



OLIVER BEER

mac LYON

GALERIE THADDAEUS ROPAC

Cet ouvrage est réalisé à l'occasion des expositions /
This book is published on the occasion of the exhibitions

Oliver Beer, *Rabbit Hole*
Musée d'art contemporain de Lyon
Du 5 juin au 17 août 2014
From June 5th to August 17th 2014

Et / And

Diabolus in Musica
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Pantin
Du 7 septembre au 15 novembre 2014
From September 7th to November 15th 2014

OLIVER BEER

En couverture / Cover :
Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit),
partition / Acoustic installation (wood, cement panels,
cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}

Les éditeurs / The publishers
© Musée d'art contemporain, Lyon, 2014
© Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Pantin/Salzburg

ISBN : 2-906461-89-X



RABBIT HOLE

Thierry Raspail

9

RESONANCE

Jonathan Watkins

29

DES ACCORDS DU SENSIBLE

Rebecca Lamarche-Vadel

41

ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE

Isabelle Bertolotti

61

**LISTE DES ŒUVRES DE
L'EXPOSITION AU MACLYON**

Rabbit Hole, list of the exhibited works at mac^{LYON}

98 - 99

DIABOLUS IN MUSICA

Matthieu Lelièvre

103

BIOGRAPHIE

Biography

116 - 117

REMERCIEMENTS

Acknowledgements

118 - 119

Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}

OLIVER BEER

RABBIT HOLE *

*Terrier du lapin



Servez-vous Help



RABBIT HOLE

THIERRY RASPAIL

DIRECTEUR DU MACLYON / DIRECTOR OF MACLYON

VOIR, ENTENDRE :

Pour Oliver Beer, chaque espace a sa propre fréquence de résonance, c’est-à-dire une note spécifique qui le singularise.

Depuis sept ans, il fait sonner les volumes les plus inattendus : un réseau d’égouts à Brighton, des tunnels à Beaubourg, un palais renaissant à Rome... Les édifices sont « joués » en direct à la manière de concerts aux durées inconnues, mais peuvent aussi prendre la forme de films sous certaines conditions. Le *Resonance Project*, initié en 2007, a consisté à choisir puis à mettre en son des espaces déjà-là. Il s’est récemment mué en *Architecture sonore*, lorsque l’artiste a décidé de construire des espaces accordés, véritables instruments à vent — ou plutôt à voix — qui entretiennent une relation très particulière à l’architecture, au corps et à l’écoute. Ces structures relèvent autant de l’histoire de l’art visuel que de l’art musical. Ce sont des volumes accordés, des espaces mesurés, des sons résonnés, une lumière d’obscurité, une échelle harmonisée, des voix associées, un vide révélé, une architecture ricochée. Les acousticiens disposent d’algorithmes pour neutraliser les espaces de concert. Oliver Beer les utilise à l’envers pour révéler le son des lieux et créer un univers pragmatique de nombres et de mesures, avant tout, invisibles et sonores.

Rabbit Hole est conçue pour cinq espaces articulés aux dimensions très précises, destinés à faire sonner les fréquences spécifiques qu’elle contient et à amplifier les voix qui trouveront la juste note par *glissandi* descendants. La structure montée sur bois est bâtie en plaques de béton lisse pour que circulent les flux. La tessiture des contreténors est celle qui révèle le mieux la sculpture. Car c’en est une. En effet, depuis *l’Ambiente Nero* de Fontana (1949), depuis la chambre anéchoïque de Cage (1951), le *Passageway* de Morris (1961), les couloirs de Nauman, la *Dream House* de La Monte Young, le *Shelter* de Lucier, le *Time Lag Accumulator* de Riley, etc., l’espace et le son ont partie liée et construisent une manière d’enveloppe immatérielle autour de nous, qui nous poursuit et que nous créons à la mesure de nos déplacements.

British Bulldog [Leg Side], 2014
Pistolet, résine, peinture / Pistol, resin, paint
10,5 × 16,5 cm

SEEING AND HEARING:

For Oliver Beer every space has its own resonating frequency, a specific note that makes it unique.

For seven years he has been making the most unexpected spaces sing: the Victorian sewers of Brighton, the transparent tunnels of the Pompidou Centre, a Renaissance abbey in Rome. The buildings are “played live” as if they were instruments in a concert of indeterminate length, or, under certain conditions, the performances are recorded on films. The *Resonance Project*, which he began in 2007, has consisted of choosing already existing spaces and making them resonate. The project recently developed into *Aural Architecture* with Beer’s decision to build tuned spaces. The spaces are in effect wind instruments, or rather, voice instruments which involve a special relationship between architectural space, the body and the ear. Their inspiration lies both in visual art and in music. They are tuned spaces, measured volumes, resonant sounds, darkness, harmonic scale, associated voices, a void revealed, sound skimming on and off the architectural planes. Acousticians have algorithms for neutralising concert spaces; Oliver Beer uses them for the opposite effect: to bring out the inherent sound potential of a space and to create a pragmatic, invisible sound universe out of numbers and measurements.

Rabbit Hole is designed as five adjoining spaces of very precise dimensions, in such a way that the specific resonant frequencies contained within it can be revealed as it amplifies singers’ voices, which find the right note to do this through descending glissandi. The structure, which is mounted on wood, uses sheets of smooth concrete to allow the sound waves to flow. The tessitura of counter-tenors is what best reveals the resonant potential of the sculpture, for it is indeed a sculpture. And it can be said that since Fontana’s *Ambiente Nero* (1949), Cage’s anechoic chamber (1951), Morris’s *Passageway* (1961), Bruce Nauman’s corridors, Monte Young’s *Dream House*, Lucier’s *Shelter*, and Terry Riley’s *Time Lag Accumulator*, amongst other works, space and sound have gone hand in hand to wrap us in a kind of immaterial envelope, which follows us around, and which we create and recreate as we move.



ATTENTION :

Rabbit Hole est à la fois le titre de l’exposition du Musée d’art contemporain de Lyon et celui de la sculpture-architecture-instrument. Dans l’espace, l’œuvre est associée à un film d’animation, *Alice Falling* (2014), et à une frise courant sur un mur et deux angles. Le film de 2’17’’ est composé de cinquante-quatre images colorisées par des enfants et montées en boucle. C’est une version Walt Disney d’*Alice au pays des merveilles* qui se déroule au moment où l’héroïne chute dans un terrier et bascule dans un monde parallèle. La frise au mur, incrustée, est composée de pipes, d’une demi-canne, de demi-pistolets et fusil, qui flottent sur le blanc sans repère gravitationnel, réduits à l’état de plan à la manière d’icônes mystérieuses. L’exposition est ainsi conçue comme un champ relationnel dans lequel les configurations spatiales, les durées, les fréquences sonores et les fréquences potentielles, tout comme les séquences visuelles, se confrontent à nos capacités sensorielles d’attention active et intentionnelle. Ce processus discret n’est rien d’autre qu’« une éducation à l’attention¹ », unique manière de saisir ce qui nous élargit.

1 - J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, page 254, cité par Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Zones sensibles, Paris, 2013, page 300.

FOCUSING ATTENTION:

Rabbit Hole is both the title of the exhibition at the Musée d’art contemporain de Lyon and of Beer’s architectonic sculpture-instrument. In the exhibition space, the work is accompanied by an animated film, *Alice Falling* (2014), and a frieze running the length of a wall, with an overlap at each end. The film (duration 2’17’’) is on a loop and consists of fifty-four pictures, coloured in by children. It is a Walt Disney version of the moment in *Alice in Wonderland* when she falls down the rabbit-hole and finds herself in a parallel universe. The frieze set into the other walls, flush with the plaster, is of smoking-pipes cut in half along the middle, a walking stick, pistols and a rifle, similarly cut down the middle. They float without gravity in the white plaster, reduced to two dimensions like mysterious icons. The exhibition is conceived as a relational field in which spatial configurations, the passage of time, actual and potential sound frequencies, as well as visual sequences, all make demands on our capacity to focus the attention of our senses. This discreet process is nothing less than a means of ‘educating the attention’¹, which is the only way to grasp things that enrich us.

1 - J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, page 254, quoted in Ingold, T. (2013), “Walking with Dragons: An Anthropological Excursion on the Wild Side”. in C Deane-Drummond, D Clough & R Artinian-Kaiser (eds), *Animals as Religious Subjects : Transdisciplinary Perspectives*. Bloomsbury, London, pages 35-58.





HARMONIE :

Nous ne sommes que des interactions, c’est notre façon d’habiter le monde. Notre environnement n’est pas ce qui nous entoure, mais ce qui s’entremêle à nous. Ainsi, il n’y a pas de vide autour de nous : nous sommes plein de traversées perceptuelles, de sédimentations diverses et de récits. Nous sommes par conséquent, chacun, des êtres à la fois relatifs et augmentés. C’est le point de départ de l’œuvre de Oliver Beer. En effet, la voix nous augmente, le langage aussi. Le souffle nous élargit comme nous élargissent nos capacités de projections, nos qualités d’attention. Nous sommes des volumes à extensions multiples qui croisons d’autres volumes à envergure variable. C’est ainsi que nous habitons dans le monde et qu’avec lui nous ne faisons qu’un. C’est pourquoi en retour, il peut nous « parler ». Mais c’est un dialogue seul à seul. C’est ainsi que se construit l’harmonie : pour soi.

C’est pourquoi, la musique dont l’harmonie est celle des nombres, occupa si longtemps une place particulière dans l’univers. Car c’est à la théorie des nombres qu’appartient également la théorie de l’harmonie des sphères et des orbites des planètes (notre extension maximale), avant que Kepler et Copernic ne viennent rectifier tout cela. Bach, en 1722, bricola d’autres nombres pour parfaire l’harmonie : pour faire en sorte que l’octave juste (que l’on obtient en coupant une corde en deux, rapport 1:2), soit en harmonie avec la quinte juste, résultat de la division d’une corde selon un rapport 2:3, et que l’on puisse les associer à leur tour à la quarte juste, à la tierce majeure et mineure qui sont respectivement de rapport 3:4, 4:5 et 5:6... Ce fut possible grâce à certains ajustements, car il fallait, en aucune manière, que l’harmonie musicale, comme celle du monde, ne soit fausse.

HARMONY:

We are nothing more than a set of interactions; that is how we live in the world. Our environment is not that which surrounds us, but that which interacts with us. We do not exist in a void; we are criss-crossed by perceptions, sedimentations of various kinds, and narratives. Every one of us, therefore, is both a relative and an augmented being. Oliver Beer’s work takes this as its point of departure. We are augmented by our voice, by language too. Our breath enriches us, as also do our capacity for projection and our ability to focus our attention. We are volumes with multiple extensions that meet up with other volumes of variable geometry. It is thus that we live *in* the world and are as one with it. And this is why the world can “speak” back to us. But it is a one-to-one conversation. This is how harmony is created: for oneself.

And this is why music, whose harmony is a harmony of numbers, had a special place in the universe for such a long time. For both the theory of the harmony of the spheres and that of the orbits of the planets (our furthest extension), also belonged to the theory of numbers, until Kepler and Copernicus came along to correct it all. In 1722, Bach fiddled around with other numbers in his attempt to achieve perfect harmony. He calculated that a well-tuned octave (obtained by dividing a string in two, in a 1:2 ratio) would be in harmony with a well-tuned fifth (achieved by dividing a string according to a 2:3 ratio) and that they could be associated in their turn with a perfect fourth, a major and a minor third, which are respectively ratios of 3:4, 4:5, and 5:6. That was possible thanks to certain adjustments, for there was no way in which musical harmony, any more than the harmony of the world, could be allowed to be out of tune.

Cornered, 2014
Pipes, plâtre, peinture / Pipes, plaster, paint
7 × 12,2 cm chacune / each
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}

Pages 12-13
Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}



MODERNE :

Le premier accord de *Tristan et Isolde* de Wagner ne correspond à aucune clef harmonique. On ne peut dire s'il est en do ou en fa. Il incarne la fragilité des systèmes, des normes, le doute autant que le tout-possible, et l'abstraction pure. C'est pourquoi les musicologues en ont fait l'origine de la modernité. Mais sur quoi bâtir la suite ?

C'est sur cette origine wagnérienne qu'Oliver Beer choisit de bâtir délibérément *Rabbit Hole*, ce qui justifie les cinq parties : les quatre notes de l'accord et l'entrée. Espace sombre, perte de repères kinesthésiques. Mais l'interaction produite entre la voix et l'architecture est l'incarnation d'une réalité augmentée au moment même où la voix s'amplifie. On peut dire alors que l'harmonie entre soi et le site est atteinte. Et c'est la découverte de ces toutes petites harmonies qui font de nous des êtres singuliers *dans* le monde. Par conséquent, la construction spécifique d'une réalité extérieure qu'on pourrait nommer la Raison Universelle et depuis laquelle nous pourrions contempler le monde du dehors, n'existe pas. Je suis là, et nulle part ailleurs, dedans. Il n'y a pas quelque chose qui vient se greffer sur rien, pas de page blanche mais seulement des volumes singuliers qui s'emboîtent, se confondent peu à peu, s'enveloppent et s'augmentent réciproquement, ici. Pour soi. C'est pourquoi le son de Beer, comme le lieu où il se manifeste est toujours local. Il est nôtre comme celui, peut-être, d'un univers parallèle. Et pourtant, nous sommes bien *tous* dans le monde.

MODERN:

The first chord of Wagner's *Tristan und Isolde* does not correspond to any harmonic key. It is impossible to say whether it is in C or in F. It embodies the fragility of systems and norms, evoking a sense of doubt as much as the idea that anything is possible; it is pure abstraction. No wonder musicologists see it as the origin of modernity. What follows has to be built on something — but on what?

Oliver Beer made a deliberate decision to build *Rabbit Hole* on that Wagnerian precedent, which explains the five sections: the four notes of the chord and the entrance — a dark space that provokes a loss of kinaesthetic bearings. But the interaction of voice and architecture is the embodiment of a reality that is augmented the moment the voice is amplified. Indeed, it could be said that it is then that one achieves harmony with the site. And one discovers all those little harmonies that make us unique beings *in* the world. Consequently, the specific construction of an external reality that might be termed Universal Reason, and which would allow us to contemplate the world from the outside, has no existence. I am here, within, and nowhere else. There is nothing that comes along to attach itself to nothing, there is no blank page; only unique volumes which fit into each other, gradually merge, and envelop and augment one another — here. For our sakes. This is why Beer's sound, like the place in which it manifests itself is always local. It is ours, as the sound of a parallel universe might be ours. And yet, we are *all* in the world.





INVISIBLE :

Une marchandise devient un objet dès lors qu'on lui prête attention. Et l'objet s'épaissit dès qu'une durée le traverse. Avec le temps, l'usage confère à cet objet une familiarité. Il acquiert ainsi, pour qui s'en sert, une forme qui a bientôt le statut d'un récit, d'une icône, d'une image. Mais c'est une image pour soi. Dès cet instant, l'objet a une origine et une histoire. C'est une origine on ne peut plus modeste, puisque c'est celle, minuscule, que nous lui donnons en lui accordant notre attention ; et c'est une histoire on ne peut plus simple qui se résume aux moments qui l'auront remplie. Tous ces moments sont bien là, mais invisibles. Ils relèvent de traces et de fils, dont aucun signe ne décèle la présence, ni ne laisse supposer la proximité qu'on leur voue. Seule une certaine usure, quelques marques, une patine, un matériau désuet, voire une configuration datée suggéreront qu'ils entretiennent avec le temps et ses histoires infra-minces une relation intime.

En effet, quelle chance ai-je, moi, de pénétrer les strates subjectives, narratives ou sentimentales d'un objet dont j'ignore à-peu-près tout ?

C'est le pari que fait Oliver Beer que d'augmenter de récits invisibles certaines formes qui ont une histoire pour lui. Ainsi, cette canne qui a accompagné un homme qu'il connaît (son grand-père nous dit-il, mais est-ce bien vrai ?) et dont je ne sais rien, dont j'ignore le visage, la vie tragique ou heureuse, les espoirs et les peines. Cette canne, ces pistolets et ce fusil ne seraient qu'objets ethnographiques sans qualités particulières, s'ils n'étaient tranchés par la longueur, comme pour voir si toutes leurs histoires n'étaient pas, par hasard, inscrites dans leurs fibres, augmentées. Oliver Beer place au mur cette demi-canne et ces armes de moitié, comme on le fait généralement en Occident pour toute image. Mais il les a enchâssées à fleur de surface pour qu'elles ne fassent qu'un avec le plan, à la manière d'un programme pariétal à l'ancienne, comme si l'architecture, imposant ses limites, dictait à l'image sa façon d'être et sa manière d'être vue. Le plan est tout à la fois celui du mur, de l'architecture et de l'image. Apesanteur, flottement, envol. C'est à la surface des choses que se croisent, pour se mêler, les intimités qui s'ignorent, et les volumes qui s'échangent.

INVISIBLE:

Merchandise becomes an object as soon as we give it our attention. And the object becomes filled with special significance as soon as it is subjected to the passage of time. Over time, use confers familiarity on the object; and, for the user, the object thus acquires a form which soon attains the status of a narrative, an icon, an image. But it is an image for the user. From that moment on, the object has an origin and a history. It is the most modest of all possible origins, since it is the minuscule origin that results from our giving it our attention; and the history could not be simpler, in that it is the sum of the moments that have filled it. All those moments are there, but they are invisible. They are present in traces and threads that leave no sign to betray their existence or the extent to which one feels near to them. The object may be slightly worn, carry marks, have a certain patina; it may be made from an old-fashioned material, or its shape may be dated. But these are the only suggestions that an object maintains an intimate relationship with time and its infra-thin history.

What chance have I, then, of penetrating the subjective, narrative, and sentimental layers of an object that I know practically nothing about?

The challenge Oliver Beer has taken on is to augment with invisible narratives certain forms that have a history for him. The walking stick, for example, which belonged to a man he knows (his grandfather, he says, but can we be sure that that is true?) — a man I know nothing about, whose face I do not know, whose tragic or happy life, whose hopes and troubles, I know nothing of. That walking stick, those pistols, the rifle, would be nothing more than ethnographic specimens with no particular qualities, if they had not been cut in half longways, as if to see whether, by any chance, their history was inscribed in their fibres and augmented. Oliver Beer displays the split walking-stick and the weapon halves on the wall, as is the custom in the West for *any* picture. But he has set them into the plaster so that they are flush with the wall, like old-style murals, as if the limits imposed by the architecture dictated the way the image should be and be seen. The surface is, at one and the same time, the wall plane, the plane of the architecture and the picture plane. Here be weightlessness, floating, and flight! It is on the surface of things that intimacies unknown to one another, and alternating volumes, meet and mix.

Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}

PRESQUE :

Le poids de l'homme sur le corps de la canne, le canon scié des armes emplies de matière pour combler le vide de leur fût et le souffle de leur détente, le flux des fréquences, le poids de mon corps, le flottement des icônes, l'appartenance des images à des histoires personnelles et à des durées indistinctes, mon souffle à travers mes propres tuyaux, ma stature dans l'espace, l'harmonie pour moi, les fréquences singulières, l'architecture sonore des voix mêlées, l'architecture plane des images, la réalité augmentée, le plein de son et des volumes qui se pénètrent, constituent le monde à la fois minuscule et gigantesque d'Oliver Beer. Un monde qui mêle le singulier et le générique en un seul trait de scie et quelques mesures algorithmiques. C'est-à-dire presque rien.

Mais ce presque est incommensurable. ●

ALMOST:

The weight of the man on the walking-stick, the sawn-through barrels of the firearms, full of matter filling the void in their bore and the blast of their discharge, the spate of frequencies, the weight of my own body, the way icons float and images belong to personal experiences and to indistinct periods of time, my own breath from my own tubes, my stature in the space, my sense of harmony, the unique frequencies, the sound architecture of blended voices, the flat architecture of the images, reality augmented, the fullness of sound and interpenetrating volumes — all go to make up the minute yet gigantic world of Oliver Beer. A world that blends the unique and the generic in one deft cut of the saw and a few algorithmic bars. Almost nothing, you might say.

But that 'almost' is unmeasurable. ●





HAVE YOU
PAID
DISPLAYED
YOUR TICKET?



RESONANCE

JONATHAN WATKINS

COMMISSAIRE ET DIRECTEUR DE L'IKON GALLERY, BIRMINGHAM
CURATOR AND DIRECTOR OF IKON GALLERY, BIRMINGHAM



Pay and Display, 2011 (Extrait / Still)
Installation vidéo en deux canaux HD / Video installation 2 channels HD
Durée 15'00" / Duration 15'00"

RÉSONANCE

Nous sommes dans l'escalier d'un parking à étages à Birmingham. C'est un bâtiment moderniste mal-aimé, du genre à être voué à la démolition dans quelque métaprojet d'urbanisme du futur. Accueilli sans nostalgie, il s'en ira de même. Il y a des pancartes invitant les usagers à prendre un ticket à l'horodateur et à se méfier des voleurs qui sévissent dans le quartier. Sinon, franchement, ce bâtiment ne dit pas grand-chose. Il est d'un style fonctionnaliste austère, très pâle imitation de certains chefs-d'œuvre architecturaux.

Oliver Beer y effectue un repérage pour son *Resonance Project*, qui s'inscrit dans la série commencée en 2007. Le zigzag vertical de la cage d'escalier en béton et verre possède les propriétés de réflexion acoustique voulues. L'artiste exécute des vocalises ascendantes et descendantes sur toute l'étendue de son registre, avant de caler sa voix sur une fréquence naturelle et de tenir cette note. C'est là que le bâtiment lui renvoie son chant dans une boucle de rétroaction continue qui vibre au plus profond de nous. C'est sublime. L'énergie sonore potentielle du parking se révèle ainsi et ne se dissipe qu'au moment où l'artiste, soit arrête de chanter, soit change de hauteur de voix.

La notion de fréquence naturelle et le phénomène de résonance qu'elle engendre s'imposent avec une acuité amplifiée par la musique chorale qu'Oliver Beer tisse tout autour. La cage d'escalier sera bientôt occupée par un groupe de chanteurs qui la convertiront en caisse de résonance massive, tel un instrument à vent réagissant par magie à ce mode harmonique.

Un parking. Une église. Le Centre Pompidou. Un égout. Le *Resonance Project* d'Oliver Beer est magnifiquement démocratique dans ses divers emplacements, nous rappelant que les épiphanies peuvent survenir n'importe où. La voix humaine, sans micro, sans autre accompagnement que ses échos réactivés, nous fait l'effet d'une splendide révélation. La modestie de l'œuvre ne saurait faire oublier sa portée immense et le pur plaisir qu'elle procure.

RESONANCE

We stand on the staircase of a multi-storey car park in Birmingham. It is an unloved modernist building, the kind that is destined for demolition in some overarching city plan of the future. It was ushered in without nostalgia, and will go out the same way. There are signs requesting visitors to pay and display and beware of thieves operating in the area but otherwise, frankly, this car park doesn't say much. It is a less-is-more type, functionalist, very poor distant relation of some architectural masterpieces.

Here Oliver Beer is making a site visit for his *Resonance Project*, part of his ongoing series since 2007. The vertical, zigzag void of the stairwell, with its concrete and glass, has the reflective acoustic quality that he is looking for. He sings in the space, sliding up and down from lower to higher registers, before tuning in to a natural frequency, then holding that note. This is the moment when the building sings back in a sustained feedback that vibrates in us profoundly. It is sublime. The potential sonic energy of the car park thus reveals itself, and dissipates only when the artist either stops singing or shifts his pitch.

The phenomenon of natural frequency, and the resonance it engenders, is made more compelling by the choral music that Beer weaves around it. The stairwell soon will be occupied by a group of singers who will play it like a massive sound box, a wind instrument that responds magically to a sympathetic style.

A car park. A church. The Pompidou Centre. A sewer. Beer's *Resonance Project* is wonderfully democratic in its various locations, reminding us that epiphanies can happen anywhere. The human voice, without electronic amplification, with no accompaniment other than its own recycled echoes, occurs to us as a beautiful revelation. The modesty of this work belies its far-reaching implications and the sheer pleasure it gives.

EXPOSITION

Nous sommes dans une galerie d'art immaculée, sur le modèle (moderniste) du fameux cube blanc. Il y a des gens debout sur le sol en béton, seuls ou en groupes, concentrés dans l'attente, à l'aise dans cet environnement familier. Aucun éclairage ici, hormis les deux projections vidéo en grand format, sur deux murs différents, synchronisées de façon que l'une s'estompe pendant que l'autre apparaît en fondu, en alternance. Le chant nous enveloppe, abstraction musicale mêlée à des paroles, tantôt aussi doux qu'un murmure, tantôt presque trop fort.

Ici, à l'Ikon Gallery de Birmingham, Oliver Beer présente *Pay and Display [Horodateur]*, filmé dans le cadre de son *Resonance Project* quelques mois auparavant, à quelques rues de distance. Le décalage dans le temps et le lieu correspond au passage d'une modalité d'inscription dans l'espace à une autre. Au lieu de grimper l'escalier en faisant attention à chaque tournant, ou de rester bien immobiles pour éviter d'interférer avec le chant et la prise de vues, nous pouvons maintenant aller et venir en nous laissant happer par la musique et les images en mouvement.

La photographie est soignée, très étudiée. Les raccords entre les plans sur les personnes et sur l'architecture attestent chez l'artiste d'un sens du détail d'une minutie clinique, à la limite du fétichisme. C'est très beau, absolument pas sentimental. La sévérité du bâtiment dans son ensemble est contrebalancée par les gros plans de détails, concernant aussi bien les chanteurs que la rampe d'escalier, les châssis de fenêtres, la signalétique ou autre.

Un espace dédié à l'art. Nous avons bien conscience de nous trouver ici en même temps que nous sommes accaparés par quelque chose qui s'est passé autre part. La vidéo nous transporte ailleurs tout en stimulant un recentrage de la perception. C'est une expérience filmique et pas du tout cinématographique, que nous appréhendons en tant que personnes à l'instar des chanteurs, évoluant dans encore une autre sorte de cadre architectural — et de milieu acoustique — qui donne autant qu'il reçoit. Il nous façonne et nous fait résonner aussi, nous le savons bien.

DISPLAY

We are in a kind of kunsthalle, well kept, stylistically derived from the (modernist) white cube. There are people standing around on the blank concrete floor, singly and in groups; focused, waiting, familiar, easy in this environment. No lighting here except for two video projections, large and on different walls, coordinated so that one fades in when the other fades out, in turns. The sound of singing envelops us, musical abstraction mixed with words, at times quiet like a whisper and then almost too loud.

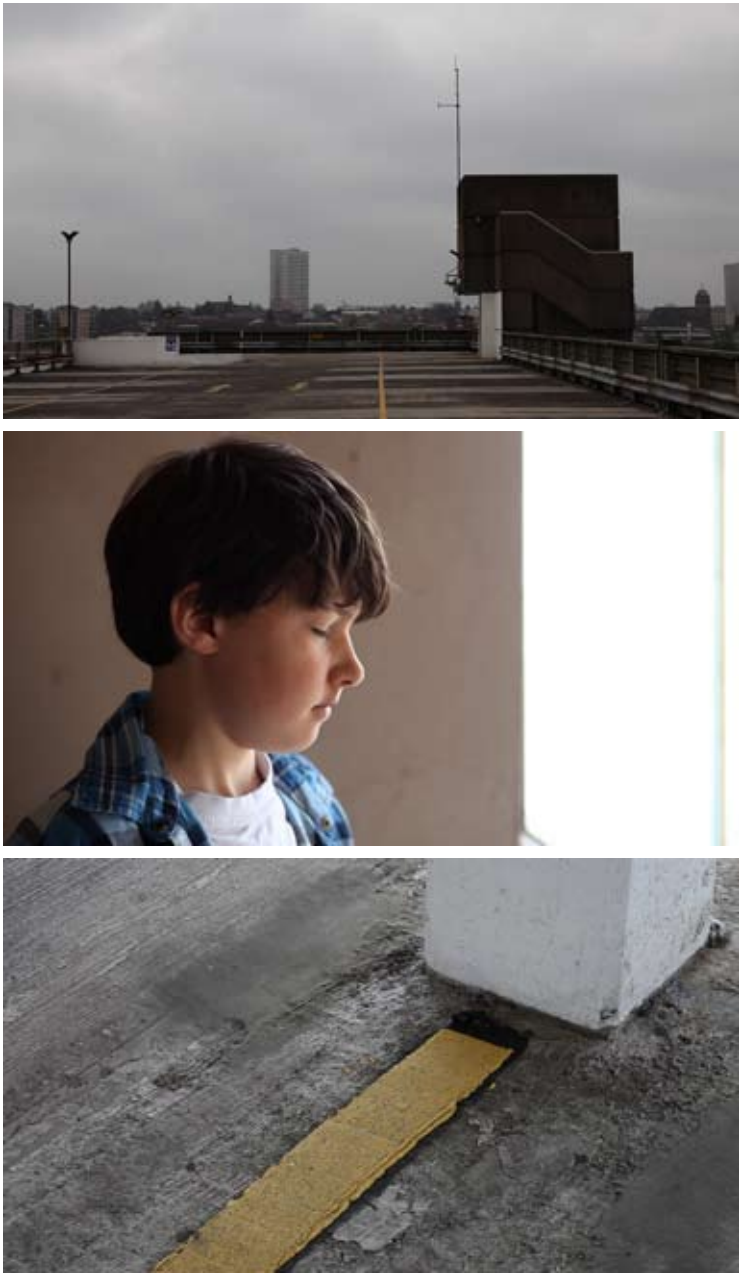
Here (at Ikon, in Birmingham) Oliver Beer is presenting *Pay and Display*, the outcome of filming done as part of the *Resonance Project*, some months before, a few streets away. The shift in time and place corresponds to a translation from one kind of spatial experience to another. Whereas we had been climbing stairs, watching our step as we negotiated tight corners, or standing, stock-still, careful not to disrupt proceedings — of both singing and filming — we can now stroll on the level, basking in music and moving imagery.

The camerawork is carefully done, very meant. It splices footage of people and architecture in a way that demonstrates the artist's eye for detail, forensic verging on the fetishistic. It is beautiful, definitely not sentimental. The overall toughness of the building is foiled by close-ups of details, of singers as well as railings, windows frames, signage and so on.

A dedicated space for art. We are very aware of our own presence here as, at the same time, we are preoccupied by something that happened elsewhere. The film transports us, while encouraging our self-consciousness. Cinematic and absolutely not cinema, this is an experience that we apprehend as people, like the singers, inhabiting yet another kind of architectural shape — and acoustic environment — that gives as much as it takes. It shapes and plays us too, and we know it.



Pay and Display, 2011 (Extrait / Still)
Installation vidéo en deux canaux HD / Video installation 2 channels HD
Durée 15'00" / Duration 15'00"
Vue de l'exposition de l'Ikon Gallery, Birmingham /
Exhibition view of Ikon Gallery, Birmingham



Pages 36-37
Deep and Meaningful, 2010 (Extrait / Still)
Vidéo / Video
Durée 7'15" / Duration 7'15"



Pay and Display, 2011 (Extraits / Stills)
Installation vidéo en deux canaux HD / Video installation 2 channels HD
Durée 15'00" / Duration 15'00"





DES ACCORDS DU SENSIBLE

REBECCA
LAMARCHE-VADEL

CURATOR, PALAIS DE TOKYO, PARIS



The State Still Knows How to Be Imaginative and Convincing, 2012
Performance réalisée pour « l'Entr'ouverture du Palais de Tokyo », Paris /
Performance for the "Entr'ouverture du Palais de Tokyo", Paris

« Il est vrai à la fois que le monde est ce que *nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. »¹

Faire de l'homme un être plus vaste qu'il ne l'est, par la reconsidération et la reformulation du perceptible. Les outils d'Oliver Beer sont d'une grande modestie, ils renouvellent les territoires de ce que l'homme regarde. Il s'agit de métamorphoser l'hors-champ, le dehors, le corps, l'autre — aussi étendu qu'il soit —, en des signes du vivant. Traditionnellement résignés au silence, ces témoins discrets deviennent les éléments d'une composition qu'Oliver Beer dessine au gré d'une œuvre protéiforme.

Le *Resonance Project* se décline en une série de performances, œuvres sonores, installations, vidéos et partitions. Projet aux multiples versions, il évolue, se transforme et s'enrichit depuis 2007, au gré des lieux et typologies d'espaces investis. La voix, le corps et l'architecture sont les seuls protagonistes nécessaires à cette performance, qui se révèlent de concert. Des choristes chantent et varient les intensités et registres vocaux, jusqu'à trouver la note qui permettra de révéler

1 - Maurice Merlot-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, page 19.

"It is true that the world is what we see, but we nevertheless need to learn to see it."¹

To turn a human into a broader being than he or she is, through a rethinking and a reformulation of what can be perceived, Oliver Beer makes use of the simplest of tools. They renew the territories of what people look at. What he does is transform the invisible, the external, the body, the other — however extended the other may be — into signs of life. Traditionally committed to silence, these discreet witnesses become elements of a composition that Oliver Beer designs according to the whims of a protean artwork.

The *Resonance Project* takes the form of a series of performances, sound works, installations, videos and scores. It comes in many versions and has been developing, changing, and acquiring breadth since 2007, in response to the places and the types of space where he has worked. The voice, the body, and the architecture of the venue are the sole protagonists necessary for a performance, and all three work in concert. Choral singers sing, varying

1 - Maurice Merlot-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, page 19.

la fréquence naturelle du lieu investi. Cette fréquence naturelle, comme une empreinte et identité invisible de l'espace, ne répond qu'à la sollicitation de la voix. Le dialogue des corps de l'homme et de l'architecture amplifie les sons, intensifie les intentions. Tout espace architectural détient sa propre empreinte acoustique, son identité sonore singulière, qu'il est possible de révéler et de faire résonner grâce à l'impulsion du chant.

Si le *modus operandi* est immuable, qui sollicite et réveille les vibrations, chaque expérience demeure unique, révélant la singularité des lieux investis, éprouvée par des partitions écrites pour chacun de ces espaces. Du 6^{ème} étage du Centre Pompidou à un parking de Birmingham, du hall du Palais de Tokyo aux escaliers du MoMA PS1, d'un immeuble en chantier à un monastère italien, les espaces investis sont dépossédés de leur pouvoir symbolique par la nature même de la performance. Profane, chaque expérience du *Resonance Project* révèle l'essence d'un lieu, définit son enveloppe, réduit son existence aux signes tangibles que l'architecture est en mesure de divulguer. Les statuts s'effacent au profit de

the intensity of their voice and its register, until they find the note that reveals the natural sound frequencies of the place they are in. This dialogue between the human body and the architecture amplifies sounds and intensifies intentions. Every architectural space has its own acoustic fingerprint, its own unique sound identity and it can be revealed and made to resonate through the force of the sung notes.

Although the *modus operandi* — summoning up vibrations from the walls — always remains the same, each experiment is unique in the way it reveals the uniqueness of the performance place. Oliver Beer writes a score for each of the spaces.

Whether it's the sixth floor of the Pompidou Centre or a car park in Birmingham, the hall of the Palais de Tokyo or the stairs of MoMA PS1, whether it's a building under construction or an Italian monastery, the performance spaces are dispossessed of their symbolic power by the very nature of the performance. In its profane way, every experiment in the *Resonance Project* reveals the essence

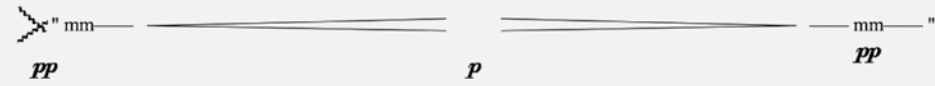


Klang, 2012
Néon / Neon
Vue de l'œuvre au Palais de Tokyo, Paris, 2012 /
View of the work at Palais de Tokyo, Paris, 2012
Production : Palais de Tokyo

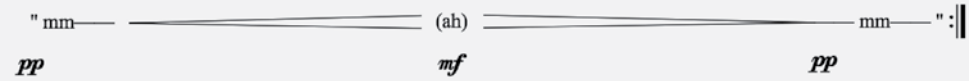
Composition for Tuning an Architectural Space

Each section represents c. 3 minutes of music.

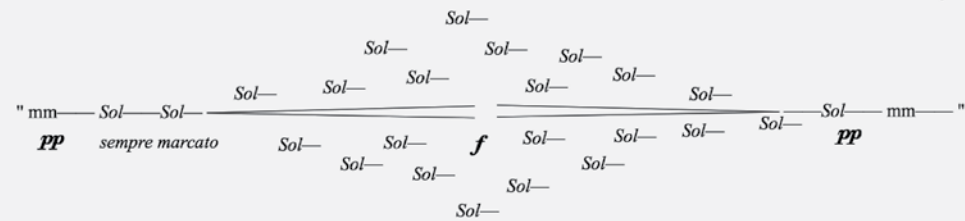
1. Find the resonant frequencies of the space by singing glissandi with a rich and round sound, keeping the mouth closed, pianissimo. When you pass a resonant frequency your voice will be amplified. Accentuate the resonant notes and the timbre of the space by focusing on these frequencies, allowing them to eclipse the timbre of your voice. Move within the space to find the most responsive positions. Crescendo and diminuendo as indicated.



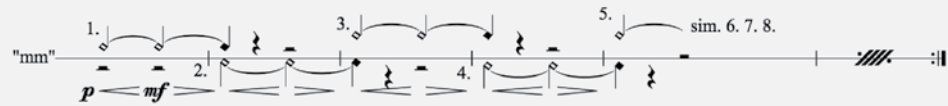
2. Repeat this process, this time adding notes of your choosing, in order to create a harmony based on your intuition and your communication with the other singers. You may change notes, allowing a certain harmonic progression to develop based on the notes of the space, and the timbre of the voice may be revealed though an 'ah' sound at the height of certain crescendos.



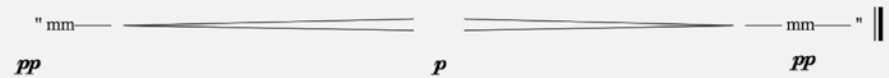
3. Repeat the first step, stimulating only the notes of the space to resound (no other harmony). Little by little, introduce the name of the fundamental note of the space, *marcato*. *Crescendo*, and repeat the syllable, *accelerando*. Then *diminuendo* and *ralentando*.



4. Starting at one end of the space, each singer should articulate, one after the other in steady succession, the strongest frequency at his/her position. Thus the tonality of the space will be understood by all of the singers.



5. Find the resonant frequency of the space by singing glissandi, keeping the mouth closed, pianissimo. With a rich and round sound, accentuate the resonant notes and the timbre of the space, allowing it to eclipse the timbre of your voice. Crescendo and diminuendo as indicated.



Oliver Beer, 2012



Composition for Tuning an Architectural Space, 2012

Performance, partition / Performance, score

Performance dans le cadre de l'exposition *Des présents inachevés*,

Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, Palais de Tokyo

hors-les-murs, Biennale de Lyon, 2013 / Performance on the occasion of

the exhibition *Des présents inachevés*, Modules - Fondation Pierre E

Yves Saint Laurent, Palais de Tokyo off-site, Biennale de Lyon, 2013

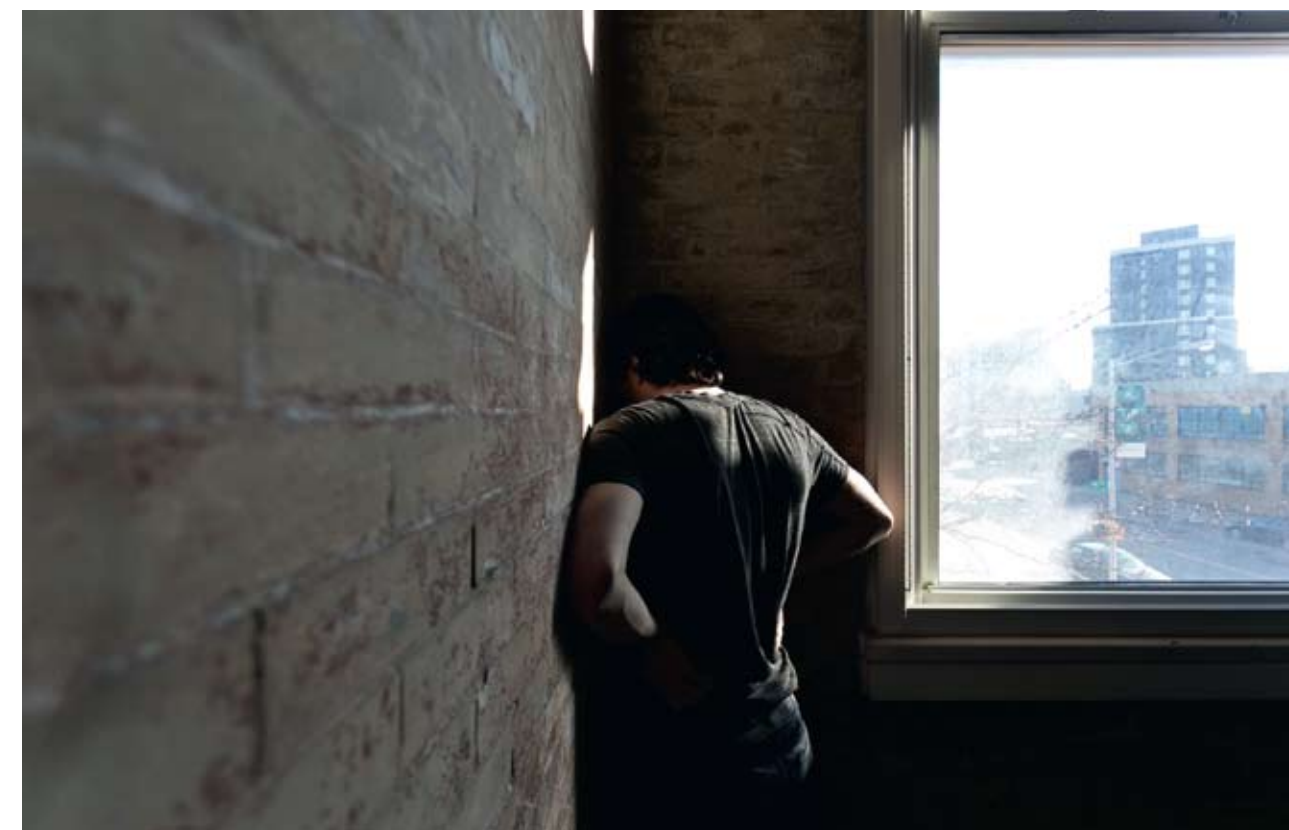


la révélation des enveloppes, de la musique inhérente à chacun de ces espaces. Le corps du visiteur, réceptacle de cet échange, devient un autre lieu dans le lieu, une expérience de soi au travers de l'expérience du dehors.

Proche du sublime, *Resonance Project* défie les limites du perceptible, dépasse les seuils. On fait ici la rencontre d'un objet informe, le son, qui semble épouser la totalité de l'espace. Le dialogue entre les voix et l'architecture nous procure l'intuition de la grandeur, comme si nous pouvions, finalement, embrasser la réalité d'un édifice et d'une matière insaisissable, qui se tient disponible, aérienne. L'homme semble alors capable d'envoûter le lieu au seul moyen de sa voix, espace qui lui répond et le poursuit dans ses variations. *Resonance Project* défie l'opposition ancestrale entre son et espace, il réconcilie le temps dynamique et l'espace inerte et étendu, qui deviennent constitutifs. Le son devient l'espace, et inversement. Il s'agit de s'abandonner complètement au caractère aléatoire et imprévisible du phénomène acoustique, d'éprouver la possible synergie des flux.

of a place, defines its envelope, and reduces its existence to the tangible signs that the architecture is capable of divulging. The symbolic status of the spaces is eclipsed in favour of the sound envelopes, the music inherent in each one of those spaces. The visitor's own body, which is the receptacle for this exchange, becomes another space within the space — an experience of the inner self through one's experience of the outer world.

In an almost sublime way, the *Resonance Project* challenges the limits of what is perceptible and takes us beyond the threshold. It is an encounter with an object without form, namely sound, which seems to engulf every inch of the space. The dialogue between voices and architecture gives us intimations of grandeur, as if it were finally possible for us to embrace the reality of a building, the reality of an ungraspable matter that is hanging there ready to be plucked out of the air. It suddenly seems possible for someone to cast a spell on the place simply by using their voice. And the space answers back, responding to all the variations of the voice.



Composition for Tuning an Architectural Space, 2012
Performance, partition / Performance, score
Performance dans le cadre de *Bright Intervals*, Sunday Sessions,
en collaboration avec le Palais de Tokyo, MoMA PS1, New York /
Performance on the occasion of *Bright Intervals*, Sunday Sessions,
in collaboration with the Palais de Tokyo, MoMA PS1, New York

L'œuvre *Outside-In*, fragile sculpture de verre incrustée dans une fenêtre, agit comme une percée dans l'architecture, brouillant les frontières entre le « monde intérieur » et le « monde extérieur ». Elle permet à de fins courants d'air, d'espace et de son d'aller et venir entre ces deux univers. La fenêtre n'est plus cet espace pictural présentant une image mutique du monde extérieur ; au contraire, elle le dessine à l'intérieur du bâtiment, l'imprégnant des sons et distordant la perception du dehors au moyen des effets de réfraction du cristal.

Outside-In, comme *Resonance Project*, encourage ainsi la porosité des temps, des espaces et des corps, la perméabilité d'univers parallèles. Jouant de notre expérience du territoire, qui se définit par la familiarité des sons qui le composent, Oliver Beer introduit des sons étrangers du dehors. Ici l'habitude, le connu, doivent céder leur place à la rencontre et la contamination de l'ailleurs. Offrant l'ubiquité, les sens deviennent les détecteurs de tous les signes, indistinctement révélateurs d'un plus vaste présent, mais aussi brouilleurs de sens, balises déroutées d'un territoire désormais étendu, infini. « Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, au même instant, je suis pénétré, car elle s'ouvre autant en moi qu'autour de moi, et autant de moi qu'à travers moi ; elle m'ouvre à l'intérieur de moi autant qu'en dehors, et c'est au travers d'une telle double, quadruple, sextuple ouverture que le « soi » peut advenir. Écouter, c'est être au même moment dedans et dehors, être ouvert par, sans, avec, de l'un à l'autre et de l'un dans l'autre². »

2 - Jean-Luc Nancy, *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007, page 14.

The *Resonance Project* challenges the traditional opposition between sound and space; it reconciles dynamic time with inert and extended space, and the two become constituents of one another. Sound becomes space and space becomes sound. All that needs to be done is to give oneself up completely to the aleatory and unforeseeable character of the acoustic phenomenon and to experience the possible synergy of the sound waves.

Outside-in is a fragile glass sculpture set into a window. It is like a breach in the architecture, blurring the frontiers between the interior world and the exterior, allowing narrow currents of air, space, and sound to come and go between those two worlds. The window is no longer a picture space presenting a mute image of the outside world; what it now does is bring the outside world directly into the building, filling it with sounds, and distorting our perception of the outside through the refractive effect of the crystal.

Like the *Resonance Project*, *Outside-in* encourages a kind of porosity between different times, spaces and bodies — the permeability of parallel universes. Taking advantage of our experience of a territory, which is defined by our familiarity with the sounds that it is composed of, Oliver Beer introduces foreign sounds into it from outside. Consequently, what we are used to and what we know have to cede their place to an encounter with the contaminating effect of elsewhere. While they offer ubiquity, the senses learn to detect all the signs that reveal, albeit indistinctly, a vaster present, though at the same time blurring the senses and leaving them as disoriented waymarks of a territory henceforth extended towards the infinite. “To listen is to enter that spatiality by which, *at the same time*, I am penetrated, for it opens up in me as well as around me, and from me as well as toward me: it opens me inside me as well as outside, and it is through such a double, quadruple, or sextuple opening that a “self” can take place. To be listening is to be *at the same time* outside and inside, to be open *from* without and *from* within, hence from one to the other and from one in the other.”²

2 - Jean-Luc Nancy – tr. Charlotte Mandel, *Listening*, New York, Fordham University Press, 2007, page 14.





Oliver Beer revisite ainsi les bords, déborde, déporte les bords dans la cartographie mentale de l'homme. Le hors-champ se trouve magnifié, il défie les cadres du visible. La vidéo *Out of Shot*, western contemporain, met en scène un personnage errant au sein d'une intrigue invisible. Les actions, les menaces, l'avancée du drame est hors de vue, hors de portée, et le spectateur ne peut recomposer la trame de la dramaturgie que grâce à l'activité sonore qui s'exécute dans une portion d'espace aveugle. Jamais la source du potentiel danger ne se trouve révélée, qui semble plutôt flottant, dilaté dans le temps et l'espace que nous ne pouvons percevoir. Nous suivons les péripéties de cette figure, isolée, seul objet du cadre. Pourtant tout système clos, ou apparemment clos, est aussi communicant — comme le suggère l'ensemble de l'œuvre d'Oliver Beer. On peut ici y sentir le fil, qui lie ce cadre à un cadre bien plus immense. On pressent que l'existence de ce cow-boy esseulé est liée à une réalité bien plus vaste, que l'ensemble du hors-champ forme un autre espace dans l'espace, un non-vu à l'infini. L'artiste joue ici de nos perceptions partielles, effectue un cadrage sur l'horizon de nos possibles. « Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser : [...] l'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors. », rappelait Robert Bresson.³

Silence is Golden, une œuvre se déclinant en trois presse-papiers de cristal, contenant chacun les minuscules osselets auditifs de l'oreille — le marteau, l'enclume et l'étrier — fondus en or à échelle réelle, semble quant à elle renouveler l'attention portée à la modeste mécanique de l'être. Les osselets qui permettent à l'homme d'entendre sont ici contraints au silence absolu, enfermés dans leur écrin. Oliver Beer les emprisonne dans une forme rappelant une boule de cristal divinatoire, et transforme ainsi ces instruments auditifs en fétiches, objets que leur taille rend presque dérisoires, mais dans lesquels l'ensemble du monde environnant l'œuvre se reflète.

3 - Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, page 61.

Oliver Beer revisits the boundaries, pushing them out and remapping the frontiers of man's mental cartography. He magnifies what is outside the frame, and this challenges what is visible. The video *Out of Shot*, which is a contemporary Western, features a character wandering around in an invisible story. The action, the threats, the progress of the drama are all out of sight, beyond reach, and the spectator can only pick up the thread of the drama with the help of the sound activity going on in a blacked-out portion of space. The source of the potential danger is never actually revealed. It just seems to float in the air, dilated in a space-time that is beyond our perception. We follow the wanderings of this solitary figure, the only presence in the shot. And yet every closed, or apparently closed, system is still communicative — as Oliver Beer's oeuvre, taken as a whole, goes to show. There is a sense here of the thread which links this frame to a vastly bigger frame. One senses that the existence of this lonely cowboy is linked to a far greater reality, but the whole of what is outside the frame constitutes another space within the space, something unseen that goes on for ever. The artist here is playing with our partial perceptions; he has lined up a shot on the horizon of our senses. As Robert Bresson once said, "When a picture can be replaced by a sound, delete the picture or neutralise it: [...] the ear goes naturally towards the interior; the eye towards the outside."³

Silence is Golden consists of three crystal paperweights, each of which contains life-size gold casts of the tiny bones found in the ear — the hammer, the anvil, and the stirrup. The work seems to refocus attention on the modest mechanics of the human being. The little bones that enable us to hear are contained here in the absolute silence of their glass prison. Oliver Beer has enclosed them in a form that evokes a fortune teller's crystal ball, thus transforming our auditory instruments into fetishes, objects made ridiculous by their smallness, but nonetheless objects which reflect the whole of the surrounding world.

3 - Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, page 61.

Pages 50 & 52-53
Outside-In, 2013
 Cristal / Lead crystal
 Installation permanente, Ikon Gallery, Birmingham /
 Permanent installation, Ikon Gallery, Birmingham



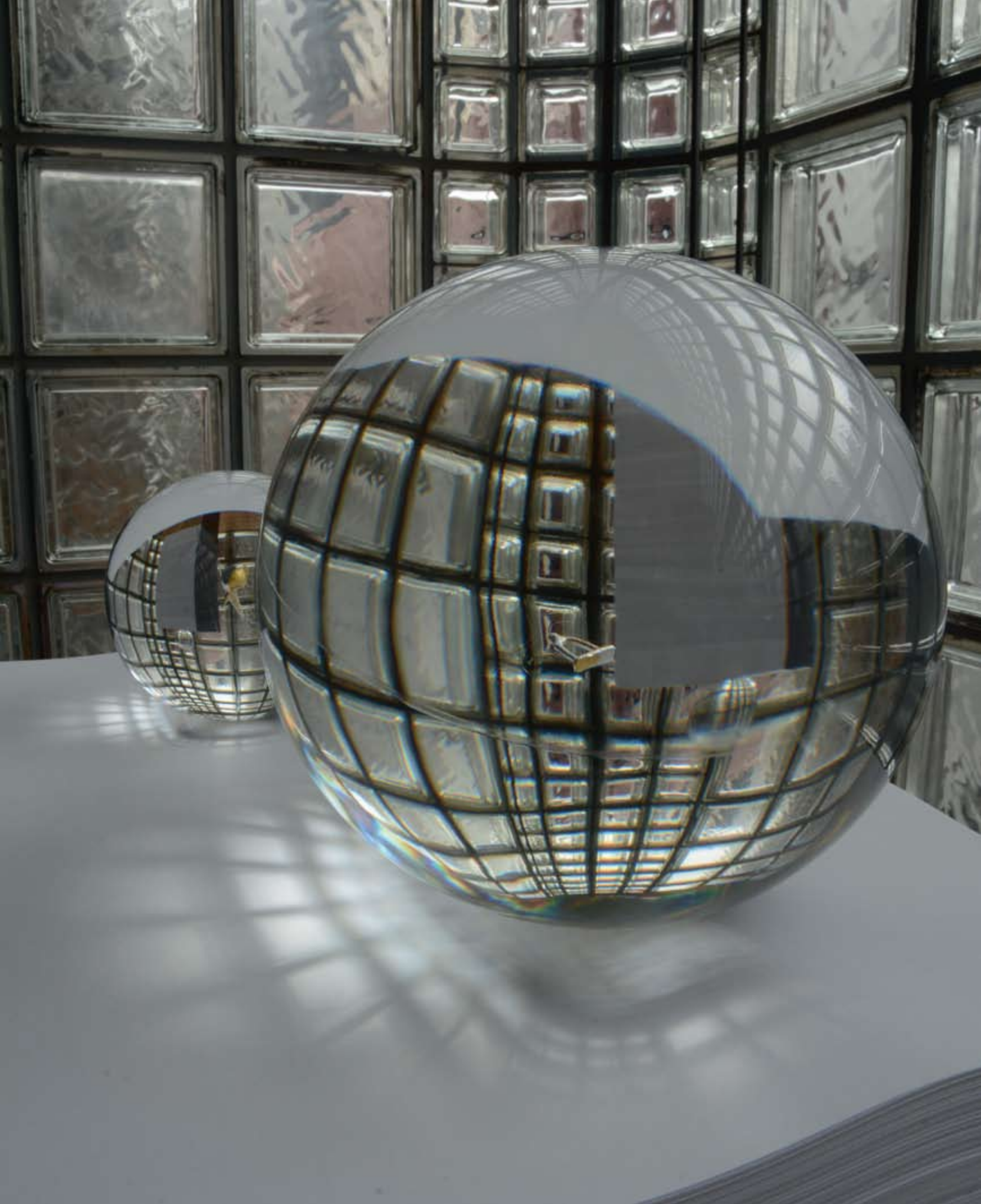
La mécanique des corps se retrouve également dans l'œuvre *Mum's Continuous Note*, qui dévoile un moment d'intimité avec la mère de l'artiste. Éloge de la beauté du son, sa mère se filme, émettant une note continue pendant 3 minutes sans reprendre son souffle. Au moyen de sous-titres accompagnant l'image, la chanteuse explique son apparente virtuosité, sa méthode de respiration circulaire, et le pouvoir émotionnel des harmonies qu'elle crée à l'aide d'une guitare bleue miniature.

L'artiste Alvin Lucier explique en ces termes la performance historique *I Am Sitting in a Room* de 1969 : « Je considère cette activité non pas tant comme la démonstration d'une caractéristique physique mais davantage comme un moyen de remédier à toute irrégularité que ma parole pourrait avoir. » Il fait ici référence à son bégaiement et, de manière générale, à la faiblesse de l'être — à la trahison potentielle advenant du dedans au dehors lorsque les sons émanent du corps. La mère de l'artiste semble parvenir à la gestion du flux intérieur au travers de cette technique, et le son n'est plus tant un temps qu'une profondeur, un espace physique qui lui permet de discerner le territoire de son propre corps. Le son devient ainsi une matière proche du fluide, un outil mécanique produit par la maîtrise de soi, une forme de propriété. Il joue un rôle performatif, définit les balises d'un lieu, mais ouvre aussi ainsi la conscience du territoire intérieur. Il est une manière d'habiter hors de soi, hors de son corps, il est un espace extérieur qui prolonge le soi, et permet d'expérimenter l'autre en soi. Il s'agit d'un prolongement quasi fantomatique, spectral du présent, qui s'élève de l'immédiateté à l'infini. « La bouche s'ouvre : je parle, je peux prononcer une infinité de sons, de phrases. L'infini, c'est le dehors auquel le fini s'ouvre. », dit Jean-Luc Nancy.

The mechanics of the body are also involved in the work *Mum's Continuous Note*, which reveals a private moment with the artist's mother. It is a panegyric to the beauty of sound. His mother films herself singing one continuous note that lasts three minutes without pausing for breath. In subtitles under the image, she explains her apparent virtuosity, which comes from a circular breathing technique. She also explains the emotional power of the harmonies she creates using a miniature blue guitar.

This is how artist Alvin Lucier explained the historic 1969 performance *I am sitting in a room*: “I don't consider this activity so much the demonstration of a physical characteristic; I think of it more as a way of ironing out irregularities in my speech.” He was referring to his stammer, and in a more general manner, to human weakness — the potential betrayal of inner thought in outward expression when sounds emanate from the body. The artist's mother seems to achieve mastery of the inner flow through this technique, and sound is now less a matter of time than one of depth, a physical space which allows her to discern the territory of her own body. In this way sound becomes a matter which is close to a fluid, a mechanical tool resulting from self-control — a form of property. It plays a performative role, it defines the boundaries of a place while at the same time opening up an awareness of one's inner territory. It amounts to a means of living outside oneself, outside one's body. It is an external space which extends one's being and makes it possible to experience the “other” in oneself. It is an almost ghostlike extension of the present, which rises from the here and now to the infinite. In the words of Jean-Luc Nancy, “My mouth opens. I speak, and I can pronounce an infinity of sounds, of sentences. The infinite is the outside onto which the finite opens.”

Silence is Golden, 2013
Vue de l'exposition chez Hermès, Hong Kong /
Exhibition view at Hermès, Hong Kong
Production : Résidence Hermès



Les corps, la voix, le son, l'architecture sont les outils privilégiés qui permettent à Oliver Beer de souligner et sublimer les contradictions inhérentes à nos conditions d'existence. Ils apparaissent tour à tour comme des indicateurs de présence, des instruments de libération et d'expression, de contrôle du monde, ou telles des enveloppes asservissantes, dessinant les limites de l'homme, fatalement emprisonné dans les mécanismes de la matière. Examinant ces mouvements aléatoires, Oliver Beer révèle la fragilité de l'humain, les oscillations de son harmonie et de sa chorégraphie avec le vivant. L'artiste surtout, reconsidère les frontières, ouvrant à chacune de ses œuvres la voie pour de nouveaux espaces. ●

Bodies, the voice, sound, architecture — these are the tools Oliver Beer has chosen to use in order to emphasise and sublimate the contradictions inherent in the conditions of our existence. They appear, in turn, as indicators of presence, as instruments of liberation and expression, of control over the world, or as enslaving envelopes that designate mankind's limits, fatally imprisoned, as we are, in the mechanisms of matter. By examining these aleatory movements, Oliver Beer reveals the fragility of the human being, the oscillations of his harmony and of his choreography with the living. Above all what Oliver Beer is doing is rethinking frontiers, clearing a path towards new spaces for every one of his works. ●



Mum's Continuous Note, 2012 (Extrait / Still)
Vidéo / Video
Durée 3'10" / Duration 3'10"
Collection macLYON



ENTRETIEN
AVEC
L'ARTISTE
ISABELLE BERTOLOTTI

CURATOR, MACLYON

Pages 58-59
Rabbit Hole, 2014
Série / *Series Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}



Isabelle Bertolotti : Dans l'exposition *Rabbit Hole* au Musée d'art contemporain de Lyon, dont le titre fait référence à *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll, tu cherches à remettre en question notre perception du monde à travers des œuvres qui nous amènent à voir, entendre, ressentir les objets, les images et les sons de manière totalement différente. Je voudrais tout d'abord évoquer ton intérêt marqué pour la musique et le son, qui transparaît dans tes œuvres. En fait, tu as toujours concilié musique et arts plastiques.

Oliver Beer : Pour moi, et je pense pour ma génération en général — en dehors de la nécessité d'une certaine formation technique ou théorique dans certains domaines —, la question de la séparation des disciplines ne se pose pas. J'ai décidé de faire des études en composition pour être mieux à même de maîtriser la musique — en fait pour pouvoir communiquer avec des musiciens, mais aussi pour que je puisse écrire et arranger la musique de mes propres films. J'avais besoin d'une formation précise pour être en mesure d'articuler mes idées musicales, mais dans le même temps, j'avais aussi besoin de cette liberté de travailler dont jouissent les artistes plasticiens. J'aime cette possibilité qu'ont les arts plastiques d'absorber la musique, le cinéma, la sculpture...

IB : As-tu déjà écrit des musiques de films ?

OB : Principalement pour mes propres films. Mais j'ai écrit aussi beaucoup de musiques dissociées d'images, pour piano, orchestre, quatuor à cordes... J'ai également fait partie d'un groupe électro-rock que j'ai dû quitter quand j'ai intégré la Ruskin [la Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford]. Le groupe marchait très bien. D'ailleurs, peu après mon départ, ils ont même signé chez Sony et j'ai fait quelques apparitions « guest » avec eux pendant quelques temps.

IB : Que faisais-tu dans le groupe?

OB : J'écrivais des chansons, je jouais du piano, de la basse et parfois je chantais.

Isabelle Bertolotti: In the exhibition *Rabbit Hole* at the MAC — whose title makes reference to *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll — you call into question our perception of the world through works which bring us to see, hear, and feel objects, images and sounds in a totally new way. I would like to start by talking about your marked interest for music and sound, which appears in your works. In fact, you have always reconciled music and visual arts.

Oliver Beer: For me, and I think for my generation in general — aside from the need for certain technical or theoretical training in certain fields — there's seldom the need to discuss the separation of disciplines. I decided to do an undergraduate degree in composition to be better able to articulate myself musically — to be able to communicate with musicians and so I could write and arrange music for my own films. I needed the training to be able to articulate my musical ideas, but I always sought the liberty of working as an artist. The variety and diversity, the possibility to absorb music, cinema, sculpture.

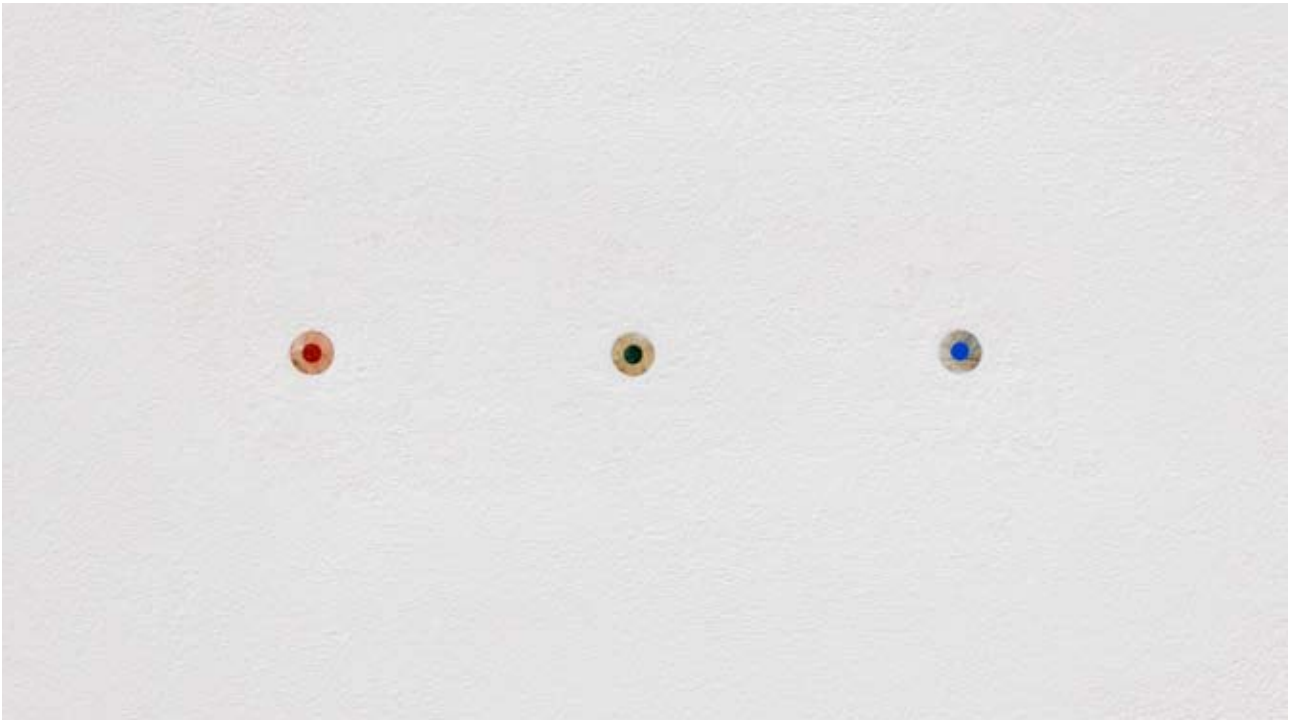
IB: Have you already written film music?

OB: Principally for my own films. And I wrote a lot of music disassociated from images, for piano, orchestra, and string quartet. I was also in an electro-rock band — which in fact did really well — which I left when I went to the Ruskin [the Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford]. Shortly after that they were signed to Sony, and I did guest appearances with them for a time.

IB: What did you do in that group?

OB: I wrote songs, I played piano, bass and sometimes sang.

Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}



IB : Et alors, tu as arrêté la musique et tu t’es tourné vers la création plastique ?

OB : En fait, je n’ai jamais commencé ni arrêté l’une ou l’autre chose, tout a toujours été imbriqué. Pour rentrer à la Ruskin, j’avais présenté une pièce composée pour voix et aspirateur. Et j’ai toujours fait de la musique en parallèle de ma pratique plasticienne. Pendant que j’étais à la Ruskin, j’ai écrit une musique pour *La Tempête* de Shakespeare tout en commençant la série *Resonance Project*. Et, avant Oxford, je m’intéressais déjà aux phénomènes de résonance. À cette période, je ne connaissais pas encore l’œuvre d’Alvin Lucier (notamment *I’m Sitting in a Room*, 1969), mais je savais qu’il était possible de trouver les harmonies d’une architecture en utilisant le principe de résonance.

IB : Comment le savais-tu ?

OB : J’ai découvert ce phénomène de manière empirique, d’abord dans ma chambre alors que j’étais encore enfant en utilisant deux magnétophones, puis en chantant dans les couloirs du métro, dans la douche ou encore dans des parkings. J’ai fait alors mes propres recherches. Je me rappelle avoir été heureux de découvrir le travail de Lucier, mais en même temps, d’avoir été surpris de

RGB..., 2014
Crayons de couleur, plâtre, peinture / Coloured pencils, plaster, paint
0,8 × 11,8 cm

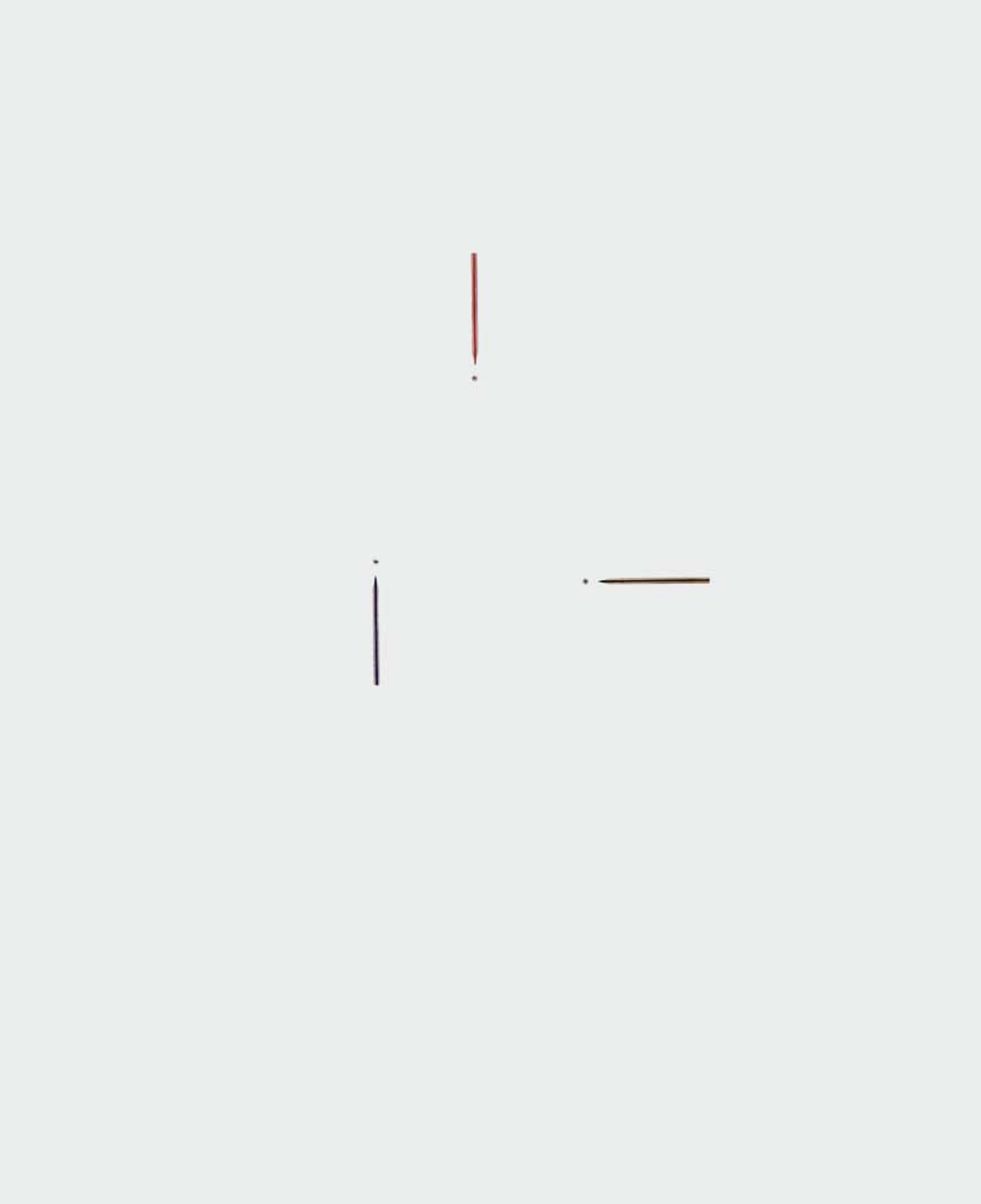
IB: And so you stopped doing music and turned towards the visual arts.

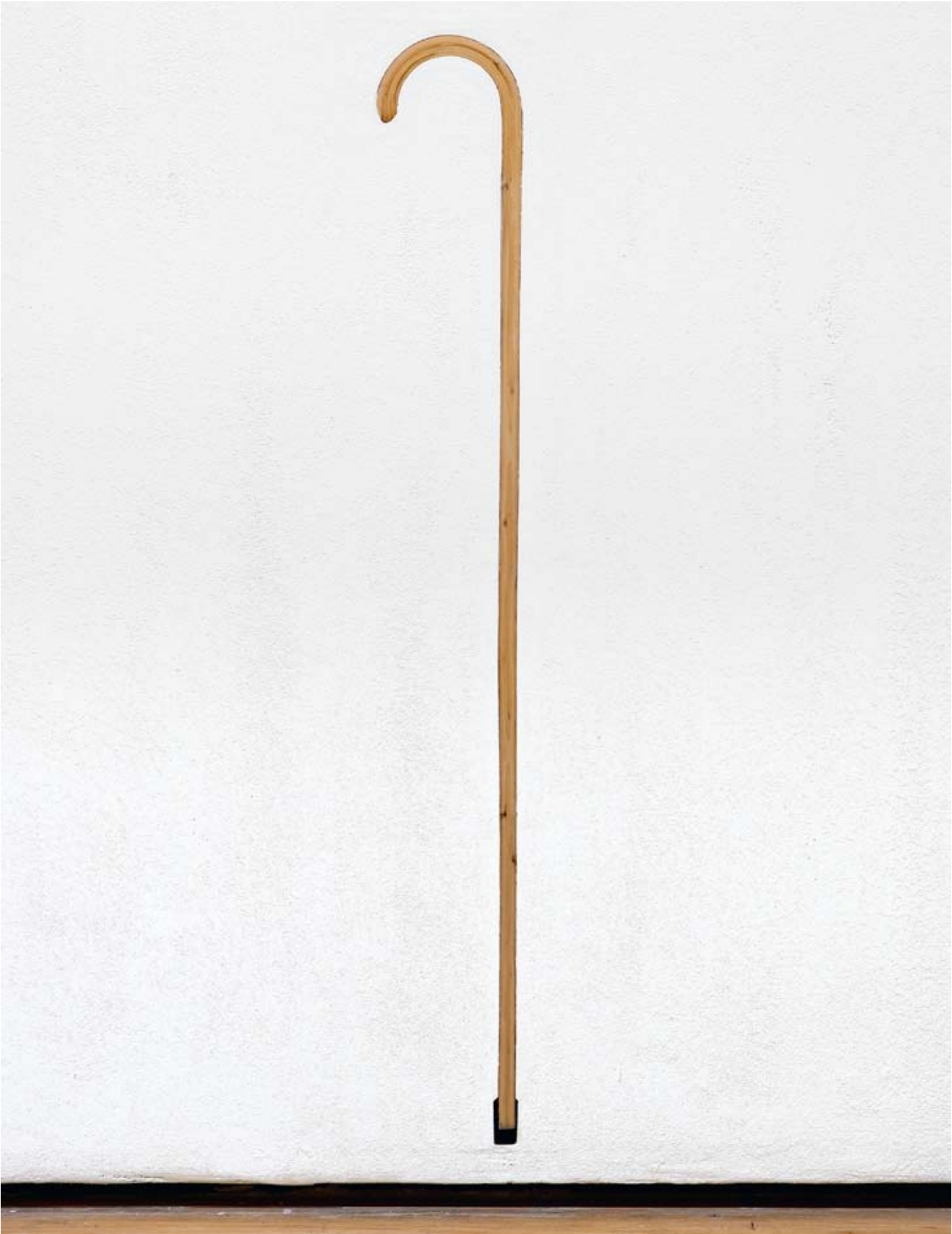
OB: In fact it was all concurrent, I never really started or stopped one or the other. For my application to the Ruskin, I remember including a piece for voice and vacuum cleaner. And I’ve always made music alongside visual art. Whilst at the Ruskin I wrote the music for a production of Shakespeare’s *The Tempest* and I began the series *Resonance Project*. And even before Oxford I was already interested in notions of resonance. At the time I didn’t know Alvin Lucier’s work (notably *I Am Sitting in a Room*, 1969) but I knew that it was possible to stimulate architectural harmonies using the principle of resonance.

IB: How did you know?

OB: In fact I discovered the phenomenon empirically as a child, using two tape recorders, and by singing in the underground, or the shower, or in car parks. So it’s mainly through personal research. I remember being pleased to discover the work of Lucier, but surprised that few people work with acoustic resonance, considering it’s such a natural and ubiquitous part of our environment. In fact a recent study has shown that in prehistoric caves in the South of France the density of paintings and certain

RGB!!!, 2014
Crayons de couleur, plâtre, peinture / Coloured pencils, plaster, paint
16,8 × 0,8 cm chacun / each





constater que si peu de gens travaillaient avec la résonance acoustique, considérant certainement que cela faisait tout naturellement — et de manière omniprésente — partie de notre environnement. Pourtant, une étude récente a montré que dans les grottes préhistoriques du sud de la France, la densité de peintures et certaines marques particulières se trouvaient dans les espaces présentant les meilleures capacités de résonance. Ce qui semble indiquer que notre sensibilité aux sons, en rapport avec l'architecture et en lien avec l'expression visuelle, est plus instinctive et aiguisée qu'on ne croie.

IB : Ainsi, le *Resonance Project* est une sorte de révélation de la relation qu'entretient notre corps avec les différents espaces qui l'entourent. Des endroits très divers peuvent devenir des « œuvres », et cela prend forme à travers des performances, des partitions ou des installations audio/vidéo... ?

OB : C'est un processus continu et très différent pour chaque réalisation. Chaque espace à sa propre réponse acoustique pour le corps comme pour la voix. En 2008, alors que je visitais le Centre Pompidou, j'ai très vite remarqué que les tunnels du dernier étage [les couloirs en verre qui mènent aux expositions] résonnaient d'une manière très particulière. Les notes spécifiques et les sons provenant de ces espaces, combinés avec la vue sur la ville et sur l'architecture du bâtiment lui-même, étaient exceptionnels. J'ai donc décidé de faire une sorte de performance « pirate » avec un groupe de chanteurs. Je les ai positionnés dans les espaces les plus résonants et je leur ai indiqué comment stimuler les fréquences de résonance de cette architecture. Nous avons fait une performance qui a duré environ 2 heures, que j'ai filmée — ça marchait si bien que personne ne nous a interrompus, ni ne nous a demandé de partir. Et même les agents de sécurité nous ont rejoints et ont regardé le spectacle. Depuis, j'ai eu l'occasion de refaire un film et une performance au Centre Pompidou, à titre officiel, avec Les Cris de Paris — l'un des meilleurs ensembles vocaux de France. J'ai créé pour l'occasion une nouvelle partition, une performance et une vidéo, me permettant de transformer les tunnels en un véritable instrument architectural. Cette pièce est une sorte d'antithèse esthétique au film *Deep and Meaningful* (2010), que j'avais tourné dans les égouts d'époque victorienne à Brighton. Formellement, les deux espaces sont presque identiques, mais l'un est sombre, sale, interdit et sous terre, tandis que l'autre est rempli de lumière et de culture, et physiquement et métaphoriquement élevé au-dessus de la ville.

Opa's Walking Stick [Leg Side], 2014
Canne, plâtre, peinture / Walking stick, plaster, paint
88,7 × 11,4 cm

particular markings correspond with the most resonant spaces. Which seems to indicate that our architectural sensitivity to sound, and its link to our visual expression, is more instinctive and critical than we might at first think.

IB: So, as I understand it, the *Resonance Project* is a kind of revelation of the relationship our bodies have with the various spaces which surround us. Very diverse spaces can become “works” which take shape through performances, scores or audio/video installations.

OB: It's an ongoing process, and very different for each piece. Every space has its own unique acoustic response to the body and the voice. In 2008 I was visiting the Pompidou Centre and I very quickly noticed that the tunnels on the top floor [the glass passages which lead to the exhibitions] resonate in a very particular way. The specific notes and the sounds coming from these spaces, juxtaposed with the views across the city and over the architecture of the building itself... were exceptional. So I decided to make a kind of guerrilla performance with a group of singers. I positioned them in the most resonant spaces and taught them how to stimulate the resonance frequencies of the architecture. We made a performance for about 2 hours, which I filmed and recorded — it functioned sufficiently well for nobody to interrupt us or ask us to leave and even the security guards joined in watching the performance. Now that I've been given the opportunity to make a film and performance there in an official capacity I'm working with Les Cris de Paris – one of France's best choral ensembles — to create a new score, live performance and video work based on the resonances of the architecture — to transform the tunnels into a true architectural instrument. This piece is a kind of aesthetic antithesis to *Deep and Meaningful* (2010), the film I shot in the Victorian sewers of Brighton. Geometrically the two spaces are almost identical, but one is filthy, taboo and forbidden, whilst the other is filled with light and culture, physically and metaphorically elevated above the city.

IB: But you're not only interested in tunnels, are you?

OB: The Pompidou Centre and the sewers are very exceptional spaces, but works like *Pay and Display* (2011), which I made with Ikon Gallery in Birmingham, use very vernacular architecture as their starting point. The rather nondescript brutalist car park which I chose has beautifully complex harmonies inherent to its architecture, and I don't think we expect to find this kind of music in the walls of such a grim place. It's a faded utilitarian echo of some

IB : Mais tu ne t'intéresses pas qu'aux tunnels ?

OB : Le Centre Pompidou et les égouts de Brighton sont des espaces exceptionnels, mais une œuvre comme *Pay and Display* (2011) que j'ai faite avec l'Ikon Gallery à Birmingham, s'inspire plutôt de l'architecture vernaculaire. Le parking de style architectural plutôt brutaliste que j'ai choisi, avait des harmonies complexes et très belles, inhérentes à son architecture. Nous ne nous attendons pas à trouver ce genre de musique dans les murs d'un endroit aussi sinistre, lointain écho des grands monuments modernistes mais ici essentiellement utilitaires. J'étais à peu près certain qu'il allait bientôt être démoli, et c'était un peu comme si nous avions fait un moulage sonore de l'endroit, une empreinte acoustique, avant qu'il ne disparaisse.

IB : Mais, cette empreinte tu l'as reconstituée sur un film « plat », pas en 3D ?

OB : Les écrans sont plats, mais les volumes du bâtiment, ses surfaces, sa géométrie — tout cela est écrit dans les images et dans la musique, d'une manière très précise, comme un portrait. Et le son est reproduit dans une installation qui recrée l'effet d'être physiquement dans le parking. Cinématographiquement, j'essaie de traiter le bâtiment de la même manière que je traite les chanteurs : la peinture fatiguée, craquelée, des murs — la peau des chanteurs froissée et fatiguée elle aussi, la chair vibrante dans une enveloppe architecturale en béton. La caméra scrute l'espace entre le corps et le bâtiment. Les corps, en mouvement, entrent en résonance avec ces murs de béton, sans compromis. Et c'est l'intuition des chanteurs, leur écoute, qui rend la relation entre l'architecture et le corps possible.

IB : Tu réalises un film pour chaque performance de la série *Resonance Project* ?

OB : Non, il y a des pièces de cette série qui ne sont pas filmées et qui ne peuvent qu'être vécues en direct, comme *Composition for Tuning an Architectural Space*, pièce que j'ai jouée au MoMA PS1 cette année [dans le cadre du Palais de Tokyo hors-les-murs]. Cette œuvre se compose d'une partition qui peut être adaptée à n'importe quel espace de résonance, mais qui doit être impérativement expérimentée en live. À notre époque, les informations sont principalement immatérielles — nous sommes confrontés à des rames et des rames de code — mais le corps est exclu de la lecture consciente de ce code. Donc, il y a un réel plaisir et une cohérence dans la création d'une œuvre dont l'information est immatérielle, mais à laquelle le corps a accès instinctivement et intuitivement.

great modernist buildings. I'm fairly certain that it will be demolished soon, and it felt rather like we were making a sonic cast of the place before it disappears. Taking its acoustic fingerprint.

IB: But you have recreated this fingerprint through a “flat” film, not in 3D.

OB: The screens are flat, but the volumes of the building, its surfaces, its geometry — all this is written out in the images and in the music in a very precise way, like a portrait. And the sound is reproduced in an immersive installation which imitates the experience of being situated physically in the car park. Cinematically I try to treat the building in the same way that I treat the singers: the tired paint peeling from the walls, creased, faded — the singers' skin also creased and tired too. Flesh vibrating within a concrete architectural envelope. The camera examines the space between the body and the building. The bodies, in movement, enter into resonance with these uncompromising concrete walls. And it's the singers' intuition, their listening, which makes the relationship between the architecture and the body possible.

IB: Do you create a film for each performance in the *Resonance Project* series?

OB: There are other pieces in the series that are not filmed, and can only be experienced live and in person, like *Composition for Tuning an Architectural Space* which I performed at MoMA PS1 in New York this year, with the Palais de Tokyo *Hors les murs* program. Here the work consists of a score which can be adapted to any resonant space, but which needs to be experienced live. Information in this century is immaterial — we are exposed to reams and reams of code — but the body is excluded from the conscious reading of this code. So there's a pleasure and a coherence in creating a work whose information should be immaterial, but to which the body has access instinctively and intuitively.

IB: When do you decide to make a film for a performance?

OB: In fact part of me prefers physical, first-hand “things” to the reproducibility of films, which is perhaps why I've always sculpted and worked with objects. But film has a unique way of absorbing things, images, sound, histories and context. I like the way a film is simultaneously something spontaneous at the moment of shooting it, but also constructed and reconstructed at the moment of editing. There are so many points at which the work can be tweaked and refined and reformed.



IB : Quand décides-tu de faire un film pour une performance ?

OB : En fait, une partie de moi préfère les « choses » tangibles, à la reproductibilité des films. C'est peut-être pour ça que j'ai toujours sculpté ou travaillé avec des objets. Mais le film a aussi une manière unique d'absorber des choses, des images, du son, de l'histoire et du contexte. J'aime la façon dont un film est à la fois spontané au moment de la prise de vue, mais aussi construit et reconstruit au moment du montage. Et il y a tellement de possibilités de modifications, d'affinements et d'interventions.

IB : Tu évoques l'écoute des sons et ses effets produits sur le corps, mais il s'agit plutôt d'un son musical. Tu as aussi réalisé des pièces dans lesquelles la voix et les mots ont un effet sur l'individu. Dans *Training* (2008) and *Retraining* (2009), tu prends pour sujet la formation de bénévoles pour un service d'assistance téléphonique [de type SOS Amitié] et comment l'humain réagit aux mots.

IB: You mention listening and its effects on the body, in terms of musical sounds. But you have also made pieces in which the voice and words have an effect on the individual. In *Training* (2008) and *Retraining* (2009), you take as a subject the training of volunteers for a telephone listening service [like the Samaritans], and how people are affected by words.

OB: Yes, both films depict role-play scenarios where groups of people are learning to be volunteers for a telephone counselling service. In the first, volunteers listen to and interact with a person as she explains that she was abused as a child, in the second with a woman whose mother is dying from Alzheimer's. The subjects are actors working with pre-determined scripts, but the trainees are unaware of this, and the camera traces over their faces and their bodies as they listen, ready to respond. The volunteers must adhere to a rigorous set of guidelines governing what vocabulary they can use and how they must structure their questions — and they can be asked to join in at any moment — and that makes the process very tense and adrenaline-filled. In researching

Opa's Pipe [Offside], 2014
Pipe, plâtre, peinture / Pipe, plaster, paint
4 x 14 cm



OB : Oui, les deux films décrivent des scénarios de jeux de rôle, pour former des groupes de bénévoles dans un service d'écoute par téléphone. Dans le premier film, les bénévoles écoutent et dialoguent avec une personne qui explique avoir été maltraitée dans son enfance, dans le second, il s'agit d'une femme dont la mère est en train de mourir de la maladie d'Alzheimer. Ces deux personnages sont des acteurs qui travaillent à partir de textes précis, mais les bénévoles ne le savent pas et la caméra enregistre leur visage et leur corps en situation d'écoute, prêts à répondre. On indique aux bénévoles un strict protocole concernant le vocabulaire qu'ils sont autorisés à employer et comment ils doivent structurer leurs questions. Dans cette formation, ils peuvent être invités à intervenir à tout moment — ce qui rend la situation très tendue et pleine d'adrénaline. En étudiant ces procédés de formation qui apprennent comment écouter, j'ai été frappé à la fois par le caractère théâtral du processus, mais aussi par la façon dont l'écoute induit des effets physiques notables sur le corps. Dans les deux films, nous sommes confrontés à des effets physiologiques consécutifs à l'écoute. Walter Murch, le monteur des films de Coppola, suggère dans *In the Blink of an Eye* que l'expérience cinématographique a des effets physiologiques spécifiques sur notre corps. L'expérience de l'écoute a un effet tout aussi unique et fort.

these training processes which teach people how to listen, I was struck both with the theatrical nature of the process, but also with how listening has such physical effects on the body. In both films we are confronted with secondary physiological effects of listening. Walter Murch, the film editor of Coppola's films, suggests in *In the Blink of an Eye* that the visual cinematographic experience has specific physiological effects on our bodies as we watch the film. The experience of listening has just as unique and forceful an effect.

IB: Is the editing process something which particularly interests you?

OB: In some ways, yes. For example I'm interested by what the French theorist Michel Chion has called "audio-vision", a kind of extra sense, at the meeting point of seeing and hearing, which allows us to perceive sophisticated cinematographic constructions. Very early on, I was struck by the way in which music and sound can modify a cinematic image, to create an ambiance or undertones, and to manipulate meaning. Once we've associated a sound with a situation, an image or an object, it's very hard to separate them. In cinema the simple synchronisation of a sound with an image can convince us of the reality

Retraining, 2009 (Extrait / Still)
Vidéo / Video,
Durée 9'50" / Duration 9'50"

IB : Le montage est quelque chose qui t'intéresse tout particulièrement ?

OB : D'une certaine manière oui. Par exemple, je m'intéresse à ce que le théoricien du cinéma Michel Chion appelle l' « audio-vision », une sorte de sens supplémentaire, à la croisée du voir et de l'entendre, qui nous permet de percevoir des constructions cinématographiques sophistiquées. D'ailleurs, très tôt, j'ai été frappé par la façon dont la musique et les sons pouvaient modifier une image cinématographique, comment ils pouvaient créer une ambiance ou des nuances, jusqu'à manipuler le sens même de ce que l'on voit. Une fois que l'on associe un son à une situation, une image ou un objet, il est très difficile de l'en dissocier. Au cinéma, la simple synchronisation du son avec une image peut nous convaincre de la réalité de la scène. Et, quand nous voyons une tête qui est sur le point d'être tranchée, le son peut confirmer l'acte sans même avoir besoin de l'image finale. Les studios de bruitage de Ridley Scott ont coupé des noix de coco pour imiter le son de la décapitation, car elles ont toutes les bonnes couches : les cheveux, les fibres, de l'os et le jus qui donnent l'impression qu'une vraie tête est tranchée. Et dans *L'Exorciste*, lorsque la tête de la jeune fille tourne à 360 degrés, le bruitage est fait avec un porte-monnaie en cuir neuf qui est tordu. Même si je sais cela, quand je vois ces scènes, je n'entends ni une noix de coco, ni un porte-monnaie en cuir, je vois et j'entends les têtes en mouvement.

IB : Je reviens sur ce que tu dis par rapport aux noix de coco. C'est intéressant car tu prends pour exemple quelque chose que l'on coupe, que l'on tranche, et qui fait référence aux différentes couches. C'est récurrent chez toi, comme une obsession, cette façon de disséquer les choses, de chercher à savoir ce qu'il y a à l'intérieur, comme une IRM (Imagerie par Résonance Magnétique), d'ailleurs, il s'agit là aussi de résonance...

OB : En fait, alors que j'étais à la Ruskin, j'ai été appelé comme conseiller étudiant pour l'équipe d'architectes dans le cadre de la conception de la nouvelle école. Un jour, ils ont découpé sur l'écran, le modèle 3D, pour nous montrer une section de l'immeuble, et j'ai été surpris par la violence et la précision de cette image. C'était comme un Matta-Clark instantané. Ça m'a fasciné de voir que notre vision s'arrête à l'extérieur d'un objet. Elle laisse notre imagination construire l'intérieur.

of the scene. And when we see a head which is about to be lopped off, the sound can confirm the act without us even seeing the final image. The foley studios of Ridley Scott have used coconuts for the sound of decapitation, because there are all the right layers of hair and fibre and bone and juice which give the impression of a real head being sliced. And in the *Exorcist*, when the girl's head turn 360 degrees, the foley is made with a new leather wallet being twisted. Even though I know this, when I see these scenes, I hear neither a coconut nor a leather wallet, I see and I hear heads in motion.

IB: I want to come back to what you were saying about the coconuts. It's interesting because you take as an example something which we cut, we slice, and which consists of different layers. This is recurrent in your work, like an obsession, your way of dissecting things to find out what is on the inside, like an MRI scan (magnetic resonance imaging) which incidentally also uses resonance...

OB: Whilst I was at the Ruskin I was a student adviser for the team of architects during the design process of the new school. One day they sliced through the 3D model on a screen to show us a cross section of the building, and I was amazed at the violence and the precision of it. It was like an instant Matta-Clark. I am fascinated that our vision should stop at the exterior of an object, leaving our imagination to construct the inside.

IB: Hence, perhaps, your grandfather's pipe cut in two, or the guns from the frieze in Lyon.

OB: One of the pipes was my grandfather's, but the other belongs to a universal idea of a grandfather. The object is turned into a drawing and it becomes an idea, more than an object. Of course it's a reference to Magritte but, with the tobacco pipes in the show, the empty space through which the air and smoke passed is important. Even if the man holding the pipe didn't think about it, it was a kind of extension of his being, of his mouth, his flesh, between hand and lips and lungs. Like the structure of *Rabbit Hole*, it becomes an extension of the mouth, the breath, the voice.

IB : D'où la pipe de ton grand-père coupée en deux ou encore les pistolets ou le fusil de la frise de Lyon ?

OB : L'une des pipes est celle de mon grand-père, mais l'autre est celle de ma vision du grand-père. Je transforme l'objet en dessin et il devient une idée, plus qu'un objet. C'est une référence à Magritte bien sûr, mais avec les pipes coupées en deux et incrustées dans le mur, je veux montrer l'espace vide dans lequel passe l'air et la fumée. Même si l'homme qui tient la pipe ne s'en rend pas compte, il s'agit d'une sorte d'extension de son être, de sa bouche, de sa chair, un lien entre la main, la lèvre, les poumons. C'est comme pour la structure *Rabbit Hole*, elle est l'extension de la bouche, du souffle, de la voix.

IB : C'est aussi un instrument ? L'œuvre *Rabbit Hole*, créée pour Lyon, est la première structure construite pour obtenir un ensemble de sons précis, définis en amont ?

OB : Absolument. C'est un instrument parce que son architecture est « accordée » pour produire des notes spécifiques. Jusqu'à présent, j'avais surtout travaillé avec des structures existantes — des parkings, des escaliers, un réseau d'égouts — et je révélais les harmonies et la musique qui étaient déjà là. Ici, j'ai conçu toute la structure pour que je puisse choisir les sons et les harmonies que je voulais faire résonner. L'accord que j'ai choisi de « construire » est historiquement controversé. Il s'agit du premier accord de l'opéra *Tristan et Isolde* de Wagner — longuement discuté par les musicologues, en raison de l'absence de centre harmonique. C'est un peu comme les origines de l'abstraction en peinture, mais transposées en musique: pour la première fois, selon les canons de la musique occidentale, nous entrons dans la musique sans être en mesure d'identifier la clé choisie. Dans *Rabbit Hole*, il y a cinq modules : quatre espaces pour les quatre notes de l'accord et le couloir d'entrée. Chacune des chambres échoïques est harmonisée pour résonner en adéquation avec celle d'à côté. Lorsque les chanteurs chuchotent la bonne note, leur voix est amplifiée par la structure de sorte que l'ensemble de l'espace chante avec eux. La fréquence fondamentale de chaque espace est également liée à une série de « partielles », qui sont des notes dans la série harmonique liée à cette note. La note fondamentale est suivie par l'octave ascendante, quinte, octave, tierce majeure, quinte, 7^{ème} dominante, etc. Comme lorsqu'on joue de la trompette sans appuyer sur les pistons, on obtient toujours cette séquence harmonique. Les quatre

IB: Is it also an instrument? Is *Rabbit Hole* the first piece to be constructed to obtain a precise, predetermined group of sounds?

OB: Absolutely, it's an instrument because its architecture is tuned to incorporate specific notes. Until now I had principally worked with existing structures — car parks, staircases, a sewer network — and the pieces revealed the harmonies and the music which were already there. Here I designed the structure from scratch so that I could choose the sounds and the harmonies that I wanted to make resonate. The chord that I chose to build is historically controversial — the first chord of *Tristan and Isolde* by Wagner — discussed interminably by musicologists because it has no harmonic centre. One might say it's like the origins of abstraction in painting, but transposed to the context of music: for the first time in the western musical canon we enter the music without being able to identify what key we are in. There are five spaces in *Rabbit Hole*, four notes in the chord that I wanted to recreate, and the first space as an entranceway. Each of the chambers is tuned by its specific dimensions to resonate in harmony with the next. The singers can whisper the right note, and their voices will be amplified by the structure so that the whole space sings back to them. The fundamental frequency of each space is also linked to a series of “partials”, which are notes within the harmonic series related to that note. The root note is followed by the ascending octave, fifth, octave, major third, fifth, dominant 7th etc.. Like when you play a trumpet without pressing the pistons you will always have this harmonic sequence, which is primordial. The four notes of the chosen chord determined the dimensions of the space, but their resonance has sufficient harmonic complexity for many sister notes to resound. This complexity allows the singers to construct very sophisticated harmonies, but always to come back to the original chord, the harmonic core of the space. And so, this chord called the “Tristan Chord” is integrated into the architecture of the structure of *Rabbit Hole*. I wrote a score which allows the expression of this chord, and then the development of all of its harmonic potential. The composition includes instructions which invite a possible music to happen, but which allow any musician or indeed any visitor to hear and exploit the space in their own way. Sometimes in the execution of this particular piece the singers sang things which I didn't particularly like, but to a certain extent I held back from telling them as it was their response to the space, to the proposition, and therefore as valid as anybody else's. It's like a minimal instrument, which becomes a reflection of the cultures, the tastes and the different sensitivities of the performers who work within it.



Opa's Pipe [Offside], 2014 (À gauche / On the left)
Browning Auto 5 [Leg Side], 2014 (À droite / On the right)
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}





Pages 74-75
Envolée, 2014
Pipes, plâtre, peinture / Pipes, plaster, paint
10,7 × 26,5 cm

Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}

notes de l'accord ont dicté les proportions des espaces, mais ils sont d'une complexité harmonique telle que des notes sœurs vont résonner aussi. Cette complexité permet aux chanteurs de construire des harmonies très sophistiquées, mais également de toujours revenir à l'accord original, le cœur harmonique de l'espace. Et donc cet accord, appelé « l'accord Tristan », est physiquement intégré dans la structure de *Rabbit Hole*. J'ai également écrit une partition qui permet l'expression de cet accord, mais aussi le développement de tout son potentiel harmonique. La composition comprend des instructions qui produisent une certaine musique possible, mais qui permet aussi à tout musicien ou visiteur d'entendre et d'exploiter l'espace à sa manière. Parfois, lors de l'exécution de cette partition, les chanteurs l'interprètent d'une manière que je n'aime pas forcément, mais dans une certaine mesure, c'est *leur* réponse à l'espace, à la proposition, et elle est donc aussi valable que la mienne. Cette œuvre est comme un instrument minimal, qui devient le reflet des cultures, des goûts ou encore de la sensibilité des personnes.

IB : Tu as choisi des chanteurs professionnels au cours d'un casting parce que tu penses qu'eux seuls sont capables de comprendre et de faire résonner ton œuvre ?

OB : Des chanteurs professionnels sont plus à même d'utiliser le potentiel de la pièce, mais il y a aussi des visiteurs de l'exposition avec lesquels la pièce a très bien fonctionné. Une fois, j'ai été surpris d'entendre des notes plus élevées que d'habitude dans la progression harmonique (tous les chanteurs présents étant des hommes). J'ai alors réalisé qu'une jeune femme s'était glissée dans la structure et participait à la composition d'une manière musicalement très intelligente et sensible.

IB : Pourquoi l'intérieur de la structure est-il plongé dans le noir ?

OB : Pour renforcer un sens, nous devons priver un autre de stimuli. Ainsi, afin d'amplifier l'écoute, je prive les yeux de lumière. C'est quelque chose à laquelle nous ne sommes pas habitués et plus nous pénétrons dans l'obscurité, plus l'expérience acoustique devient aiguë.

IB : Mais au début, le spectateur a un peu peur, car il ne sait pas ce qu'il y a à l'intérieur de la structure. Il entre et sent une présence, sans en être sûr. La perte de repères est totale.

OB : Oui. Quand Alice [au pays des merveilles] tombe en tournoyant dans le vide du terrier, elle passe d'un monde défini par des adultes, à un monde qui est le sien et qui est

IB: Did you choose professional singers by audition because you thought that only professionals are capable of understanding your piece and making it resonate?

OB: The potential of the piece can be best realised with professional singers. But there are also visitors to the exhibition who worked just as well with the piece. At one point I was surprised to hear increasingly high notes appear in the harmonic progression (all of the singers present being men). Then I realised that a young woman had slipped into the structure and had started to contribute to the composition in a very musically sensitive and intelligent way.

IB: Why is the interior of the structure thrown into darkness?

OB: To give priority to one sense, we can deprive another of stimulation. So in order to sensitise the ears, we deprive the eyes of light. It's something that we're not entirely used to, and as we plunge further and further into the obscurity the acoustic experience becomes more acute.

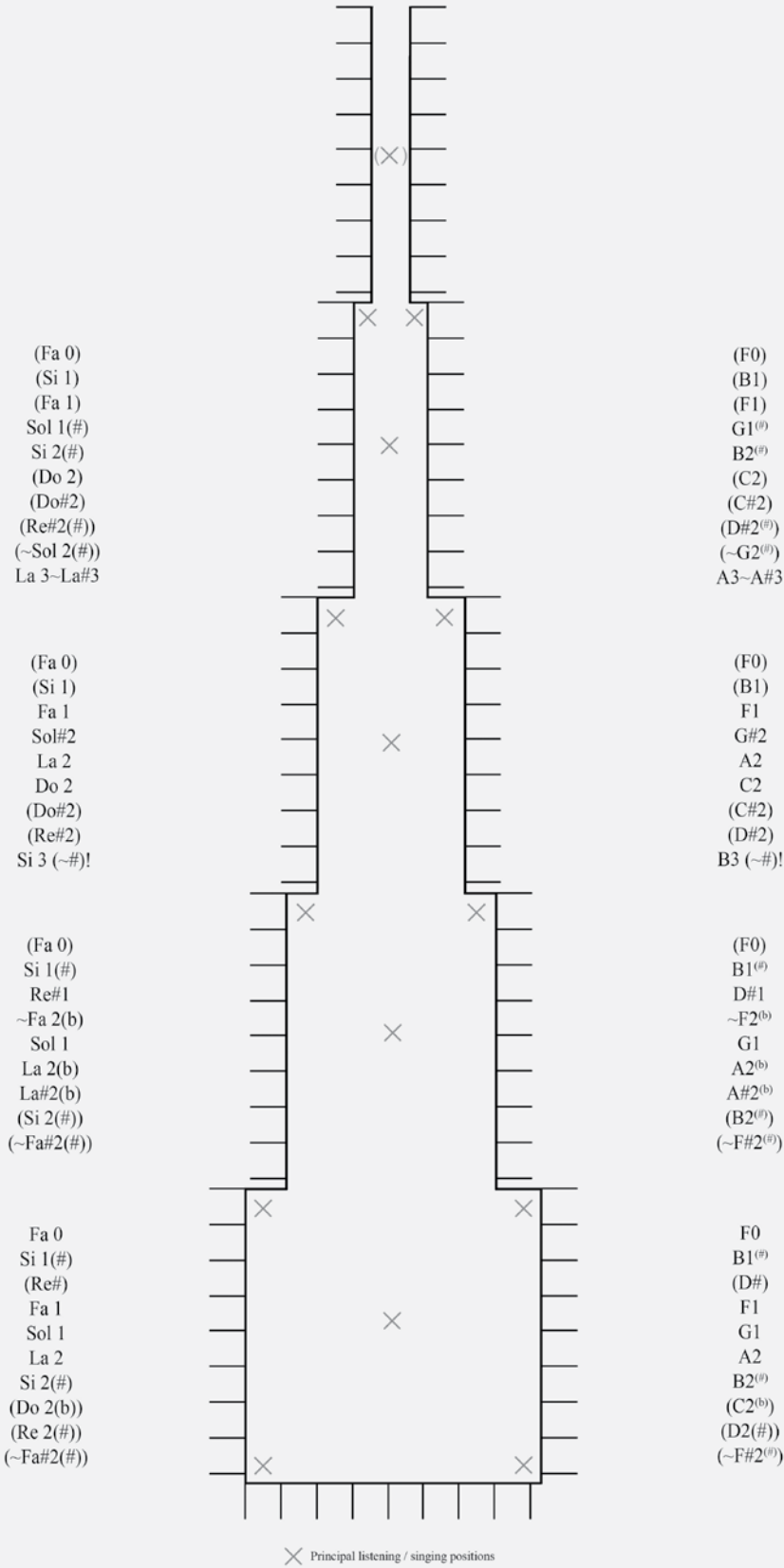
IB: But at first the viewer is rather afraid. They don't know what is inside the structure. You enter and feel a presence, though you can't be sure. The loss of bearings is total.

OB: Yes. When Alice (in Wonderland) falls and tumbles though the void of the Rabbit Hole, she passes from a fixed, definite world of adults, into a world which is hers and which is characterised by fluid perceptions. Everything is reimagined, rethought, deformed, twisted, sublimated. It's really this fall that I wanted to evoke. We enter the dark space and we hear something seemingly unreal. And yet it's one of the most real things we can hear. Indeed these sounds exist all around us but we tend not to pay them any attention.

IB: At the same time, in daily life we try to minimise resonant sounds...

OB: With *Rabbit Hole* I reversed the research tools that acousticians use for avoiding resonant frequencies. They determine the proportions of a room in such a way as to neutralise its resonance. I used the same algorithms to identify the frequencies that I was looking for and then I designed the structure which allowed me to reproduce them and create harmonies between the different spaces. They are all around us, all of the time. Most noticeably when we walk along an underground subway, or a stairwell, or suchlike — there's a very clear harmonic resonance but we tend not to pay attention to it until someone or something draws our attention to it. In *Rabbit Hole* we

- 1
- Build a series of interconnected cuboid spaces of augmenting size, with a uniform ceiling height. The walls should be made of concrete, cement, or a similar dense and perfectly flat material. Predetermine the resonant frequencies of the spaces by carefully calculating the dimensions. Each space should be tuned to harmonise (diatonically) with each of the others.
- 2
- Show a group of singers how to exploit the resonant frequencies of the space. Male voices, especially counter tenors, are likely to resonate best.
- 3
- Give the singers a theoretical map of the frequencies, and invite them to use the structure as an extension of their voice.
- 4
- Give compositional indications to the singers. If the piece is to be performed over a long period of time, invite the singers to develop these compositional indications and to complete an empirical map of frequencies.
- 5
- Invite the spectators to enter the space. Encourage them to listen beyond their normal capacities, and explain to them that their movements will determine the nature of the resonance and the music that they hear.
- 6
- In ideal conditions the number of spectators should not exceed the number of singers.



caractérisé par des perceptions fluides. Tout est réinventé, repensé, déformé, tordu, sublimé. C’est vraiment cette chute que je voulais évoquer. Nous entrons dans l’espace sombre et nous entendons quelque chose d’apparemmment irréel. Et pourtant, c’est l’une des choses les plus réelles que nous pouvons entendre. En effet, ces sons existent tout autour de nous, mais nous avons tendance à ne pas y prêter attention.

IB : En même temps, dans la vie courante, on essaie de faire en sorte qu’il y ait le moins de sons résonnants possibles...

OB : Pour *Rabbit Hole*, j’ai inversé les méthodes de recherche utilisées par les acousticiens pour précisément éviter les fréquences de résonance : ils déterminent les proportions d’une pièce de manière à neutraliser sa résonance. J’ai utilisé les mêmes algorithmes pour identifier les fréquences que je cherchais et j’ai conçu la structure qui m’a permis de les reproduire et de créer des harmonies entre les différents espaces. Elles sont tout autour de nous, tout le temps. Le plus remarquable quand nous marchons dans un couloir de métro ou dans une cage d’escalier, c’est qu’il y a une résonance harmonique très claire, mais nous avons tendance à ne pas y prêter attention, jusqu’à ce que quelqu’un ou quelque chose attire notre attention sur elle. Dans *Rabbit Hole*, nous sommes plongés dans un phénomène que nous ne reconnaissons pas, malgré le fait que nous le côtoyons tous quotidiennement. La structure nous contraint à changer légèrement notre écoute, en modifiant la façon dont nous percevons habituellement le monde, en accentuant le contraste. C’est ma façon à moi de « tirer le tapis de sous les pieds du visiteur » afin que brièvement, comme Alice, il tombe dans un monde sans idées préconçues.

IB : En reparlant d’Alice, cela m’évoque la demi-tasse de thé, coupée en deux verticalement, dans le dessin animé d’*Alice aux pays des merveilles*, mêlant absurdité et bien sûr jeux de mots. Dans ton œuvre aussi, on sent une pointe d’humour. La pipe n’apparaît pas comme une vraie pipe alors qu’elle l’est vraiment. On sent qu’il y a de multiples possibilités de lecture. Je repense également au film que tu as fait en Corse avec un cowboy coréen, il y a quand même aussi un côté très absurde dans ce film, une sorte d’humour anglais !

OB : Il y a cette grande tradition des westerns ironiques et expérimentaux de *Touche pas à la femme blanche* à *Lonesome Cowboys* de Warhol. Et c’est vrai qu’il y a un certain jeu d’associations dans *Out of Shot*. Jusqu’à ce que l’acteur — Che One Joon — commence à parler en coréen, la plupart des gens suppose que c’est un indien d’Amérique. Ils voient un visage exotique avec un

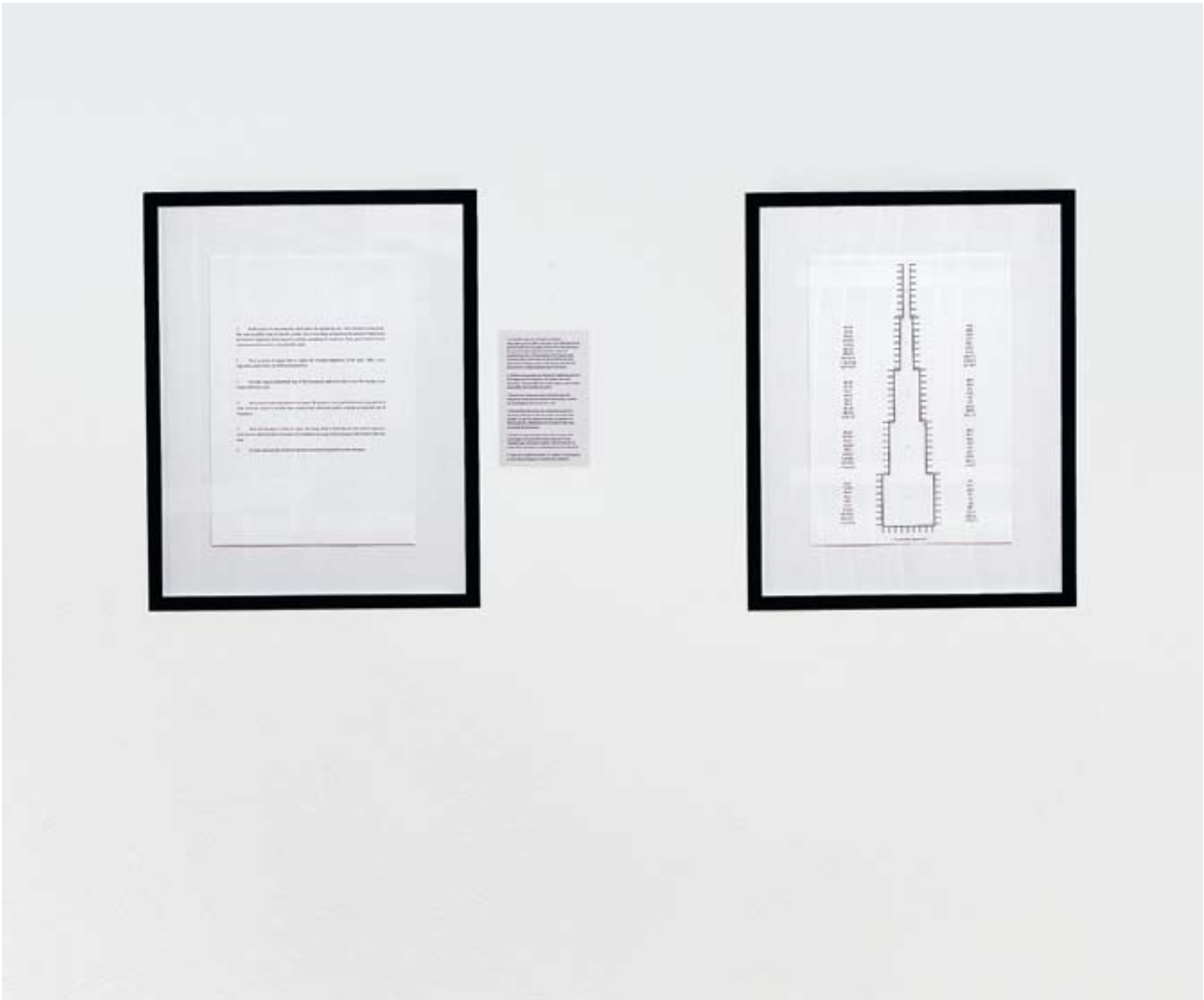
are immersed in a phenomenon that we don’t recognise, despite the fact that it surrounds us all in daily life. The structure oblige a slightly different way of listening which forces us out of our daily perceptions of the world, by pushing it into high contrast. I wanted to pull the rug out from under the feet of the visitor, so that briefly, like Alice, they fall into a world without preconceptions.

IB: To come back to Alice, it makes me think of the half-a-cup of tea, cut vertically in two, in the animation of *Alice in Wonderland*, mixing absurdity and word play. In your work, as well, we find a touch of humour. The pipe doesn’t appear to be a pipe, though in truth it is. We sense that there are several possible readings. It makes me think too of the film that you made in Corsica with the Korean cowboy. There’s a sense of absurdity in this film as well, a kind of English humour perhaps.

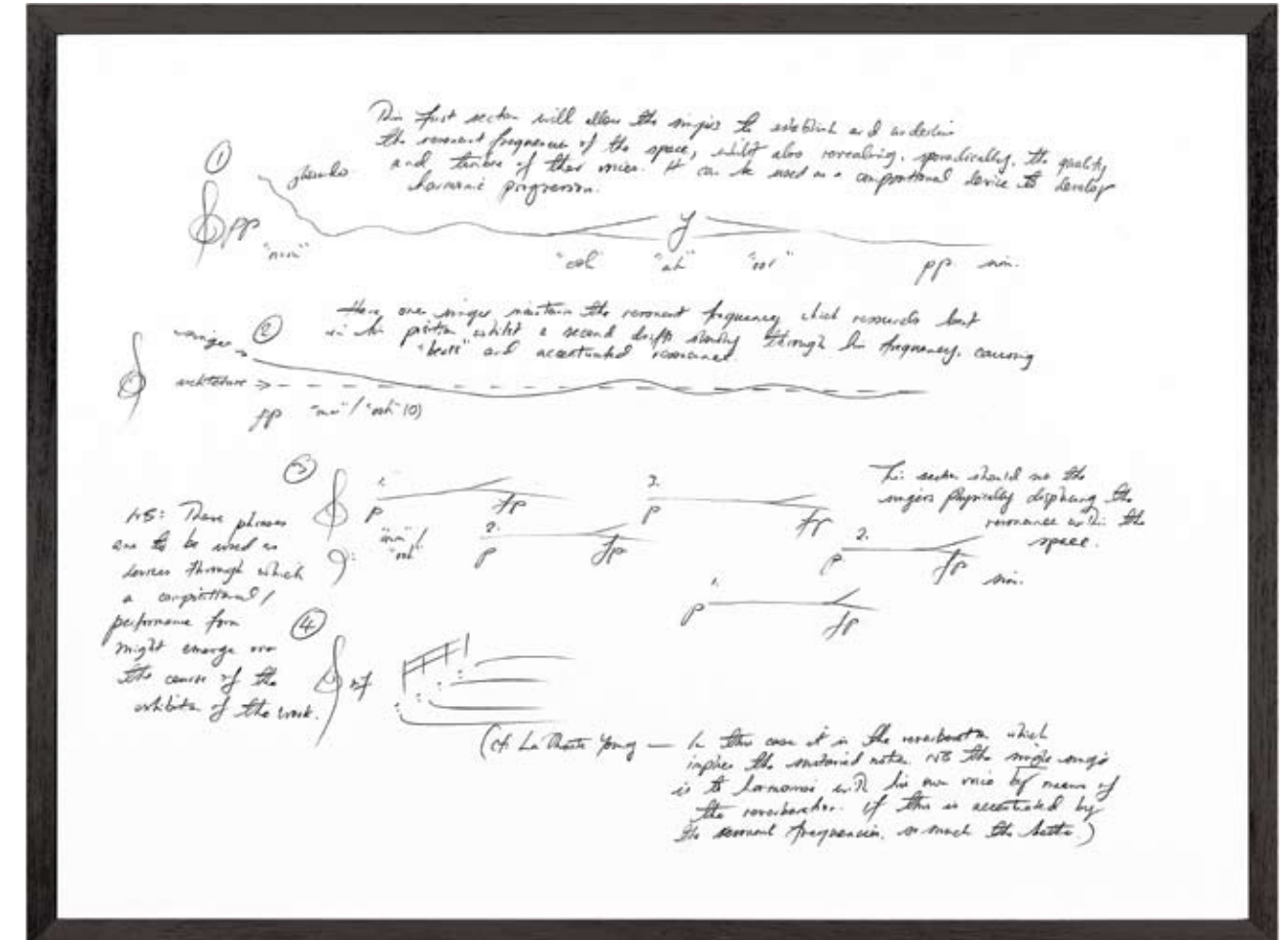
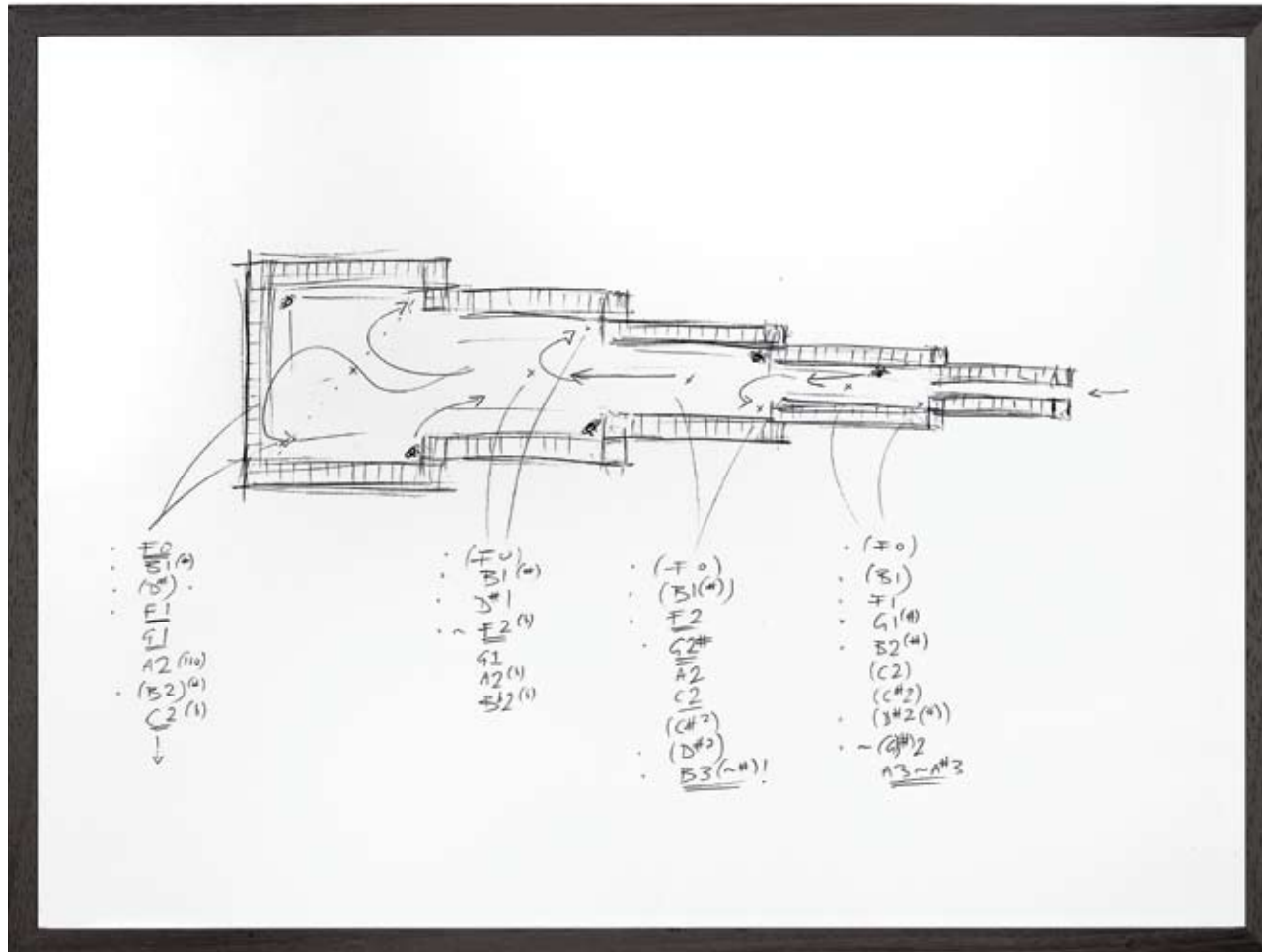
OB: There’s this great tradition of ironic and experimental Westerns from *Touche pas à la Femme Blanche* to Warhol’s *Lonesome Cowboys*. And it’s true that there is a certain game of associations going on in *Out of Shot* — until the actor in the film starts speaking Korean most people presume that he’s a Native American. They see an exotic face with a cowboy hat. And then there’s the idea that everything that happens in this film in fact *doesn’t* happen. Rather than being an action film it’s a kind of ‘reaction film’ in which everything we see is a reaction to something happening out of our field of view. The content is constructed by the sound track, the foley art; not a single sound was recorded on set, and whether it’s the sound of wind I may have recorded somewhere in rural Scotland — or a simple percussive sound effect made in a foley studio in Paris — every sound has been added in post-production. The sound track becomes a composition, a succession of codes which construct the story.

IB: And do you think that those who are used to seeing your films will look for the codes hidden behind the images?

OB: I would hope so. *Out of Shot* begins with a reference to Shostakovich’s fifth symphony — actually this is important in the context of what we’ve been saying about codes — the idea that we can integrate and code so many things into abstract music, abstract forms. After the fourth symphony and a great debacle over Lady Macbeth of Mtsensk, which had ruffled the Soviet authorities, Shostakovich was not very popular with Stalin. His next symphony had to be a homage to the glory of the Soviet state, and clearly so, otherwise he and his family risked disappearing in the purges, as had several of his friends and colleagues. And so he wrote a symphony which was



Pages 78-79 & 81
Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}







chapeau de cowboy. Mais ce qui est intéressant, c’est que tout ce qui se passe dans ce film, en fait, n’existe pas. Plutôt que d’être un film d’action, c’est une sorte de « film en réaction » dans lequel tout ce que nous voyons est une réaction à quelque chose qui se passe hors de notre champ de vision. Le contenu est construit par la bande sonore, l’art du bruitage, aucun son n’a été enregistré sur le plateau. Le bruit du vent, j’ai dû l’enregistrer quelque part dans la campagne écossaise — ou alors un simple effet de percussion dans un studio de bruitage à Paris — chaque son a été ajouté en postproduction. C’est la « composition sonore » qui fait le film, une succession de codes qui construit l’histoire.

IB : Et tu ne penses pas que ceux qui vont avoir l'habitude de tes films, vont chercher les codes cachés derrière les images ?

OB : Je l’espère. *Out of Shot* commence par une référence à la cinquième symphonie de Chostakovitch. En fait, ce qui est important concernant les codes, c’est l’idée que nous pouvons intégrer et coder plein de choses dans une musique abstraite, dans des formes abstraites. Après la quatrième symphonie et son *Lady Macbeth* de Mtsensk qui avait froissé les autorités soviétiques, Chostakovitch n’était plus très populaire auprès de Staline. Sa symphonie suivante devait être un hommage à la gloire de l’État soviétique, sinon, lui et sa famille risquaient de disparaître lors de purges comme nombre de ses amis et collègues. Il a alors écrit une symphonie qui est certes glorieuse par endroits, mais qui surtout se termine par une longue finale triomphante. Mais cette finale est exagérément étirée. Elle est triomphante, mais aussi pénible — la réitération de martelage de ré majeur... Pourtant, la pièce reçut un accueil très chaleureux du public, avec une ovation debout pendant une demi-heure lors de la première. Elle a été si bien reçue que pour certains membres du parti, cela en était même suspect; mais finalement, la pièce a été perçue comme une forme de réhabilitation politique et idéologique du compositeur. C’est un chef d’orchestre qui m’a raconté cette histoire quand j’étais encore adolescent. Elle a posé sa baguette lors d’une répétition et nous a raconté le contexte de création de cette symphonie. D’une certaine manière, Chostakovitch avait réussi à coder cette frustration et l’oppression politique

glorious in parts, but which most importantly finished with a great triumphant finale. But this finale is laboriously drawn out. It is indeed triumphant, but painfully so — a hammering reiteration of D major... And the piece was rapturously received by the public, with a half-hour standing ovation for the premiere. It was so well received that some in the Party became suspicious that something was awry; but in the end they accepted the piece as indication of the composer’s political and ideological rehabilitation. In fact it was a conductor who first told me this story when I was still a teenager. She put down her baton during an orchestra rehearsal and recounted the context of the symphony. Somehow Shostakovich had succeeded in coding this frustration and political oppression into a form of music which is entirely abstract. There were no images, no words, just abstract notes. And that this music could carry simultaneously mutually contradictory sentiments, demonstrates both the subtlety of the music itself and the extraordinary capacity of the listener to invest music with subjective meaning. Like Duchamp’s comment “*ce sont les regardeurs qui font les tableaux*”, we might also say that it is the listeners who make the music.

IB: The power of the imagination as well, or of evocation?

OB: One of the first artworks that really made a mark on me was a photograph that I saw on a school trip to the Tate in 1997. It was *In the House of my Father* by Donald Rodney, which had just been acquired. It’s a large close-up photograph showing an outstretched hand holding a frail, rickety house, seemingly pinned together from folded brown paper. The tiny model house is in reality made of layers of skin grafts from Rodney’s treatment for the hereditary disease sickle-cell anaemia. There’s something very moving about this equivalence between the body and architecture. At the Cité des Arts in Paris the same elevator has been in place for the last 50 years, with the same formica floor. Thousands of artists, including artists and musicians like Louise Bourgeois and Serge Gainsbourg, have worn the floor down with the soles of their feet — our only real point of contact with most architecture — and it has come to look like a kind of square grey-green Rothko, communally drawn. It’s a veritable relic.

Pages 84-85
Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au macLYON /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at macLYON

Pages 86 & 88-89
Alice Falling, 2014
Série / Series *Reanimation*
Film d'animation 16 mm numérisé, couleur, muet, composé de 54 dessins réalisés par 54 enfants de l'école élémentaire Risso à Nice / Digitised 16 mm animation film, colour, no sound, composed of 54 drawings realised by 54 children from the Risso elementary school, Nice
Durée 2'17", en boucle / Duration 2'17", looped
Production : Villa Arson, Nice





dans une forme de musique totalement abstraite. Il n'y avait pas d'image, pas de mot, juste des notes abstraites. Et que cette musique puisse véhiculer simultanément des sentiments contradictoires, démontre à la fois la subtilité de la musique elle-même et l'extraordinaire capacité de l'auditeur à investir la musique de significations subjectives. À l'instar de Duchamp qui disait que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », on peut dire que les auditeurs font la musique.

IB : La puissance de l'imagination aussi, ou de l'évocation ?

OB : Une des premières œuvres qui eut une influence sur moi, fut une photo que j'ai vue à la Tate en 1997 : *In the House of my Father* de Donald Rodney. C'était une grande photographie, montrant une main tendue en gros plan, tenant une minuscule maisonnette réalisée maladroitement en pliage, apparemment constituée de papier brun et tenue par des épingles. Elle était en fait constituée de couches de greffes de peau, utilisées pour le traitement de la maladie héréditaire dont souffrait l'artiste, la drépanocytose. Il y avait quelque chose de très émouvant dans cette relation entre son corps et l'architecture. Par ailleurs, j'ai remarqué à la Cité des Arts à Paris, que l'ascenseur qui est utilisé depuis cinquante ans a toujours le même revêtement de sol. Des milliers d'artistes, y compris des artistes ou musiciens comme Louise Bourgeois ou Serge Gainsbourg, ont foulé ce sol avec leurs pieds — notre point de contact le plus direct avec l'architecture — et pour moi, il ressemble à une sorte de carré gris-vert Rothko, un dessin collectif. C'est une véritable relique.

IB : En même temps, la présentation de la relique, chez les catholiques, est souvent très théâtralisée. Alors que dans tes pièces, tu ne racontes pas a priori d'histoire, au contraire, le lino de ta grand-mère est perçu comme une peinture abstraite, accrochée verticalement au mur. Pourtant, ce lino porte le dessin des trajets et des mouvements de ta grand-mère pendant quarante années de vie dans sa cuisine..., le chemin de sa vie délimité par l'architecture de la cuisine, encore un lien entre corps et architecture. Décidemment, tes œuvres volontairement épurées s'ancrent dans une histoire, certes toujours personnelle, mais en même temps universelle.

IB: At the same time, the way relics are presented in the Catholic Church is often highly theatricalised; whereas in your pieces the primary aim is not to tell a story. On the contrary, your grandmother's lino is treated as an abstract painting, hung vertically on the wall. And yet, that lino bears the traces of forty years of your grandmother's comings and goings in her kitchen. The path of her life is measured out by the architecture of the kitchen — yet another link between architecture and the body. There's no escaping the fact that your works, though they're intentionally pared down, are rooted in a story, always personal of course, but at the same time universal.

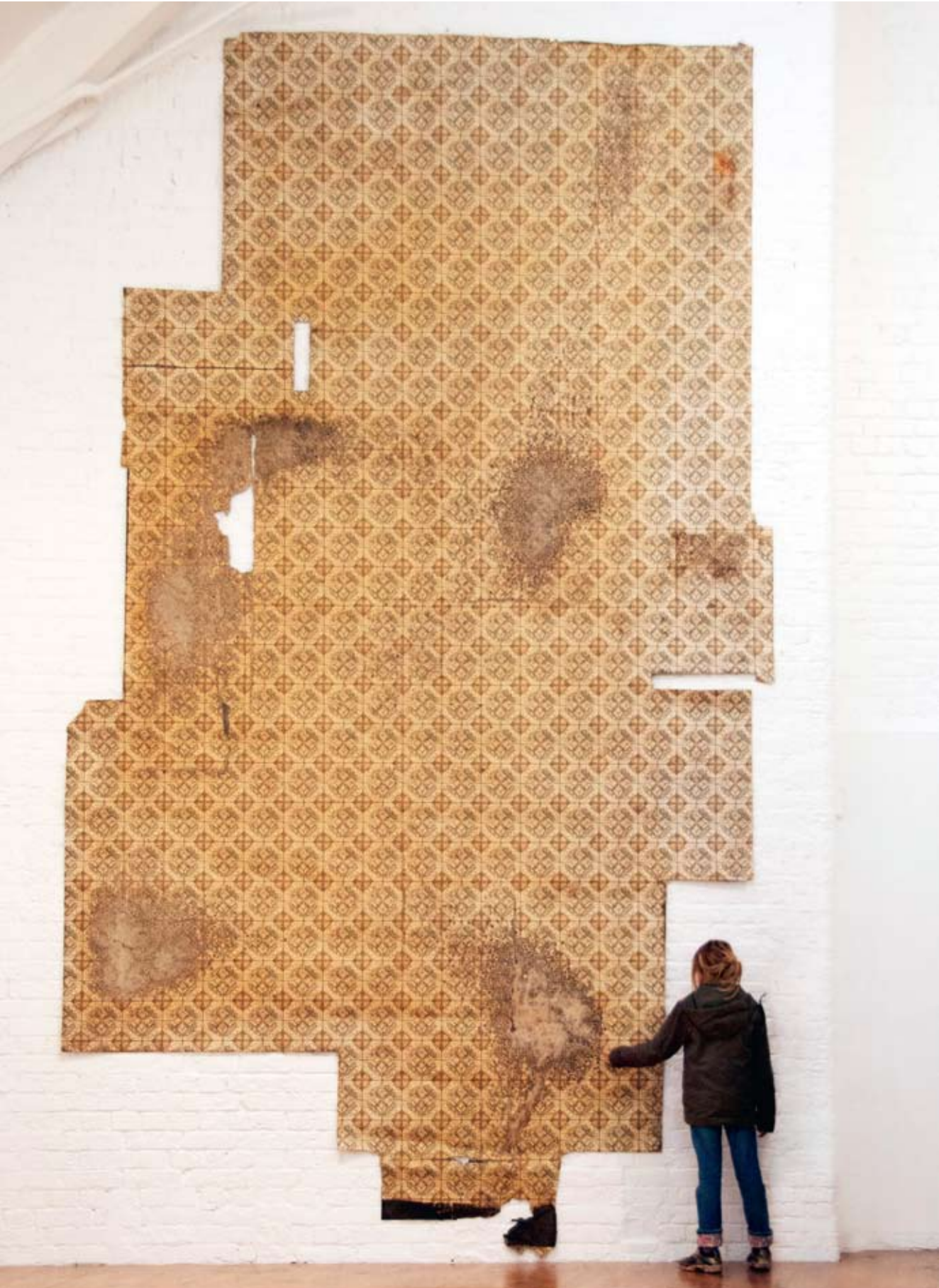
•

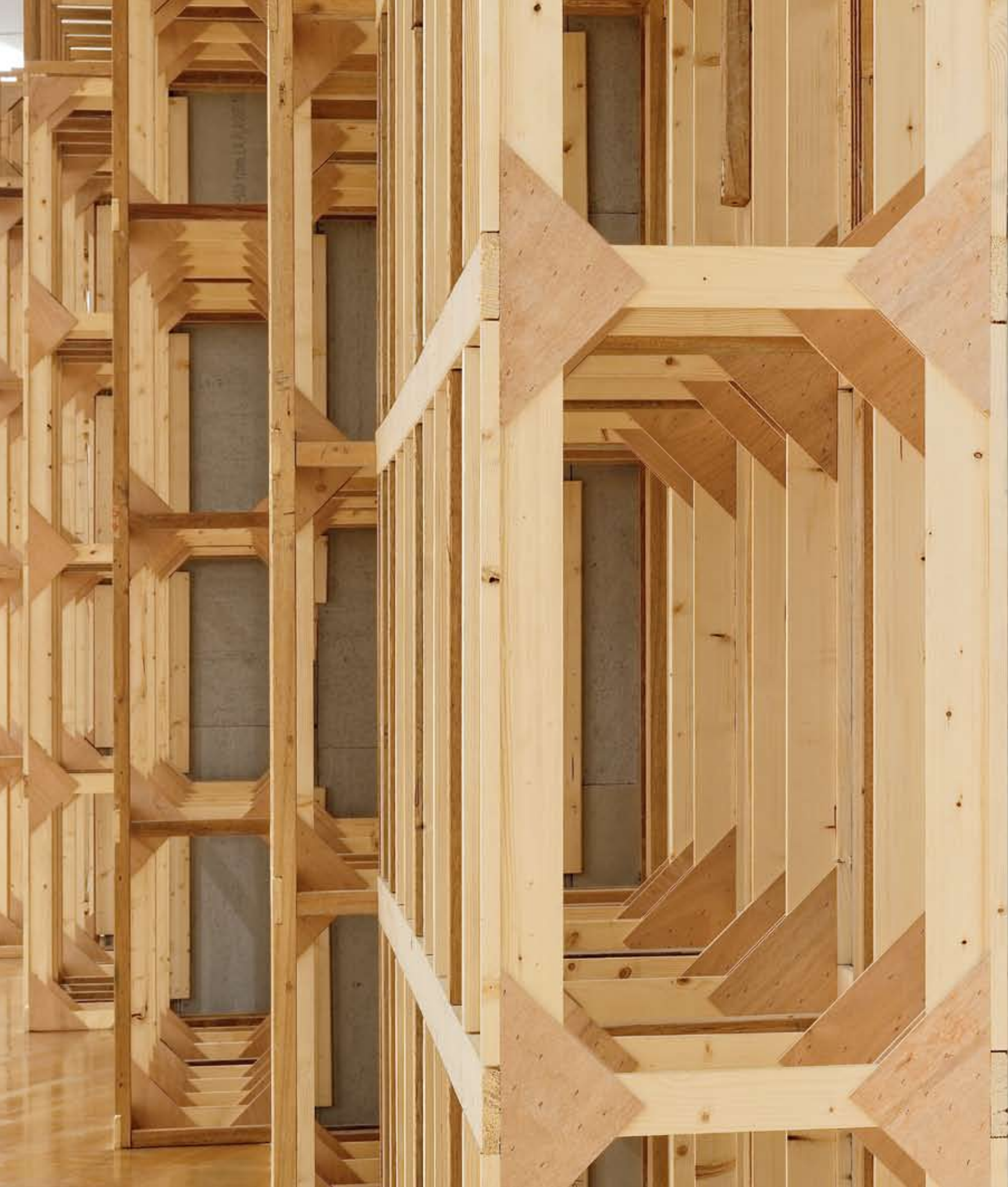


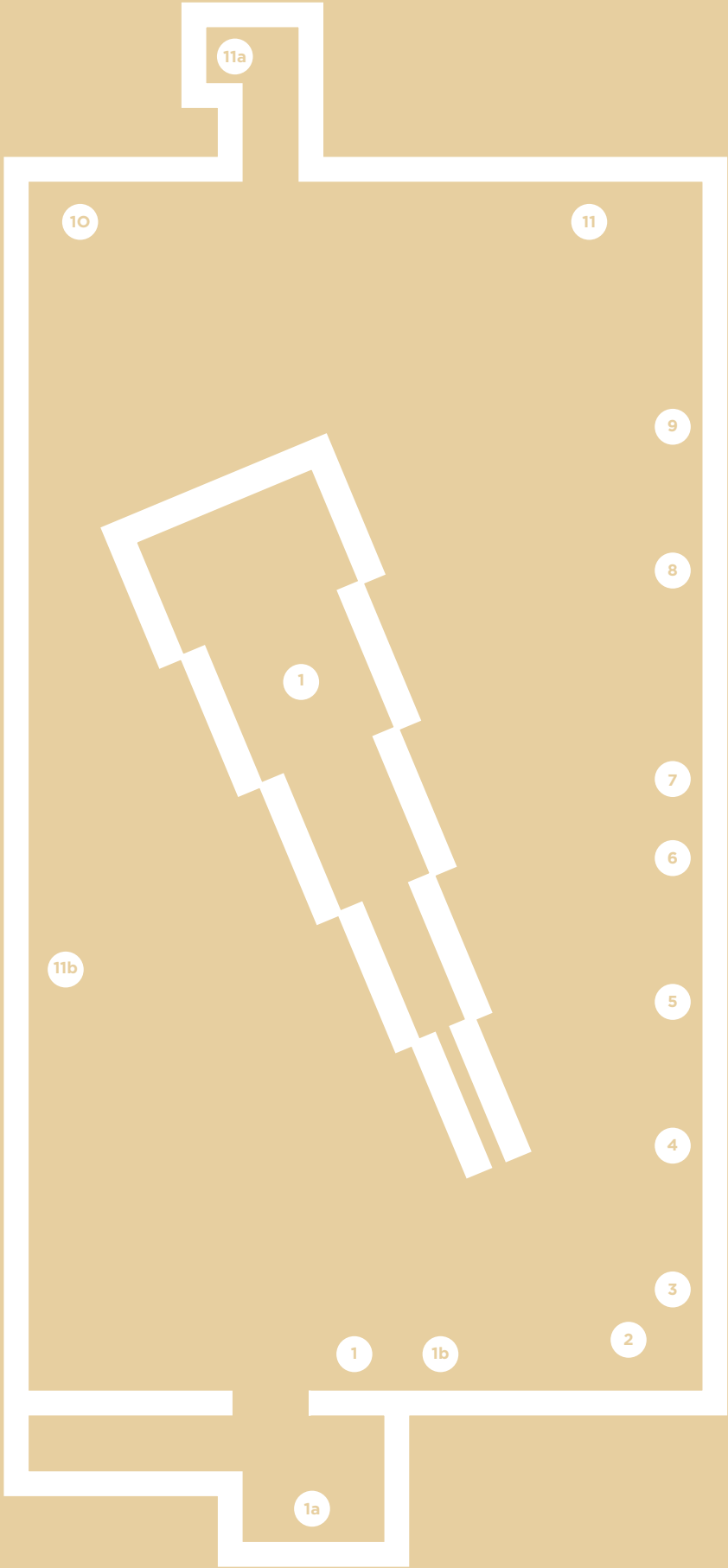
Out of Shot, 2013 (Extrait / Still)
Vidéo / Video
Durée 12'00" / Duration 12'00"
Production : Palais de Tokyo

Pages 96-97
Rabbit Hole, 2014
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit), partition /
Acoustic installation (wood, cement panels, cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m
Vue de l'exposition *Rabbit Hole* au mac^{LYON} /
Exhibition view of *Rabbit Hole* at mac^{LYON}

Oma's Kitchen Floor, 2008
Linoléum / Linoleum
511 × 350 cm







1
— **Rabbit Hole, 2014**
Série / Series *Aural Architecture*
Installation acoustique (bois, panneaux de ciment, enduit),
partition / Acoustic installation (wood, cement panels,
cement render), score
4,39 × 5,04 × 19,57 m

1a
— **Rabbit Hole, 2014**
Série / Series *Aural Architecture*
Dessins préparatoires, crayon sur papier /
Preparatory drawings, pencil on paper
44,5 × 60 cm chacun / each

1b
— **Captation sonore de l'interprétation chantée le 4 juin 2014 / Sound recording of a choral performance made on June 4th, 2014**
Durée 1'35" / Duration 1'35"

2
— **Browning Auto 5 [Leg Side], 2014**
Fusil, résine, peinture / Shot gun, resin, paint
18 × 118 cm

3
— **Opa's Pipe [Offside], 2014**
Pipe, plâtre, peinture / Pipe, plaster, paint
4 × 14 cm

4
— **RGB..., 2014**
Crayons de couleur, plâtre, peinture /
Coloured pencils, plaster, paint
0,8 × 11,8 cm

5
— **RGB!!!, 2014**
Crayons de couleur, plâtre, peinture /
Coloured pencils, plaster, paint
16,8 × 0,8 cm chacun / each

6
— **British Bulldog [Offside], 2014**
Pistolet, résine, peinture / Pistol, resin, paint
10,5 × 16,5 cm

7
— **Opa's Walking Stick [Leg Side], 2014**
Canne, plâtre, peinture / Walking stick, plaster, paint
88,7 × 11,4 cm

8
— **British Bulldog [Leg Side], 2014**
Pistolet, résine, peinture / Pistol, resin, paint
10,5 × 16,5 cm

9
— **Envolée, 2014**
Pipes, plâtre, peinture / Pipes, plaster, paint
10,7 × 26,5 cm

10
— **Cornered, 2014**
Pipes, plâtre, peinture / Pipes, plaster, paint
7 × 12,2 cm chacune / each

11
— **Alice Falling, 2014**
Série / Series *Reanimation*
Film d'animation 16 mm numérisé, couleur, muet, composé
de 54 dessins réalisés par 54 enfants de l'école élémentaire
Risso à Nice / Digitised 16 mm animation film, colour,
no sound, composed of 54 drawings realised by 54 children
from the Risso elementary school, Nice
Durée 2'17", en boucle / Duration 2'17", looped
Production : Villa Arson, Nice

11a
— **Alice Falling, 2014**
Série / Series *Reanimation*
Pellicule 16 mm, composée de 54 dessins réalisés par 54
enfants de l'école élémentaire Risso à Nice / 16 mm film,
composed of 54 drawings realised by 54 children from the
Risso elementary school, Nice
80,6 × 1,6 cm
Production : Villa Arson, Nice

11b
— **Alice Falling, 2014**
Série / Series *Reanimation*
54 dessins réalisés par 54 enfants de l'école élémentaire
Risso à Nice / 54 drawings realised by 54 children from the
Risso elementary school, Nice
Crayons de couleur et pastel sur calque /
Coloured pencils and pastel on tracing paper
21 × 29,7 cm chacun / each
Production : Villa Arson, Nice

* Pour toutes les œuvres / All works:
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg



DIABOLUS IN MUSICA

MATTHIEU LELIEVRE

HISTORIEN DE L'ART, GALERIE THADDAEUS ROPAC
ART HISTORIAN, GALERIE THADDAEUS ROPAC

L'exposition *Diabolus in Musica* de la Galerie Thaddaeus Ropac à Pantin est la première exposition monographique dans une galerie pour Oliver Beer après la performance qu'il a réalisée en octobre 2013, intitulée « Composition for Hearing an Architectural Space¹ ». Synthèse entre les différentes formes d'expression auxquelles il recourt, la performance, la sculpture, la vidéo et l'installation, *Diabolus in Musica* témoigne de la façon dont les œuvres du jeune artiste britannique explorent la faculté de l'homme à charger d'une force émotionnelle, poétique ou simplement narrative des objets et des phénomènes parfois anodins, par la puissance de l'imagination.

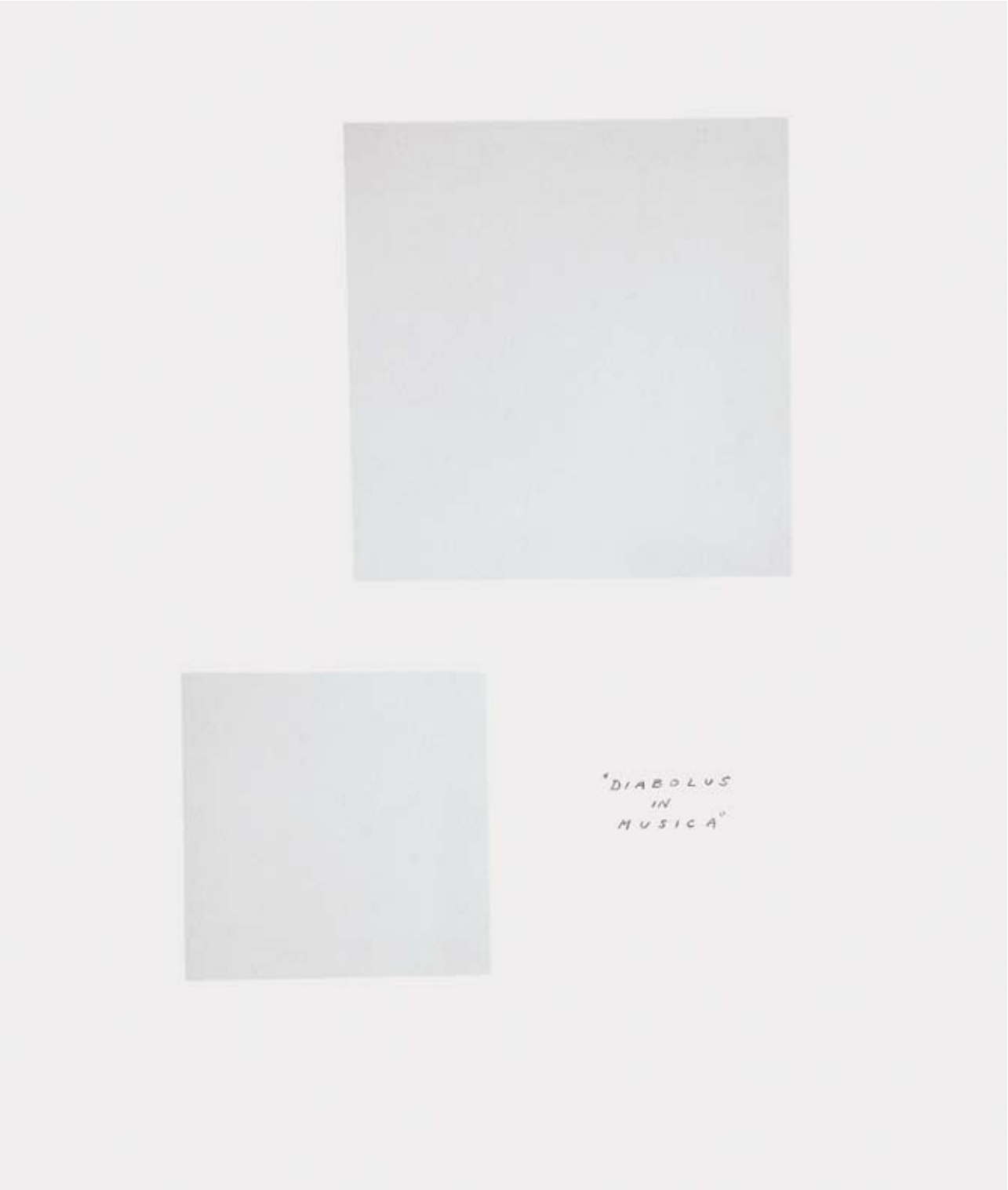
Cette tendance humaine est en partie incarnée dans une installation architecturale acoustique reposant sur un célèbre accord mythique portant en musique le nom de « Triton ». Cet intervalle de trois tons, correspondant à une quinte diminuée, a appartenu à l'écriture musicale du Haut Moyen Âge avant d'en être exclu par les autorités religieuses. Le son produit par une quinte diminuée ou une quarte augmentée est perçu par l'oreille comme un son désagréable provoquant un sentiment d'inaccomplissement et de malaise lui ayant valu le surnom de *Diabolus in Musica*. L'inconscient collectif populaire a eu progressivement tendance à considérer que ce phénomène sonore pouvait convoquer le diable. L'oreille du XXI^e siècle a tendance à s'être progressivement éduquée aux sons qui ne relèvent pas seulement de l'équilibre harmonique, de ce sentiment subjectif que l'on appellera le « beau » et qui se veut appartenir à un concept pseudo-universel que Pythagore en son temps expliqua par les nombres. Ces derniers permettent de calculer les notes de musique et ainsi cet équilibre peut s'expliquer mathématiquement. L'équilibre se fait donc ici balance entre le beau et le laid, l'harmonique et le disharmonique, le concordant et le discordant. Cet intervalle a été depuis largement exploité par des courants musicaux en rupture avec l'équilibre classique sonore. Le jazz et le heavy metal notamment ont construit nombre de lignes « mélodiques » sur cette association de notes déséquilibrées faisant ainsi reposer l'expérience musicale de l'auditeur sur ce sentiment de décalage et d'inaccompli, affrontant non pas l'universel mais le singulier par l'expérience du son. C'est exactement cette expérience à laquelle nous convie l'installation d'Oliver Beer à travers un dispositif englobant le spectateur.

1 - Cette exposition s'inscrit dans une année particulièrement riche. Au cours de l'année 2014, Oliver Beer a notamment collaboré avec le Palais de Tokyo dans le cadre de son cycle hors-les-murs au MoMA PS1 de New York, avec la Villa Arson à Nice et le Musée d'art contemporain de Lyon.

The Galerie Thaddaeus Ropac exhibition at Pantin, *Diabolus in Musica*, is Oliver Beer's first monographic exhibition in a gallery since his performance in October 2013, *Composition for Hearing an Architectural Space*.¹ The exhibition is a synthesis of the various modes of expression that Beer practises: performance, sculpture, video and installation. It demonstrates the extent to which the works of this young British artist explore man's ability to imbue sometimes very ordinary objects and phenomena with an emotional charge, using the power of the imagination.

This human tendency will be given partial form in an architectural acoustic installation based on a famous mythical chord, which in musical theory is called the tritone. It is an interval of three whole tones and corresponds to a diminished fifth. It was used in musical writing in the late mediaeval period but then banned by religious leaders. The sound produced by a diminished fifth or an augmented fourth is perceived by the ear as an unpleasant sound that provokes a sense of incompleteness and unease that earned it the sobriquet *Diabolus in Musica*. The popular collective unconscious gradually developed a tendency to think that the sound might conjure up the devil. The 21st century ear tends to have been gradually educated to appreciate sounds from outside the traditional harmonic balance, a subjective feeling that came to be called “beautiful” and which claimed to belong to a pseudo-universal concept that Pythagoras in his time explained with numbers. The numbers make it possible to calculate the musical notes, which means that the balance can be explained mathematically. The balance here, then, acts as a pivot between beauty and ugliness, harmony and disharmony, concord and discord. The interval has since been widely used in musical genres that have broken with classical tone relationships. In both jazz and Heavy Metal, for example, a number of melody lines are constructed around this association of unbalanced notes. The resulting musical experience for the listener is based on that sense of something incomplete and out of kilter, which challenges not the universal but something unusual in the sound experience. It is precisely this experience that Oliver Beer's installation offers us, with a structure that totally envelops the spectator.

1 - This exhibition comes in a year that has been particularly full for Oliver Beer. During 2014, he worked with the Palais de Tokyo in their hors-les-murs cycle at the MoMA PS1, New York, with the Villa Arson in Nice, and also with the Musée d'art contemporain, Lyon.



Diabolus in Musica, 2013 (Détail / Detail)
Dessin préparatoire / Preparatory drawing
Graphite sur papier / Graphite on paper
42 x 29,7 cm



Les œuvres filmées d’Oliver Beer ainsi que ses sculptures et ses installations, traduisent dans un vocabulaire plastique troublant ses recherches sur les outils traditionnels d’identification de ce que l’on cherche souvent à définir comme étant le réel. *Reanimation 1 (Snow White)*² convoque à sa façon l’imagination collective en puisant dans le répertoire universel des contes populaires et de l’univers Disney en particulier. Pour cette vidéo largement participative, pour reprendre une expression actuelle, l’artiste a invité 500 enfants à interpréter les images du dessin animé qu’il a ensuite réuni sous le format du film 16mm. Sans recevoir de consigne d’interprétation, chaque enfant était invité à s’approprier cet espace créatif. Remonté, le film devient le patchwork de centaines de narrations personnelles, enrichi de la puissance de chaque individualité. Tandis que l’héroïne devient tour à tour femme au foyer, fée, abeille, sorcière ou zombie, des insectes et des motifs décoratifs — des drapeaux patriotiques même — viennent de façon subliminale³ enrichir le conte, patrimoine collectif s’il en est, pour retranscrire les états d’âme, préoccupations et émotions cumulés de cette génération nouvelle. La bande son de l’œuvre de Beer vient ajouter à cette universalité en fusionnant les enregistrements de plusieurs langages et époques.

La construction du film, court et en boucle, commence sur une surprenante succession de couleurs presque kaléidoscopiques et abstraites qui donnent corps progressivement à un sujet figuratif. C’est précisément en jouant sur la question de la présence et de l’absence et en interrogeant les propriétés physiques d’objets quotidiens, qu’Oliver Beer met en doute l’objectivité de la perception.

2 - Film produit par la Villa Arson et présenté au printemps 2014 dans le cadre de la programmation du Prospectif Cinéma du Centre Pompidou

3 - Le film est composé de plus de 500 images sur 2’57”, (12 images par seconde, en boucle).

Reanimation 1 (Snow White), 2014 (Extrait / Still)
Série / Series *Reanimation*
Film d’animation 16 mm numérisé, couleur, muet, composé de plus de 500 dessins réalisés par des enfants de plusieurs écoles élémentaires de la Région Alpes-Maritimes / Digitised 16 mm animation film, colour, no sound, composed of over 500 drawings realised by children from numerous elementary schools in the Alpes-Martimes region
Durée 2’57”, en boucle / Duration 2’57”, looped
Production : Villa Arson, Nice

Oliver Beer’s filmed works, like his sculptures and installations, translate into a disturbing plastic idiom his research into tools traditionally used for identifying what people often seek to define as the real. *Reanimation 1 (Snow White)*², in its way, makes a call on the collective imagination by drawing on the universal repertoire of fairy tales and, in particular, the world of Disney. For this highly participative video, Beer invited 500 children to interpret the images of the cartoon film. He then made a 16mm film out of them. The children were not given any instructions as to how they should interpret the film; they were simply invited to appropriate this creative space. When everything was edited together, the film became a patchwork of hundreds of personal narratives, enriched by the power of each individual child. The heroine becomes, by turns, housewife, fairy, bee, witch or zombie, insects and decorative patterns — even patriotic flags. And the fairy story is enriched subliminally³ by the accumulated preoccupations and emotions of this new generation — a collective heritage if ever there was one. The sound track of Beer’s work adds to the universality by melding together recordings from several languages and periods.

The construction of this short film loop begins with a surprising sequence of almost kaleidoscopic and abstract colours that gradually give body to a figurative subject. It is precisely by working on the question of presence and absence and by interrogating the physical properties of ordinary objects, that Oliver Beer casts doubt on the objectivity of perception.

2 - Film produced by the Villa Arson and screened in spring 2014 in the “Prospectif Cinema du Centre Pompidou” programme

3 - The film consists of more than 500 images in 2’57”, i.e. 12 images per second, looped.

Ces objets — une pipe ou une arme intégrées dans le mur et privées de leur tridimensionnalité pour devenir une esquisse — à la fois mystérieux et ordinaires, semblent paradoxalement posséder une valeur biographique expliquée en partie par la propension de l'esprit humain à investir des objets inanimés et à enrichir par l'imagination leur « être-au-monde » selon l'expression de Heidegger. Les rails par exemple, déjà récurrents dans son travail, portent l'usure du passage quotidien de millions d'âmes dont la biographie individuelle marquent de façon anonyme le métal et s'enfoncent progressivement dans le sol comme pour évoquer une poétique descente vers les limbes. Le rapport particulier avec le mur ou le sol de ces œuvres démultiplie leur potentiel narratif, ce que vient mettre en abyme le pouvoir magique de deux notes capables d'invoquer le Malin...

These objects — a pipe, and a handgun, set into the wall and deprived of their three-dimensionality in order to become a kind of sketch — manage to be both mysterious and ordinary at the same time. Paradoxically, they seem to be possessed of a biographical dimension, partly explicable through the propensity of the human mind to invest inanimate objects with qualities and to enrich what Heidegger termed their “being-in-the-world”, through an act of imagination. The rails, for example, which are a recurrent element in Beer’s work, bear the traces of the daily commuting of millions of souls whose individual biographies have worn down the metal. They are sinking gradually and anonymously into the ground, in a poetic suggestion of descent into limbo. The particular way in which these works are related to the wall or the floor, brings added richness to their narrative potential, all of which contributes to an infinite regress of the magic power of two notes that can summon up the Prince of Darkness.





Reanimation 1 (Snow White), 2014 (Extraits / Stills)
Série / Series *Reanimation*
Film d'animation 16 mm numérisé, couleur, muet, composé de plus de 500 dessins réalisés par des enfants de plusieurs écoles élémentaires de la Région Alpes-Maritimes / Digitised 16 mm animation film, colour, no sound, composed of over 500 drawings realised by children from numerous elementary schools in the Alpes-Martimes region
Durée 2'57", en boucle / Duration 2'57", looped
Production : Villa Arson, Nice



Modular Rail Sculpture, 2014
Fragment de rail en acier de 50 cm, en deux parties /
A single 50 cm piece of steel rail, in two parts





OLIVER BEER

Oliver Beer est né en 1985 à Pembury (Royaume-Uni). Il est diplômé de l'Académie de Musique Contemporaine à Guildford (Royaume-Uni) et de la Ruskin School of Drawing and Fine Art de l'Université d'Oxford (Royaume-Uni). Il a également suivi le master Études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Paris-Sorbonne (France). En 2009, il remporte le prix New Sensations de la Saatchi Gallery. Il a été invité en résidence au Pavillon du Palais de Tokyo (2011), aux cristalleries Saint-Louis avec la Fondation d'entreprise Hermès (2012) et à la Villa Arson à Nice en 2013.

Oliver Beer was born in 1985 in Pembury (United Kingdom). He received first-class degrees from the Academy of Contemporary Music, Guildford (United Kingdom) and the Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford (United Kingdom) and studied theory of cinema and video at the University of Paris-Sorbonne (France). In 2009, he won the Saatchi Gallery's New Sensations Prize. He has held numerous artist residencies including at the Pavillon of the Palais de Tokyo in 2011, at the Saint-Louis glassworks with Fondation d'Entreprise Hermès in 2012 and at the Villa Arson, Nice in 2013.

Pages 114-115
Performance de la série *Resonance Project*, en collaboration avec Les Cris de Paris, Centre Pompidou, Paris, 2014 /
Performance from the *Resonance Project*, in collaboration with Les Cris de Paris, Centre Pompidou, Paris, 2014

EXPOSITIONS PERSONNELLES / SOLO EXHIBITIONS

2014

- *Diabolus in Musica*, Galerie Thaddaeus Ropac, Pantin, France
- *Rabbit Hole*, Musée d'art contemporain de Lyon, Lyon, France
- *Prospectif Cinéma – Oliver Beer*, Centre Pompidou, Paris, France

2013

- *Composition for Hearing an Architectural Space*, Galerie Thaddaeus Ropac, Pantin, France
- *Oliver Beer*, with Shingo Yoshida, Villa Arson, Nice, France
- *Outside-In*, permanent installation, Ikon Gallery, Birmingham, United Kingdom
- *Out of Shot*, Silencio, Paris, France

2012

- *Klang*, Palais de Tokyo, Paris, France

2011

- *Pay and Display*, Ikon Gallery, Birmingham, United Kingdom

2010

- *Deep and Meaningful*, MurmurART, 20 Hoxton Square, London, United Kingdom
- *Training*, Ikon Gallery, Tower Room, Birmingham, United Kingdom

2009

- *Die Budgie History*, Dolphin Gallery, Oxford, United Kingdom

2008

- *The Resonance Project*, Abbazia di Farfa, Rome, Italy

2007

- *Oliver Beer*, La Viande Gallery, London, United Kingdom

EXPOSITIONS COLLECTIVES / GROUP EXHIBITIONS

2014

- Performance commissioned for the inaugural exhibition of the Fondation Louis Vuitton, Paris, France
- *Bright Intervals*, Sunday Sessions, MoMA PS1, New York, United States
- *Saint Jerome*, Meessen de Clercq, Brussels, Belgium
- *Condensation*, organised by Fondation d'entreprise Hermès, Seoul, South Korea
- *Condensation*, organised by Fondation d'entreprise Hermès, Le Forum, Tokyo, Japan

2013

- *Des présents inachevés*, Modules - Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent, Palais de Tokyo off-site, 12th Biennale de Lyon, Lyon, France
- *Condensation*, organised by Fondation d'entreprise Hermès, in *Nouvelles Vagues*, Palais de Tokyo, Paris, France
- *The Resonance Project*, performance for Plateforme Experienz, Thalie Art Project, Art Brussels, WIELS Centre d'Art Contemporain, Brussels, Belgium
- *Screening of Mum's Continuous Note*, Modern Art Oxford, Oxford, United Kingdom
- *Screening of the Resonance Project: Deep and Meaningful*, Centre Pompidou, Paris, France
- *Klang*, Palais de Tokyo (Tokyo Art Club), Paris, France

2012

- *100 Curators*, Saatchi Gallery, London, United Kingdom (online)
- Biennale de Belleville, Paris, France
- Whitstable Biennale, Whitstable, United Kingdom
- *Nuit Blanche 2012*, Paris, France
- Solo performances for the reopening of the Palais de Tokyo, Paris, France
- *La Part de l'ombre*, Galerie de Roussan, Paris, France
- *Pièce pour le Pavillon*, Hebbel Theater, Berlin, Germany
- *Pièce pour le Pavillon*, La Ménagerie de verre, Paris, France
- *Western Island*, with the Pavillon du Palais de Tokyo, FRAC Corse, Corte, Corse, France

2011

- *Saatchi Gallery at Big Chill Festival*, Herefordshire, United Kingdom
- *Mindful*, Old Vic Tunnels, London, United Kingdom
- *Bonhams Macmillan De'Longhi Art Auction*, London, United Kingdom

2010

- *Reflections*, DNA Galerie, Berlin, Germany
- *Inspired by Soane*, Sir John Soane's Museum, London, United Kingdom
- *Macmillan Exhibition*, Christie's, London, United Kingdom
- *Anticipation*, Selfridges, London, United Kingdom
- *Ruskin Shorts*, Oxford Playhouse, Oxford, United Kingdom
- *Concrete and Glass*, 20 Hoxton Square, London, United Kingdom
- *Best of the UK, Class of 2009*, Salon Contemporain, London, United Kingdom
- *Photo 50*, London Art Fair, Islington, United Kingdom

2009

- *4 New Sensations*, organised by Saatchi Gallery, A Foundation, Shoreditch, London, United Kingdom
- *3-Minute Wonder*, Channel 4, United Kingdom
- *Resonance FM*, London, United Kingdom, (online)
- *Ruskin Degree Show*, SERS Building, Osney, Oxford, United Kingdom
- *Ruskin Shorts*, Phoenix Picturehouse, Oxford, United Kingdom
- *The Fringe*, Old Master's Studio, Oxford, United Kingdom

2008

- *The Resonance Project*, Performance, Centre Pompidou, Paris, France
- *The Resonance Project*, 20 Eventi, Rome, Italy
- *Box Ladder*, Modern Art Oxford, Oxford, United Kingdom
- Performance with Matmos, Beaconsfield Gallery, London, United Kingdom
- Vivarosi Gallery, Budapest, Hungary

2007

- Chelsea College of Art, London, United Kingdom

2006

- *Still Moving*, with Oliver Barratt, Beardsmore Gallery, London, United Kingdom
- Balaton Film Festival, Balatonfüred, Hungary
- Vivarosi Gallery, Budapest, Hungary

REMERCIEMENTS /
ACKNOWLEDGEMENTS

Thierry Raspail et Thaddaeus Ropac remercient Oliver Beer et toutes les personnes ayant rendu possible ces expositions. / Thierry Raspail and Thaddaeus Ropac thank Oliver Beer and everyone who made these exhibitions possible.

Oliver Beer souhaite remercier Thierry Raspail, Thaddaeus Ropac, Isabelle Bertolotti, Matthieu Lelièvre, Marilou Laneuville et les équipes du mac^{LYON} et de la Galerie Thaddaeus Ropac pour leur aide et leur soutien constant. / Oliver Beer would like to thank Thierry Raspail, Thaddaeus Ropac, Isabelle Bertolotti, Matthieu Lelièvre, Marilou Laneuville and the teams at mac^{LYON} and Galerie Thaddaeus Ropac for their help and continuous support.

Oliver Beer remercie particulièrement les auteurs de cet ouvrage, Isabelle Bertolotti, Rebecca Lamarche-Vadel, Matthieu Lelièvre, Thierry Raspail et Jonathan Watkins. / Oliver Beer would like to thank particularly the authors of this catalogue, Isabelle Bertolotti, Rebecca Lamarche-Vadel, Matthieu Lelièvre, Thierry Raspail and Jonathan Watkins.

Et pour leur support et encouragements / And for their ongoing support and encouragement: Arts Council England, le Centre Pompidou, la Cité Internationale des Arts, les Cris de Paris, la Direction des Services Départementaux de l'Éducation Nationale des Alpes-Maritimes, la Fondation d'Entreprise Hermès, Ikon Gallery, les Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, le Palais de Tokyo / Pavillon Neufelize OBC, Ruskin School of Drawing and Fine Art, Sevenoaks School, la SNCF , University of Oxford, la Villa Arson.

Un grand merci à / A special thank to: Emilie Bannwarth, Oliver Barratt, Aly and Peter van den Berg, Paul Bonaventura, Sabrina Bour, Leopold von Bülow-Quirk, Cat Butler, Tricia et John Butler, Bastien Caillot, Roy Campbell, Pascale Cassagnau, Matthieu Chapuis, Élisà Charles, Onejoon Che, Sandrine Cormault, Nicole Corti, Rodrigo Ferreira, Philippe Fourcade, Susanna Fritscher, Fiona Gilmore, Robin Grange, Lucy Gregory, Guillaume Guincestre, François Hollmaert, Geoffroy Jourdain, Mirren Kessling, Jean-Yves Langlais, Ange Leccia, Thomas Lepilliez, Katia Lerouge, Xavier de Lignerolles, Jean de Loisy, Isabelle Lovreglio, Christine Macel, Charlie Macfarlane, Éric Mangion et le service des publics de la Villa Arson , Estelle Mariusse, Daria Martin, Christian Merlihot, Marie Muracciole, Oma, Inigo Quirk, Nic Rowley, Didier Samuel,

Roland Schmidt, Alexander Sharp, Mariota Spens, Bernard Tétu, Chris Thomas, Éric Trémollières, Benjamin Wacksmann, Sarah Welch, Richard Wentworth, Rebecca Wilson.

Oliver Beer remercie également les partenaires qui ont soutenu l'exposition Rabbit Hole / Oliver Beer would also like to thank the partners of the exhibition Rabbit Hole: la Ville de Lyon et plus particulièrement la Direction des Affaires Culturelles, le Ministère de la Culture et de la Communication, la Direction Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes, ainsi que les Chœurs & Solistes de Lyon et le Chœur Britten.

CATALOGUE

Équipe éditoriale / Editorial team

Alessandra Bellavita, Isabelle Bertolotti, Marilou Laneuville, Matthieu Lelièvre, Thierry Raspail

Crédits photographiques /
Photographic credits

© Oliver Beer : pages 26-27, 30, 33-39, 42-46, 55, 57, 70, 84-85, 88-89, 93, 95, 100-101, 105-106, 109, 110-115

© Blaise Adilon : couverture, pages 4, 6-7, 11-14, 16-17, 19, 20, 23-25, 58-59, 62, 64-66, 69, 73-76, 78-79, 81-83, 86, 90-91, 96-97

© Charles Roussel : page 47

© Fondation Louis Vuitton / Florence Joubert, 2014 : page 49

© Tadzio Fondation Hermès : pages 50, 52-53

Sauf mention contraire / Unless otherwise specified : Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Pantin/Salzburg

Graphisme / Graphic design

Studio NG (www.ngchiwai.com)

Relectures / Proofreading

Alessandra Bellavita, Oliver Beer, Jeremy Harrison, Isabelle Bertolotti, Marilou Laneuville, Matthieu Lelièvre

Édition / Publisher

Musée d'art contemporain de Lyon, Galerie Thaddaeus Ropac, 2014

Traduction / Translation

Jeremy Harrison (eng.), Jeanne Bounniort (fr.)

Musée d'art contemporain de Lyon

Cité internationale
81, quai Charles de Gaulle
69006 Lyon
T. +33 (0)4 72 69 17 17
F. +33 (0)4 72 69 17 00
info@mac-lyon.com
www.mac-lyon.com

Galerie Thaddaeus Ropac

— PARIS

7, rue Debelleyme
75003 Paris
T. +33 (0)1 42 72 99 00
F. +33 (0)1 42 72 61 66
galerie@ropac.net
www.ropac.net
— PANTIN
69, avenue du Général Leclerc
93500 Pantin
T. +33 (0)1 55 89 01 10

© mac^{LYON}, 2014

© Galerie Thaddaeus Ropac, 2014

© Les auteurs pour leurs textes

Tous droits réservés. La reproduction et la transmission d'un extrait quelconque de ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Lyon et de la Galerie Thaddaeus Ropac. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any forms or by any means, electronic or mechanical including photocopying, recording or by any information storage or retrieval system without prior permission in writing from the Lyon Museum of Contemporary Art and the Galerie Thaddaeus Ropac.

Pour l'exposition au mac^{LYON} /
For the exhibition at mac^{L^{YON}}

Commissaire général / General curator
Thierry Raspail

Coordination générale / Exhibition manager
Isabelle Bertolotti

Chargée d'exposition / Assistant curator
Marilou Laneuville

Régisseur / Registrar
Mathilde Tilly

L'équipe du Musée d'art contemporain de Lyon / The team of the Lyon Museum of Contemporary Art

La Direction / Direction
Directeur / Director
Thierry Raspail
Assisté de / Assisted by
Françoise Haon
Direction de production / Production manager
Thierry Prat
Secrétariat général / Secretary-general
François-Régis Charrié

La Collection et la Documentation /
Collection and Documentation
Responsable du service collection et documentation / Head of the collection and the documentation department
Hervé Percebois
Régisseur collection / Registrar for collection
Gaëlle Philippe
Iconographe / Iconographer
Milène Jallais

Les Expositions / Exhibitions
Responsable du service expositions / Head of the exhibitions department
Isabelle Bertolotti
Chargées d'exposition / Assistant curators
Olivia Gaultier, Marilou Laneuville
Régisseur d'exposition / Registrar for exhibitions
Mathilde Tilly

La communication / Press office
Responsable de la communication / Head of the press office
Muriel Jaby
Chargée de communication / Communication assistant
Élise Vion-Delphin

Réseaux professionnels et site internet / Professional relations and webmaster
Karel Cioffi

Le service des publics /
Education Programmation culturelle / Cultural events
Adeline Lépine assistée de / assisted by Pierre Lelièvre
Actions culturelles / Cultural projects
Régis Gire
Médiation culturelle / Educational projects
Fanny Thaller
Chargée des réservations / Education department assistant
Cécile Faysse
La médiation / Mediation team
Amandine Bonnassieux
Emmanuelle Coqueray
Pierre Lelièvre
Béatrice Teulon-Nouailles
Fanny Ventre

L'administration /
Administration Responsable administratif / Head of the administration department
Catherine Zoldan
Comptables / Accountants
Fernando De Sousa, Évelyne Satin
Assistante ressources humaines / Human resources assistant
Monique Renard
Chargée d'accueil / Receptionist
Danielle Gené
Coursier / Messenger
Yves Blanchard

L'équipe technique / Technical staff
Responsable technique / Head of the technical staff
Olivier Emeraud
Régie technique / Technical service
Samir Ferria
Chef d'équipe maintenance et sécurité / Head of the maintenance and security staff
Didier Sabatier assisté de / assisted by Frédéric Valentin
Vidéo / Video
Georges Benguigui
Menuisiers / Carpenters
Joël Coffinet, Franck Segura
Électricien-éclairagiste / Electrician
Didier Fabrer
Magasinier / Storekeeper
Pascal Watrigant
Opérateurs techniques et sécurité du bâtiment / Technical operators
Serge Dalleau, Pascal Rohr, Frédéric Valentin
Agent d'entretien / Maintenance
Elisabeth Vican

Le montage de l'exposition / Installation
Frédéric Bauby
Russel Childs
Sonny Colombet
Karine Delerba
Outhman Djibril
Pascal Gabaud
Anne-Lyse Gaudet
Sylvain Guibbert
Flavien Herouard
Antonin Jenni
Karim Kal
Yann Lévy
Rodolphe Montet
Laurent Morati
Stéphanie Moreno
Damir Radovic
Julie Sorrel
Bruno Spay
Johann Thoumazeau
Lauriane Vatin

L'accueil / Reception staff
Responsable accueil / Head of the reception staff
Christine Garcia-Pedroso

Gardiens / Attendants
Maria Arquillière
Chantal Alcalde
Didier Apaydin
Marie-Claude Bellion
Eryck Belmont
Thomas Blot
Léa Bonnaud-Delamare
Jean-Paul Brély
Philippe Demares
Julie Gardon
Cécile Goepfert
Katarina Ho Van Ba
Anna Pavlova
Aymeric Raffin
Benoit Tantôt

Les stagiaires / Interns
Lucie Béchard
Pauline du Chaylard
Charlotte Enaud
Eline Gourgues
Ilan Michel



ISBN : 2-906461-89-X
Prix : 25€



9 782906 461895 >