

# Mastermind

Traduit par Lucy Pons

**Il y a dans votre travail un sens aigu de ce que l'on pourrait qualifier de « négatif ». Dans les pratiques photographique et cinématographique, cet aspect indique un lien avec l'in audible et l'invisible. On a l'impression que vous exhumez des « négatifs » pour les mettre en jeu dans des interventions soigneusement agencées. Pourriez-vous nous en dire plus sur l'importance que vous accordez au fait de révéler de telles inconnues ?**

L'écoute est une activité projetée, même si sa forme est instable ou un peu obscure. Elle révèle toujours quelque chose, y compris lorsque les sentiments que provoquent ces simulacres ne sont pas positifs et évoquent la violence de la situation. L'un de mes travaux récents, *Stasi*, consiste en une pièce pour deux voix (féminine et masculine), dans laquelle une mélodie monocorde est chantée en continu pendant cinquante minutes et enregistrée en studio. Une sorte d'horizon statique sur lequel les voix des interprètes sont contraintes de maintenir une intensité réciproque, mettant ainsi à nu leurs faiblesses tout en établissant une étonnante relation entre la mélodie et les corps. J'explore tout ceci car cela constitue pour moi la clé d'une certaine réceptivité, comme un mouvement régressif vers un état vulnérable par rapport au savoir, à la vue et l'ouïe. Tenter de plonger le public dans cet état, revient aussi à instaurer un trouble intelligent, ce à quoi il me semble que vous faites allusion en parlant d'aspect « négatif ».

ÉMELINE VINCENT

FRANCESCO FONASSI

**Les performances et les films que vous réalisez renvoient au champ de l'expérimentation scientifique, mais aussi au terrain de jeu. Vous renversez des situations prédéfinies dans lesquelles la normalité disparaît peu à peu, laissant place à ce qui n'a pas encore été entendu. Comment définissez-vous la sphère acoustique optimale dans votre pratique ?**

Il est difficile de définir des mesures en ce qui concerne l'air et l'acoustique, mais je me trouve bien entendu dans un certain état d'esprit avant de projeter et de réaliser une pièce. La plupart du temps, cela est déclenché par une image ou une technique et se rapporte à un lieu spécifique. Il me faut ensuite soustraire mes propres actes de ces images afin d'obtenir une matrice ou un canal, là où d'autres

agiraient directement. J'ai conçu l'installation *Everest FM 100.1* de la manière suivante : en regardant le sommet d'un immeuble, j'ai imaginé un segment aérien qui pourrait y faire monter des centaines de personnes, afin qu'elles entendent un discours et puissent jouer sur l'urgence d'un territoire et de ses habitants, repoussant ainsi les limites de leur propre capacité de réception. Ceci se traduisait concrètement par trois sessions de diffusion radiophonique, amplifiées du haut de la Tour Everest à Vicence et émises par cinquante participants choisis au hasard. Mon travail implique souvent la dislocation entre diffusion et réception, que j'envisage parfois comme un geste isolé et individuel, et en d'autres occasions accompagné de tierces personnes, comme une extension de la perception d'un groupe d'individus. J'utilise aussi fréquemment le filtrage, la répétition, la propagation et les sources externes, comme un besoin technique et esthétique ou simplement comme une règle métaphorique qui me permet de faire un choix. À cet égard, peu m'importe si l'œuvre se concentre purement sur des sons, des personnes dans un espace ou simplement des images : mon but est toujours d'interroger et développer la dimension sculpturale de mon travail. Deux comportements opposés se détachent clairement des séries « IR » et « Temporale ». Cependant, elles abordent toutes deux l'isolement individuel et l'intrusion soudaine dans

un lieu, à la manière d'un animal qui pousserait un cri pour s'emparer d'un territoire ou manifester sa présence. Dans le premier cas, j'utilise le son d'un coup de feu pour redéfinir l'image acoustique d'un lieu (je m'inspire en cela d'un test basique d'analyse des qualités acoustiques) en l'attaquant et en soustrayant la déflagration afin d'en façonner le vide. Dans le second, je traîne des bouquets de micros sur le sol tandis que ceux-ci sont amplifiés dans une autre pièce, rendant ainsi manifeste la présence et le mouvement épuisant de l'occupation.

**Au siècle dernier, Edgar Varèse, au cours de sa recherche perpétuelle sur l'expérimentation et la libération des sons dans l'espace, révéla au public le pouvoir paralysant des instruments dans la musique occidentale. Quel rôle l'usage récurrent de la voix humaine joue-t-il dans votre travail, à la fois comme canal de production et de diffusion du son ?**

La première forme d'anthropisation consistait à nommer les choses : une tentative naturelle de posséder et de modeler la nature selon notre vision. Il en va de même pour le chant. Après des siècles de découvertes, de créations et de transformations, il est encore impossible de tout chanter et nommer. Il semblerait qu'il y ait maintenant une surcharge de voix et de syllabes, avec lesquelles les nôtres fusionnent, devenant ainsi méconnaissables. Il me paraît essentiel d'apprendre un langage différent, qui n'implique pas une recherche de puissance mais invite plutôt à assimiler ou à se remémorer la force et l'unicité des voix, même dans leurs tendances mimétiques. Ainsi se pose dans mon travail la problématique spécifique de la reproduction et de la transmission des voix : il s'agit de mettre en place les conditions dans lesquelles l'hypertrophie de la voix humaine est perceptible en tant que donnée physique, sans manifestation du corps et, inversement, en permettant à la déperdition naturelle d'agir sur la matière de la voix et de la ramener à sa vulnérabilité. Les installations vidéo *Aerial* et *Kollaps, Aufstieg* sont en cela de bons exemples. Dans la première, des groupes de voix en prise réelle simulent la puissance et la trajectoire d'un atterrissage d'avion en suivant un modèle constant. Dans la deuxième, une femme réalise quatre séries d'improvisations vocales dans un laboratoire acoustique et un site archéologique, faisant ainsi appel à des souvenirs auditifs tout en subissant l'influence d'un cadre audiovisuel précis qui définit et fixe la façon dont le public doit se placer pour percevoir la présence de sa voix dans un tel environnement.

# Mastermind

**In your work there is a strong sense of what could be termed “the negative”. In photographic and film practices, this aspect indicates a relationship with the unheard and the unseen. One feels that you dig up “negatives” and put them into play through carefully arranged interventions. Could you tell us a bit more about how important revealing such unknown features is to you?**

Listening is always a projected activity, even if its shape is unstable, or a bit obscure; it always reveals something, even when the feelings given by these simulacra are not positive and speak of the violence of being here.

One of my recent works, *Stasi*, consists in a piece for two voices (feminine and masculine) where a unique vocal tune is kept and recorded for 50 minutes in a studio. A sort of static horizon in which the two performers’ voices are stressed to maintain the sound in a reciprocal intensity, thus revealing their weakness while establishing a startling relationship between the tune and the bodies.

For me digging is a key to get back to a certain receptivity, like a regressive movement toward a vulnerable state of knowing, seeing, hearing. Attempting to place the audience in these conditions at any time also means setting up an intelligent confusion, which is what I think you are referring to when you mention a sense of the “negative”.

**ÉMELINE VINCENT**

FRANCESCO FONASSI

**The performances and films that you create refer to the field of scientific experimentation but also to playgrounds. You overturn preset situations in which normality slowly disappears, leaving space for that what has yet to be heard. How would you define the optimum acoustic sphere in your practice?**

It’s difficult to get a measure when talking about air and acoustics, but I can’t deny I am in a certain mindset before projecting and creating a piece. Most of the time it is triggered by an image or a simple method, related to a specific place. The subsequent process is a subtraction of my own acts from

these images, in order to get a matrix or a channel where others would act themselves.

I conceived *Everest FM 100.1* this way: watching the top of a building and seeing an aerial segment which could bring hundreds of people up to that point to listen to the speech and play with the urgency of a territory and its people, thus expanding the borders of their own reception. The result was a three-session radio-transmission amplified via the Everest Tower in Vicenza, emitted by fifty non-selected people who were taking part in the project. My work often involves the dislocation between broadcasting and reception, sometimes developed as an isolated and individual gesture, or involving third parties as an extension of the perception of a group of people. Filtering, repeating, pervading and depending upon external sources are also recurrent tools, as a technical and aesthetic need or just as a metaphorical rule that helps making a choice. In this sense, whether the work is about pure sounds, people in places or simply images, I always seek to question and develop the sculptural dimension of my work.

Two opposite behaviors are clear in the series “IR” and “Temporale”. However, both are about individual isolation and violent intrusion into a place, much like animals screaming to take possession

of a territory or to manifest their presence. In the first case, a gunshot is used to redefine the acoustic image of a space (inspired by a very simple test to analyse its acoustic qualities) attacking it and subtracting the shot to shape its own emptiness. In the second case, clusters of microphones are dragged in a space on the floor, and amplified in another room, therefore making manifest the presence and the exhausting motion of the occupation.

**In the last century, Edgar Varèse, in his infinite quest for the experimentation with, and liberation of sounds in space, gave the public an insight into the paralysing power of instruments in Western music. What part does the recurrent use of the human voice play in your work, both as a production and dissemination channel for sound?**

Naming things was the first form of anthropisation, a natural attempt to possess and shape nature to fit our vision. As was singing. After centuries of discovering, creating and transforming, it is a struggle to sing and name them all. It now seems like there is an overload of voices and syllables, with which our own merged and therefore become unrecognizable. To learn a different language in which it is not important to be powerful, but to assimilate or remember the original strength and unicity of voices, even in their mimetic ways, is what I find essential.

This is where the specific issue of the reproduction and transmission of voices arises in my work: setting up the same conditions in which the hypertrophy of the human voice can be perceived in its physicality – without the manifestation of the body itself, and inversely letting the natural degradation, or loss, affect the voice’s matter and bring it back to its vulnerability.

The video installations *Aerial* and *Kollaps, Aufstieg* are good examples of what I am saying: in the first, live action groups of voices simulate the power and movements of an airplane landing, repeating the learning process itself, following a constant pattern. In the second, a woman executes four sessions of vocal improvisation in a sound laboratory and an archaeological site, drawing on acoustic memories while being influenced by a precise audiovisual frame, which also defines and establishes the conditions in which the public would have to place itself to perceive her voice’s presence in such a surrounding.