempo delicata e imponente che tuttavia evoca più una presenza che un suono.

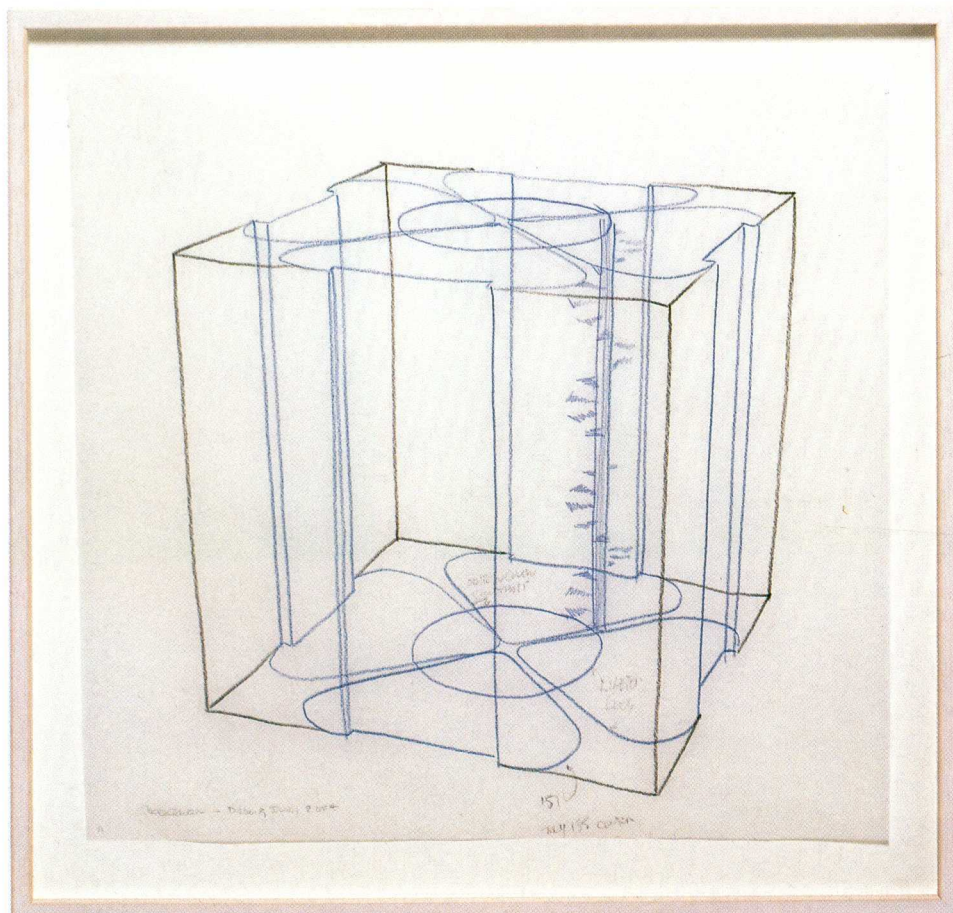
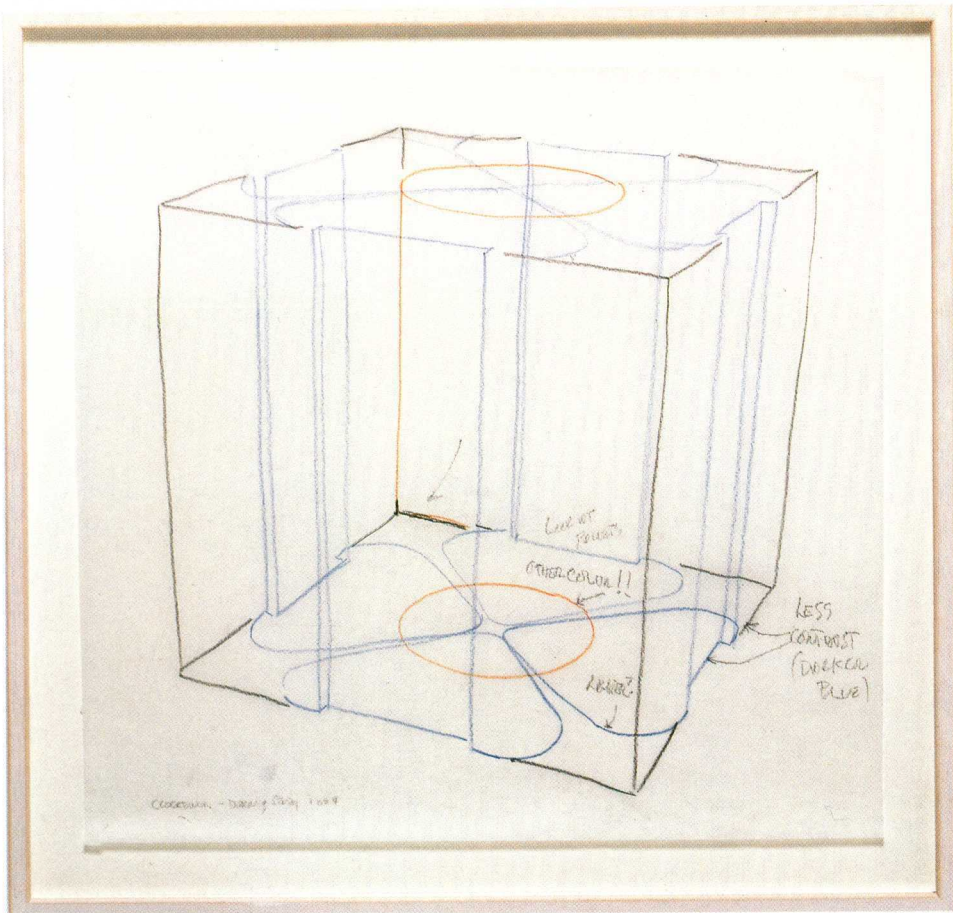
La pièce a des proportions inhabituelles, presque carrée et haute de quatre étages. Elle offre aussi un moyen d'exploration en trois dimensions - un escalier flottant menant du haut au bas.

L'oeuvre occupe les deux extrêmes du spectre sonore. Les basses sont composées des résonances de l'espace et, bien que sonores, sont masquées par leur ressemblance avec les sons de l'air environnant. Les aigus sont des lignes douces qui pénètrent l'espace à plusieurs niveaux.

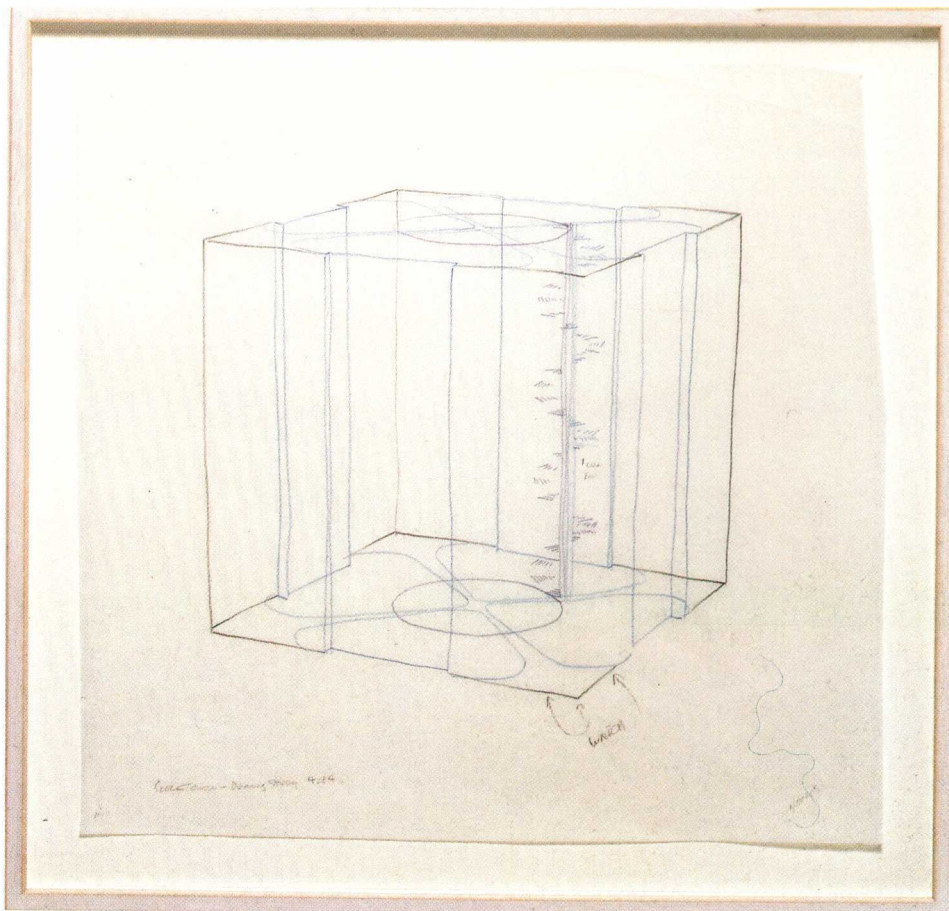
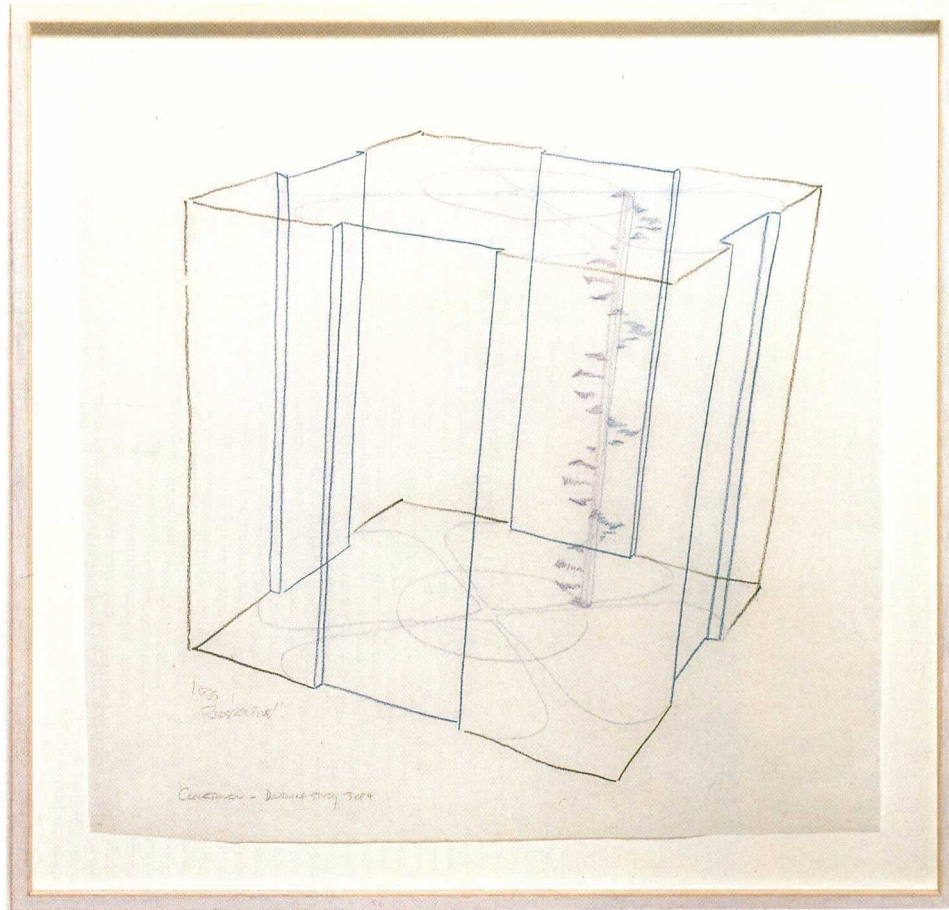
Ensemble ils forment une structure sonique à la fois délicate et massive, mais qui cependant évoque plus une présence qu'un son.

Untitled, 1992  
matita su carta/crayon sur papier  
89,5 x 55 cm; 89,5 x 40 cm

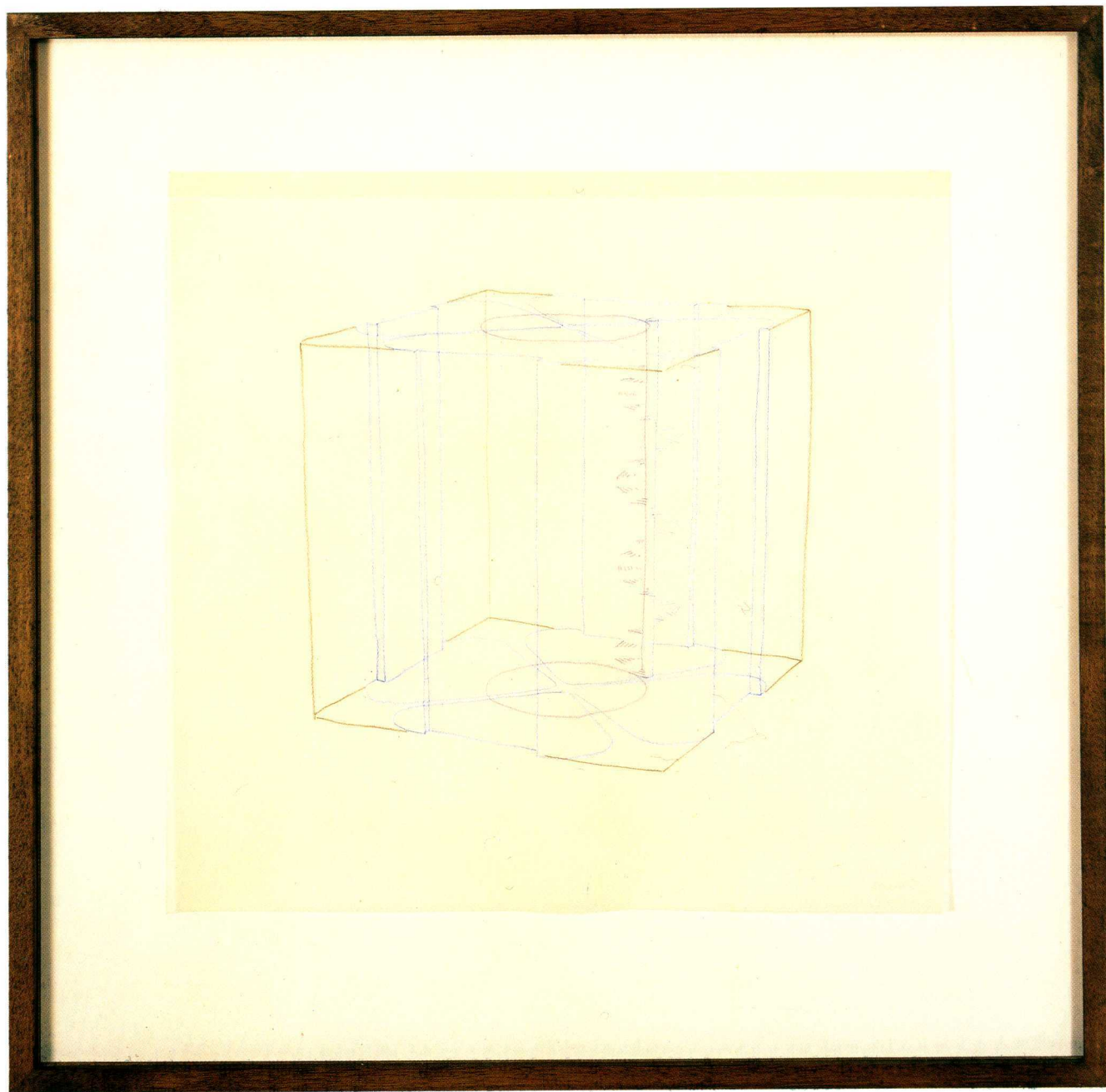








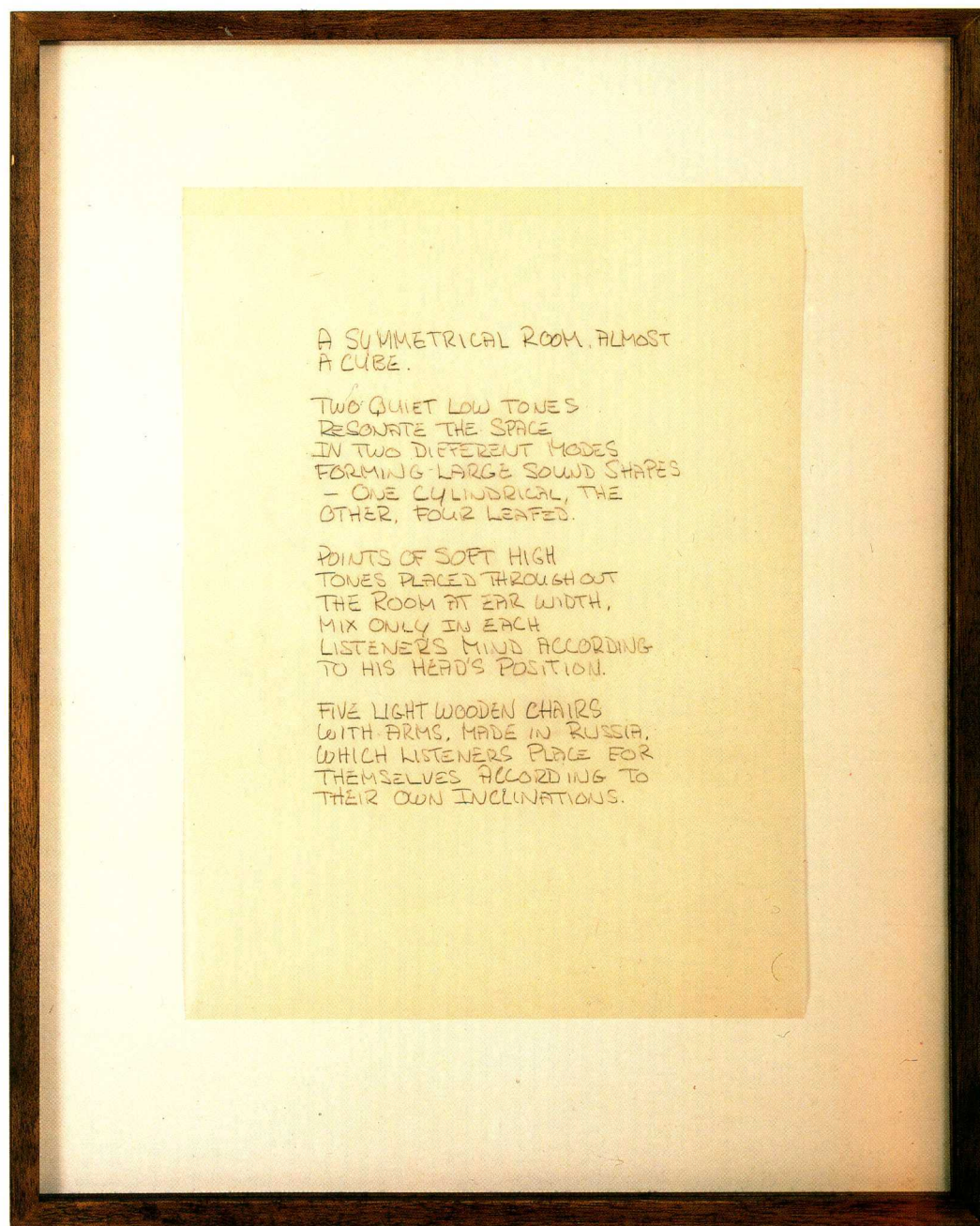
*Alle pagine precedenti*  
Studi per il disegno/Études pour le dessin, *Five Russians*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 57 x 59 cm; 57 x 59 cm; 58 x 58 cm; 57 x 59 cm



*Five Russians*, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier

57 x 60 cm; 57 x 42,5 cm



A SYMMETRICAL ROOM, ALMOST  
A CUBE.

TWO QUIET LOW TONES  
RESONATE THE SPACE  
IN TWO DIFFERENT MODES  
FORMING LARGE SOUND SHAPES  
- ONE CYLINDRICAL, THE  
OTHER, FOUR LEAFED.

POINTS OF SOFT HIGH  
TONES PLACED THROUGHOUT  
THE ROOM AT EAR WIDTH,  
MIX ONLY IN EACH  
LISTENER'S MIND ACCORDING  
TO HIS HEAD'S POSITION.

FIVE LIGHT WOODEN CHAIRS  
WITH ARMS, MADE IN RUSSIA,  
WHICH LISTENERS PLACE FOR  
THEMSELVES ACCORDING TO  
THEIR OWN INCLINATIONS.

Una stanza simmetrica, quasi cubica.

Due toni bassi smorzati risuonano nello spazio in due modi diversi componendo grandi forme sonore: una cilindrica, l'altra a quadrifoglio.

Punte di toni acuti sommessi disposti nella stanza a portata di udito si fondono solo nella mente dell'ascoltatore a seconda della posizione assunta dalla testa.

Cinque sedie leggere in legno con braccioli, made in Russia, che gli ascoltatori collocano come vogliono a seconda delle loro inclinazioni.

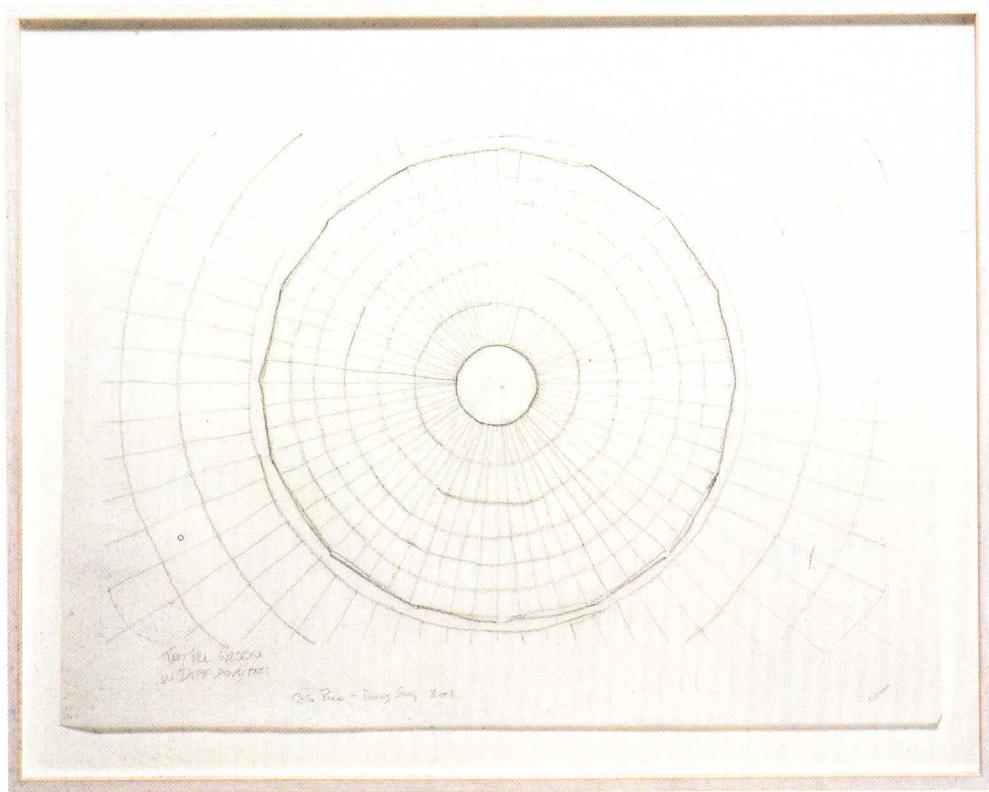
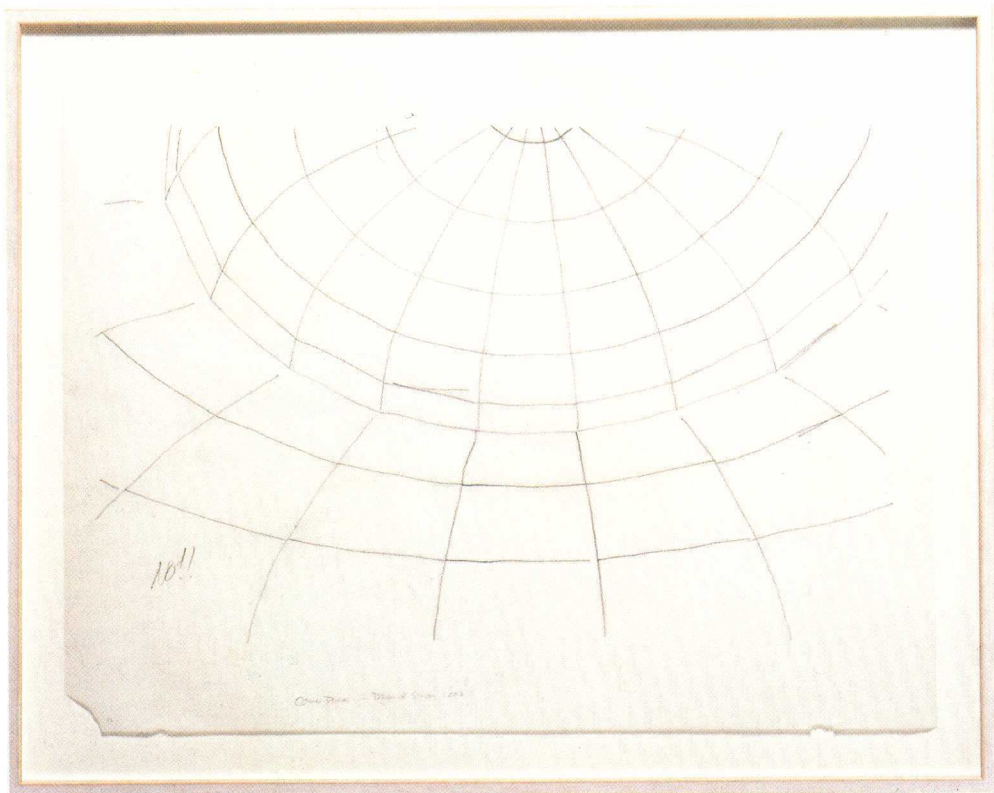
Une pièce symétrique, presque carrée.

Deux tons doux et bas font vibrer l'espace sur deux modes différents composant de grandes formes sonores - l'une cylindrique, l'autre à quatre feuilles.

Des pointes de légers tons aigus disposées dans la pièce à portée d'oreille, ne se mêlent que dans l'esprit de chaque auditeur selon la position de sa tête.

Cinq chaises légères en bois avec des accoudoirs, fabriquées en Russie, et que les auditeurs installent eux-mêmes selon leurs propres inclinations.

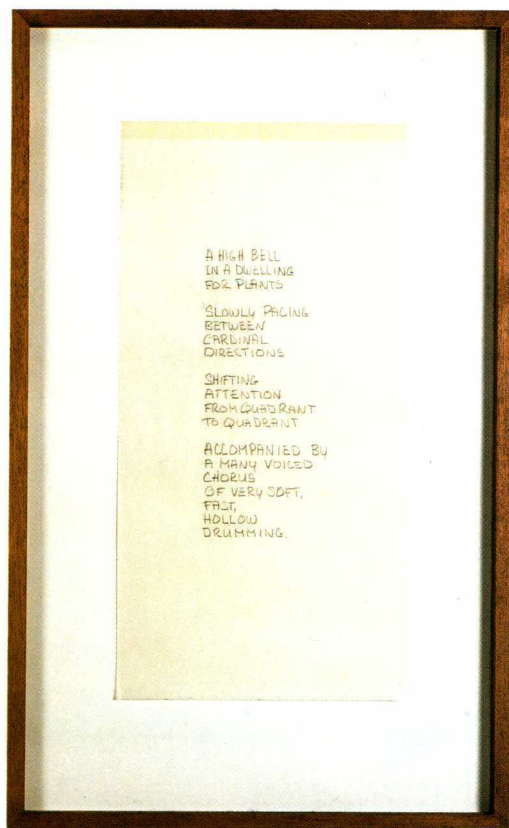
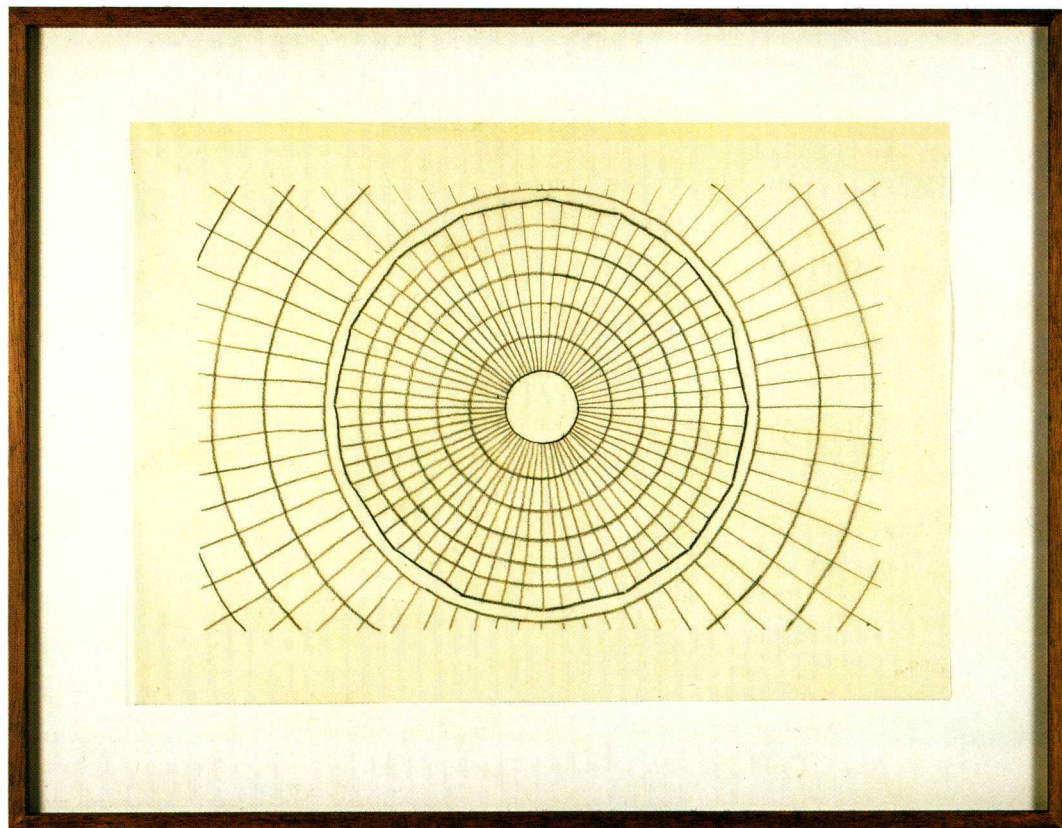
Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 64 x 82 cm;  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 63 x 82 cm



Untitled, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier

62,5 x 88 cm; 62,5 x 31 cm



Una campana posta in alto  
nella dimora  
delle piante

Oscilla lentamente  
tra i  
punti  
cardinali,

Spostando  
l'attenzione  
da quadrante  
a quadrante

Accompagnata dal  
coro  
polifonico  
d'un rullio  
tenue,  
rapido,  
sordo.

Une cloche haut-perchée  
dans la maison  
des plantes

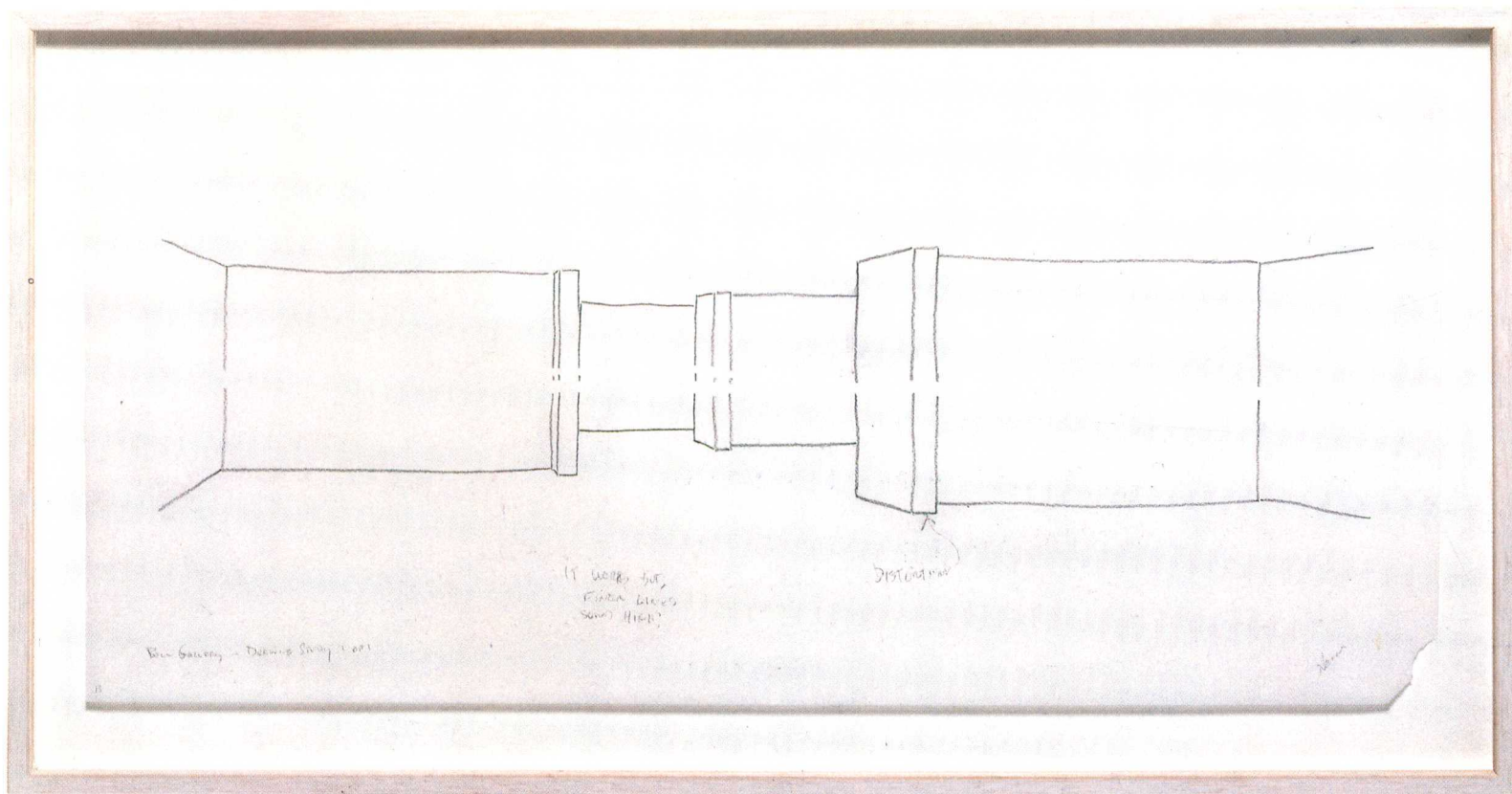
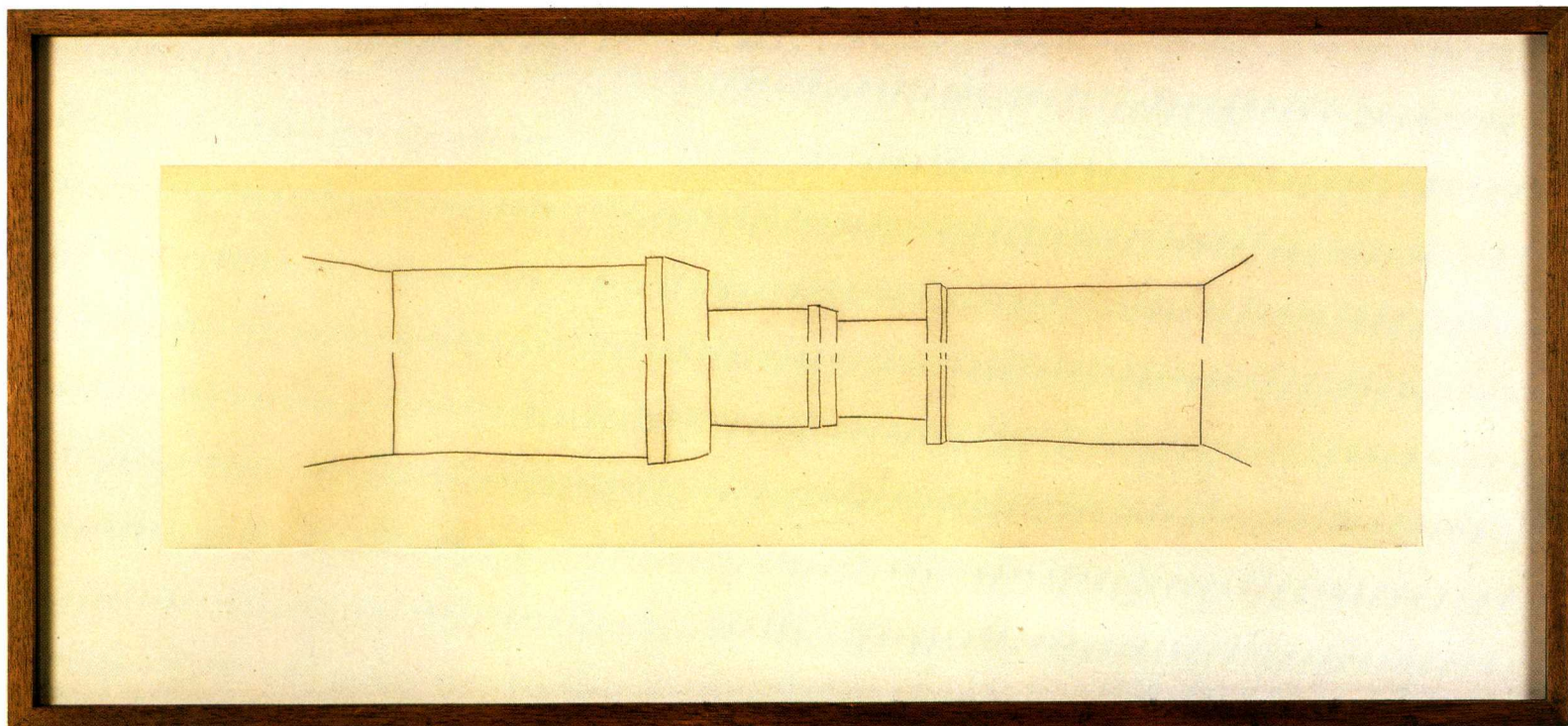
Oscillant lentement  
entre  
les points  
cardinaux,

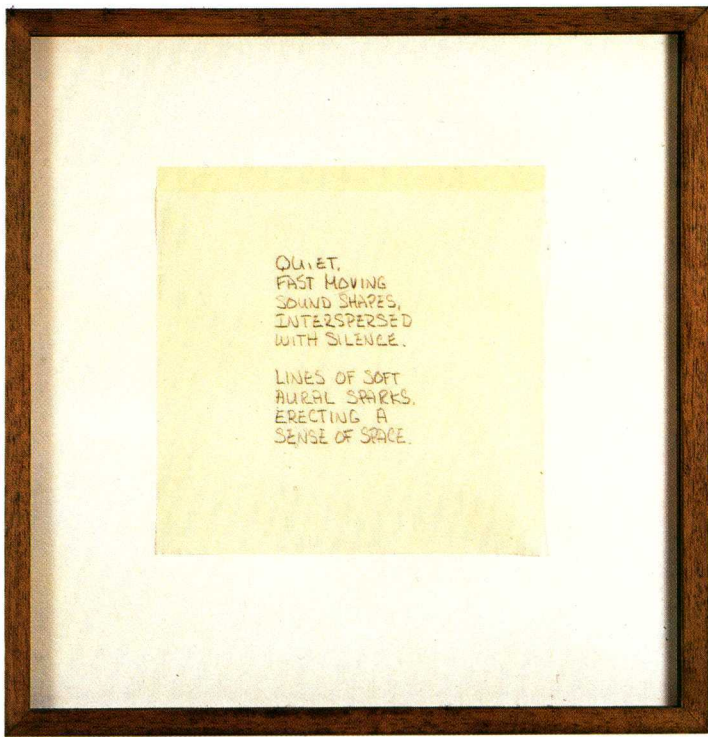
Déplaçant  
l'attention  
de quadrant  
en quadrant

Accompagnée par  
un choeur  
polyphonique  
au battement  
très doux,  
vif,  
sourd.

Untitled, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
30 x 97 cm; 30 x 30 cm

Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
Untitled  
matita su carta/crayon sur papier, 38 x 81 cm





QUIET.  
FAST MOVING  
SOUND SHAPES,  
INTERSPERSED  
WITH SILENCE.

LINES OF SOFT  
AURAL SPARKS,  
ERECTING A  
SENSE OF SPACE.

Impercettibili,  
veloci  
forme sonore,  
framezzate  
di silenzio.

Linee di morbide  
scintille sonore  
creano un  
senso di spazio.

D'imperceptibles,  
et fulgurantes  
formes sonores,  
émaillées  
de silence.

Des lignes de douces  
étincelles auditives,  
érigeant une  
sensation d'espace.





Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 54 x 67 cm; 54 x 89 cm; 55 x 67 cm



Una collina  
boscosa.

Penetrata  
da  
sentieri  
segreti.

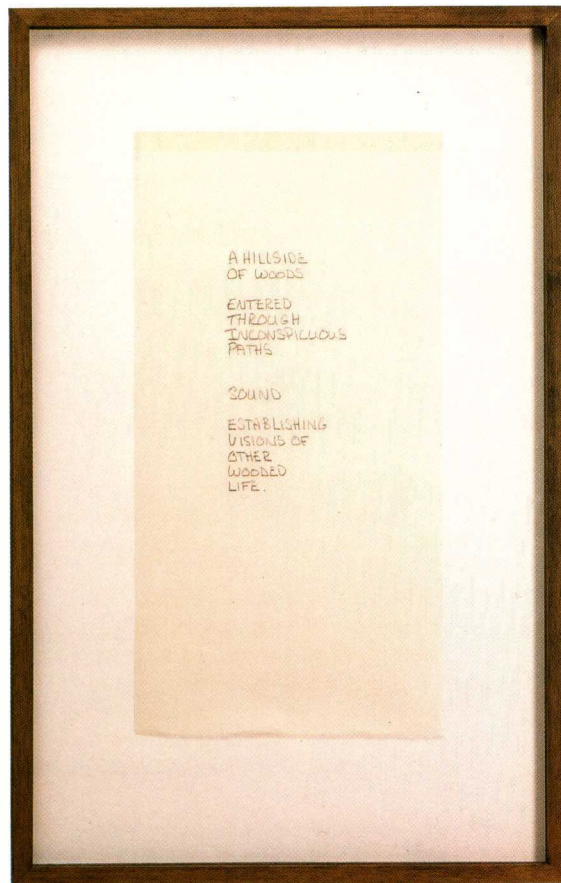
Il suono  
genera  
visioni di  
un'altra  
vita  
silvestre.

Une colline  
boisée.

On y pénètre  
par  
des chemins  
secrets.

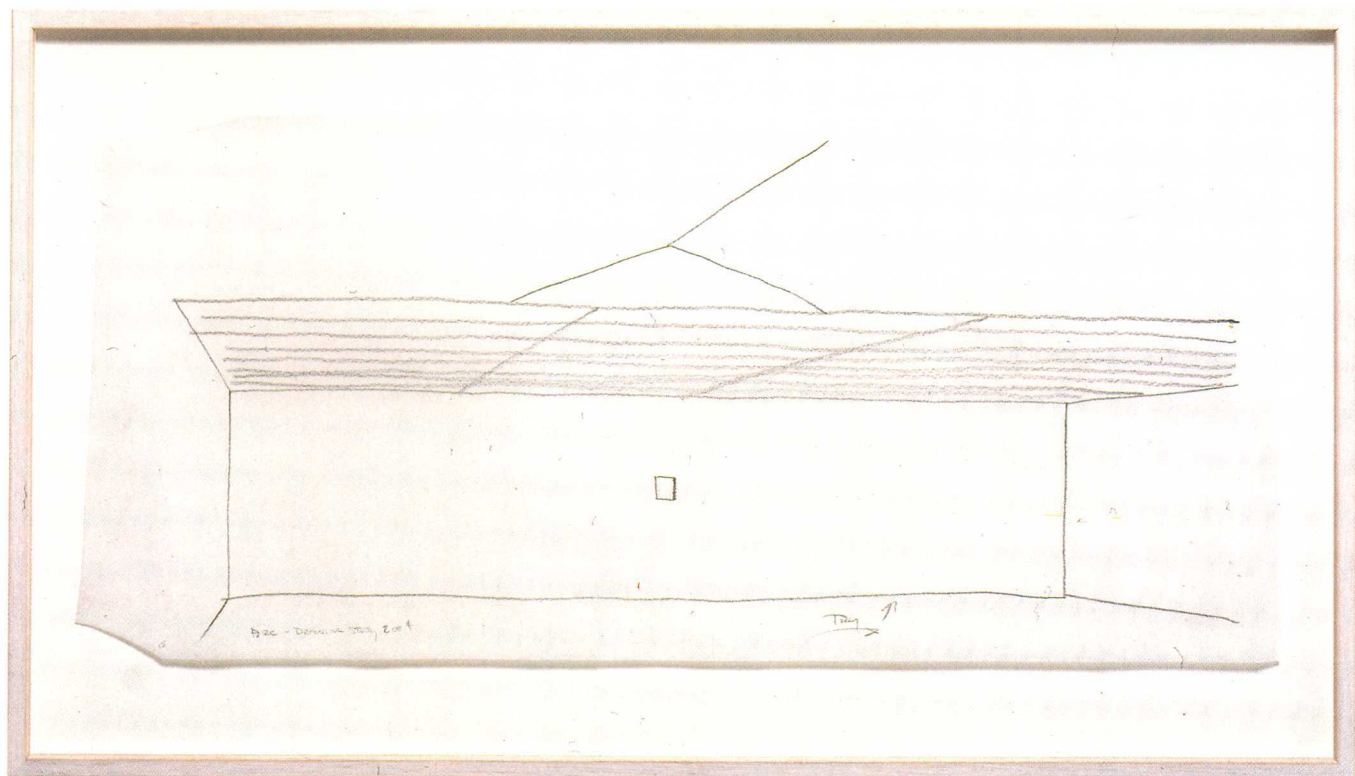
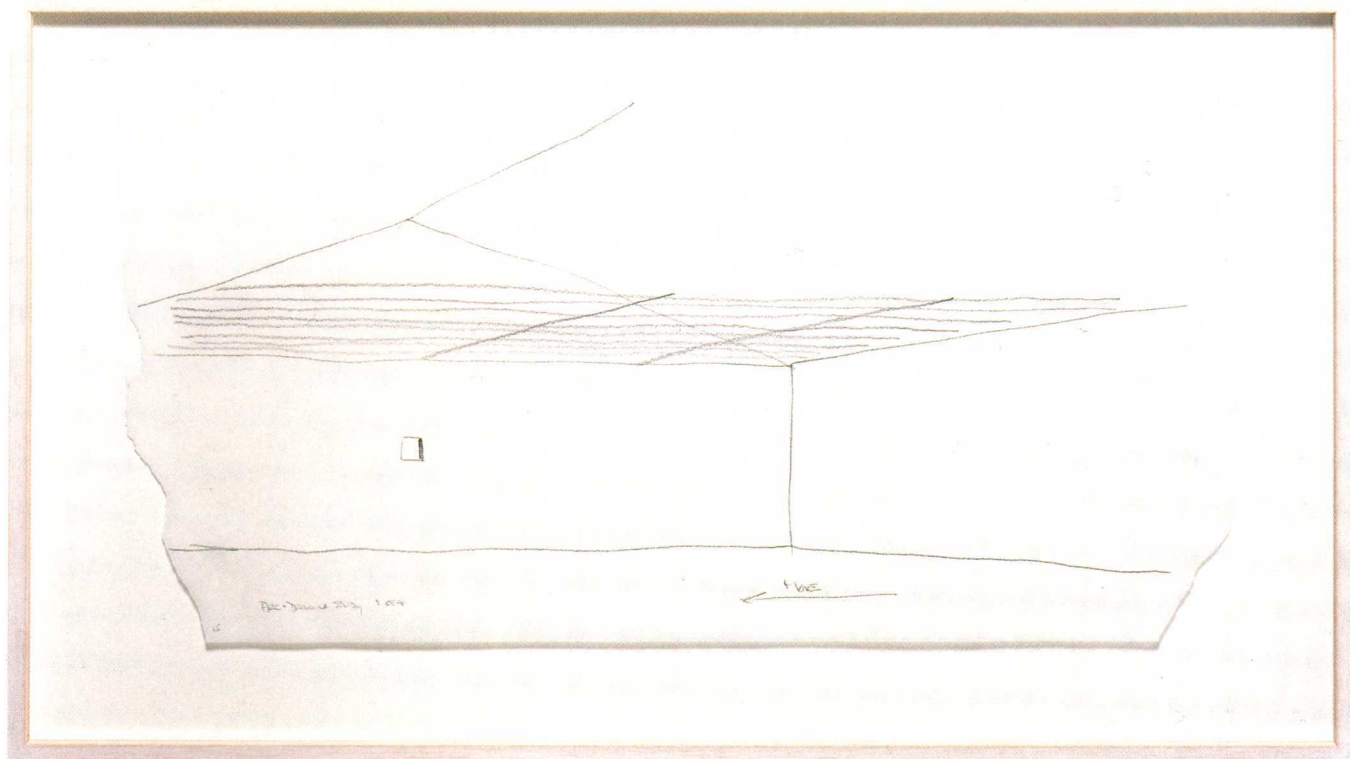
Le son  
formant  
les visions d'une  
autre  
vie  
des bois.

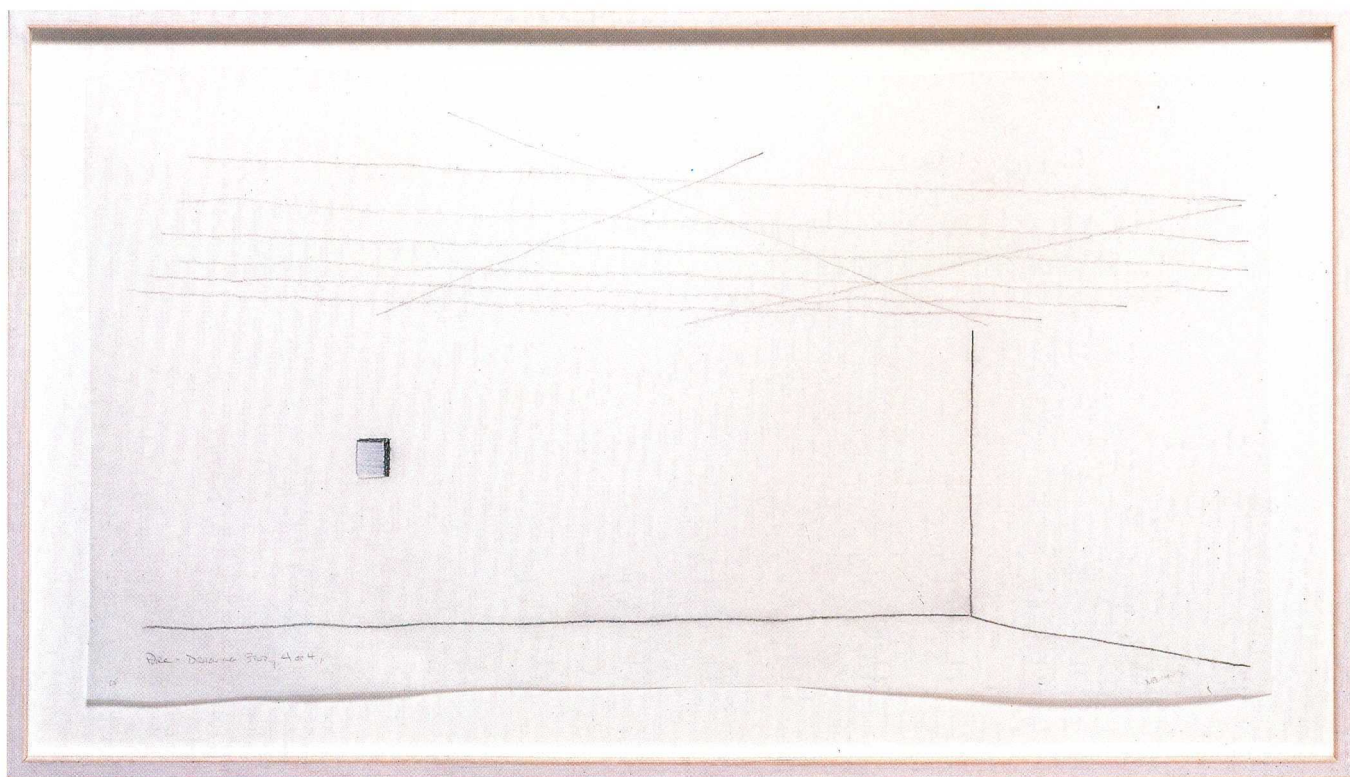
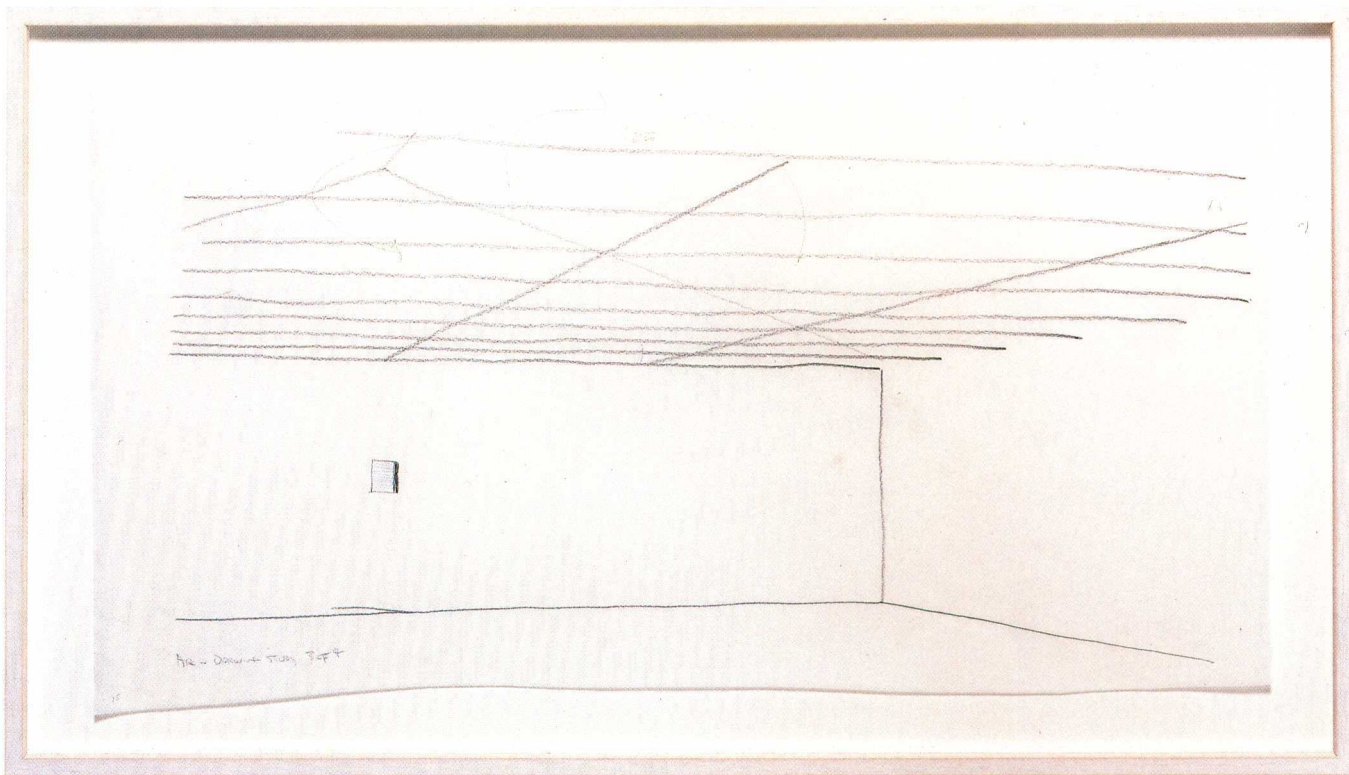
*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
59 x 72,5 cm; 59 x 30 cm



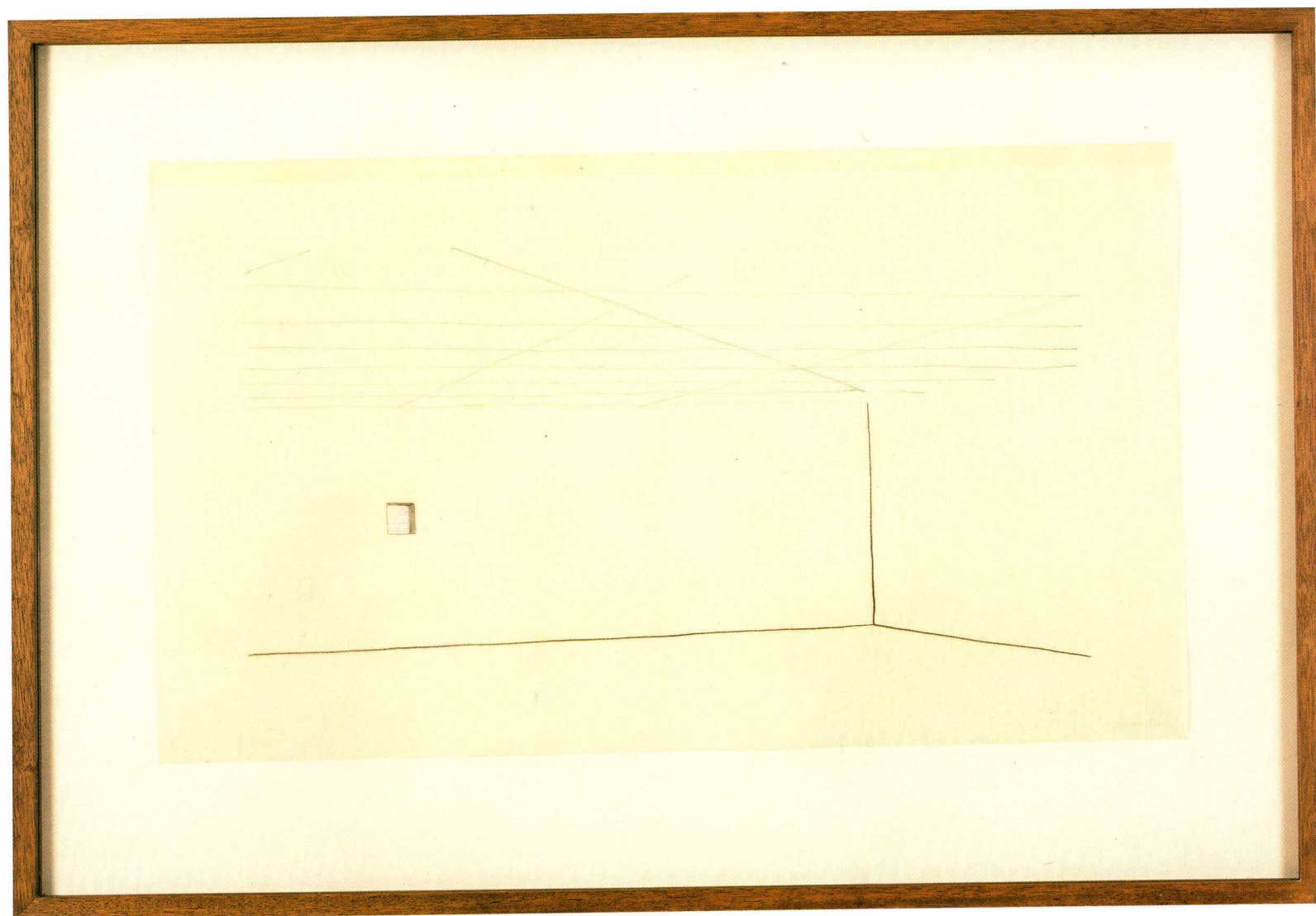
Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*

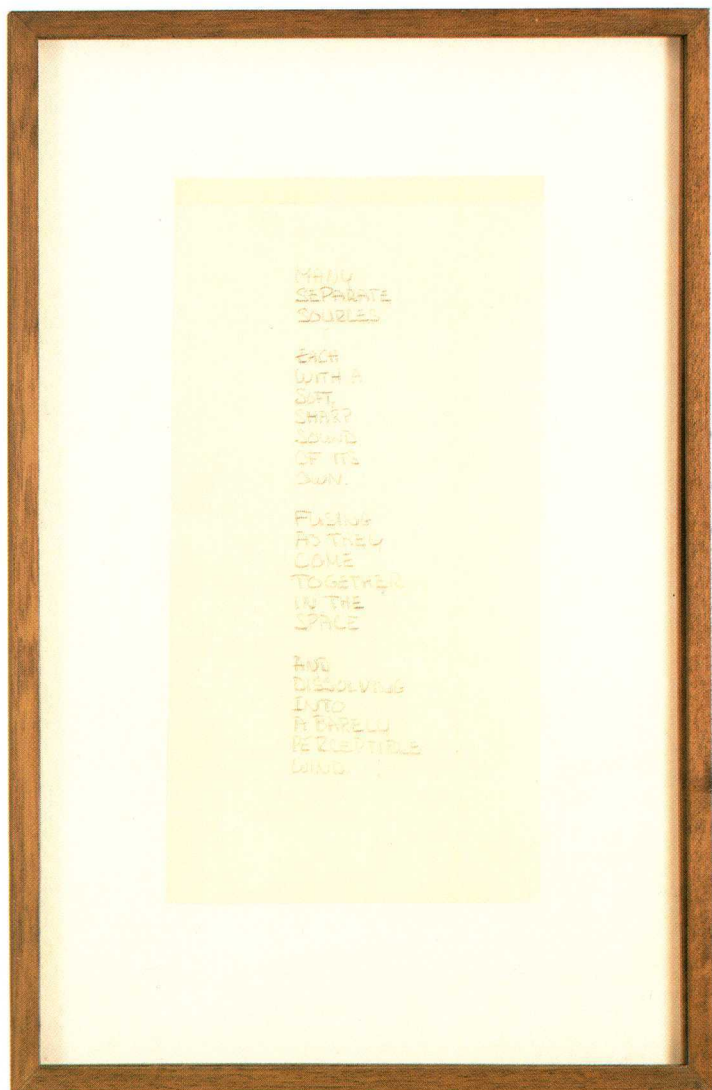
matita su carta/crayon sur papier, 37 x 76 cm;  
37 x 83 cm; matita colorata su carta/crayon de  
couleur sur papier, 44 x 80 cm; 43 x 81 cm





*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
53 x 89,5 cm; 53 x 27 cm





Numerose  
fonti  
isolate.

Ognuna  
con un  
suono  
morbido,  
aspro,  
proprio.

Si fondono  
nel momento in cui  
si raggiungono  
nello  
spazio

e  
si dissolvono  
in un  
alito di vento  
appena

De nombreuses  
sources  
isolées.

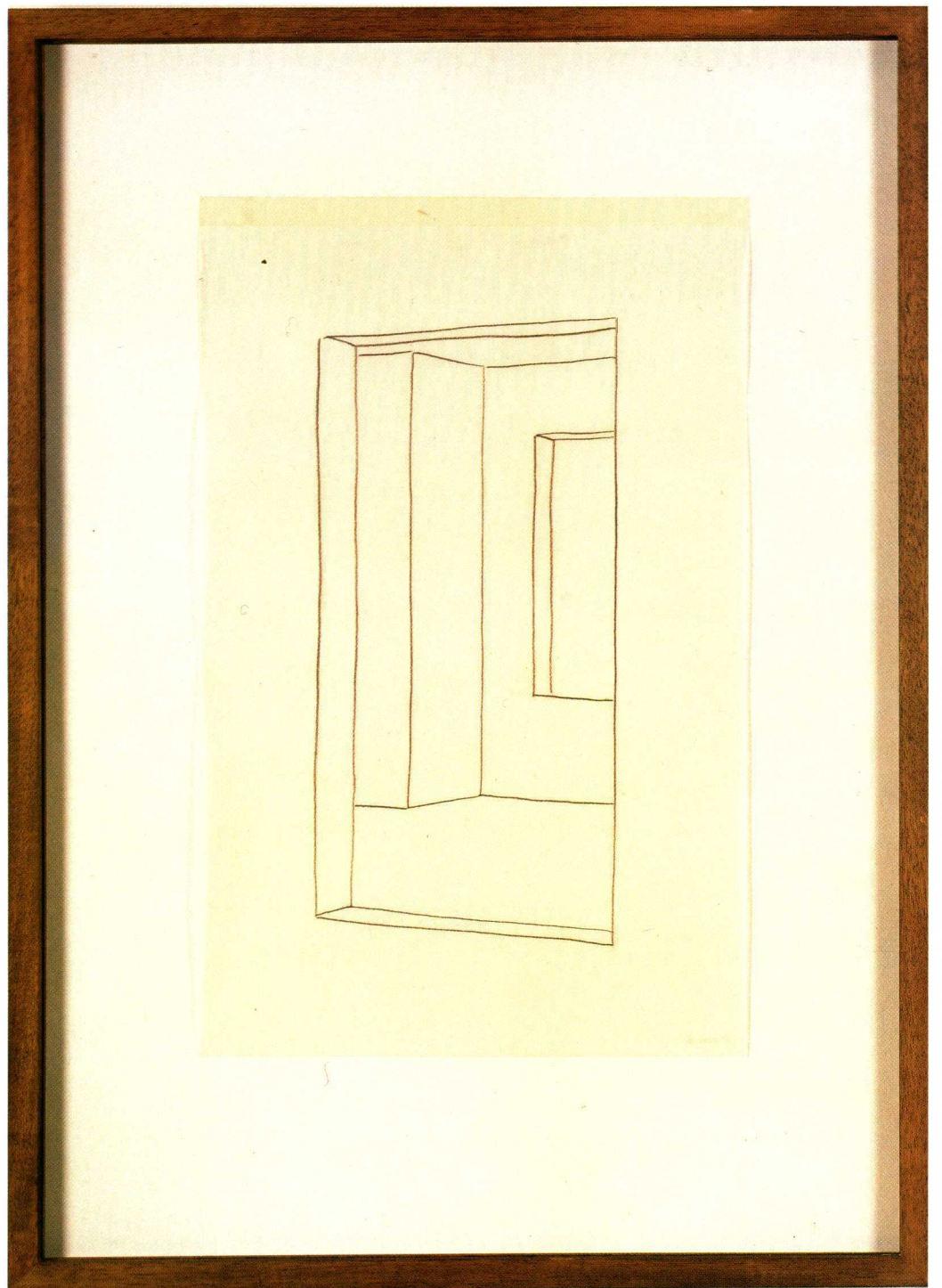
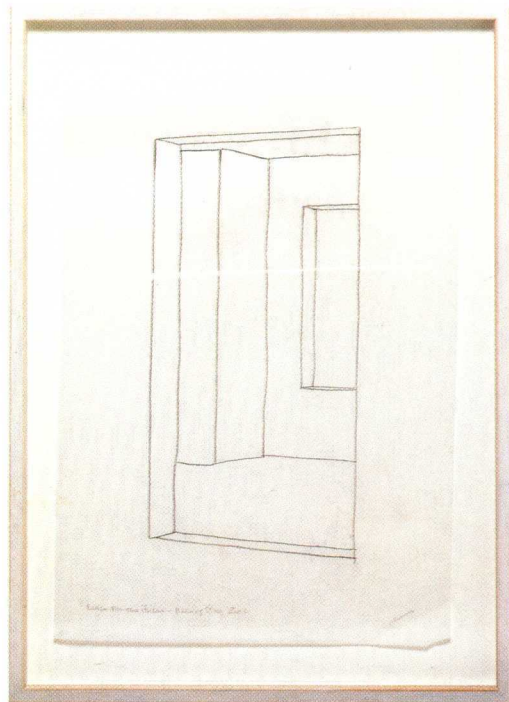
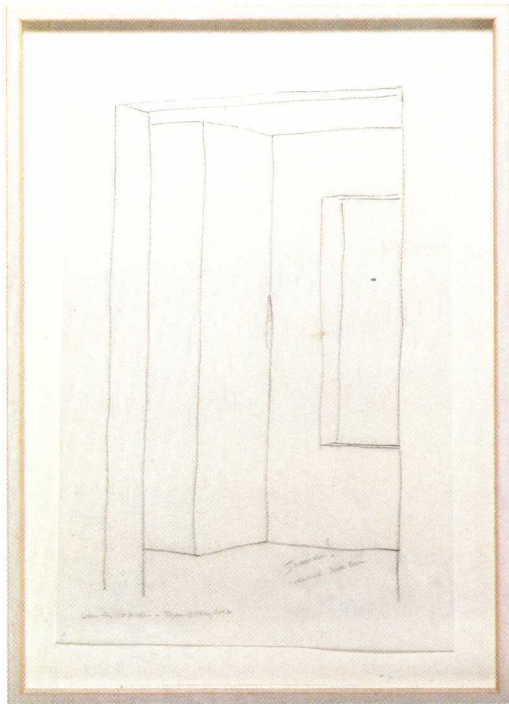
Chacune  
avec un  
son  
doux,  
aigu,  
bien à elle.

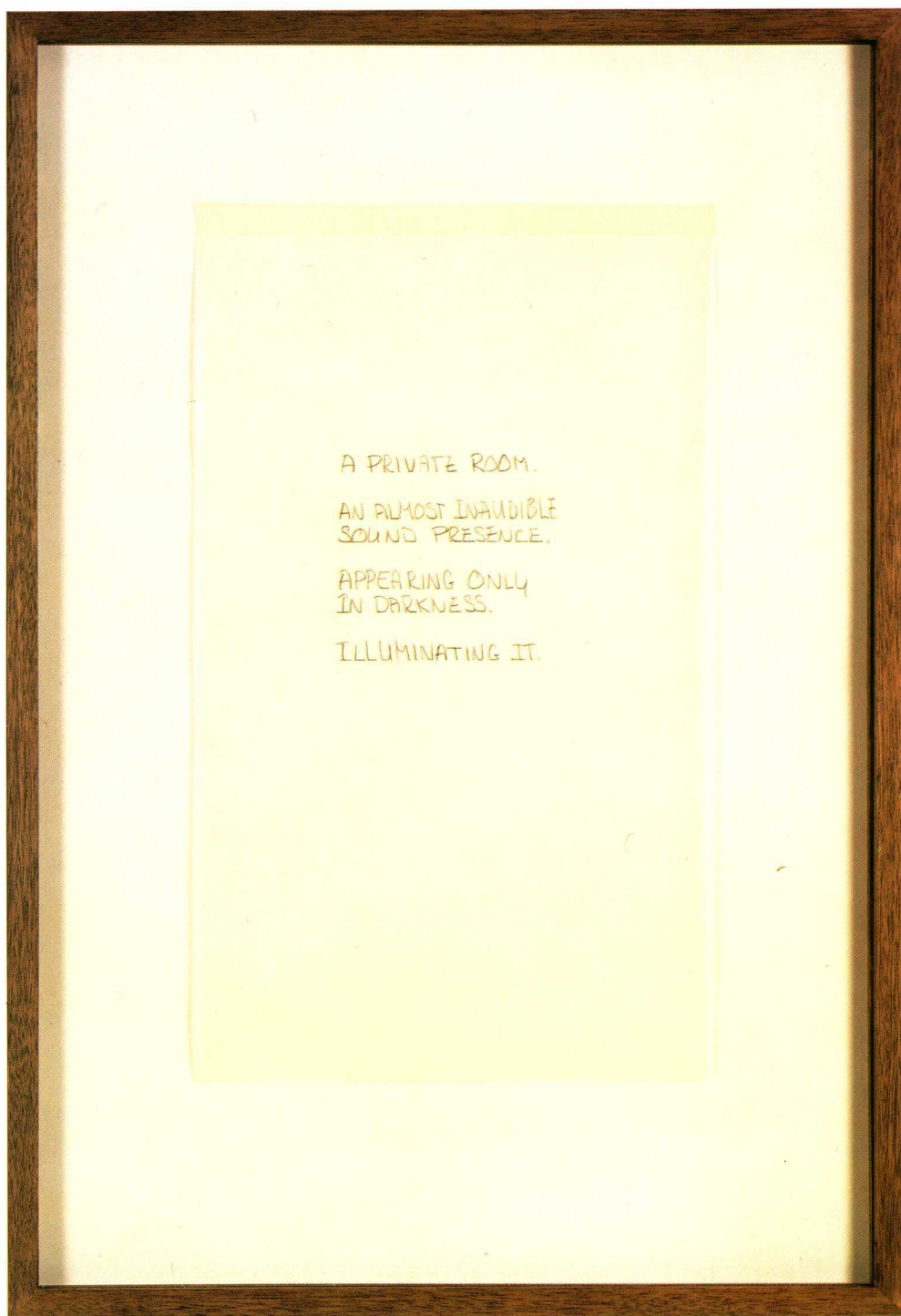
Fusant  
comme elles  
se rejoignent  
dans  
l'espace,

et  
se dissipant  
dans  
un vent  
à peine  
perceptible.

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Works For One Person*,  
matita su carta/crayon sur papier, 56 x 37 cm;  
56 x 37 cm

*Works For One Person, Number 1*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
56 x 35,5 cm; 56 x 33 cm





A PRIVATE ROOM.  
AN ALMOST INAUDIBLE  
SOUND PRESENCE.  
APPEARING ONLY  
IN DARKNESS.  
ILLUMINATING IT.

Un luogo privato.

Una presenza sonora  
quasi impercibile,

Appare solo  
nell'oscurità,

Illuminandola.

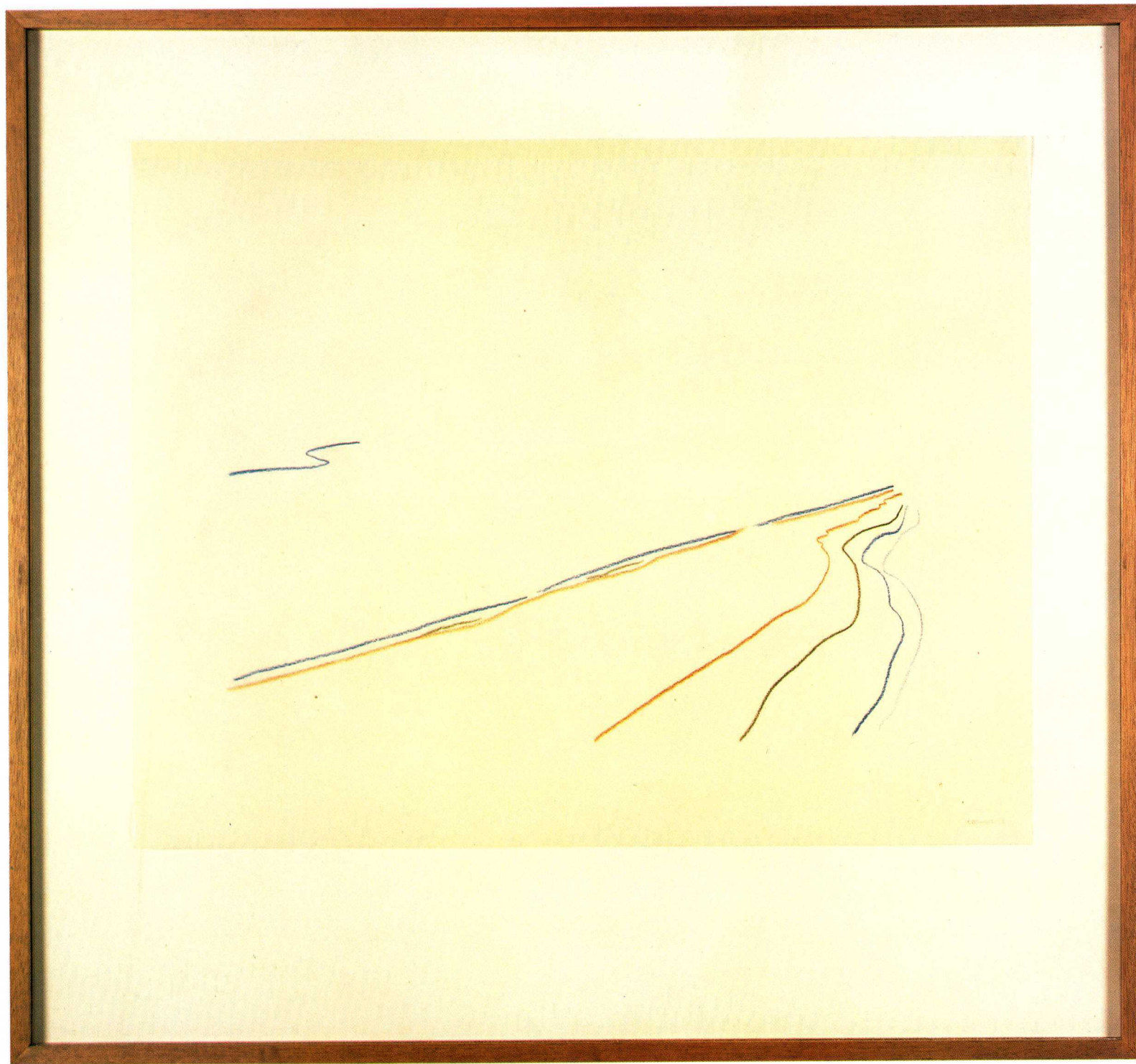
Une pièce privée

Une présence sonore  
presque inaudible,

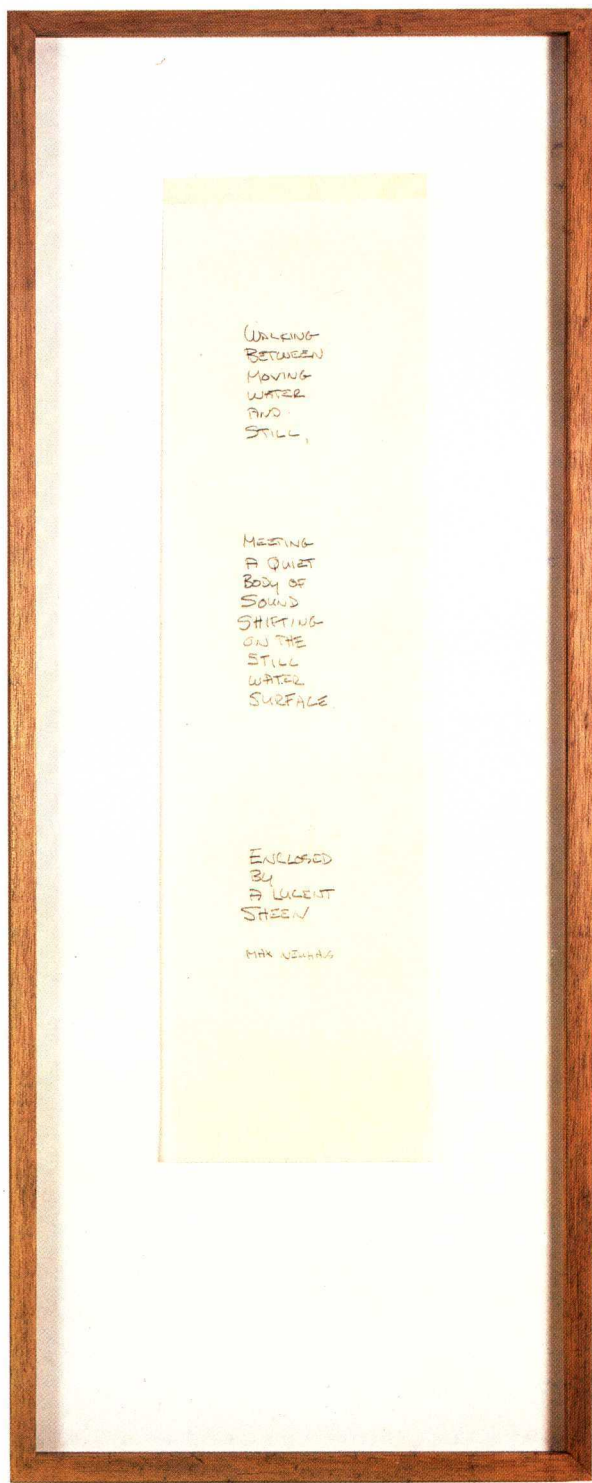
Apparaissant seulement  
dans l'obscurité,

l'illuminant.

*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
75 x 97 cm; 75 x 20 cm







Camminare  
tra  
acque  
calme  
e  
in movimento.

Incontrare  
un placido  
corpo  
sonoro  
che scivola  
sulla  
quieta  
superficie  
dell'acqua.

Racchiuso  
in una  
luce  
scintillante.

Marchant  
entre  
la tourmente  
et  
la quiétude  
de l'eau.

Rencontrant  
un paisible  
corps  
sonore  
qui se déplace  
sur la  
surface  
de l'eau  
sereine.

Entouré  
d'une  
lumière  
scintillante.

*Infinite Lines From Elusive Sources #2*, 1990  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
45 x 50 cm; 45 x 63 cm  
Collezione Giorgio Persano, Torino

In piedi al centro dello spazio si sente una serie di ticchettii. Allontanandosi, ci si imbatte in punti in cui il suono manca del tutto e in altri dove si riesce a udire solo alcuni ticchettii. Nei punti silenziosi sembra che il suono sia completamente scomparso dalla stanza ma, ritornando al centro, lo si percepisce ancora.

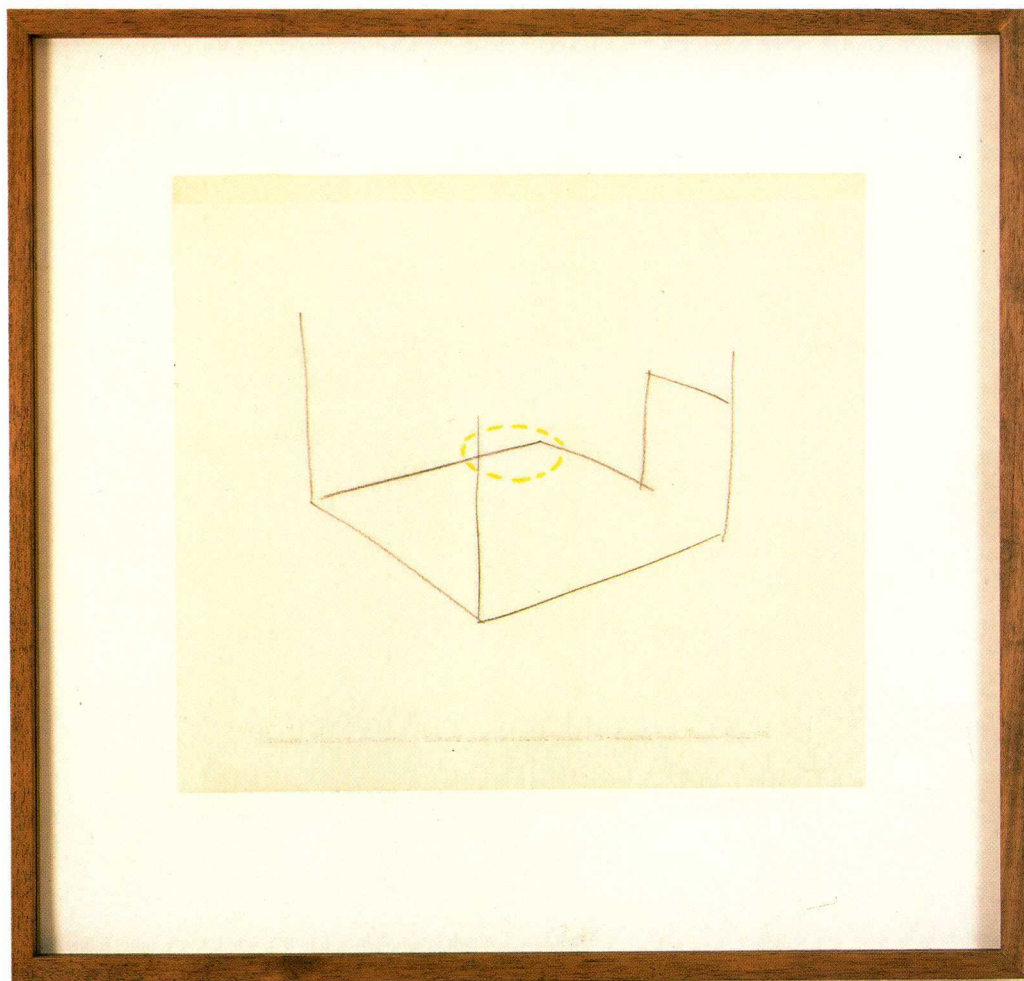
Al centro i ticchettii paiono provenire dall'alto sulla parete alle spalle o di fronte. Se ci si sposta la fonte sonora sembra rimbalzare in vari punti della stanza.

La linea infinita nel titolo dell'opera si riferisce agli elementi di tempo e di altezza dei ticchettii che gradualmente accelerano e rallentano nel salire e scendere di tono, formando una frase infinita - si sviluppano costantemente, non si risolvono mai.

Debout au centre de l'espace on entend une série de cliquettements. En s'éloignant, on rencontre des endroits où il n'y a pas de son du tout et d'autres où l'on ne peut entendre que certains cliquettements. Dans les endroits silencieux il semble que le son a entièrement disparu de la pièce, mais retourner au centre suffit à le révéler de nouveau.

Tant que l'on est au centre, les cliquettements semblent émaner du haut des murs du fond ou de ceux de l'entrée. Lorsqu'on se déplace vers d'autres endroits la source sonore semble se dérober vers des points différents de la pièce.

La ligne infinie dans le titre de l'oeuvre se rapporte aux modèles de temps et de hauteur des cliquettements - ils deviennent peu à peu plus rapides et plus lents alors qu'ils montent et descendent d'un ton, formant une phrase perpétuelle - se développant toujours, ne se résolvant jamais.



## INFINITE LINES FROM ELUSIVE SOURCES #2

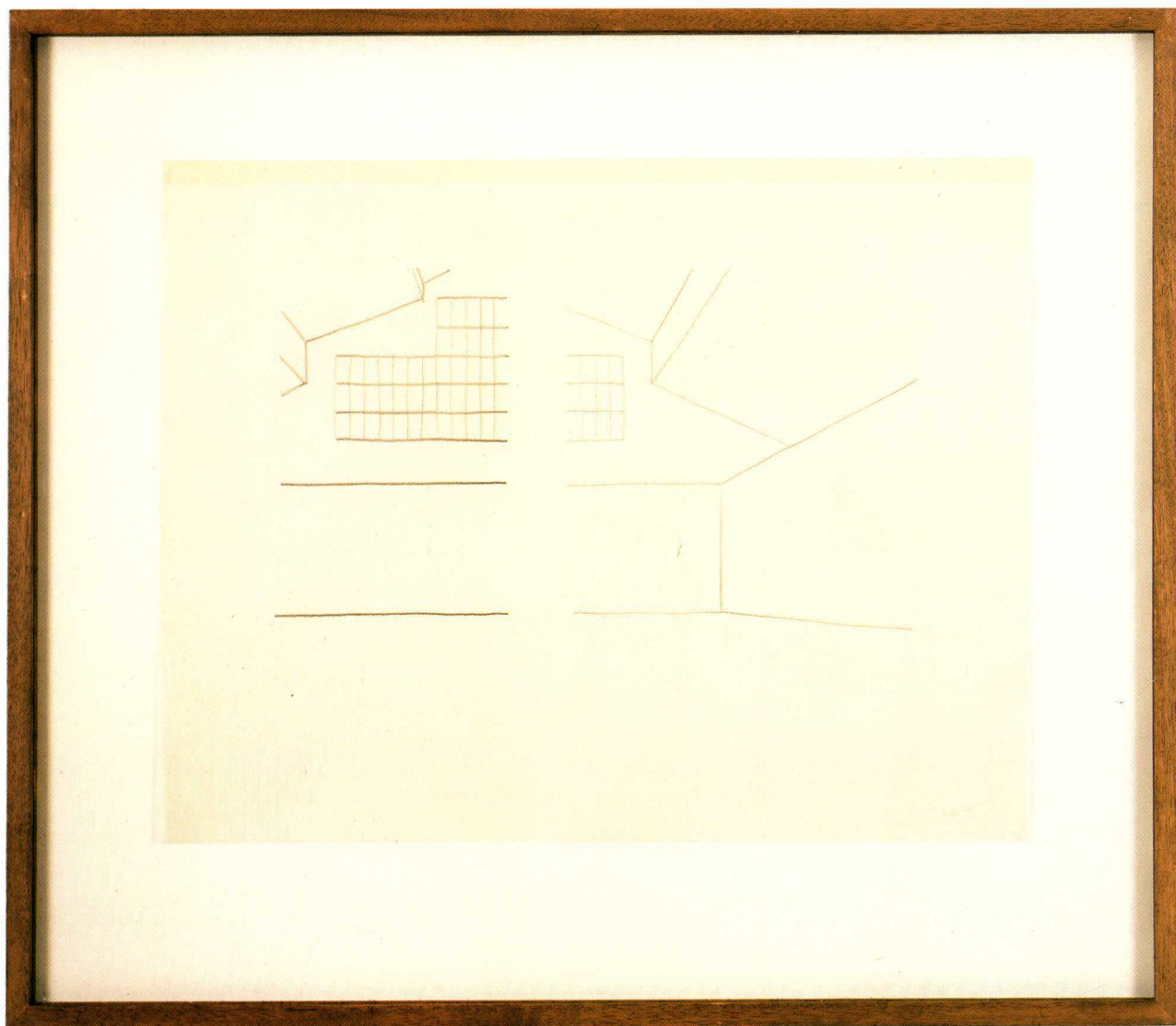
STANDING IN THE CENTER OF THE SPACE ONE HEARS A SERIES OF  
CLICK-LIKE SOUNDS. STEPPING AWAY ONE ENCOUNTERS PLACES WHERE  
THERE IS NO SOUND AT ALL AND OTHERS WHERE ONLY SOME OF THE  
CLICKS CAN BE HEARD. IN THE SILENT PLACES, IT SEEMS THAT THE  
SOUND HAS DISAPPEARED FROM THE ROOM ALTOGETHER, BUT RETURNING  
TO THE CENTER, ALL OF A SUDDEN REVEALS IT AGAIN.

WHILE ONE IS IN THE CENTER THE CLICKS SEEM TO EMANATE FROM  
HIGH ON THE REAR OR FRONT WALLS. WHEN MOVING TO OTHER PLACES  
THE SOURCE OF SOUND SEEMS TO SKIP TO DIFFERENT PARTS IN  
THE ROOM.

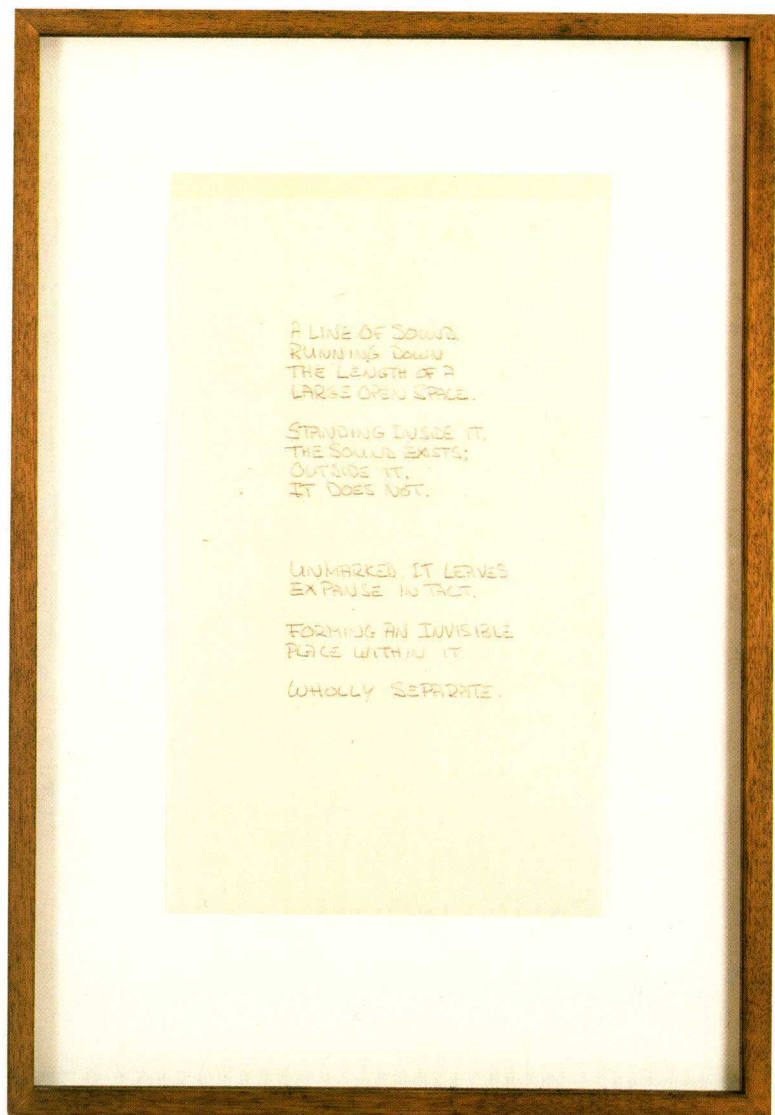
THE INFINITE LINE IN THE WORK'S TITLE REFERS TO THE TIME AND  
PITCH PATTERNS OF THE CLICKS + THEY GRADUALLY GET FASTER AND  
SLOWER WHILE RISING AND FALLING IN PITCH - FORMING AN ENDLESS  
PHRASE - ALWAYS DEVELOPING, NEVER RESOLVING.

MAX NEUBAUM

*Sound Line*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
56 x 71 cm; 56 x 33 cm



Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Sound Line*  
matita su carta/crayon sur papier, 49 x 67 cm

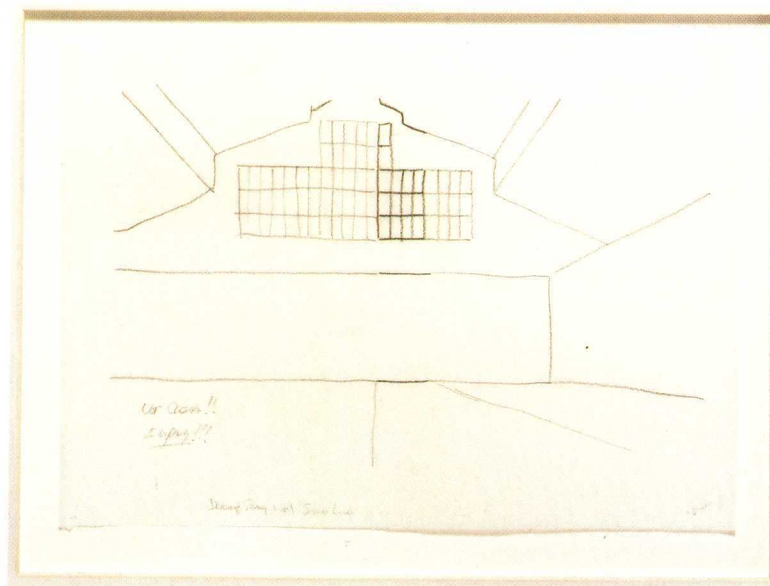


A LINE OF SOUND,  
RUNNING DOWN  
THE LENGTH OF A  
LARGE OPEN SPACE.

STANDING INSIDE IT,  
THE SOUND EXISTS;  
OUTSIDE IT,  
IT DOES NOT.

UNMARKED, IT LEAVES  
EXPANSE INTACT.

FORMING AN INVISIBLE  
PLACE WITHIN IT  
WHOLLY SEPARATE.



Una linea sonora  
scorre  
lungo un  
ampio spazio aperto.

Al suo interno  
il suono esiste,  
al di fuori  
no.

Inavvertita, lascia  
la distesa intatta,

Formando in essa  
un luogo invisibile,

Del tutto separato.

Une ligne sonore,  
s'écoulant  
au long d'un  
grand espace ouvert.

A l'intérieur  
le son existe,  
à l'extérieur,  
il n'existe pas.

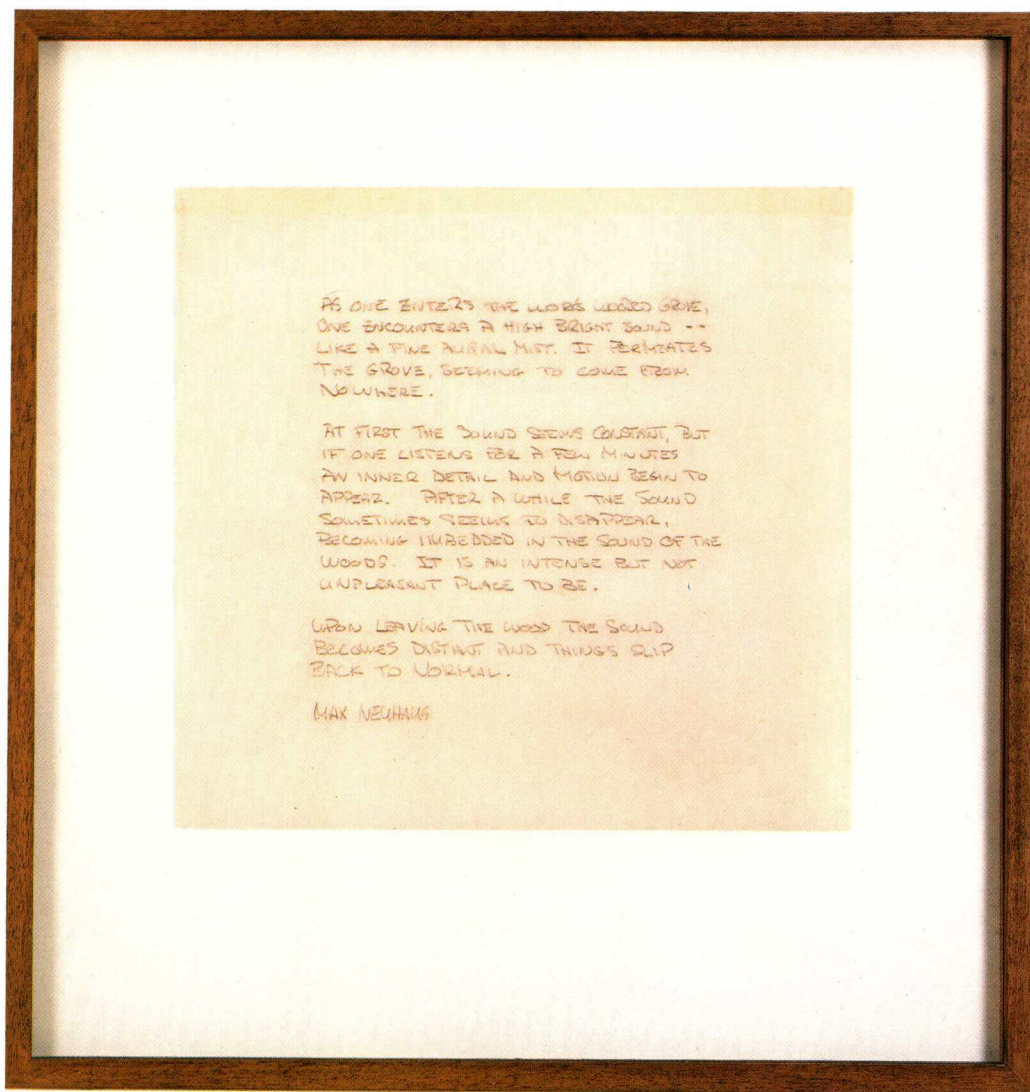
Inaperçu, il laisse  
l'étendue intacte,

Formant en elle  
un espace invisible,

Entièrement autonome.

*Untitled*, 1990  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
48 x 55 cm; 48 x 47 cm





AS ONE ENTERS THE WOODS LEAD TO GROVE,  
ONE ENCOUNTERS A HIGH BRIGHT SOUND --  
LIKE A FINE AURAL MIST. IT PERMEATES  
THE GROVE, SEEMING TO COME FROM  
NOWHERE.

AT FIRST THE SOUND SEEMS CONSTANT, BUT  
IF ONE LISTENS FOR A FEW MINUTES  
AN INNER DETAIL AND MOTION BEGIN TO  
APPEAR. AFTER A WHILE THE SOUND  
SOMETIMES SEEMS TO DISAPPEAR,  
BECOMING IMBEDDED IN THE SOUND OF THE  
WOODS. IT IS AN INTENSE BUT NOT  
UNPLEASANT PLACE TO BE.

UPON LEAVING THE WOOD THE SOUND  
BECOMES DISTANT AND THINGS SLIP  
BACK TO NORMAL.

MAX NEUHAUS

Appena entrati nel boschetto di questa  
istallazione si avverte un suono alto, limpido  
- come un fine velo acustico che permea  
il bosco, come venuto dal nulla.

All'inizio il suono sembra costante ma  
se si presta ascolto qualche minuto  
compaiono un dettaglio e un movimento riposti.  
Dopo poco il suono pare a volte  
scompare, fondendosi con  
quello dei boschi. È un luogo intenso  
ma esserci non è sgradevole.

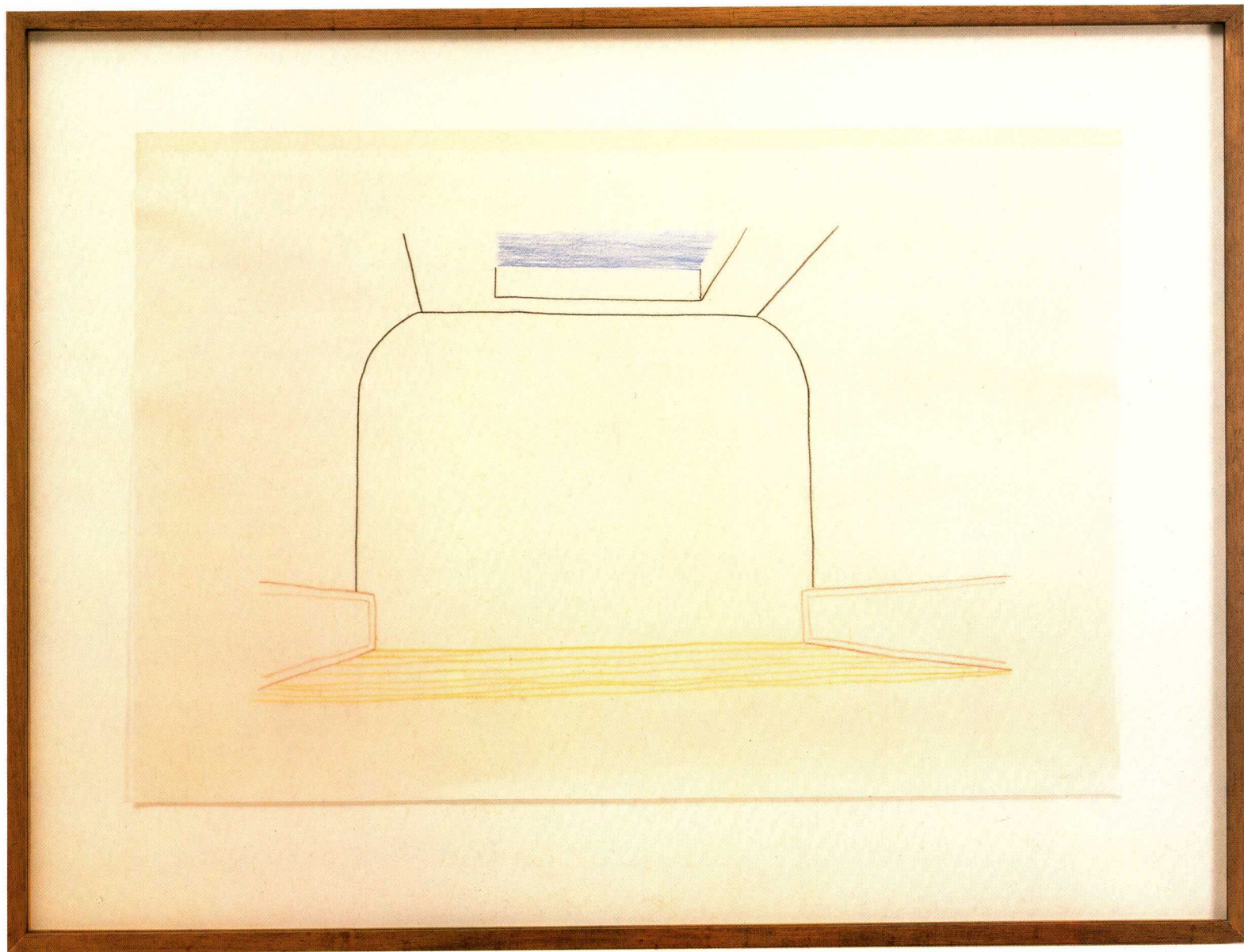
Lasciando il bosco il suono si  
allontana e le cose scivolano di nuovo  
nella normalità.

Aussitôt entré dans le bosquet d'arbres de  
l'installation, un son aigu et clair nous parvient  
- comme une fine brume auditive. Il pénètre  
le bosquet, comme venu de nulle part.

D'abord le son semble constant, mais  
si l'on écoute pendant quelques minutes  
un détail et un mouvement internes  
commencent à apparaître. Au bout de quelque  
temps le son semble parfois disparaître,  
se fondant dans le son des bois. C'est un endroit  
intense mais pas déplaisant à occuper.

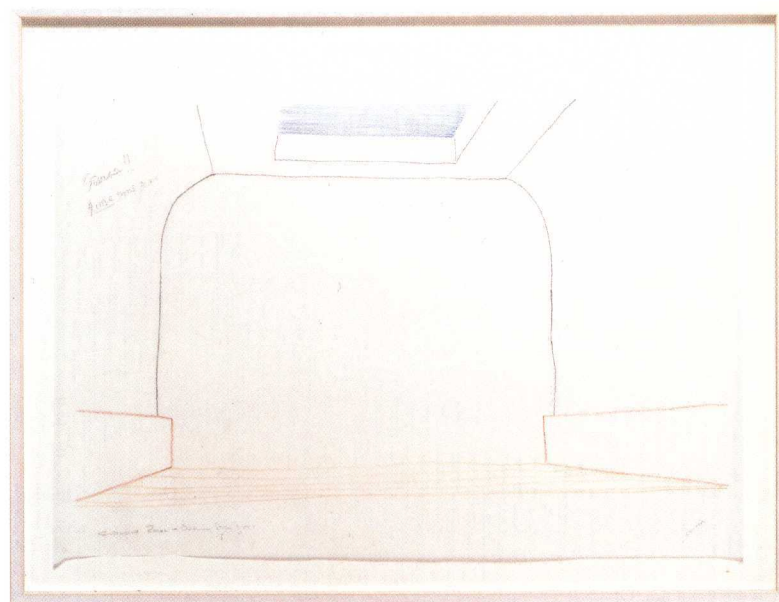
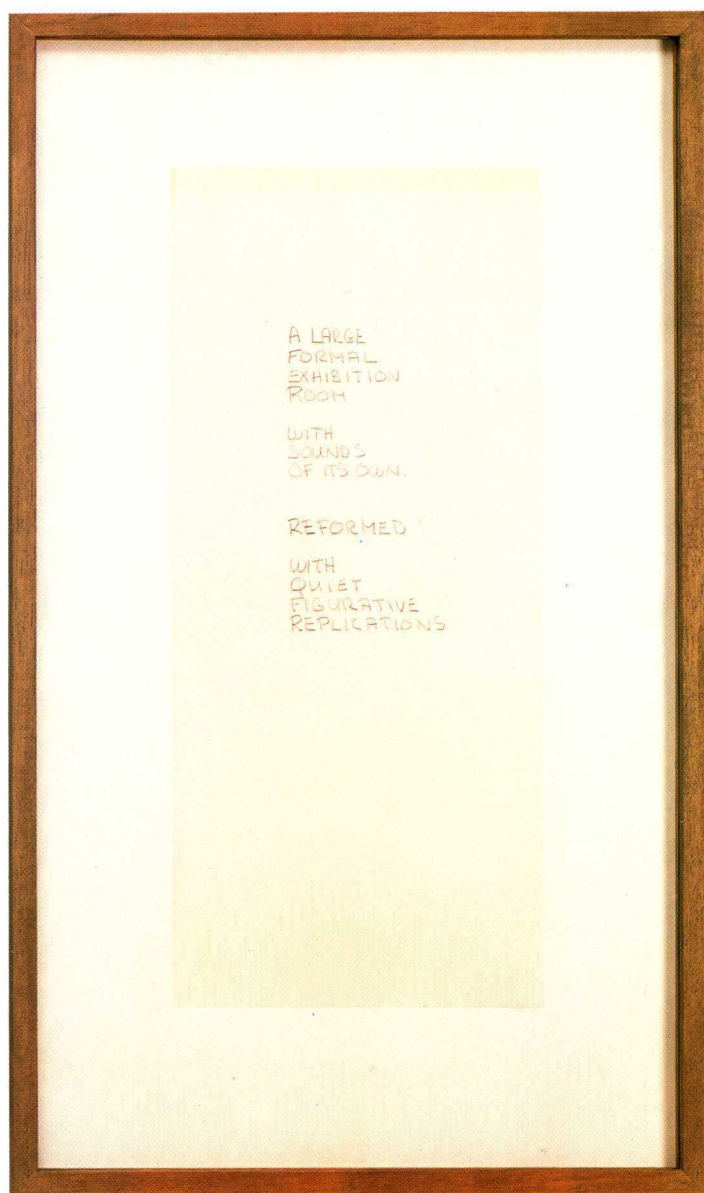
Dès que l'on quitte le bois le son  
devient lointain et les choses glissent  
à nouveau vers la normale.

*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
65,5 x 95,5 cm; 65,5 x 29 cm





Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 58 x 77 cm



Un'ampia  
sala  
d'esposizione  
austera

con  
suoni  
propri.

Ridisegnata

con  
tenui  
echi  
simbolici.

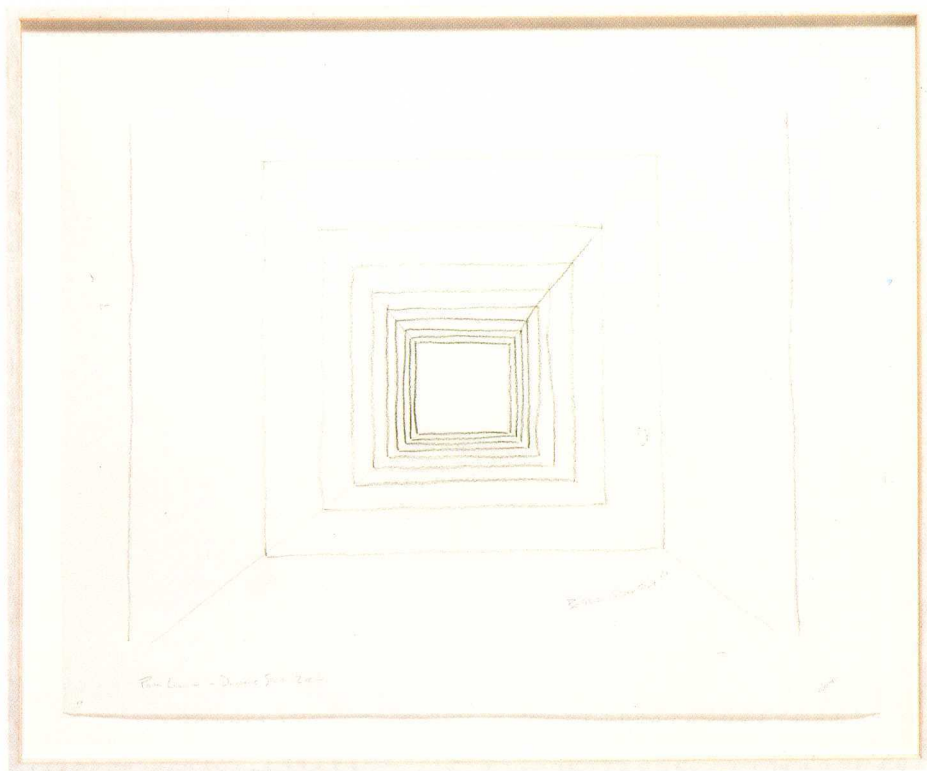
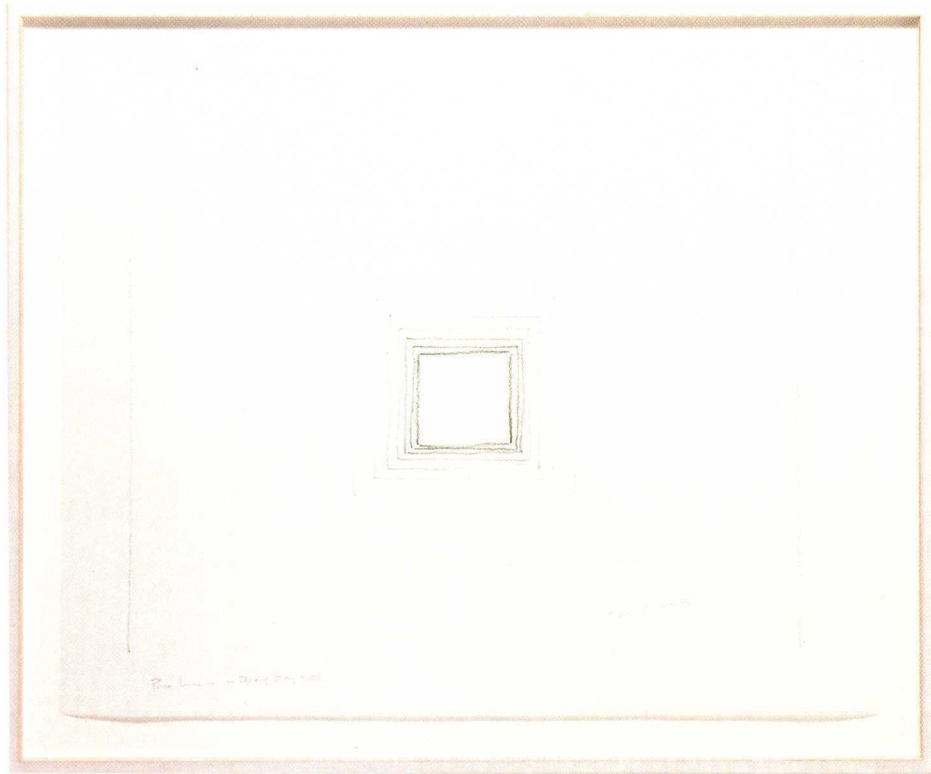
Une grande  
salle  
d'exposition  
austère

avec  
des sons  
bien à elle.

Reformulée

avec  
de silencieuses  
répliques  
figuratives.

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 62 x 76 cm; 62 x 76 cm

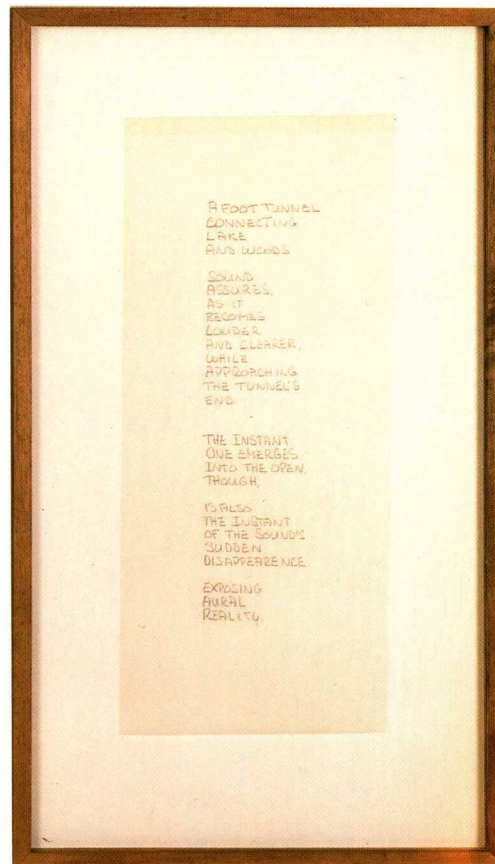
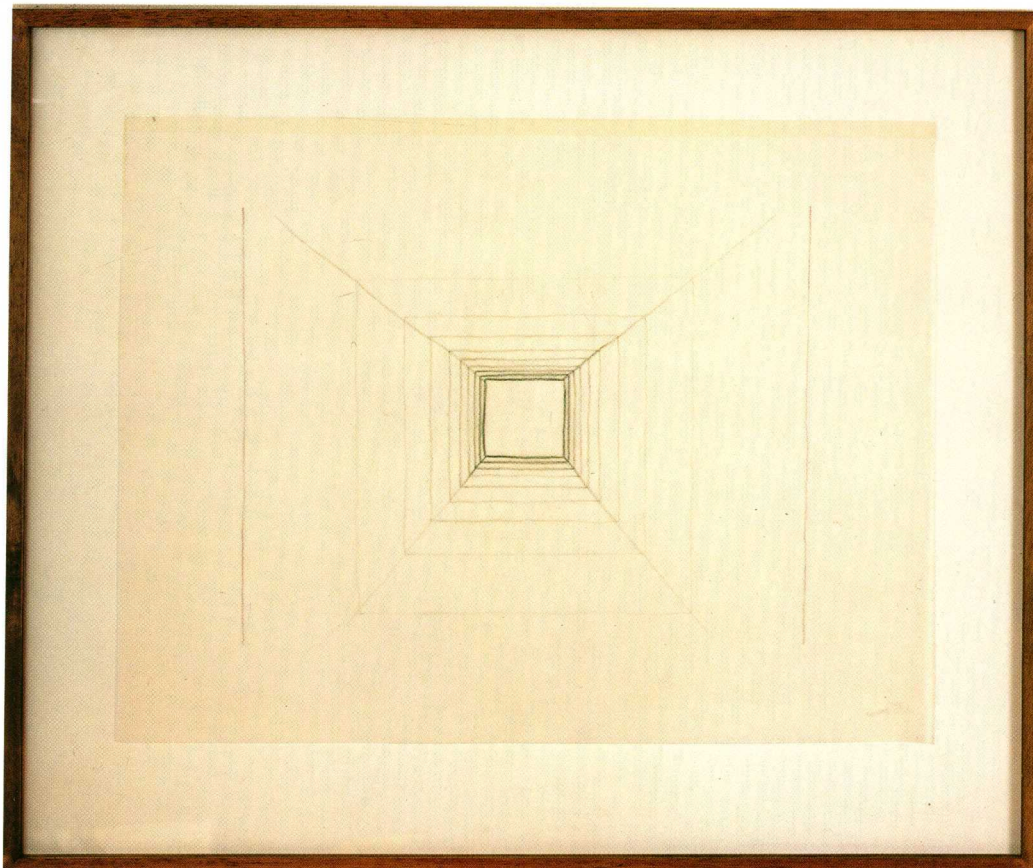


Untitled, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur

sur papier

68,5 x 89 cm; 68,5 x 29,5 cm



Un tunnel pedonale  
che congiunge  
il lago e i boschi.

Il suono rassicura  
divenendo  
più forte e chiaro  
non appena  
ci si avvicina  
al termine  
del tunnel.

Ma l'istante  
in cui si emerge  
alla luce del giorno

è anche l'istante  
in cui il suono  
all'improvviso  
scompare.

Rivelando  
la realtà  
uditiva.

Un tunnel piétonnier  
reliant  
un lac à des bois.

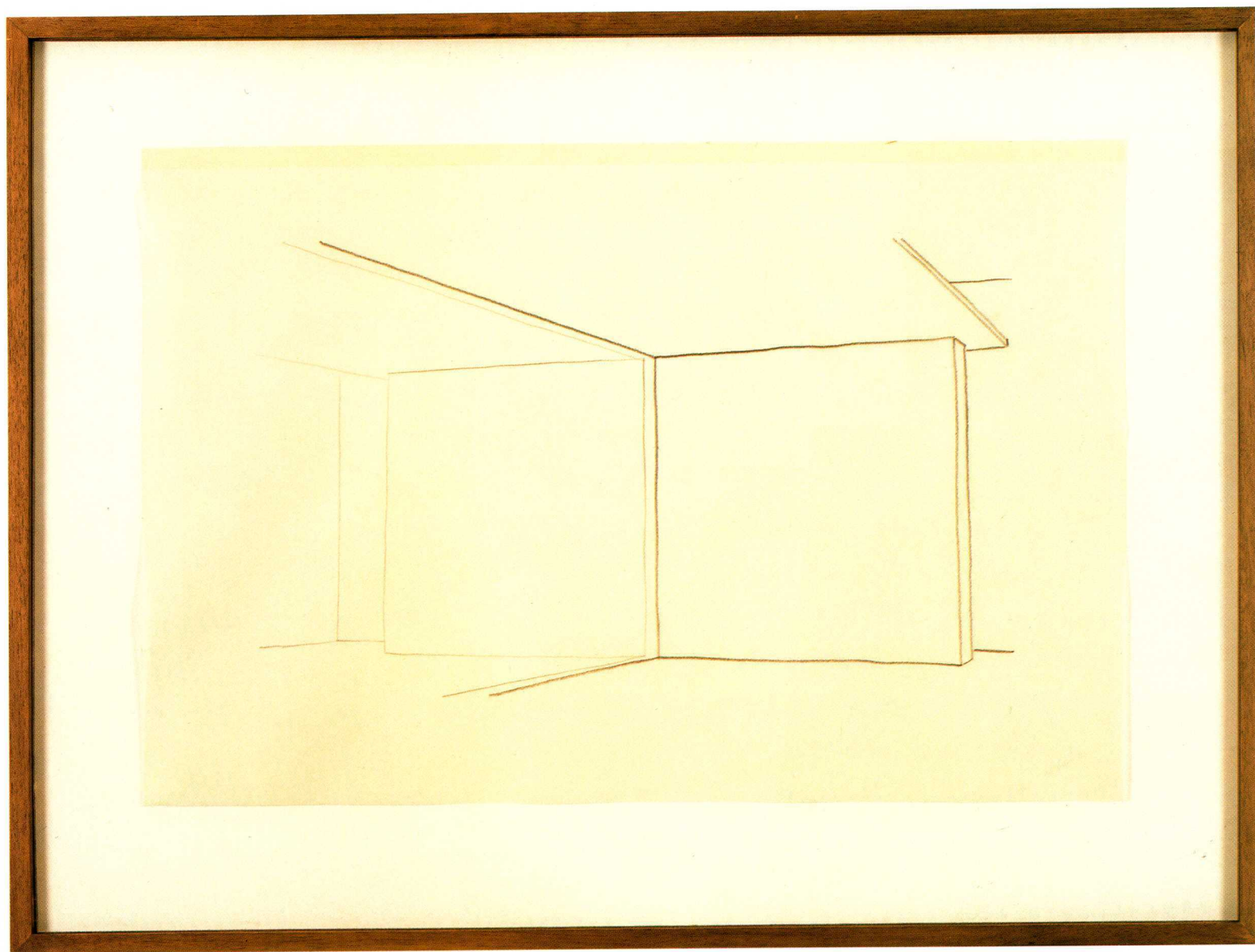
Le son se renforce,  
il devient  
plus fort et plus clair,  
alors  
qu'on s'approche  
de la fin  
du tunnel.

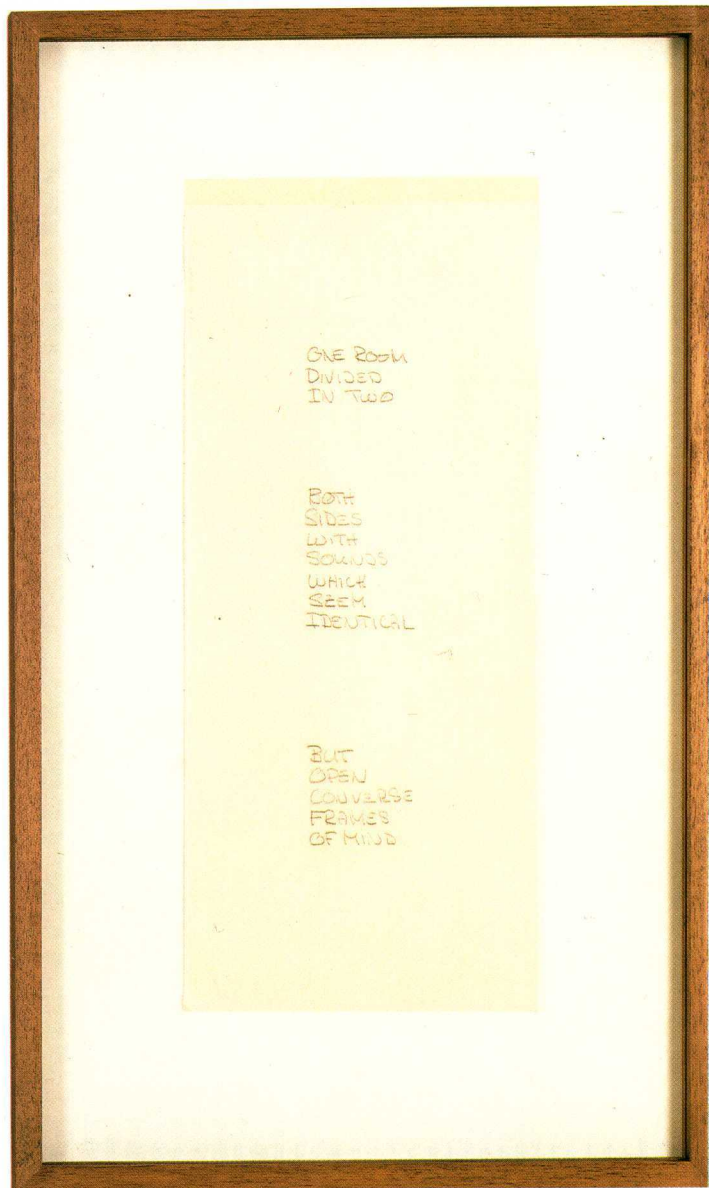
L'instant où l'on émerge  
en plein jour,  
pourtant,

est aussi l'instant  
de la soudaine  
disparition  
du son.

Exposer  
la réalité  
auditive.

*Two Sides Of The 'Same' Room*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
61 x 90 cm; 61 x 26 cm





Una stanza  
divisa  
in due.

Le due  
parti  
con  
suoni  
che  
sembrano  
identici

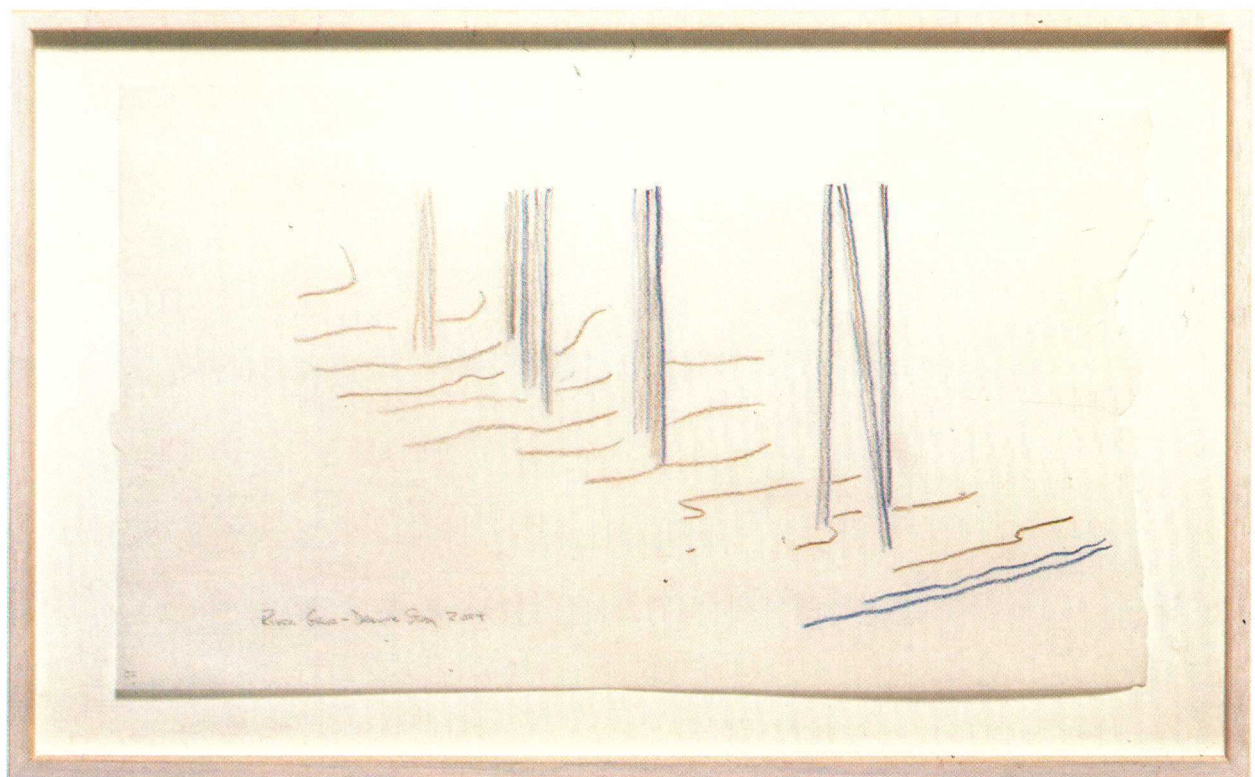
ma che  
schiudono  
opposte  
disposizioni  
di spirito.

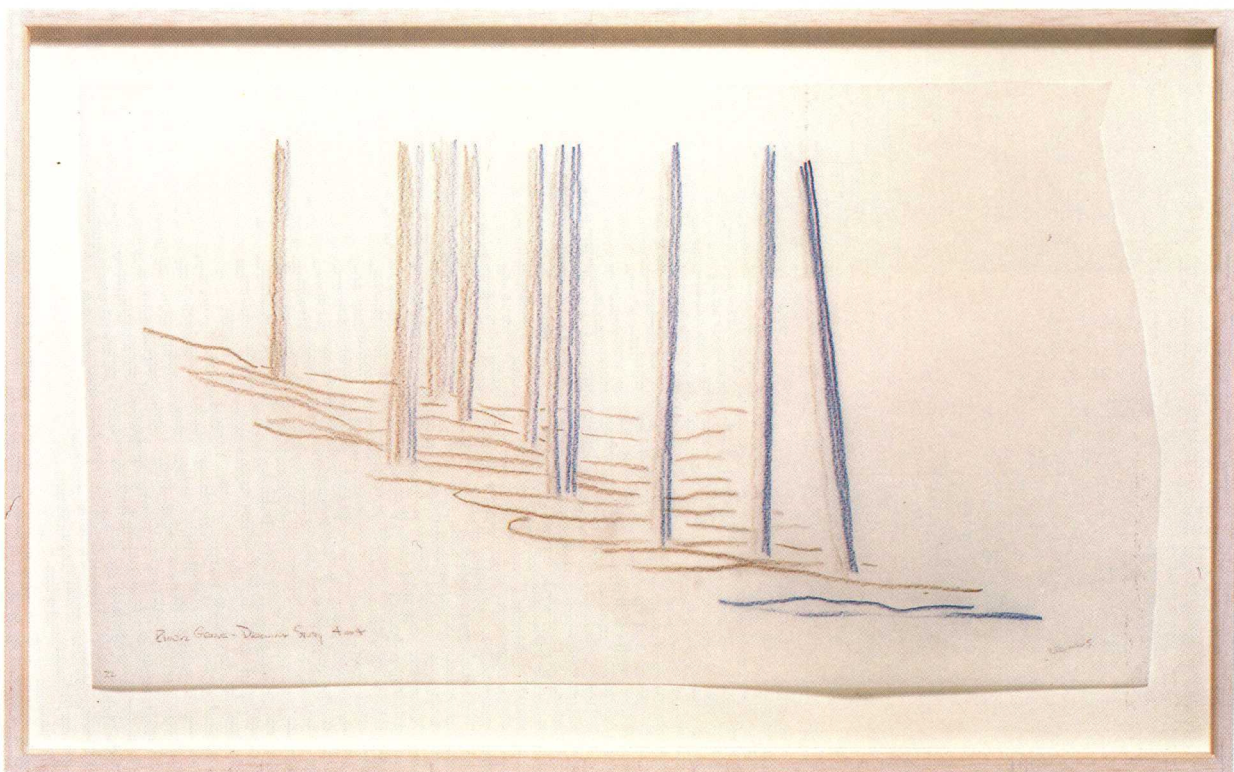
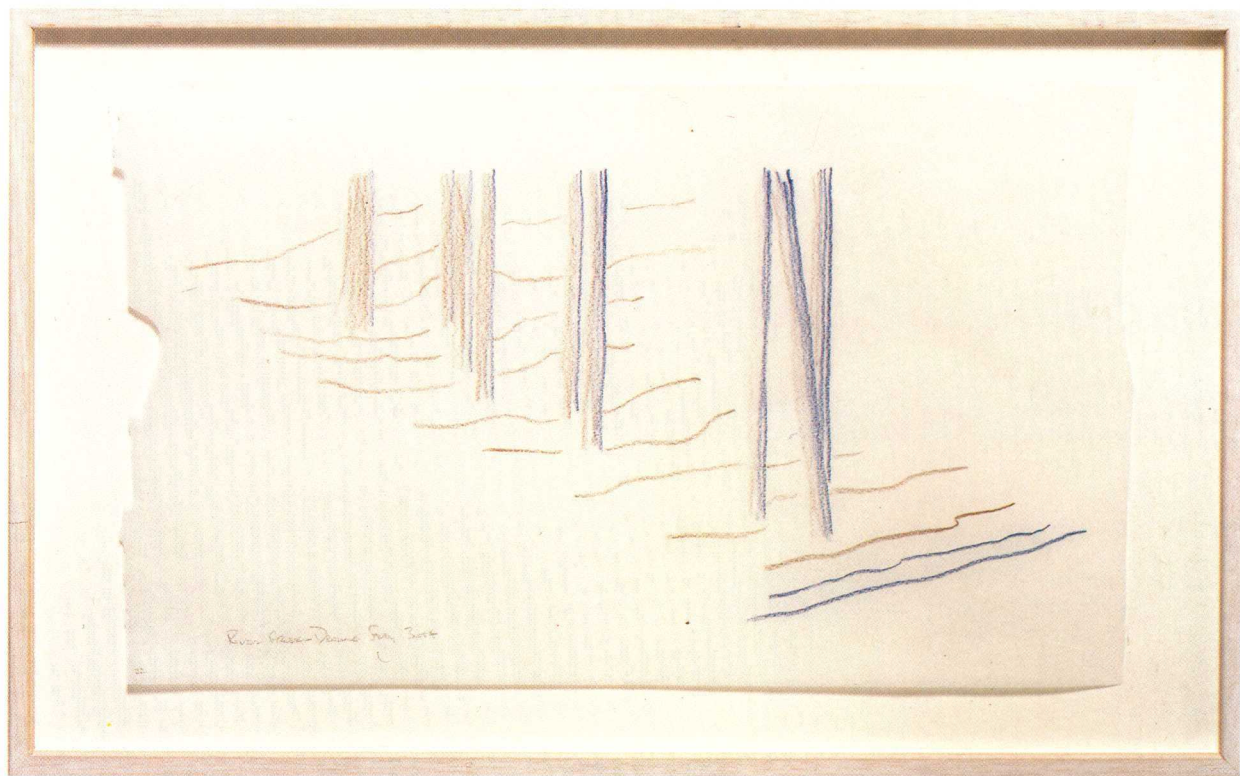
Une pièce  
séparée  
en deux.

Les deux  
côtés  
avec  
des sons  
qui  
semblent  
identiques,

mais  
appellent  
des dispositions  
d'esprit  
opposées.

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*River Grove*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 39 x 67 cm; 37 x 62 cm; 38 x 61 cm;  
38 x 65 cm

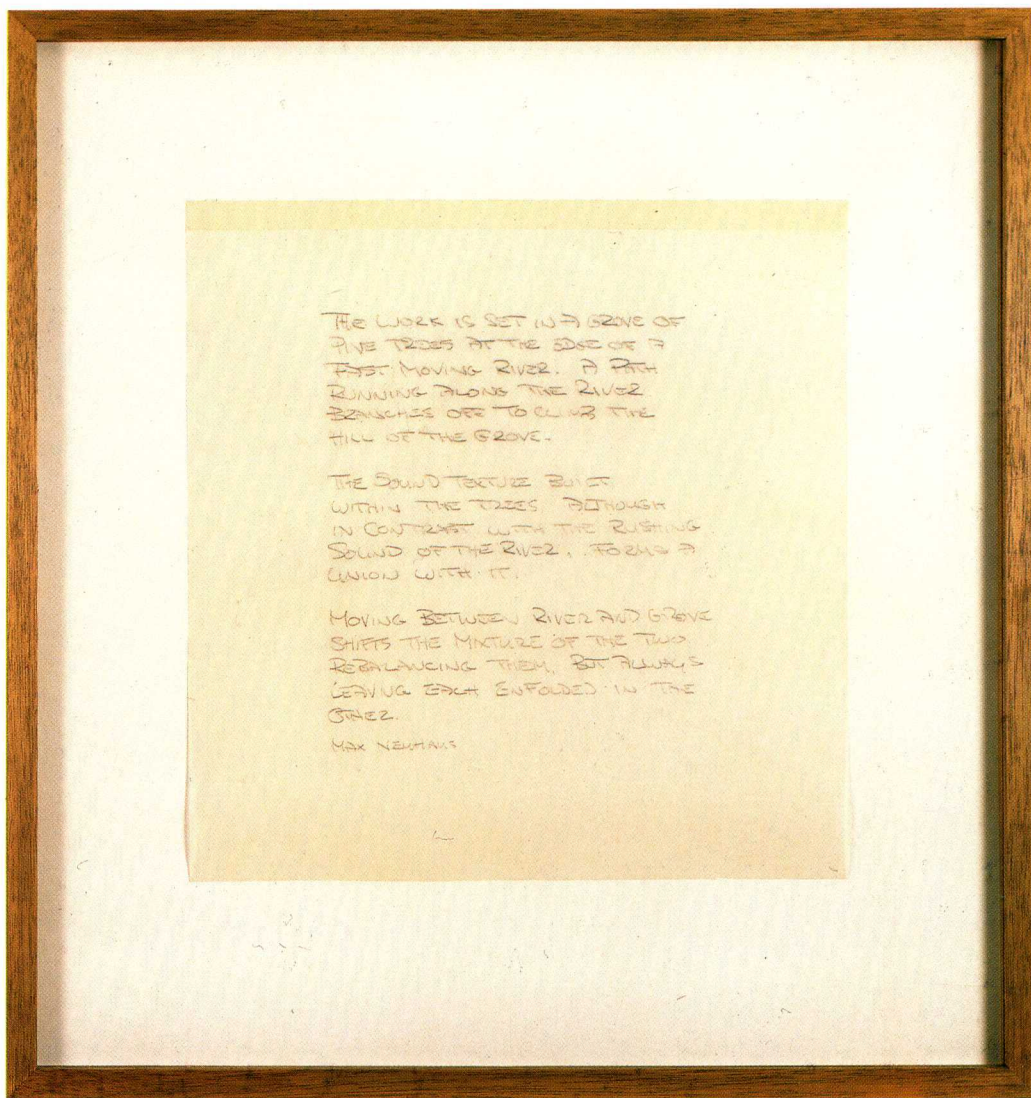




*River Grove*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
45,5 x 67 cm; 45,5 x 43 cm







L'opera si trova in una pineta sulla riva di un fiume impetuoso. Un sentiero che costeggia il fiume si biforca per risalire il pendio della pineta.

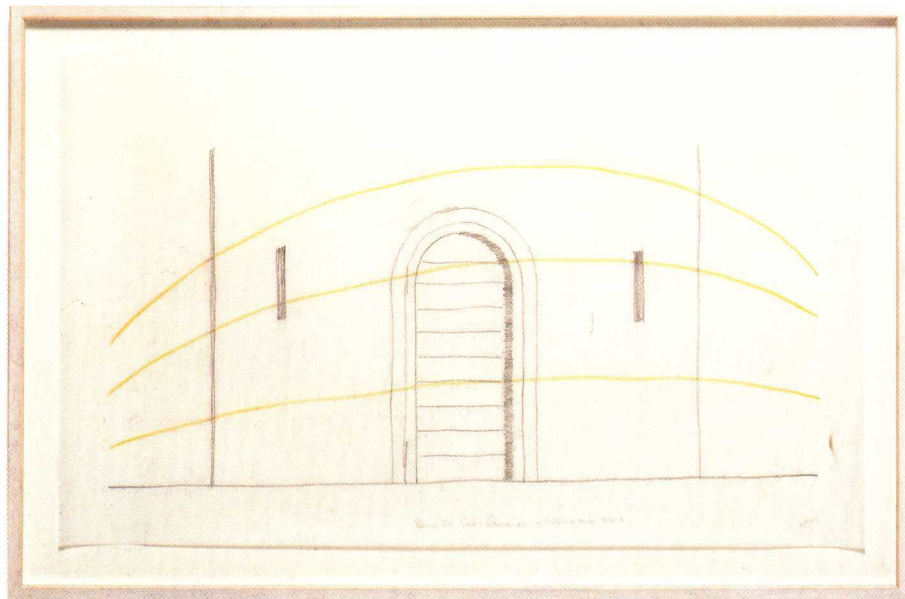
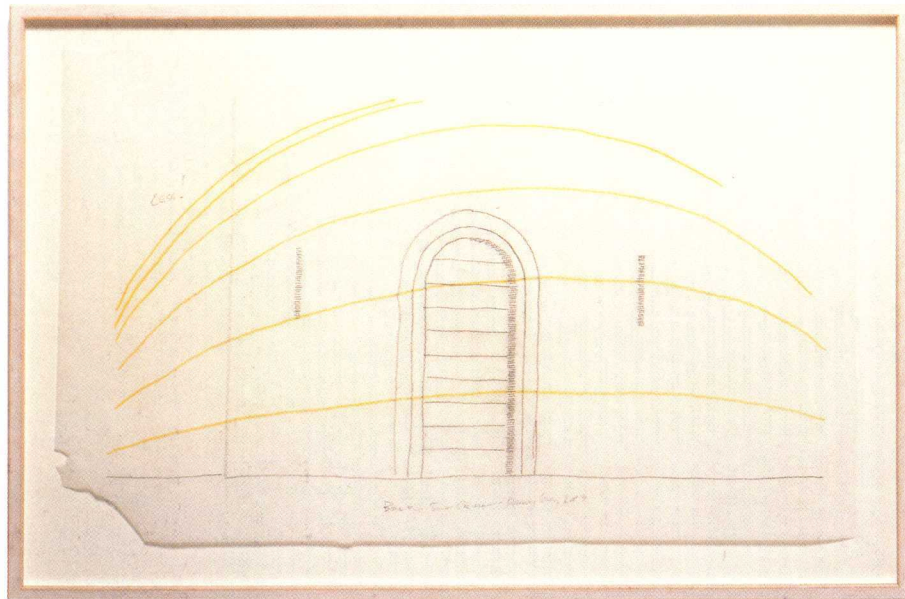
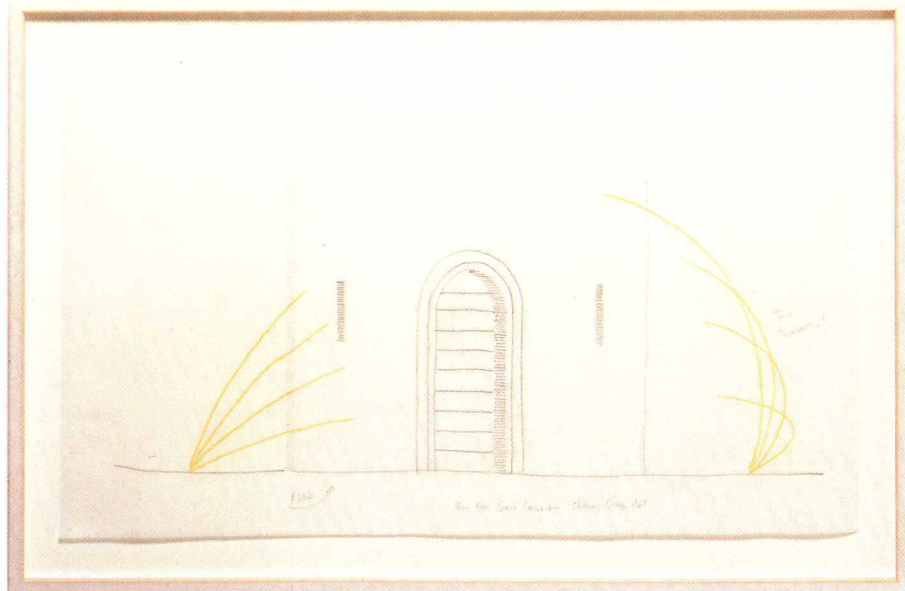
La trama sonora tra gli alberi, benché in contrasto con il fragore della corrente, forma con esso un tutt'uno.

Muoversi tra il fiume e il boschetto modifica la miscela dei due suoni, riequilibrandoli, ma sempre lasciandoli l'uno avvolto nell'altro.

L'oeuvre est située dans une pinède au bord d'une rivière tumultueuse. Un chemin longeant la rivière bifurque pour monter sur la colline.

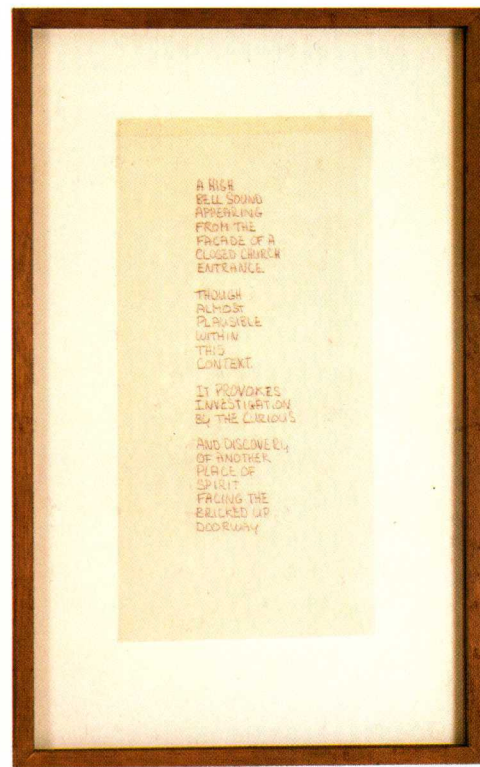
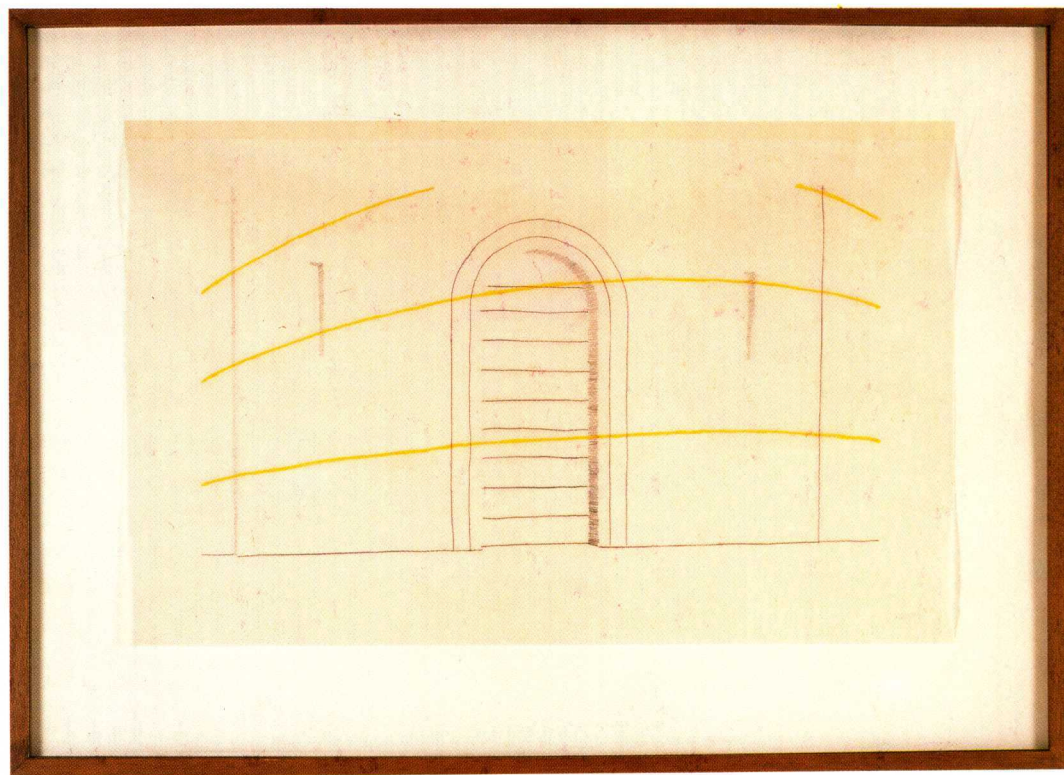
La texture sonore installée dans les arbres, bien qu'en contraste avec le son brutal de la rivière, forme un tout avec lui.

Se déplacer entre la rivière et le bosquet modifie le mélange des deux sons, les rééquilibrant, mais les laissant toujours enveloppés l'un dans l'autre.



Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*A Bell for Sankt Cäcilien*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 51 x 83 cm; 51 x 83 cm; 52 x 83 cm

*A Bell For Sankt Cäcilien*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
57 x 90 cm; 57 x 28 cm



Un suono squillante  
di campana  
provviene  
dalla  
facciata  
di una chiesa  
chiusa,

Anche se  
quasi  
plausibile  
in  
questo  
contesto,

suscita  
interrogativi  
nei curiosi,

e la scoperta  
di un altro  
luogo dello  
spirito  
di fronte  
al portale  
murato.

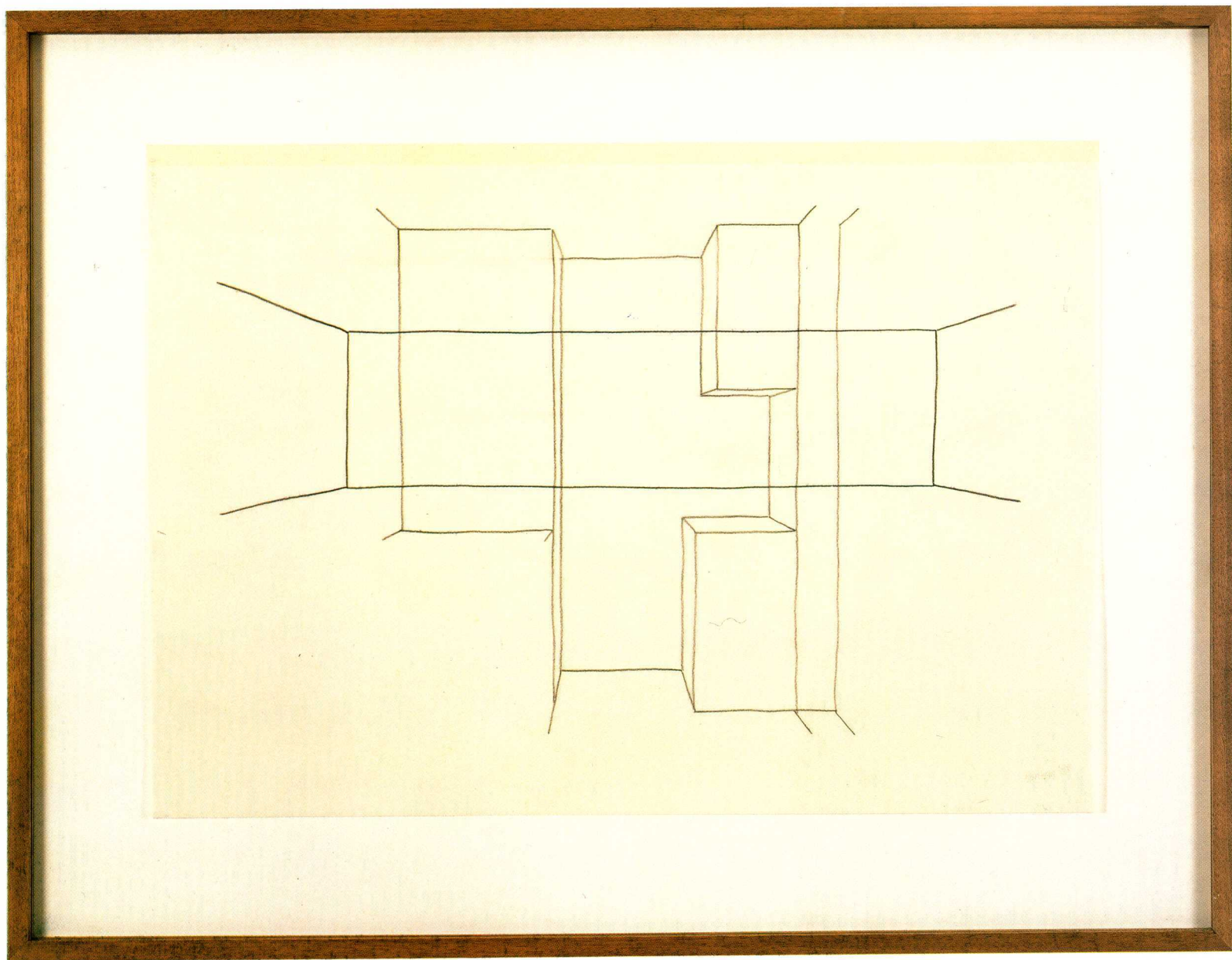
Un son  
de cloche aigu  
se détachant  
de la  
façade d'une  
église  
aux portes closes,

Bien que  
presque  
plausible  
dans  
ce  
contexte,

il provoque  
l'interrogation  
des curieux,

et la découverte  
d'un autre  
espace  
spirituel  
devant  
l'embrasure  
murée.

*A Large Small Room*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
61 x 86 cm; 61 x 32 cm



Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*A Large Small Room*  
matita su carta/crayon sur papier, 51 x 89 cm

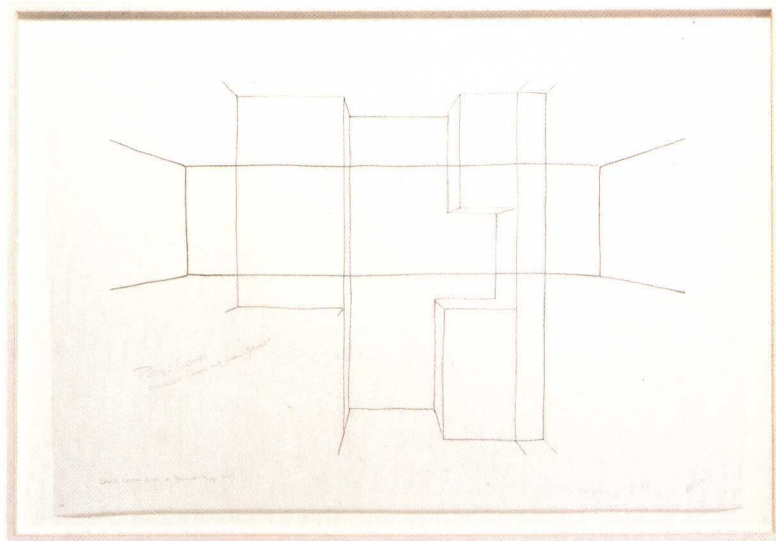
THE ACTUAL SPACE  
IS A SMALL KITCHEN.

INADVERTENT SOUNDS  
OR TALKING IN IT,  
GENERATE SOUND  
REFLECTIONS WHICH  
DUPLICATE THOSE OF  
A MUCH LARGER SPACE.

WHEN ONE IS IN THE  
ROOM, THESE ARE  
USUALLY NOT NOTICED.  
THE EAR'S SENSE OF  
SPACE AUTOMATICALLY  
ADJUSTS TO THE EYE'S  
REALITY AND RESIZES  
ITSELF.

UPON LEAVING THE  
KITCHEN, HOWEVER, ONE  
ENTERS A MUCH LARGER  
SPACE WITH NORMAL  
SOUND REFLECTIONS.

HERE THE EAR, WITH  
ITS NEW SENSE OF  
SCALE, REASSERTS  
ITSELF; INSISTING THAT  
THIS LARGER SPACE IS  
MUCH SMALLER THAN IT  
SEEMS.



Lo spazio reale  
è una piccola cucina.

Suoni casuali  
o una conversazione  
provocano risonanze  
simili a quelle  
di uno spazio  
molto più ampio.

Quando ci si trova nella  
stanza, in genere  
non le si avverte.  
La percezione uditiva dello  
spazio si accorda  
automaticamente  
con la realtà visiva,  
riadeguandosi.

Quando si lascia la  
cucina, tuttavia, si  
accede a uno spazio  
molto più grande  
con risonanze normali.

Qui l'udito, con  
il suo nuovo senso delle  
proporzioni, riafferma  
se stesso e sostiene che  
questo spazio è  
molto più ridotto di quanto  
appaia.

L'espace réel  
est une petite cuisine.

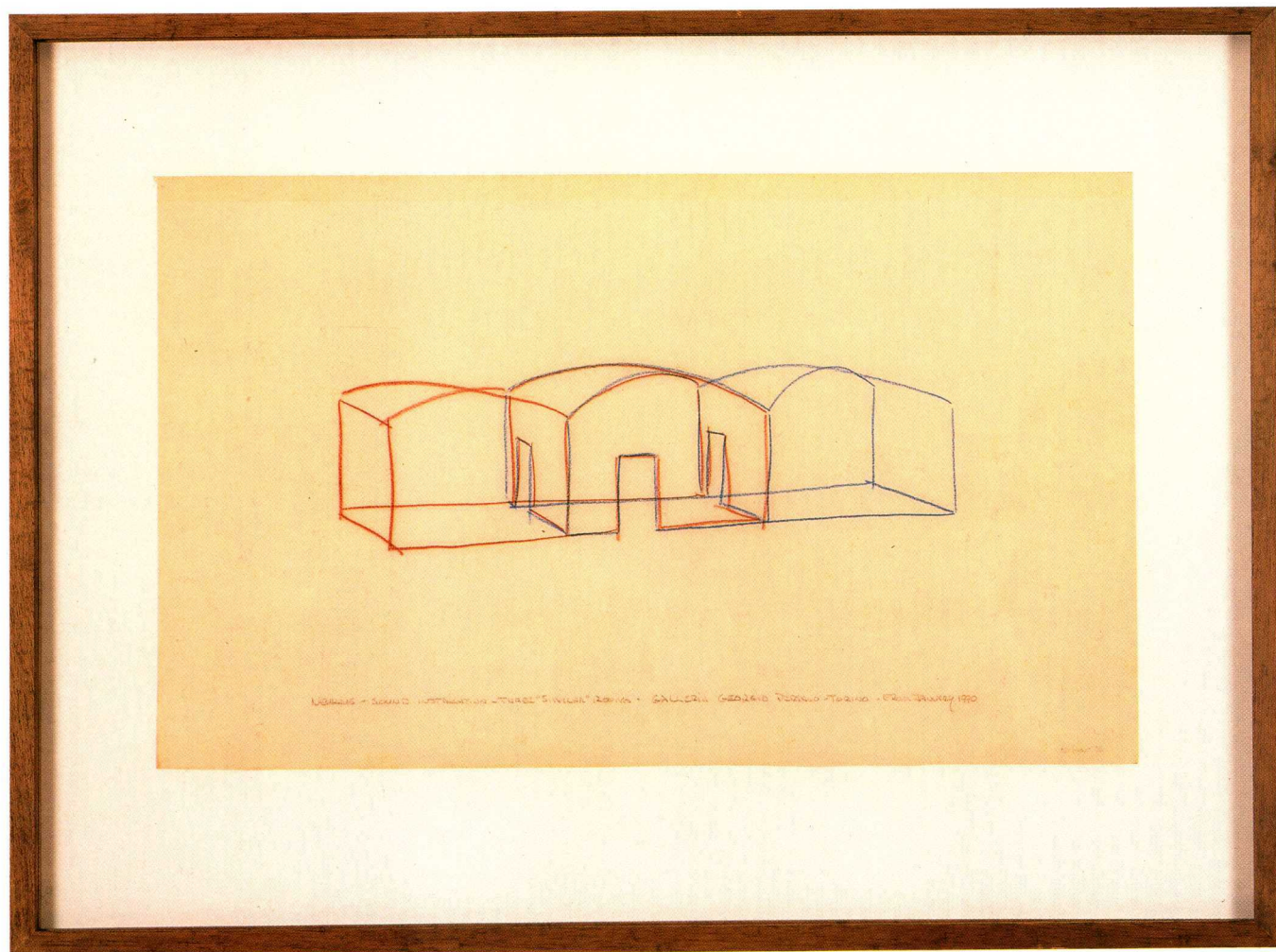
Des sons émis par inadvertance  
ou le fait d'y parler,  
gènèrent des réflexions  
sonores qui  
reproduisent celles d'un  
espace bien plus grand.

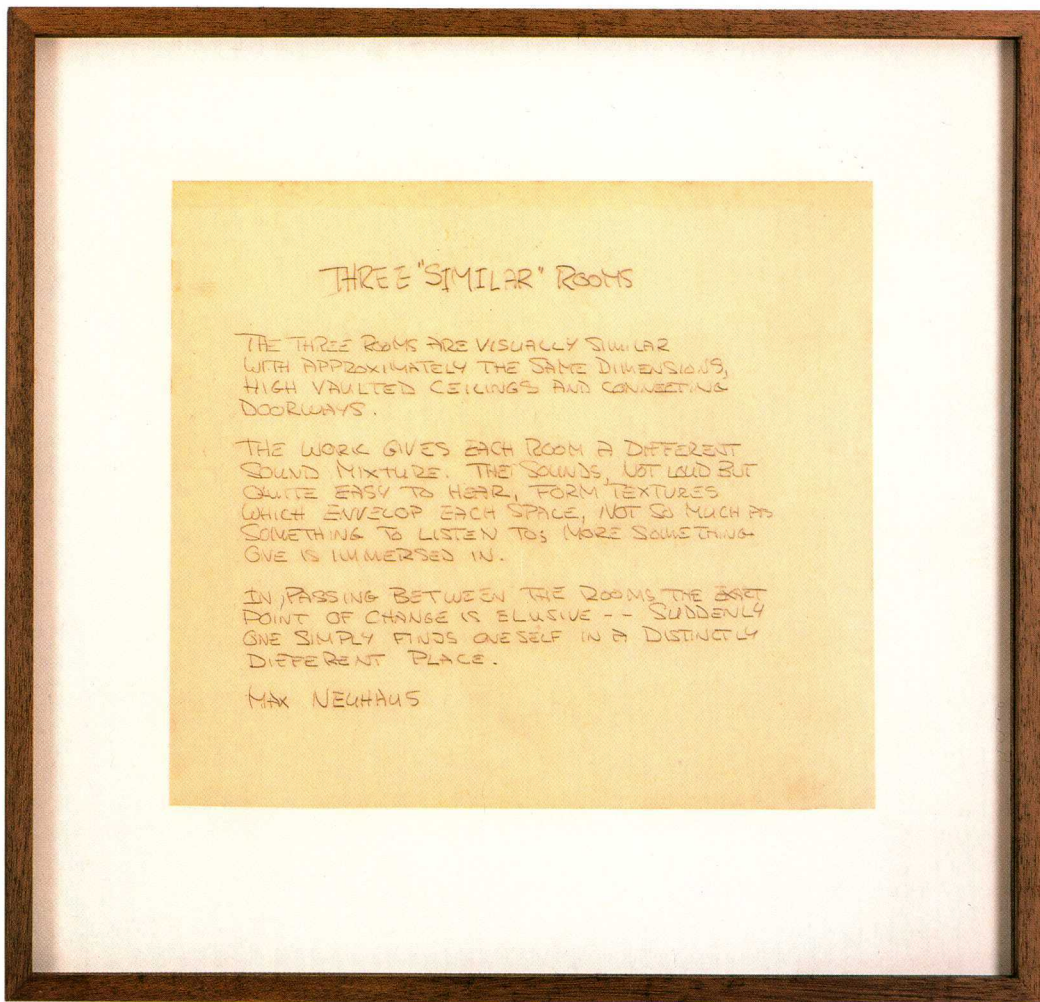
Quand on est dans la  
pièce, on ne les  
distingue généralement pas.  
La perception auditive de  
l'espace s'ajuste  
automatiquement à la réalité  
visuelle et se  
réadapte.

Dès que l'on quitte la  
cuisine, pourtant, on  
entre dans un espace  
bien plus grand aux  
réflexions sonores normales.

Ici l'oreille, grâce à  
son nouveau sens de  
la proportion, se  
réaffirme, avérant que  
cet espace - plus grand -  
est plus petit qu'il n'en  
a l'air.

*Three 'Similar' Rooms, 1989*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
circa 45 x 70 cm; 45 x 50 cm  
Collezione Giorgio Persano, Torino





Le tre stanze sono vivamente simili e presentano più o meno le stesse dimensioni alti soffitti a volta e porte comunicanti.

L'opera prevede per ogni stanza una commistione sonora differente. I suoni, smorzati ma facilmente udibili, formano trame che avvolgono ogni spazio, non tanto come qualcosa da ascoltare, quanto come una sostanza in cui si è immersi.

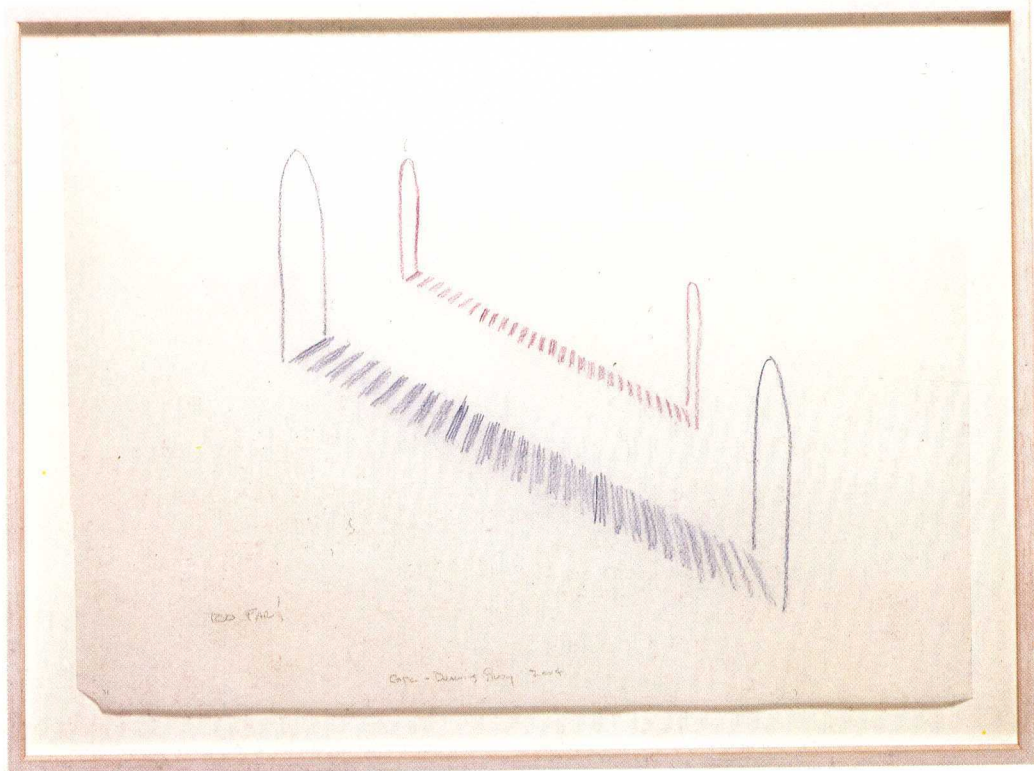
Da una stanza all'altra, il punto esatto di passaggio sfugge - all'improvviso ci si trova in un luogo distintamente diverso.

Les trois pièces sont visuellement similaires avec approximativement les mêmes dimensions, hauts plafonds voûtés et passages communicants.

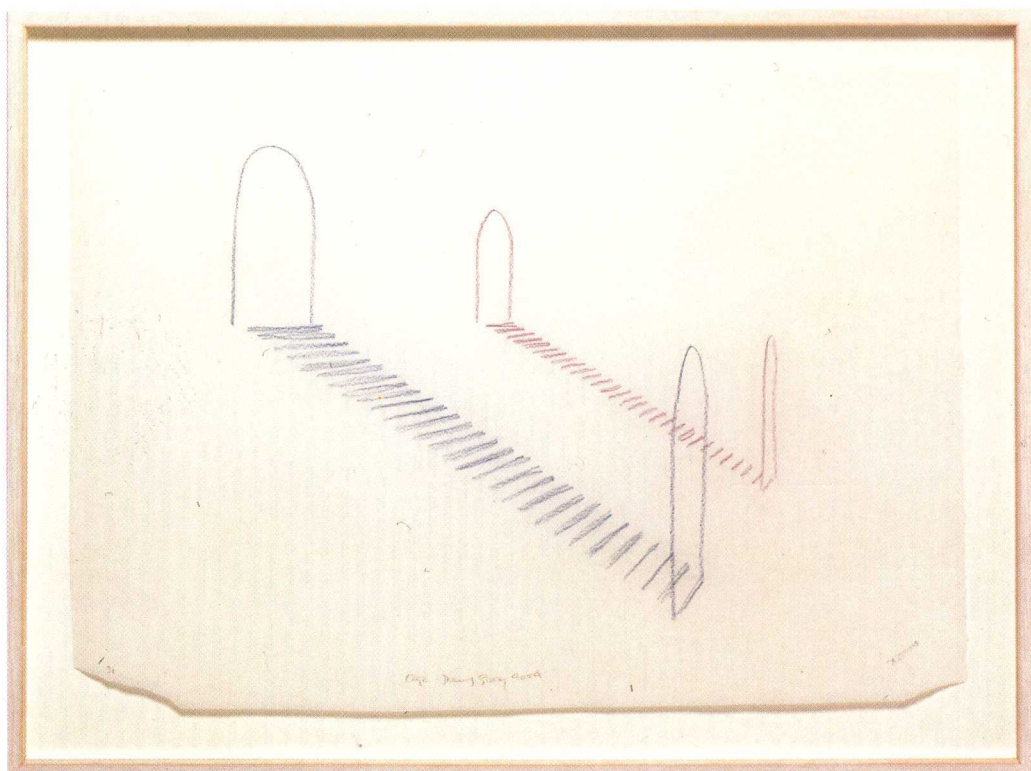
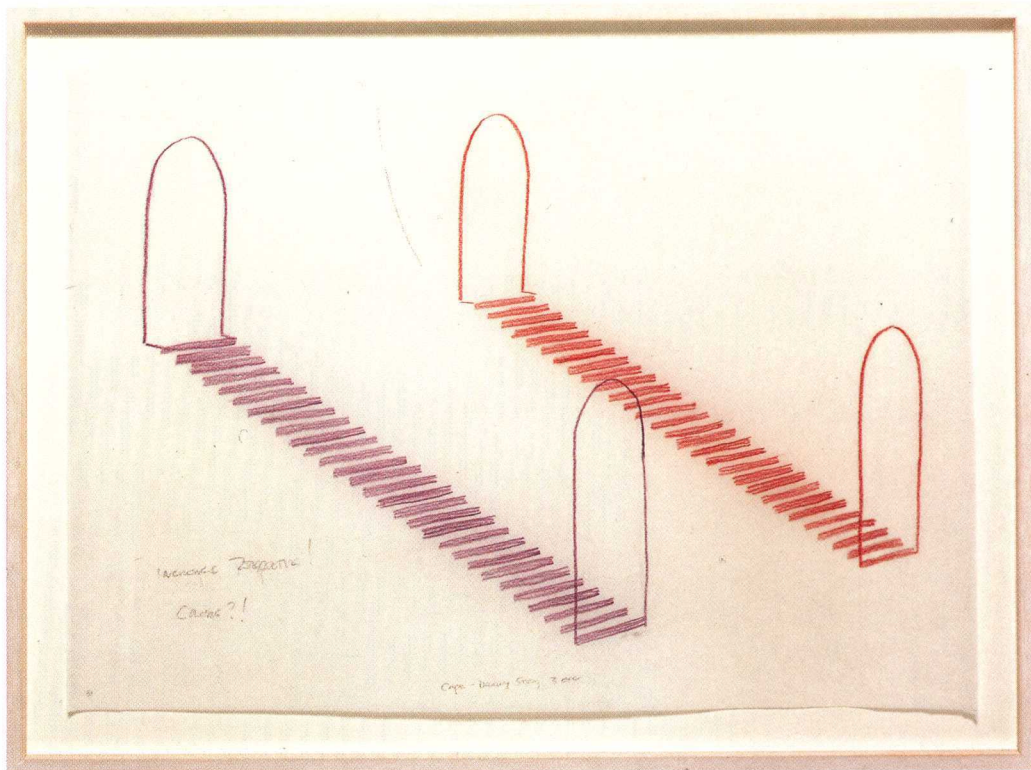
L'oeuvre donne à chaque pièce un mélange sonore différent. Les sons, peu forts mais très faciles à entendre, forment des textures qui enveloppent chaque espace, moins comme quelque chose à écouter que comme quelque chose dans quoi on est immergé.

En passant entre les pièces le point exact du changement est incertain - soudain on se trouve simplement dans un endroit nettement différent.

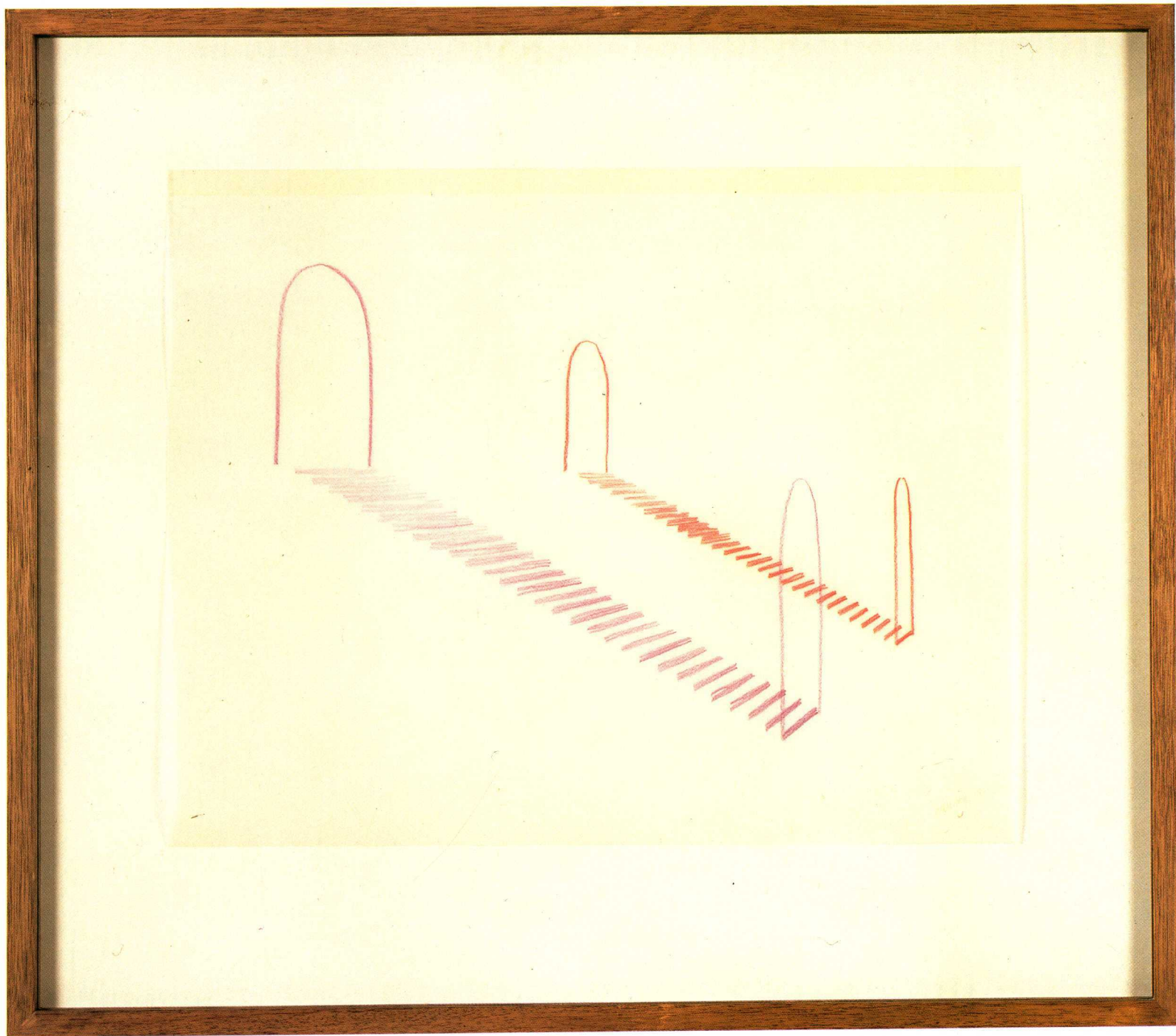
Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 49 x 66 cm; 46 x 68 cm; 49 x 68 cm;  
48 x 67 cm

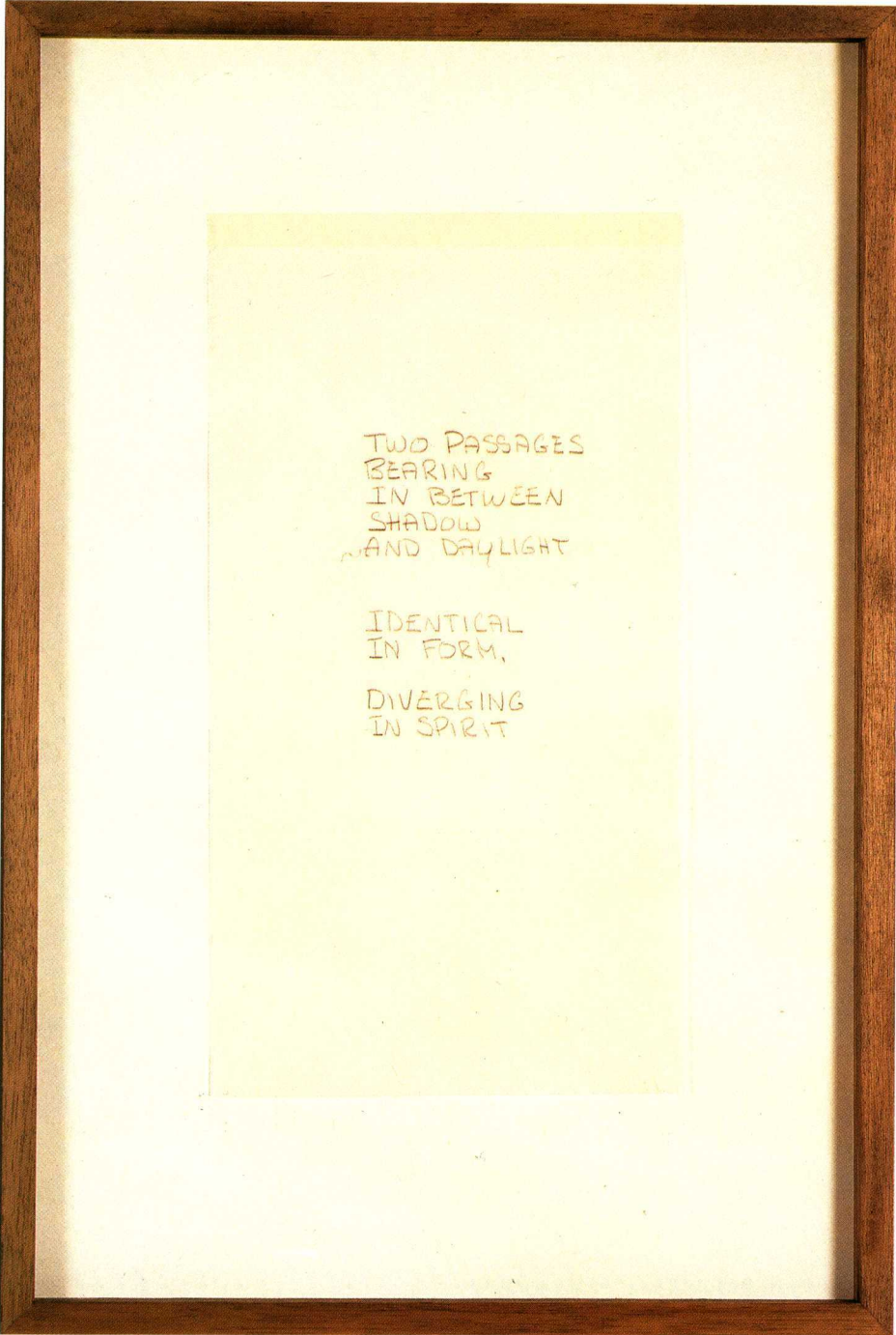






*Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
51 x 63,5 cm; 51 x 27,5 cm.





TWO PASSAGES  
BEARING  
IN BETWEEN  
SHADOW  
AND DAYLIGHT

IDENTICAL  
IN FORM,  
DIVERGING  
IN SPIRIT

Due passaggi  
si spingono  
tra ombra  
e luce,

identici  
nella forma,

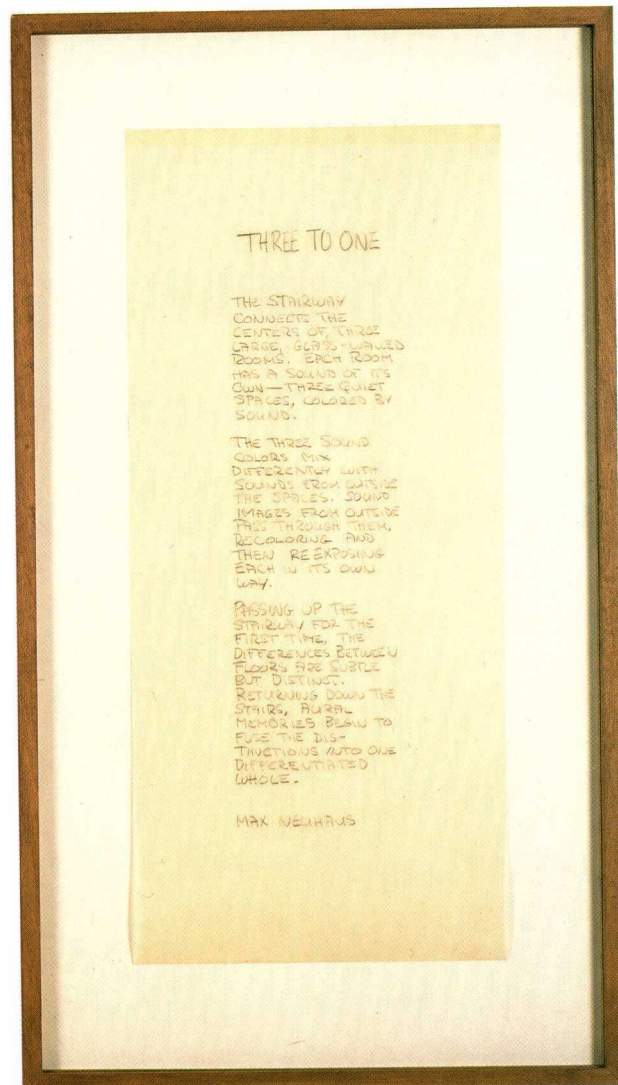
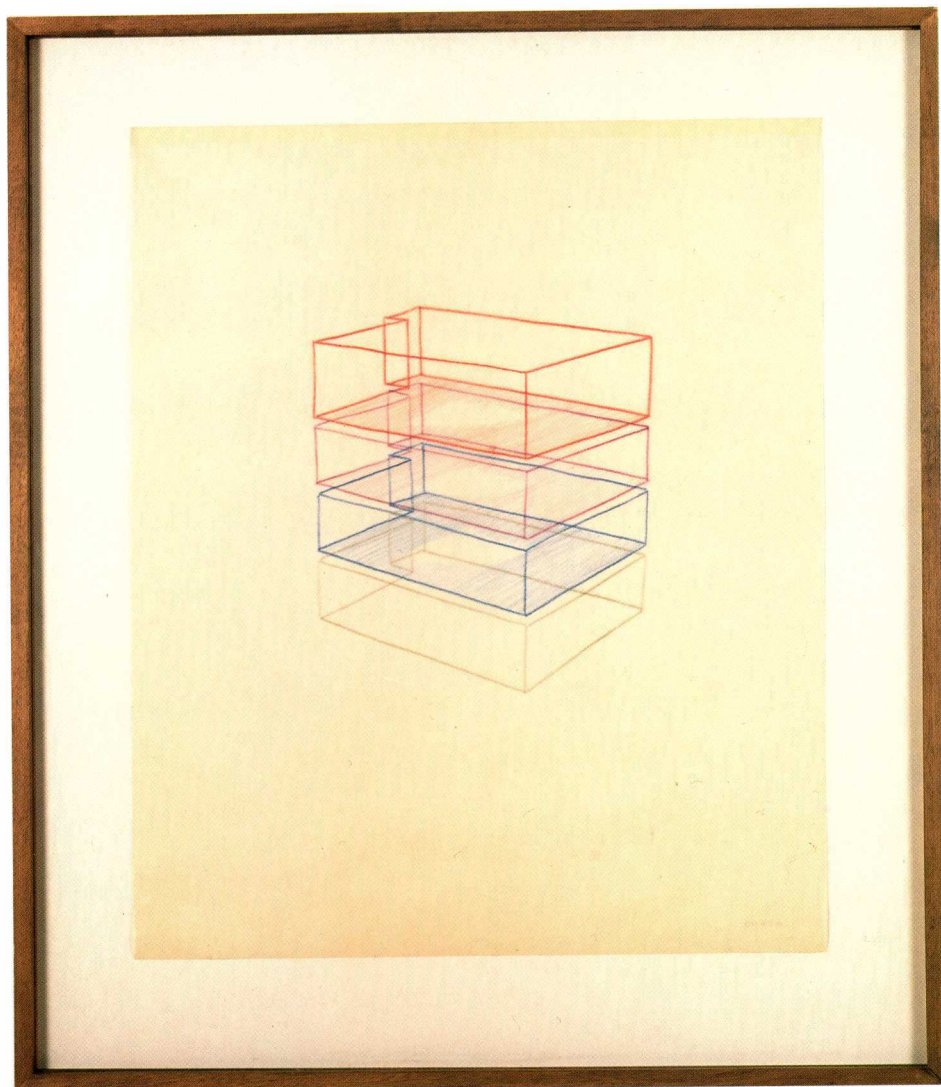
nello spirito  
divergono.

Deux passages,  
s'insinuant  
entre l'ombre  
et la lumière,

de forme  
identique,

d'esprit  
divergent.

*Three To One*, 1992  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
89,5 x 74 cm; 89,5 x 40 cm



La scala collega i centri di tre ampie stanze vetrate.

Ognuna ha un suono proprio  
- tre spazi quieti colorati dal suono.

I tre colori sonori si mischiano in modo diverso con i suoni esterni allo spazio. Immagini sonore esterne li attraversano, li ricolorano e li ripresentano ognuna a suo modo.

Salendo la scala la prima volta, le differenze tra i piani sono sottili ma distinte. Nel ridiscendere i gradini i ricordi acustici cominciano a fondere le distinzioni in un unicum diversificato.

L'escalier relie les centres de trois grandes pièces vitrées.

Chaque pièce a un son bien à elle  
- trois lieux tranquilles colorés par le son.

Les trois couleurs sonores se mêlent différemment aux sons venant de l'extérieur, les traversent, re-colorant puis ré-exposant chacun à sa propre manière.

En montant l'escalier pour la première fois, les différences entre les étages sont subtiles mais distinctes. En retournant en bas des marches, des souvenirs auditifs commencent à fondre les distinctions en un seul ensemble différencié.

**Elenco delle opere in mostra  
Liste des oeuvres exposées**

I disegni e i relativi studi si riferiscono a opere sonore precedentemente realizzate. I dati delle opere sonore sono citati in corrispondenza dei dati concernenti le opere su carta.

Le opere sono date in ordine cronologico secondo la realizzazione.

Les dessins et leurs études se réfèrent à des oeuvres sonores réalisées auparavant. Les dates des oeuvres sonores correspondent aux dates concernant la réalisation des oeuvres sur papier. Les oeuvres sont datées suivant l'ordre chronologique de réalisation.

*Fan Music*, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
66,5 x 79 cm; 66,5 x 52 cm

Studi per il disegno/études pour le dessin, *Fan Music*

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 45 x 60 cm; 59 x 64 cm

Opera sonora/Oeuvre sonore

Tetti dell'edificio/Toits du bâtiment n. 137-141  
Bowery, New York  
100 x 60 m  
9 -11 agosto/août, 1968  
pag. 27

*Southwest Stairwell*, 1992

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
82 x 52 cm; 82 x 34 cm

Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Southwest Stairwell*

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 75 x 41 cm  
Collezione/Collection First National Bank,  
Chicago

Opera sonora/Oeuvre sonore

Ryerson University, Toronto  
4 x 3 x 20 m  
autunno/automne 1968  
pag. 28

*Walkthrough*, 1993

matita su carta/crayon sur papier  
60 x 75 cm; 60 x 34 cm

Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Walkthrough*

matita su carta/crayon sur papier, 46 x 63 cm

Opera sonora/Oeuvre sonore

Fermata della metropolitana in/Station de  
métro de Jay Street, Brooklyn, New York  
30 x 14 x 5 m  
1973-1977  
pag. 30

*Round*, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
49 x 79 cm; 49 x 31 cm

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Round*

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 42 x 77 cm; 42 x 77 cm; 41 x 64 cm; 41 x 61 cm; 42 x 66 cm

Opera sonora/Oeuvre sonore

Old US Customs House Rotunda, New York  
rotonda ellittica/rotonde elliptique 20 x 60 x 15 m  
19-21 novembre/novembre, 1976  
pag. 34

*Untitled*, 1993

matita su carta/crayon sur papier  
60 x 97 cm; 60 x 27 cm

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*

matita su carta/crayon sur papier, 60 x 82 cm; 48 x 69 cm; 59 x 82 cm

Opera sonora/Oeuvre sonore

P.S.1, Institute for Art and Urban Resources,  
Long Island City, New York  
10 x 12 x 11 m; 11 x 15 x 11 m  
9-26 giugno/juin, 1976  
pag. 37

*Untitled*, 1993

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
55,5 x 99 cm; 55,5 x 28 cm

Studi per il disegno/Études pour le dessin, *Untitled*

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 28 x 33 cm; 28 x 35 cm; 28 x 35 cm

Opera sonora/Oeuvre sonore

Documenta 6, Karlsruhe Park, Kassel  
ø 30 m  
giugno-ottobre/juin-octobre, 1977  
pag. 41

*Times Square*, 1992

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
74,5 x 96 cm; 74,5 x 79 cm

Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Times Square*

matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 30 x 35 cm; 58 x 67 cm; matita su carta/crayon sur papier, 30 x 33 cm

Opera sonora/Oeuvre sonore

Times Square, New York  
6 x 12 m  
1977-1992  
pag. 43

- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
53 x 75 cm; 53 x 53 cm
- Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 52 x 69 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, The Museum of Modern Art, New York  
60 x 20 m  
estate/été 1978  
pag. 44
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
68,5 x 90 cm; 68,5 x 24 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 38 x 56 cm; 58 x 84 cm; 58 x 84 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Stichting De Appel, Amsterdam  
10 x 6 x 3 m  
27-30 settembre/septembre, 1978  
pag. 47
- Untitled*, 1992  
matita su carta/crayon sur papier  
89,5 x 55 cm; 89,5 x 40 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 70 x 38 cm;  
70 x 38 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Museum of Contemporary Art, Chicago  
4 x 5 x 18 m  
1979-1989  
pag. 51
- Five Russians*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
57 x 60 cm; 57 x 42,5 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin, *Five Russians*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 57 x 59 cm; 57 x 59 cm; 58 x 58 cm;  
57 x 59 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
The Clocktower, Institute for Art and Urban Resources, New York  
10 x 10 x 11 m  
autunno/automne 1979  
pag. 55
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
62,5 x 88 cm; 62,5 x 31 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 64 x 82 cm;  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 63 x 82 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Botanical Garden, Como Park, St. Paul, Minnesota  
rotonda/rotonde 30 x 20 m  
estate/été 1980  
pag. 57
- Untitled*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
30 x 97 cm; 30 x 30 cm
- Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 38 x 81 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Bell Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island  
8 x 16 x 3 m  
11 febbraio/février-10 marzo/mars, 1983  
pag. 59
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
59 x 72,5 cm; 59 x 30 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 54 x 67 cm; 54 x 89 cm; 55 x 67 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Villa Celle, Pistoia  
120 x 60 m  
1983-1990  
pag. 61
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
53 x 89,5 cm; 53 x 27 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita su carta/crayon sur papier, 37 x 76 cm;  
37 x 83 cm; matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 44 x 80 cm; 43 x 81 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi/Paris  
10 x 15 x 4 m  
maggio-giugno/mai-juin, 1983  
pag. 64
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
65,5 x 95,5 cm; 65,5 x 29 cm
- Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 58 x 77 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Kunsthalle, Basilea/Bâle  
22 x 11 x 10 m  
2 ottobre/octobre-6 novembre/novembre, 1983  
pag. 76
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
68,5 x 89 cm; 68,5 x 29,5 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin, *Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier, 62 x 76 cm; 62 x 76 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Parc Lullin, Centre d'Art Contemporain, Ginevra/Genève  
2 x 60 x 2 m  
9 giugno/juin-8 settembre/septembre, 1985  
pag. 93
- Works For One person, Number 1*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
56 x 35,5 cm; 56 x 33 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Works For One Person, Number 1*  
matita su carta/crayon sur papier, 56 x 37 cm;  
56 x 37 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Galerie Eric Franck, Ginevra/Genève  
4 x 5 x 3 m  
1986-1993  
pag. 66
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
75 x 97 cm; 75 x 20 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Domaine de Kerguéhennec, Bignan-Loctminé  
120 x 200 m  
1986-1988  
pag. 68
- Infinite Lines from Elusive Sources #1*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur papier  
59,5 x 121 cm; 59,5 x 40 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Galerie Ghislaine Hussenot, Parigi/Paris  
8 x 16 x 5 m  
1988-1989  
pag. 38

- Sound Line*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
56 x 71 cm; 56 x 33 cm
- Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*Sound Line*  
matita su carta/crayon sur papier,  
49 x 67 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Le Magasin, Centre National d'Art  
Contemporain, Grenoble  
2 x 60 x 18 m  
28 febbraio/février-10 aprile/avril, 1988  
pag. 72
- River Grove*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
45,5 x 67 cm; 45,5 x 43 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*River Grove*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
39 x 67 cm; 37 x 62 cm; 38 x 61 cm;  
38 x 65 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Roaring Fork River, Aspen, Colorado  
20 x 30 m  
estate-autunno/été-automne 1988  
pag. 84
- A Bell For Sankt Cäcilien*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
57 x 90 cm; 57 x 28 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*A Bell For Sankt Caecilien*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
51 x 83 cm; 51 x 83 cm; 52 x 83 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Kunstverein, Colonia/Cologne  
10 x 20 m  
1989-1991  
pag. 87
- A Large Small Room*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
61 x 86 cm; 61 x 32 cm
- Studio per il disegno/Étude pour le dessin,  
*A Large Small Room*  
matita su carta/crayon sur papier  
51 x 89 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Galerie Karsten Greve, Colonia/Cologne  
3 x 2 x 3 m  
1989-1992  
pag. 88
- Two 'Identical' Rooms*, 1993
- matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
40 x 77 cm; 40 x 52.5 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Deichtorhallen, Amburgo/Hambourg  
14 x 8 x 11 m; 14 x 8 x 11 m  
11 novembre/novembre, 1989-18 febbraio/  
février, 1990  
pag. 48
- Two Sides Of The 'Same' Room*, 1993  
matita su carta/crayon sur papier  
61 x 90 cm; 61 x 26 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Dallas Museum of Art, Dallas, Texas  
6 x 8 x 3 m  
28 gennaio/janvier-22 aprile/avril, 1990  
pag. 80
- Three "Similar" Rooms*, 1989  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
45 x 70 cm; 45 x 50 cm  
Collezione/Collection Giorgio Persano, Torino/  
Turin
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Galleria Giorgio Persano, Torino/Turin  
7 x 6 x 4 m; 7 x 6 x 4 m; 6 x 6 x 4 m  
1990-opera permanente/oeuvre en présentation  
depuis 1990  
pag. 90
- Infinite Lines From Elusive Sources #2*, 1990  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
45 x 50 cm; 45 x 63 cm  
Collezione/Collection Giorgio Persano,  
Torino/Turin
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Galleria Giorgio Persano, Milano/Milan  
5 x 5 x 4 m  
1990-1992  
pag. 70
- Untitled*, 1990  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
48 x 55 cm; 48 x 47 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
Lucerna/Lucerne  
150 x 100 m  
estate-autunno/été-automne 1991  
pag. 74
- Three To One*, 1992  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
89,5 x 74 cm; 89,5 x 40 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
AOK Bau, Documenta 9, Kassel  
7 x 16 x 3 m; 7 x 16 x 3 m; 7 x 16 x 3 m
- 1992-opera permanente/oeuvre en présentation  
depuis 1992  
pag. 96
- Untitled*, 1993  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier  
51 x 63,5 cm; 51 x 27,5 cm
- Studi per il disegno/Études pour le dessin,  
*Untitled*  
matita colorata su carta/crayon de couleur sur  
papier, 49 x 66 cm; 46 x 68 cm; 49 x 68 cm;  
48 x 67 cm
- Opera sonora/Oeuvre sonore  
capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux  
3 x 10 x 4 m; 3 x 10 x 4 m  
1993-opera permanente/oeuvre en présentation  
depuis 1993  
pag. 94



Storicamente tutti i compositori hanno situato gli elementi di una composizione nel tempo. A me interessa invece situarli nello spazio e lasciare che sia lo spettatore a stabilirne il tempo.

Non m'interessa fare musica per i musicisti o per un pubblico musicalmente colto. Mi interessa fare musica per la gente.

Les compositeurs situent habituellement les éléments d'une composition dans le temps. Une idée qui m'intéresse est celle de les situer plutôt dans l'espace, et de laisser l'auditeur les placer dans sa propre conception du temps.

Ça ne m'intéresse pas de faire de la musique exclusivement pour des musiciens ou pour des publics initiés. Ce qui m'intéresse, c'est de faire de la musique pour les gens.

Anche se molti non se ne rendono conto, il suono rappresenta un aspetto importante del modo in cui percepiamo un luogo pari al modo in cui esso ci appare.

Le installazioni sonore fanno uso del suono per creare luoghi immaginari da esplorare uditivamente, o semplicemente per ritrovarsi.

Un'opera è costruita scegliendo i luoghi in base alle loro fonti sonore in uno spazio dato, e componendo un elemento sonoro ciascuno elaborato singolarmente. La combinazione dei suoni derivanti da ogni singola fonte forma un insieme che si evolve continuamente, dal momento in cui l'ascoltatore entra nell'installazione per concludersi quando si allontana.

Même si beaucoup d'entre nous ne s'en rendent pas compte, le son constitue un élément important de la manière dont nous percevons un lieu comme de la manière dont il nous apparaît. Les installations sonores utilisent le son pour créer des lieux imaginaires d'exploration auditive, ou simplement pour se retrouver.

Une oeuvre se construit en choisissant les lieux sur la base de leurs réalités sonores dans un espace en composant un élément sonore chacun étant élaboré individuellement.

Les combinaisons des sons qui proviennent de chaque source unique forment un ensemble qui se développe continuellement, à partir du moment où le visiteur entre dans l'installation, pour se conclure quand il s'en éloigne.

*Max Neuhaus*

## Postfazione

La mia prima installazione sonora fu *Drive-In Music* nel 1967, ma quando la concepii non avevo in mente il termine “installazione sonora”. Coniandai questa definizione all’inizio degli anni Settanta. Ricordo di averne discusso allora con persone che operavano nel campo dell’arte visiva, infatti il significato particolare della parola “installazione” in rapporto all’arte nacque allora. Fu questa la chiave: trovare un concetto che riguardasse la creazione di un’opera in un luogo determinato, aggiungervi la parola “suono” e coniare un nuovo termine, perché mi era chiaro che quanto facevo non era musica.

Ebbi l’idea di un’installazione sonora per la prima volta a Spoleto nel 1965. Proposi a Giancarlo Menotti di collocare, durante il festival, un’opera sonora in una piazza fuori Spoleto, credo fosse un anfiteatro. Naturalmente non fui preso sul serio. Inoltre si era creata una situazione conflittuale con Menotti perché, nonostante fossi stato invitato come solista, per risparmiare, voleva che suonassi anche nell’orchestra dell’opera. Commisi deliberatamente tanti errori che lo convinsero a non farmi suonare nell’orchestra, ma ovviamente non realizzai quella che sarebbe stata la mia prima installazione sonora.

Circa dieci anni fa ideai il termine “place works” come definizione più precisa per alcune mie installazioni sonore, perché ritenevo che il termine “installazione sonora” fosse usato per descrivere lavori fondamentalmente diversi dai miei.

La definizione era così usurata che non aveva più significato, veniva usata per indicare qualsiasi cosa, dagli interminabili concerti di musica registrati all’arte concettuale con parlato, all’arte cinetica con eventi sonori.

I “place works” intendevano creare un luogo trasformando un determinato ambiente, questo almeno nell’accezione inglese del termine “place” che non è solo il luogo fisico, è un concetto globale che comprende la presenza umana, la gente che lo usa, che lo possiede e agisce all’interno, con le sue caratteristiche visive, uditive, la sua peculiarità. Un “place” (luogo) ha una sua caratteristica propria, uno “space” (spazio) no. Quindi usare l’espressione “spazi sonori” non avrebbe avuto senso. Si riferiscono alla costruzione di un luogo, un luogo nuovo che nasce dalla mia immaginazione partendo da un luogo specifico.

Il termine “sound works” (lavori sonori) venne formulato un poco più tardi, quando smisi di usare il termine “sound installation” (installazione sonora), perché era finalmente una formulazione neutra, esaustiva per tutto il mio lavoro. Era corretta, corta, concisa.

“Sound work” è molto più generale di “sound installation”, comprende tutta la mia *oeuvre*, mentre “place work” è più specifico di “sound installation”. Alcune opere che chiamavo “sound installations” oggi le definisco “place works”.

Il primo “place work” è stato *Fan Music*.

### **Fan Music** (Musica per ventilatore), 1968

pag. 27

Quest'opera è stata uno dei primi passi verso la scoperta dell'utilizzazione di schemi elettronici audio come materiale per fare arte con il suono. Sapevo che se avessi messo una fotocellula tra due altoparlanti e l'avessi collegata con un resistore, coprendo la fotocellula avrei ottenuto una certa tensione e scoprendola un'altra, cioè si sarebbe prodotto un cambiamento di tensione e quindi del suono proveniente dall'altoparlante. Così partendo dalla fonte del suono elettronico, feci il percorso inverso e mi domandai come produrre suoni. Vicino a me avevo un ventilatore e mi accorsi che installando la fotocellula dietro il ventilatore in funzione, questo produceva ombre e la forma dell'ombra determinava il timbro del suono e così, collocando questi sistemi di fotocellule-altoparlanti-ventilatori in punti diversi sui tetti, avrei potuto costruire una topografia sonora. L'angolo della pala del ventilatore modificava il timbro modellando l'ombra che diveniva così la forma d'onda. Essendo la luce a creare il suono, il tutto poteva espandersi e modificarsi in funzione di essa che appare la mattina e scompare la sera. Penso di aver chiamato quest'opera concerto, ma era un'installazione. Rimase in funzione per tre giorni, cominciava ogni giorno con il sorgere del sole e svaniva al tramonto tra l'andirivieni della gente, senza un orario preciso.

I tetti di Manhattan sono quanto resta del territorio, il risultato. Uno spazio esterno, aperto. Si pensa a Manhattan dalla strada come a una serie di canyons chiusi ma in realtà c'è tutto quello spazio lassù, uno spazio grande come l'isola stessa. I newyorchesi lo immaginano come uno spazio di solitudine, è l'aria aperta. Ma io volevo costruire, far sorgere qualcosa su quella superficie. Non si trattava di interpretare i tetti, dire che sono un bel posto, oppure di interpretare la città, registrandone i suoni, per poi ritrasmetterli sui tetti come si sarebbe potuto fare cent'anni fa. Si trattava di espandere un luogo immaginario, un luogo della mia immaginazione in cima a questo nuovo territorio.

Era un territorio sonoro costruito sulla propria vicinanza a una fonte, su commistioni di elementi diversi a seconda di quanto si fosse prossimi a ogni fonte. Si camminava attraverso zone diverse fatte di miscele diverse e sovrapposte al territorio reale, il suolo, la terra artificiale di Manhattan. Era di natura diversa in sintonia con il luogo, questo è l'elemento fondamentale, è qualcosa di diverso dalla musica. È un movimento nello spazio fisico fuori dal tempo. Ogni comunione con il suono è sempre stata legata al tempo. Il significato, nella lingua come nella musica, diventa evidente solo quando degli eventi sonori si succedono parola dopo parola, frase dopo frase, momento dopo momento.

Il passo, il salto, il balzo che feci si congiungeva con il suono fuori dal tempo.

### **Walkthrough** (Attraversare), 1973

pag. 30

Questo è un pezzo destinato a chi ogni giorno entra ed esce dalla metropolitana. Desideravo fare un'opera che fosse anonima. Non esibendomi come solista non era più necessario essere famoso. L'opera doveva essere dichiarata, chiunque doveva poterla trovare. Era un luogo di transito ma non un passaggio perché la gente si muoveva in direzioni diverse. Il suono, una volta percepito, era tenue ma chiarissimo e conteneva l'idea, nata da *Fan Music*, di costruire un processo in rapporto con l'ambiente. La correlazione con il tempo atmosferico la rendeva flessibile, inoltre volevo lavorare con questo sottile livello di impalpabilità. Potevo farlo perché in un ambiente particolarmente familiare si notano anche i minimi cambiamenti.

**Untitled** (Senza titolo), 1976

pag. 37

Un'opera realizzata per l'Institute for Art and Urban Resources che era due toni sotto la soglia acuta dell'udito.

Se si prende un tono e lo si alza gradualmente, a un certo punto scompare. Appena al di sotto del livello in cui non udiamo più e in cui il suono si avvicina al limite di altezza, notai che la soglia non era una linea bensì un'area, e un'area interessante in quanto al suo interno il suono era presente e assente allo stesso tempo.

Due toni acuti, sommessi si fondono sulla soglia più alta dell'udito, chiaro esempio di come il suono in sé non sia l'opera. Non lo si sente neppure come suono, la mia idea è utilizzare il suono per aggiungere una presenza, per accrescere di una presenza sonora un nuovo luogo.

**Untitled** (Senza titolo), 1978

pag. 44

Il mio modo di procedere nella costruzione di un'opera è fondamentalmente sempre lo stesso. Vengo invitato, vado, guardo e immagino. A un certo punto in uno o due luoghi scatta qualcosa, e questo mi porta a cercare di scoprire di più su questi luoghi, come vengano fruiti e pensati dalla gente. Successivamente, trovo un accordo con chi mi ha invitato e scelgo l'ubicazione definitiva. Poi porto tutti gli strumenti che penso mi possano servire nella scoperta di suoni collegati a questo luogo. Quindi con una base di informazioni sufficiente, spiego come fabbricare la struttura, di quali dimensioni e dove collocarla. Poi introduco il primo suono nello spazio e inizia il viaggio. Il primo suono porta a un altro suono e a un altro suono ancora: sono in movimento.

È un viaggio in cui deliberatamente non voglio sapere dove sto andando, né quanto durerà. Però so se mi trovo sulla strada giusta o se sono fuori strada e soprattutto capisco quando l'opera è conclusa.

Non ci sono carte geografiche, il luogo in cui si vuole andare non esiste finché non lo si raggiunge. L'unico modo per arrivare è "sentire" il cammino.

Per quest'opera, realizzata al Museum of Modern Art di New York volevo trovare un modo di produrre suoni molto bassi. Accanto all'edificio, sotto il giardino, si trovava una stanza di aerazione che poteva essere trasformata in un altoparlante subsonico. Lo costruii e cominciai a regolarlo, abbassandolo sempre più fino a

scendere a 10 hertz. L'essere umano non può più udire il suono a circa 25 hertz e in questo caso eravamo a un'ottava e mezzo al di sotto della soglia. Ottenni così la soglia più bassa, l'estremo opposto dell'opera realizzata per l'Institute for Art and Urban Resources l'anno successivo.

Avevo sperimentato trame sonore alte e medie ma con un tono incredibilmente basso. Mi accorsi che alcune risonanze provenivano dall'intero giardino, allora mi dissi, è proprio questo il punto, devi utilizzare solo la parte non udibile. È stato piacevole poter dire a me stesso, cambia direzione, ribalta tutto.

**Untitled (Senza titolo), 1979**

pag. 51

Lo spazio consisteva in una vasta colonna d'aria, attraversata da un percorso tridimensionale, che volevo rendere attivo, così decisi di costruire un sistema di altoparlanti a trenta canali che andasse dal pavimento al soffitto. Lo costruimmo in un angolo e fabbricammo anche un amplificatore a trenta canali!

La contraddittorietà dell'opera era sbalorditiva: benché il suono fosse forte molta gente lo attraversava senza accorgersene. Scatenò l'indignazione dei dirigenti del museo. Dissero: "abbiamo pagato cinquantamila dollari per questo lavoro, oltre a venticinquemila dollari di sponsorizzazione per gli altoparlanti e non c'è niente. Il re è nudo!"

Così è la gente a Chicago.

Ma John Neff, allora direttore del museo, sostenne pienamente questo lavoro, combatté bene e vinse. Mi chiese di poter spegnere l'impianto una sera per trenta secondi, benché il nostro accordo fosse di non spegnerlo mai una volta messo in funzione. Portò nella sala tutto il consiglio di amministrazione, chiese un minuto di silenzio e fece spegnere l'impianto: lo spazio implose, il fondo scomparve lasciando tutti in uno sterile vuoto. Poi fece rimettere in funzione il lavoro e lasciò la sala.

Non mi perdonarono mai quell'opera.

**Untitled (Senza titolo), 1982**

pag. 59

Quest'opera per la Bell Gallery rese lo spazio sorprendente. Fu un'esperienza inattesa trovarsi all'interno di questo pezzo molto tenue e allo stesso tempo particolarmente complesso e potente. L'illusione era completa, qualcosa attraversava le pareti; appena scendeva il silenzio l'orecchio "vedeva" questa cosa procedere nella stanza e costruire il proprio spazio articolandolo nell'attraversarlo.

L'evento molto complesso, elaborato nel timbro e nella forma, accadeva a una velocità costante ottenuta con il passaggio tra gli altoparlanti. Si trattava di un insieme di altoparlanti che creava una forma nella sala, una forma da percepire in movimento.

Una forma in movimento è un nuovo modo di modellare il suono.

È dinamica, esplosiva ma anche contraddittoria perché allo stesso tempo è sommersa e, per quanto esplosiva, non minacciosa, è come una serie di flash uditivi luminosi ma molto tenui e morbidi.

### **Untitled** (Senza titolo), 1983

pag. 64

C'era un'ampia, asettica sala espositiva all'ultimo piano del Museo d'Arte Moderna di Parigi, con una finestra sul retro, bloccata. L'aprii, non penso che qualcuno l'avesse mai vista aperta prima di allora, e questo riportò la sala nella realtà in un modo bellissimo perché la vista spaziava su tutta la città.

L'opera si componeva di una tessitura sonora uniforme e di una struttura estremamente delicata. Mi ha sempre affascinato un suono particolare, il suono irriproducibile proveniente dalla natura, il suono di una certa specie di pini delle Bahamas quando vengono mossi dal vento. Mi affascina questo suono che viene prodotto dal solo sfregamento degli aghi di pino. È un suono assolutamente impercettibile, si possono sfregare uno contro l'altro due aghi di pino e non si sentirà nulla. Ma se cinquentomila aghi sfregano tra loro si ha un'accumulazione che genera un incredibile fruscio, così ricco perché non vi sono due aghi di pino uguali, ognuno contribuisce a un'inudibile differenza. Ecco l'origine di quest'opera.

Noi abbiamo un senso del suono, che io chiamo "natura sonora", forse innata e implicita, per quanto inconsciamente, nel linguaggio usato per comunicare, un linguaggio diverso che indica all'ascoltatore come interpretare il significato delle parole pronunciate. Ciò accade quando diamo forma al tono e all'enfasi delle nostre espressioni verbali e anche quando moduliamo il suono delle diverse sillabe, variando l'altezza e il timbro dei fonemi.

Questo in musica viene definito colore del suono. Ed è nato con l'idea dell'orchestrazione, ovvero l'idea che esista un significato intrinseco alla natura stessa del suono, che non è solo melodia e armonia, infatti suonando melodia e armonia al pianoforte non si ha più la stessa opera. Ma nell'orchestrazione c'è solo una parte del significato, infatti si riesce ancora a riconoscere un pezzo suonato solo al piano e senza orchestra.

Ciò che mi interessa da sempre è andare oltre, distillare l'essenza, il linguaggio inconscio, renderlo il solo elemento portante del significato di un'opera sonora. Questo è quanto faccio nel momento in cui creo la tramatura sonora di un'opera.

### **Sound Line** (Linea sonora), 1987

pag. 72

Lo spazio del Museo di Grenoble era immenso, costruito per la produzione di condotte d'acqua o grandi collettori e ripulito completamente. Un lungo percorso, un soffitto altissimo, dimensioni incredibili che costituirono un problema per tutti gli artisti. Pistoletto, che eseguiva disegni murali, per via delle dimensioni, al posto della matita dovette usare un blocco di carbone da tenere con le due mani.

Inizialmente pensai a due linee, poi mi resi conto che una linea unica sarebbe stata più forte: due avrebbero significato meno e inoltre mi intrigava la contraddizione di voler rendere il suono una linea. Era una trama sonora complessa, in un certo senso simile all'opera presentata al Museo d'Arte Moderna di Parigi, ma per nulla delicata, con una consistenza molto più densa. Era come trovarsi in una cassa piena di biglie di legno che sbattevano l'una contro l'altra in modo molto sommerso.

L'opera scendeva giù diretta, nulla al suolo la indicava in quell'enorme spazio espositivo che altri dieci artisti avevo cercato di segnare prima di me. Svuotarlo completamente sarebbe stato contraddittorio rispetto alla sua storia come spazio espositivo, ma anche riempirlo, perché la linea era chiara ed estesa, anche se invisibile.

Il suo confine aveva un impatto fortissimo. Jacques Guillot, il direttore, mi disse che nel corso della mostra gli era capitato a volte di attraversare velocemente lo spazio immerso nei suoi pensieri dimenticandosi dell'opera. Era come uno schiaffo in faccia, lui camminava e si trovava a confrontarsi con questa contraddizione.

Mi raccontò un'altra storia molto buffa. Poco dopo l'inaugurazione, andò a visitare la mostra il direttore di un museo in Cina. Guillot lo accompagnò nella sala senza riverlargli nulla e lo lasciò andare avanti da solo. All'inizio il direttore cinese cercò opere d'arte tradizionali, poi all'improvviso entrò nella linea, assunse un'espressione sbigottita poi cominciò a ridere, quasi istericamente.

#### **A Bell For Sankt Cäcilien** (Una campana per Santa Cecilia), 1988

pag. 87

Ho costruito il suono in due parti: il primo era il rintocco, annuncio dell'opera, reso come quello di una vera campana ma più alto del normale e la risonanza successiva che si affievolisce ma non svanisce, lunga e variabile con una progressione timbrica per ogni rintocco che smentisce l'aspettativa di un normale suono di campana. Il secondo, la risonanza che si ode solo di fronte all'ingresso murato della chiesa, era il luogo dell'opera, quindi l'opera.

#### **Two 'Identical' Rooms** (Due stanze "identiche"), 1989

pag. 48

Per diversi anni ho trovato interessante contrapporre due spazi uguali distinti esclusivamente dal suono. È stato perfetto alla Deichtorhallen di Amburgo, il contrasto fu straordinario. In uno spazio il suono era fluido e bastava concentrarsi per trovarsi completamente immersi, tuttavia era così tenue che si poteva facilmente essere distolti. L'altro spazio comprendeva un insieme di suoni sordi, legnosi, una trama densa, posta in alto come un soffitto. Questo suono portava la maggior parte dei visitatori a ritenere che questa sala fosse molto più ampia dell'altra benché ambedue avessero la stessa forma e la stessa dimensione.

I due spazi erano separati da un percorso di sessanta metri, le persone visitavano la mostra passando da uno all'altro. Speravo che l'esperienza per loro fosse qualcosa come attraversare la sala, vederla vuota, scoprire l'opera sonora, ascoltare e andarsene dicendo, d'accordo, questa è l'opera sonora di Max Neuhaus e poi riprendere la visita all'esposizione e, diciamo, mezz'ora dopo trovare il suo contrario nella sala dalla parte opposta.

Devo ammettere che il mio impulso potrebbe derivare in parte dal desiderio di tacitare i "san tommaso". Sono così convinti che la percezione dello spazio passi solo attraverso la vista da considerare del tutto retorica questa idea di trasformare lo spazio solo con il suono. Era divertente chiedere: se è retorica, perché questa sala è più grande dell'altra?

### **Two Sides Of The 'Same' Room** (Due lati della "stessa" stanza), 1990

pag. 80

In questo caso scelsi una sala del Museo di Dallas. Avevo alcune alternative. L'idea iniziale era di utilizzare due sale, ma poiché avevo già lavorato ad Amburgo con questa forma, decisi di arrivare al limite costruendo in una sala due suoni apparentemente uguali, in grado di suscitare sensazioni interiori del tutto diverse, pur nell'impossibilità di distinguerli. Fu davvero un lavoro impegnativo.

Nel creare trame sonore metto a confronto i suoni. Più mi avvicino al suono che voglio, più i suoni si assomigliano. A un certo punto compresi di avere due suoni che si differenziavano in modo impercettibile e tuttavia in ognuno di loro accadeva qualcosa di diverso. I suoni erano diversi ma non lo si percepiva.

Ciò che rende difficile la comprensione di questo pezzo è la difficoltà di spiegare il nostro modo di udire, noi non sentiamo la realtà più di quanto la vediamo, rimodelliamo con la mente ciò che sentiamo. Io avevo trovato il modo di indurre la mente, nella sua aperta percezione, a creare la stessa risposta nonostante la diversità dei due suoni. Questo era il nodo della contraddizione.

### **Infinite Lines From Elusive Sources #2** (Linee infinite da fonti elusive n. 2), 1990

pag. 70

Il lavoro riguardava il perdersi e il ritrovarsi.

Le opere, la cui fonte è sfuggente, consentono l'esperienza del viaggio. Un viaggio all'interno di un luogo è un modo del tutto diverso di definire un luogo rispetto al renderlo con una tramatura sonora. Per gli altri pezzi si era cominciato con il circondare di pareti l'idea di luogo. Quest'opera amplifica la definizione stabilita e allo stesso tempo la limita: è un luogo, è un labirinto.

Il senso di quest'opera è trasportarci in uno spazio nuovo. La costante è che il suono non è l'opera: il suono è un veicolo affinché qualcosa accada all'interno di noi stessi.

### **Three To One** (Tre a uno), 1991

pag. 96

Per realizzare l'opera per Documenta, come d'abitudine, ho lavorato innanzitutto con il suono per capire come ottenerlo sulle pareti, poi, nel periodo in cui venne progettato e installato l'hardware, mi trovai un locale per lavorare alla costruzione degli strumenti. A maggio ero a Kassel e progettai il sistema degli altoparlanti, in ottobre tornai per creare il suono che sapevo di dovere concepire a tre livelli, un problema difficile da risolvere.

Non cercai di costruire trame sonore, ideai un software che mi consentisse lo scambio, cioè prendere un livello che avevo su un piano e metterlo su un altro per poterli scambiare facilmente.

Questo è il genere di problemi. Mi propongo di mettere a confronto un piano con un altro, successivamente cerco il suono che mi piace per provarlo nello spazio.

Quando mi preparo a lavorare in uno spazio predispongo anche una specie di raccolta di basi per strutture sonore. È come preparare una tavolozza. Compongo una tavolozza di suoni in modo da non doverlo fare sul posto perché è un problema di progettazione tecnica. Ho qualcosa su cui lavorare, non devo iniziare il mixaggio



da zero, i colori base ci sono e so che da questo o da quel colore posso ottenere molto. Non cerco di creare la trama sonora, stendo solo i colori sulla tavolozza pronti per essere miscelati.

È sempre diverso, dipende dalle informazioni e dal tempo a disposizione. La difficoltà è entrare, partire con quello che ho e ottenere dei risultati. Posso sempre tornare indietro ma è implicito un limite di tempo, due settimane di lavoro su un suono è un periodo lungo perché è così astratto: dai forma a qualcosa che puoi solo sentire. Mi è difficile dopo due settimane percorrere ancora la stessa strada e se vi rimango più a lungo posso prendere un'altra direzione. Creare un'opera è qualcosa come saltarci dentro e arrivare alla fine del percorso prima di perdere concentrazione ed energia.

*Da una conversazione con Gregory des Jardins, Ischia, agosto 1995*

## Postface

*Drive-in Music*, en 1967, était ma première installation sonore, mais je n'avais pas encore ce terme à l'esprit quand je l'ai créée.

Je crois l'avoir eu au début des années 70. Je me rappelle en avoir discuté avec des gens des arts plastiques, en 72 ou 73, parce qu'à l'époque la signification précise du mot *installation* émergeait dans les arts plastiques. C'était le fil conducteur : trouver un concept pour la création d'une oeuvre destinée à un lieu précis, y rattacher le mot *son* et créer un nouveau terme. Pour moi, il était clair que ce n'était plus de la musique. En fait, j'ai eu l'idée d'une installation sonore pour la première fois en 1965 à Spoleto. J'ai proposé à Giancarlo Menotti de créer, dans un lieu à côté de Spoleto, une oeuvre sonore qui y resterait pendant toute la durée du festival. Je crois que c'était un amphithéâtre. Mais bien sûr, à l'époque, ils se sont un peu moqués de moi. Je me suis quand même battu, parce que même si j'étais invité comme virtuose pour donner des concerts en soliste, ils voulaient faire des économies en me faisant aussi jouer de l'opéra. J'ai volontairement commis beaucoup d'erreurs, et notamment fait tomber une cymbale de temps à autre. Finalement, on a décidé que je ne jouerais plus dans l'orchestre de l'opéra, mais que je ne ferais pas non plus ma première installation sonore là-bas.

Il y a environ dix ans, j'ai créé le terme de *Place Works* pour mieux qualifier certaines de mes installations sonores, parce que je trouvais que le terme installation sonore était utilisé pour définir des oeuvres qui étaient fondamentalement différentes des miennes.

Le mot est alors devenu tellement galvaudé qu'il ne voulait plus rien dire. Les gens ont commencé à l'utiliser pour tout - depuis des concerts interminables sur bandes magnétiques jusqu'à l'art conceptuel qui comprenait des mots parlés, en passant même par l'art cinétique qui, par hasard, produisait du son.

Les *Place Works* (Oeuvres de lieu) visaient à créer un nouveau lieu en transformant un lieu donné - ce qui est intéressant, c'est l'idée que le mot "lieu" (*place*) exprime, du moins en anglais : un lieu n'est pas seulement quelque chose de physique, il signifie tout ce à quoi nous pensons - aux gens qui y vivent, qui l'utilisent, qui le possèdent, à qui y fait quoi, à son caractère visuel, son caractère auditif - à son caractère. Un lieu a un caractère, un espace n'en a pas. Ça ne voulait rien dire de les appeler des *espaces sonores*. Ces oeuvres abordent la construction d'un lieu, un nouveau lieu à partir de mon imagination hors d'un lieu précis.

Le terme *Sound Works* (Oeuvres sonores) a été formulé un peu plus tard. C'était le véritable rejet du terme *installations sonores*, parce que finalement l'oeuvre sonore

était un terme neutre qui pouvait très bien englober toute mon oeuvre. C'était net, court - *oeuvre sonore*. Paf !, pas d'installation, pas de bla-bla.

L'oeuvre sonore est plus générique que l'installation sonore. Elle englobe la totalité de mon oeuvre, et oeuvre de lieu est plus spécifique que installation sonore. Il y a des choses que j'aurais alors appelées installations sonores et qu'aujourd'hui j'appelle oeuvres de lieu.

Ma première oeuvre de lieu a été *Fan Music*.

**Fan Music** (Musique de ventilateur), 1968

page 27

Avec cette oeuvre je commençais aussi à voir que je pouvais utiliser un circuit audio pour créer une oeuvre d'art à partir du son. Je savais que si je plaçais une photocellule entre deux haut-parleurs terminaux et y appliquais une tension avec une résistance, j'obtiendrais en la couvrant une tension donnée - et en la découvrant, une autre - une modification de la tension et, par conséquent, du son dans le haut-parleur. Je commençais donc à la source-même du son électronique avec ce haut-parleur, je prenais du recul et je me disais : "Bon, comment je peux faire faire un son avec ce truc ?". J'avais un ventilateur à côté de moi, et je me suis rendu compte que je pouvais mettre cette photocellule derrière, et qu'il ferait des ombres quand il tournerait ; ensuite je me suis rendu compte que la forme de l'ombre déterminait le timbre et j'ai placé ces systèmes à divers endroits pour former une topographie sonore sur les toits. L'angle de la pale du ventilateur modifiait le timbre parce qu'elle formait l'ombre qui devenait alors une sorte de vague. Je me suis ensuite rendu compte que c'était la lumière qui créait le son ; par conséquent tout cela pouvait grandir et se modifier avec elle, apparaissant le matin et disparaissant le soir. Je crois que je l'ai appelé *concert*, mais c'était une installation. Elle a duré trois jours ; elle arrivait chaque jour au lever du soleil et disparaissait au crépuscule. Les gens allaient et venaient ; elle ne commençait pas à une heure précise.

Les toits à Manhattan sont le reliquat de la terre ; c'est le résultat. C'est un espace extérieur qui est ouvert, qui est là. On imagine Manhattan avec des rues comme autant de canyons fermés, mais en fait il y a tout cet espace là-haut, autant d'espace que l'île en a. Les New Yorkais pensent que c'est un lieu de solitude - quand les gens cuisent à Manhattan, là-haut c'est le grand air. Mais je voulais édifier, faire naître quelque chose sur cette surface. Il ne s'agissait pas d'interpréter ce toit et dire que c'était génial d'y être, ni d'interpréter la ville en faisant des bandes sur comment elle avait pu résonner il y a cent ans et de les diffuser sur les toits. Il s'agissait de créer un nouveau lieu imaginaire, un lieu provenant de mon imagination, au sommet de ce nouveau terrain.

C'était un terrain sonore créé à partir de notre proximité avec une source, des mélanges de différentes choses selon notre degré de proximité avec chaque source. On traversait différentes zones de différents mélanges superposés sur le terrain réel, le sol, cette terre artificielle de Manhattan. La nature en était différente selon là où l'on se trouvait ; c'est cela l'élément de base différent de la musique. Il la déplace dans un

espace physique et intemporel. La communication par le son a toujours été soumise au temps. La signification de la parole et de la musique apparaît seulement quand les événements sonores se révèlent mot par mot, phrase par phrase et instant par instant. Le pas, le saut, le bond que j'ai fait entrain en communication avec le son hors du temps.

### **Walkthrough** (Parcourir), 1973

page 30

C'était une oeuvre pour les gens qui rentraient et sortaient chaque jour par cette entrée de métro.

J'étais intéressé par la création d'une oeuvre qui serait anonyme et, ayant mis fin aux concerts, on ne me demandait plus d'être une célébrité. L'autre aspect de l'idée était celui d'une oeuvre qui pourrait être découverte, que n'importe qui aurait l'occasion de trouver. C'était un espace de transit, mais pas un *passage*, parce que les gens s'y déplaçaient dans diverses directions. L'oeuvre était subtile, mais elle était aussi très évidente une fois qu'on l'avait entendue ; il y avait cette idée, comme dans *Fan Music*, de créer un processus relié d'une façon ou d'une autre à son environnement. Le reliait au temps qu'il fait le rendait plus souple. Et aussi cette autre idée de travailler avec le bon degré de subtilité. Là, je pouvais le faire, parce qu'on remarquait les modifications, même très légères, dans un environnement très familier.

### **Untitled** (Sans titre), 1976

page 37

L'oeuvre créée à l'Institute for Art and Urban Resources était constituée par deux tons aigus au-dessus du seuil de l'ouïe. Si on prend un ton et qu'on l'augmente peu à peu, à un moment il disparaît. Juste avant le moment où l'on ne peut rien entendre de plus aigu, quand le son approche de ce seuil, j'ai remarqué que le seuil n'était pas une ligne, mais une zone. Elle est intéressante, parce qu'en elle le son est à la fois présent et absent.

Ce sont deux tons doux et aigus qui se mêlent au-dessus du seuil de l'ouïe. C'est un exemple clair de l'idée que le son lui-même n'est pas l'oeuvre. On ne l'entend d'ailleurs pas comme un son. L'idée, c'est d'utiliser le son pour ajouter une présence, de créer un nouveau lieu avec une présence sonore.

### **Untitled** (Sans titre), 1978

page 44

Avec moi, le processus d'ensemble est toujours le même. Je suis invité quelque part, j'y vais, je regarde et j'imagine. À un certain moment, dans un ou deux lieux, je suis inspiré. Ensuite j'essaie d'en connaître plus sur ces lieux, comment ils sont utilisés, comment les gens les perçoivent ; et, plus tard, je tombe d'accord avec les gens qui m'ont invité sur un de ces lieux qui deviendra le site. Ensuite je reviens avec tous les outils dont je pense que je pourrais avoir besoin pour relier le son au lieu. Quand j'ai assez d'informations, j'explique comment faire la boîte, de quelle taille, où la mettre. Quand c'est construit, je reviens et je commence à construire le son et,

plaçant le premier son dans l'espace, je commence le voyage : le premier son mène à un autre son qui mène à un autre son qui mène à un autre son... on est en mouvement.

C'est un voyage où l'on ne veut délibérément pas savoir où l'on va. On ne veut pas non plus savoir combien de temps va durer le voyage. La seule chose que l'on sait, c'est quand on est sur ou en-dehors de la route et, surtout, quand on est arrivé, quand l'oeuvre est là.

Il n'y a pas de carte ; le lieu où l'on va n'existe pas tant que l'on n'y arrive pas. La seule manière d'y accéder, c'est en sentant la route.

Pour cette oeuvre, créée au Museum of Modern Art de New York, je savais depuis le début que j'avais la possibilité d'émettre des sons très graves. Il y avait une chambre de ventilation à côté du bâtiment, sous le jardin, et j'ai compris qu'on pouvait la transformer en un haut-parleur d'infrasons. Je l'ai transformée et j'ai commencé la mise au point. Je baissais juste la fréquence de plus en plus bas. Elle pouvait descendre jusqu'à dix cycles par seconde, alors qu'on ne peut plus entendre le son en tant que tel à environ vingt-cinq ; c'est donc une octave et demie en-dessous du seuil où nous cessons d'entendre. C'était le seuil inférieur, l'extrême opposé de la perception auditive par rapport au travail créé pour l'Institute for Art and Urban Resources.

J'essayais des tessitures, hautes et medium, mais avec cette finalité incroyablement basse. J'ai remarqué que certaines étaient des résonances du jardin entier ; et puis un jour je suis revenu, et je me suis dit : "C'est ça : je vais simplement utiliser la partie inaudible".

C'était un moment agréable. Je me disais : "Renverse les choses, retourne les".

### **Untitled** (Sans titre), 1979

page 51

L'espace était une grande colonne d'air traversée par un chemin tridimensionnel. Je voulais être capable d'activer cette colonne n'importe où. Alors j'ai décidé de créer ce système de haut-parleur à trente voies qui va du sol au plafond, de le poser dans le coin, et de créer un amplificateur à trente voies!

L'oeuvre est merveilleusement contradictoire. Le volume sonore est assez élevé, mais beaucoup de gens peuvent la traverser sans réaliser qu'elle est là. Quand elle a été achevée, le conseil d'administration du musée était outré. Ils ont dit : "On a payé cinquante mille dollars pour cette oeuvre et encore vingt-cinq mille dollars pour les haut-parleurs, et il n'y a rien ! Ce sont les habits neufs de l'empereur !" Les gens sont comme ça à Chicago.

Mais John Neff, le directeur du musée à l'époque, soutenait totalement l'oeuvre. Il s'est bien battu, et il a gagné. D'abord il m'a demandé, bien que nous ayons passé cet accord qu'une fois l'oeuvre commencée, elle ne serait plus interrompue, d'arrêter l'oeuvre pendant exactement trente secondes. Alors un soir, tout le conseil a été placé à l'intérieur de l'oeuvre ; ensuite il a donné le signal de l'arrêter. L'espace a tout bonnement implosé, les basses s'en sont retirées, laissant ces personnes dans un vide stérile. Ensuite il l'a remise en marche, et il est sorti de la pièce.

Ils n'ont jamais pardonné à l'oeuvre.

**Untitled** (Sans titre), 1982

page 59

L'oeuvre pour la Bell Gallery formait un lieu étonnant. C'était étonnant d'y être parce que la chose était subtile, à la fois très complexe et très forte. L'illusion était complète - quelque chose se déplaçait à travers le mur. Si on parlait, on ne pouvait pas l'entendre ; mais si on était silencieux, l'oreille voyait ce quelque chose traverser la pièce. Il édifiait son espace en l'articulant, en se déplaçant à travers elle, il l'exposait. L'événement très complexe, avec un timbre et une forme plus travaillés, se produisait à une vitesse constante, obtenue par le passage de choses entre les haut-parleurs. C'était un ensemble de haut-parleurs, qui modelaient une forme dans la pièce. On sentait que la forme avait changé. C'est une nouvelle sorte de création sonore : une forme mouvante, dynamique. Explosive, mais contradictoire car tellement douce en même temps. Même si elle était explosive, elle n'était pas menaçante comme une explosion - plutôt des éclairs auditifs, mais très subtils et doux.

**Untitled** (Sans titre), 1983

page 64

C'était une grande salle d'exposition austère, au dernier étage du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Elle avait une fenêtre condamnée sur le mur du fond. Je m'en suis aperçu et je l'ai ouverte. Je crois que personne n'avait jamais vu cette fenêtre ouverte ; ça ramenait la pièce dans le monde réel, dans une réalité très pure, parce qu'on peut voir la ville entière de là-haut.

L'oeuvre a été faite d'une texture sonore uniforme et extrêmement fine. J'ai toujours été fasciné par un son particulier ; c'est un son de la nature, impossible à enregistrer - celui d'un certain type de pins traversés par le souffle du vent. C'est un pin que l'on trouve aux Bahamas. Ce qui m'a toujours fasciné, c'est que ce son est seulement créé par le frottement des aiguilles les unes contre les autres - c'est un son absolument inaudible - vous pouvez toujours essayer de frotter deux aiguilles de pin l'une contre l'autre, vous n'entendrez jamais rien. Mais le fait qu'il y en ait cinq cent mille, l'accumulation fait qu'on obtient ce bruissement incroyable ; et cette ampleur, car aucune aiguille de pin n'est identique à l'autre. Chacune ajoute à cette différence inaudible.

On a une sensibilité au son, à ce que j'appelle un caractère sonore, avec laquelle nous sommes peut-être nés et qui est inhérente à notre langage quoique inconsciente, que l'on utilise en communication comme un autre langage au-delà du verbal. Elle dicte à l'auditeur comment interpréter le sens verbal. On le fait en modelant les contours du ton et de l'intensité dans notre façon de parler, et aussi en ajustant le son de différentes parties des mots - les variations de hauteur, de volume et de timbre de nos phonèmes.

En musique, on appelle ça couleur sonore. Cela a été introduit avec la notion d'orchestration, l'idée qu'il y a une signification inhérente à la nature du son-même, non seulement de la mélodie et de l'harmonie, qu'on n'obtient pas la même oeuvre en jouant seulement la mélodie et l'harmonie au piano. Mais en musique orchestrale, ça fait seulement partie de la signification - on peut encore reconnaître le morceau sans l'orchestre si on le joue au piano.

Ce qui m'intéresse depuis le début continue d'évoluer, distillant cette essence, ce langage inconscient, en en faisant le seul et unique support du sens dans une oeuvre sonore. C'est ce que je fais quand je crée une texture sonore dans une oeuvre.

**Sound Line (Ligne sonore), 1987**

page 72

L'espace du Musée de Grenoble est très, très grand ; il avait été créé pour la fabrication de canalisations industrielles, ou quelque chose comme ça, de grosses canalisations d'eau. Maintenant il est tout à fait propre et immense. On met un bon moment pour aller de l'entrée à l'autre extrémité, et le plafond est vraiment haut - l'échelle en est incroyable. D'ailleurs, c'était le problème pour tout le monde - Pistoletto y dessinait sur les cloisons, mais au lieu d'un crayon, afin de respecter l'échelle, il devait utiliser un morceau de charbon, qu'il prenait à deux mains pour s'en servir. D'abord j'ai pensé à faire deux lignes, mais ensuite il s'est avéré que ce serait beaucoup plus fort s'il n'y en avait qu'une - plus, ça aurait été trop. Ce qui m'intriguait, c'était cette contradiction de faire d'un son une *ligne*. C'était une texture compliquée comme pour l'oeuvre présentée au Musée d'Art Moderne de Paris, d'une certaine façon, mais pas du tout fine, avec des grains beaucoup plus épais, comme d'être dans une boîte contenant des boules de bois qui s'entrechoquent, mais en beaucoup, beaucoup plus doux.

Ça venait directement du plafond ; il n'y avait aucune marque sur le sol, dans ce vaste espace d'exposition où, avant moi, dix autres artistes avaient essayé, d'une manière ou d'une autre, de laisser une marque. Avoir cet espace complètement vide, c'était contradictoire à toute son histoire, son histoire d'exposition ; mais l'avoir complètement rempli, aussi - car la ligne était nette et étendue, même si elle était invisible. La limite était vraiment infime. Jacques Guillot, le directeur, m'a dit que parfois, pendant l'exposition, alors qu'il traversait rapidement l'espace et qu'il était absorbé par un problème, il oubliait sa présence et il s'y engouffrait. Il m'a dit qu'il avait toujours l'impression de se prendre une gifle dans la figure. C'est une confrontation à cette contradiction, une confrontation à soi-même issue de cette contradiction. Jacques Guillot m'a raconté une autre histoire formidable. Peu de temps après l'inauguration, il a reçu la visite d'un directeur de musée qui venait de Chine. Il l'a emmené dans la pièce sans rien lui dire et il l'a laissé déambuler par lui-même. D'abord il a commencé par chercher une oeuvre visuelle, et tout à coup il est rentré dans la ligne. Jacques m'a dit qu'il a eu une expression de stupeur, mais surtout, il a éclaté de rire, c'était nerveux!

**A Bell For Sankt Cäcilien (On sonne les cloches pour Sankt Cäcilien), 1988**

page 87

J'ai créé deux points pour le son - le coup sonnait comme une vraie cloche, mais plus aigu qu'il n'aurait dû être, et ensuite venait la résonance... il meurt, mais dans un sens, il ne meurt pas. C'est long. Ça varie; le timbre progresse à chaque résonance qui contredit ce qu'on attend d'ordinaire d'une cloche - sa durée et son déploiement. Quand on se trouve dans la résonance, face à l'entrée murée de l'église, on entend aussi le coup de la cloche; la résonance ne porte pas en dehors du lieu - la résonance est le lieu de l'oeuvre.

### **Two 'Identical' Rooms** (Deux pièces "identiques"), 1989

page 48

Pendant de nombreuses années, je m'étais intéressé à la juxtaposition de deux espaces qui avaient pour seule différence le son. Aux Deichtorhallen de Hambourg, ça marchait très bien - le contraste était important. D'un côté, le son était un fluide. Une fois que l'on se concentrait sur lui, on était complètement immergé ; pourtant il était tellement doux que l'on pouvait s'en détacher à tout moment. L'autre espace était un mélange de sons des bois très sourds - une texture dense, mais là, elle s'installait au-dessus de notre tête, comme un plafond. La plupart des gens croyaient que cet espace était bien plus grand que celui avec le fluide, pourtant tous les deux avaient exactement la même forme et les mêmes dimensions.

Il y avait soixante mètres entre ces deux lieux ; le visiteur traversait l'exposition pour aller de l'un à l'autre. J'espérais que son expérience serait quelque chose comme : venir dans cette pièce, la trouver vide, trouver l'oeuvre sonore, l'écouter et sortir, "bon, c'est l'oeuvre sonore de Max Neuhaus"; et puis aller voir le reste de l'exposition, et peut-être une demi-heure après découvrir l'inverse de cette pièce, à l'autre extrémité.

Je dois reconnaître qu'une partie de mon intention aurait aussi pu être de faire taire les adeptes de Saint-Thomas - ceux qui étaient tellement convaincus que la perception de l'espace ne passe que par les yeux si bien qu'ils croyaient que l'idée de transformer un espace uniquement avec du son n'était que rhétorique. C'était bien de dire : "Si c'est rhétorique, pourquoi cette salle est-elle plus grande que celle-là ?"

### **Two Sides Of The 'Same' Room** (Deux côtés de la "même" pièce), 1990

page 80

Pour l'oeuvre du Musée de Dallas j'ai choisi une salle. J'avais plusieurs solutions ; j'avais pensé travailler dans deux salles mais ensuite j'ai préféré, puisque j'avais fait cela à Hambourg, l'idée d'aller à l'extrême par la création de deux sons dans une salle : ils sonneraient à l'identique, mais ils éveilleraient en nous des sensations complètement différentes, même si l'on ne pouvait pas dire la différence entre eux. J'y ai vraiment travaillé. Quand je crée des textures, je compare des sons. Plus je me rapproche du son que je veux, plus ces sons deviennent similaires. À un moment, je me suis rendu compte que j'avais deux sons dont j'aurais à peine pu dire la différence, mais qu'il se passait quelque chose de différent dans chacun d'eux. Les sons étaient très, très différents mais on ne l'entendait pas.

Je crois que la confusion quand on explique cette oeuvre, vient de ce que les gens ne comprennent pas comment on entend, que l'on n'entend pas davantage la réalité qu'on ne la voit. On crée ce qu'on entend dans notre esprit. Et j'ai trouvé un moyen pour que l'esprit construise dans son évidente perception, la même chose pour chaque son, chaque son étant différent. C'était la clé qui faisait la contradiction.

### **Infinite Lines From Elusive Sources #2** (Lignes infinies nées de sources insaisissables n° 2), 1990

page 70

L'oeuvre était sur le fait de se perdre et de se retrouver.

Ces oeuvres nées de sources insaisissables sont aussi des lieux - elles nous emmèn-



ment en voyage, mais c'est un voyage dans un lieu ; c'est une façon radicalement différente de définir un lieu comme ça, plutôt qu'avec une texture sonore - avec toutes les autres pièces, on a commencé par cloisonner cette notion de lieu. Cette oeuvre étend la définition qu'on avait établie, mais elle l'arrête à nouveau - c'est un lieu, c'est un labyrinthe.

Ces oeuvres traitent toutes de notre façon d'évoluer dans un lieu nouveau. Je pense que l'élément cohérent auquel on revient toujours est le fait que ce n'est pas le son qui est l'oeuvre dans ces oeuvres sonores ; il s'agit du son en tant qu'intermédiaire pour qu'il se produise quelque chose en nous.

### **Three To One (Trois-en-un), 1991**

page 96

Comme d'habitude, je commence par entrer et je travaille le son pour voir comment l'obtenir sur les murs ; ensuite, pendant que toute la partie informatique est étudiée, construite et installée, je me pose aussi comme principe de commencer à fabriquer des outils, par exemple, j'étais là et j'ai étudié le système des haut-parleurs, le système de source, en mai. En octobre, je suis revenu pour commencer à créer le son. Et entre-temps, je savais que j'avais ce problème de trouver comment faire trois couches sonores, et que ça allait être difficile.

Je n'ai pas essayé de créer des textures ; j'ai créé un logiciel qui me permettait de permuter, de prendre une couche sonore obtenue à un étage et de la mettre à un autre, et de les intervertir très facilement. Alors, surgit ce type de problème - je sais que ce que je vais faire, c'est comparer cet étage et celui-là. Ensuite, je vais trouver un son qui me plaît, mais je vais vouloir le tester là-haut, et puis encore ailleurs.

Lorsque je me prépare à travailler dans un lieu, je crée aussi une espèce de compilation, non pas de textures, mais de bases pour des textures. C'est comme composer une palette. Je crée une palette sonore pour ne pas être obligé de le faire sur le site même, car la réalisation de la palette est encore un problème technique. C'est ainsi que les choses s'ordonnent. Vous avez quelque chose à faire ; vous n'êtes pas obligé de commencer à partir de rien. Vous avez déjà les pigments de base et vous savez bien que l'on peut créer beaucoup à partir de ce pigment-ci ou de celui-là. Vous n'essayez pas de créer la texture, vous faites simplement en sorte que les pigments soient bien en place sur la palette, prêts à être mélangés.

C'est toujours différent, cela dépend de ce que je sais et de combien de temps j'ai pour le faire. Il y a toujours la pression de savoir qu'à un moment je vais devoir entrer là-dedans, me débrouiller avec ce que j'ai et qu'il y a intérêt à ce que tout soit prêt. Je peux toujours faire marche arrière, mais il y a aussi une limite inhérente au temps. Travailler pendant deux semaines sur un son, c'est long, parce que c'est extrêmement abstrait ; on façonne quelque chose que l'on peut seulement entendre, on le compose. J'ai beaucoup de mal à rester sur la même route, pour ainsi dire, pendant plus de deux semaines. Si on persiste plus longtemps, on peut se retrouver sur une autre route, allant dans une autre direction. Créer une oeuvre c'est en quelque sorte se jeter dedans et atteindre la fin de la route avant de tomber à cours de concentration, d'attention et d'énergie.

*D'après un entretien avec Gregory des Jardins, Ischia, août 1995*

**Apparati  
Complément documentaire**

## Biografia

Nato nel 1939 a Beaumont, Texas, Max Neuhaus studia percussioni con Paul Price alla Manhattan School of Music e diventa un esponente di rilievo di musica contemporanea per percussioni, suonando come solista negli Stati Uniti con Pierre Boulez (1962-63) e Karlheinz Stockhausen (1963-64). Nel 1964 e 1965 Neuhaus suona, sempre come solista, alla Carnegie Hall di New York e nelle più prestigiose sale di concerto europee. La sua opera di percussionista culmina con un album inciso per la Columbia Masterworks nel 1968.

Da questo momento, Neuhaus sviluppa nuove forme d'arte. Conia il termine "installazioni sonore" per descrivere i suoi lavori sonori che non sono eventi ma suoni a lungo termine (possono durare anche mesi o anni) costruiti in situ. Partendo dalla premessa che il senso di un luogo dipende da ciò che si ode e non solo da ciò che si vede, Neuhaus utilizza un dato contesto sociale o uditivo come base su cui ideare una nuova percezione di luogo sonoro.

Alcuni suoi lavori vengono trasmessi via radio innestando la linea telefonica in quella radiofonica generando ampi "spazi uditivi" a due direzioni all'interno dei quali il pubblico interagiva col suono. Un'altra serie di lavori intitolata "Time Pieces", utilizza la fine del suono per creare, ciclicamente, la percezione del silenzio in una comunità prescelta.

Nel corso degli ultimi trent'anni Neuhaus ha creato moltissimi lavori per diversi tipi di ambienti, opere per spazi pubblici (Times Square, New York), opere per collezioni permanenti sia negli Stati Uniti (Museum of Contemporary Art, Chicago) che in Europa (Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan-Locminé; Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux; Palazzo AOK, Kassel; Kunsthalle, Berna) insieme a numerosi lavori temporanei presentati in rassegne d'arte contemporanea di musei e centri espositivi (The Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, The Clocktower, New York; ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi; Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble; Documenta 6 e Documenta 9, Kassel; Kunsthalle, Basilea).

Gli interessi dell'artista sono molteplici. Neuhaus è noto per aver ideato sistemi di generazione e proiezione di suoni fabbricati personalmente. Ha creato nuovi concetti di design urbano uditivo utilizzando le sue conoscenze di tecnologia e psicologia sonora. Inoltre ha inventato un nuovo, più umano e più sicuro sistema sonoro per veicoli d'emergenza. Recentemente Neuhaus ha inaugurato la pubblicazione di una serie di volumi

sulla sua *oeuvre* con *Max Neubauss, Sound Works*, vol. I-III, Cantz, Ostfildern-Stoccarda, 1994.

Per portare avanti le sue ricerche, Max Neuhaus ha ricevuto borse di studio da istituzioni quali la Rockefeller Foundation, University of Chicago, la Deutsche Akademischer Austauschdienst e dal dipartimento di arti visive e di musica della National Endowment for the Arts.

## Biographie

Max Neuhaus est né en 1939 à Beaumont, dans le Texas. Il étudie les percussions avec Paul Price à la Manhattan School of Music et devient un interprète renommé de la musique contemporaine pour percussion, se produisant en tant que soliste dans des tournées de concerts à travers les États-Unis avec Pierre Boulez (1962-63) et Karlheinz Stockhausen (1963-64) ; en 1964 et 1965, il donne des récitals au Carnegie Hall à New York, et dans les plus prestigieuses salles de concert européennes. Son travail de percussionniste culmine avec un album d'oeuvres de percussions contemporaines pour soliste qu'il enregistre pour Columbia Masterworks en 1968.

A partir de cette période, cependant, il commence à développer de nouvelles formes d'art. Il crée le terme d'*installation sonore* afin de décrire ses oeuvres, qui ne sont pas des événements, mais des sons ininterrompus (ils durent des mois ou même des années) qu'il place dans des lieux spécifiques. Se fondant sur le principe que notre sensibilité au lieu dépend de ce que nous entendons et de ce que nous voyons, il utilise un contexte social et auditif donné comme fondement où établir une perception nouvelle du lieu grâce au son.

Certaines oeuvres diffusées combinent des réseaux radiophoniques et téléphoniques afin de former de grands *espaces auditifs* à double-sens dans lesquels le public interagit avec le son. Une autre série d'oeuvres, *Time Pieces* utilise la disparition du son pour créer une sensation périodique de silence à l'intérieur d'une communauté.

Au cours des trente dernières années, Neuhaus crée un grand nombre d'oeuvres pour divers environnements, des oeuvres pour des espaces publics, *Times Square* à New York, des oeuvres pour des collections permanentes aussi bien aux États-Unis (Museum of Contemporary Art, Chicago) qu'en Europe (Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan-Lochiné ; Capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux ; Palais AOK, Cassel ; Kunsthalle, Berne) ainsi que de nombreuses oeuvres éphémères dans des musées et des expositions (Museum of Modern Art ; Whitney Museum of American Art ; the Clocktower, New York ; l'ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ; le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble ; les Documenta 6 et 9, Cassel et la Kunsthalle de Bâle).

Ses centres d'intérêt sont éclectiques. Neuhaus conçoit lui-même les systèmes de génération et de projection sonores qui concrétisent son oeuvre. Il est à l'origine de nouveaux concepts d'environnement auditif urbain ; il y utilise ses compétences en matière de technologie et de psychologie sonores pour créer un nouvel ensemble sonore

pour les véhicules d'urgence, plus humain et plus sécurisant. Il a récemment entrepris la publication d'une série de livres rétrospectifs sur son oeuvre avec *Max Neuhaus, Sound Works, Volumes I-III* (Cantz, Ostfildern-Stuttgart, 1994).

Parallèlement, Max Neuhaus reçoit le soutien de la Fondation Rockefeller, de l'Université de Chicago, de la Deutsche Akademische Austauschdienst, et des sections de musique et arts plastiques de la National Endowment for the Arts.

## Cronologia

**1939**

Nasce il 9 agosto a Beaumont, Texas.

**1942**

Si trasferisce con la famiglia nello Stato di New York.

**1944-53**

Frequenta la Bedford Road Primary School, Pleasantville, New York.

**1949**

Comincia a studiare percussioni.

**1953-55**

Frequenta la Pleasantville High School.

**1954**

Decide di diventare musicista e comincia a suonare per gruppi jazz e rock and roll.

**1955**

Si trasferisce, con la famiglia a Houston, Texas.

**1955-57**

Si iscrive alla Manhattan School of Music per studiare percussioni con Paul Price.

**1958**

Si interessa alla musica contemporanea, specialmente quella per percussioni.  
Decide di diventare un solista percussionista.  
Incontra John Cage.

**1961**

Diploma in musica.  
Primo viaggio in Europa. Frequenta corsi di Musica nuova a Darmstadt.  
Incontra Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez.

**1962**

Si laurea in musica.

**1962-63**

Tournée con la Contemporary Chamber Ensemble diretta da Pierre Boulez.

**1963-64**

Recital come solista alla Carnegie Hall, New York e come solista percussionista partecipa a una tournée con Karlheinz Stockhausen negli Stati Uniti e in Canada.

**1964**

Inizia i suoi esperimenti con circuiti audio-elettronici.

**1965**

Recital come solista al Carnegie Hall, New York e tournée nelle maggiori capitali europee.  
Artista ospite alla University of Chicago.

**1966-67**

Produce due lavori che segnano il passaggio dalla performance alle arti visive: *American Can (Lattina americana)* e *By-product (Sottoprodotto)*.

**1967**

Prima installazione sonora.

**1968**

Registra il proprio repertorio come percussionista con la Columbia Masterworks.  
Conduce nuovi esperimenti di acustica ed elettronica come artista ospite presso i laboratori Bell Telephone, Murray Hill, New Jersey.

**1969**

Vive in barca e percorre la costa orientale degli Stati Uniti e delle isole Bahamas studiando acustica sottomarina.

**1973**

Ottiene una borsa di studio dalla National Endowment for the Arts per i suoi esperimenti musicali.  
Progetti per Times Square e la metropolitana di Parigi.

**1974**

Primi studi per Radio Net.  
Si costituisce la HEAR Incorporated.

**1977**

Partecipa a Documenta 6.  
Ottiene la seconda borsa di studio per le arti visive dalla National Endowment for the Arts.  
Crea "Audium".

**1977-78**

Artista ospite Deutsche Akademischer Austauschdienst, Berlino.

**1978**

Costruisce il primo sistema di suono computerizzato - multi sintetizzato e crea un progetto per suoni destinati a veicoli d'emergenza.

**1979**

Una sua opera sonora è inclusa per la prima volta nella collezione di un museo (Museum of Contemporary Art, Chicago).

**1981**

Primi esperimenti all'aperto per il progetto di un suono per sirena.

Tiene una serie di conferenze in California.

**1982**

Tiene una serie di conferenze in Giappone.  
Ottiene una terza borsa di studio per le arti visive dalla National Endowment for the Arts.

**1983**

Realizza le prime opere sonore per musei europei.

**1988-89**

Crea nuove tecniche del suono per veicoli d'emergenza nel deserto californiano.

**1991**

Brevetta la sua creazione per il suono di una sirena.

**1992**

Partecipa a Documenta 9.  
Inizia la ricerca per Audium Model.

**1994**

Vengono pubblicati i primi tre volumi di una serie intitolata *Max Newhaus, Sound Works*, vol. I-III.

# Chronologie

- 1939**  
Naît le 9 août à Beaumont, Texas.
- 1942**  
La famille s'installe dans l'Etat de New York.
- 1944-53**  
Fréquente la Bedford Primary School, Pleasantville, New York.
- 1949**  
Commence à étudier la percussion.
- 1953-55**  
Fréquente la Pleasantville High School.
- 1954**  
Décide de devenir musicien et commence à jouer dans des groupes de jazz, rock et danse.
- 1955**  
La famille s'installe à Houston, Texas.
- 1955-57**  
Lamar High School, Houston, Texas.
- 1957**  
S'inscrit à la Manhattan School of Music pour étudier la percussion avec Paul Price.
- 1958**  
S'intéresse à la musique contemporaine et à des compositions écrites pour la percussion.  
Décide de devenir percussionniste soliste.  
Rencontre John Cage.
- 1961**  
Diplômé en musique.  
Premier voyage en Europe, cours de musique nouvelle à Darmstadt.  
Rencontre Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez.
- 1962**  
Licence de musique.
- 1962-63**  
Tournée avec le Contemporary Chamber Ensemble sous la direction de Pierre Boulez.
- 1963-64**  
Récital au Carnegie Hall, New York.  
Soliste percussionniste en tournée aux Etats-Unis et au Canada avec Karlheinz Stockhausen.
- 1964**  
Commence des expérimentations avec les circuits audio-électroniques.
- 1965**  
Récital au Carnegie Hall, New York.  
Tournée en soliste, concerts dans les principales villes d'Europe.  
Artiste en résidence, Université de Chicago.
- 1966**  
*Listen* (Ecoute), premier travail artistique.  
Premier travail radio-diffusé.
- 1966-67**  
Crée deux oeuvres significatives de la transition de l'artiste musicien à l'artiste plasticien : *American Can* (Boîte américaine) et *By-Product* (Sous-produit).
- 1967**  
Première installation sonore.
- 1968**  
Enregistrement du répertoire pour percussions chez Columbia Masterworks.  
Cesse ses activités de musicien exécutant.  
Poursuit des expérimentations acoustiques et électroniques en tant qu'artiste résident aux laboratoires Bell Telephone, Murray Hill, New Jersey.
- 1969** Vit à bord d'un bateau, voyage le long de la Côte Est des Etats-Unis jusqu'aux îles Bahamas.  
Etudie l'acoustique sous-marine.
- 1973**  
Obtient une bourse d'études auprès de la National Endowments for the Arts pour ses expérimentations musicales.  
Conception des projets pour Times Square et pour le métro de Paris.
- 1974**  
Études préliminaires pour Radio Net.  
Création de HEAR Incorporated.
- 1977** Participation à Documenta 6.  
Obtient une seconde bourse d'étude auprès de la National Endowment for the Arts.  
Conception de *Audium*.
- 1977-78**  
Artiste résident, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berlin.
- 1978**  
Construction et développement du premier système informatisé multi-synthétiseur du son.  
Conception d'un projet de sirène pour véhicule d'urgence.
- 1979**  
Pour la première fois une oeuvre sonore entre dans la collection d'un musée.
- 1981**  
Premières expérimentations en extérieur du projet de son pour sirène.  
Tournée de conférences en Californie.
- 1982**  
Tournée de conférences au Japon.  
Obtention d'une bourse d'études des arts visuels auprès de la National Endowment for the Arts.
- 1983**  
Premiers travaux pour des musées européens.
- 1988-89**  
Projet de nouvelles techniques pour les sons des véhicules d'urgence dans le désert Californien.
- 1991**  
Le brevet du projet de son pour sirène est primé aux États-Unis, premier brevet attribué pour une création sonore.
- 1992**  
Participation à Documenta 9.  
Premières recherches pour *Audium Model*.
- 1994**  
Publication des trois premiers volumes d'une série rétrospective : *Max Neubaus, Sound Works*, Volumes I-III.

## Bibliografia selezionata

### Opere

#### 1966

*Public Supply I*, stazione radiofonica WBAI, New York.

#### 1966-67

*American Can (Lattina americana)*, New York.  
*By-Product (Sottoprodotto)*, New York.

#### 1966-76

*Listen (Ascolta)*, quindici passeggiate sonore varie località negli Stati Uniti e Canada.

#### 1967-68

*Drive-in Music*, Lincoln Parkway, Buffalo, New York.

#### 1968

*Fan music (Musica da ventilatore)* tetto dell'edificio al n.137-141 Bowery, New York.  
*Southwest Stairwell (Scale del sudovest)*, Ryerson University, Toronto.  
*Feed Max*, New York.  
*Telephone Access (Accesso telefonico)*, New York.  
*Public Supply II*, stazione radiofonica CJRT, Toronto.

#### 1970

*Public Supply III*, stazione radiofonica WBAI, New York.

#### 1971

*Water Whistle I (Fischio acquatico I)*, New York.  
*Water Whistle II*, Newark State College, Newark.

#### 1972

*Water Whistle III*, Walker Arts Center, Minneapolis.  
*Water Whistle IV*, California Institute for the Arts, Newhall.  
*Water Whistle V*, University of California, La Jolla.  
*Water Whistle VI*, State University of New York, Buffalo.  
*Water Whistle VII*, Jewish Community Center, Buffalo.  
*Water Whistle VIII*, University of South Florida, Tampa.  
*Water Whistle IX*, Central Michigan University, Mount Pleasant.  
*Water Whistle X*, Michigan State University, East Lansing.

#### 1973

*Water Whistle XI*, York University, Toronto.  
*Water Whistle XII*, Everson Museum, Syracuse.

*Water Whistle XIII*, University of Southern California, Los Angeles.

*Public Supply IV*, stazione radiofonica WFMT, Chicago.

*Water Whistle XIV*, Rochester Institute of Technology, Rochester.

#### 1973-77

*Walkthrough (Attraversare)*, fermata della metropolitana in Jay Street, Brooklyn, New York.

#### 1974

*Water Whistle XV*, Leo Castelli Gallery, New York.

*Water Whistle XVI*, John Weber Gallery, New York.

*Water Whistle XVII*, Sonnabend Gallery, New York.

*Listen (Ascolta)*, editoriale del "The New York Times", New York.

#### 1975

*Drive-in Music*, Lewison State Arts Park, New York.

#### 1976

*Round (Tondo)*, Rotonda della Dogana vecchia, New York.

*Underwater Music I (Musica subacquea I)*, Radio Bremen.

*Underwater Music II*, P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City-New York.

*Senza titolo*, P.S.1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City-New York.

#### 1977

*Radio Net*, National Public Radio Network, USA.

*Underwater Music III*, Radio RIAS, Berlino.

*Senza titolo*, Documenta 6, Kassel.

#### 1977-1992

*Times Square*, New York.

#### 1978

*Senza titolo*, The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, The Museum of Modern Art, New York.

*Senza titolo*, Stichting De Appel Foundation, Amsterdam.

*Underwater Music IV*, Stichting De Appel Foundation, Amsterdam.

*Listen (Ascolta)*, cartolina con decalcomania, New York.

#### 1979

*Five Russians (Cinque russi)*, The Clocktower, New York.

**1979-1989**

*Senza titolo*, Museum of Contemporary Art, Chicago.

**1980**

*Senza titolo*, Botanical Garden Como Park, St. Paul, Minnesota.

**1983**

*Senza titolo*, Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.

*Senza titolo*, Kunsthalle, Basilea.

*Senza titolo*, Bell Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island

*Time Piece "Archetype"* ("Archetipo" di "Time Piece"), Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York.

**1983-1990**

*Senza titolo*, Villa Celle, Pistoia.

**1985**

*Senza titolo (Promenades)*, Parc Lullin, Centre d'Art Contemporain, Ginevra.

**1986-1988**

*Senza titolo*, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan-Lozminé.

**1986-1993**

*Works For One Person I (Opere per una sola persona I)*, Galerie Eric Franck, Ginevra.

**1988**

*River Grove (Bosco fluviale)*, Roaring Fork River, Aspen, Colorado.

*Sound Line (Linea sonora)*, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

**1988-1990**

*Infinite Lines From Elusive Sources #1 (Linee infinite da fonti elusive n. 1)*, Galerie Ghislaine Hussenot, Parigi.

**1989**

*Two 'Identical' Rooms (Due stanze "identiche")*, Einleuchten, Deichtorhallen, Amburgo.

**1989-1991**

*A Bell For Sankt Cäcilien (Una campana per Santa Cecilia)*, Kölnischer Kunstverein, Colonia.

**1989-1992**

*A Large Small Room (Una grande piccola stanza)*, Galerie Karsten Greve, Colonia.

**1989-1993**

*Time Piece*, Kunsthalle, Berna.

**1990**

*Two Sides Of The 'Same' Room (Due lati della "stessa" stanza)*, Dallas Museum of Art, Dallas.

*Three "Similar" Rooms (Tre stanze simili)*, Galleria Giorgio Persano, Torino.

Opera permanente.

*Infinite Lines From Elusive Sources #2 (Linee infinite da fonti elusive n. 2)*, Galleria Giorgio Persano, Milano.

Opera permanente.

**1992**

*Three To One (Tre a uno)*, Palazzo AOK, Kassel.

Opera permanente.

**1993**

*Senza titolo*, Capc Musée d'art contemporain, Bordeaux.

Opera permanente.

**1995**

Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Torino.

Opera permanente in corso di realizzazione.

**Mostre di disegni****1981**

*Soundings*, Neuberger Museum, Purchase-New York.

**1982**

*Max Neubaus Drawings*, Max Hutchinson Gallery, New York.

**1983**

*Max Neubaus, Sound Installation*, Kunsthalle, Basilea.

**1988**

*Max Neubaus, Sound Line*, Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

**1994**

*Max Neubaus, Zeichnungen*, Kunstverein, Heilbronn.

**1995**

*Max Neubaus, Sound Work Zeichnungen*, Kunstverein, Kassel.

*Evoking the Aural, Drawings and their Studies from the Place Works*, Villa Arson, Nizza; Castello di Rivoli-Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Torino.

**Testi dell'artista****1969**

*A Max Sampler*, in "Source Magazine", n. 5, San Francisco.

**1974**

*Noise Pollution Propaganda Makes Noise*, in "The New York Times", New York, 6 dicembre.

*Program Notes*, York University, Toronto.

**1980**

*Modus Operandi*, in "Artforum", New York, gennaio.

**1989**

*Time Pieces Series*, in Max Neubaus, *Two Sound Works 1989*, Kunsthalle, Berna e Kölnischer Kunstverein, Colonia.

**1990**

*Listen*, in Max Neubaus. *Elusive Sources and "Like" Spaces*, Giorgio Persano, Torino; ripubblicato in *Welt auf tönernen Füßen*, Schriftenreihe Forum, vol. 2, Gottinga, 1994.

*Audium, Project für eine Welt als Hör-Raum in Vom Verschwinden der Ferne, Telekommunikation und Kunst*, a cura di Edith Decker e Peter Weibel, Du Mont, Colonia.

**1992**

*Notes on Place and Moment*, in Max Neubaus. *Sound Works*, Cantz, Ostfildern-Stoccarda, 1994, vol. I.

**1993**

*Siren-Aural Design*, in "Kunst and Museum Journal", vol. 4, n. 6, Amsterdam.

**1994**

*Siren*, a cura di Uta Brandes in *Welt auf tönernen Füßen*, Schriftenreihe Forum, vol. 2, Gottinga.

*Sound Design*, a cura di Heidi Grundmann, in *Zeitgleich*, Triton, Vienna.

*The Broadcast Works and Audium*, a cura di Heidi Grundmann, in *Zeitgleich*, Triton, Vienna.

*The Institutional Beast*, in Max Neubaus. *Sound works*, Cantz, Ostfildern-Stoccarda, vol. I.



### Cataloghi di mostre personali

1983

*Max Neubaus, Sound Installation*, testi di J.-C. Ammann, C. Ratcliff, Kunsthalle, Basilea.

*Max Neubaus, Sound Installation*, Brown University, Providence, Rhode Island.

1987

*Max Neubaus*, testo di D. Zacharopoulos, Edition du Centre d'Art, Domaine de Kerguéhennec, Bignan-Locminé.

1988

*Max Neubaus, Sound Line*, testo di F. Kaiser, Le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

1989

*Max Neubaus, Two Sound Works 1989*, testi di W. Herzogenrath e U. Loock, Kunsthalle, Berna e Kölnischer Kunstverein, Colonia.

### Libri dell'artista

1990

*Max Neubaus, Elusive Sources and "Like" Spaces*, testi di U. Loock, M. Neuhäus e D. Zacharopoulos, Giorgio Persano, Torino.

1994

des Jardins Gregory (a cura di), *Max Neubaus, Sound Works*, vol. I, *Inscription*; vol. II, *Drawings*; vol. III, *Place*, Cantz, Ostfildern-Stoccarda.

### Quotidiani e periodici

1975

L. Pozzi, *Intervista di Max Neubaus*, in "Data", Milano, ottobre.

1976

T. Johnson, *Creating the Context: Max Neubaus*, in "The Village Voice", New York, 6 dicembre.

1977

J. La Barbara, *Max Neubaus: New Sounds in Natural Settings*, in "Musical America", New York, ottobre.

1978

R. Lorber, *Max Neubaus at Times Square*, in "Artforum", New York, gennaio.

1979

C. Ratcliff, *Max Neubaus at the MoMA Sculpture Garden and Times Square*, in "Art In America", New York, gennaio-febbraio.

1986

P. Javault, *Interview de Max Neubaus*, in "Neue Kunst in Europa", n. 6, Monaco.

1987

C. Ratcliff, *Max Neubaus: Aural Spaces*, in "Art in America", New York, ottobre.

1988

C. Tomkins, *Onward and Upward with the Arts - Hear*, in "The New Yorker", New York, 22 ottobre.

A. Cueff, *Max Neubaus - The Space of Sound*, in "Artscribe International", Londra, settembre-ottobre.

1991

A. Danto, *Max Neubaus: Sound Works*, in "The Nation", New York, 4 marzo.

1992

S. Weingarten, *Brummen vor dem Tore*, in "Der Spiegel", n. 37, Amburgo.

1993

D. von Drathen, *Max Neubaus: Invisible Sculpture Molded Sound*, in "Parkett", n. 35, Zurigo.

1994

H. Szeemann, *Max Neubaus*, in "Kunstforum International", vol. 127, Colonia.

## Sélection

### Oeuvres

#### 1966

*Public Supply I (Approvisionnement public I)*, station radio WBAI, New York.

#### 1966-76

*Listen (Écoute)*, quinze promenades sonores dans différents lieux aux États-Unis et Canada.

#### 1966-67

*American Can (Boîte américaine)*, New York.  
*By-Product (Sous-produit)*, New York.

#### 1967-68

*Drive-in Music (Musique de Drive-in)*, Lincoln Parkway, Buffalo, New York.

#### 1968

*Fan Music (Musique de ventilateur)*, toits du 137-141 Bowery, New York.  
*Southwest Stairwell (Escalier sud-est)*, Ryerson University, Toronto.  
*Max Feed*, New York.  
*Telephone Access (Accès téléphonique)*, New York.  
*Public Supply II (Approvisionnement public II)*, station radio CJRT, Toronto.

#### 1970

*Public Supply III (Approvisionnement public III)*, station radio WBAI, New York.

#### 1971

*Water Whistle I (Sifflet à eau I)*, New York University, New York.  
*Water Whistle II*, Newark State College, Newark.

#### 1972

*Water Whistle III*, Walker Arts Center, Minneapolis.  
*Water Whistle IV*, California Institute for the Arts, Newhall.  
*Water Whistle V*, University of California, La Jolla.  
*Water Whistle VI*, State University of New York, Buffalo.  
*Water Whistle VII*, Jewish Community Center, Buffalo.  
*Water Whistle VIII*, University of South Florida, Tampa.  
*Water Whistle IX*, Central Michigan University, Mount Pleasant.  
*Water Whistle X*, Michigan State University, East Lansing.

#### 1973

*Water Whistle XI*, York University, Toronto.  
*Water Whistle XII*, Everson Museum, Syracuse.

*Water Whistle XIII*, University of Southern California, Los Angeles.

*Public Supply IV (Approvisionnement public IV)*, station radio WFMT, Chicago.

*Water Whistle XIV*, Rochester Institute of Technology, Rochester.

#### 1973-77

*Walkthrough (Parcourir)*, station de métro Jay Street, Brooklyn, New York.

#### 1974

*Water Whistle XV*, galerie Leo Castelli, New York.  
*Water Whistle XVI*, galerie John Weber, New York.  
*Water Whistle XVII*, galerie Sonnabend, New York.  
*Listen (Écoute)*, siège du "New York Times", New York.

#### 1975

*Drive-in Music (Musique de Drive-in)*, Lewison State Arts Park, New York.

#### 1976

*Round (Ronde)*, rotonde du Old U.S. Customs House, New York.  
*Underwater Music I (Musique sous-marine I)*, Radio Bremen.  
*Underwater Music II (Musique sous-marine II)*, P.S.1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City-New York.  
*Sans titre*, P.S.1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City-New York.

#### 1977

*Radio Net (Réseau radio)*, National Public Radio Network, U.S.A.  
*Underwater Music III (Musique sous-marine III)*, Radio Rias, Berlin.  
*Sans titre, Documenta 6*, Cassel.

#### 1977-92

*Times Square*, New York.

#### 1978

*Sans titre*, Museum of Modern Art, New York.  
*Sans titre*, Stichting De Appel, Amsterdam.  
*Underwater Music IV (Musique sous-marine IV)*, Stichting de Appel, Amsterdam.  
*Listen (Écoute)*, carte postale avec décalcomanie, New York.

#### 1979

*Five Russians (Cinq Russes)*, The Colocktower, New York.

1979-89

*Sans titre*, collection du Museum of Contemporary Art, Chicago.

1980

*Sans titre*, Como Park, St. Paul.

1983

*Sans titre*, Arc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

*Sans titre*, Kunsthalle, Bâle.

*Sans titre*, galerie Bell, Brown University, Rhode Island, Providence.

*Time Piece 'Archetype'* ("Archétype" d'oeuvre temporelle), Biennale de Whitney, Whitney Museum of American Art, New York.

1983-1990

*Sans titre*, Villa Celle, Pistoia.

1985

*Sans titre*, exposition *Promenades*, Centre d'Art Contemporain, Genève.

1986-1988

*Sans titre*, Centre d'Art Contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan-Lochiné.

1986-1993

*Works for One person I (Oeuvres pour une seule personne I)*, galerie Eric Franck, Genève.

1988

*River Grove (Rivière bosquet)*, Roaring Fork River, Aspen, Colorado.

*Sound Line (Ligne sonore)*, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

1988-1990

*Infinite Lines From Elusive Sources #1 (Lignes infinies nées de sources insaisissables n°1)*, galerie Ghislaine Hussenot, Paris.

1989

*Two 'Identical' Rooms (Deux pièces "identiques")*, exposition *Einleuchten*, Deichtorhallen, Hambourg.

1989-1991

*A Bell For St. Cécilien (On sonne les cloches pour Sankt Cécilien)*, Kölnischer Kunstverein, Cologne.

1989-1992

*A Large Small Room (Une grande petite pièce)*, galerie Karsten Greve, Cologne.

1989-1993

*Time Piece (Oeuvre temporelle)*, Kunsthalle, Berne.

1990

*Two Sides Of The 'Same' Room (Deux côtés de la "même" pièce)*, Dallas Museum of Art, Dallas.

*Three 'Similar' Rooms (Trois pièces "similaires")*, galerie Giorgio Persano, Turin. Oeuvre en présentation depuis 1990.

*Infinite Lines From Elusive Sources #2 (Lignes infinies nées de sources insaisissables n°2)*, galerie Giorgio Persano, Milan. Durée de présentation : 1990-1992.

1992

*Three To One (Trois-en-un)*, palais AOK, Cassel. Oeuvre en présentation depuis 1992

1993

*Sans titre*, capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux. Oeuvre en présentation depuis 1993.

1995

Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea, Rivoli, Turin. Oeuvre permanente en cours de réalisation.

#### Expositions de dessins

1981

*Soundings (Résonances)*, Neuberger Museum, Purchase, New York.

1982

*Max Neubaus Drawings (Dessins de Max Neubaus)*, Max Hutchinson Gallery, New York.

1983

*Max Neubaus, Sound Installation (Installation sonore)*, Kunsthalle, Bâle.

1988

*Max Neubaus, Sound Line (Ligne sonore)*, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

1994

*Max Neubaus, Zeichnungen (Dessins)*, Kunstverein, Heilbronn.

1995

*Max Neubaus, Sound Work Zeichnungen (Dessins d'après le Sound Work)*, Kunstverein, Cassel.

*Evoking the Aural, Drawings and their Studies from the Place Works (Évoquer l'auditif, dessins et leurs études réalisés d'après les Place Works)*, Villa Arson, Nice et Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli-Turin.

#### Textes de l'artiste

1969

*A Max Sampler*, in "Source Magazine" n° 5, San Francisco.

1974

*Noise Pollution Propaganda Makes Noise*, in "New York Times", New York, 6 décembre.

*Program Notes*, York University, Toronto.

1980

*Modus Operandi*, in "Artforum", New York, janvier.

1989

*Time Pieces Series*, in *Max Neubaus, Two Sound Works 1989*, Kunsthalle, Berne et Kölnischer Kunstverein, Cologne.

1990

*Listen*, in *Max Neubaus, Elusive Sources and "Like" Spaces*, Giorgio Persano, Turin ; republié in *Welt auf tönernen Füßen*, Schriftenreihe Forum, vol. 2, Göttingen, 1994.

*Audium, Projekt für eine Welt als Hör-Raum, in Vom Verschwinden der Ferne, Telekommunikation und Kunst*, commissaires Edith Decker et Peter Weibel, pp. 118-128, DuMont, Cologne.

1992

*Notes on Place and Moment*, in *Max Neubaus. Sound Works*, vol. I, Cantz, Ostfildern-Stuttgart, 1994.

1993

*Siren-Aural Design*, in "Kunst & Museum-journal", vol. 4, n° 6, Amsterdam.

1994

*Siren*, commissaire Uta Brandes, in *Welt auf tönernen Füßen*, vol. 2, Schriftenreihe Forum, Göttingen.

*Sound Design*, commissaire Heidi Grundmann, in *Zeitgleich*, Triton, Vienne.

*The Broadcast Works and Audium*, commissaire Heidi Grundmann, in *Zeitgleich*, Triton, Vienne. *The Institutional Beast*, in *Max Neubaus, Sound Works*, vol. I, Cantz, Ostfildern-Stuttgart.

## Catalogues d'expositions personnelles

1983

*Max Neubaus, Sound Installation*, textes de J.-C. Ammann et C. Ratcliff, Kunsthalle Basel, Bâle.

*Max Neubaus, Sound Installation*, Bell Gallery, Brown University, Providence, Rhode Island.

1987

*Max Neubaus*, texte de D. Zacharopoulos, Edition du Centre d'Art, Domaine de Kerguéhennec, Bignan.

1988

*Max Neubaus, Sound Line*, texte de F. Kaiser, le Magasin-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

1989

*Max Neubaus, Two Sound Works 1989*, textes de W. Herzogenrath et U. Loock, Kunsthalle, Berne et Kölnischer Kunstverein, Cologne.

## Livres de l'artiste

1990

*Max Neubaus, Elusive Sources and "Like" Spaces*, textes de U. Loock, M. Neuhaus et D. Zacharopoulos, Giorgio Persano, Turin.

1994

*Max Neubaus Sound Works* : volume I *Inscription*, volume II *Drawings*, volume III *Place*, concept Max Neuhau et Gregory des Jardins, Cantz, Ostfildern-Stuttgart.

## Quotidiens et périodiques (sélection)

1975

L. Pozzi, *Intervista di Max Neubaus*, in "Data", Milan, octobre.

1976

T. Johnson, *Creating the Context : Max Neubaus*, in "The Village Voice", New York, 6 décembre.

1977

J. La Barbara, *Max Neubaus : New Sounds in Natural Settings*, in "Musical America", New York, octobre.

1978

R. Lorber, *Max Neubaus at Times Square*, in "Artforum", New York, janvier.

1979

C. Ratcliff, *Max Neubaus at the MoMA Sculpture Garden and Times Square*, in "Art in America", New York, janvier-février.

1986

P. Javault, *Interview de Max Neubaus*, in "Neue Kunst in Europa", n° 6, Monaco.

1987

C. Ratcliff, *Max Neubaus : Aural Spaces*, in "Art in America", New York, octobre.

1988

C. Tomkins, *Onward and Upward with the Arts - Hear*, in "The New Yorker", New York, 22 octobre.

A. Cueff, *Max Neubaus - The Space of Sound*, in "Artscribe International", Londres, septembre-octobre.

1991

A. Danto, *Max Neubaus : Sound Works*, in "The Nation", New York, 4 mars.

1992

S. Weingarten, *Brummen vor dem Tore*, in "Der Spiegel", n° 37, Hambourg.

1993

D. von Drathen, *Max Neubaus : Invisible Sculpture Molded Sound*, in "Parkett", n° 35, Zurich.

1994

H. Szeemann, *Max Neubaus*, in "Kunstforum International", vol. 127, Cologne.

