

TENSION ACOUSTIQUE

ÉCOUTER LE CONTEMPORAIN

*Stay, illusion!
If thou hast any sound,
or use of voice,
Speak to me.*
W. Shakespeare, *Hamlet*

Avril 1952, festival de Cannes. Projection du film sans pellicule et sans écran de François Dufrêne, *Tambours du Jugement Premier*. Dans la salle, des bruits para-acousmatiques de Marc'O, Gil Wolman, Guy Debord et Dufrêne : répartis dans l'espace, ils énoncent des aphorismes ou produisent des sons tandis que le dispositif d'éclairage ne cesse de s'enclencher et de s'éteindre, engendrant des effets cinématiques¹. Le cinéma du lettrisme, mouvement primordial auquel le situationnisme doit beaucoup, invente ici l'action en lieu et place de l'image. Sa radicalité, soixante ans plus tard, ne cesse de fonctionner comme un fantôme qui hante les esprits sans que l'on sache réellement mesurer son impact sur l'histoire de l'art. Et nous, nous aimons les spectres parlants, surtout s'ils ont quelque chose de fort à dire à qui sait les écouter.

Écouter, voilà un mot surgissant avec une certaine ponctualité dans le monde des idées de l'art « contemporain », qui se déploie à travers des manifestations polyphoniques de revendication de la primauté de l'écoute sur le voir et, à partir d'innombrables micro-explosions artistiques, c'est la notion même d'essence de l'art qu'il remet constamment en question. Si l'étude de l'entrecroisement entre l'art et le son marque tout le parcours de la modernité et les relations synesthésiques entre différents langages expressifs de la communication, dans les toutes dernières décennies de notre siècle, on observe facilement un regain d'intérêt évident pour la pratique de l'écoute visant à penser autrement notre sensibilité « politique ». Les artistes qui interpellent ce sens à un niveau supérieur aux autres utilisent principalement le

médium de l'installation et de l'action pour exposer/créer une narration qui se dévoile avec notre attention, concentration – et constance – auditive, notre sensibilité et capacité de compréhension de ce qu'on entend ou que l'on pourrait « entendre² ». Parmi eux, une certaine partie interroge/emploie le médium pour soulever des interrogations, voire défendre des causes et mettre en question tout ordre conventionnel. Par conséquent, le destinataire qui fait l'expérience de ces « objets » sonores, lesquels, avec

l'espace acoustique, et moins sur la réflexion déclenchée par la représentation des pratiques audio, car il est manifestement plus risqué, en matière de réception de projet, d'exposer le volatile, l'immatériel, l'invisible, le silence, le bruit, le discours, c'est-à-dire de demander, par la sollicitation d'un sens implicite, un effort de nature essentiellement auditive-cognitive-imaginative-conceptuelle. C'est néanmoins les parcours de trois expositions-prétextes qui cette année ont interpellé et provoqué les visiteurs/écou-



Anna Raimondo, *Me, Lucia and everyone who is listening*, 2014. Installation sonore interactive. Arduino, 2 radios, transmission de ArteContemporanea, Bruxelles. Photo : Clementine Delbault.



Emeka Ogbah, *The Ambivalence of 1960*. © Patrick Galbats, avec l'aimable autorisation du Casino Luxembourg.



Berit Fischer, jouissent de la *parrhêsia*³ – où un dire-vrai, sans réserve, ouvre pour celui qui l'énonce un espace de risque – ne peut qu'être considéré comme actif, réactif, dans l'attente et dans l'action.

La convergence entre art et son est allusion à une sensorialité totale, antithétique au mutisme des musées caractérisés par la domination de l'élément visuel. De ce fait et pourtant, les expositions de plus en plus nombreuses qui abordent le thème du son sont souvent centrées sur la traduction visuelle de

teurs, liant, comme avec un fil rouge imaginaire, le Luxembourg, l'Italie et la Belgique.

Les modes d'écoute et d'incarnation des sons sont aussi variés que leurs modes de production. Sans se perdre dans le grand univers des « *sound studies* », le Casino, dans la capitale du Grand-duché, lors de ces jours, se présente comme une majestueuse boîte sonore, élégante et discrète, qui invite à raisonner sur l'écoute en tant qu'enjeu narratif sociopolitique, à travers une sélection de productions des dernières

années qui, à l'aide de différents médias, cherchent à interpeller ce sens primaire d'une façon exclusive ou prédominante pour faire passer des messages qui par le médium de la vue – d'ailleurs on a quasiment tout vu... – n'interpellent plus. Ce « show » où on ne montre pas grand-chose tire son titre de l'anglais ancien : *hlysnan*, « écouter ». De même, *HLYSNAN : The Notion and Politics of Listening* – avec comme chefs d'orchestre la susmentionnée Berit Fischer et Kevin Muhlen –, est déclinée en une exposition collective qui a le prolongement d'une publication des déclarations des artistes conviés⁴, des performances et des workshops, se focalisant non seulement sur l'acte actif de l'audition – qui renvoie habituellement à une perception automatique ou passive du son –, mais plus spécifiquement sur l'écoute intentionnelle, pénétrante, immersive.

L'œuvre d'art en tant qu'action, geste, attitude, événement, mais aussi prise de position, qui existe dans son immanence tant que notre oreille est tendue, tant que le dispositif de transmission est allumé...

Une partie des recherches proposées porte sur le geste vocal dans des situations spécifiques comme les discours politiques, les contextes juridiques ou les techniques d'enregistrement et leur impact sur la documentation, l'écriture et la (re) création de l'histoire, de même que sur le façonnement de notre culture et de notre réalité. On explore, entre autres, la « réparation » dans son essence oxymorique – il faut bien détruire pour reconstruire, nous suggère encore une fois Kader Attia, qui explore la réappropriation à travers la résistance d'un oiseau contre la déforestation –, ainsi que le silence comme essence de l'attente dans les prélèvements sonores de Marco Godinho. Et si Yoko Ono peut appeler à tout moment au Casino, et n'importe qui peut décrocher grâce à *The Telephone Piece* (1971), il ne faut pas oublier que deux ans avant, Walter De Maria, avec *Art By Telephone*, avait exploré semblablement le potentiel conceptuel de ce médium⁵. Quant à Emeka Ogboh, avec *The Ambivalence of 1960* – un collage d'extraits de discours célèbres tenus lors des cérémonies officielles accompagnant la déclaration d'indépendance du Nigéria en 1960 –, il montre comment des *public speeches* ont su, notamment à cause des espoirs placés dans l'indépendance, endosser toutes les utopies du peuple nigérian. Quarante-cinq ans



plus tard, les mêmes discours apparaissent comme des symboles de rêves brisés : un même cadre sonore a donc totalement changé de signification en l'espace de quelques décennies, suscitant maintenant des sentiments diamétralement opposés.

Si le Casino fait l'éloge de l'expérience du vide, de la constance et de la réceptivité à travers une découverte individuelle, voire intime, qui insiste sur des sujets de nature sociale et politique, jusqu'en novembre, la Fondation Prada, à Venise, convie à se laisser emporter par *Art or Sound*, exposition encyclopédique de Germano Celant aux peintures bruiteuses, aux sculptures mélodiques et aux ready-made de tout genre. Un labyrinthe de sifflements et vacarme comprenant 137 œuvres dont les sons se poursuivent d'un espace à l'autre en s'entrecroisant jusqu'à une érudite cacophonie. S'y produisent de nombreux aventuriers sophistiqués qui proviennent de différents mondes et époques à la recherche de la conversion des images en sons, et vice-versa, ou d'une interaction avec le public pour faire surgir une quelconque sonorité, à mi-chemin entre la performance, l'expérimentation sonore et l'installation. On pense notamment au précurseur *Number Runners* (1979), de Laurie Anderson, mais aussi aux plus récents *Crossfading Suitcase* (2004), de Loris Gréaud, et *Marble SonicTable* (2011), de Doug Aitken.

Et de ce fracas bien concerté émerge, embrassant frontalement nos réflexions, *Imagine (Double Psaltery)* (2012), une série d'instruments musicaux réalisés par le protéiforme artiste mexicain Pedro Reyes, qui a trouvé sa propre manière de se révolter symboliquement contre la violence dans son pays en détournant des outils de mort pour en faire des outils de vie⁶. Utilisant tout type d'armes à feu parmi les quelque 6700 saisies par le gouvernement mexicain à Ciudad Juárez, ville ayant une fort mauvaise réputation, l'artiste a créé 50 intruments qui forment un véritable orchestre.

Art et activisme comme clé de lecture aussi de toute la recherche d'Anna Raimondo⁷, véritable voix à voir qui, chez Arte Contemporanea, à Bruxelles – lieu propice à l'expérimentation avec un penchant marqué pour les jeunes plasticiens et une claire intention de supporter entre autres des expériences qui mettent en jeu l'ouïe –, présente un travail où le médium est éminemment servi par les cordes vocales de l'artiste et où les critères relèvent d'une « esthétique relationnelle⁸ » – l'art comme état de rencontre, de l'interhumain, de la proximité, de la résistance au formatage social où interviennent les notions de proximité et d'immédiateté. Anna Raimondo conçoit ses œuvres comme des interstices sociaux, qui en plus de leurs valeurs marchandes ou sémantiques, se transforment en invitation à participer au processus complexe et contagieux d'une prise de conscience civile associée à l'écoute. L'artiste interpelle sans donner de réponses, ou bien elle donne des réponses sans être interpellée. Sa voix, dans toute son unicité et singularité, comme toute voix, s'impose

comme enjeu principal d'étude et d'intervention. Dans le solo « Beyond Voice. Me, you and everyone who is listening », elle parcourt l'espace urbain pour investir les territoires acoustiques des autres. La voix, agent contaminé et contaminant, surpasse les frontières conventionnelles entre domaine public et privé. Dans la vidéo *Encouragements* (2014), après avoir recueilli des expressions d'encouragement rendues par des femmes d'âges, origines et antécédents sexuels et religieux différents, l'artiste les diffuse en se promenant dans les espaces publics de Bruxelles. En utilisant ces textes dans un imaginaire dialogue sur son portable, elle sème comme des graines des mots dérangement, tendres, troublants, autres. L'effet vaguement ludique, immédiat, est assuré, mais l'étalement et la porosité de la parole mise en circuit d'une façon poétiquement accidentelle sont certes imprévisibles.

Dans une autre vidéo, nous sommes face à un verre qui se remplit goutte à goutte jusqu'au débordement. Pendant ce temps, une voix répète comme un mantra le mot *Mediterraneo* – titre de l'œuvre – qui au fur et à mesure se dégrade jusqu'à l'inintelligibilité et la disparition, comme noyé. Autant l'image que le son, dans ce cas, rendent bien la métaphore, mais le résultat, au vrai, n'est pas le même. Essayer d'écouter seulement la voix sans avoir aucune idée de l'image provoque un effet plus fort que le contraire. Si le ou les messages arrivent dans chacun des cas, l'effet empathique ne se produit que grâce à l'intervention de la voix, qui nous retient, en nous traversant jusqu'à risquer de nous emporter avec elle.

La voix de l'artiste est aussi celle de la coprotagoniste de *Me, Lucia Farinati and whoever be listening* (2014), un collage dadaïste issu d'une conversation entre Lucia Farinati et Anna Raimondo : le ping-pong vocal est diffusé par deux radios⁹ (au fait, en Belgique, cette année, on fête le centenaire de la radio) placées l'une devant l'autre dans le bureau de la galerie. Parmi les créations exposées, on remarque la liste de lecture d'un *Gender Karaoke* (2013), collation de chansons célèbres appartenant à différentes périodes et contextes culturels, et projetant une image problématique de la femme qui se révèle tristement actuelle¹⁰. L'artiste, qui en a fait un Karaoke où le genre des sujets des chansons est inversé, invite le public à chanter ses textes. L'effet d'épatement est aisément atteint, comme le démontre une vidéo qui accompagne l'installation.

Les situationnistes auraient sûrement bien aimé certaines provocations intelligentes d'Anna Raimondo aux oreilles qu'elle rejoint aujourd'hui à travers ses errances, un son qui égare et un mot qui dévoile. Pour terminer, tout en restant dans le Royaume, il vaut la peine de citer l'expérience de « Un-Scene II », exposition en cours au Wiels en 2012, qui esquissait quelques-unes des questions qui animent la production de ce qui pourrait être appelé la scène artistique belge émergente, faisant usage de médiums aussi variés que la photographie, la pein-

ture, la sculpture, l'installation, la performance ou la vidéo. À la place d'un catalogue, ô surprise, un vinyle en édition limitée a été produit, vu que manifestement, tous les artistes travaillaient aussi, d'une manière ou d'une autre, avec le son. L'aventure de la B.O. de l'art est donc loin d'être finie !

Rosanna Gangemi

- 1 « La salle "obscur" était plongée dans le noir, y compris l'écran. Seules, aux quatre coins, des lampes de poche éclairaient le texte des quatre "diseurs" : Wolman et Marc'O, chargés des "aphorismes" (parlés pour le premier, chantés pour le second), Debord lisant les images et moi déclamant les poèmes phonétiques. » Extrait de *Une action en marge du Festival de Cannes 1952*, in F. Dufrené, *Archi-Made*, Ensba, 2005.
- 2 Du latin *intendere*, « tendre vers », en français et aussi en italien, mais il est désuet; le verbe a le double sens d'écouter et de comprendre en même temps. Intéressant, à ce propos, est aussi le verbe italien *sentire*, qui engage l'ouïe et tous les autres sens ainsi que les sentiments.
- 3 B. Fischer, *On the Notion and Politics of Listening*, dans [Hlysnan] *The Notion and Politics of Listening*, édité par B. Fischer, catalogue de l'exposition éponyme publié par Casino Luxembourg, 2013. La *parrhèsia* trouve une incarnation dans la dramatique radio proposée comme une installation, *What we might have heard in the future (2010/2014)* d'Angel Nevarez & Valerie Tevere, présentée au Casino. Le scénario est dans le catalogue susmentionné. Toujours à propos de la *parrhèsia*, voir aussi Michel Foucault, *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*, publié sous la direction de J. Pearson, Northwestern University Press, Evanston Ill., 1985.
- 4 B. Fischer, [Hlysnan], *ibid*.
- 5 Installée dans l'exposition phare « Live in your Head : When Attitudes Become Form » à la Kunsthalle Bern en 1969 (exposition recréée à la Fondation Prada en 2013), l'œuvre se composait d'un téléphone accompagné par l'avertissement que l'artiste aurait pu moduler comme suit : « If this telephone rings you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you », en anglais, mais aussi en allemand. La même année, Jan van der Marck présente au MCA de Chicago l'exposition « *Art By Telephone* », qui consiste à proposer à un ensemble d'artistes de formuler oralement une œuvre à distance par l'intermédiaire d'une communication téléphonique. Le projet renvoie au précédent historique de *Telephone Pictures* (1922) de Lazlo Moholy-Nagy, une série de trois tableaux de composition identique, mais de formats différents, que l'artiste a fait réaliser par une compagnie d'enseignes émaillées à partir d'instructions transmises par téléphone. En 2013, avec « *Art By Telephone... Recalled* », l'expérience a été renouvelée simultanément dans six lieux différents dans le monde.
- 6 D'ordinaire, ces engins sont enterrés après avoir été détruits. En 2008, pour dénoncer le niveau alarmant d'homicides au Mexique, son pays natal, Pedro Reyes décide de fondre le métal de 1527 armes au rebut pour en faire autant de pelles qui serviront à planter 1527 arbres : *Palas por Pistolas*.
- 7 *La vie en bleu, radio piece aux field recordings et aux hydrophonic recordings*, a gagné le « first prize for the best soundscape » au concours PIARS Sonic Arts Award, à Rome, en 2014.
- 8 N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998.
- 9 L'artiste, avec Younes Baba-Ali, a créé *Ici. Maintenant. Où ?*, une proposition tirée de leur plateforme « Saout Radio » pour la 5^e Biennale de Marrakech, projet participatif de déambulation sonore dans les taxis de Marrakech.
- 10 Un exemple pour tous : la chanson pour enfants (!) *Il était un p'tit cordonnier*.

Acoustic Tension Listening to the Contemporary

*Stay, illusion!
If thou hast any sound,
or use of voice,
Speak to me.
W. Shakespeare, Hamlet*

April 1952, Cannes Film Festival. The screening of *Tambours du jugement premier* by François Dufrené, a film without screen or film. The theatre is charged with the "para-acoustic" sounds of Marc'O, Gil Wolman, Guy Debord and Dufrené: dispersed through the space, they recite aphorisms or produce sounds while the house lights flash on and off, creating a kinetic effect.¹ Here, lettrist cinema, foundational to the Situationist art movement, invents action instead of image. Sixty years later, its radicalism still haunts our minds like a phantom without our being able to really measure its impact on art history. And we love outspoken spectres, especially if they have something powerful to say to those who know how to listen.

Listening periodically surges in the "contemporary" art world of ideas to claim the primacy of *listening* over *seeing* through polyphonic manifestations, and to question the very essence of art through innumerable artistic micro-explosions.

If the path of modernity and the synaesthetic relationships between various expressive languages of communication are marked by an investigation of how art and sound intersect, we easily notice a renewed interest, in recent decades, in the practice of listening intent on rethinking our "political" consciousness. The artists who most compellingly investigate this meaning mainly use the mediums of installation and action to expose/compose a narrative that is revealed through our auditory attention, focus and perseverance, our sensibility and ability to comprehend what we hear or could "hear."² Some of these artists question/use the medium to raise questions, defend causes or challenge conventions. Consequently, the recipient of these sound "objects" that, according to Berit Fischer, engage in *parrhesia*³—in which telling the truth, without reservation, creates a space of risk for the teller—can only be considered as active, reactive, in expectation and in action.

The convergence of art and sound implies total sensory immersion, antithetical to the silence of museums dominated by the visual element. Despite



Loris Gréaud, *Crossfading Suitcase*, 2004. Courtesy of FNAC, Paris and Fondazione Prada.

increasingly frequent exhibitions around the subject of sound, the focus is often on the visual rendering of acoustic space, rather than the reflection triggered by representations of audio practices, for it is obviously riskier, as regards the reception of the project, to exhibit the volatile, the immaterial, the invisible, the silent, the noisy, the discursive, that is, to demand, by soliciting an implicit meaning, effort of an auditory-cognitive-imaginative-conceptual

Installation view of *Art or Sound*, presented at Prada Foundation, Venice, 2014. Front: Laurie Anderson, *Numbers Runners*, 1979. Back: William Anastasi, *The World's Greatest Music*, 1977. Courtesy of Prada Foundation.



nature. This is nevertheless the course of three exhibitions-pretexts that have raised questions and provoked visitors/listeners this year, tracing an imaginative common thread between Luxembourg, Italy and Belgium.

The modes of listening and embodying sounds are as varied as are their modes of production. Without getting lost in the vast world of "sound studies," the Casino, in the capital of the Grand Duchy, has become a majestic sound box for the days of the exhibition, elegant and understated, inviting visitors to consider listening as a narrative of socio-political issues through a selection of recent work in various mediums, exclusively or predominantly exploring this primary sense in order to convey messages that can no longer be explored through the medium of sight (since, in any case, we have already seen almost everything). The title of this "show," in which nothing much is shown, comes from an Old English word, *hlysnan*, "to listen." *HLYSNAN: The Notion and Politics of Listening*, with the abovementioned Berit Fischer and Kevin Muhlen as its conductors, includes a group exhibition and an accompanying publication with contributions by the participating artists,⁴ performances and workshops, focusing on the active act not merely of hearing—which typically refers to automatic or passive sound perception—but rather specifically on intentional, deep, immersive listening. The artwork, understood as action, gesture, attitude, event, but also as taking a position, exists in its immanence as long as our ears are alert and the transmission apparatus is on...

Some of the investigations concern the vocal gesture in specific situations like political speeches and legal



Anna Raimondo, *Gender Karaoke*, 2013.
Site-specific participative sound installation
(karaoke, dvd, projector, par lights).
Courtesy of the artist and ArteContemporanea,
Bruxelles. Photo: Léa Belousovitch.

contexts, or recording techniques and their impact in regard to documenting, writing and (re)creating history, and shaping our culture and reality. Among other aspects, the exhibition explores the contradictory essence of “repair”—we must first destroy in order to rebuild, as proposed once more by Kader Attia, who explores reappropriation via a bird’s resistance to deforestation—, and silence as essential to waiting in Marco Godinho’s sampling of sounds. And while Yoko Ono can call the Casino at any time and have anyone answer thanks to *The Telephone Piece* (1971), we must not forget that, in 1969, Walter De Maria similarly explored the conceptual potential of this medium in *Art By Telephone*.⁵ Emeka Ogboh shows how public speeches could support the utopian ideals of the Nigerian people, chiefly thanks to the hope placed in independence, in *The Ambivalence of 1960*, a collage excerpted from famous speeches given during the official ceremony of Nigeria’s declaration of independence in 1960. Forty-five years later, the same speeches seem symbolic of broken dreams: the meaning of the same audio framework has thus completely altered in a few decades to now evoke diametrically opposed sentiments.

While the Casino emphasizes the experience of emptiness, of perseverance and receptivity through individual, even intimate discovery, focusing on social and political subjects until November 2014, the Prada Foundation urges visitors to let themselves be transported by *Art or Sound*, an encyclopaedic exhibition of noisy paintings, melodic sculptures and ready-mades of all kind curated by Germano Celant. A clamorous labyrinth of hisses and screeches contains 137 works, whose sounds persist from one space to another to intersect in an erudite cacophony. Many sophisticated adventurers are showcased; they come from different parts of the world and eras to explore the conversion of images into sounds and vice versa, or interact with the public to create any kind of resonance, halfway between performance, sound experiment and installation. Of note is the precursor *Number Runners* (1979) by Laurie Anderson, but also the more recent *Crossfading Suitcase* (2004) by Loris Gréaud, and *Marble Sonic Table* (2011) by Doug Aitken.

Imagine (Double Psaltery) (2012) emerges from this skilfully arranged din to tackle our reflections head-on. This series of musical instruments was made by the versatile Mexican artist Pedro Reyes, who has found his own way of symbolically revolting against the violence in his country by reshaping instruments of death into instruments of life.⁶ Using all kinds of firearms, 6700 of which were seized by the Mexican government in Ciudad Juárez, a city with a bad reputation, the artist created a true orchestra of 50 instruments.

Art and activism are also crucial to the research of Anna Raimondo,⁷ a voice to be reckoned with. In Brussels, at Arte Contemporanea—a place of experimentation with a marked interest in young visual artists and a clear aim of supporting experiments that involve the sense of hearing—she is presenting a work whose medium makes full use of the artist’s

vocal cords and whose criteria entail “relational aesthetics”⁸—art as a state of the encounter, the inter-human, proximity, resistance to social formatting, in which notions of proximity and immediacy operate. Anna Raimondo conceives of her works as social interstices, which, in addition to their market or semantic value, transform into invitations to participate in the complex and contagious process of developing a social conscience that is associated with listening. The artist questions without providing answers, or rather provides answers without being questioned. Her voice, in all its uniqueness and particularity, stands out as the main focus of the investigation and the intervention. In the solo show *Beyond Voice. Me, you and everyone who is listening*, she traverses the urban space to intrude into others’ acoustic territories. The voice, a contaminated and contaminating agent, overcomes the conventional boundaries between public and private spheres. In the video *Encouragements* (2014), after having collected the encouragements of women of varied ages, origins, sexual and religious backgrounds, the artist walks through Brussels’ public spaces broadcasting them. By using these texts in an imaginary conversation on her cell phone, she sows words like grains that are disturbing, tender, troubling and other. The immediate, somewhat playful effect is certain, although the extent and porosity of speech being circulated in a poetical accidental manner are definitely unpredictable.

In another video, we see a glass being filled drop by drop until it overflows. During this time, a voice repeats the word *Mediterraneo*—the work’s title—like a mantra, which gradually deteriorates until it becomes unintelligible and disappears, as though drowned. In this case, both the image and the sound express the metaphor well, but the result is in fact not the same. Listening only to the voice without seeing the image is more effective than doing the opposite. Whether or not the message is carried across, a feeling of empathy only occurs thanks to the intervention of the voice, which captivates and penetrates us until it carries us along with it.

The artist’s voice is also the co-star of *Me, Lucia and everyone who is listening* (2014), a Dadaist collage taken from a conversation between Lucia Farinati and Anna Raimondo. Their vocal ping-pong is broadcast by two radios⁹ (Belgium celebrates the centenary of the first radio broadcast this year) facing each other in the gallery’s office. Of note, among the works exhibited, is the reading list of *Gender Karaoke* (2013), a collection of famous songs taken from various times and cultural contexts, which convey a problematic representation of women that is sadly still current.¹⁰ The artist, setting up a karaoke in which the genders of the songs’ subjects are reversed, invites the public to sing her songs. A feeling of amazement is easily achieved, as shown in a video accompanying the installation.

The Situationists would certainly have appreciated how Anna Raimondo intelligently provokes those whose ears she reaches with her wandering sounds and disclosing words.

To conclude, and keep to the Kingdom of Belgium, it is

worth mentioning *Un-Scene II*, an exhibition presented at WIELS in 2012, which sketched out some of the questions driving the art-making of what some might call the emerging Belgian art scene, through varied mediums such as photography, painting, sculpture, installation, performance and video. Instead of an exhibition catalogue, surprise, surprise, a limited edition vinyl record was produced, since all the artists also worked, in one way or another, with sound. The adventure of art’s soundtrack is thus far from over!¹¹

Rosanna Gangemi

Translation: Oana Avasilichioaei

1 “The ‘sombre’ theatre, including the screen, was sunk in darkness. In the four corners of the hall, flashlights lit the texts of the four ‘tellers’: Wolman and Marc’O, were in charge of the ‘aphorisms’ (spoken at first, then sung), Debord read the images and I declaimed phonetic poems.” From Dufrière, François. “Une action en marge du Festival de Cannes 1952.” *Archi-Made*. Paris: Ensb, 2005. (Trans.)

2 The French term *entendre* (to hear) comes from the Latin *intendere*, “tendre vers” (tend or strive towards) in French, and also in Italian, although this meaning is obsolete; the French verb simultaneously means to listen and to understand. Of note is also the Italian verb *sentire*, which involves hearing and the other senses, as well as emotions.

3 Fischer, Berit. “On the Notion and Politics of Listening.” [*Hly-snan*] *The Notion and Politics of Listening*. exh. cat. Ed. B. Fischer. Luxembourg: Casino Luxembourg, 2013. *Parrhesia* finds its incarnation in a radio drama offered as installation, *What we might have heard in the future* (2010/2014) by Angel Nevarez & Valerie Tevere, presented at the Casino. The script is in the aforesaid catalogue. Relative to *parrhesia*, also see Foucault, Michel. *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*. Ed. J. Pearson. Evanston: Northwestern University Press, 1985.

4 *Ibid.*

5 Installed in the crucial exhibition *Live in your Head: When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle Bern, in 1969, (an exhibition that was recreated at the Prada Foundation in 2013), the work consists of a telephone and an advertisement bearing the artist’s statement in English and German: “If this telephone rings you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you.” That same year at the MCA in Chicago, Jan van der Marck presented the exhibition *Art By Telephone*, which involved asking a group of artists to orally relay instructions via the telephone for fabricating their works. The project referred to the historical precedent *Telephone Pictures* (1922) by Lazlo Moholy-Nagy, a series of three paintings of identical composition but varied format, which the artist had made by an enamel sign factory based on instructions given over the telephone. In 2013, the experience was repeated concurrently as *Art By Telephone... Recalled* in six different places in the world.

6 Typically, once weapons are dismantled, they are buried. In 2008, to denounce the alarmingly high number of homicides in Mexico, his native country, Pedro Reyes decided to melt the metal of 1527 scrapped weapons to make the shovels needed to plant 1527 trees: *Palas por Pistolas*.

7 *La vie en bleu*, a radio piece of field and hydrophonic recordings, won first prize in the soundscapes category of PIARS-Sonic Arts Award 2014, in Rome.

8 Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002.

9 The artist, together with Younes Baba-Ali, created *here. now. where?*, a participatory project of sonic ambulation in the taxis of Marrakech, curated by Saout Radio at the 5th Biennale of Marrakech.

10 For example, a children’s song (!) called “Il était un p’tit cordonnier” [He Was a Little Shoemaker].

11 For a special issue on contemporary art in Belgium, Maité Vissault discussed the exhibition *Un-Scene II*: “Ceci n’est pas une scène.” *ETC* 99 June-Oct. 2013: 16-23.

Doug Aitken, *Marble Sonic Table*, 2011. Courtesy of the artist and the Eva Presenhuber Gallery, Zurich, 303 Gallery, New York, and Prada Fondation.





Anno Raimondo, *Me, Lucia and everyone who is listening*, 2014. Interactive sound installation (arduino, 2 radio transmitters, 2 radios). Courtesy of ArteContemporanea, Bruxelles. Photo: Léa Belousovitch.