Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui

Selected Press

Mussche, Dominique. « L'interview de Tarek Atoui, pour «Within» au Kunstenfestivaldesarts », *rtbf.be*, May 8, 2017.
https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_interview-tarek-atoui?id=9603902

L'interview de Tarek Atoui, pour "Within" au Kunstenfestivaldesarts

Tarek Atoui, "Iteration on drums" - © Thor Brodreskift

Dominique Mussche

Publié à 08h44

Au Palais de la Dynastie, une salle est entièrement dédiée au magnifique instrumentarium créé par Tarek Atoui et ses collaborateurs. En prolongement des concerts, vous pourrez à votre tour les manipuler, les caresser, explorer toute leur richesse. L'instrument est vraiment au cœur de la démarche de Tarek Atoui.

Interview

Tarek Atoui : En ce moment en tout cas, oui c'est sûr. Cela fait plusieurs années que je travaille sur cette notion-là, et pour moi créer des ensembles d'instruments, c'est composer une pièce de musique qui peut se réinventer et se rejouer de plein de manières différentes, chacun peut se l'approprier à sa façon. Et ce travail pour moi rejoint celui de compositeur contemporain. Déjà dans les années 70, des musiciens ont complètement explosé la notion de la partition graphique, et l'ont rendue abstraite à un point où elle se prêtait à de multiples interprétations et orchestrations, et où le temps, les timbres et les tonalités avaient complètement disparu. Je me situe un peu dans cette lignée de travail.

De plus, ces instruments ne sont jamais figés, ils peuvent évoluer en fonction des personnes qui les utilisent.

Exactement. Dans ce projet on explore un travail en dialogue et en collaboration avec des personnes de différents degrés de surdité, qui peuvent nous amener à comprendre la musique, la lutherie, l'improvisation ou l'espace d'un concert. Il s'agit donc de permettre à chacun d'explorer l'instrument à sa manière : donc on peut amener les baguettes, les archets ou les outils qu'on veut. Ainsi des personnes sourdes ont parfois joué des instruments de percussion de manière complétement imprévue avec des billes ou avec des ustensiles pour fabriquer du beurre … Et pour moi c'étaient des découvertes assez intéressantes auxquelles je n'aurais pas pensé ou auxquelles un musicien entendant n'aurait pas forcément eu recours.

Galerie
Chantal Crousel

Mussche, Dominique. « L'interview de Tarek Atoui, pour «Within» au Kunstenfestivaldesarts », *rtbf.be*, May 8, 2017.
https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_interview-tarek-atoui?id=9603902

Cette attention aux personnes sourdes a été importante pour la création de votre instrumentarium, mais aussi parce qu'elle reflète une conviction qui est au centre de votre démarche : on ne perçoit pas la musique seulement avec les oreilles.

En effet il est primordial pour nous de déplacer notre compréhension de l'écoute. Nous, entendants, on a tendance à dire qu'une personne est sourde parce qu'elle n'arrive pas à percevoir le son conduit par l'air à travers les oreilles, et souvent la surdité est associée aussi au fait qu'on n'entend pas les fréquences de la voix humaine. Donc là déjà il y a un premier faux pas. Car si on dialogue avec les personnes malentendantes, on se rend compte que l'écoute a lieu de plein de façons différentes, à travers le corps, le toucher, les yeux, la langue des signes. Et chez nous, vu que les oreilles ont tendance à monopoliser notre rapport au son, malheureusement on compte beaucoup dessus!

Du coup vos concerts sont finalement des performances aussi.

Tout à fait. Ces sont des situations de performances dont je souhaite qu'elles fassent appel aux sens, impliquent l'espace aussi, le rapport au public. Et c'est une expérience qui se vit dans le moment, c'est-à-dire que je ne peux pas l'enregistrer sur cd ou autres supports musicaux. Chaque concert est une façon d'explorer une notion différente: par exemple la place du chef d'orchestre au sein d'un ensemble, ou le rôle de l'ingénieur du son qui est à la table de mixage,… Pour moi le projet fonctionne quand il arrive à créer des espaces d'expérimentation de ce genre-là, c'est-à-dire quand on assiste vraiment à une expérience sonore en ayant l'impression que ça n'aurait pas pu avoir lieu ailleurs.

Vous vous êtes tourné vers des instruments électroacoustiques? Pourquoi?

Je viens de la musique électronique. Les premiers instruments que j'ai créés étaient de cette nature-là. Mais dans mon instrumentarium, il y a de tout, également des instruments acoustiques, notamment des percussions où il n'y a rien d'autre que du bois, des peaux et du métal. J'ai essayé le plus possible d'avoir un équilibre entre les deux mondes, l'acoustique et l'électronique. Certains instruments sont purement digitaux, et d'autres sont dans un entre-deux et utilisent le métal ou le bois pour faire résonner des choses de manière analogue. La place de l'électronique se retrouve à différents endroits là-dedans aussi.

Les instruments sont souvent très beaux aussi, ce sont des sculptures. Vous aimez que l'on juge vos instruments d'un point de vue esthétique?

Moi j'appelle ça des pièces d'art vivant et c'est sûr que l'esthétique des instruments pour moi est importante. Il y avait deux directions fondamentales dans la création de cet instrumentarium: d'une part créer quelque chose qui donne envie qu'on le joue, et d'autre part créer quelque chose qui soit accessible à jouer. Des instruments qui ont un degré de complexité tel qu'ils sont destinés à des virtuoses, ne vont pas fonctionner si l'on s'adresse à des personnes sourdes et malentendantes qui pour la plupart, n'ont jamais joué un instrument de leur vie. Et donc il fallait créer quelque chose qui invite et qui crée du son au premier rapport, pas un instrument qui ait la complexité du violon ou de la trompette, où il faut passer des mois parfois à maîtriser l'instrument avant de sortir un son. Il faut des dispositifs ou des objets qui rendent quelque chose au premier contact et encouragent à aller plus loin. Et en même temps le défi, c'est de créer des instruments qui soient à la fois simples et accessibles, mais en même temps complexes, qui permettent d'explorer leur jeu en finesse, qui offrent une courbe d'apprentissage riche et de long terme, qui appellent à une autre forme de virtuosité.

Est-ce que dans ce contexte la vieille notion de partition a encore un sens ou est-ce que vous jouez toujours dans l'improvisation?

On va au-delà de la partition parce qu'un instrumentarium comme celui-là peut générer de multiples partitions. En effet des compositeurs sont régulièrement invités à se l'approprier et à appliquer leur méthode d'écriture. J'ai eu des expériences avec des compositeurs comme Pauline Oliveros, qui crée des situations avec très peu de choses graphiques, ou Gerhard Stebler, qui, au contraire crée des partitions très visuelles et graphiques. Certains utilisent plus l'improvisation que d'autres. Pour ma part j'aime l'improvisation; j'aime mettre des paramètres de départ qui permettent une expérimentation où l'improvisation est possible et où aussi je pars des affinités des musiciens et des personnes que j'invite. Pour moi l'écriture commence à partir du contact que les musiciens ont avec les instruments, à savoir les affinités, les techniques qu'ils proposent, les directions qu'ils souhaitent prendre, et j'agis un peu comme un modérateur de toutes ces idées-là.

Galerie
Chantal Crousel

Mussche, Dominique. « L'interview de Tarek Atoui, pour «Within» au Kunstenfestivaldesarts », *rtbf.be*, May 8, 2017.
https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_interview-tarek-atoui?id=9603902

Vous collaborez, pour vos concerts bruxellois, avec Isabelle Dierkens, sourde elle-même et bénévole à l'association *Art et Culture*, qui met l'art à la portée des sourds et malentendants.

Isabelle est la médiatrice idéale parce qu'elle est capable de naviguer entre les deux mondes: elle peut lire sur les lèvres et manier la langue des signes. Toutes ces aptitudes m'ont inspiré pour explorer l'idée qu'on a mise en place pour ces concerts: Isabelle traduit en langue des signes ses impressions et sensations du son. On n'a fait qu'un tout petit pas dans ce domaine, et la recherche s'annonce très riche et très vaste. Le titre *Within* traduit d'ailleurs cette volonté de se mettre en situation de dialogue et d'apprentissage avec des personnes sourdes et malentendantes, de voir ce qui ressort de l'intérieur de leur perception et de ne pas altérer cette perception en les amenant dans le monde des entendants.

Entretien réalisé par Dominique Mussche

Galerie
Chantal Crousel

Jeffreys, Tom. « Tarek Atoui, Galerie Chantal Crousel, Paris, France », *Frieze*, N°187, May 2017, pp.212-213.

frieze

TAREK ATOUI
Galerie Chantal Crousel, Paris, France

The gallery fills with a gusting wave of bass. I can, of course, hear it – it's like an engine revving from the bottom of a well – but more striking is the way it feels, thrumming through my chest, neither inside nor outside but, somehow, both at once. The musician is playing something called a Sub Ink, a sub-woofer hooked up to a drawing mounted on a music stand: sounds are produced by fingers tracing the graphite marks. It is just one of a collection of unusual musical devices filling the main space at Galerie Chantal Crousel: there are also wooden tables mounted with large metal springs and screws, a laptop operated by a series of finger pads laid out like a hand, and a floor-based cockpit of differently textured textile samples, each of which is connected to a range of noises.

This strange orchestra is part of 'WITHIN', an ongoing collaboration between artist Tarek Atoui and a growing number of individuals, groups and organizations. Atoui launched the project in 2012 to explore the ways that deafness can make us think differently about the experience of both sound and performance. So far, there have been iterations at Sharjah Biennale in 2013, the Berkeley Art Museum in 2015 and several institutions in Europe – most recently the Bergen Assembly in Norway last year. As part of the project's development, Atoui has worked with the curatorial duo Council (Sandra Terdjman and Gregory Castera) as well as sound engineers, composers and groups of people who are deaf or hard-of-hearing. Atoui's aim is for these instruments to end up in a music school or educational institution. In the meantime, they are in regular use at Chantal Crousel.

The exhibition, which also includes five videos of the project's previous iterations, involves a busy programme of events. Aside from the Sub Ink, the highlight of the opening performance was the playing of the Ouroboros. Taking its name from the ancient symbol of a serpent eating its own tail, the instrument is made up of two lengths of transparent tubing held horizontally in the air. The player – one of several professional musicians performing alongside Atoui – places speakers to their throat and lips before one of the tubes. By opening and closing their mouth, the player controls the Ouroboros's sounds: the effect is soft but insistent, like a spectral calling from through the trees.

On my second visit to the gallery, the Ouroboros had a very different effect. I arrived as Atoui was giving a lesson to a group of deaf children. One girl struggled to control the instrument: her mouth opened and nothing came out but her determination was striking. So, too, was the way the children communicated: through touch, gesture and a constant attentiveness to the actions and intentions of one another. Sign language requires such focus. It also requires clear sightlines, as Atoui explained, citing pioneering deaf architect Jeffrey Mansfield, in an excellent interview in the exhibition booklet.

Watching the children, it became clear that Atoui's strange instruments are less geared towards a performance for an audience than towards facilitating a process of discovery. This involves a different conception of play and of sound: not only heard from afar but felt as a texture at the fingertips or a humming through the chest. As an onlooker, it's hard not to feel left out, but this only reinforces Atoui's premise: that there are limits to both sight and sound, limits at which each sense blurs, often unnoticed, into something else entirely.

Tom Jeffreys

Galerie Chantal Crousel

This page
Above
Jorge Macchi, *Still Song*, 2005, installation view

Below
Tarek Atoui, *WITHIN*, 2017, performance documentation

Above
Gian Maria Tosatti, *Sette Stagioni dello Spirito* (Seven Seasons of the Spirit), 2016–17, installation view

Below
Tarek Atoui, *WITHIN*, 2017, installation view

Jeffreys, Tom. « Tarek Atoui », *Frieze*, March 10, 2017.
https://frieze.com/article/tarek-atoui

REVIEW - 10 MAR 2017

Tarek Atoui

Galerie Chantal Crousel, Paris, France

BY TOM JEFFREYS

The gallery fills with a gusting wave of bass. I can, of course, hear it – it's like an engine revving from the bottom of a well – but more striking is the way it feels, thrumming through my chest, neither inside nor outside, but somehow both at once. The musician is playing something called a Sub Ink, a sub-woofer hooked up to a drawing mounted on a music stand: sounds are produced by fingers tracing the graphite marks. It is just one of a collection of unusual musical devices filling the main space at Galerie Chantal Crousel: there are also wooden tables mounted with large metal springs and screws, a laptop operated by a series of finger pads laid out like a hand, and a floor-based cockpit of differently textured textile samples, each of which is connected to a range of noises.

Jeffreys, Tom. « Tarek Atoui », *Frieze*, March 10, 2017.
https://frieze.com/article/tarek-atoui

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui, 'WITHIN', performance view, Galerie Chantal Crousel, Paris, February 18, 2017. Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris; photograph: Florian Kleinefenn

This strange orchestra is part of 'WITHIN', an ongoing collaboration between artist Tarek Atoui and a growing number of individuals, groups and organizations. Atoui launched the project in 2012 to explore the ways that deafness can make us think differently about the experience of both sound and performance. So far, the project has had iterations at Sharjah Biennale in 2013, the Berkeley Art Museum in 2015 and several institutions in Europe – most recently the Bergen Assembly in Norway last year. As part of the project's development, Atoui has worked with the curatorial duo Council (Sandra Terdjman and Gregory Castera) as well as sound engineers, composers and groups of people who are deaf or hard-of-hearing. Atoui's aim is for these instruments to end up in a music school or educational institution. In the mean time, they are in regular use at Chantal Crousel.

Jeffreys, Tom. « Tarek Atoui », *Frieze*, March 10, 2017.
https://frieze.com/article/tarek-atoui

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui, 'WITHIN', performance view, Galerie Chantal Crousel, Paris, February 18, 2017. Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris; photograph: Florian Kleinefenn

The exhibition, which also includes five videos of the project's previous iterations, involves a busy programme of events. Aside from the Sub Ink, the highlight of the opening performance was the playing of the Ouroboros. Taking its name from the ancient symbol of a serpent eating its own tail, the instrument is made up of two lengths of transparent tubing held horizontally in the air. The player – one of several professional musicians collaborating performing alongside Atoui – places a speaker to their throat and their lips before one of the tubes. By opening and closing their mouth, the player controls the Ouroboros's sounds: the effect is soft but insistent, like a spectral calling from through the trees.

Jeffreys, Tom. « Tarek Atoui », *Frieze*, March 10, 2017.
https://frieze.com/article/tarek-atoui

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui, 'WITHIN', installation view, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2017. Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris; photograph: Florian Kleinefenn

On my second visit to the gallery, the Ouroboros has a very different effect. I arrived as Atoui was giving a lesson to a group of deaf children. One girl struggled to control the instrument: her mouth opened and nothing came out but her determination was striking. So, too, was the way the children communicated: through touch, gesture and a constant attentiveness to the actions and intentions of one another. Sign language requires such focus. It also requires clear sightlines, as Atoui explained, citing pioneering deaf architect Jeffrey Mansfield, in an excellent interview in the exhibition booklet. Watching the children, it became clear that Atoui's strange instruments are less geared towards a performance for an audience than towards facilitating a process of discovery. This involves a different conception of play. And a different conception of sound: not only heard from afar but felt as a texture at the fingertips or a humming through the chest. As an onlooker, it's hard not to feel left out, but this only reinforces Atoui's premise: that there are limits to both sight and sound, limits at which each sense blurs, often unnoticed, into something else entirely.

Bonnet, Frédéric. « Tarek Atoui. La performance est une expérimentation », *Le Journal des Arts*, *numéro 474*, du 3 au 16 mars 2017, p.15.

Le Journal des Arts
L'ACTUALITÉ DE L'ART ET DE SON MARCHÉ À TRAVERS LE MONDE

PAROLES D'ARTISTE **TAREK ATOUI**

« La performance est une expérimentation »

À la galerie Chantal Crousel, à Paris, Tarek Atoui présente ses instruments et performances sonores liés à l'univers malentendant.

Le projet *Within* que vous menez depuis plusieurs années se concentre sur la perception des sons par les sourds et malentendants. Pourquoi cet intérêt pour l'univers sonore ?
Si une ligne directrice du projet s'est dégagée – avec le temps et l'expérience –, c'est celle qui consiste à apprendre des personnes sourdes et malentendantes la façon dont elles perçoivent le son, afin que nous revisitions notre compréhension de ce phénomène et comment musiciens et praticiens du son peuvent réinventer leurs habitudes de composer, improviser, diriger, créer des instruments et penser l'espace d'un concert ou d'une performance. J'ai développé un intérêt pour l'aspect physique du son, comme quelqu'un qui vient de la musique électronique et travaille avec les basses et les sensations physiques de ces fréquences-là. Et l'avantage d'un *public de personnes sourdes et malentendantes, c'est qu'elles* ne comptent pas trop sur leurs oreilles pour saisir le son. L'acte d'écoute tel que nous le comprenons passe par les oreilles, mais l'écoute fait appel en réalité à la totalité de nos sens, c'est quelque chose de physique, tactile, visuel.

Vue de l'exposition de Tarek Atoui, « Within », à la Galerie Chantal Crousel, Paris. © Photo : Florian Kleinefenn.

Vous adressez-vous aussi aux personnes n'ayant pas de déficiences auditives?
Bien sûr, l'idée n'est pas de s'adresser exclusivement à un public de sourds ou de faire un projet qui ne marche qu'avec eux. C'est au contraire de créer un terrain commun, de partir de la culture sourde pour rejoindre le monde des entendants et d'utiliser ce projet et tous ses développements pour créer des situations, où justement les deux publics travaillent ensemble et communiquent sur le fait de jouer des instruments et de la musique expérimentale et nouvelle, une notion qui ne leur est peut-être pas très familière.

Dans l'exposition sont présentés des instruments. Que sont-ils concrètement ?
L'exposition présente cet ensemble d'instruments créés à différentes étapes du projet, aux États-Unis, en Allemagne, en Norvège, ici en France, et qui tournent tous autour d'une question que j'ai posée à différents profils de personnes (des créateurs d'instruments, d'enceintes, des programmeurs, des artistes du son, des éducateurs en art) : *« Que serait un instrument s'adressant à la fois à un public sourd et entendant et qui pourrait être joué par les deux ? »*
Et ces instruments sont les différentes réponses obtenues. Par la suite, les créer a été un processus un peu plus complexe, car une fois la question posée, les personnes avec qui je collaborais ont parfois fait un croquis ou une proposition sur papier que j'ai exécutée dans des ateliers ou des résidences, avec un public de sourds. Cela a permis d'affirmer un design ou de pousser plus la pièce. Ce ne sont pas simplement les instruments qui sont là, car ils sont pour moi une composante, un médium dans l'articulation de ce projet qui a différentes facettes ; comme si l'on disait que l'instrument est un objet et, en même temps, une partition et une installation sonore. Le public peut voir ici trois choses : une installation sonore dans la mesure où ces instruments sont en train de rejouer des extraits de performances passées ; il peut parfois tomber sur des répétitions de performances à venir, puisque je considère le tout comme un atelier également ; et enfin les performances elles-mêmes, qui sont des moments de restitution pour des compositions faites par moi-même ou des compositeurs invités.

Votre travail est-il intrinsèquement lié à l'idée de performance ?
Bien entendu, et avec le temps, je ne considère plus la performance comme étant l'aboutissement d'un processus, mais je m'en sers aussi comme de moments d'apprentissage, d'expérimentation, de mises en situations pour aller ailleurs. C'est-à-dire que mettre en place une performance me permet parfois de comprendre les limites d'un instrument ou de pousser plus loin quelque chose en création. Ou bien créer une situation de performance avec un espace précis me permet de tirer des observations qui vont nourrir autre chose. Et je la considère de moins en moins comme ce mouvement ultime de restitution qui vient créer une synthèse. Cela m'ouvre vers différentes directions, et pour moi la performance n'est plus nécessairement une finalité en soi. Mais cette expérience que j'ai de l'utiliser à d'autres fins, c'est ce qui me plaît dans mon travail.

Propos recueillis par Frédéric Bonnet

TAREK ATOUI. WITHIN, jusqu'au 25 mars, Galerie Chantal Crousel, 10, rue Charlot, 75003 Paris, tél. 01 42 77 38 87, www.crousel.com, tlj sauf dimanche-lundi 11h-13h et 14h-19h.

Galerie Chantal Crousel

Donnat, Olivier. « Les Public in situ et en Ligne. La question du public d'un siècle à l'autre »,
Culture et Recherche, n°134, hiver 2016-2017, pp.6-9.

La question du public, d'un siècle à l'autre

OLIVIER DONNAT
Département des études, de la prospective et des statistiques
MCC / SG / SCPCI

Galerie Chantal Crousel

Au départ, il y a bien longtemps – plus d'un demi-siècle – tout était simple : l'ambition des pouvoirs publics en matière culturelle était de permettre au plus grand nombre d'accéder aux grandes œuvres de l'art et de l'esprit en menant une politique d'aménagement du territoire et de soutien à la création et à la mise en valeur du patrimoine. En un mot, il s'agissait de construire des équipements, puis de veiller à la qualité de l'offre proposée tout en favorisant la fréquentation la plus large possible.

Le public ou le peuple rassemblé

La notion de public renvoyait alors à l'idée d'une participation commune à un évènement, d'un collectif soudé par l'unité de lieu et de temps. Elle prenait tout son sens dans une double opposition au domaine privé/commercial (la culture comme lieu préservé des lois du marché et des intérêts économiques) et au domaine privé/intime (la culture comme lieu « neutre » où les citoyens se trouvaient en quelque sorte dépouillés de leurs identités particulières par l'universalité des œuvres auxquelles ils étaient confrontés).

Les pionniers de la démocratisation pensaient le public au singulier car ils partageaient la conviction que la confrontation directe aux œuvres permettait de rassembler le public/peuple dans toute sa diversité, à l'instar de Jean Vilar qui entendait « réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé[1] ». Dans l'esprit du temps qui était le leur, très marqué par l'idéal républicain, le caractère universel de l'art devait permettre de toucher chacun, sans médiation et sans pédagogie, et le public était perçu à l'image du Peuple, c'est-à-dire comme une réunion d'individus délivrés de tout système d'appartenance, un tout d'égaux et de semblables, sans distinction de race, de religion, d'opinion ou de capital culturel.

Les résultats des premières enquêtes sociologiques[2] ont rapidement mis à mal cette représentation du public en mettant en évidence l'existence de fortes inégalités dans l'accès à la culture. À cet égard, les conclusions de la sociologie de la domination de Pierre Bourdieu et celles de la sociologie des loisirs de Joffre Dumazedier, qui étaient alors les deux courants dominants en sociologie de la culture, étaient convergentes : le public réel des maisons de la culture, des théâtres ou des musées présentait un profil souvent bien différent du public imaginé, et le désir de culture ou le plaisir pris au contact des œuvres, loin d'être spontanés et universels, faisaient souvent partie du legs hérité de son milieu d'origine.

Le passage au pluriel : les publics jeunes, spécifiques, empêchés, etc.

La contestation de la représentation du Public/Peuple s'est accentuée à la fin des années 1960 à travers notamment l'émergence de la notion de « non-public », avant que la perspective ne change plus radicalement au début des années 1980 avec l'abandon du terme « démocratisation » au profit d'une politique des publics pensée au pluriel : on commence alors à parler de publics jeunes, de publics spécifiques ou de publics empêchés, etc. au moment où – notons-le – les représentations du social voient un recul marqué des approches en termes de classes sociales au profit d'une conception plus individuelle de la société.

La nécessité de « connaitre ses publics » devient rapidement une figure rhétorique obligée pour la plupart des responsables culturels : des observatoires sont créés, des services de développement des publics sont mis en place dans les grands équipements, et les enquêtes de fréquentation se multiplient[3]. De nombreuses actions sont alors initiées en direction de catégories de population particulières, des prisonniers aux handicapés en passant par les jeunes des quartiers difficiles, sans parler de celles relatives aux cultures régionales ou communautaires. Paradoxalement, ce foisonnement de politiques ciblées mises en place au nom de l'efficacité pour traiter la question des inégalités d'accès à la culture a eu pour effet de la dissoudre : le fait de découper le « non-public » en une série de publics spécifiques a eu pour effet de réduire la question des inégalités d'accès à celle des exclus, vidant la question du public d'une grande

1. Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 147.

2. La plus célèbre de ces enquêtes est celle qui fut menée sur la fréquentation des musées d'art et donna lieu à la publication de l'ouvrage de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art*, Paris, Minuit, 1966.

3. O. Donnat et S. Octobre dir., *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, MCC, 2001 (Travaux du DEP, 27).

Donnat, Olivier. « Les Public in situ et en Ligne. La question du public d'un siècle à l'autre »,
Culture et Recherche, n°134, hiver 2016-2017, pp.6-9.

« Le comportementalisme algorithmique, c'est ce qui reste de l'habitus lorsqu'on a fait disparaitre les structures sociales. »

Dominique Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes ?*, Paris, Seuil, 2015, p. 71

Galerie
Chantal Crousel

partie de sa substance. À force de s'intéresser à des populations particulières, on a fini par oublier que c'était l'ensemble des catégories de population faiblement diplômées – et non les seules fractions les plus visibles socialement – qui continuaient à se tenir à distance des équipements culturels.

Le regard sociologique porté sur les pratiques culturelles a dans ces mêmes années contribué à décentrer la question du public en soulignant l'importance croissante prise par la « culture à domicile » du fait des progrès spectaculaires de l'équipement des ménages en appareils audiovisuels. Dès lors que la majorité des contacts avec la culture se déroulaient dans un cadre privé, il devenait de plus en plus difficile de continuer à poser la question des inégalités d'accès uniquement en termes d'aménagement culturel du territoire, comme au temps des maisons de la culture. Les nouvelles perspectives ouvertes par la suite autour des notions d'éclectisme et de dissonances culturelles[4] n'ont fait que renforcer ce constat, en mettant en évidence la diversité croissante des formes d'engagement dans la culture et en portant une attention plus grande à la pluralisation des conditions de socialisation ainsi qu'aux appartenances de genre ou de génération. En un mot, la nécessité d'une réévaluation du cadre conceptuel dans lequel était pensée la question du public était largement admise, avant même que l'arrivée du numérique et d'internet ne rende cette exigence plus impérieuse.

Publics, usagers et communautés en ligne

La diffusion massive du numérique et d'internet au tournant du siècle a en effet accéléré plusieurs tendances à l'œuvre au cours des décennies précédentes, accentuant notamment la porosité entre culture et distraction, entre le monde de l'art et celui du divertissement et de la communication. À bien des égards, c'est la conception même de la culture – ses contours et ses découpages, son autonomie et ses hiérarchies internes, ses fonctions sociales – qui s'est trouvée ébranlée car dans le monde numérique, les images, les musiques et les textes circulent et se mélangent, passant d'un écran à l'autre sans les contraintes du monde physique ; et les différences qui s'étaient construites au fil du temps entre domaines artistiques, entre producteurs, médiateurs et consommateurs ou entre amateurs et professionnels tendent à s'estomper.

Ce brouillage des catégories traditionnelles qui servaient jusqu'alors à appréhender le monde de la culture est manifeste quand il s'agit de penser ce qui était naguère désigné comme la question du public. En effet, les technologies numériques ont permis (et permettront encore plus demain) aux équipements culturels d'enrichir considérablement leur offre en proposant une palette diversifiée de services « à distance ». Si les bibliothèques, les musées ou les lieux de spectacle vivant restent bien entendu les lieux privilégiés de la confrontation directe aux œuvres, tous sont aussi appelés de plus en plus à devenir des centres de ressources et des prestataires de services à distance, surtout bien entendu quand ils disposent de richesses susceptibles d'être numérisées. Dans quelle mesure est-il dès lors toujours pertinent de parler de public pour désigner l'ensemble des personnes concernées par les différents usages de l'offre en ligne ? Si le terme de public relève de l'évidence quand il s'agit de spectateurs assistant à un concert ou à une représentation théâtrale, faut-il le conserver pour ceux et celles qui regardent un concert sur leur portable ou qui visitent une exposition sur leur tablette ? Ce débat n'est pas nouveau : certains spécialistes s'interrogeaient déjà il y a plusieurs décennies à propos de la télévision[5] pour savoir si les personnes regardant en même temps un programme de télévision sans jamais avoir eu l'occasion de se croiser ou d'échanger constituaient un public ou s'il fallait parler à leur propos de quasi-public. La diversité des écrans connectés que nous connaissons aujourd'hui donne toutefois une tout autre dimension à cette question : plutôt que de continuer à parler de publics, ne convient-il pas de parler d'usagers, qu'ils viennent ou non en personnes dans les équipements concernés ?

La question de l'accès à la culture se trouve en quelque sorte dédoublée, sinon démultipliée tant les modes d'accès et les formes de participation sont désormais nombreuses. Les outils numériques en effet invitent sans cesse les visiteurs ou les spectateurs des

4. B. Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

5. Voir par exemple M. Souchon, « Un public ou des publics ? », *Communications*, n° 51, 1990.

Donnat, Olivier. « Les Public in situ et en Ligne. La question du public d'un siècle à l'autre »,
Culture et Recherche, n°134, hiver 2016-2017, pp.6-9.

Galerie
Chantal Crousel

équipements culturels à devenir des acteurs de leurs propres expériences culturelles mais aussi des relais d'informations ou des critiques en produisant commentaires, avis et recommandations et en les partageant sur les réseaux sociaux.

Aujourd'hui, le recul est encore insuffisant pour prendre la réelle mesure de cet ébranlement des frontières et des catégories qui servaient à penser la question des publics, d'autant plus qu'il n'est pas facile de se défaire du vent d'optimisme qui a accompagné la diffusion d'internet. Ce nouveau « média à tout faire » a en effet été paré, dès l'origine, de multiples vertus en matière de démocratisation : plus de liberté pour exprimer ses opinions et son potentiel créatif, plus de facilités pour accéder à l'ensemble des productions culturelles, plus d'opportunités pour découvrir des contenus originaux ou pour enrichir ses expériences culturelles, etc. la liste des promesses faites par les acteurs et les militants d'internet est presque sans limite. À les écouter, on a souvent le sentiment que les outils numériques, en supprimant l'obstacle de l'éloignement géographique et en rendant l'accès à la culture « gratuit », permettent de réaliser, tout de suite et maintenant, ce qu'André Malraux fixait comme objectif à la politique culturelle[6].

La puissance des discours ayant accompagné la diffusion d'internet est telle qu'elle perturbe incontestablement notre perception de la réalité et par conséquent l'appréciation qu'on peut porter sur la nature exacte des effets du numérique sur nos rapports à l'art et à la culture. Toutefois, si un tel exercice est si difficile, c'est aussi et surtout en raison de la profonde ambivalence des pratiques en ligne.

L'ambivalence actuelle des pratiques numériques

Il n'est bien entendu pas question de contester l'étendue des facilités qu'offre le numérique en matière d'expressivité et d'accès aux œuvres et aux contenus. Le contenu de nombreux blogues, plateformes de partage ou sites collaboratifs, au premier rang desquels Wikipédia, et surtout le succès qu'ils rencontrent en témoignent. Il convient par conséquent de prendre au sérieux la « nouvelle ère de démocratisation, celle des compétences[7] » qui s'est ouverte depuis le tournant du siècle, mais faut-il pour autant saluer « le sacre de l'amateur » et céder à l'enthousiasme des discours sur la culture contributive? Les résultats d'enquête sont là pour rappeler que les « véritables » amateurs, ceux et celles qui participent directement à la production de contenus en ligne, demeurent toujours minoritaires. Les comportements en ligne n'échappent pas en réalité à la loi de puissance qui veut que, pour une activité donnée, seule une très faible minorité de participants soit très active, une part un peu plus importante ait un engagement plus modéré tandis que la grande majorité demeure sur le registre de la simple consommation occasionnelle et/ou superficielle.

Les résultats d'enquête sont loin, par ailleurs, de confirmer les vertus prêtées au web en matière d'ouverture d'esprit, de curiosité et de goût pour la **diversité** culturelle. En effet, si les outils numériques **rendent** possibles les échanges avec des personnes inconnues ou très éloignées physiquement, ils permettent aussi à tout un chacun d'écarter (sur l'instant ou de manière plus durable, sinon définitive) les « indésirables », ce qui tend à favoriser l'homogénéité des réseaux de sociabilité. De plus, la logique des algorithmes, dont le rôle est chaque jour plus prépondérant, tend à confiner les individus dans un environnement familier en les orientant vers des interlocuteurs qui partagent les mêmes valeurs ou vers des consommations en phase avec leur profil ou leurs habitudes : en postulant que les internautes feront ce qu'ils ont déjà fait ou ce que leurs proches ou semblables font, les algorithmes « nous emprisonnent dans notre conformisme[8] ». Finalement, il apparait donc que le jeu combiné des réseaux sociaux et des algorithmes, loin d'encourager la curiosité et le goût de la découverte, s'avère d'une redoutable efficacité pour produire de l'entre-soi et favoriser une conformité croissante aux goûts et aux opinions de son groupe d'appartenance ou de sa communauté, fut-elle élective.

Par ailleurs, le fait de pouvoir accéder directement aux œuvres et aux contenus culturels sans intermédiaire, dans un contexte général de gratuité, a pu faire croire à une émancipation générale à l'égard des contraintes marchandes et des formes traditionnelles de transmission. Sur ce point aussi, la réalité du monde numérique est là pour rappeler avec force les limites d'une telle perspective : la numérisation, en faisant des contenus culturels des biens non exclusifs et non rivaux, a certes permis l'essor de nombreuses activités en marge des lois de l'économie marchande mais elle a aussi rendu possible la mise en marché de nouveaux domaines d'activité et permis au capitalisme digital d'atteindre, à l'échelle de la planète, un niveau de concentration inconnu jusqu'alors. Parallèlement, si elle a offert des armes aux individus ordinaires pour prendre leurs distances à l'égard des intermédiaires et du jugement des experts, elle a en même temps placé les moteurs de recherche en position hégémonique, substituant à la médiation humaine une *médiation sans médiateur*, dont les contraintes et le pouvoir d'imposition sont d'autant plus forts qu'ils s'exercent de manière invisible à travers des dispositifs technologiques.

Cette profonde ambivalence des pratiques en ligne actuelles invite à ne pas céder au déterminisme technologique. Le monde numérique est certes dominé par de fortes contraintes technologiques et de puissantes logiques économiques, mais le jeu reste ouvert, à condition de ne pas laisser les principaux acteurs d'internet façonner nos goûts culturels *via* les algorithmes. C'est probablement là aussi que se joue aujourd'hui pour les équipements culturels la question des publics de demain. ■

6. Rappelons en effet ce que déclarait André Malraux au moment de présenter le budget du ministère des Affaires culturelles à l'Assemblée nationale en 1967 : « Il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'instruction : la culture sera gratuite. »

7 P. Flichy, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

8. D. Cardon, *À quoi rêvent les algorithmes ?*, Paris, Seuil, 2015, p. 70.

Donnat, Olivier. « Les Public in situ et en Ligne. La question du public d'un siècle à l'autre »,
Culture et Recherche, n°134, hiver 2016-2017, pp.6-9.

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui, *WITHIN*
Performance, Sentralbadet, Bergen Assembly, Norvège (2016)
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris
Photo : Thor Brodreskift

WITHIN s'intéresse à la manière dont la surdité peut changer notre compréhension de la performance sonore, son espace de diffusion et ses instruments. Débuté en 2012, le projet WITHIN a évolué au cours des invitations et expositions. Pour Bergen Assembly, Tarek Atoui a développé de nouveaux instruments, dont le design et la jouabilité sont le résultat d'une collaboration avec des fabricants d'instruments acoustiques, des designers de hautparleurs, des programmeurs informatiques, des compositeurs et des personnes sourdes et malentendantes de différents âges et pays. En septembre 2016, l'ensemble des instruments a été réuni pour la première fois à Sentralbadet, une piscine abandonnée au centre de Bergen (Norvège) où compositeurs et musiciens amateurs et professionnels, sourds et entendants, ont été invités à investir l'espace d'exposition et à expérimenter ces instruments, en les jouant séparément ou en ensemble.

Sawa, Dale Berning. « Why Tate Modern's new collection of musical instruments is striking an unfamiliar chord », *The Guardian*, Friday, September 2, 2016.
https://www.theguardian.com/music/2016/sep/02/why-tate-moderns-reverse-collection-of-musical-instruments-is-striking-an-unfamiliar-chord

Galerie
Chantal Crousel

Why Tate Modern's new collection of musical instruments is striking an unfamiliar chord

It's an instrument - but how do you play it and what does it sound like? The discovery of a stash of obscure instruments has inspired a performance artwork at Tate Modern - Dale Berning Sawa took part

Tarek Atoui with the *koto*, organ pipes connected to an air compressor. Photograph: Oli Cowling/Tate Photography

I'm standing in the recently opened South Tank performance space of Tate Modern, in front of about 50 people and a koto. The koto is one of a group of sculptural instruments in Tarek Atoui's installation The Reverse Collection and any resemblance to the traditional Japanese string instrument of the same name is – at best – tentative. This koto is comprised of a bundle of organ pipes set on a table frame, connected via copper tubing and taps to an underfloor pipe that is connected to an air compressor. Mounted at regular intervals around the bundle are metal strings, with a microphone installed beneath them to pick up your every move.

I've watched the artist Vincent Martial, who made the koto for Atoui, play it, but unlike most of the instruments I know, there are few sounds here I can immediately attribute to specific gestures. It's not that the sounds are new to me: the methods of their making are. I can't yet see what I'm hearing. So I'm in front of

Sawa, Dale Berning. « Why Tate Modern's new collection of musical instruments is striking an unfamiliar chord »,
The Guardian, Friday, September 2, 2016.
https://www.theguardian.com/music/2016/sep/02/why-tate-moderns-reverse-collection-of-musical-instruments-is-striking-an-unfamiliar-chord

theguardian

an audience and I'm not sure what to do. But that's not a bad place to start. I'm not nervous; I'm listening.

The Reverse Collection was born in 2013, in the storage facilities of Berlin's Dahlem museum, which houses the city's ethnographic and anthropological collections. Atoui, a Lebanese artist who works with hearing, sound and people, was on a recce ahead of the eighth Berlin Biennale. And in the museum's stash of historical instruments from around the world, he came up trumps. Except for a simple archival reference, the instruments were without any indication of their sociocultural provenance, or, crucially, any instructions on how to play them. They were just things that make sounds. So Atoui invited established musicians and improvisers to play with them, and recorded what happened.

There is very little experiment in much experimental music – by definition this project ensured there would be

Stage two saw Atoui ask instrument makers to listen to those recordings – layered and edited – and create new instruments on which one might be able to play something similar. Traditional luthiers didn't know what to make of that request. But a handful of artists working in the outer reaches of music-

Galerie
Chantal Crousel

Photograph: Oli Cowling/Tate Photography

making were intrigued. Léo Maurel, a musician based in north-east France, who has spent the better part of a decade making hurdy-gurdies, heard in Atoui's sound files tonal, timbral drones he recognised. Other makers included Thierry Madiot, a Parisian sound artist and trombonist, whose work used horns, balloons and compressed air, and Martial, a flautist, and one half of improv duo Sonambule, whose instrumentarium is a menagerie of rerouted musical tools. It makes sense that the koto is Martial's creation, an implausible wind-string hybrid that seems almost built to resist mastery.

For the first month of the Tate show, a gaggle of mostly London-based musicians were invited to perform on these instruments daily, in groups of three to five. Atoui and the makers held back from telling us how to play anything: they mostly focused on on/off mechanisms, and what to do if something stopped working. These daily sessions were the preamble to a series of larger group ensembles playing "compo-

Sawa, Dale Berning. « Why Tate Modern's new collection of musical instruments is striking an unfamiliar chord »,
The Guardian, Friday, September 2, 2016.
https://www.theguardian.com/music/2016/sep/02/why-tate-moderns-reverse-collection-of-musical-instruments-is-striking-an-unfamiliar-chord

sitions" by Madiot, and later that month by celebrated British saxophonist John Butcher, and then Atoui.

The 10 instruments are arranged as work stations on a factory floor. Several use compressed air, most combine percussive and drone-generating abilities, all of them are odd, at times even funny. There's the aquaflute (a wobbly plastic-air-and-water contraption); two sets of horns that function – very differently – with balloons and compressed air; the orgue à clapets or valve organ (all metal tubing and woodwork, strings and tiny objects), the babasse (a hurdy-gurdy of sorts), the toui (a kind of horizontal, deconstructed bagpipes) and a motorised bow. Lastly, on two raised platforms are the lithophone (a thicket of slate pieces balanced on conical cardboard feet) and the spin (a set of ceramic vessels, some small and unglazed, others, tall and lustrous, with frozen jellyfish-like layered skirts, along with a potter's wheel).

What these instruments have most in common is a kind of wilful abstruseness. As Butcher put it, "Most of us, in search of new methods and materials, have spent years controlling comparatively unstable things on our instruments." Here, the volatility is native, and it forces you to stay awake. Which is what improv at its best does anyway. Bradford Bailey, another of the musicians, said that that kind of destabilisation is what brought him to this world to begin with. "There's very little experiment in much experimental music," he added – by definition this project ensured there would be.

Galerie
Chantal Crousel

During performances, the players move from one instrument to another in a silent, barefooted dance (shoes on those platforms are simply unthinkable) , and the most riveting moments come when two or three people descend on the same thing. It's intimate, like watching skilled workers teaming up to repair something delicate. They visibly navigate that thin line between totally focusing on the sound they're each making and being hyper aware of every other sound being made. And then there are the moments when people stop playing. Listening, intently, to what's happening around you sharpens your focus. In the same way that an empty patch of grass will, the more you stare at it, slowly reveal insect life and movement, so moments of quiet cause the space you're in to seemingly expand with sound, until even the lightest circling of a hand along the rim of a porcelain jar has an audible resonance.
Advertisement

Atoui's artwork is difficult to locate. The instruments are not the work – precious and visually arresting though they might be, they are just instruments – and nor are the recordings, which are just documentary. Atoui defines his relationship with the instrument makers as an exchange, not a collaboration: "I don't want to take up too much space in their work." Tate curator Andrea Lissoni, meanwhile, sums up the work as the result of a communal conversation, a cooperative endeavour, with all the political weight that phrase contains. And that is perhaps where the beauty of the piece lies. It's in the gesture, the invitations, the encounters. It is the poetry in making a silenced instrument sing again, and in making use – with your hands – of a museum collection. It is the space Atoui made for six instrument makers and 49 musicians to play, the sound of someone listening.

• The Reverse Collection. performances take place at Tate Modern, London SE1, on 16 and 23 September. tate.org.uk.

• This article was amended on 5 September as the captions had incorrectly identified Tarek Atoui in both pictures. The lead picture was also changed to one of Atoui.

Ifversen, Laura. « Kan man høre uden ører?», *Magazinet Kunst*, September 9, 2016.
http://www.magasinetkunst.dk/Home/Detail/MTUyNTI%3D

magasinet kunst

Kan man høre uden ører?

Interview & Portræt

Tarek Atoui fortæller om WITHIN på Bergen Assembly 2016.

Af Laura Ifversen, 05.09.2016

Sentralbadet i Bergen, en nedlagt svømmehal, danner rammen om de projekter musikeren, komponisten og lydkunstneren Tarek Atoui har haft det overordnede kunstneriske ansvar for under Bergen Assembly 2016.
I samarbejde med det lokale døvesamfund, ingeniører, it-programmører, arkitekter, lydspecialister og andre kunstnere har han realiseret sit flerårige projekt WITHIN i et nyt format. Han har omdannet svømmehallen til et enormt lydeksperimentarium, centreret om det store udspringsbassin.

Tarek Atoui / WITHIN I, performance i Sentralbadet, Bergen Assembly 2016. Foto: Thor Brødreskift.

Galerie
Chantal Crousel

Ifversen, Laura. « Kan man høre uden ører?», *Magazinet Kunst*, September 9, 2016.
http://www.magasinetkunst.dk/Home/Detail/MTUyNTI%3D

magasinet
kunst

Hvordan begyndte projektet WITHIN?
"Som musiker og komponist har jeg altid været interesset i lyd og for fire år siden realiserede jeg WITHIN i forlængelse af et samarbejde med Al Amal døveskole i Sharjah, med støtte fra Sharjah Art Foundation. Derfra rejste projektet videre til USA; ved Berkeley Art Museum and Berkeley University, videre til The Experimental Music and Performing Arts Center (EMPAC) , som hører under Rensselaer Polytechnic Institute i New York, til Karlsruhes Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) i Tyskland, til Paris og nu er i Bergen. Det er således kulminationen på adskillige års udviklingsarbejde, man kan opleve på Bergen Assembly 2016. Jeg har haft tæt samarbejde med skoler og organisationer for døve og hørehæmmede. Hvilket betyder, at jeg også har fået input fra en bred aldersgruppe.

Der har virkelig været tale om en rejse. Jeg har lært en masse fra alle de auditivt udfordrede jeg har mødt undervejs. Faktisk vil jeg sige, at jeg personligt har udviklet mig meget gennem disse samarbejder. Jeg måtte aflære mig en masse ting, jeg tog for givet. Det har været vældig inspirerende at få indblik i hvordan folk med forskellige grader af hørenedsættelse opfatter verden og ting i verden. Deres hjælp har været meget værdifuld i processen med at skabe nye instrumenter, som både kan opleves af folk med normal hørelse og folk med reduceret hørelse.

Vi har fundet nye måder at spille sammen på. For jeg blev nødt til at genopdage – i samspil med de døve – hvordan man dirigerer og improviserer i et felt af udvidet sansning."

Tarek Atoui, WITHIN test af instrumenter, Sentralbadet, Bergen Assembly 2016. Foto: Thor Brødreskift.

Galerie
Chantal Crousel

Ifversen, Laura. « Kan man høre uden ører?», *Magazinet Kunst*, September 9, 2016.
http://www.magasinetkunst.dk/Home/Detail/MTUyNTI%3D

magasinet kunst

Jeg kan se, at der er mange forskellige instrumenter, kan du fortælle lidt om dem?

"Normalt, når man taler om lyd, taler man om fysisk lyd, om vibrationer. At arbejde med de døve har givet mig en langt dybere forståelse af lytte-oplevelsen, lyd og lydlighed.

For eksempel er der også taktile aspekter til lydforståelsen; noget man kan røre med sine hænder eller på anden vis berører andre af kroppens sanser end hørelsen. Eller der kan også være visuel lyd: En lyd, baseret på specielle objekter – det kan være en tegning, som ikke kun er noder eller partitur, men som fungerer på lignende vis. Det kan være synlige bevægelser – som strenge, der sættes i svingninger eller en hoppende bold – kan formidle rytme eller mere konventionelle læsninger, som tegnsprog benytter.

Det er alt sammen eksempler på dele af lydforståelsen, som døve mennesker har meget større kendskab til end os, der har hørelsens fulde brug. Og det er disse variationer, som instrumenterne beror på.

Flere af instrumenterne skaber lyd via vibrationer, men der er nogen som kræver en mere raffineret eller dybere opmærksomhed for at blive følt ("deep listening", red.)"

Tarek Atoui, WITHIN test af instrumenter, Sentralbadet, Bergen Assembly 2016. Foto: Thor Brødreskift.

Galerie
Chantal Crousel

Ifversen, Laura. « Kan man høre uden ører?», *Magazinet Kunst*, September 9, 2016.
http://www.magasinetkunst.dk/Home/Detail/MTUyNTI%3D

magasinet
kunst

Er alle instrumenterne nyudviklede til Bergen Assembly?
"Ja, det er de. Nogle er udviklet ved universiteter eller forskningslaboratier, nogle er udviklet i elektroniske lydstudier for ny instrumentalisationsmusik, endnu andre er produceret på snedkeruddannelsen af folk, som arbejder med døve børn og unge med særlige behov. Vi har også et nyt instrument som involverede den danske tekstilvirksomhed Kvadrat. Den er udformet som en heksagon med 33 tekstilbelagte berøringssensitive paneler, som hver har sin egen lyd, optaget af døve i Bergen.

Nogle af instrumenterne bliver benyttet til samspil for første gang til åbningskoncerten for september-programmet (2. september kl. 20:00). Projektet er vedvarende og udvikler sig hele tiden, så det bliver spændende at opleve samspillet udvikle sig hen over den kommende måned, hvor vi først rigtigt får spillet os ind på hinanden til koncerterne og de forskellige performances.

Det har også været fantastisk at opleve hvordan døvesamfundet her i Bergen virkelig har taget denne udstilling til sig og hvor ivrige de er efter at spille på instrumenterne."

Tarek Atoui / WITHIN I, performance i Sentralbadet, Bergen Assembly 2016. Foto: Thor Brødreskift.

Galerie
Chantal Crousel

Ifversen, Laura. « Kan man høre uden ører?», *Magazinet Kunst*, September 9, 2016.
http://www.magasinetkunst.dk/Home/Detail/MTUyNTI%3D

magasinet
kunst

Hvordan forløb samarbejdet med de lokale folk med auditiv funktionsnedsættelse ellers?

"Mit udgangspunkt var et spørgsmål, jeg havde stillet mig selv: Kan høre uden at bruge sine ører? Så det ville jeg gerne undersøge nærmere. I begyndelsen var det lidt svært. Da jeg henvendte mig til Døveforbundet var de tilbageholdende og afventende, hvilket på mange måder er forståeligt. Det krævede en omstilling hos dem, at forholde sig til mit samarbejdsforslag, som handlede om lydkunst og musik, som de normalt ikke beskæftiger sig med. De har jo ikke lyst til at blive mødt med fordomme eller bare at agere statister i et kunstprojekt. Men efter flere møder, hvor jeg forklarede, hvordan jeg havde tænkt mig at udvikle instrumenter som egner sig både til døve og til hørende, blev de mere åbne. Det var også tydeligt at mærke, at jo mere konkret instrumenterne blev, desto større blev interessen og engagementet også.

Nu, hvor instrumenterne er klar har de virkelig været meget nysgerrige og ivrige efter at være med. Det er enormt berigende at opleve."

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atouis projekt kan i overordnet forstand ses som en søgen efter en helt ny form for kommunikation, som ikke begrænser sig til at være hverken lyd eller sprog i konventionel forstand, men mere en slags fælles sansning, der kan bryde forståelsesbarrierer på tværs af dialekter.

Til realiseringen af projektet til Bergen Assembly 2016 har Tarek Atoui samarbejdet med den franske kuratorduo, Council, bestående af Grégory Castéra og Sandra Terdjman.

Ifversen, Laura. « Kan man høre uden ører?», *Magazinet Kunst*, September 9, 2016.
http://www.magasinetkunst.dk/Home/Detail/MTUyNTI%3D

magasinet
kunst

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui / WITHIN I, performance i Sentralbadet, Bergen Assembly 2016. Foto: Thor Brødreskift.

Læs mere om Bergen Assembly på hjemmesiden http://bergenassembly.no/

Eller følg deres Facebook https://www.facebook.com/Bergenassembly/

Profilbillede:: Tarek Atoui (tv.) med Pauline Oliveros (nr. to fra højre), WITHIN test af instrumenter, Sentralbadet, Bergen Assembly 2016. Foto: Thor Brødreskift.

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Regine / September 8, 2016 / body, sound

Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing

As hinted on Tuesday, i'm just back from the opening of Bergen Assembly, a triennial that boldly attempts to challenge and reformulate the good old biennial (or triennial) model.

The event is articulated around three radically different artistic propositions. The one that got all my undivided, unrelenting attention was Tarek Atoui's. The sound artist filled an abandoned swimming pool with new instruments, historical artefacts, performances, social moments, ideas and of course sounds that challenge our understanding of the sound experience. He transformed the whole space to engage both the deaf and the hearing people.

Tarek Atoui & Council, WITHIN/ Infinite Ear. Production Shot, Bergen Assembly 2016 Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

Galerie
Chantal Crousel

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskif

Atoui worked with the local deaf communities and with other sound artists to develop the whole project but he also collaborated with Grégory Castéra and Sandra Terdjman from Council, a curating platform that invites artists to reconsider the way we understand social issues. Everywhere i looked in the exhibition curated by Atoui, there was something i wanted to write about. So i'm going to take it quietly and explore the exhibition over two episodes. This one will be about Council's contribution to the show. The next one will examine the instruments that Atoui developed together with the deaf community of Bergen.

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

For Infinite Ear, their contribution to the show, Council explored what hearing means when it is not confined to the ear, when it involves the other senses and even the whole body. They set up a programme of videos, discussions and performances that will take place throughout the month in Bergen.

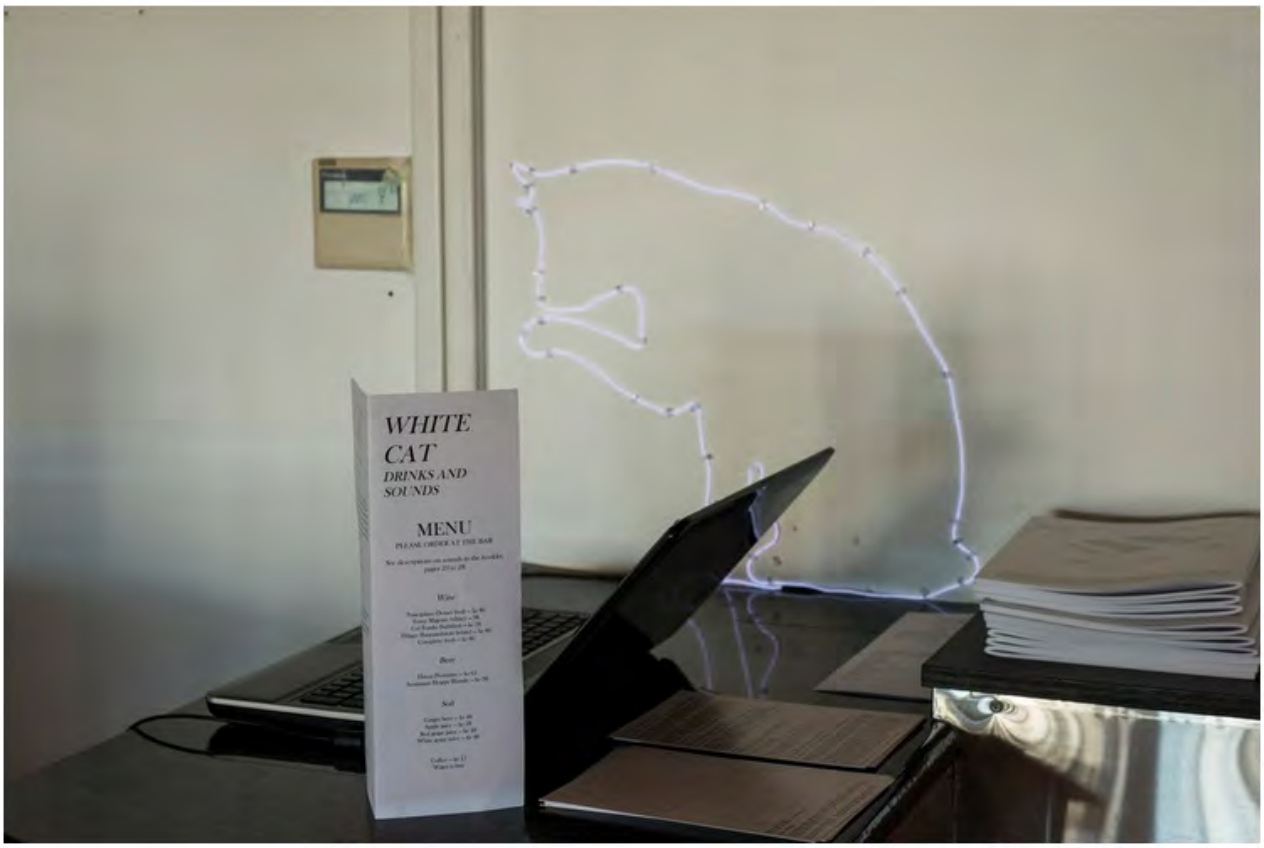
Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

WE MAK$ $$NEY NOT ART

INFINITE EAR CONSIDERS PRACTICES OF UN- OR PARA-HEARING ENTITIES, BOTH BIOLOGICAL AND TECHNICAL, THAT EXCEED, EXTEND OR MODULATE THE MODERN CONCEPTION OF HEARING. **THESE INVESTIGATIONS OFFER NEW INSIGHTS INTO THE TRADITIONAL SEPARATION OF THE SENSES, AND THEIR BOUNDARIES, BY REVEALING SPECIFIC ARTICULATIONS WITHIN SENSORY ECOSYSTEMS THAT IMBRICATE MORE THAN THE FIVE SENSES.**

But Council also curated a small exhibition that starts in the White Cat café, a bar that overlooks the swimming pool. You can sit down and browse a list of sound recordings that make audible a series of phenomena that are otherwise imperceptible to the human ear. Waiters will not only play the sound of your choice in the space but also serve you a drink to enjoy with it. Not any type of drink but one especially selected by a 'jukebox sommelier' to play nicely with the sounds.

Galerie
Chantal Crousel



Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

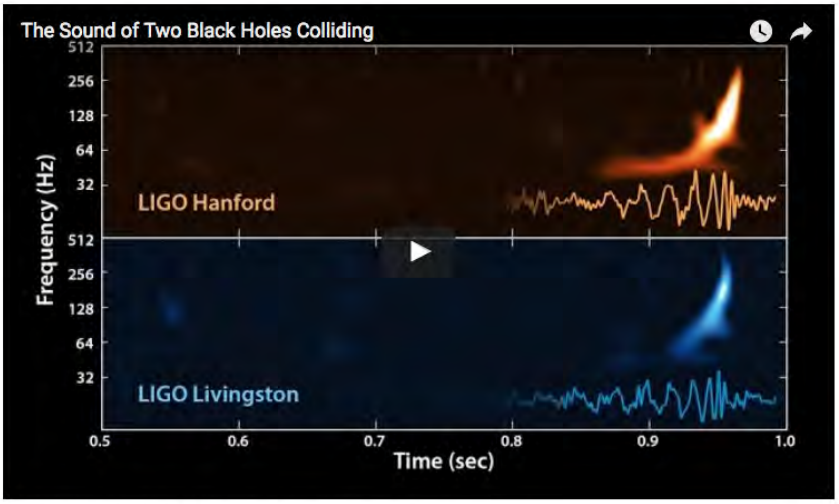
Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

The whole sound list is over here. Without the sound though so i've looked online and spotted some of the most interesting to share with you:

Scientists at the Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory managed to convert gravitational waves (minute distortions of spacetime predicted by Einstein's theory of general relativity) sent out from two massive colliding black holes into sound waves. Through converting wave patterns into sound, gravitational wave astronomy, an emerging branch of observational astronomy, is now listening to the universe and expanding our understanding of space.



LIGO Lab Caltech: MIT, The Sound of Two Black Holes Colliding

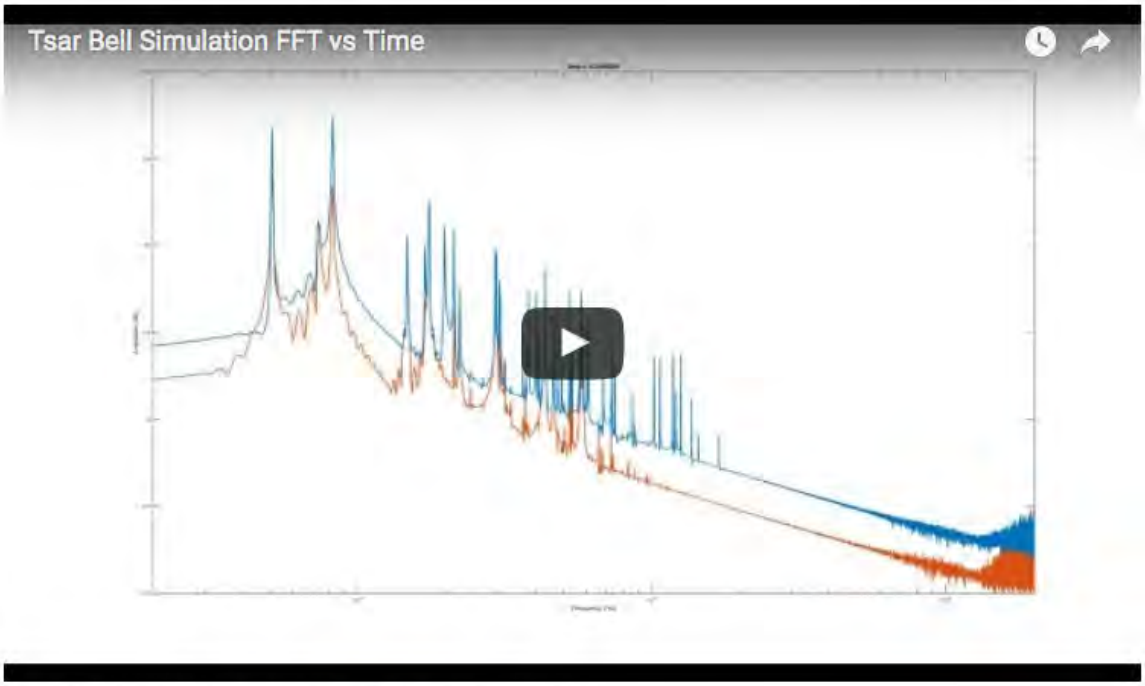
Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel

Jacob Kirkegaard captured the empty and snowy landscape in Fukushima:

Jacob Kirkegaard, Stigma # 1, 2016

Now this one is a bit of a ridiculous story. The Tsar Bell is the largest confirmed bell ever cast at over 200 tons. Because of a mishap in its casting, it never produced any sound and broke in 1732, before it was even struck. It has been on display in the Kremlin ever since. A team of UC Berkeley, Stanford, and U Michigan researchers replicated electronically the sound emitted by the bell.



Chris Chafe and Greg Niemeyer, The Tsar Bell, 10 April 2016

Also worth mentioning: Carl Michael von Hausswolff used emission spectroscopy, "a technique that examines the wavelengths of photons emitted by atoms or molecules," to make audible the wavelengths emitted by minerals in a gold mine near Medellin. Thomas Tilly used an ultrasonic detector that shifts the ultrasounds emitted by bats to a hearing range, and captured the sounds of the bats' sonar and their system of echolocation. And finally, the bullroarer. This one is a Stone Age sound instrument used in rituals but also for communicating over great distances. Examples of bullroarers were found in Europe, Asia, the Indian sub-continent, Africa, the Americas, and Australia. A 5000-year-old one was found in Norway in 1991. Here's what a bullroarer sounds like.

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel

Thierry Madiot and guests, Sound Massage. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

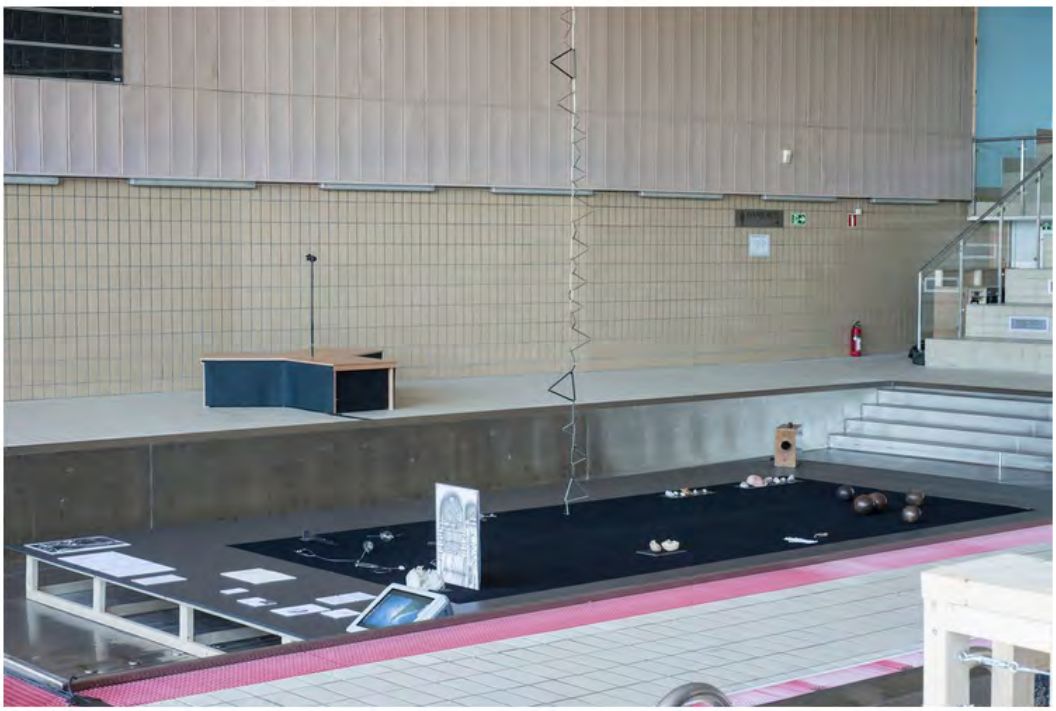
Thierry Madiot and guests, Sound Massage. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

Thierry Madiot and guests, Sound Massage. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

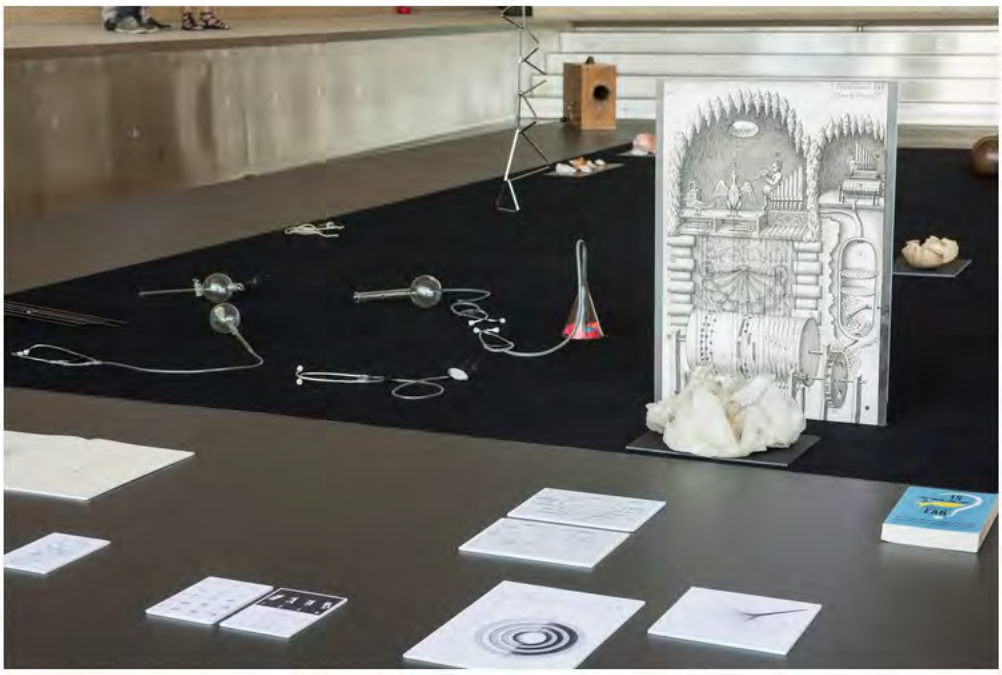
Also part of the Infinite Ear programme is a series of Sound Massage sessions performed by artist Thierry Madiot and people he trained to recreate them. Almost inaudible sounds are produced using vibration and non-aural techniques. They seem to reverberate inside your whole body and can be perceived by both deaf and hearing audiences.

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel



Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift



Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

Next, Council and Atoui have collected a series of objects, texts and images that they distributed along the café and on the floor of the smallest (and empty) swimming pool. Some were sourced from the Norwegian Deaf Museum, others from the Natural History Museum in Bergen and other institutions.

You discover a lot of curious stories about hearing in this collection. For example, there is the ear drum of a blue whale. It turns out that the blue whale is not only one of the loudest animals on this planet, it also has eardrum that have remained unchanged for thousands of years, making it useful to study the hearing system of dinosaurs.

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel

I also liked this photo of the alarm cushion that illustrate how some deaf people wake up in the morning. When it's time to get up, a mechanism will push the cushion placed over the bed head and it will fall over the face of the person sleeping:

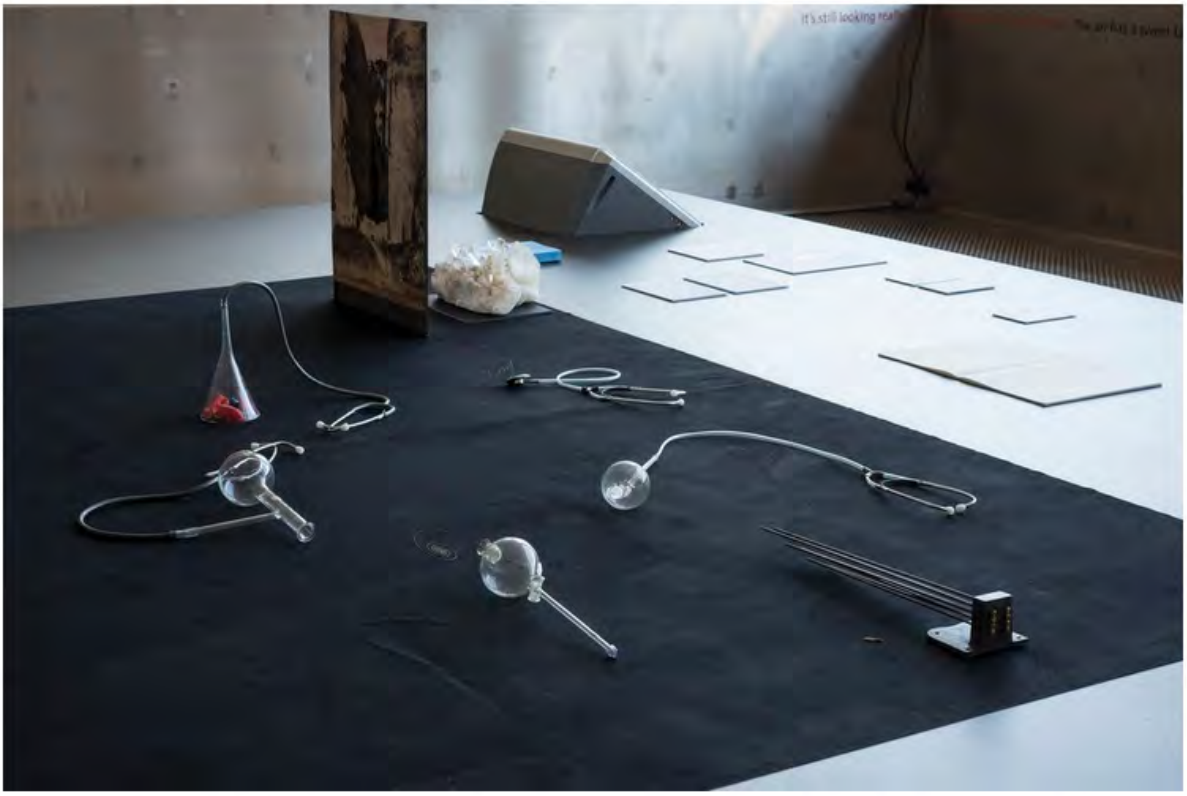
Bespoke Alarm Clock (cushion) from the Norwegian Deaf Museum

The objects also include glass prosthesis by Baudouin Oosterlynck:

Baudouin Oosterlynck, Aquaphone Cornemuse (not exhibited but i couldn't find good images of the works on show)

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel



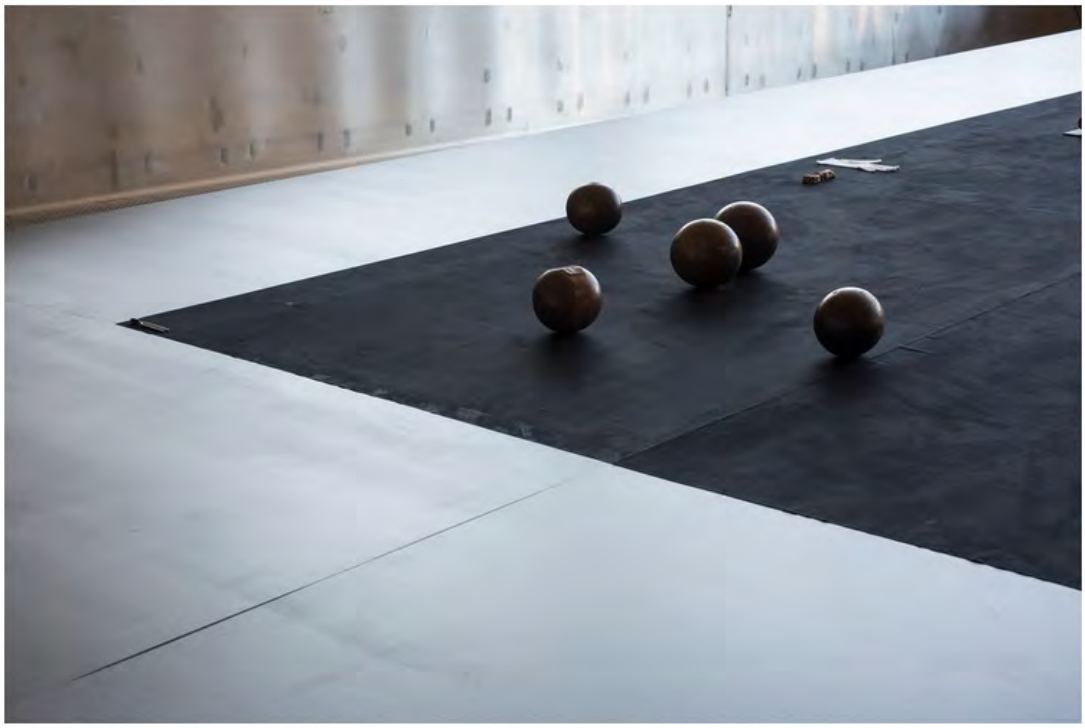
Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

A fog horn from MS INNVIK, a car ferry turned theatre and world-music concert venue in Oslo. Foghorns are instruments used to make a loud, deep sound as a warning to ships when the weather is foggy.

Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

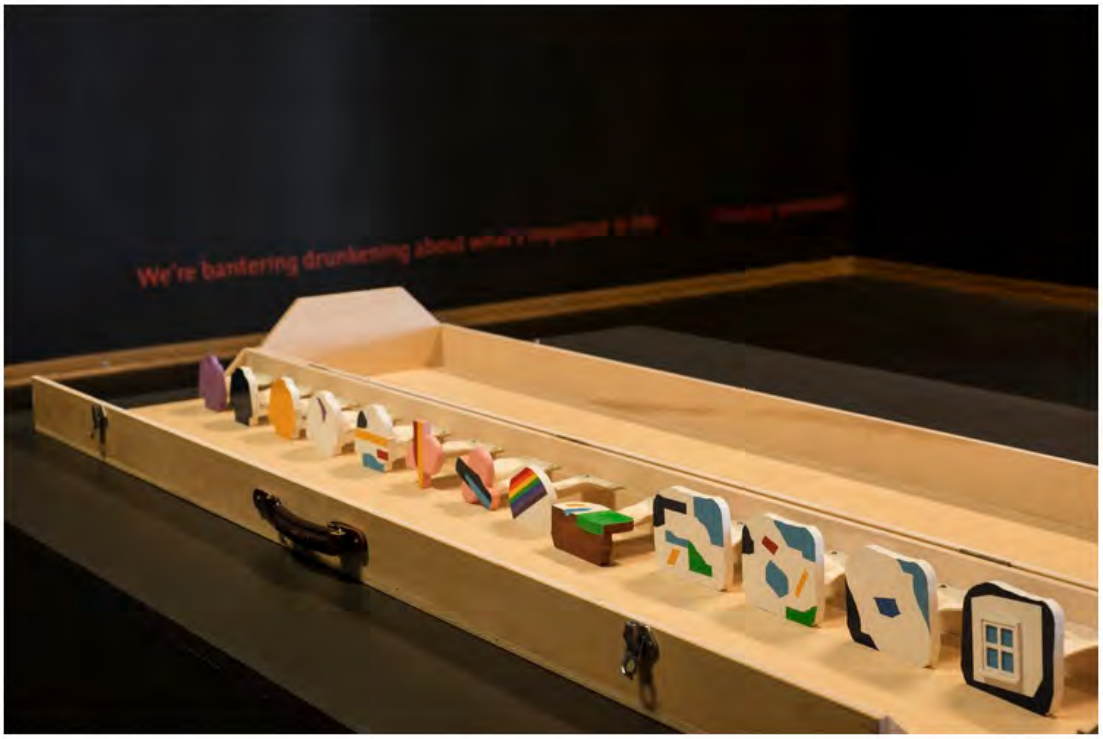
Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

A few wooden balls used in the past in theatre to recreate the sounds of a thunderstorm.



Thunder Clap Balls (theater prop), University Museum of Bergen. Photo: Thor Brødreskift

A series of 236 wooden sculptures made in the early 1970s by Douwe Jan Bakker. They can be placed between the lips, like speech balloons in a comic strip, and provide an alternative visual communication system to express yourself without using words.



Douwe Jan Bakker, Pronounceable Boxes, 1973-1974. Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

Galerie
Chantal Crousel

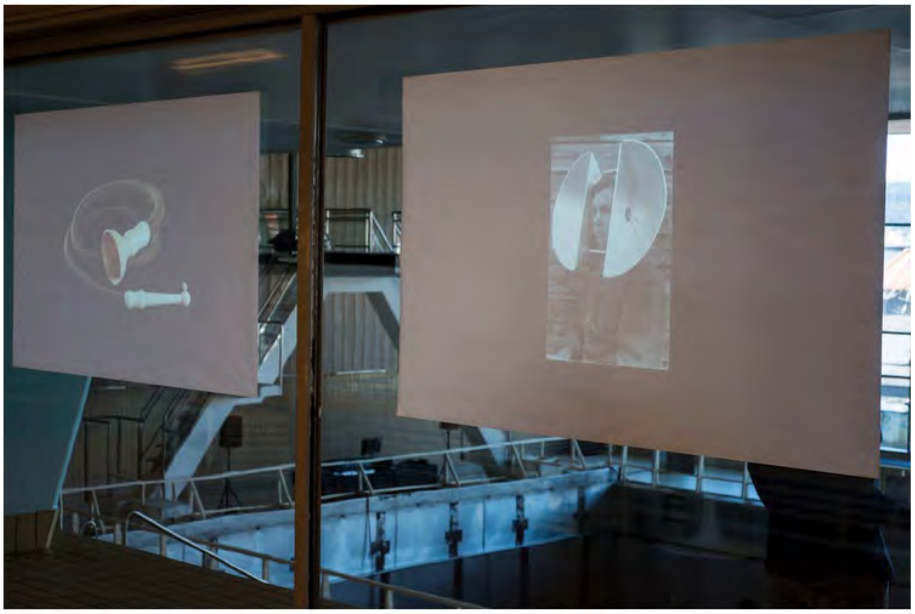
Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Back at the White Cat café, you can borrow a copy of the The Hearing Voices newspaper dedicated to the phenomenon of people who hear voices. Apparently, up to one in 20 people hears voices regularly and up to 40 per cent of the population will hear voices at some point in their lives. Some believe it is a special gift. Others cannot cope with the voices in their heads and develop mental illnesses. The phenomenon is not well understood and social movement have formed to challenge narrow understandings of voice-hearing.

Artist Dora García set up temporary Hearing Voices Cafés in various cities to enable voice-hearers and other people to meet and discuss the experience and hopefully destigmatize it.

Dora Garcia, The Hearing Voices Café, 2014-ongoing

The list of objects in the collection is online and well worth a careful read.



Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

Galerie
Chantal Crousel

Regine. «Infinite Ear. On the practices of un- or para-hearing», *We make Money not Art*, September 8, 2016.
http://we-make-money-not-art.com/infinite-ear-on-the-practices-of-un-or-para-hearing/

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

Tarek Atoui / Infinite Ear. Installation shot, Bergen Assembly 2016. Sentralbadet, Bergen. Photo: Thor Brødreskift

THE BERGEN ASSEMBLY TAKES PLACE IN VARIOUS VENUES AROUND BERGEN, NORWAY UNTIL 9 DECEMBER, 2016.

«Komponisten som lærer lyd av døve», *BERGENS TIDENDE*, August 30, 2016, pp.26-27.

Bergens Tidende

KULTUR & DEBATT

Kulturredaktør **FRODE BJERKESTRAND** mobil 97978790 Nyhetsleder: **TONJE AURSLAND** tlf. 55 21 45 22 e-post: kultur@bt.no/debatt@bt.no

Galerie
Chantal Crousel

BY-ORGEL: Ett av instrumentene er tekstilbiter med ulik tekstur og ulik lyd. - Elevene har vært med og samle inn lyder i byen. Dette er et slags orgel med lyden av Bergen, sier Tarek Atoui.

Komponisten som lærer lyd av døve

I mange måneder har Tarek Atoui og døve bergenselever utviklet nye instrumenter. Nå fyller triennalekunstneren Sentralbadet med musikk, lydmassasje og drikke med eget lydspor.

CATHRINE KRANE HANSEN
cathrine.hansen@bt.no
foto **ØRJAN DEISZ**

Sentralbadet er forvandlet til et gigantisk visningsrom der komponist og vibbefanger Tarek Atoui presenterer hittil uhørte lyder på helt nye instrumenter. Atouis arbeid er ett av tre hovedprosjekter under Bergen Assembly 2016.

Hele september fylles den avskiltede svømmehallen med utstilling og lydkunst.

Hvilken drink passer til lyden av fotosyntesen? Hvordan låter en råtnende sopp? Og hvordan føles vibrasjonene av en håndball kontra en fotball?

Det er slike spørsmål Tarek Atoui og hans hørende og døve medspillere har syslet med de siste månedene. I november i fjor innledet den libanesisk-franske lydkunstneren et samarbeid med Bergen døvesenter og elever på Nordahl Grieg videregående skole. Sammen videreutviklet de Atouis instrumenter for folk som ikke hører med ørene, men føler lydvibrasjonene i andre deler av kroppen.

Flere lokale komponister og musikere er også involvert. Inkludert samtidsensemblet BIT 20 medvirker rundt 50 personer på diverse konserter og aktiviteter.

Film og massasje

– En perfekt lekeplass, sier Tarek Atoui om Sentralbadet.

Han har drevet med lydprosjekter for døve i mange år, og har presentert sine arbeider flere steder i verden, blant annet på velrenommerte Documenta i Kassel i Tyskland. Men dette er første gang han samler alt på ett sted.

BT har fått en smugtitt i Atouis store lekearena før åpningen 1. september. Rett ved inngangen er et massasjerom der publikum kan bestille time for lydmassasje. Triennalediréktør Haakon Thuestad har allerede fått prøve fenomenet.

– På massasjebenken får man hørselsvern slik at man skal kjenne at lyden kommer fra andre steder enn ørene. Det er svært avslappende å få lydmassasje, forteller han.

Studenter fra Griegakademiet har fått kursing i dette og skal hjelpe besøkende i gang i massasjerommet. I et lite filmrom vis-à-vis skal utvalgte

«Komponisten som lærer lyd av døve», *BERGENS TIDENDE*, August 30, 2016, pp.26-27.

Bergens Tidende

Galerie
Chantal Crousel

FAKTA

Bergen Assembly

- Bergenstriennalen AS er opprettet av Bergen kommune, og er en samtidskunstmønstring som arrangeres hvert tredje år.
- Triennalen eies av Bergen kommune og finansieres i hovedsak av kommunen og Norsk Kulturråd.
- Første utgave av triennalen Bergen Assembly var høsten 2013 og hadde over 16.000 besøkende, derav 1203 betalende.
- Den andre utgaven startet med utstillinger i vinter og intensiveres i perioden 1. september til 1. oktober.
- De tre kuratorgruppene som deltar i 2016 har et prosjektbudsjett på 400.000 euro hver.
- Haakon Alexander Thuestad er direktør. Kunstnerisk råd består av Maria Hlavajova, Ute Meta Bauer, Ranjit Hoskote, Bruce Ferguson, Solveig Øvstebø, Ingar Dragset og Ina Blom.

filmer og videoer relatert til lyd og hørsel vises.

Drink med lydspor

I arealet som før huset treningssenter er saunainspirerte møbler bygget på stedet av studenter ved Bergen Arkitekthøgskole. Café White Cat blir drevet i samarbeid med døvemiljøene i Bergen. Her kan man kjøpe drikke med tilpasset lydspor.

Kuratorduoen Council, Sandra Terdjman og Grégory Castéra, står bak kafékonseptet og utstillingen «Infinite Ear».

– Vi vil gi publikum lyder de aldri har hørt før. Nå finnes det så gode mikrofoner at vi faktisk kan ta opp lyd av fotosyntesen, sier Grégory Castéra.

Duoen bor i Paris og har samarbeidet med Tarek Atoui om lydprosjekter for døve siden 2013. Målet er å gi en kulturell, estetisk og sanselig tilnærming mellom døvekultur og hørendes kultur, især når det gjelder kommunikasjon av lyd.

Føler musikken

– Jeg begynte med dette fordi jeg er interessert i lydens virkning på kroppen. Døve registrerer lyd via vibrasjon, berøring, øynene og tegn. De kan endre vår måte å oppfatte lyd på. Døve mennesker har lært meg mye, nå tenker jeg mer på hele kroppen når jeg komponerer, sier Atoui.

Nedenfor stupetårnet, på dypet i bassenget går han frem og tilbake mellom instrumentene. I flere uker har han arbeidet her nede, hatt øvinger med døve elever og musikere, og finjustert de originale instrumentene.

Prosjektet i Sentralbadet blir et nytt, stort kapittel av Atouis lydprosjekt «Within», som har pågått i flere år. Med trommestikke i en hånd og den andre plassert på instrumentet kan døve kjenne hvordan det låter.

– I starten var elevene beskjedne, det tok litt tid å bryte isen. Men nå kommer det stadig flere og vil være med og spille, forteller komponisten.

Sammen med andre amatører og profesjonelle musikere skal elevene være med på åpne øvinger og konserter nede i bassengområdet.

Stian Helland er en av elevene som deltar.

– Jeg synes dette er et flott prosjekt fordi det er spennende å kunne føle musikken. Vi laget forskjellige instrumenter og lyder. Det var interessant å jobbe sammen med Tarek, vi brukte tegnspråktolk og det gikk bra, forteller han.

Nå håper han det også skal gå bra å spille for publikum i Sentralbadet.

Alt gratis

– Med dette prosjektet gir vi Sentralbadet tilbake til bergenserne. Det er en flott anledning til å vise at kunst og kultur er et naturlig innhold i bygget. Hit kan folk komme og tilbringe hele ettermiddagen og alt er gratis. Ettersom vi bruker et offentlig bygg, synes jeg det bør være åpent for alle, sier Haakon Thuestad.

Det blir med andre ord ingen betalende publikummere å telle, slik det var ved forrige triennale , der det i etterkant ble debatt om publikumstallene.

Thuestad forsikrer at Bergen Assembly likevel skal klare å telle hvor mange som besøker volum 2 avBergen Assembly.

Og han har tro på godt besøk. For lavere terskel enn gratis inngang i kjente, offentlige bygg finnes knapt, mener direktøren for Bergens egen kunstmønstring.

FAKTA

Tarek Atoui

- Kunstner og komponist, født i Libanon i 1980.
- Flyttet til Frankrike i 1998 for å studere lydkunst og elektroakustisk musikk. I 2006 utga han sitt første soloalbum.
- I 2008 ble han kunstnerisk leder for STEIM Studios i Amsterdam, et senter for forskning og utvikling av nye elektroniske musikkinstrumenter.
- Har presentert arbeider ved bl.a Sharjah-biennalen i De Forente Arabiske Emirater, New Museum of Contemporary Art i New York, Documenta 13 i Kassel, Serpentine Gallery i London og den 8. Berlin-biennalen.
- Til Bergen Assembly har han bl.a videreutviklet instrumenter for døve i samarbeid med ikke-hørende elever. Sammen med musikere deltar elevene på åpne øvelser og ukentlige konserter i Sentralbadet fra 1.september til 1.oktober.
- Atoui samarbeider med kuratorduoen Council, Berkeley Art Museum, Bergen Døvesenter, Bergen senter for elektronisk kunst (BEK), Bergen Arkitekthøgskole, Griegakademiet og en rekke andre aktører. Totalt medvirker rundt 50 musikere, kunstnere og komponister.
- Atouis arbeid er ett av Bergen Assemblys tre hovedprosjekter.

Abrams, Amah-Rose. «Ideas, Experimentation, and Pertinent Questions at the 2016 Bergen Assembly»,
Artnet News, September 5, 2016.
https://news.artnet.com/exhibitions/ideas-experimentation-and-pertinent-questions-at-the-2016-bergen-assembly-634064

artnet news

Reviews

Ideas, Experimentation, and Pertinent Questions at the 2016 Bergen Assembly

Take your time, there's much to see in Bergen.

Amah-Rose Abrams, September 5, 2016

Galerie
Chantal Crousel

The rain fell in buckets and members of the art world "flooded" to Western Norway for Bergen Assembly, the city's triennial, this past weekend.

Bergen Assembly, now in its second edition, has always focused on artistic and curatorial practices that challenge what a biennial should consist of and represent. This year is no different, with a conceptual framework born out of deep artistic investigation and research: a three-columned program and a "slow biennial" concept see all aspects of Bergen Assembly as culminations of long periods of exploration and study.

"For Bergen Assembly, experimenting and testing new ways of doing things within the biennial format is one of the core goals and this edition really takes this task seriously with three different artistic propositions," said triennial director Haakon Thuestad at the opening press conference.

Run by a team of eleven people, made up by the two directors of the Praxes Centre for Contemporary Art, Rhea Dall and Kristine Siegel; academic collective freethought; and electronic musician and artist Tarek Atoui, the separately configured programs are staged around the city, culminating in a series of events taking part over the next four weeks in Bergen.

Atoui's exhibition "Infinite Ear" consists of a series of innovative installations and a small orchestra of instruments that can be experienced by both the hearing and the deaf.

Praxes have spent a "cycle" of their practice (their previous cycle was with Chris Evans and Rimini Protokoll) working on long term projects with artists Lynda Benglis and Marvin Gaye Chetwynd, which have unfolded throughout the year.

Their investigation of Benglis's work has been divided into three parts: there are two exhibitions—"Double Albatross" and "Glacier Burger"—and a ceramics conference, "Slithering Green," which took place in April. In addition, there are two shows currently running as part of the biennial, "Lynda Benglis: On Screen," showing three of Benglis' film works at Bergen gallery Entrée, and the other is the group show "Adhesive Products" at Bergen Kunsthall. It is safe to assume that residents of Bergen now count among the foremost connoisseurs of Benglis's work.

Related: Lynda Benglis Talks Material and Controversy at Bergen Assembly

Abrams, Amah-Rose. «Ideas, Experimentation, and Pertinent Questions at the 2016 Bergen Assembly»,
Artnet News, September 5, 2016.
https://news.artnet.com/exhibitions/ideas-experimentation-and-pertinent-questions-at-the-2016-bergen-assembly-634064

artnet news

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui and collaborative performing *Within I* (2016) at Sentralbadet. Photo courtesy Bergen Assembly

During opening weekend, Chetwynd performed The Cell Group (Episode Two)—a sequel to The Elixir App (Episode One)—a performance that took elements from unique or strange technological advancements and senior citizens from the artistic community in Bergen.

The Cell Group took place in a bunker, which has now been repurposed as a parking garage. Cut into the rock at the base of the seven mountains that surround the city, the space takes on the appearance of a group of caves. We, the audience, were led through these cavernous, branching tunnels, past a series of scenes: one from a cooking program watched and mimicked by lions; then the sect from the previous performance, The Elixir App, chanting "insect protein" in Norwegian and clad in t-shirts designed with some of the senior artists of Bergen, bearing slogans such as "I'm not gay but $20 is $20"; and lastly, a colorful interpretation of Outkast's Hey Ya!. We were then ejected back into the rainy afternoon with nothing but a vague recollection and a smile.

Chetwynd is also showing in a static exhibition of items from past performances and films made of footage from such happenings, including her rendition of Michael Jackson's Thriller.

Fans of Chetwynd's work will be thrilled to see not only film interpretations of her work but also characters from some of her earliest performances alongside more recent incarnations. Produced in conjunction with Praxes, both Rhea Dall of Praxes and Chetwynd credited the slow biennial process with facilitating this unusual, static exhibition of her work.

Abrams, Amah-Rose. «Ideas, Experimentation, and Pertinent Questions at the 2016 Bergen Assembly»,
Artnet News, September 5, 2016.
https://news.artnet.com/exhibitions/ideas-experimentation-and-pertinent-questions-at-the-2016-bergen-assembly-634064

Related: Berlin's PRAXES Center for Contemporary Art To Close

"I think there's something to do with me Kristina and Rhea really getting on well so they asked me to join in with something they were doing in Berlin with Praxes a year before," Chetwynd told artnet News, adding that she was weary of showing what could be considered props as art.

"I think on one hand I just let them dream something up, because I trusted them but on another level I wanted to actually come and help."

Related: Art Demystified: Biennials, Explained

However, the third and most layered and complex column of this year's Bergen Assembly is the freethought program that, in itself, is made up of many elements: the multifaceted "Museum of Burning Questions," situated at the old Fire Station and firemen's union in Bergen; and "The Infrastructure Summit", which is a culmination of freethought's—who are Irit Rogoff, Stefano Harney, Adrian Heathfield, Massimiliano Mollona, Louis Moreno, and Nora Sternfeld—investigation of and research into notions and systems of infrastructure.

Galerie
Chantal Crousel

The Museum of Burning Questions contains the traditional exhibition, "The Shipping and The Shipped," featuring thought-provoking film and installation works by Ranjit Kandalgaonkar, Arjuna Neuman, and Wu Tsang. Also on view as part of the Freethought program is the short Delete Beach (2016) by Phil Collins, a fun, dystopian Anime film about a future in which oil is a class A drug.

Related: New Danish Triennial ARoS to Kick Off in 2017

Freethought's summit was a complex endeavor combining performative elements with a conference format addressing aspects of Infrastructure, ranging from the passport system to the increasing use of anthropology in corporate business. A little unwieldy in places, the concept of a performative conference is definitely an interesting one.

For some attendees the three strands of the biennial—intended to be independent of one another—interweaved in both their practices and their meanings and for others it was like attending three different exhibitions, all with their own value. Myself, I was more in the second camp: there must be more cohesive ways to run a biennial-sized event, while still staying true to Bergen Assembly's mission to indulge in slow processes and experimentation.

That said, there is much to be seen in Bergen this month, from coffee and conversation at the firemen's union to discovering experimental music for the hearing and the deaf. The variety of work and ideas on view at this edition are an achievement in themselves.

Bergen Assembly is on view at venues around Bergen, Norway until October 10, 2016.
Follow artnet News on Facebook.

Sayej, Nadja. «5 Must-See Artists at Norway's Bergen Assembly», *Amuse*, August 31, 2016.
https://amuse-i-d.vice.com/5-must-see-artists-at-norways-bergen-assembly/

ART & DESIGN | August 31, 2016

5 Must-See Artists at Norway's Bergen Assembly

The pick of the mental, experimental Norwegian festival that makes biennales look bland

Written by **NADJA SAYEJ**

Galerie
Chantal Crousel

Sayej, Nadja. «5 Must-See Artists at Norway's Bergen Assembly», *Amuse*, August 31, 2016.
https://amuse-i-d.vice.com/5-must-see-artists-at-norways-bergen-assembly/

Bergen Assembly is the opposite of every art biennale and triennial you've ever been to. Experimental, strange and nonsensical to the core, there are no rules to break. That's because there were no rules to begin with. The free-form event, which opens tomorrow in Bergen, a Norwegian city west of Oslo, is a romp through sound art, DIY creations and think pieces on our collective future with technology.

Co-curated by Lebanese artist Tarek Atoui, the public space collective freethought and PRAXES (a Berlin-based duo who used to run a non-profit art and research hub), the programming is all over the map. From exhibitions to performances, video art and concerts, these are the highlights from Norway's most notorious art gathering.

Galerie
Chantal Crousel

TAREK ATOUI & COUNCIL, WITHIN/ INFINITE EAR. PHOTO: THOR BRØDRESKIFT

WITHIN/Infinite Ear by Tarek Atoui and Council
The Paris-based musician and sound artist, who made a name for himself with his current show at the TATE Modern, is making a splash with a giant sound installation set inside an empty swimming pool. Starring amateur and expert musicians alike, it's an orchestra for those who can hear and those who can't. Many of the sounds made at his concerts, co-presented with the Council collective, will be vibrations felt through the floor and tiled walls. Set inside Bergen's abandoned Sentralbadet pool, the artist has collaborated with deaf students from a Bergen high school who made their own electro-acoustic musical instruments to feel vibrations through. There are also sound massage workshops and instrument testing sessions. These experimental concerts are meant to transform hearing and perception.
Atoui_Sentralbadet_production 1

Tarek Atoui & Council, WITHIN/ Infinite Ear. Photo: Thor Brødreskift

«BMW Tate Live 2016: Tarek Atoui, “The Reverse Sessions”, Performance © Omar Luis Olguín, 2014 (04/2016)»,
BMW Group, April 14, 2016.
https://www.press.bmwgroup.com/global/photo/detail/P90215739/bmw-tate-live-2016-tarek-atoui-the-reverse-sessions-performance-c2-a9-omar-luis-olgu-c3-adn-2014-04-2016

BMW GROUP

BMW Tate Live 2016: Tarek Atoui, “The Reverse Sessions”, Performance © Omar Luis Olguín, 2014 (04/2016)k

Corporate Issues · Cultural Issues

14.04.2016 | ID: P90215739
BMW Tate Live 2016: Tarek Atoui, “The Reverse Sessions”, Performance © Omar Luis Olguín, 2014 (04/2016)

Corporate Issues · Cultural Issues

Galerie
Chantal Crousel

Hankang, Huang. «Unbroken Sounds of the Times», *LEAP*, February 20, 2016.
http://leapleapleap.com/2016/02/unbroken-sounds-of-the-times-2/

艺术界
THE INTERNATIONAL ART MAGAZINE OF CONTEMPORARY CHINA
LEAP

Unbroken Sounds of the Times

Post in: Latest posts Web Exclusive | February 20 , 2016 | Tag in: Sound Art | Huang Hankang

Galerie
Chantal Crousel

The Reverse Sessions, Installation and performance, December 2014, Courtesy Kurimanzutto Gallery

In the 1960s, German contemporary music master Karlheinz Stockhausen noted that "the distinction between sound and music disappears." Perhaps we can open up a discussion of the subtle relationship between sound art and the plastic arts. For a long time, their differences have flaked away through level after level of conceptual framing. But the gap still has not disappeared completely. Sound art is still a relatively fresh testing ground for experimentation. Sound is like an active tectonic plate, splitting in the earth to bring forth the sound of the future.

Lebanese artist Tarek Atoui, in his Infinite Times Zero (2011), seemed to want to conduct the entire social sound landscape. All the way from Beirut, Lebanon, to Damascus, Syria, he completed a continuous, unbroken string of performances across numerous locations over the course of eight months. His

艺术界
THE INTERNATIONAL ART MAGAZINE OF CONTEMPORARY CHINA
LEAP

source sounds were not from the natural world but originated in sine waves and methods of restructuring or reducing simulations of the sounds of a city. Through a computerized device he designed, the end of each performance automatically triggered a link to the next performance at another site, where his next installation awaited. The progressive domino effect of this series created a sound experiment focused on the concept of a symphony of city sounds: an attempt to translate each region through the complexity of its sound profile.

Galerie
Chantal Crousel

I/E, Carrousel du Louvre, FIAC Paris, October 2013, Photo by Alexandre Guirkinger, Courtesy Gallery Chantal Crousel

For this piece, the artist acted as an on-site performer, a musician. In Pierre Schaeffer's mid-century musique concrète, sound is redeveloped and expanded using the methodologies of composition. In the piece Helicopter String Quartet, Stockhausen conducted four string players in helicopters, their performances simultaneously mixed by audio technicians in the performance venue. This was, in fact, a behavioral experiment of contemporary classical music dipping into sound art. John Cage's 4'33" confirmed the immaterial possibilities of sound outside performance. Marcel Duchamp's A bruit secret, a noise-making object hidden inside a ball of twine, is a readymade that increases the invisibility of the shape of sound. More recently, artists like Christian Marclay have evolved dual identities, giving birth to what has become the central issue of research and exploration for contemporary music around the globe: the interaction between sound machines and human beings.

Hankang, Huang. «Unbroken Sounds of the Times», *LEAP*, February 20, 2016.
http://leapleapleap.com/2016/02/unbroken-sounds-of-the-times-2/

艺术界
THE INTERNATIONAL ART MAGAZINE OF CONTEMPORARY CHINA
LEAP

Galerie
Chantal Crousel

Frederic Nogray recording sound on *From Architecture*, Paris, July 2014, Photo: Alexandre Guirkinger, Courtesy Fondation Louis Vuitton

In 2012, the Museum of Modern Art in Kuwait City invited Tarek Atoui to consider the state of confusion in everyday experience. Unplified positioned a small, light-filled cabin in the museum courtyard. The structure was separated into two connecting rooms with no air conditioning. One played a desert soundscape with real-time audio produced from a custom feedback system. The second had four microphones, which the artist used to amplify the audience's movement through the space—natural sounds of the environment drowned out by the audience, or vice versa.

In the wind-eroded landforms of the desert, this work finds not oil but the hidden past of Mesopotamian civilization. This piece is both an experience of the environment and an allusion to the political and economic course of history. By reminding us of the political culture covered by this topography of sound, Atoui hopes to reveal the migration between two states of being and identification: the source of civilization located somewhere in history, and human society as it exists now. These two states merge into a three-dimensional terrain that resonates with our abstract, confused consciousness, reflecting the anxiety

艺术界
THE INTERNATIONAL ART MAGAZINE OF CONTEMPORARY CHINA
LEAP

of the Arab world at this moment in human history.

Only with the dawn of the age of the internet have nature, people, and intelligent machines begun to work as integrated entities. Since then, new media have begun to change the ways people connect, and the noise of friction between individuals and society has produced a sonic field of widespread public participation. More so than generations before us, we hear unsolicited soundscapes everywhere. There is a panoramic violence to this intervention in our lives, leaving us unable to opt out. Today's media has become a complex sound production machine. Out of the rapidly changing patterns of the world—political culture, digital technology, the relationships between humans and machines, individual expression and collective action, humans and architectural spaces—a complex resonance is produced.

Galerie
Chantal Crousel

I/E, Carrousel du Louvre, FIAC Paris, October 2013, Photo: Alexandre Guirkinger, Courtesy Gallery Chantal Crousel

All people make sound; they also listen. The condensed landscape of the social performance of Unplified was housed in an art museum, an isolated space within public society. Though the art museum is a common venue for the exhibition of sound art, it is also almost always one of the quietest spaces in a noisy city. Museums are still looking for an effective method of exhibiting sound art. Exhibitions like "Unmonumental," at the New Museum, in 2008, and "Soundings: A Contemporary Score," at MOMA, in 2013, are proof enough that, as contemporary art's "other," sound art still needs to open up its subject matter—and that it finds itself more difficult to define than ever.

Hankang, Huang. «Unbroken Sounds of the Times», *LEAP*, February 20, 2016.
http://leapleapleap.com/2016/02/unbroken-sounds-of-the-times-2/

This calls to mind Allora & Calzadilla's *Raptor's Rapture*, which uses sound to travel through the history of human civilization. A musician plays the world's most ancient musical instrument: a piccolo manufactured from a vulture's bone that was used by humans 35,000 years ago. A living vulture is the musician's only live audience. The vulture will never understand what he is listening to, just as we have difficulty truly hearing the endless, unbroken sounds of the times we live in. (Translated by Kantie Pinke)

Galerie
Chantal Crousel

TAREK ATOUI, *I/E* (JARDIN DU CARROUSEL, PARIS, OCTOBER 24 AND 26, 2013) *I/E* is a movable sonic feast involving a shipping container transformed into a collaborative space and sound studio (using software created by Atoui), with each performance tuned to the container's current location. For one of these concerts, not far from the Arc du Carrousel, Atoui realized, along with fellow musicians Kazuyuki Kishino and Uriel Barthélémi, a performance dripping in electronic noise and improvisatory free-jazz exuberance. □

Presented by the Foire International d'Art Contemporain and Galerie Chantal Crousel, Paris.

10. **Tarek Atoui, *I/E*, 2013.** Performance view, Jardin du Carrousel Paris, October 26, 2013. Photo: Marc Domage.

Sebastian Frenzel. «Tarek Atoui. Die Dahlem Sessions», *Monopol*, Juin 2014, p. 52.

David Zink Yi
In der Silbermine

DAVID ZINK YI
„The Strangers", 2014, Videostill

Es sollte keine gewöhnliche Reise in die Heimat werden, als David Zink Yi im März 2012 nach Peru flog. 14 Monate blieb er dort, so lange wie seit 1991 nicht. Damals, mit 17, war er nach Deutschland gezogen, machte hier das Abitur, studierte Kunst in München und Berlin. Zink Yi wurde 1973 in Lima geboren. Ein Großstädter, der sich für seine jüngste Recherche in Peru einen sehr entlegenen Ort aussuchte: eine Silbermine in den Hochanden.

Obwohl Zink Yi mit seinen Skulpturen von Riesenkalmaren aus Keramik in den Nullerjahren sehr erfolgreich war, hat er sich nicht auf bestimmte Formen und Medien festlegen lassen. Mithilfe von Fotografien und Videos – Letztere kreisten vor allem um Musik (Zink Yi hat gemeinsam mit kubanischen Musikern eine Latin-Band gegründet) – hat sich der Künstler zuletzt verstärkt mit Fragen der Identitätsbildung beschäftigt. In seiner Zweikanal-Videoinstallation für die Berlin Biennale konfrontiert er die Knochenarbeit in einer Silbermine in der Ayacucho-Region mit Landschaftsaufnahmen aus derselben Gegend.

Ayacucho hat eine grausame Geschichte, die bis heute nachwirkt. Doch Zink Yi lässt die politischen und sozialen Probleme in der Region beiseite. Seine Videoinstallation „The Strangers" besteht aus zwei Filmen, die gleichzeitig auf zwei über Eck platzierte Wände projiziert werden. Es sind abwechselnd Aufnahmen von Gesteinsformationen im Freien und von Arbeiten in einer Silbermine zu sehen. Blaue Neon- und gelbe Stickstofflampen tauchen die Arbeiter und ihre Plackerei in ein fast expressionistisches Licht. Durch die Phasenverschiebungen der beiden Schnittversionen dominieren zeitweilig auf beiden Seiten die still-bizarren Landschaften, dann wieder beherrschen die Presslufthämmer der Mine das Geschehen. Mitunter stehen sich aber auch die unbewegten Aufnahmen der Gesteinsformationen außen und die brutalen Aufnahmen der Erzgewinnung unter Tage dialektisch gegenüber.

„Die Fremden", das könnte sowohl die außerirdisch wirkenden Felsen als auch die nicht aus der Region stammenden, ihre Bodenschätze ausschlachtenden Kumpel bezeichnen. Was in Ayacucho passiert, will Zink Yi nicht kommentieren. Er verlässt sich auf die formale Kraft der Bilder, auf die Wucht der Gegensätze, das Drama aus Stille und Krawall. *Jens Hinrichsen*

Tarek Atoui
Die Dahlem Sessions

Ab dem späten 19. Jahrhundert brachten die Forschungsreisenden der westlichen Welt nicht nur Pflanzen, Tiere und materielle Güter mit nach Hause, sondern auch Tonaufnahmen. Unter der Leitung von Erich Moritz von Hornbostel entstand in Berlin ein ethnomusikalisches Archiv mit 16 000 Audioaufnahmen aus der ganzen Welt. Für seinen Beitrag zur Berlin Biennale wollte Tarek Atoui die Sammlung Hornbostel, die sich heute im Besitz des Ethnologischen Museums in Dahlem befindet, besuchen – machte bei seiner Visite aber einen Zufallsfund, der ihn seine Pläne über Bord werfen ließ.

In Nebenräumen des Dahlemer Museums entdeckte Atoui Hunderte Musikinstrumente nicht-westlicher Herkunft: Schlaginstrumente, Wind- und Streichinstrumente in Schubladen und Vitrinen, versehen lediglich mit einer Archivnummer, die nichts über die Nutzung oder Herkunft verrät. Wie alt sind diese Instrumente? Woher kommen sie? Wer hat sie gespielt? Und zu welchen Zwecken? Bei vielen der Exponate sind diese Fragen heute nicht mehr eindeutig zu klären, bei anderen hätte Atoui Recherchen anstellen können – doch das wollte er gar nicht.

Versuchen Anthropologen, die Vergangenheit zu rekonstruieren, entwirft der Soundkünstler Parallelwelten. Für seinen Beitrag zur Berlin Biennale lud Atoui neun Musiker aus den unterschiedlichsten Weltregionen ein, die obskuren Instrumente zu bespielen. Während der Biennale werden die Soloaufnahmen der „Dahlem Sessions" zusammengeführt und vor Livepublikum fortgesetzt. „Ein Museum erforscht solche Instrumente, aber sie werden hier niemals bespielt. Mich interessiert hingegen ihr Klang", erklärt der 1980 in Beirut geborene Künstler.

Atoui sammelt seit Jahren Sounds aus aller Welt und bringt sie in seiner Kunst mit teils selbst entwickelten Programmen zur Aufführung, so zuletzt auch auf der Documenta in Kassel. Ihn interessiere das Instrument als *found object*, der Antagonismus von Regeln und Improvisation, die Frage, wie Wissen durch Sound übertragen werden könne, erklärt er. „Jedes Instrument hat eine Geschichte. Aber in dem Moment, wo man es in die Hände nimmt, beginnt eine neue Geschichte." Vielleicht drehe sich das Spiel am Ende um. „Ich mag den Gedanken, dass ein Anthropologe in ferner Zukunft unsere ‚Dahlem Sessions' entdeckt und dann zu rekonstruieren versucht, welche Instrumente auf den Aufnahmen zu hören sind." *Sebastian Frenzel*

TAREK ATOUI
„I/E", Performance, Place du Carrousel du Louvre, Paris, 2013

Galerie
Chantal Crousel

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

CHANTAL PONTBRIAND

TAREK ATOUI

UN SON COLLECTIF ?

Musicien d'origine libanaise, Tarek Atoui a suivi des études de musique électroacoustique au Conservatoire national de Reims. Ces dernières années, il s'est notamment produit à la Biennale de Sharjah, la Documenta de Cassel et la Serpentine Gallery à Londres. Réalisé en juin 2013 à Paris, où il vit et est représenté depuis avril 2013 par la galerie Chantal Crousel, cet entretien revient sur les enjeux de sa pratique et de ses recherches, portant autant sur les musiques actuelles que traditionnelles. S'inscrivant dans une perspective plus historique que géographique, la démarche de Tarek Atoui témoigne d'une volonté d'« aller-vers », cherchant à inventer et mettre en œuvre, via le son, la dimension collective en art.

Galerie
Chantal Crousel

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

Galerie
Chantal Crousel

C.P. **Ta pratique mêle performances musicale et gestuelle. Peux-tu revenir en premier lieu sur cette spécificité?**

T.A. L'un de mes principaux axes de recherche réside dans l'articulation entre corps, instrument et composition, comme l'illustre notamment ma série de performances «Un-Drum[1]». En partant systématiquement d'un de ces paramètres, il s'agissait de penser à la manière de reconfigurer la relation entre eux. Plus le projet avance, plus ils ont tendance à devenir des couches solidaires les unes des autres.
Depuis quelque temps, je voulais explorer un processus dans lequel l'instrument détiendrait une place déterminante et permettrait à travers des principes de composition, de produire une performance. J'ai alors cherché à observer ce qui distingue un instrument classique de ceux que je construis et des interfaces que j'utilise, notamment en termes d'effort physique.
Dans le premier cas, plus on tape ou on souffle fort, plus le volume est élevé. Dans le second, l'intervention corporelle peut n'avoir que très peu d'impact ou, au contraire, entraîner d'importantes conséquences. C'est une différence qui m'intéresse.
Ce qui a attiré mon attention dès le début vers les musiques électroniques et expérimentales, c'est la possibilité d'un instrument qu'on ne pourrait pas totalement maîtriser, qui permettrait d'échapper à un certain systématisme – et, à terme, à une forme de virtuosité –, et qu'il faudrait à chaque fois réécouter et apprendre pour pouvoir en jouer. Pour moi, l'instrument constitue le point de départ, et la relation que j'entretiens avec lui m'a donné matière à créer une situation de performance.

[1] Initiée en 2009 et réalisée à l'aide de machines et de logiciels informatiques créés par l'artiste, la série «Un-Drum» se développe à partir d'expériences singulières, où se mêlent histoire personnelle, mémoire collective et ingénierie : l'arrestation de l'artiste pendant la guerre au Liban en 2006 – au cours de laquelle il perd en partie l'audition de son oreille gauche – (*Un-Drum 1 / Strategies of Surviving Noise*), les conséquences de la révolution culturelle sur la musique, le théâtre et les arts en Chine (*Un-Drum 2 / The Chinese Connection*), ou encore la microscopie électronique à balayage, qui lui inspire un outil permettant de décomposer un morceau de musique en plusieurs milliers de microsamples à partir desquels il constitue une immense base de données sonore (*Un-Drum 3 / The Semantic Scanning Electron Microscope*).

C.P. **Est-ce sur cette base que tu as imaginé ta participation à la Documenta 13 à Cassel en 2012, ainsi que la performance que tu as réalisée pour l'ouverture?**

T.A. Qu'est-ce qu'un instrument aujourd'hui? En quoi se distingue-t-il d'un outil? À partir de quand un objet tel qu'un marteau cesse-t-il d'être un outil pour devenir un instrument? Qu'est-ce qui le mobilise et le transforme? Autant de questions que j'ai voulu traiter pour la Documenta avec *Metastable Circuit*, le temps mis à ma disposition et l'environnement étant propices à la recherche et à la création. Mon projet s'est articulé en trois parties et ne s'est pas réduit à la performance effectuée au Fridericianum lors de l'inauguration. Tout au long de l'exposition à l'Orangerie, j'ai disposé d'un espace que j'ai baptisé La Lutherie et imaginé comme un lieu où discuter et inventer les façons de faire exister ces réflexions. Deux mois avant l'ouverture officielle de l'événement, je suis venu à Cassel pour rencontrer différents publics (scolaires, étudiants, membres du club des sciences, habitants de certains quartiers, etc.) afin de leur faire connaître le projet. Je les ai invités pendant que je construisais mon instrument. Cet espace de création a été activé à plusieurs reprises au cours de la manifestation. J'ai par ailleurs invité des écrivains, artistes sonores, musiciens et compositeurs à présenter des instruments rencontrés durant leur carrière ou leurs recherches. Une autre dimension du projet consistait à diffuser les

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

Galerie
Chantal Crousel

interviews et les sessions publiques réalisées à La Lutherie sur la web radio Hr2 Kultur.

C.P. **À cette occasion, tu as aussi été invité à revisiter les instruments d'Erkki Kurenniemi.**

T.A. En effet, cela a constitué le troisième volet du projet, notamment à travers la performance *DIMIs Re-connected*. Les premiers synthétiseurs digitaux créés par Erkki Kurenniemi[2] au tournant des années 1960 sont conservés à l'université d'Helsinki où j'ai effectué plusieurs visites afin d'apprendre et tester leur fonctionnement par moi-même. Kai Lassfolk, Mikko Ojanen et Jari Suominen, musiciens-chercheurs à l'université et familiers de ces instruments, m'ont beaucoup aidé. Ce qui m'a frappé, c'est que Kurenniemi n'a pas vraiment écrit de mode d'emploi. Il disait toujours qu'il proposait une utilisation possible, mais que d'autres, intuitivement ou empiriquement, pouvaient tout à fait concevoir leur propre version. J'aime l'idée d'un instrument évolutif, dont la réalité n'est pas fixée par écrit. L'Electric Quartet a particulièrement retenu mon attention. Développé au début des années 1970, c'est l'un des premiers instruments collectifs de musique électronique. Il s'agit d'un dispositif conçu pour quatre personnes, chacune ayant un son propre, rythmique ou mélodique, ce qui permet d'improviser simultanément. Au cours de mes recherches, je me suis souvent demandé ce qui arriverait si une ou plusieurs personnes construisaient un instrument et en jouaient collectivement. La question étant : quelles nouvelles formes de collaboration et de composition peut produire un tel schéma ?

[2] Mathématicien, physicien nucléaire, designer, philosophe et artiste finlandais né en 1941, Erkki Kurenniemi est l'un des pionniers de la conception d'instruments électroniques utilisant les technologies digitales.

C.P. **Ce processus axé sur le collectif est-il spécifique à ta proposition pour la Documenta ?**

T.A. Depuis le projet sur Erkki Kurenniemi, cette approche est devenue fondamentale dans mon travail. Mon intention était de connecter ses inventions à mon ordinateur afin de créer une machine qui se joue à quatre, comme l'Electric Quartet, mais où chaque interprète affecte et contrôle le son des autres. Cet effort commun génère une densité sonore qui ne permet plus aux musiciens de percevoir leurs contributions respectives.

C.P. **Adoptes-tu ainsi le rôle de chef d'orchestre ?**

T.A. Oui, en quelque sorte. J'opère comme une espèce d'orchestrateur-redistributeur du flux sonore entre les machines. Mais en même temps, je prends aussi part à la performance et me situe donc au même niveau que les autres.

C.P. **En somme, tu es celui qui mixe l'ensemble des sons produits.**

T.A. Exactement. Si j'ai appris une chose en travaillant avec ce type de dispositif, c'est qu'il repose sur la confiance mutuelle. Depuis la Documenta, l'idée que je me faisais d'un instrument, qu'il soit à usage individuel ou collectif, a considérablement évolué.

C.P. **Cette préoccupation semble récurrente dans ton travail, comme en témoigne notamment *Within*, programme en quatre mouvements qui s'étirait sur toute la durée de la Biennale de Sharjah en 2013 et impliquait un groupe d'étudiants malentendants.**

instrument. The sound itself can become an instrument because it is thenceforward transformed. In collective works and approaches, being aware of this offers a lot more possibilities in terms of writing and time management. So it was a matter of trying to recreate the Tarab by using contemporary aesthetics and techniques.

C.P. **So we come back to your Documenta proposal, which also played on this principle of mobility and transformation.**

T.A. The Kassel instrument was designed to be moved by truck and installed in different places in the city. I gave about 20 performances, from the Fridericianum to an alternative music club, by way of a cinema and a boat, i.e. extremely diverse situations and publics. There was that idea of "going towards" which was important.

C.P. **The globalization phenomenon has developed hugely in the past two decades, not only on the economic level, but on the artistic level as well. How do you see this new deal?**

T.A. The main thing in my eyes is knowing where my work is situated in relation to the history of contemporary music and performance. I do my utmost to stay as close as possible to this tendency and worry less and less about geography as a criterion for defining myself artistically.

Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods

Galerie
Chantal Crousel

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

***Within* | 2013**
Sharjah Biennial, avril 2013
Courtesy Tarek Atoui, Galerie Chantal Crousel
Crédits : Sharjah Art Foundation

***The Metastable Circuit* | 2012**
Documenta 13 (Cassel), juin 2012
Courtesy Tarek Atoui, Galerie Chantal Crousel
Crédits : Hagar Masoud

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

CHANTAL PONTBRIAND

TAREK ATOUI

A COLLECTIVE SOUND?

Tarek Atoui is a musician of Lebanese origin who studied electroacoustic music at the French National Conservatory of Reims. In the last few years he has performed at the Sharjah Biennial (UAE), the Cassel Documenta and the Serpentine Gallery in London. This interview was conducted in June 2013 in Paris, where he lives and has been represented since April 2013 by the Chantal Crousel gallery. In our conversation we go back over the challenges of his praxis and his research, focusing on present-day and traditional forms of music alike. Tarek Atoui's approach is part of a perspective that is more historical than geographical; it illustrates a desire to "go towards", seeking to invent and apply, via sound, the collective dimension in art.

Galerie
Chantal Crousel

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

C.P. **Your praxis mixes musical and physical performances. To start with, could you specifically discuss this?**

T.A. One of my main research themes lies in the articulation between body, instrument and composition, as is clear in particular in my "Un-Drum" performance series.[1] By systematically starting out from one of these parameters, it was a matter of thinking about how to reconfigure the relation between them. The more the project advances, the more they tend to become layers connected to one another. For a while now I wanted to explore a process where the instrument would have a decisive place and, through compositional principles, make it possible to produce a performance. So I tried to observe what sets a classical instrument apart from the ones I build and the interfaces I use, especially in terms of physical effort. In the first case, the harder you strike or blow, the higher the volume is. In the second, the bodily intervention can only have a very low impact, or, conversely, it can bring in major consequences. This is a difference which interests me.

What drew my attention from the outset towards electronic and experimental music was the possibility of an instrument you couldn't have complete control over, that would help to get away from systematic things – and, in due course, from a form of virtuosity –, and that, each time, you would have to listen to again and learn, in order to be able to play it. For me, the instrument is the point of departure, and the relation I have with it has given me the stuff with which to create a performance situation.

[1] Initiated in 2009 and performed with engines and softwares designed by the artist, the "Un-Drum" series starts from singular experiences in which personal history, collective memory and engineering are mixed: the arrest of the artist during the Lebanese war in 2006 – during which he permanently lost partial hearing in his left ear – (*Un-Drum 1/Strategies of Surviving Noise*), the result of the Cultural Revolution on music, theatre and arts in China (*Un-Drum 2/ The Chinese Connection*) or the scanning electron microscope which inspire to him a tool allowing to decompose a music piece in several thousand micro samples from which he constitutes a huge sound database (*Un-Drum 3/The Semantic Scanning Electron Microscope*).

C.P. **Is it on this basis that you imagined your participation at Documenta 13 in Kassel in 2012, as well as the performance you put on for the opening?**

T.A. What is an instrument today? How does it differ from a tool? When does an object like a hammer stop being a tool and turn into an instrument? What mobilizes and transforms it? I wanted to deal with all these questions for Documenta with *Metastable Circuit*, and the available time I had and the environment were favourable to research and creation. My project was organized in three parts, and wasn't reduced to the performance put on at the Fridericianum for the inauguration. Throughout the exhibition at the Orangerie, I had a space that I called La Lutherie, and imagined as a place for discussing and inventing ways of getting these reflections to exist. Two months before the official opening of the event, I went to Kassel to different kinds of public (schools, students, members of the science club, inhabitants of certain neighbourhoods, etc.) to tell them about the project. I invited them while I was building my instrument. That creative space whirred into action on several occasions during the show. I also invited writers, sound artists, musicians and composers to present instruments they'd come across during their careers and research. Another dimension of the project consisted in broadcasting the interviews and public sessions held at La Lutherie on the web radio Hr2 Kultur.

Galerie
Chantal Crousel

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

Galerie
Chantal Crousel

C.P. **On that occasion, you were also invited to re-visit Erkki Kurenniemi's instruments.**[2]

T.A. That in fact was the third part of the project, in particular through the performance *DIMIs Re-connected*. The first digital synthesizers created by Erkki Kurenniemi in the early 1969s are held at Helsinki University, which I visited several times to learn about and test how they worked for myself. Kai Lassfolk, Mikko Ojanen and Jari Suominen, all university musicians and researchers and familiar with these instruments, helped me a great deal. What struck me is that Kurenniemi has not really written a user's manual. He always said that he was proposing a possible utilization, but that others, intuitively or empirically, could quite well design their own version. I like the idea of an evolving instrument, whose reality is not fixed by writing. The Electric Quartet especially caught my attention. As one of the first electronic musical instrument collectives, it developed in the early 1970s. Involved is a system devised for four people, each one having his or her own sound, rhythmic or melodic, which makes it possible to improvise simultaneously. During my research I've often wondered what would happen if one or more people were to build an instrument and play it collectively. The question being: what new forms of collaboration and composition can produce this kind of plan?

[2] Erkki Kurenniemi is a Finnish mathematician, nuclear physicist, designer, philosopher and artist who was born in 1941. He was one of the pioneers in the design of electronic instruments using digital technologies.

C.P. **Is this collective-related process specific to your proposal for Documenta?**

T.A. Since the project on Erkki Kurenniemi, this approach has become fundamental in my work. My intent was to connect his inventions to my computer so as to create a machine that can be played by four people, like the Electric Quartet, but with each player affecting and controlling the sound of the others. This shared effort gives rise to a sound density that no longer permits the musicians to perceive their respective contributions.

C.P. **So are you taking on the conductor's role?**

T.A. Yes, in a way. I function like a sort of orchestrator-*cum*-redistributor of a sound flow between the machines. But at the same time I also take part in the performance and thus place myself at the same level as the others.

C.P. **In a word, you're the person who mixes all the sounds produced.**

T.A. Precisely. If I've learnt one thing by working with this kind of system, it's that it's based on mutual trust. Since Documenta, the idea I had of an instrument, be it for individual or collective use, has developed considerably.

C.P. **This concern seems recurrent in your work, as is shown in particular by *Within*, the programme in four movements during the 2013 Sharjah Biennial and involved a collaboration with a group of deaf students.**

T.A. Absolutely. Even in my project *Visiting Tarab*, on the Tarab, classical Arabic music, it's always there. For me the instrument is no longer necessarily an interface or a material object, but it will sometimes even become abstract matter capable of encouraging or underpinning a creative process. For example, if you write a poem while listening to music, this music in a way becomes the poet's

Chantal Pontbriand. «Tarek Atoui, un son collectif?», *Volume*, December 2013, P. 141-149.

instrument. The sound itself can become an instrument because it is thenceforward transformed. In collective works and approaches, being aware of this offers a lot more possibilities in terms of writing and time management. So it was a matter of trying to recreate the Tarab by using contemporary aesthetics and techniques.

C.P. **So we come back to your Documenta proposal, which also played on this principle of mobility and transformation.**

T.A. The Kassel instrument was designed to be moved by truck and installed in different places in the city. I gave about 20 performances, from the Fridericianum to an alternative music club, by way of a cinema and a boat, i.e. extremely diverse situations and publics. There was that idea of "going towards" which was important.

C.P. **The globalization phenomenon has developed hugely in the past two decades, not only on the economic level, but on the artistic level as well. How do you see this new deal?**

T.A. The main thing in my eyes is knowing where my work is situated in relation to the history of contemporary music and performance. I do my utmost to stay as close as possible to this tendency and worry less and less about geography as a criterion for defining myself artistically.

Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods

Galerie
Chantal Crousel

Pauline Mouhanna. “Tarek Atoui. Du Liban au transnational”, *L’Hebdo Magazine*, February 22, 2013.

http://magazine.com.lb/index.php/fr/liban/sans-commentaire-/item/53?issue_id=64

Tarek Atoui. Du Liban au transnational

Galerie
Chantal Crousel

Ses extraits musicaux viennent d’ici et de là-bas, du passé et du présent. Son univers musical est multinational. Tarek Atoui est un artiste connu pour ses compositions complexes et originales. Zoom sur ses expériences musicales qui méritent d’être racontées.

De Beyrouth à Paris. De la capitale française à Amsterdam. De la capitale des Pays-Bas à Munich. De Munich à New York. Des Etats-Unis au Moyen-Orient. L’Egypte, la Jordanie, les Emirats arabes unis… Vous l’aurez compris, aujourd’hui, le monde de Tarek Atoui est universel.

Pauline Mouhanna. "Tarek Atoui. Du Liban au transnational", *L'Hebdo Magazine*, February 22, 2013.

http://magazine.com.lb/index.php/fr/liban/sans-commentaire-/item/53?issue_id=64

Guetter le moindre son

En 1998, à 18 ans, le musicien se rend en France. Direction: le Conservatoire national français de Reims pour étudier la musique contemporaine et électronique. Il ne retournera au Liban qu'en 2005 pour une courte période. Il avait alors envie de découvrir la scène libanaise, le post-rock, les œuvres électroacoustiques. Un an plus tard, il reviendra à son pays d'origine et organise deux ateliers. Il présente aux musiciens un logiciel qui crée des mélanges très complexes de paysages sonores numériques. En 2008, il devient codirecteur artistique des studios Steim à Amsterdam et sort son premier album solo de la série Mort aux Vaches. Outre cet album, le musicien n'a pas arrêté ses diverses performances. Ces dernières sont construites à partir de paysages sonores pleins de ruptures, de coupures, de contrastes, de fréquences numériques et d'échantillons provenant de différentes sources. Tout y passe: des enregistrements de terrain, des voix, des fichiers multimédias, de la musique populaire, des sons de guerre… Une preuve de plus de son universalité. Mais il ne faut pas oublier que ce musicien est avant tout un homme passionné qui n'hésite pas à transmettre sa passion. Il enseigne aux enfants d'enregistrer des sons, des films et des images de leur environnement local et d'éditer la vidéo. Il l'a fait dernièrement avec des enfants des réfugiés de camps palestiniens au Liban. Et a récemment fait découvrir son univers aux habitants de Sharjah aux Emirats arabes unis (voir encadré). Du monde de l'art, du théâtre, de la danse, de la musique, les sons de Atoui voyagent dans des univers assez divers. Mais à chaque fois avec la même énergie. Que ce soit au New Museum à New York, exclusivement consacré à la présentation d'art contemporain du monde entier; à la Maison Rouge à Paris, fondation française pour l'art contemporain, à but non lucratif; à la Biennale Mediacity à Séoul, mettant en scène l'évolution de l'art des nouveaux médias; à la Haus der Kunst, comprendre Maison de l'art, ou le musée allemand situé à Munich ou enfin à Darat al Founoun ou la Maison des arts de Amman, en Jordanie. C'est dans tous ces différents endroits du monde que Tarek Atoui a déjà eu la chance de se produire. Et son histoire musicale ne fait que démarrer!

Galerie
Chantal Crousel

"Sharjah Art Foundation, Sharjah Biennial 11
Re : emerge – Towards a New Cultural Cartography,"
e-flux, April, 2013.

http://www.e-flux.com/announcements/biennial-11-programme-of-music-performance-and-film-continues/

e-flux

Sharjah Art Foundation, Sharjah Biennial 11
Re : emerge – Towards a New Cultural Cartography

March 13–May 13, 2013
Sharjah, UAE

www.sharjahart.org

Galerie
Chantal Crousel

Sharjah Art Foundation (SAF) continues an extensive programme of music, performances, and film screenings as part of Sharjah Biennial 11 (SB11), Re:emerge – Towards a New Cultural Cartography, which opened March 13 and will continue through May 13, 2013.

Film screenings programmed by Tilda Swinton, Jean-Pierre Rehm, Ali Jaafar, Steve Anker, Khavn De La Cruz, Alcino Leite Neto, Mehelli Modi and Apichatpong Weerasethakul take place each weekend at Mirage City Cinema, an open-air architectural space designed by Apichatpong Weerasethakul and Ole Scheeren for SB11.

On April 18, Tony Chakar's performance One Hundred Thousand Solitudes will examine images from the recent Arab revolutions and international Occupy movements. On April 20, his book launch for The Dialogue That Is Us will take place, along with his lecture performance The Space of Nūn that will tell the story of an old woman who walked through Tahrir Square during the siege by the Egyptian army, distributing a message of non-violence to the soldiers.

On April 19, electronic composer and visual artist Ryoji Ikeda will present an audiovisual concert, datamatics [ver. 2.0]. Using 2D sequences of patterns derived from hard drive errors and studies of software code, imagery transforms into dramatic, rotating views of the universe in 3D. A powerful and hypnotic soundtrack reflects the

"Sharjah Art Foundation, Sharjah Biennial 11
Re : emerge – Towards a New Cultural Cartography,"
e-flux, April, 2013.

http://www.e-flux.com/announcements/biennial-11-programme-of-music-performance-and-film-continues/

imagery through a layering of sonic components to produce immense and apparently boundless acoustic spaces.

Tarek Atoui's sound composition Within unfolds over the course of SB11 through interrelated movements that build up and feedback on each other. With several performances in each movement, Within progresses spatially from areas around the city to the Biennial sites, taking place in outdoor locations where the audience is close to the performers. The project Tacet, an investigation into how deaf people understand and perceive sound, inspired Atoui to write Within as a chain reaction of rhythmic and plucked pulses, silent and emic ones. On April 19, Charbel Haber performs his composition for Electric guitar and pedals. On April 26, Wu Na will perform a piece that she composed for The Guqin. On May 9, Atoui and students from Al Amal School for the Deaf will perform their composition Below 160. Hassan Hujairi will perform Music for handmade electronics, laptop and electric oud, the final movement of Within, on May 10.

On May 10, during the final week of the Biennial, German-Iraqi chamber music ensemble Lagash will perform music drawn from the centuries-old Maqam tradition, a melodic system in classical Arabic music that is based on specific note combinations. The music of Lagash contains composed as well as improvised elements, complex melodies, melancholic harmonies, and surprising rhythms.

For SB11, Curator Yuko Hasegawa proposes a new cultural cartography that reconsiders the relationships between the Arab world, Asia, the Far East, through North Africa to Latin America. SAF's five new multi-functional art spaces in the Sharjah Heritage Area were inaugurated on the opening day. The 2013 Sharjah Biennial Prize was presented on opening night to Apichatpong Weerasethakul and Chai Siri, Tiffany Chung, Wael Shawky, Monir Shahroudy Farmanfarmaian, Magdi Mostafa, and Fumito Urabe.

SB11 opening week events included performances by Işıl Eğrikavuk, Hassan Khan, Otobong Nkanga, Wael Shawky, Tony Chakar, Shahzia Sikander, Tintin Wulia, Tony Chakar, The Brockas, and alva noto with a special appearance by Ryuichi Sakamoto; as well as film screenings, panel discussions, and the annual March Meeting, a symposium of presentations, thematic sessions and panels that contextualised the Biennial's concept.

Galerie
Chantal Crousel

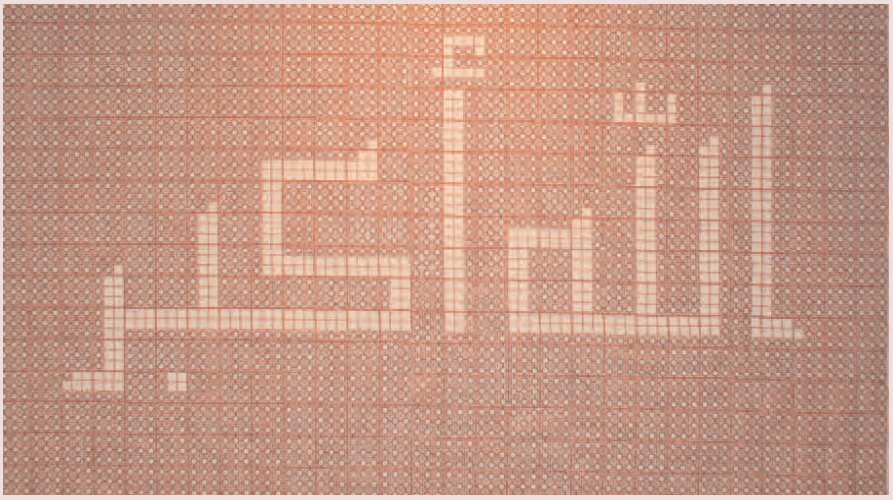
Cléa Daridan. "FIAC, le pari de la performance", *Diptyk Magazine*, October 2013.

Fiac 2013
Grand Palais, Paris,
du 24 au 27 octobre

FIAC, le pari de la performance

Cette année la FIAC célèbre sa 40e édition. Pour l'occasion les « in » et les « off » décident de frapper fort, et multiplient les évènements d'envergure. Pour mieux flirter avec Art Basel ?

CLÉA DARIDAN



Ahmed Mater, ***Allah-o-Akbar,*** 2011, Slick 2013

La galerie The Third Line, venue de Dubaï pour la seconde fois, confirme de Bâle à Paris sa place de jeune galerie prospectrice. Aux côtés de Youssef Nabil et Farhad Moshiri, elle expose de nouveaux talents comme la Bengali Rana Begum remarquée l'an dernier, devenant ainsi un acteur clef de l'art contemporain au Moyen-Orient.
Place Vendôme, Tadashi Kawamata présente, avec le soutien de Kamel Mennour, une œuvre *in situ* au sommet de la colonne. Intitulée *Tree Huts*, cette sculpture est un prolongement de sa réflexion sur l'espace architectural et social, confrontation inattendue avec le style XVIIe de Jules-Hardouin Mansart.
Après Hassan Khan en 2012 et Dan Graham en 2011, le Louvre poursuit son action en faveur de la performance en accueillant un projet créé spécialement par Tarek Ataoui. L'artiste libanais virtuose du *sampling* met en place dans les jardins du Carrousel une structure sonore nomade, mêlant enregistrements d'archives, improvisation et sons électroniques, activée lors de séances spéciales avec des musiciens invités.

HORS LES MURS ET *OFF*

Dans la longue liste des foires *off*, on commencera par SLICK désormais installée sur les berges de Seine. Le Saoudien Ahmed Mater représenté par Emerge (Paris) propose *Allah-o-Akbar*, un grand format manifeste composé de douilles de balles en plastique. On se rendra ensuite à la YIA (Young International Artits) qui a pour particularité de présenter cette année 80 *statements*, disséminés entre quatre espaces du Marais. On soulignera l'engagement des galeristes participants, désormais relégués au second plan au profit de leurs artistes. Ainsi Loevenbruck fait place à une œuvre grand format de Morgane Tschiember, jeune artiste française que l'on avait pu apprécier en 2010 dans le cadre d'un solo show à la Fondation Ricard : *Swing* est une nef monumentale en lévitation, invitant à une déambulation mystique. Le Palais de Tokyo rendra enfin un vibrant hommage à la scène contemporaine française, avec l'exposition très attendue de Philippe Parreno qui offre, pour la première fois depuis sa réouverture, l'ensemble de ces 22 000 m2 à un seul artiste.

Galerie
Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

GLOBAL ART FORUM_7

The Serpentine Gallery's Hans Ulrich Obrist hosted a discussion on score with Tarek Atoui, Tristan Bera, Dominique Gonzalez-Foerster and Andre Vida. "Improvisation is not so much fun when it comes out of this illusion of freedom, it's more fun when it comes out of restriction," said Bera.

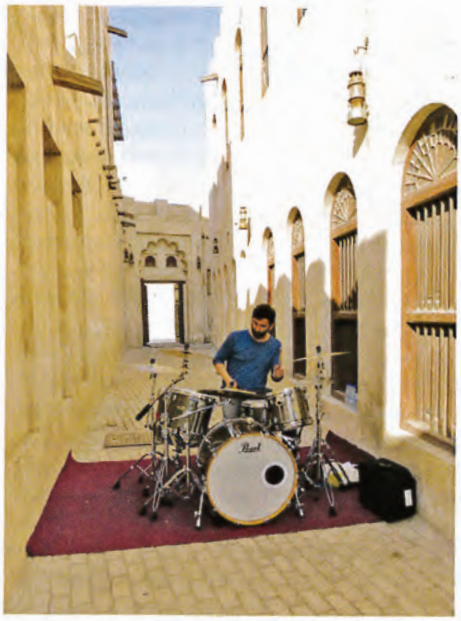
Canadian writer and artist Douglas Coupland gave a humorous talk on *Futurity*, and said, "As a race – as a species we have never been as intelligent as we are now, but we have also not been as stupid as we are now."

"Purity manifests itself in the things we want," said Egyptian artist Hassan Khan during his discussion on the matter.

"I wanted to have a relationship with writing that has an open end, not one with any restrictions," said Tarek Atoui during his lecture on Arabic score.

Hans Ulrich Obrist asked, "Was there music before the writing of music?" during his discussion on score.

Shumon Basar, Guy Mannes-Abbot and Ramallah-based artist Shuruq Harb, involved in the discussion *Place (Ramallah)*. Basar asked, "Can a place be a place without having a name attached to it?" Harb responded, "the way you define a place is always through its people."



From left: **Tarek Atoui, *Metricize*, 2013.** Performance view, Heritage Area, March 13, 2013. Cevdet Erek. **Burak Arikan, *Neoliberalism(s)*, 2013,** custom software, interactive screen, three digital ink-jet prints. Installation view, Arts Area. **Apichatpong Weerasethakul and Chai Siri, *Dilbar*, 2013,** HD video, black-and-white, sound, 10 minutes.

Galerie
Chantal Crousel

Tarek Atoui „Un-drum 2: The Chinese Connection", 2010, Experimentaclub, Madrid

TAREK ATOUI

In der Orangerie will der Libanese ein musikalisches Labor wachsen lassen. Selbstverständlich mithilfe von Elektronik

Computer sind keine Menschen. Und doch erinnert die Art, wie Tarek Atoui mit dem Laptop umgeht, das Mischpult bedient oder ein Touchpad berührt, an ein Verhalten, das eigentlich nur bei Paaren zu beobachten ist. Es wirkt, als flüsterte er oder stritte sich mit den Maschinen, als bekämpfte oder streichelte er sie. Vor allem aber scheint er mit ihnen zu tanzen.

Wie in Schardscha, der Hauptstadt des gleichnamigen Emirats, wo Atoui seine jüngste Performance auf einem Platz in der historischen Altstadt aufführte. Im März dieses Jahres eröffnete er ein Konzert oder vielmehr eine Klanginstallation, die Flötenspieler, Trommler, Gitarristen, Sänger und immer wieder Atoui selbst mit seinem Equipment mehrere Stunden ohne Unterbrechung realisierten.

Tarek Atoui wurde 1980 in Beirut geboren und studierte am Konservatorium von Reims in Frankreich Elektroakustik und zeitgenössische Musik. Eine Ausbildung, die die experimentellen Formate beförderte, die Atoui bei der Performa in New York (im November 2011), der Transmediale im Berliner Haus der Kulturen der Welt (2007) oder eben in Schardscha präsentierte.

Zwischen weißen Mauern erklangen traditionelle arabische Musik, elektronischer Sound, minimale Geräusche und religiöse Lieder. Eine Zusammenstellung, sagt Tarek Atoui, die nach einer Weile *tarab*, einen tranceähnlichen Zustand, erzeuge. „*Tarab* ereignete sich in den Hinterhöfen", erzählt Atoui, „in denen die Menschen lange Zeit zusammensaßen und auf verschiedenste Art und Weise kommunizierten."

Der Aufführungsort von Atouis Performance in Schardscha ist im Grunde auch ein Hinterhof, ein versteckter Ort, durch den die heiße Wüsten- und die kühle Meeresluft weht. Bei der Documenta in Kassel will der Künstler nun die Orangerie beziehen. Wie könnte das aussehen?

Wo traditionell Bäume und exotische Pflanzen stehen, soll ein Laboratorium wachsen, in dem Tarek Atoui zusammen mit Studenten Instrumente bauen möchte; keine Werkzeuge, mit denen lediglich Töne erzeugt werden, sondern Objekte, mit denen man sprechen kann.

Außerdem plant Tarek Atoui diverse Auftritte. Seine technische Ausrüstung, die Rechner, Bildschirme, Kabel und Knöpfe, die Hard- und Software, soll um Sensoren erweitert werden, die auf Atouis langen, schlanken Körper reagieren und auf die er selbst antworten muss. Zwischen den digitalen, computergenerierten Klängen, den Geräuschen aus Radios, Kinos oder Archiven dürfte das auch in Kassel ein sehenswerter Paartanz werden. *as*

Galerie
Chantal Crousel

"Tarek Atoui in collaboration with Bonniers Konsthall, Vitamin Creative Space, and EMS (Electronic Music Studio)", *e-flux*, November 2012.

http://www.e-flux.com/announcements/tarek-atoui/

e-flux

Tarek Atoui in collaboration with Bonniers Konsthall, Vitamin Creative Space, and EMS (Electronic Music Studio)

Galerie
Chantal Crousel

Bonniers Konsthall is proud to announce the beginning of an extended collaboration with acclaimed sound artist Tarek Atoui, Vitamin Creative Space and EMS (Electronic Music Studio).

This unique collaboration has arisen by way of Bonniers Konsthall's exhibition More Than Sound, centered on the use and composition of music within contemporary artistic practices, but will move beyond it as a unique element and conceive a new development of those energies within the global context. For this project Atoui will consider the construction of instruments that take existing archives as sound sources and transform them into a multitude of samples and fragments, which will be used to create new pieces and sounds. Atoui's technique will re-visit the concept of sampling in a manner that electronic music, hip hop and other musical genres have yet to define. As a means of generating a dynamic exchange of knowledge, research, experiments and concepts between institutions, the project will engage a multitude of artists, sound engineers and musicians both in Sweden and China, who, together with Atoui, will produce new and different outcomes which will reflect both its musical and spiritual qualities, and amplify the perception of space and time throughout the duration of the collaboration, as well as beyond its completion.

Atoui's recent performance at Bonniers Konsthall on November 25th, 2012 marked the beginning of a

dynamic collaboration that will soon manifest itself in Guangzhou, China, where additional research, workshops and performances will take place. Throughout 2013, numerous performances will take place at Bonniers Konsthall and Vitamin Creative Space.

Tarek Atoui was born in Lebanon in 1980 and moved to Paris in 1998, where he studied contemporary and electronic music at the French National Conservatory of Reims. Today Atoui works within the realm of sound performance and articulates composition, physicality and engineering in complex and inventive ways. He specializes in creating tools for interdisciplinary art forms and education, such as his pioneering youth workshop Empty Cans presented in France, Holland, Lebanon, Egypt, and New York, as part of his Museum as Hub residency at the New Museum. Recent productions and performances also include dOCUMENTA (13) and the Serpentine Gallery's Memory Marathon.

For more information about Bonniers Konsthall's exhibitions and program, please visit www.bonniers-konsthall.se.

Galerie
Chantal Crousel

Isabella E. Hughes. "Desert Beat: Tarek Atoui", *Art Asia Pacific*, September 2012.
http://artasiapacific.com/Magazine/80/TarekAtoui

Desert Beat: Tarek Atoui

Profiles: Interview BY Isabella E. Hughes from Sept/Oct 2012

TAREK ATOUI setting up four microphones in the desert of Ash Shigaya, north of Kuwait, to record the sound piece Unplified, 2012. Courtesy MinRASY Projects, London.

Galerie
Chantal Crousel

On the May morning after the debut of sound artist Tarek Atoui's newly commissioned piece Unplified (2012) at the Museum of Modern Art in Kuwait City, Atoui, who had only a few hours of sleep the night before, was surprisingly energetic. Wearing one of his signature quirky, androgynous sweaters despite the already intense heat, Atoui was quick to smile and crack sarcastic jokes. Born and raised in Lebanon and now based in Paris, he sat down with me to discuss his new installation and the collaboration process with MinRasy Projects—an organization run by Rana Sadik and Samer Younis that produces and displays contemporary art projects in Kuwait—before recounting how he began his career as a sound artist, as well as his upcoming work.

Atoui's Unplified was a sound installation presented inside a blindingly illuminated portacabin, which was located in the museum's searingly hot courtyard. The temporary building was split into two connected rooms without air-conditioning. The first room was empty except for an audio recording of desert sounds, filtered through Atoui's custom-designed feedback system. Installed in the second room were four microphones that amplified the listener's movements in the space so that the emptiness of the desert was replaced by the sound of human presence, together forming what Atoui describes as a "full sonic experience." He began our breakfast by explaining that the process of creating Unplified was "like an experiment . . . I didn't know what was going to happen in the desert. I know my studio in Paris, but this was quite extreme."

How did the collaboration between you and MinRasy Projects come about?

It started with a form of commission. Over the past few years, MinRasy had been inviting artists to work on the theme of the Palestinian presence in Kuwait. Before me, there were Tarek al-Ghoussein, Khalil Rabah and others, so I am a continuation of this project. In my case, what Rana Sadik proposed was doing a sound installation based on a book by Ghassan Kanafani, titled Men in the Sun (1963), about three Palestinian refugees who die en route to Kuwait, where they plan to seek work. What Rana told me is that when she read this book, she could imagine or hear the sounds that Kanafani was describing. So this is how things started.

What do you hope is communicated through Unplified?

I have no hope at all! I really don’t know what I hope people get or feel from it. It is a very abstract piece of work; you can relate to it on different levels. Based on the response I received yesterday, there are a diversity of experiences you can get out of it. I developed this as a conceptual sound piece with a complex relation to the book, but I didn’t have a specific intention . . . I know it is not an easy piece; it is not an environment that you can stand at ease in. It’s hot and it’s saturated, in terms of light. The sound, as well, is saturated and these three elements function together. What I really like is that these elements reproduce the intensity that I wanted.

On the subject of the elements, this is quite different than most of your other pieces, which are primarily sound-based. Unplified mimics a desert environment through its use of oppressive heat and blinding light. Was this your idea, to create a desert environment in which to experience the work?

Actually it was Rana’s idea first to present it this way, and I thought it was great. With Rana you can dare to push boundaries, and she offered me this possibility. And then I thought that, yes, this is how it should be. I’m used to working in a more typical exhibition space and presenting my work in a more modest way. Now the piece is a full ensemble that also contains sound, and
these elements are not easily separated.

Just like the main characters in the book, who traveled across the desert from Basra, in Iraq, to Kuwait inside a water tanker, you also made this journey. What was that experience like?

Well, this was not my idea, actually; it was Rana’s again. It happened in December 2011 and my trip took only a few hours. But it was good that I did the journey anyway, as it helped my process. I knocked on the water tanker I was traveling in, but it wasn’t interesting, so I didn’t use this sound.

Instead of using the natural, raw sounds of the desert that you recorded, you manipulated them. How did you do this and why?

I didn’t want to create an illustration of the sound environment of the book. The idea was to transform this into something else, to use the story as a generator to produce something different. But there is still a relationship to the novel: having four speakers relates to the number of characters in the book. The idea was to tune the analysis system on each speaker to act differently, creating a symphony, where each speaker generates a different sound and the four create the piece together, but when you move through the space, you can still hear each one on its own. I didn’t want to use or show the sound in a raw way. The sound loop in the installation is two hours long, cut down from seven hours of recorded sound footage.

Galerie
Chantal Crousel

Isabella E. Hughes. “Desert Beat: Tarek Atoui”, *Art Asia Pacific*, September 2012.
http://artasiapacific.com/Magazine/80/TarekAtoui

Sound art in the Middle East is still something of a rarity. How did you begin your career?

When I was a teenager, I was a techno DJ, but after DJ-ing for a while I got bored and thought that I better study something more seriously. I really started sound art when I finished high school and went to university in France, where they teach these things. At some point, I started coming back to the Middle East and began doing projects here.

You have worked all over the world, from New York, to Kassel for Documenta, Seoul and other cities. Though you are from the Arab world, how much is the region a point of reference in your artwork?

Not much, actually. What really interests me is not the regional context of the Middle East, but perpetuating and prolonging things related to the history of sound art and contemporary music. A lot of the questions that interest me come from this discourse, with less and less regional connotations, even if the material or themes are taken from this environment.

What is coming up next for you?

After participating in Documenta this summer, I will start a project with a British performing-arts troupe called Forced Entertainment, who are reinventing contemporary theater. Then I’m going to Beijing and Hong Kong at some point, to continue the project shown in Documenta; and I will perform Revisiting Tarab at the Serpentine Gallery [in London] during Frieze week in October.

Galerie
Chantal Crousel

Nana Asfour. "Tarek Atoui: Visiting Tarab", *The New Yorker*, November 4, 2011.
http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2011/11/tarek-atoui.html

THE NEW YORKER

Tarek Atoui: Visiting Tarab

Posted by Nana Asfour

Galerie
Chantal Crousel

When he was growing up in Beirut, Tarek Atoui had little interest in Arabic music. He wasn't alone; many Lebanese of his generation, myself included, tuned in to mainly American and European music. He left Lebanon in 1998 and moved to France, where he studied contemporary and electronic music at the French National Conservatory, in Reims. Since he graduated in 2003, he's been travelling the world performing his own brand of sound art, which relies on manic body movements to control the sounds of machines he built himself. Much of it involves knob turning, he says, "like playing systems of faucets."

Atoui has made music about Lebanon before—this piece, from his "Un-drum" series, draws upon his arrest and torture during the 2006 war—but it wasn't until Atoui received an invitation to participate in this year's Performa biennial, in New York, that he immersed himself in his own musical heritage. After some preliminary research, he decided to focus on tarab, a trance-like effect associated with a form of Arab art-music from the early twentieth century. (To get a taste of tarab, listen to the Sufi singer Abdel Nabi al Rannan and Asma al Koumsariya.) Atoui was attracted to the improvisation, which binds the audience to the performer. "Tarab is not a music genre but a state of 'melotrance' that you reach after being exposed to music for a certain amount of time," Atoui told me. Tarab, he said, "used to happen in courtyards, where people would come and sit for hours."

While he delved further into tarab, Atoui remembered hearing about Kamal Kassar, a Lebanese lawyer, musician, and collector of traditional Arabic recordings. Kassar had spent years scouring the Middle East and beyond for rare old 78-rpm discs and studio tapes dating back to 1903. Atoui invited musicians he wanted to collaborate with for the Performa commission—from the experimental hip-hop musician DJ Spooky to Tokyo-born composer Ikue Mori—to Lebanon to peruse Kassar's stash. "The idea was to open up the collection to a number of musicians from different practices but all related to sampling," Atoui said. He saw this as an opportunity to not only educate other musicians but also himself. "Even though I am from this culture and this region, I knew as little as they did."

Kassar, who has created a foundation to digitize and preserve his collection, proved to be an avid tea-

cher. In his climate-controlled music pavilion in the Lebanese mountains, Kassar treated the musicians to hour-long lessons in Arabic music history. These not only included recordings played on an old gramophone, but also archival images and film footage, as well as live performances. "Kamal created this environment that was like being in a space out of time," Atoui said.

As he went through the music, Kassar explained the difference between Arabic forms such as doulab, qasida, taqsim, and samai. (Those of us who have not enjoyed Kassar's private lessons can learn more at Maqam World and Traditional Arabic Music.) To render the music more accessible to his guests, Kassar divided the material into sections—urban, rural, religious, etc. Mori was drawn to a rhythmic form called bashraf; others found an affinity with the breathing of Koranic music, drumming from the north of Egypt, Sufi music from the south. After choosing the tracks that appealed to them, the visitors returned home to work on their own compositions for Performa.

They kept in touch with Atoui, who had to figure out how to bring all the pieces together. "A lot of them were careful about not offending this culture," Atoui told me. "They were very precise about how they cut sentences to the meaning of the songs."

On Saturday, at Performa, Atoui will string the works of the sixteen invited musicians into three suites of about an hour and a half each. It will open with Atoui's own composition, based on a traditional set of Egyptian violin solos filtered through his custom-made electronic contraptions and interrupted by a variety of samples of film and ambient sound. After his solo performance, each of his collaborators will take the stage to play his or her own piece, with Atoui returning several times during the evening to improvise. He will direct another tarab session in March in Sharjah, in the United Arab Emirates, this time with an Arabic orchestra and seminars on traditional and contemporary music. If his generation were better informed about their musical heritage, Arabic music, would, Atoui says, "take a completely different shape."

Galerie
Chantal Crousel