

## Hearing Voices: The Presence of Justice in the Work of Susan Philipsz and Sharon Hayes

### ENTENDRE LES VOIX : LA JUSTICE DANS LE TRAVAIL DE SUSAN PHILIPSZ ET SHARON HAYES

jake moore

Number 131, Spring-Summer 2022

Voix  
Voices

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/99215ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

moore, j. (2022). Hearing Voices: The Presence of Justice in the Work of Susan Philipsz and Sharon Hayes / ENTENDRE LES VOIX : LA JUSTICE DANS LE TRAVAIL DE SUSAN PHILIPSZ ET SHARON HAYES. *Espace*, (131), 16–25.

# Hearing Voices:



**Sharon Hayes**, *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?*, 2007. Performance, '25 Years Later: Welcome to Art in General,' United Bank of Switzerland, New York. Courtesy of the artist and/ Avec l'aimable permission de l'artiste et de Tanya Leighton, Berlin and/et Los Angeles. Photo: Andrea Geyer.

# *The Presence of Justice in the Work of Susan Philipsz and Sharon Hayes*

jake moore

*"Speak in order that I might see you."*  
— Socrates<sup>1</sup>

**Entendre les voix :  
la justice dans le travail  
de Susan Philipsz  
et Sharon Hayes**

« Parle afin que je puisse te voir. »  
— Socrate<sup>1</sup>

The voice exceeds a singular sense and calls out for the unified body and mind, because it has the potential for recognition materialized. A voice need not be sonic, but it must be received to be fully actualized, for once we have received the voice of another, we have recognized the presence of being. Don't get it twisted, this is not to say the beings are not present until acknowledged, but rather more pointedly, that our failure to recognize their presence constitutes a lack. This failure accounts for alienation and injustice in many ways, for what we recognize as beings, and what we accept as knowledge, is evidence of our ethical positionality, what theoretical physicist Karen Barad names as ethico-onto-epistem-ology.<sup>2</sup> With justice at stake in the reception of voices, there is a call for new methods of listening.

La voix dépasse une sensation singulière et appelle à l'unification du corps et de l'esprit, car elle possède le potentiel d'une reconnaissance concrète. Une voix n'a pas besoin d'être sonore, mais elle doit être reçue afin de se matérialiser pleinement, car une fois que nous recevons la voix de l'autre, nous reconnaissons la présence de l'être. Ne vous méprenez pas, ce n'est pas que les êtres ne sont pas présents tant qu'ils ne sont pas reconnus, mais plus précisément que notre échec à considérer leur présence représente un manque. Cet échec explique l'aliénation et l'injustice à bien des égards, car ce que nous reconnaissons en tant qu'êtres et ce que nous acceptons comme connaissance sont des preuves de notre position éthique, ce que la physicienne-théoricienne Karen Barad nomme l'« éthico-onto-épistém-ologie<sup>2</sup> ». Avec l'enjeu de la justice dans la réception des voix, de nouvelles méthodes d'écoute sont nécessaires.

In 2010 Susan Philipsz won the Turner Prize, for *Lowlands* (2010), which was described as the first *invisible* artwork to win. It was invisible in the same way John Cage's germinal composition 4'33" was silent, each work of art calls us into experience and points to the relationality necessary in the co-constitution of things, and of each other. Comprised of three recordings of Philipsz's voice singing the 16th century Anglo-Scottish lament, *Lowlands Away*, the piece was originally conceived in Berlin in 2008 for the Isabella Bortolozzi Galerie, which overlooks the Landwehr Canal. On January 15, 1919, the body of Rosa Luxemburg, political theorist and revolutionary activist, was thrown into the canal after she was brutally murdered in an elite paramilitary operation intended to silence calls for anti-nationalist revolution in Germany. Her body was found six months later. Philipsz describes her response to viewing a photograph of Rosa's corpse, "covered in silt and weed: horrible, but at the same time it was as if the water had reclaimed her. It was a kind of rebirth."<sup>3</sup> She conflated this refiguring of Luxemburg with James Joyce's heroine from *Finnegan's Wake*, Anna Livia Plurabelle. His textual incarnation of Plurabelle being both woman and river, he doubly named her the Liffey, the river that runs through Dublin and her death was marked by her entry into Dublin Bay, the sea. This historical weaving of women and water, love and loss, led Philipsz to the sea shanty, *Lowlands Away*, which recounts the visitation of a drowned lover. In its myriad iterations, the gender of the departed shifts, though it is always marked by the absence of sound.

*She made no sound, no word she said  
An' then I knew my love was dead...*

*(s)He stood so still, no word he said*

*My lowlands, away*

*Around her form green weeds had hold.*

*My lowlands, away*<sup>4</sup>

Philippe Lacoue-Labarthe posits that "All perception is at bottom listening. Or in other terms that come down to the same thing, listening is the paradigm (not the metaphor) of perception in general."<sup>5</sup> When Lacoue-Labarthe unseats the primacy of the visual and retrieves perception from the metaphor, he places it in the realm of the metamorphic and reminds us of the role of perception in both difference and change. Musicologist Karmen MacKendrick says that the voice can never be fully disembodied in its physicality—that it does not stand in for a body, though as its space of production, the body shapes and alters its sonic actuality and of course its reception. When we hear a voice, we imagine a body-to-come, or often a body-that-has-been.<sup>6</sup>

Those who experience optical resonance often describe seeing ghosts. The resonant frequency of the eye is approximately 19hz, just below human audition. Making a sound, (or receiving a presence), requires specific conditions of active relation. It is social. It is spatial. It is material.

Vibrational shifts in air pressure that occur within a specific range of frequency are interpreted by our species as sound. The West has developed terminology to describe sounds our species cannot receive as super or sub, infra and ultra, in direct reference to our incapacities, without considering our limitation as lack. The vibrations still exist, we are just unable to receive them as sound, yet physical and somatic connections continue to unfold. Resonance occurs when vibration transfers vibration within systems, when materials and beings start to co-respond, this transference requires vibration to already exist and for there to be mediation. The mediation can be performed by the air or perhaps a more viscous material like water that acts as a bridge between seemingly autonomous entities.

In its second iteration, Philipsz installed *Lowlands* as a commission for the Glasgow Festival in 2010. Now with speakers situated under three physical bridges and on opposite sides of the River Clyde, Philipsz's recorded voice is projected, singing differing versions of the song. The song plays out in the call and response of the shanty. The repetition of stories and their transformation over time is actualized in the work. The presence of Philipsz's voice makes evident the absence of certain bodies and points to a collective sense of loss. The song transforms the riverside walkways from sites of rapid passage and possible danger into contemplative space as she amplifies the secreted sites of a city's edges and underbellies. The three bridges mark the cadence of the work as the sound swells when we are underneath their arched structures and thins as we travel to where the sound is not held but is released beyond our reception, not answering back.

The emissions of those travelling above both intervene and augment, making clear that what we are listening to is not a concert hall performance but the annunciation of the social space. On one bridge, trains heading to Glasgow Central Station provide undulating counter rhythms and sometimes piercing steel brake accents. The autoroute on the King George V bridge hums and the voices of pedestrians on the Jamaica Street bridge sometimes leak over, providing counterpoint to Philipsz's words. Once the site of Glasgow's burgeoning industrial past, the river's edge is now often a place for sex work, drug use and trade, and shelter for those without it. The three acapella versions in Philipsz's soft soprano, like the three bridges above that amplify its resonance, suture the sides of the city together, and refigure the river as a wound.



**Susan Philipsz**, *Lowlands*, 2008. Three-channel sound installation/Installation sonore à trois canaux, 8 min 30 s. Installation view/Vue de l'installation, Glasgow International Festival, Banks of the River Clyde, Glasgow, Scotland/Écosse, 2010. Courtesy of the artist and/Avec l'aimable permission de l'artiste et de la Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles.

Anne Carson's key text, "The Gender of Sound," analyses the historical inaudibility of women's voices that often renders them as absent across multiple spaces of social, economic, and political life. In Philipsz's displacement and multiplication of her own voice, relying on the space, material, and temporality of resonance, she creates an invisible architecture, an acoustic space, "a sphere without fixed boundaries, space made by the thing itself, not space containing the thing."<sup>7</sup> This invisible architecture is best described as the resistant form of *chora* (*khôra*), one that holds space for those that have evaded or been evicted from the centre of the city, for their unruly bodies and unwelcome sound.

The *chora* is a concept iterated and expanded over millennia and useful here in discussing the presence and absence of voices as they play out in the construction of social space and especially in discussions around who has access to it. For Plato, the *khôra* was a site of nonbeing that gave space and shape to emergent forms, womb-like and coded female. For Jacques Derrida it is "between the logic of exclusion and that of participation."<sup>8</sup> John Caputo takes this further, "She/it receives all without becoming anything." This coupling of she/it makes clear the fluid nature of inaudible beings, and refuses binarization or biological essentialism all while suggesting the being nature of *chora*, even if it is not yet in recognizable form. New York based artist, Sharon Hayes takes up the exclusion of queer lives and the necessity of coding exchanges between them in her performance practice rooted in language. She begins her 2007 piece, *Everything Else Has Failed! Don't You Think It Is Time For Love?* with this direct address:

*My dear love.*

*My sweet lover.*

*I'm shaking a bit.*

*I'm not sure exactly how to begin.*

Hayes describes her practice as "the spatialization of relationships." She does this through activating vocal and linguistic techniques and often in the public sphere. Art historian Julia Bryan Wilson, has suggested that it was Hayes's arrival in NYC at the height of the aids pandemic, and the silencing that surrounded it, that brought Hayes to voice: "One of the most forceful claims proposed by ACT UP was, famously, 'silence=death.' The slogan grasps what the grim costs of queer soundlessness can be—within the context of the epidemic, to be silent is to be voiceless, powerless, invisible—and urges a collective vocal presence."<sup>9</sup>

Yet in *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* Hayes stands alone.

For one week in September 2007, each business day at lunchtime, Hayes steps out of the corporate headquarters of the United Bank of Switzerland in Midtown Manhattan. She enters the thrall of business people and she stops. She brings with her a small amplifier no larger than some of the briefcases the others are carrying. She locates herself at a microphone stand, both hands wrapped round the tool to begin and she speaks.

*My sweet lover... I'm standing  
on the street,*

*on the corner of Sixth Avenue  
and 51st Street.*

*I'm holding a microphone and  
it's plugged into a small amplifier.*

*It's Wednesday, September 19th.*

En 2010, Susan Philipsz a gagné le prix Turner avec *Lowlands* (2010), première œuvre *invisible* à remporter cet honneur. Celle-ci était invisible de la même manière que la composition germinale 4'33" de John Cage était silencieuse. Chaque œuvre d'art nous convie à une expérience et indique le degré relationnel nécessaire à la co-constitution des choses, des uns et des autres. Composée de trois enregistrements de la voix de Philipsz qui chante la complainte anglo-écossaise du 16<sup>e</sup> siècle *Lowlands Away*, la pièce a à l'origine été conçue à Berlin en 2008 pour la Galerie Isabella Bortolozzi qui surplombe le canal Landwehr. Le 15 janvier 1919, le corps de Rosa Luxemburg, théoricienne politique et activiste révolutionnaire, a été jeté dans le canal après qu'elle fut brutalement assassinée durant une opération paramilitaire d'élite visant à faire taire les appels à la révolution anti-nationaliste en Allemagne. Son corps a été retrouvé six mois plus tard. Philipsz décrit sa réaction à la vue d'une photographie du cadavre de Rosa «couvert de boue et d'herbes : horrible, mais, en même temps, c'était comme si l'eau l'avait régénéré. C'était comme une sorte de renaissance<sup>3</sup>.» Elle associe cette nouvelle perception de Luxemburg à Anna Livia Plurabelle, héroïne de James Joyce dans *Finnegan's Wake*. Son incarnation textuelle de Plurabelle étant à la fois femme et fleuve, Joyce lui donne aussi le nom de Liffey, comme le fleuve qui traverse Dublin. À sa mort, elle pénètre, tout comme ce dernier, dans la baie de Dublin, dans la mer. L'entrelacement historique de la femme et de l'eau, de l'amour et de la perte, a mené Philipsz au chant de marin *Lowlands Away*, qui raconte la visite d'un amant noyé. Dans ses nombreuses itérations, le genre du défunt change, mais est toujours marqué par une absence de son.

*Elle n'a fait aucun son, aucun mot elle n'a dit et puis j'ai su que mon amour était mort...*

*(Elle) Il était si immobile, aucun mot il n'a dit*

*Mes plaines, lointaines*

*Autour d'elle des herbes vertes ont pris place*

*Mes plaines, lointaines<sup>4</sup>*

Philippe Lacoue-Labarthe postule que «Toute perception part d'une écoute. Ou en d'autres termes, et ce qui revient au même, écouter est le paradigme (et non la métaphore) de la perception en général<sup>5</sup>.» Lorsque Lacoue-Labarthe écarte la primauté du visuel et extrait la perception de la métaphore, il la déplace dans le domaine du métamorphique et nous rappelle le rôle de la perception dans la différence et dans le changement. La musicologue Karmen MacKendrick affirme que la voix ne peut jamais être entièrement désincarnée dans sa présence physique. Elle ne se substitue pas à un corps, mais celui-ci, en tant qu'espace de production, façonne et altère sa réalité sonore et bien entendu sa réception. Lorsque nous entendons une voix, nous imaginons un corps à venir, ou souvent un corps qui a existé<sup>6</sup>.

Ceux et celles qui ont expérimenté la résonance optique disent souvent que c'est comme voir des fantômes. La fréquence de résonance de l'œil est approximativement de 19 Hz, juste sous le niveau de l'audition humaine. Créer un son (ou recevoir une présence), exige les conditions spécifiques d'une relation active. Cela est social. Cela est spatial. Cela est matériel.

Les changements vibratoires de la pression atmosphérique qui se produisent dans une certaine gamme de fréquences sont interprétés par notre espèce comme des sons. L'Occident a développé une terminologie afin de décrire les sons que nous ne pouvons percevoir comme super ou sub, infra et ultra, en référence directe à nos incapacités, sans considérer nos limitations comme un manque. Les vibrations existent néanmoins, nous sommes seulement incapables de les percevoir comme des sons, bien que des connexions physiques et somatiques continuent à se déployer. La résonance se produit lorsqu'une vibration transfère une vibration au sein de systèmes, lorsque les matériaux et les êtres commencent à se répondre mutuellement. Cette transmission nécessite qu'une vibration existe déjà et qu'il y ait une médiation. La médiation peut se réaliser par l'air ou probablement par une matière plus visqueuse comme l'eau qui agit tel un pont entre deux entités apparemment autonomes.

Pour sa deuxième itération, Philipsz a présenté *Lowlands* à la demande du Glasgow Festival de 2010. Ici, des haut-parleurs sont placés sous trois ponts et sur les berges de la rivière Clyde où l'enregistrement de la voix de Philipsz est projeté. L'artiste interprète différentes versions de la chanson. Celle-ci se structure dans l'appel et la réponse du chant de marin. La répétition des récits et leur transformation à travers le temps reprennent vie dans l'œuvre. La présence de la voix de Philipsz rend évidente l'absence de certains corps et indique une perte de sens collective. Grâce au chant qui met l'accent sur les limites de la ville et ses recoins cachés, l'espace piétonnier des berges de la rivière – lieu de passage rapide et de danger potentiel – se transforme en un espace contemplatif. Les trois ponts marquent la cadence de l'œuvre : le son s'amplifie alors que nous sommes sous les structures archées, et il s'amenuise lorsque nous nous déplaçons là où il n'est pas retenu, mais diffusé au-delà de notre réception, et ne répond pas.

Les indices de la circulation qui passe au-dessus s'immiscent et s'intensifient, proposant clairement que ce que nous écoutons n'est pas une performance donnée dans une salle de concert, mais annonçant plutôt un espace social. Sur l'un des ponts, les trains en direction de la gare centrale de Glasgow produisent des contre-rythmes ondulants et des accents de freins d'acier parfois perçants. L'autoroute sur le pont King George V fredonne et les voix des piétons sur le pont Jamaica Street s'échappent parfois pour offrir un contre-chant aux mots de Philipsz. Autrefois lieu de l'industrialisation florissante de Glasgow, les berges de la rivière sont souvent le lieu du travail du sexe, de l'utilisation et du trafic de drogues, ainsi qu'un abri pour ceux et celles qui n'en ont pas. Les trois versions *a cappella* du doux soprano de Philipsz, comme les trois ponts qui amplifient leur résonance, suturent les deux côtés de la ville comme si la rivière était une blessure.



Sharon Hayes, *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?*, 2007. Performance, '25 Years Later: Welcome to Art in General,' United Bank of Switzerland, New York. Courtesy of the artist and/ Avec l'aimable permission de l'artiste et de Tanya Leighton, Berlin and/et Los Angeles. Photo: Andrea Geyer.

She continues to address her absent lover directly, describing her pain at their separation and questioning how this could even be. She likens some of the people she sees on the street to the missing woman. She speaks about the war in Iraq. Hayes says, "I was moved to write a text to the most intimate of addressee, a lover, because I wanted to talk about war publicly at a moment when the space for such public discussion had closed down."<sup>10</sup> Parts of her daily address are scripted, while others are improvised to directly implicate the public passing her by: she weaves her observations of their physical presence into her address to lost love.

*People are passing in front of me  
and behind me,*

*and I look at them and I find traces  
of you...*

*like that guy walking with his eyes  
cast down like you do*

*when you are trying to find  
the precise way to tell me something  
about your life*

Hayes builds the people and the space into the performance narrative, finding commonality through observation affected by love. Her ability to see them is met with their refusal to engage her, to listen or answer back, and wends its way into the text:

*I'm worried that my letters aren't  
getting to you*

*or that yours aren't getting to me.*

*I don't know what's happening and  
it's making me particularly anxious.*

The failure to be received unsettles subjects and troubles their form, causing them to become less audible and thus less visible. This sensorial slippage further implicates the necessity of material and social conditions in the formation of voice. Hayes moves through this unknowing to rational thought, to both assert and confirm her presence.

Le texte de référence d'Anne Carson, « The Gender of Sound », analyse l'inaudibilité historique des voix des femmes qui les rend souvent absentes de plusieurs espaces de la vie sociale, économique et politique. Dans le déplacement et la multiplication de sa propre voix qui s'appuie sur la résonance de l'espace, de la matière et de la temporalité, Philipsz crée une architecture invisible, un espace acoustique, « une sphère sans limites fixes, un espace fait par la chose elle-même et non un espace qui contient la chose<sup>7</sup>. » Cette architecture invisible est décrite comme la forme résistante de la chôra (khôra), celle qui réserve un espace aux personnes qui ont fui le centre de la ville ou en ont été expulsées en raison de leur corps désobéissant et de leurs sons indésirables.

La chôra est un concept itéré qui s'est développé sur des millénaires. Il est utile, ici, lorsque l'on parle de la présence et de l'absence des voix telles qu'elles se manifestent dans la construction de l'espace social et particulièrement dans les discussions autour de qui y a accès. Pour Platon, la chôra est un lieu de non-être qui donne l'espace aux formes émergentes et les façonne, semblable à l'utérus et associé au féminin. Pour Jacques Derrida, elle est « entre la logique de l'exclusion et celle de la participation<sup>8</sup> ». John Caputo va plus loin : « Elle/cela recevra tout en ne devenant rien... ». Le jumelage d'« elle » et de « cela » indique clairement la nature fluide des êtres inaudibles et refuse le binarisme ou l'essentialisme biologique tout en suggérant la nature de l'être de la chôra, même si elle n'est pas encore une forme reconnaissable. L'artiste new-yorkaise Sharon Hayes s'attaque à l'exclusion des vies queer et à la nécessité de coder les échanges entre celles-ci dans sa pratique performative ancrée dans le langage. Elle entame sa pièce de 2007, *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?*, avec cette intervention directe :

*Mon cher amour.*

*Mon doux amour.*

*Je tremble un peu.*

*Je ne sais pas exactement comment commencer.*

Hayes décrit sa pratique comme « la spatialisation des relations ». Elle le fait en activant des techniques vocales et linguistiques, et ce, souvent dans la sphère publique. L'historienne de l'art Julia Bryan Wilson suggère que c'est l'arrivée de Hayes à New York, en pleine pandémie du sida et au milieu du silence qui entourait celle-ci, qui l'a poussée à s'exprimer : « L'une des revendications les plus fortes proposées par ACT UP était le fameux "silence = mort". Le slogan saisissait ce que le coût sinistre du silence queer pouvait être – dans le contexte d'une épidémie, être silencieux-euse signifie être sans voix, sans pouvoir, invisible – et exhortait à une présence collective vocale<sup>9</sup>. »

Pourtant, dans *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?*, Hayes est seule.

Durant une semaine, en septembre 2007, chaque jour de travail, sur l'heure du déjeuner, Hayes sort du siège social de la United Bank of Switzerland dans le quartier Midtown de Manhattan. Elle pénètre la servitude des hommes d'affaires et s'arrête. Elle transporte avec elle un petit amplificateur pas plus grand que certaines de leurs mallettes. Elle se dirige vers le pied de micro, les deux mains entourant d'abord l'outil et elle parle.

*Ma tendre amante... je suis debout dans la rue,*

*au coin de la sixième avenue et la 51<sup>e</sup> rue.*

*Je tiens un micro qui est branché dans un petit amplificateur.*

*Nous sommes le mercredi 19 septembre.*

Elle continue à s'adresser directement à son amante absente, décrivant la peine de leur séparation et se demandant comment cela est même possible. Elle compare certaines personnes qu'elle voit dans la rue à la femme disparue. Elle parle de la guerre en Irak. Hayes dit « J'ai été poussée à écrire un texte à la plus intime destinataire, une amante, parce que je voulais parler publiquement de la guerre à un moment où l'espace pour une telle discussion publique s'était refermé<sup>10</sup>. » Une partie de ses interventions quotidiennes sont écrites, alors que d'autres sont improvisées afin d'impliquer directement le public qui passe près d'elle : elle tisse les observations qu'elle fait à partir de leur présence physique à son discours, à son amour perdu.

*Les gens passent devant moi et derrière moi,*

*et je les regarde et je retrouve des traces de toi...*

*comme cet homme qui marche les yeux baissés comme tu le fais*

*lorsque tu tentes de trouver la façon précise de me dire quelque chose à propos de ta vie.*

Hayes intègre les gens et l'espace au récit de sa performance, trouvant des points communs dans ses observations affectées par l'amour. Son habileté à les voir se heurte à leur refus de s'engager avec elle, de l'écouter et de lui répondre, et fait son chemin dans le texte.

*Je m'inquiète que mes lettres ne se rendent pas à toi*

*ou que tu ne te rendes pas à moi.*

*Je ne sais pas ce qui se passe et*

*cela me rend particulièrement anxieuse.*

people always say that in the moment  
of crisis

the path of wisdom is far better than  
the path of emotion

at a point in every person's life, one has  
to look deeply into the mirror of one's  
soul and decide one's unique truth  
in the world

not the way one wants it, or the way  
one hopes it,

but the way it is,

so my truth is that I am a gay American

this is an intensely personal decision

not typically meant for the public domain

but we shall not and cannot let it pass

I marched in the parade of freedom  
but as long as I love you I am not free

we must speak with the humility that  
is appropriate to our limited Vision

but we must speak.

Her address exposes the social complexity of queerness in America, the inability to see the whole being and the necessity of the voice to bring being into focus.

Both Philipsz and Hayes use the voice as material in their respective practices and assert the participatory nature of contemporary art to bring a more nuanced and thus more complete world into being. They practice their art in a resonant space that allows for reception and hints at justice to come. These works exceed the capacity of the visual and of the traditional gallery because they lay bare the invisibility of the structures that control social spaces and access to them. Both artists instrumentalize those same structures as part of their material repertoires that oscillate into resonance, bridged and connected through Hayes and Philipsz's bodies and voices to make new spaces for the reception. In these spaces, entities come into being, are no longer relegated to the spectral realm: their effects upon us are palpable. It is this bringing into being through resonance that allows for hearing outside of audition so that the erased and overwritten can be fully recognised. Once they have spoken in this way, we will be able to see them.

1. Erasmus, *Apophthegmata*, iii, 70 found in "The Poems; The Prose Works" in Ben Jonson, ed. C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson (Oxford, 1947), vol. 8:625.
2. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. (Durham and London: Duke University Press, 2007), 90.
3. Charlotte Higgins, "Susan Philipsz: Lament for a drowned love," *The Guardian*, April 4, 2010. [Online]: [bit.ly/3lkkQTR](http://bit.ly/3lkkQTR).
4. The lyric versions and history of *Lowlands* or *Lowlands Away* are many and belie its origins in orality. W. L. Alden commented in 1882: "Perhaps the wildest, most mournful, of all sailor songs is 'Lowlands.' The chorus is even more than usually meaningless, but the song is the sighing of the wind and the throbbing of the restless ocean translated into melody."
5. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, ed. Christopher Fynsk (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998), 162.
6. From my own unpublished dissertation in reference to Karmen MacKendrick, *Matter of Voice: Sensual Soundings* (New York: Fordham University Press, 2016).
7. Edmund Carpenter and Marshall McLuhan, eds., *Explorations in Communication: An Anthology* (Boston: Beacon Press, 1960): 67–68.
8. Jacques Derrida, *On the Name*, ed. Thomas Dutoit; trans. David Wood, John P. Leavy Jr. and Ian McLeod (Stanford, CA: Stanford University Press, 1995), 89.
9. Julia Bryan-Wilson, "We Have a Future: An Interview with Sharon Hayes," *Grey Room*, no. 37 (Fall 2009): 78–93.
10. Julia Bryan-Wilson, *The Herb Alpert Award in the Arts*, "Time and Space" published March 10, 2014. [Online]: <https://herbalpertawards.org/artist/time-and-space>.

---

jake moore is an artist who works at the intersections of material, text, and vocality and considers her primary medium to be space. Her dissertation in progress, *Viscous Air*, engages the voice as material in contemporary art and proposes a methodology of listening. Born on Treaty 1 territory, she is currently the director of University Art Galleries and Collections and Assistant Professor in Art & Art History at the University of Saskatchewan located on Treaty 6.

L'absence de réception déstabilise les sujets et trouble leur forme, les rend moins audibles et donc moins visibles. Ce glissement sensoriel implique, en outre, la nécessité de conditions matérielles et sociales dans la formation d'une voix. Hayes passe de cette ignorance à une pensée rationnelle afin d'affirmer, ainsi que de confirmer sa présence.

*les gens disent toujours qu'en temps de crise*

*le chemin de la sagesse est bien mieux que le chemin des émotions*

*à un certain moment dans la vie de chaque personne, celle-ci a besoin de regarder profondément dans le miroir de son âme et décider*

*sa vérité unique dans le monde*

*pas celle qu'elle souhaite, pas celle qu'elle espère,*

*mais celle qui est,*

*alors ma vérité est que je suis une Américaine gaie*

*il s'agit d'une décision très personnelle*

*pas normalement destinée au domaine public,*

*mais nous ne devons et ne pouvons pas la laisser passer*

*j'ai participé à la parade de la liberté mais tant que je t'aime je ne suis pas libre*

*nous devons parler avec l'humilité qui convient à notre Vision limitée*

*mais nous devons parler.*

Son intervention expose la complexité sociale de la posture queer en Amérique, l'incapacité de voir l'être dans son entièreté et la nécessité de la voix pour mettre l'être en évidence.

Dans leur pratique respective, Philipsz et Hayes utilisent la voix comme un matériau et affirment la nature participative de l'art contemporain afin de faire naître un monde plus nuancé et donc plus complet. Elles pratiquent leur art dans un espace résonant qui permet la réception et laisse entrevoir une justice à venir. Leurs œuvres dépassent les compétences du visuel et de la galerie traditionnelle, car elles dévoilent l'invisibilité des structures qui contrôlent les espaces sociaux et leur accès. Les deux artistes instrumentalisent ces mêmes structures dans leurs répertoires matériels qui oscillent en résonance; ceux-ci sont liés et connectés à travers les corps et les voix de Hayes et de Philipsz afin de créer de nouveaux espaces de réception. Dans ces espaces, les entités prennent corps, ne sont plus relayées au domaine spectral : leurs effets sur nous sont palpables. C'est cette mise au monde à travers la résonance qui permet d'entendre au-delà de l'audition afin que celles qui sont effacées et écrasées puissent être pleinement reconnues. Une fois qu'elles auront parlé ainsi, nous serons capables de les voir.

Traduit par Catherine Barnabé

1. Érasme, *Apophtegmes*, iii, 70 dans Ben Jonson, « The Poems; The Prose Works », C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson (dir.), Oxford, 1947, vol. 8, p. 625. [Traduction libre]
2. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Londres, Duke University Press, 2007, p. 90.
3. Charlotte Higgins, « Susan Philipsz: Lament for a drowned love », *The Guardian*, 4 avril 2010. [En ligne] : [bit.ly/3lkkQTR](http://bit.ly/3lkkQTR). [Traduction libre]
4. Les versions lyriques et l'histoire de *Lowlands* ou *Lowlands Away* sont plurielles et démentent leurs origines dans l'oralité. En 1882, W. L. Alden fait le commentaire suivant : « *Lowlands* est peut-être le chant de marin le plus sauvage, le plus éploré. Le cœur est encore plus dénué de sens qu'à l'habitude, mais le chant est le soupir du vent et la palpitation de l'océan agité traduit en mélodie. » [Traduction libre]
5. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Christopher Fynsk (dir.), Stanford, California, Stanford University Press, 1998, p. 162. [Traduction libre]
6. Tiré de ma propre dissertation non publiée en référence à Karmen MacKendrick, *Matter of Voice: Sensual Soundings*, New York, Fordham University Press, 2016.
7. Edmund Carpenter et Marshall McLuhan (éds.), *Explorations in Communication: An Anthology*, Boston, Beacon Press, 1960, p. 67-68. [Traduction libre]
8. Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 16.
9. Julia Bryan-Wilson, « We Have a Future: An Interview with Sharon Hayes », *Grey Room*, n° 37 (automne 2009), p. 78-93. [Traduction libre]
10. Julia Bryan-Wilson, *The Herb Alpert Award in the Arts*, « Time and Space » publié le 10 mars 2014. [En ligne] : <https://herbalpertawards.org/artist/time-and-space>.

**jake moore** est une artiste qui travaille aux croisements de la matière, du texte et de la vocalité, et qui considère que sa matière première est l'espace. Sa thèse en cours, *Viscous Air*, envisage la voix comme un matériau d'art contemporain et propose une méthodologie d'écoute. Née sur le territoire du Traité n° 1, elle est actuellement directrice de la University Art Galleries and Collections et assistante-professeure en art et histoire de l'art à la University of Saskatchewan, située sur le territoire du Traité n° 6.