



# BOOKS BY ARTISTS

TIM GUEST • GERMANO CELANT

70.500.

19

19

188

2

2

0

LEEDS BECKETT UNIVERSITY  
LIBRARY

**DISCARDED**

71 0011880 5





68.80

# BOOKS BY ARTISTS

TIM GUEST • GERMANO CELANT

Edited by / édités par TIM GUEST

ART METROPOLE

217 Richmond Street West, Toronto, Canada

## ACKNOWLEDGEMENTS

Our thanks to Germano Celant for allowing us to reprint his essay in a new translation.

Thanks to Michael Snow for having contributed the cover and poster design; and to René Blouin, Nicole Morin-McCallum, Elisa Bonvicini, Peggy Gale, Jorge Zontal, and Adelaide Translation and Bi-lingual Services for translation.

Thanks to Michèle Archer, Tanya Rosenberg, Rob Flack, and Rodney Werden for typesetting and typing.

Thanks to Ian Murray and AA Bronson for having loaned books to the exhibition.

A special thanks to the staff of Art Metropole — AA Bronson, Kate Clendinnen, Rob Flack, Ann McFarland, Elke Town — and to Ron Gabe for his continuing support.

The Museums Assistance Programme of the National Museums of Canada is gratefully acknowledged for their support of this book and the exhibition which it accompanies.

Book design by AA Bronson, with cover by Michael Snow.  
Lay-out by Rob Flack.

Typesetting by TYPE A.

Printed by Webcom, Toronto.

© Copyright Art Metropole and the authors, 1981.

## REMERCIEMENTS

Nous remercions sincèrement Germano Celant pour nous avoir permis de publier une nouvelle traduction de son article; Michael Snow pour la conception de la couverture du livre et de l'affiche; René Blouin, Nicole Morin-McCallum, Elisa Bonvicini, Peggy Gale, Jorge Zontal, Adelaide Translation et Bilingual Services pour la traduction; Michèle Archer, Tanya Rosenberg, Rob Flack et Rodney Werden pour la composition et la dactylographie ainsi que Ian Murray et AA Bronson pour avoir prêté des livres à l'exposition.

Nous désirons souligner la participation de AA Bronson, Kate Clendinnen, Rob Flack, Ann McFarland et Elke Town de Art Metropole et les remercions de leur collaboration ainsi que Ron Gabe pour son appui continu.

La publication de ce livre et l'exposition qu'il accompagne ont été rendus possibles grâce au Programme d'aide aux musées des Musées nationaux du Canada.

Conception graphique du livre (sauf la couverture):

AA Bronson

Mise en page: Rob Flack

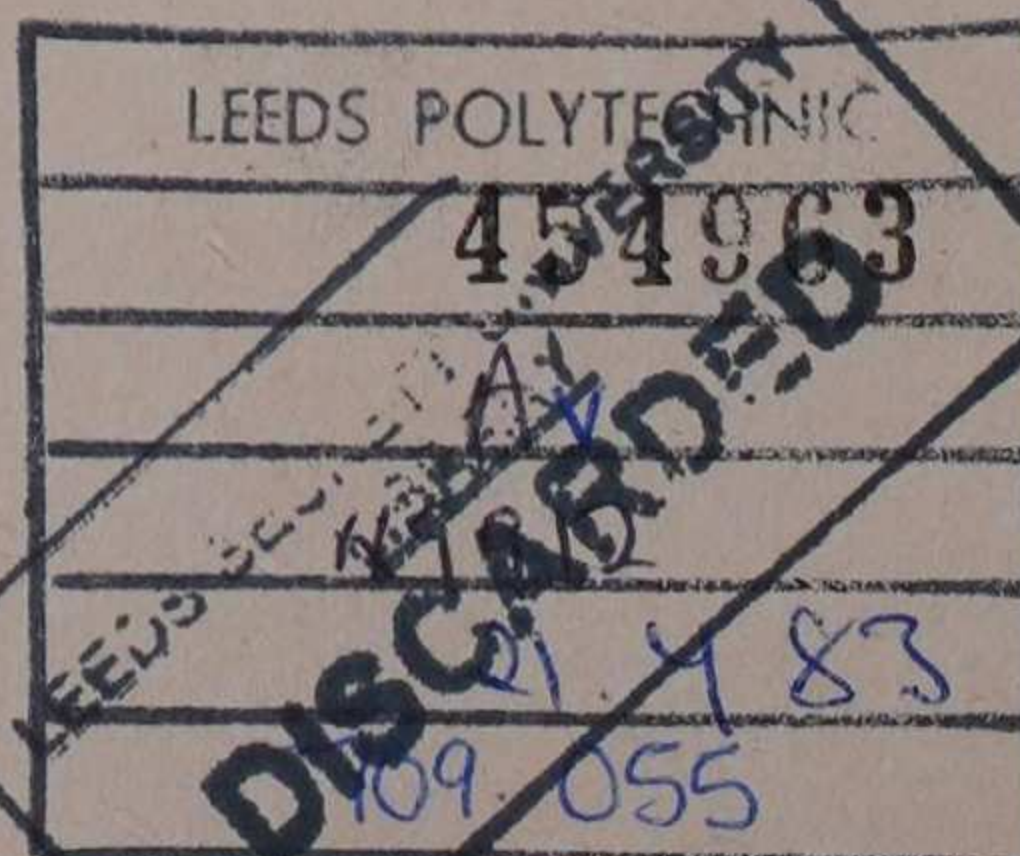
Composition: TYPE A

Imprimé à Toronto par Webcom

© Droit d'auteur: Art Metropole et les auteurs, 1981.

ISBN 0-920956-10-6

710 011880-5



# CONTENTS

## TABLE DES MATIERES

|  |     |
|--|-----|
| Preface                                | 5   |
| An introduction to books by artists    |     |
| Tim Guest                              | 7   |
| Une introduction aux livres d'artistes |     |
| Tim Guest                              | 17  |
| Documentation                          | 31  |
| Book as artwork                        |     |
| Germano Celant                         | 85  |
| Le livre comme oeuvre d'art            |     |
| Germano Celant                         | 105 |
| Other reading / Bibliographie générale | 127 |
| Index                                  | 128 |



## PREFACE

This book has been formulated to provide the reader with a sampling of information on artists' books, and to describe the possibilities of the genre. It makes no attempt to be a conclusive definition or a complete survey.

As a further qualification, the text by Germano Celant, "Book as Artwork: 1960/72" is reprinted here in a new translation, having been originally published in 1973 and out of print for the past seven years. If it now lacks contemporaneity (in the strict sense), it nevertheless stands up as a highly resourceful critical exposition and an invaluable retrospective document.

The centre section of captioned photographs is meant to introduce the reader to a range of examples of artists' books, with visual details and a few pieces of background information. It is also designed as a synthetic guide to the exhibition which this book accompanies.

Le but de ce livre est de familiariser le lecteur avec les livres d'artistes et les particularités de ce genre littéraire. Il ne cherche cependant pas à en donner une définition concluante ni à en faire l'historique.

Le texte de Germano Celant "Le livre comme oeuvre d'art: 1960/72" dont nous publions ici une nouvelle traduction offre une perspective différente. Cet ouvrage publié pour la première fois en 1973 est épuisé depuis sept ans. Malgré son manque de contemporanéité (au sens strict du mot), il demeure toutefois un exposé critique du plus haut intérêt et un document rétrospectif indispensable.

La section centrale de photographies légendées présente au lecteur une variété de livres d'artistes. Les photographies sont accompagnées de commentaires. Ce livre pourra aussi servir de guide synthétique de l'exposition qu'il accompagne.

Le terme "livres d'artistes" utilisé tout au long de cet ouvrage pour traduire "artists' books" réfère à un genre littéraire particulier (décrit dans les articles qui suivent) par opposition aux livres d'art traditionnels ou aux ouvrages illustrés.



# AN INTRODUCTION TO BOOKS BY ARTISTS

*"Explain all that," said the Mock Turtle.  
"No, no! The adventures first," said the  
Gryphon in an impatient tone: "Explanations take such a dreadful time."*

-Lewis Carroll

ARTISTS' BOOKS constitute a highly varied contemporary art form. They can be described as artworks which exist within the formal structure of books, but, that said, the information which lies between their covers is not so easy to generalize. Because of their diversity and equally because of their multidisciplinary character and constant reference to other art forms, media, and modes of perception, these books tend to elude firm definitions. A number of arbitrary divisions spring to mind immediately: just for example, there are published notebooks, performance documentation, manifestos, tactile or sculptural books, and works which utilize the sequence of pages to produce a stream of abstract imagery. However, often books combine these categories or are simply exceptions to the rule. Consequently, to gain an overview it is perhaps best to leave behind the solidity of categorical definitions and concentrate instead on a cluster of themes, and elementary ideas with which this genre is associated. In other words, by associating specific works with various themes, we may be able to outline the genre

of artists' books in a mental picture drawn from what amounts to a combination of fragments. What this method lacks in authority it makes up for by its specificity and by its more inclusive description.

To begin with, artists' books can be described as those books which have been produced by artists, distinct from other kinds of art publishing in that they're not tied to the conventions of literature or criticism or illustration. The principle theory of artists' books is that instead of being about art they're rather books which are intended as artworks in themselves.

Naturally, a great number of qualifiers are attached to this simple theory. The first is their relationship to an historical framework: artists' books, as a kind of movement, began about 1960 and have developed since; they should be recognized in the context of this twenty year period and its art historical features. Indeed the prevailing weather in these years has been "the dematerialization of the art object"<sup>1</sup>, a continuing process which has overwhelmingly influenced the development of artists' books and reciprocally, a process which artists' books have contributed to, and have themselves affected.

In a brief sketch, this opposition to 'objects' can be regarded (ideally) as an attempt on the part of artists (with varying degrees of

success) to provide a critique and an alternative to the system whereby a work of art is unique, revered, inaccessible to any but an elite, and bought and sold as investments and as highly prestigious objects of private property. As well, these non-object works seek to de-emphasize form and aesthetics, and to replace those static traditions with an art of ideas: stressing the thinking process and revealing the process of making art, focussing on perception, intellectual research, and sensory awareness. All this represents an expansion of the communicative powers of art and subsequently demands a different, a critical and a more varied response from a viewer. The viewer is directed to look at art in a new way, to explore multiple levels of visualization, one of these modes of perception being the sensation of reading.

This dematerialization is understood to be in contrary motion to the picturesque formalities of modernist painting and sculpture. But it also has some historical antecedents in the art movements of the 1920's, its clearest reflection being in the work of Duchamp, and also in Soviet Constructivism. What Duchamp, El Lissitzky, Tatlin, and Rodchenko all hold in common is that they each in some way revolutionized the existing conceptual models of art (and perception, implicitly). For Duchamp, this meant the revelation of an art which parallels the thinking process, an art which includes riddles, enigmas, ambivalent sexual references, often in the form of 'readymades' and always in a unique system of symbolic indication which departs from the course of what he referred to as "retinal painting". The Constructivists, on the other hand, sought to actualize the Russian revolution through a revolution in art: for instance, an esoteric aspiration towards the rejuvenation of language as realized practically through a literacy campaign. Or for another example, their reduction of pictures to a few abstract, dynamic shapes and

planes corresponded to the simplified associative powers of revolutionary propaganda slogans. As the constructivists strove to make the most innovative and radical art accessible to the masses they utilized the mass media for art production, including the publication of many artists' books.

The second qualifying feature of artists' books is their relationship to other art forms which also belong within the movement towards the 'dematerialization of the object'. Minimalist sculpture, pop art, happenings, fluxus, performance art, experimental film and video, for example, have all evolved along with artists' books. If all the arts are sisters, then indeed non-object art is a closely-knit family. And significantly, throughout their common evolution these art forms have interacted with one another, as in the case of books produced to document performances, or conversely, books designed to describe future plans or an unfinished or impossible project.

In fact, this confluence of artforms has affected artists books to such a degree that they have become characteristically and foremost multidisciplinary. For instance, most artists who produce books also work in any number of other media, such as video or performance, with the understanding that the formal means by which a work is communicated is less important than its actual 'content', however ambiguous that content might be (so recognizing in the abstract a separation between 'form' and 'content'). Or in other words a particular artform — in this case, books — has been manipulated to deliver the artists' message. Theoretically at least, this tendency towards cross-disciplines also allows an artist to belong to no explicit discipline while referring to many. For example, an artists' book may be composed of pictures or photos, long texts or captions, or narrative or philosophical inquiry, and any combination thereof. But the decisive difference here between artists'

books and more traditional publishing formats is that the books seldom follow the conventions these formats usually imply. Instead we might find a series of captioned photographs which are intended to dislocate the common relationship between text (caption) and image (photo). This dislocation of a common publishing formula draws the reader's attention towards a kind of deliberate confusion which then jumbles the reader's thoughts into a new order.

So with these qualifiers in mind, and acknowledging the great diversity of content within artists' books, what determines this body of artworks as a specific genre? The obvious answer is that they're all books — self-consciously and conspicuously so; but moreover, books, like any other art form, connote and lend themselves to certain things. To describe these connotations and to account for the function of artists' books there are (at least) four thematic axes which the reader may refer to:

- 1) the formal structure and connotations of the book form.
- 2) the documentary function of the book.
- 3) the book as a distributable art form.
- 4) the realization of the sensation of reading.

## THE BOOK FORM

BOOKS HAVE A FORMAL STRUCTURE consisting of only a few working components: a sequence of pages, cover and title, codex binding, illustrations, typography, etc... However, quite beyond their material constitution, books have a remarkably metaphysical signification. They contain a virtually inexhaustible amount of information, and more particularly, if you consider the endless possibilities of information within a book — from an encyclopedia to a novel to a phone book to the Bible — consider also how this expansiveness corresponds to the idea of language: an unfathomably large single concept which can

itself be understood as a metaphor for the boundlessness of the imagination. And so books, having been the actual shape of written language since prehistory, connote these immense themes practically on the scale of a mythology.

Artists' books then take advantage of these connotations of the book form in a variety of ways. For instance, Joseph Beuys' *Die Leute Sind Ganz Prima In Foggia*, printed on dark, coarse paper, is a collection of "headstreams",<sup>2</sup> a collage of successive fragments (printed over white) of ideas and memories — chemical equations, old sayings, personal anecdotes and turning points — all natural elements, whether they belong to the tangibility of remembered experiences or to the chemistry of nature. In light of Beuys' interest in the concept of language and also his relationship to a kind of primary materiality, *Die Leute Sind Ganz...* can be understood as a 'social sculpture' which uses the primacy of the book form as an inclusive element, in a natural unity with all the others described.

Mario Merz's book, *Fibonacci 1202*, works from the mathematical theories of the 15th century monk Fibonacci, who determined a progression of 1-1-2-3-5-8-13-21... a numerical system which describes an organic pattern: one which relates to the growth of trees, to the movement of a spiral, the construction of an igloo, the natural organization of a pinecone, and various skeletal structures, and also refers to the thinking process as a dialectical progression vs. the reductive patterns of conventional logic. In addition to the information it contains, the book refers to its own succession of pages as a possible Fibonacci rhythm, and implicitly compares the Fibonacci growth system to the customary 1,2,3,4, of pagination and therefore to the logic which that system represents.

In a different direction, Maurizio Nannucci's *Universum: Volumes 1 & 2* is, as the title implies, a book about the universe, but with the paradoxical twist that it is bound on

each side, making it impossible to open. With "Volume 1" and "Volume 2" declared on opposite spines, this book is about a closed universe, more specifically one which is inaccessible. And despite its simplicity it remains a potent metaphor for the impossibility of fathoming the expanse of language. The *Universum* volumes also relate to literary (and sculptural) notions of the 'labyrinth', most particularly to the labyrinthine 'books of the universe' described in the fiction of Jorge Luis Borges.<sup>3</sup>

Bruce Nauman and John Baldessari both have produced books which play on the conventions of photo-illustration, exploring in their publications the possibilities of meaning within a sequence of photographs. Nauman's *CLEARSKY* is a series of empty pages, all printed in varying shades of glossy blue. In fact, they look exactly like photographs of a clear sky taken at different times of day and night. But they're not photographs; they're simply pages of blue ink. They eliminate the photographic step in the process of reproduction, and subsequently invert the concept of 'faith to reality' in photo representation. But with all this in mind, the key to the book's success is in its title: just the suggestion that the paper is a *CLEARSKY* is enough to give the flatness of the blank page a sense of depth, implied by the sky's imagined space.

Baldessari's book *Brutus Killed Caesar* is a narrative on a reduced scale which uses the sequence of pages as a means of comparison. On each page there are the same two facing pictures — blurry newswire photos of facing men who ambiguously signify politicians or gangsters or some kind of sinister patriarchs. Between these two faces is set a possible murder weapon, a different object on each page, ranging from guns and knives to flowerpots and bathroom scales. Altogether this sequence of juxtapositions is like a simple story repeated over and over, in a different way each time. It also demonstrates a range of narrative

possibilities: for example the murder weapons are mainly common household objects which, in the context of the book, are ironically manipulated to appear on one hand as clues to a mystery brimming over with dramatic potential, and on the other hand as the worst clichés of banal evil.

## DOCUMENTATION

ARTISTS WHO PUBLISH BOOKS of documentation are, in a sense, using the artform to its simplest degree. Nonetheless, books are an essential utility as a means of recording things, and moreover these particular books mainly find their value outside the usual categories of criticism, illustration, and literary description, as found in exhibition catalogues for example.

Laurie Anderson's *Notebook* is a companion book to four performances: an assemblage of scripts, scores, photographs, anecdotes and audience reactions, which mixes together documentation with autobiography.

A more straight-forward approach to performance documentation is evidenced in the books of Marina Abramović & Ulay, and also Chris Burden. Here the documentation is gathered together to overview a progression of works and as well, to communicate to an audience in absentia. Toward this end, Chris Burden's books (71-73 and 74-77) consist of single photographs and précis descriptions of his performances arranged in chronological order. These unsensational indications of Burden's often sensationalized actions are oddly removed from the spectacle, promoting a very different understanding of the work, an intellectualized version.

Similarly, Ulay & Marina Abramović's books offer only a modest registration of their intense, dynamic performances. In a few sentences and photos, they record their simplified actions - a very potent kind of gestural communication which seems to depend entirely on the heat of the moment. By

publishing the evidence of what happened, the books are intended to allude to the inarticulate and sheer instantaneous energy of their performances. But the spareness of the documentation also points out that their work doesn't translate easily into literal terms and so with the help of a few modest details, it must be imagined beyond the mediation of a book.

Hamish Fulton's books also operate with simple photographs and captions, each successive page documenting for the public his private performances consisting of solitary marathon walks through wilderness landscapes. But in Fulton's case the photographs are related as much to traditions of landscape painting and photography as they are to performance documentation. Each page pictures the romantic profile of an exotic place, but the captions (which indicate the location, date and number of miles walked) suggest the whole journey and so make the total experience of being surrounded by and passing through a landscape the main idea behind the photographs. Consequently, Fulton's books make the readers conscious of one of the problems of representation in photography, the gap between the experience of a landscape and its spectacular picture.

In quite a different manner of documentation, Constance DeJong's *Modern Love* is a novella which doubles as the script to a performance: DeJong plays the part of the story-teller, speaking her text to an enthralled audience. Consequently the book reads strangely in the second person, as though the author's voice, with all her intonation is narrating the story in the mind of the reader.

## DISTRIBUTABLE ART

IT IS NOT exactly an accident that contemporary artists are producing work which is designed to be distributed. On one hand, the phenomenon of distributable art reflects an understanding of the centrality of those

organs of the mass media which compulsively generate and distribute culture in records, magazines and books, on radio and television, all for consumption on a monumentally large scale. (To speculate a bit further, a relationship can be distinguished between the expansion of capitalism at the consumer base in the 1950's and the later development of non-object and distributable art, just as there has developed a different cultural relationship to objects generally, resulting from the growth of mass consumerism.) On the other hand, the desire for distribution also suggests a movement towards removing the rarified aura of the art object, related of course to the process of dematerialization mentioned earlier. Uniqueness is exchanged for numbers in an attempt to reach a different or a wider audience, to make art more accessible and so more effective.

The clearest example of this interest in the attention of a wide audience comes in the form of manifestos: a very traditional format fully exploited by among others, the Dadaists and Futurists, which finds its contemporary reflection in, for example, Joseph Beuys' *Report to the European Economic Community on the Feasibility of Founding a 'Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research' in Dublin*. As the title implies, this book is both the presentation of a researched study and a series of qualified political demands. According to Beuys, the potential of art is intrinsically related to the project of political change and it follows that clear distinctions are not made by Beuys between his political work and his art. He then considers this manifesto as one of his works, equal to the others he has produced.

While Beuys' *Report...* consists of a straightforward and informative text, another type of manifesto is Victor Burgin's *Family*. Although no less propagandistic than Beuys, Burgin attempts in his book to combine politics with formal innovation and

research into the semantics of photographic imagery. His book is a critique of the institution of the nuclear family which puts short didactic texts together with ambiguous and generalized photos of domestic or urbane symbols of the variety of social control which lies hidden behind ordinary things. The facing pages of text and photos are then cunningly presented in the format of a children's alphabet book.

In addition to Burgin's *Family*, there's a whole strain of artists' books which exploit popular formats and moreover, are influenced by mass media publications, even to the point of imitation. These books paradoxically mirror the persuasive culture of the media, reflecting both its overwhelming influence and the ambivalence with which it is received. Luigi Ontani's *Acervus* and General Idea's *Cocktail Book* are exemplary works in this regard. *Acervus* is a miniature book printed on glossy pink paper, a collection of colour photos of Ontani's elaborate tableaux vivants. In each he re-creates an historical or mythological figure — posing as Krishna, Dante, Christopher Columbus, both Adam and Eve, St. Sebastian for example — and through these scenes Ontani attempts to construct a self-portrait.

But the overblown sentimentality of the imagery is calculated to provide a particular sort of insight into the way in which the mass media translates history (or for that matter any past or foreign culture) into its own terms, relegating it to the 'banal exotic'. Overall, Ontani's image repertoire seems half-influenced by famous paintings and half-influenced by photo-romance comics: a strange mixture which describes to the sensitive viewer a kind of media-induced alienation from the past, exaggerated all the more by Ontani's ironic and romantic attempts to re-live history himself, personally embodying the cliché.

Likewise, General Idea's *Cocktail Book* mimics the glamorous rhetoric of advertising, manipulating the standard pop formats of the media to empty them of meaning and

refill them with another content. The book is a souvenir from the Colour Bar Lounge of "the 1984 Miss General Idea Pavillion", their mythological edifice which presently exists only in fragments, and through General Idea's own brand of doctrinaire fiction. The *Cocktail Book* describes a relationship between the mass media and the 'cultural laboratory' function of art, all articulated through the hedonistic metaphor of drinking.

"...although the mass media, like a vast pharmaceutical complex, continues to develop new cultural elixirs of an unprecedented intoxication and manufacture them in consumable form, art remains a curious and elitist drink. Despite its unique flavour and heady cultural properties it has never been effectively injected into the mainstream. Now General Idea is taking the necessary risks to isolate this potent mixture and introduce the infectious mutations into your home."<sup>4</sup>

## THE SENSATION OF READING

PERHAPS WHAT DETERMINES artists' books more than any other feature, and indeed what represents their greatest potential, is their demonstration of the possibilities of the sensation of reading.

One way in which this exploration of reading is manifest is in the area of textual works. As might be expected, there are a great many artist's books which consist solely of writing, although not the sort which properly fits within the customary definition of literature. Instead these works, particularly those by 'conceptual artists' are more closely aligned to linguistic studies.

A good example is the work of Art & Language, a group of artists who began collectively publishing their journal "Art & Language" in the mid-1960's. Conscientiously involved in the development of non-object art they took the 'dematerialization

of the art object' to the extent of introducing the idea that criticism, teaching, political science and philosophy, and in fact language itself, are forms of visualizing and subsequently that language can be considered a form of (visual) art. Their project has been to encourage a new political discourse on the (art) system of communication and a critique on the nature of art production.

"...It's our view that there's no practice which can adequately be characterized by reference to a body of objects...we're less interested in the proliferation and criticism of the theory supporting practice, i.e., a dimension of social practice..."<sup>5</sup>

In promoting this concept of language as art as polemics, Art & Language have succeeded in producing a theory of art which is a work of art, and it follows that a reading of their various books, pamphlets, and journals is an exercise in comprehending written language as the ultimate abstract artform.

A completely different use of text appears in work of Susan Hiller, whose book *Enquiries Inquiries* consists of short questions and answers excerpted from standard 'Books of Knowledge', including a comparison between British (enquiries) and American (inquiries) editions. In fact, within this comparison the two versions are quite different both in the style and tone of the answers and in the subject matter of the questions. The difference in emphasis demonstrates, to begin with, the inflection of written English, stressing the shifts and flows in the course of the language's development. But moreover, these common texts can be seen as cultural artifacts and so these fragments of information take on an exemplary character. And further, each of the answers offers such a curt explanation that it causes suspicion through pre-empting any other possible conclusion, so realising not only the changeability (inflection) of language but also its dubious authority. Hiller's work, as she has stated, strives "to reveal the extent to which existing concep-

tual models are inadequate because they exclude or deny some perceivable part of reality." In as much as *Enquiries Inquiries* achieves this, it does so through a highly imaginative and methodical arrangement of information which given the issues at hand aims for a reading that allows for a dialectical fluidity of meaning and which circumvents literal description by confronting its limited range.

Alighiero Boetti's *Classifying: the Thousand Longest Rivers in the World* is, as the title implies, a book whose contents is a listing of rivers, one per page, described by their source, outlet, and length in kilometres, all arranged in descending order starting from the longest. However, as carefully researched as this volume of data is, it also carries with it an introduction which states that,

"...it is impossible to measure the length of a river, because of the thousand perplexities raised by its flowing existence (because of its meandering and going through lakes, because of its branching around islands and shifting in its delta area, because of man's interference along its course, because of the elusive boundary between fresh and salty waters). Many rivers have never been measured because their banks or their waters can not be reached..."<sup>6</sup>

This essential qualification then exposes the arbitrariness of the system of classifying rivers and by implication declares a failure of conventional logic in accurately describing the world. But further than this, the uselessness of the so-called scientific data leads the reader to another level of meaning in the book. Perusing through the thousand pages, the reader is struck by the names of the rivers, all the more so for being in contrast to their abstract 'classification'. And almost in spite of the annotated data, the river names associate themselves to vivid mental images: the Amazon, the Yangtze, the Rhine,— conjuring the exotic, or the legendary, or the very familiar. Through these

associations the reader begins to sense an idea of the movement of water suggested by the river imagery and also by the unconscious wave motion in the turning of the page. And in so absorbing the reader Boetti has produced an intelligent and sensual comparison between the limitations of rational thought and the powers of free association.

Dieter Rot's books are also intended to be read in an associative manner, but in contrast to Boetti's use of poetic titles, Rot's books are mainly based on abstract visual stimuli. *Gesammelte Werke #7* and *#10* are both collations of common newsprint with a few adjustments made by the artist in the reprinting. *#7* is a sequence taken from colour comics followed by pages from children's colouring books. Both sections are die-cut with circles punched in various positions which gives each page a delicate 'swiss cheese' effect and also introduces a tactile/sculptural sensation to the act of reading. Similarly, *#10's* pages are reprinted from the "Daily Mirror", each page constituting a small section clipped from the newspaper and blown-up to about ten times its original size. The pages of *#10* consist, then, of disproportionately large newsprint words which have no continuity between them and so can't be read in the usual way. Instead the words become images, reminiscent of the way words and letters are seen by the illiterate and by children. However, as primitive as it may seem, this sort of reading also reflects a sophisticated grasp of abstract imagery and demonstrates a whole area of visual perception which lies outside of a literal framework.

In fact, both of these books demand a kind of sensual reading, operating through a jumbling and juxtaposition of abstract visual information which confuses the senses at the same time as it promotes an unusually high degree of sensory awareness.

El Lissitzky was one of the Russian constructivists (described earlier) whose most

important works were produced in the 1920's during the revolutionary period of the Soviet Union. Apart from having been a painter and architect and having designed posters, graphics, and exhibition displays, he produced a number of books which are noteworthy both for their remarkable innovations in typography and for their approach to the notion of a public art, or an art for 'the masses'. *For Reading Out Loud* is a book of poems by the legendary Soviet poet Mayakovsky, which was designed by El Lissitzky with a variety of sizes and colours of type, intended to communicate the intonations of the poet's voice, so instructing the reader on the correct emphasis "for reading out loud". But as well as this, the book happened to be published in the midst of a literacy campaign, and consequently an awareness of the process of reading and of the power of the written word is evident throughout. Moreover, the revolutionary literacy campaigns signified for many of the constructivists a potential for the renewal of language realized on a mass scale. And the ideal of this rediscovery of reading is the moving force within the book.

Michael Snow's *Cover to Cover* is a narrative constructed from a sequence of 360 photographs, "built on a recto-verso principle, that the other side of the page is the other side of what is being photographed. Also it is built of sequences of varying length so that while individual photos are very interesting alone, they are always part of a sequence which is itself part of a larger narrative which is itself about the book"<sup>4</sup> Alongside all these inversions, the book is also structurally very similar to a film. In fact like a movie in a book, it seems to read cinematically — just as the central figure of the book passes (as though inside a film) through a labyrinth of photographic imagery, he's also moving from the beginning to the end of the book or from 'cover to cover'.

Quite another kind of narrative is in

Marcel Broodthaer's *A Voyage on the North Sea*, a book which takes the reader on a voyage of the eyes through a sequence of details of a 19th century Romantic painting of a ship at sea: a flag, a buoy, white clouds, the ship's bow cutting through the water... Altogether these details create a series of shifting moods which suggest a narrative, and yet with no words to describe and seemingly no specifics, it remains a mystery for the reader to unravel from the clues given by the evocative imagery. But while 'the story' defies a literal interpretation it is, however explicated through a number of ingeniously descriptive narrative structures.

For instance, the book is introduced and ends with a grainy black-and-white photo of a simple sail boat on a calm sea, which in juxtaposition to the richly imaginative imagery of the painting, projects the sort of irony that lies in the difference between 'seeing' and 'believing'. And for another example, as Broodthaers leads our eyes through the isolated details of the painting, he's also demonstrating how paintings should be looked at, and in so doing he brings the picture to life.

With the understanding that a reader's eyes are accustomed to scanning in straight lines, this book instead directs the eyes around the curves of the billowing sails and the waves frothing and crashing against the ship's hull, so communicating an odd mental sense of chaotic motion which suggests a dizziness something like seasickness — and all these effects produced through the correlation between the pun and the metaphor of 'the sea' and the physical motion of the reader eyes.

Hanne Darboven's work consists of serial mathematical figure-work, each page being a symmetrically-ordered equation or a group of combinations which are then repeated and varied in minute detail throughout the book in a numerical progression. In fact, Darboven has produced a prolific amount of work in this vein, altogether an immense number of pages of calcula-

tions — a life's work — carefully thematized and obsessively written out by hand. But interestingly enough, the sequences of equations aren't always correct according to the strict logic of mathematics so that her work doesn't in any way belong in the field of statistics nor does it particularly relate to the hyper-rationalism of most 'scientific' thought. Instead, Darboven has produced something like a narrative of numbers, an energetic and rhythmic flow of simplified information which, given its overwhelming proliferation and intensity of purpose, assumes the character and proportions of an epic.

Less verbose than Darboven, but in a sense just as diagrammatic, is Giulio Paolini's *Statement*, a book of drawings, or rather ideograms, which indicate their meaning through symbols derived from the history and mythology of Italian culture, and through certain formal emblems of psychological drama.

On top of this, the images are intended to reflect upon their own system of perception. And so overall, these pictures ask for a kind of self-conscious re-reading of allegorical codes and symbols, an interpretive method which Paolini describes in this way:

"All my work unfolds around an image, the image of our system of focussing (diaphragm) between picture space and object space: like an ideal mirror which reflects and reveals the same appearance with which it is constituted. The nature of this art aims towards a kind of paradoxical objectivity, because it introduces in the present, in the moment in which perception is actual, a temporary incompatibility: that is to say, imposing a type of circular reading (rather than direct) which subtracts from the manifest image the value of evidence..."

Finally, Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even* is a guide book to his seminal artwork of the same name (also known as *The Large Glass*).

More than being a group of notes and drawings, and far from offering a logical explanation to Duchamp's enigmatic configuration, it takes the reader through the labyrinth of ideas which *The Large Glass* contains. Indeed, the book offers no solutions because "there is no problem", but it does provide an alternate view: a direct illumination of the work through puns and double entendres, and in riddles and ambivalently sexual references.

The key to understanding *The Bride Stripped Bare...* is in learning to recognize its means of communication. *The Large Glass*, as an art object, is composed of a constellation of image/symbols, each in a strategic relation to one another: the chocolate grinder, the malic forms, the water mill within the glider, the sieves, etc... According to Duchamp, each is "not represented, interpreted, or transformed — it is a different machine." Moreover, each one of these symbols is so loaded with a multiplicity of meanings, and each is set in such a deliberate and set correspondence, that — far from conforming to the notion of an image repertoire — Duchamp's figures are actually signifiers which approach the level of sophistication of a separate language, a language which exists in "a wedding of mental visual relations".

This book then translates the work into words and drawings in a form of notation which is as complex and metaphysical as *The Large Glass* itself. Consequently, it doesn't make for easy reading. In fact it approximates a new formula of reading, one which is based on de-coding the references, as in a crossword puzzle. And with each symbol located strategically in relation to another, the book needs to be read or apprehended in a manner similar to the moves of a chess game.

Most importantly, Duchamp's methods and symbols are directed towards an articulation and an emulation of the thinking process which in turn is inherently united with sexuality. It is the mechanisms of this

mentality that Duchamp describes and parallels with surprising clarity.

Beyond these few examples there are a multitude of ways of reading and perceiving which artists' books explore. Generally they ask to be read in a totally different way than other books, indeed they often defy literal interpretations and avoid the beaten track of linear thought. The best artists' books propose systems of visualizing which take into account not only the logical structure of books and of language, but also promote and illuminate the psychological power of reading. In fact, reading involves a degree of mental absorption which can only be compared to a form of self-hypnosis. Furthermore, as much as artists' books are about reading they are, of course, themselves intended to be read. This paradoxical manner of representation often has the effect of making the reader self-aware of the reading process to the extent of recalling the primary sensation of learning how to read. To draw an analogy, imagine the feeling of walking up a dark and unfamiliar staircase where mid-way through the climb one's stumbling feet began to distinguish a pattern in the structure ahead.

Overall, artists' books have the effect of increasing our sensitivity to reading, allowing the reader to explore something far beyond the logical conventions of language and the rational two-dimensionality of the printed page. They have produced a kind of renewal of reading through a motion of the mind which is more complex than explainable, yet still possible to experience consciously.

TIM GUEST  
Toronto, 1981

- 1) Lippard, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object*, (Praeger, NYC), 1973.
- 2) Translated from German "hauptstrom".
- 3) Borges, Jorge Luis. *Labyrinths*.
- 4) General Idea, *Cocktail Book*, (self-published, Toronto), 1980.
- 5) Art & Language, *Art & Language 1966 - 1975*, (Museum of Modern Art, Oxford), 1975.
- 6) Boetti, Alighiero. *Classifying: the Thousand Longest Rivers in the World*, (self-published, Italy), 1977.
- 7) Paolini, Giulio. *Statement*, (Anne-Marie Verna, Zurich), 1979.

# UNE INTRODUCTION AUX LIVRES D'ARTISTES

*"J'exige des explications," dit la Simili Tortue, "Non, non! Les aventures d'abord," s'exclama le Gryphon d'un ton impatient. "Les explications prennent beaucoup trop de temps."*

Lewis Carroll

Les livres d'artistes constituent une forme d'art contemporain très diverse. On pourrait les décrire comme des oeuvres d'art existant à l'intérieur de la structure formelle des livres mais il n'est pas aussi facile de généraliser en ce qui concerne leur contenu. Autant par leur diversité, leur caractère multidisciplinaire et la référence constante à d'autres formes d'art, d'autres media et d'autres modes de perception, ces livres ont tendance à transgresser les frontières des catégories déjà connues. Un certain nombre de catégories arbitraires nous viennent immédiatement à l'esprit: les cahiers publiés par exemple ou la documentation sur la performance, les manifestes, les livres tactiles ou sculpturaux ou les ouvrages qui utilisent la séquence des pages pour créer un flot d'imagerie abstraite continu. Il n'est toutefois pas rare que certains livres appartiennent à plus d'une catégorie ou qu'ils fassent tout simplement exception à la règle. Il sera, en conséquence préférable, pour bénéficier d'une vue d'ensemble, de laisser

de côté la rigidité des définitions catégoriques et de se concentrer sur un groupe d'idées et de thèmes fondamentaux généralement associés à ce genre. En d'autres mots, en associant des ouvrages spécifiques à divers thèmes, il sera peut-être possible de définir le genre des livres d'artistes à l'aide d'une représentation mentale composée de ce qui équivaut à un ensemble de fragments. Cette méthode manque peut-être d'autorité mais elle compense par sa spécificité et sa globalité.

On pourrait, en premier lieu, décrire les livres d'artistes comme des livres produits par des artistes, des livres différents de toutes les publications artistiques en ce qu'ils ne sont pas astreints aux conventions de la littérature, de la critique ou de l'illustration. Le principe fondamental des livres d'artistes c'est qu'au lieu d'être à propos de l'art, ils sont plutôt eux-mêmes des oeuvres d'art.

Un très grand nombre de restrictions sont naturellement attachées à cette théorie élémentaire. La première étant leur lien à un cadre historique: en tant que mouvement, les livres d'artistes ont connu leurs débuts vers 1960 et ils ont beaucoup évolués depuis. C'est donc dans le contexte de cette période de vingt ans et de ses caractéristiques historiques que ces livres doivent être étudiés. Au cours de ces années, le vent

dominant a sans aucun doute été celui de la dématérialisation de l'objet d'art,<sup>1</sup> un processus continu ayant irrévocablement influencé l'évolution des livres d'artistes et réciproquement, un processus auquel les livres d'artistes ont contribué et qu'ils ont même adopté.

On pourrâit en quelques mots décrire (idéalement) ce refus de l'objet comme une tentative de la part des artistes (avec plus ou moins de succès) d'apporter un regard critique et d'offrir une alternative au système qui fait de l'oeuvre d'art un objet unique, vénéré, inaccessible à quiconque sauf quelques membres de l'élite, un objet acheté et vendu en tant qu'investissement ou un bien privé de grand prestige. Ces oeuvres anti-objet visent aussi à atténuer l'importance de la forme et de l'esthétique pour remplacer ces traditions statiques par un art conceptuel, un art privilégiant les opérations de l'esprit et révélant le processus de l'art en mettant l'accent sur la perception, la recherche intellectuelle et la conscience sensorielle. Cette approche est un indice de la puissance communicatrice de l'art et exige en conséquence, de la part du spectateur, une réaction différente, une réaction plus critique et plus variée. Le spectateur se voit forcé de porter sur l'art un regard nouveau, d'explorer les divers niveaux de visualisation, un de ces modes de perception étant la sensation de lecture.

La dématérialisation va soi-disant à l'encontre des formalités picturales de la peinture et la sculpture modernistes. Elle possède cependant aussi des antécédents historiques dans les mouvements artistiques des années vingt: l'oeuvre de Duchamp ainsi que le Constructivisme soviétique en sont de bons exemples. Ce que Duchamp, El Lissitzky, Tatlin et Rodchenko ont en commun c'est qu'ils ont, chacun à sa façon, transformé les modèles conceptuels de l'art déjà existants (et implicitement, la perception). Pour Duchamp, ce fut la découverte d'un art semblable aux opérations de l'esprit, un art incluant les devinettes, les

énigmes et les références sexuelles ambivalentes, souvent présenté sous forme de *readymades* et toujours à l'intérieur d'un système de références symboliques s'éloignant de ce qu'il appelait la 'peinture rétinienne.' Les constructivistes, d'autre part, ont voulu actualiser la révolution russe par une révolution artistique: l'aspiration ésotérique à un renouvellement de la langue fut en fait réalisé à travers une campagne contre l'analphabétisme. Ou encore, pour donner un autre exemple, leur façon de réduire l'image à quelques formes abstraites dynamiques, correspondait aux pouvoirs associatifs des slogans de propagande révolutionnaire. En essayant de produire un art des plus innovateur et radical tout en étant accessible aux masses, les constructivistes ont utilisé les mass-média dans la production de l'art, dont la publication de nombreux livres d'artistes.

La seconde caractéristique des livres d'artistes est leur lien à d'autres formes d'art appartenant aussi au mouvement de la 'dématérialisation de l'objet.' La sculpture minimaliste, le pop'art, les happenings, fluxus, les performances, le cinéma expérimental et la vidéo, par exemple, ont évolué en même temps que les livres d'artistes. Si tous les arts sont membres d'une même famille, l'art du non-objet est en effet une famille unie. Au cours de leur évolution respective ces formes d'art ont agi l'une sur l'autre d'une significative, comme ce fut le cas des livres publiés pour documenter les performances ou inversement, les livres consacrés à la description de réalisations futures ou de projets inachevés ou impossibles.

Cette confluence des formes d'art a en fait influencé les livres d'artistes à un point tel qu'ils sont caractérisés avant tout par leur multidisciplinarité. Par exemple, la plupart des artistes qui produisent des livres évoluent aussi à l'intérieur d'un nombre d'autres média tels la vidéo ou la performance, en partant du précepte que le moyen par lequel une oeuvre est transmise

est moins important que son véritable 'contenu', quelque ambigu qu'il fut (attestant ainsi de la division, dans l'abstrait, entre la 'forme' et le 'contenu'). Il s'agit, en d'autres mots, d'une forme d'art spéciale, en l'occurrence un livre manipulé dans le but de communiquer le message de l'artiste.

Cette tendance vers la multidisciplinarité permet, en théorie, à l'artiste de n'appartenir à aucune discipline précise tout en référant à plusieurs d'entre elles. Un livre d'artiste peut parfois inclure des images ou des photographies, de longs textes ou des légendes, des textes narratifs ou philosophiques ou aucune combinaison de ces éléments. La différence fondamentale entre les livres d'artistes et les ouvrages plus traditionnels est que les premiers se conforment rarement aux conventions des derniers. Il est plus courant de trouver, par exemple, une série de photographies accompagnées de légendes, ce qui vise à disloquer le lien habituel entre le texte (légendes) et l'image (photographies). Le bouleversement de la formule courante d'édition attire l'attention du lecteur sur une sorte de désordre volontaire qui réorganise les idées du lecteur d'après un ordre nouveau.

C'est en gardant à l'esprit ces caractéristiques et en reconnaissant la grande diversité dans le contenu des livres d'artistes que nous devons nous demander ce qui fait de ce corpus d'oeuvres un genre spécifique. La réponse évidente est que ce sont tous des livres — de façon certaine et manifeste, et de plus, des livres qui comme toutes les autres formes d'art, présentent certaines connotations et se prêtent à certaines fonctions. Afin de décrire ces connotations et de justifier la fonction des livres d'artistes, le lecteur doit se référer à (au moins) quatre coordonnées thématiques:

1. la structure formelle et les connotations du livre;
2. la fonction documentaire du livre;
3. le livre en tant que forme d'art distribuable;
4. la découverte de la sensation de lecture.

La structure formelle des livres n'est constituée que de quelques composantes pratiques: la séquence des pages, la couverture et le titre, la reliure manuelle, les illustrations, la typographie, etc... Les livres ont toute-fois au delà de leur composition matérielle ne signification métaphysique extraordinaire. Ils contiennent une quantité d'information presque inépuisable, une possibilité infinie de renseignements — de l'encyclopédie au roman, de l'annuaire du téléphone à la Bible — songez combien cette immensité correspond à la notion de langage: un seul grand concept incommensurable pouvant lui-même être vu comme une métaphore de l'immensité de l'imagination

C'est ainsi que les livres, ayant véhiculé la langue écrite depuis la préhistoire, connotent ces grands thèmes presque à l'échelle de la mythologie.

Les livres d'artistes profitent donc de ces connotations du livre de plusieurs façons. On retrouve par exemple dans *Die Leute Sind Ganz Prima In Foggia* de Joseph Beuys, imprimé sur du gros papier foncé, une collection de 'hauptstrom'<sup>2</sup>, un collage de fragments successifs (imprimés sur blanc) d'idées et de souvenirs — des formules chimiques, des vieux dictons, des anecdotes personnelles et des moments critiques — tous des éléments naturels, qu'ils appartiennent à la réalité des expériences passées ou à la chimie de la nature. On peut, à la lumière de l'intérêt que porte Beuys au concept du langage et de son lien à une sorte de matérialité primaire, voir *Die Leute Sind Ganz...* comme une 'sculpture sociale' utilisant la prééminence du livre pour réunir tous les autres éléments déjà mentionnés en une union naturelle.

Dans son livre intitulé *Fibonacci 1202*, Mario Merz part de la théorie mathématique d'un moine du 15<sup>e</sup> siècle du nom de Fibonacci qui définit une progression de 1-1-2-3-5-8-13-21..., un système numérique décrivant un ordre organique, ordre lié à la croissance des arbres, au mouvement d'une spirale, à la construction d'un igloo, à la

structure naturelle d'une pomme de pin et de divers squelettes et qui fait aussi référence aux opérations de l'esprit en tant que progression dialectique par opposition aux schémas de réduction de la logique conventionnelle. En plus de l'information qu'ils contiennent, le livre réfère à la succession de ses pages comme rythme fibonacci en possible et il compare implicitement le système de croissance de Fibonacci à l'ordre de pagination habituel de 1,2,3,4,... et par conséquent à la logique représentée par ce système.

Dans une autre optique, *Universum: Volumes 1 & 3* de Maurizio Nannucci est, comme l'indique le titre, un livre sur l'univers, mais il présente toutefois un piège paradoxal: il est relié des deux côtés, donc impossible à ouvrir. On peut lire 'Volume 1' et 'Volume 2' sur chacun des dos; ce livre traite donc manifestement d'un univers clos, ou plus précisément d'un univers inaccessible. Malgré sa simplicité, il demeure une puissante métaphore de l'impossibilité de mesurer l'étendu du langage.

Les volumes de *Universum* s'apparentent aussi aux mouvements littéraires (et sculpturaux) du 'labyrinthe', et plus spécifiquement aux livres de l'univers labyrinthiques décrits dans les ouvrages de fiction de Jorge Luis Borges.<sup>3</sup>

Bruce Nauman et John Baldessari ont tous deux publié des livres qui jouent sur les conventions de la photo-illustration en exploitant dans leurs ouvrages les interprétations possibles à l'intérieur d'une série de photographies. *CLEARSKY* de Nauman présente une série de pages vides, de différents tons de bleu luisant. Ces pages ressemblent en fait exactement à des photographies d'un ciel sans nuages prises à différents moments du jour et de la nuit. Ce ne sont toutefois pas des photographies mais des pages d'encre bleue. En éliminant l'étape de la photographie du processus de reproduction, le concept de la 'foi en la réalité' de la représentation photographique est en conséquence inversé. La réussite du

livre réside dans son titre: la simple suggestion que le papier représente un ciel sans nuages (*CLEARSKY*) suffit à donner à la page vide l'impression de profondeur suggérée par l'idée d'espace que nous avons du ciel.

Le livre de Baldessari, *Brutus Killed Caesar*, est un récit à une échelle réduite faisant usage des pages comme moyen de comparaison. Sur chacune des pages, deux images identiques se font face — des photographies de presse floues représentant de façon ambiguë des politiciens ou des gangsters ou une sorte de patriarche sinistre. Entre les deux personnages, un choix d'armes du crime, un objet différent sur chacune des pages: armes à feu, couteaux, pots de fleurs, pèse-personne. Somme toute, cette séquence de juxtapositions est semblable à une histoire simple répétée maintes et maintes fois, mais toujours d'une façon différente. Elle illustre du même coup les nombreuses possibilités de la narration: les armes du crime sont par exemple des articles ménagers ordinaires manipulés, dans le contexte du livre, avec ironie, afin d'apparaître d'une part comme indice d'un mystère rempli de possibilités dramatiques et d'autre part, comme les pires clichés du mal.

## DOCUMENTATION

Les artistes qui publient des livres de documentation utilisent dans un sens cette forme d'art au plus simple degré. Les livres sont sans aucun doute essentiels en tant que moyen d'enregistrement et ces livres particuliers, contrairement aux catalogues d'exposition, puisent surtout leur valeur à l'extérieur des catégories habituelles de la critique, de l'illustration et de la description littéraire.

Le *Notebook* de Laurie Anderson accompagne quatre performances: il s'agit d'un ensemble de scénarios, de partitions, de photographies, d'anecdotes et de réactions du public, le tout mêlant documentation et autobiographie.

Les livres de Marina Abramovic & Ulay et de Chris Burden sont d'autre part de très bons exemples de l'approche directe à la documentation sur la performance. L'information est recueillie à la fois dans le but de présenter une vue d'ensemble et de communiquer avec un public absent. Pour atteindre ce même but, les livres de Chris Burden (71-73 et 74-77) sont composés de photographies seules accompagnées de résumés de ses performances, le tout par ordre chronologique. Cette manière peu sensationnelle de décrire les actes souvent sensationnels de Burden s'éloigne étrangement du spectacle; elle propose une lecture très différente de l'oeuvre, une version intellectualisée.

De façon similaire, les livres de Ulay & Marina Abramovic ne présentent qu'un enregistrement sans prétentions de leurs performances intenses et dynamiques. Quelques phrases et quelques photographies témoignent de leurs actes simplifiés — sorte de communication gestuelle puissante ne semblant dépendre que de l'ardeur du moment. En montrant de façon évidente ce qui s'est passé, les livres font allusion à l'énergie inexprimée et pure de leurs performances. La rareté de l'information souligne le fait qu'il n'est pas facile de traduire littéralement leur travail qui doit, à l'aide de quelques détails, être découvert par l'intermédiaire d'un livre.

Les livres de Hamish Fulton fonctionnent aussi à partir de simples photographies et de légendes. Chacune des pages documente, pour le public, ses performances privées qui consistent en un marathon de marche solitaire à travers des régions sauvages. Dans le cas du livre de Fulton, les photographies sont tout aussi liées aux traditions de l'art paysagiste et de la photographie qu'à la documentation de la performance. Chacune des pages nous montre un portrait romantique d'un lieu exotique mais les légendes (indiquant le lieu, la date et le nombre de miles parcourus) évoquent le voyage complet et font de l'expérience globale de faire partie de et de

traverser un paysage, l'idée directrice des photographies. Les livres de Fulton attirent ainsi l'attention des lecteurs sur un des problèmes de la représentation en photographie, l'écart entre vivre l'expérience d'un paysage et son image spectaculaire.

Avec une approche très différente à la documentation, *Modern Love* de Constance De Jong est nouvelle doublée d'un scénario de performance: De Jong joue le rôle du narrateur racontant son histoire à un public captivé. Parce qu'il se lit à la deuxième personne, le livre crée une sensation étrange, comme si la voix de l'auteur, avec toutes ses intonations, racontait l'histoire dans l'esprit du lecteur.

## L'ART DISTRIBUABLE

Ce n'est certainement pas par accident que les artistes contemporains produisent des oeuvres conçues pour être diffusées. D'une part, le phénomène de l'art distribuable reflète une certaine compréhension de l'aspect centralisateur de ces organes de diffusion qui propagent et distribuent la culture sous forme de disques, de revues et de livres, à la radio et à la télévision, pour consommation à une échelle monumentale. (On pourrait même voir un lien entre l'expansion du capitalisme au niveau des consommateurs dans les années cinquante et l'évolution du non-objet et de l'art distribuable tout comme il existe maintenant une attitude différente envers l'objet résultant de la croissance du consumatisme de masse). D'autre part, le désir de diffusion suggère aussi un mouvement vers la disparition de l'aura subtile qui entoure l'objet d'art, aura liée bien sûr au processus de dématérialisation signalé précédemment. Le caractère unique fait place au nombre dans une tentative pour atteindre un public différent et plus vaste, pour rendre l'art plus accessible et ainsi plus efficace.

Le meilleur exemple de cette recherche d'un plus grand public est le manifeste, un

format très traditionnel utilisé souvent, entre autre, par les dadaïstes et les futuristes dont *Report to the European Economic Community on the Feasibility of Founding a Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research in Dublin* de Joseph Beuys est un exemple contemporain. Comme l'indique le titre, ce livre est à la fois un rapport de recherche et une série de revendications politiques conditionnelles. D'après Beuys, la puissance de l'art est intrinsèquement liée à l'idée de changement politique et il est certain que Beuys ne fait aucune distinction précise entre son engagement politique et son art. Il considère ce manifeste comme l'une de ses œuvres, au même titre que les autres.

Le *Report...* de Beuys est un écrit direct et instructif. Il exige aussi un autre type de manifeste, *Family* de Victor Burgin par exemple, qui bien qu'il soit tout aussi pragmatique que Beuys, tente de réunir dans son livre la politique, l'innovation formelle et la recherche sur la sémantique de l'imagerie en photographie. Son livre fait la critique de l'institution de la famille nucléaire et réunit de courts textes didactiques et des photographies ambivalentes et généralistes de symboles domestiques et civilisés du type de contrôle social qui se cache derrière les choses ordinaires. Les pages en regard du texte et des photographies sont habilement présentées comme les pages d'un livre de lecture pour enfants.

En plus de *Family* de Burgin, il existe toute une panoplie de livres d'artistes qui exploitent les formats populaires et qui d'ailleurs subissent l'influence des mass-media, allant même jusqu'à l'imitation. Paradoxalement, ces livres reflètent la culture persuasive des media, autant son influence accablante que le climat ambivalent dans lequel elle est reçue. *Acervus* de Luigi Ontani et *Cocktail Book* de General Idea en sont des exemples typiques. *Acervus*, un minuscule livre imprimé sur du papier glacé rose, nous

présente une collection de photos couleur de tableaux vivants élaborés par Ontani. Il apparaît lui-même dans chacun des tableaux sous les guises de personnages historiques ou mythologiques — Krishna, Dante, Christophe Colomb, Adam et Eve ou St-Sébastien, par exemple — et tente à travers ces scènes de construire son auto-portrait.

La sentimentalité débordante de l'imagerie vise à donner un aperçu de la façon dont les mass-média interprètent l'histoire (ou toute autre culture passée ou étrangère) en ses propres termes, la reléguant au 'banal exotique'. Dans son ensemble, le répertoire d'images de Ontani paraît influencé à moitié par les tableaux célèbres et à moitié par les romans-photos illustrés, étrange mixture faisant voir au lecteur averti l'aliénation du passé causée par les média, encore plus exagérée par les tentatives ironiques et romantiques de Ontani de revivre l'histoire lui-même, en incarnant personnellement le cliché.

De la même façon, *Cocktail Book* de General Idea imite la rhétorique séduisante de la publicité et manipule les formats populaires des média pour les vider de leur signification et remplacer celle-ci par un autre contenu. Le livre est présenté sous forme de souvenir du Colour Bar Lounge du '1984 Miss General Idea Pavillion', structure mythologique dont il ne reste que des fragments et des souvenirs et qui survit aussi dans la fiction doctrinaire caractéristique du groupe General Idea. Le *Cocktail Book* décrit le rapport entre les mass-média et le rôle de l'art en tant que 'laboratoire de la culture' à travers la métaphore hédoniste de la boisson.

"...même si les mass-média, comme un vaste complexe pharmaceutique, continuent à inventer de nouveaux elixirs culturels d'une toxicité sans précédents et à les fabriquer sous une forme comestible, l'art demeure une boisson singulière et élitiste. Malgré sa saveur

unique et ses propriétés culturelles enivrantes, elle n'a jamais été adoptée par les masses. General Idea risque maintenant le tout pour le tout afin d'isoler ce mélange explosif et de faire pénétrer ces mutations contagieuses dans votre foyer."<sup>4</sup>

## LA SENSATION DE LECTURE

Ce qui caractérise les livres d'artistes, là où réside leur pouvoir, c'est qu'il nous font découvrir les possibilités de la sensation de lecture.

Cette exploration de la lecture est manifeste dans le cas des ouvrages à texte. Comme on doit s'y attendre, un grand nombre de livres d'artistes ne contiennent que de l'écriture; il ne s'agit toutefois pas du type d'écriture qu'on qualifierait de littérature. Ces ouvrages, en particulier ceux des 'artistes conceptuels', s'apparentent plutôt aux travaux de linguistique.

Le livre de Art & Language, un groupe d'artistes dont la publication de leur journal collectif *Art & Language* remonte au milieu des années soixante, est un bon exemple. Par leur engagement honnête dans l'évolution de l'art du non-objet, ils ont poussé la 'dématérialisation de l'objet d'art' jusqu'au point de suggérer que puisque la critique, l'enseignement, les sciences politiques, la philosophie et en fait le langage lui-même, sont des façons de visualiser, on pourrait à la rigueur considérer le langage comme une forme d'art (visuel). Leur but était d'engager un nouveau discours politique sur le système (l'art) de la communication et une critique sur la nature de la production de l'art.

En faisant valoir le concept du langage en tant qu'art, en tant que polémique, Art & Language a réussi à développer une théorie de l'art qui soit elle-même une oeuvre d'art. Il s'ensuit que la lecture de leurs divers livres, brochures et bulletins est un exercice d'apprentissage du langage écrit en tant qu'ultime forme d'art abstrait.

"...D'après nous, il n'existe aucune pratique pouvant être caractérisée de façon adéquate par sa référence à un groupe d'objets... nous intéressons moins à la prolifération et la critique des objets d'art qu'à l'évolution et la critique de la théorie supportant la pratique — c'est-à-dire une dimension de la pratique sociale..."<sup>5</sup>

Dans son livre intitulé *Enquiries Inquiries*, Susan Hiller fait un usage complètement différent du texte. Cet ouvrage consiste en une série de questions et de réponses courtes tirées d'ouvrages didactiques courants incluant une comparaison entre les éditions anglaises (*enquiries*) et américaines (*inquiries*). Ces deux versions diffèrent en fait tant par le style et le ton des réponses que par le contenu des questions. La différence dans l'insistance souligne premièrement les flexions de l'anglais écrit, en mettant l'accent sur les changements et les divers courants dans l'évolution de la langue. On pourrait même voir ces textes ordinaires comme des artefacts culturels conférant à ces fragments d'information un caractère exemplaire. Chacune des réponses offre en plus une définition tellement brève que le livre de Hiller en vous faisant douter de la valeur de toute autre conclusion possible, insiste sur la versatilité (la flexion) du langage et à la fois sur son autorité douteuse. Comme Susan Hiller le déclare elle-même: 'Ce livre révèle jusqu'à quel point les modèles conceptuels déjà existants sont inadéquats parce qu'ils excluent ou nient une partie tangible de la réalité.' Pour autant que *Enquiries Inquiries* atteigne ce but, il le fait par l'agencement très ingénieux et méthodique de l'information qui, étant donné les problèmes qui nous occupent, exige une lecture laissant libre cours à une fluidité de signification dialectique et en même temps ils se soustraient à la description littérale en acceptant sa portée restreinte.

*Classifying: The Thousand Longest Rivers in the World* de Alighiero Boetti est, comme

le laisse sous-entendre son titre, un livre dont le contenu consiste en une énumération des rivières. Il consacre une page à chacune d'elles et décrit son origine, son effluent et sa longueur en kilomètres, le tout par ordre décroissant de longueur à partir de la plus longue. Même si ce recueil d'information est fondé sur une recherche sérieuse, il contient la déclaration contradictoire suivante dans son introduction:

"...il est impossible de mesurer la longueur d'une rivière à cause des milliers d'obstacles que présente un cours d'eau (les méandres, les lacs, les îles et les changements constants de son delta, la présence de l'homme sur ses rives, la frontière indéfinie entre l'eau douce et la mer). Plusieurs rivières n'ont jamais été mesurées parce que leurs rives sont inatteignables..."<sup>6</sup>

Cette caractéristique fondamentale dénonce alors le caractère arbitraire de la classification des rivières et, implicitement, l'impossibilité de décrire le monde avec exactitude en ayant recours à la logique conventionnelle. L'inutilité de ces données pseudo-scientifiques conduit toutefois le lecteur à un autre niveau de signification. Une fois plongé dans la lecture d'un millier de pages, le lecteur est frappé par les noms des rivières telles l'Amazone, le Yantze ou le Rhin, évoquent des images très vives, tantôt exotiques, légendaires ou très familières. C'est par ces associations que le lecteur découvre l'impression de mouvement de l'eau suggéré par l'imagerie de la rivière et aussi inconsciemment par le mouvement ondulatoire des pages que l'on tourne. En retenant l'attention du lecteur de cette façon, Boetti a créé un rapprochement intelligent et sensuel entre les limites de la pensée rationnelle et la puissance de la libre association.

Les livres de Dieter Rot exigent aussi une lecture associative mais, contrairement aux titres poétiques de Boetti, ceux-ci dépendent essentiellement des stimuli visuels abstraits. *Gesammelte Werke* #7 et #10 sont

tous deux des assemblages de coupures de journaux ordinaires auxquelles l'artiste a apporté très peu de transformation au moment de l'imprimerie. #7 nous présente une séquence de bandes dessinées en couleur suivie de pages extraites de livres à colorier pour enfants. Les deux sections sont perforées de trous disposés de façon irrégulière, ce qui donne à chacune des pages une apparence de 'fromage suisse' et ajoute à l'acte de lecture une dimension tactile/sculpturale. De façon similaire, les pages de #10 sont imprimées sur des coupures du *Daily Mirror*, chacune des pages étant composée d'un petit morceau du journal agrandi à peu près dix fois. Ces pages sont donc couvertes de mots imprimés disproportionnellement grands n'ayant aucune continuité et en conséquence ne pouvant être lus de la façon habituelle. Ces mots apparaissent alors comme des images, tout comme les mots et les lettres pour les illettrés et les enfants. Aussi primitive qu'elle paraisse, cette lecture reflète une compréhension recherchée de l'imagerie abstraite et elle nous fait découvrir tout un aspect de la perception visuelle située en dehors de la structure littérale.

Ces deux livres exigent en fait une sorte d'interprétation sensuelle à travers le mélange et la juxtaposition d'information visuelle abstraite qui déroutent les sens tout en favorisant un degré de développement sensoriel exceptionnellement élevé.

El Lissitsky est un des constructivistes russes (voir au début du texte) dont les oeuvres les plus importantes furent réalisées dans les années vingt, pendant la révolution en Union Soviétique. En plus d'avoir été peintre, architecte, d'avoir dessiné des affiches, fait du graphisme et conçu des kiosques d'exposition, il a produit une quantité de livres exceptionnels autant par leurs innovations en typographie que par leur traitement de la notion d'art public ou d'art pour les 'masses'. *For Reading Out Loud* un recueil de poèmes de Mayakovsky, poète

soviétique légendaire, a été conçu par El Lissitzky avec une variété de caractères typographies de différentes dimensions et couleurs dans l'intention de représenter les intonations de la voix du poète. C'est pourquoi il suggère au lecteur, par le titre (*For Reading Out Loud*) la lecture à haute voix. Parce que le hasard a voulu que ce livre soit publié pendant une campagne contre l'analphabétisme, la préoccupation du processus de lecture et de la puissance de l'écriture sont évidentes tout au long du livre. La campagne révolutionnaire contre l'analphabétisme signifiait, pour plusieurs constructivistes, une possibilité de renouveler le langage à l'échelle de la masse. Cet idéal de redécouverte de la lecture constitue la force motrice de ce livre.

*Cover to Cover* de Michael Snow est présenté sous une forme narrative basée sur une séquence de 360 photographies 'partant du principe du recto/verso; l'autre côté de la page représente l'arrière de ce qui a été photographié. Le livre est construit à partir de séquences dont la longueur varie, alors même si des photographies sont très intéressantes par elles-mêmes, elles font toujours partie d'une série faisant elle-même partie du récit, lui-même à propos du livre.' En plus de toutes ces inversions, le livre est structurellement construit comme un film. Tout comme un film dans un livre, il semble se lire de façon cinématographique au moment où le personnage principal du livre traverse (comme dans un film) un labyrinthe d'imageries photographiques, il se déplace aussi du début à la fin du livre ou d'une couverture à l'autre (from *Cover to Cover*).

Par son livre intitulé *A Voyage on the North Sea*, un ouvrage dont le style narratif est très particulier, Marcel Broodthaers nous transporte par les yeux à travers une séquence de détails d'un tableau romantique du 19e siècle: un pavillon, une bouée, des nuages blancs, l'avant d'un navire fendait les eaux... Rassemblés, ces détails créent une succession d'états d'âme

changeants qui suggèrent la narration sans toutefois utiliser de mots pour décrire et sans aucune spécification apparente. Ce livre demeure un mystère que le lecteur doit élucider à partir des indices fournis par l'imagerie évocatrice. Même si 'le récit' ne se prête pas à l'interprétation littérale, il peut s'expliquer par une foule de structures narratives descriptives ingénieuses.

Le livre s'ouvre et se ferme sur une photographie noir et blanc floue d'un voilier ordinaire sur une mer calme, qui juxtaposée à l'imagerie très imaginative du tableau, souligne la sorte d'ironie qui existe dans la différence entre 'voir' et 'croire'. Et pour aller plus loin, lorsque Broodthaers dirige nos yeux vers les détails isolés du tableau, il veut nous faire comprendre comment regarder un tableau et du même coup rendre le tableau vivant. Sachant que le regard du lecteur se déplace en ligne droite, ce livre, au contraire force les yeux à suivre le contour des voiles gonflées ou des vagues moutonnées s'écrasant sur la coque du navire, communiquant ainsi une vague impression de mouvement chaotique semblable à un malaise comme le mal de mer. Ces effets sont le résultat de la corrélation entre les jeux de mots et la métaphore de la mer et le mouvement physique des yeux du lecteur.

L'ouvrage de Hanne Darboven consiste en une série mathématique de chiffres, chacune des pages présentant une équation ordonnée symétriquement ou un groupe de combinaisons, répétées par la suite et transformées de façon minime à travers le livre, dans une progression numérique. Darboven a produit un travail énorme dans cette veine, en tout, une quantité incroyable de pages de calculs — l'oeuvre de toute une vie — soigneusement cataloguée par thèmes et écrite à la main d'une manière obsessive. Il est toutefois intéressant de noter que les séquences des équations ne suivent pas toujours la stricte logique mathématique. Son travail n'appartient

donc pas au domaine des statistiques et il n'est pas non plus lié à l'hyper-réalisme de la pensée 'scientifique' en général. Ce que Darboven a produit est plutôt un récit de chiffres, un flot énergique et rythmique d'information simplifiée qui à cause de sa prolifération incroyable et de la puissance de son intention, acquiert les caractéristiques et atteint les proportions d'une épopée.

Dans un style moins verbeux que celui de Darboven mais d'une certaine façon tout aussi schématique, *Statement* de Giulio Paolini, est un livre de dessins ou plutôt d'idéogrammes qui explique le sens de ceux-ci par des symboles provenant de l'histoire et de la mythologie de la culture italienne et par certains symboles formels du drame psychologique.

Les images constituent en plus une réflexion sur leur propre mode de perception. Dans l'ensemble, ces images exigent une sorte de re-lecture consciente des codes et des symboles allégoriques, une méthode d'interprétation que Paolini caractérise de la façon suivante:

"Tout mon travail tourne autour d'une image, une provenant de notre mode de mise au point (diaphragme) entre l'espace de l'image et l'espace de l'objet, comme un miroir idéal reflétant et révélant ce dont il est constitué. Cet art tend vers une sorte d'objectivité paradoxale parce qu'il implique une incompatibilité temporaire au moment présent, ou moment de la perception réelle: c'est-à-dire qu'il impose une lecture circulaire (plutôt que directe) soustrayant de l'image manifeste la valeur de la preuve."<sup>7</sup>

Pour finir, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even/La mariee mise a nu par ses celibataires meme* de Marcel Duchamp est un guide de son oeuvre féconde du même nom (aussi connue sous le titre de *la grande verre*). Ce livre est plus qu'un groupement de notes et de dessins mais il est loin d'apporter une explication logique de l'énigmatique

configuration duchampienne. Il guide le lecteur tout au long du labyrinthe d'idées contenues dans *La mariee mise a nu...* En fait, si le livre n'offre aucune solution, c'est parce que 'aucun problème' n'a été posé. Il offre une autre vision: il nous éclaire sur l'oeuvre à l'aide de jeux de mots, d'expressions à double sens, de devinettes et de références sexuelles ambivalentes.

Pour comprendre *La mariee mise a nu...* il est nécessaire de reconnaître les moyens de communication qu'elle utilise. En tant qu'objet d'art, *La grande verre* est composé d'une multitude d'images/symboles, tous stratégiquement liés entre eux: le broyeur de chocolat, les moules malic, le moulin à eau dans le planeur, les tamis, etc... Selon Duchamp, chaque objet 'n'est pas représenté, interprété ou transformé — il s'agit d'une machine différente.' De plus, parce que chacun de ces symboles est chargé d'une multitude de significations et placé dans une situation de correspondance voulue et prédéterminée, loin de se conformer à la notion d'un répertoire d'images, les figures de Duchamp sont en réalité des signifiants dont le niveau de signification se rapproche d'un langage distinct, un langage existant dans le cadre d'un 'mariage de relations visuelles mentales.'

Le livre traduit l'oeuvre en mots et en dessins sous forme de notations aussi complexes et métaphysiques que *La grande verre* elle-même. La lecture en est en conséquence assez difficile. Elle se rapproche en fait d'une nouvelle façon de lire basée sur le décodage des références comme dans les mots croisés. Pour chacun des symboles, stratégiquement situés l'un par rapport à l'autre, il est nécessaire de lire ou d'approcher le livre comme un coup dans une partie d'échecs.

Il est important de souligner que les méthodes et les symboles de Duchamp ont pour but l'articulation et l'imitation des opérations de l'esprit qui à leur tour sont fondamentalement liées à la sexualité. Ce

sont les mécanismes de cette façon de penser que Duchamp décrit et compare avec une clareté étonnante.

En plus des exemples précédents, les livres d'artistes explorent encore une multitude de façons de lire et de percevoir. Cette façon de lire diffère généralement de la lecture traditionnelle. Ces livres échappent souvent aux interprétations littérales et contournent les sentiers battus de la pensée linéaire. Les meilleurs livres d'artistes proposent des façons de voir qui font état, non seulement de la structure logique des livres et du langage, mais insistent et mettent en lumière le pouvoir psychologique de la lecture. La lecture implique en fait un degré de concentration mentale très près d'une forme d'auto-hypnose. En plus d'être à propos de la lecture, les livres d'artistes sont aussi faits pour être lus. Cette situation paradoxale a souvent pour effet de rendre le lecteur conscient du processus de lecture jusqu'à revivre la sensation primaire de l'apprentissage de la lecture. On pourrait faire une analogie avec l'expérience de monter un escalier non familier, dans le noir, où à mi-chemin, nos

pieds hésitants commenceraient à reconnaître la structure de ce qui suit.

Les livres d'artistes ont en général pour effet d'accroître notre sensibilité à la lecture. Ils offrent aux lecteurs l'occasion de vivre une expérience bien au-delà des conventions logiques du langage et de la bi-dimensionalité rationnelle de la page imprimée. Ces livres ont amorcé un renouveau de la lecture à travers une impulsion de l'esprit plus complexe qu'explicable mais dont il est toutefois possible de faire consciemment l'expérience.

TIM GUEST  
Toronto, 1981

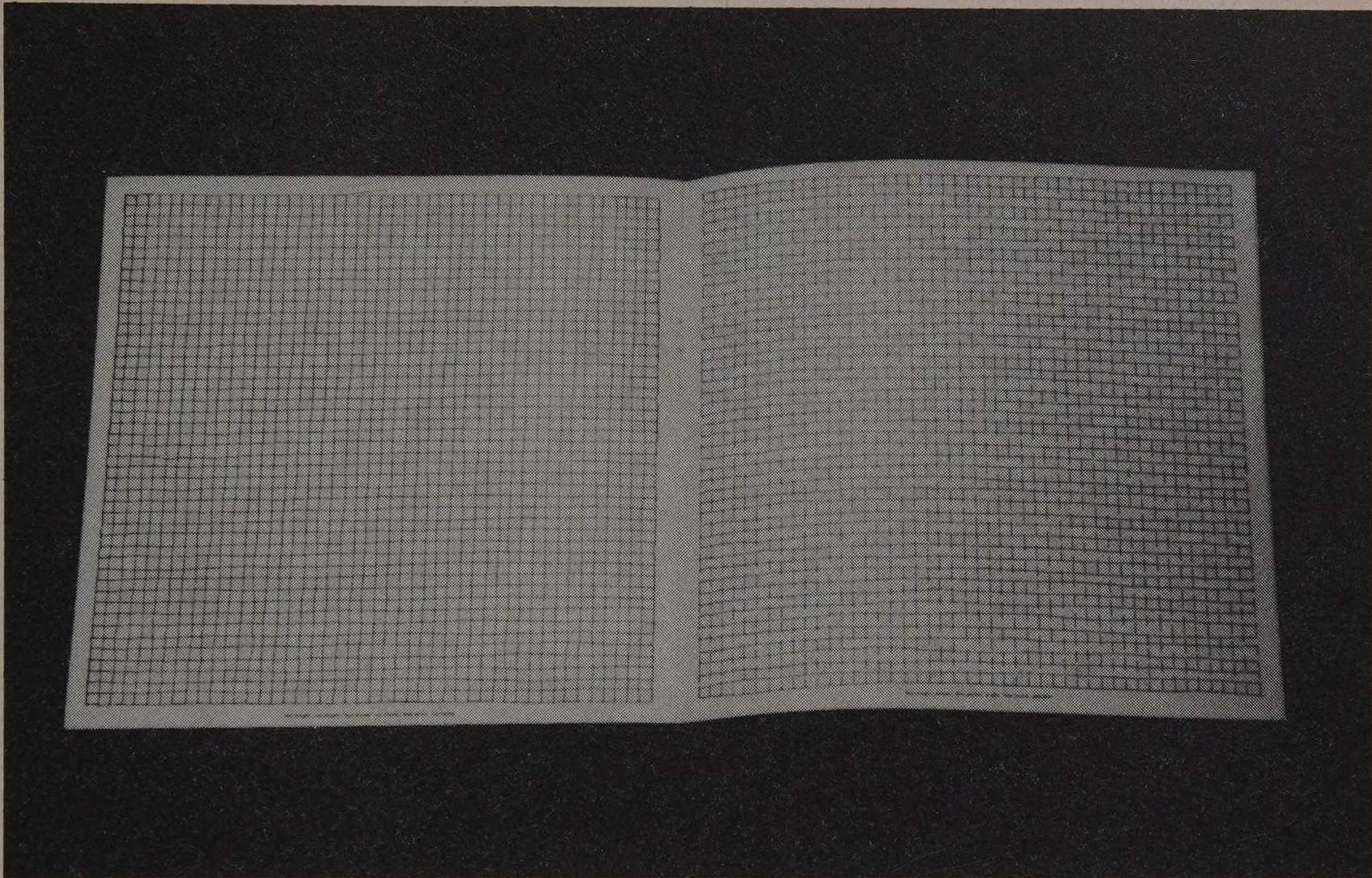
- 1 ) Lippard, Lucy. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object*, (Praeger, NYC), 1973.
- 2 ) "Hauptstrom" veut dire en allemand 'courant de tête', un 'courant principal', un 'courant de conscience'.
- 3 ) Borges, Jorge Luis. *Labyrinths*.
- 4 ) General Idea, *Cocktail Book*, (self-published, Toronto), 1980.
- 5 ) Art & Language, *Art & Language 1966 - 1975*, (Museum of Modern Art, Oxford), 1975.
- 6 ) Boetti, Alighiero. *Classifying: the Thousand Longest Rivers in the World*, (self-published, Italy), 1977.
- 7 ) Paolini, Giulio. *Statement*, (Anne-Marie Verna, Zurich), 1979.

Traduit par Nicole Morin-McCallum



# DOCUMENTATION





Sol LeWitt, *Grids*,  
'Pour Ecrire la liberte', Brussels, 1975

Sol LeWitt's work constitutes a minimalist allusion to a fixed logic and its variations. This is a book of six grids, "using all combinations of straight, not-straight, and broken lines."

L'oeuvre de Sol LeWitt est une allusion minimaliste à une logique fixe et à ses variations. Ce livre est composé de six grilles et "utilise toutes les combinaisons de lignes, droites, non droites, et brisées".

# MUSEUM OF MODERN ART OXFORD

---

## ART & LANGUAGE

1966-1975

---

|   |    |
|---|----|
| Retrospective Exhibitions and Current Practice  | 1  |
| 'We have some non-utilitarian problems (of notation) in the face of ...'                      | 4  |
| This Connects with the Given Political Moment, etc....  | 7  |
| To Boring Professors ... Transitional Demands   | 10 |
| 'A point of reference ... or what? Individuated (distributed) ideo-prac- ...'                 | 12 |
| Dialectic and Unsightly Drinking: Art Galleries as the Putative Sites of Non-Trivial Conflict | 15 |
| Notes ... More Worry about Going-On   | 18 |
| The Preservation of the Species    Direct Speech  | 21 |
| The Preservation of the Species    Counter Course   | 23 |
| 'Putative art practice in Britain is focussed on the art schools. Most ...'                   | 25 |
| Self-Superseding Strategy ... or the Given Political Moment                                   | 28 |
| Good Evening ... It's Modern Amusements Time Again  | 33 |
| For the B.B.C.: A Visual Description of ...   | 37 |
| 'The requirement that one should see his 'work' as 'in' the dialectic of ...'                 | 40 |
| Good Morning - Old-Fashioned Amusements   | 41 |
| 'We might want to walk into over-complex iterations, just like a lot of ...'                  | 43 |
| Historically Proper Names   | 44 |
| Alphabet of Lenin - Intermediate Para-Structures  | 46 |
| Dear Stefan ...   | 49 |

---

SEPTEMBER

1975

---

*Art & Language, Art & Language: 1966-1975,*  
Museum of Modern Art Oxford, 1975

Art & Language are a collective of artists who, under the influence of conceptual art, have taken the dematerialization of the art object to the extent of introducing a claim that criticism, teaching, philosophy, and language itself, can be considered as a kind of art. Their work encompasses a theoretical inquiry into the (art) system of communication as well as a polemic on the social nature of art production. "...it's our view that there's no practice which can adequately be characterized by reference to a body of objects...we're less interested in the proliferation and criticism of art objects as such than we are in the development and criticism of the theory supporting practice, i.e., a dimension of social practice." This book is a compendium of texts drawn from a retrospective exhibition.

Art & Language est un collectif d'artistes qui, sous l'influence de l'art conceptuel, ont porté la dématérialisation de l'objet d'art au point même où ils affirment que la critique, l'enseignement, la philosophie, et la langue en elle-même, peuvent être considérés comme une forme d'art. Leur ouvrage comporte une enquête théorique sur les systèmes (d'art) de communication ainsi qu'une polémique sur la nature sociale de la production d'art. "...Nous pensons qu'il n'existe aucune pratique pouvant être caractérisée de façon adéquate en référence à un corps d'objets... Nous sommes bien moins intéressés par la prolifération et la critique en soi d'objets d'art, que par l'évolution et la critique de la théorie sur laquelle la pratique se base, c.à.d., une dimension de pratique sociale." Ce livre est un recueil de textes extraits d'une exposition rétrospective.

# ENQUIRIES INQUIRIES

How is it that from the bottom of a shaft or well the stars are visible at noon?

The reason why stars are visible at noon when seen from a shaft or well, is that the eye is better able to regulate and decrease the admission of the rays of light through the iris to the pupil, and from thence to the crystalline lens. The use of this lens is to collect and refract the rays of light, so that they may converge on the back part of the eye, called the retina.

One authority states that stars have been seen with the naked eye in broad daylight on the declivity of Mount Blanc at an elevation of 15,767 ft. The observer must be placed entirely in the shade, and have a thick and massive shade above his head, to prevent the strong light of the day from dispersing the faint image of the stars. These conditions are the same as those obtained from the bottom of a well or shaft.

Can stars be seen in the daytime from a well?

The popular belief that stars and planets can be seen in the daytime from the bottom of a well is that it is true only to a very limited extent. A person observing the stars in daylight is assisted by a shaft or tube in two ways. The pupil of the eye is protected from stray light and lateral illumination. If scattered light can be cut off the aperture of vision is considerably narrowed in the straight line of the tube. Thus it happens that occasionally an observer at the bottom of a well, mine shaft, or tunnel can see planets or bright stars at noon. It is commonly said that there are about twenty stars of the first magnitude that are bright enough to be detected by the unaided eye looking from the bottom of a well or pit. The Tycho Observations, however, is of the opinion that no stars were seen when stars and planets have been seen in the manner they could have been seen without the assistance of a well or shaft, provided the eye had been protected from stray light. For several weeks every year the planet Venus can be seen at any hour of the day with the naked eye if the observer knows where to look. But it can be seen somewhat better if the observer stands in the shadow of a tree or a portion

SUSAN HILLER

Susan Hiller, *Enquiries Inquiries*,  
Gardner Centre Gallery, University of Sussex, 1979

*Enquiries Inquiries* demonstrates the inflection of the English language by comparing British and American versions of questions and answers excerpted from standard 'books of knowledge', from both countries respectively. The short and miscellaneous tests which Susan Hiller has chosen describes in hundreds of colloquial and ephemeral details, a cultural difference, all in the way things are explained.

*Enquiries Inquiries* démontre l'inflexion de la langue anglaise en comparant les versions britannique et américaine de questions et réponses extraites de 'livres de la connaissance' ordinaires, venant des deux pays. Les textes courts et variés que Susan Hiller a choisis décrivent par des centaines de détails familiers et éphémères, une différence culturelle, qui se traduit par la manière dont les choses sont expliquées.

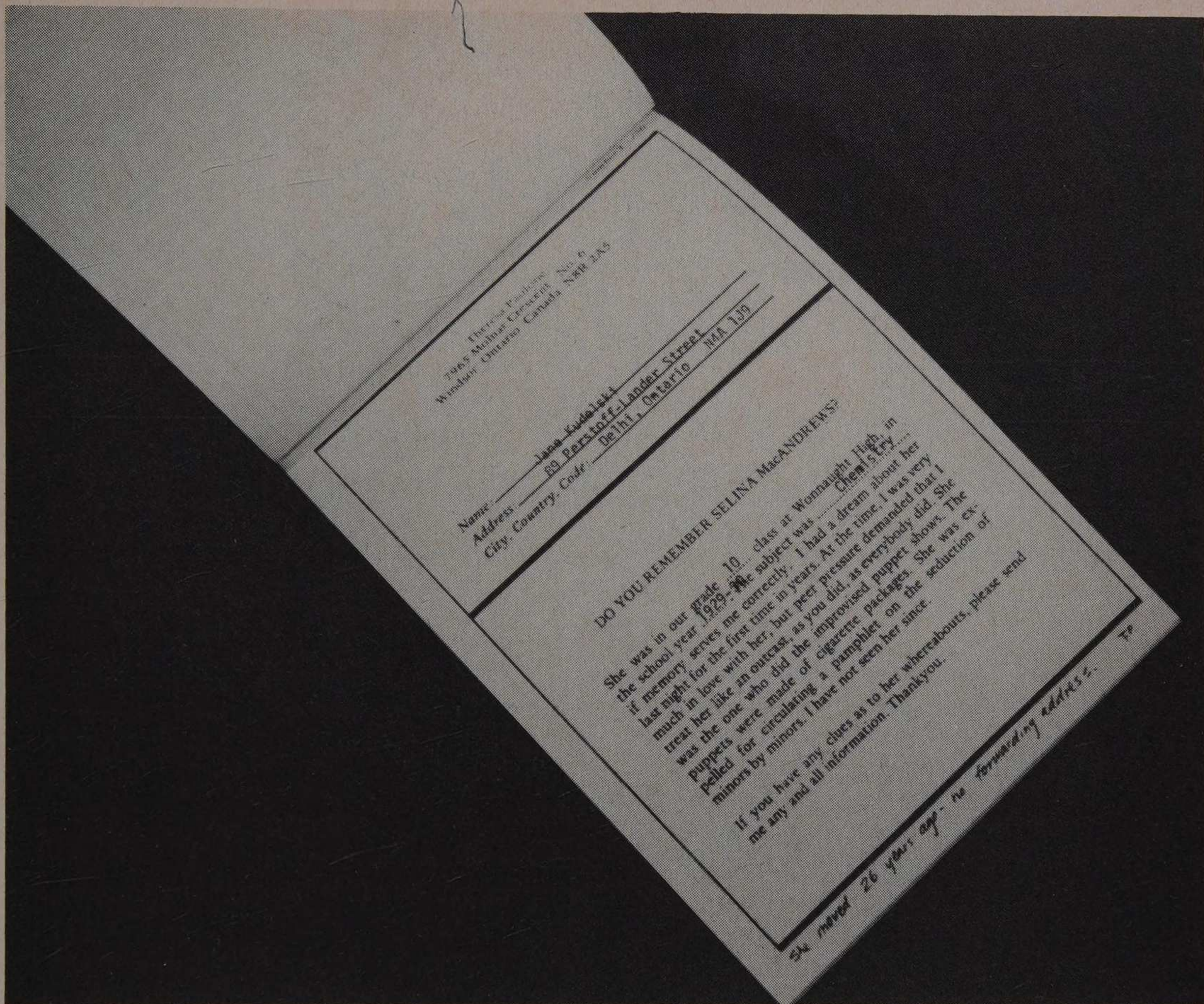
The image shows the front cover of the book 'Modern Love' by Constance DeJong. The cover is a solid, dark color, likely black or a very dark grey. The title 'MODERN LOVE' is printed in a bold, white, sans-serif font, centered horizontally near the top of the cover. The book is set against a light-colored, textured background.

# MODERN LOVE

Constance DeJong, *Modern Love*  
Standard Editions, NYC, 1977

This novella is also the script to a performance where the author/performer tells the story of *Modern Love*, unravelling the narrative in her own voice. The book, then, asks to be heard in the mind as part of its reading, so that imagining DeJong's breathing and phrasing is essential to its comprehension.

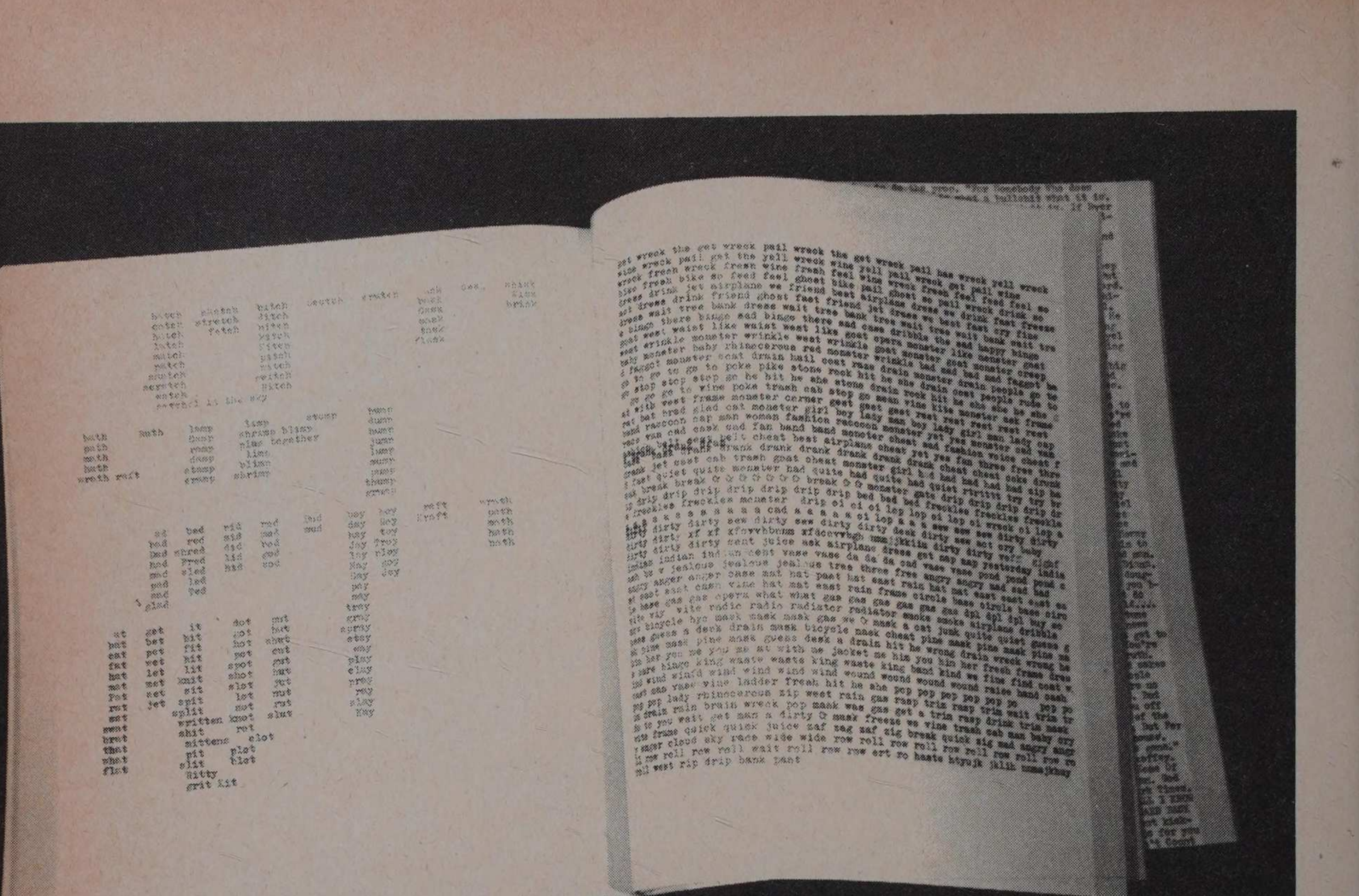
Cette petite nouvelle est aussi le scénario d'une performance dans laquelle l'auteur, qui est aussi l'exécutant raconte l'histoire de "Modern Love", dénouant l'intrigue dans sa propre voix. Il ne faut pas seulement lire ce livre, mais il faut aussi l'écouter, car il est essentiel, si l'on veut bien le comprendre, d'imaginer la respiration et l'expression de DeJong.



John Greyson, *32 of 1640*,  
 NIAV Publications, Toronto, 1979

John Greyson has compiled a fictional series of 32 form letters by an elderly female alter-ego. Selected from an alleged total of 1640, this profusion of mail is intended to make up for a "lifetime of neglect for correspondence". Just as the authoritative coldness of form letters is countered with the personal anecdotes which accompany each, so this work jumbles the levels between public and private information, all organized in a collation of eclectic documents.

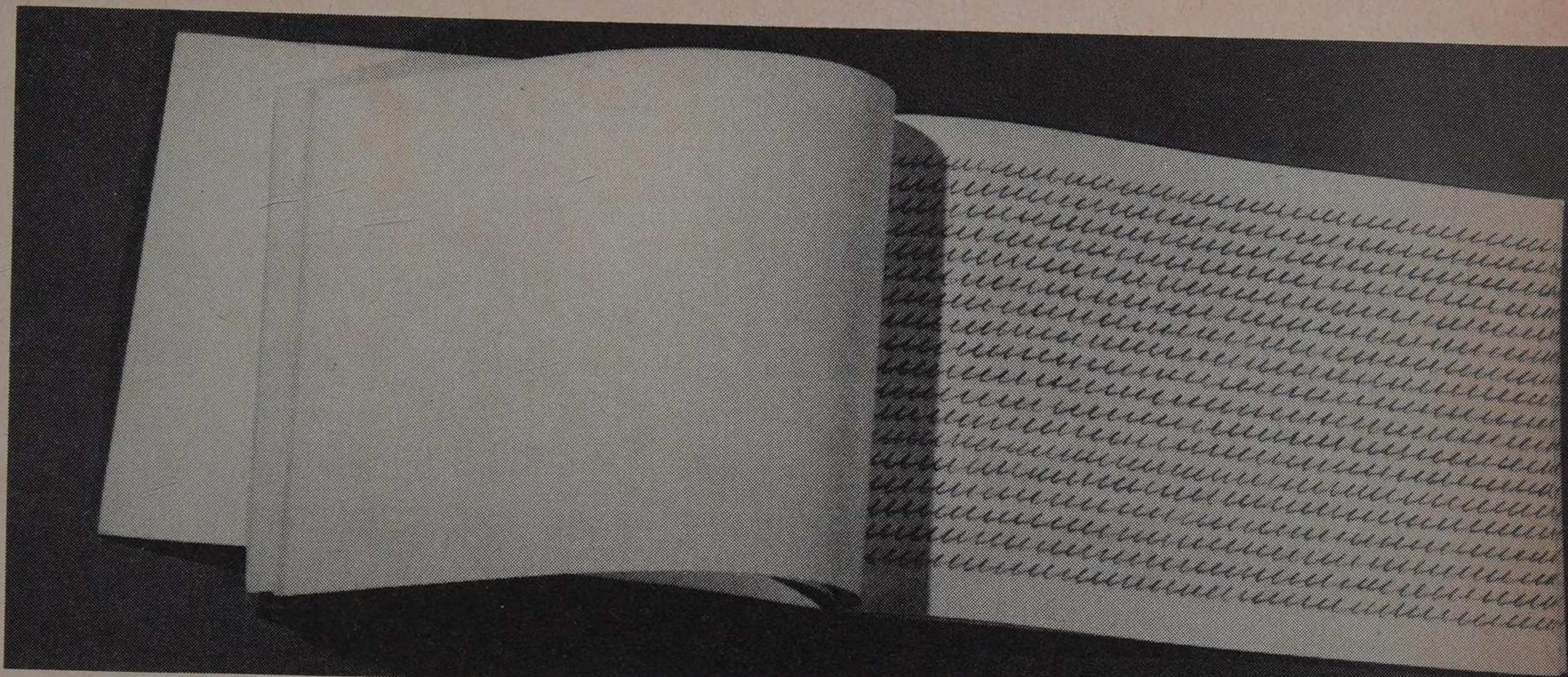
John Greyson a recueilli une série fictive de 32 formulaires écrits par un alter ego, personne du sexe féminin et d'âge mûr. Cette profusion de courrier, — la sélection a été faite à partir d'un total présumé de 1640 lettres — a pour but de racheter "toute une existence de négligence vis-à-vis de la correspondance". Tout comme la froideur impérieuse qui se dégage des lettres modèles s'oppose aux anecdotes personnelles qui accompagnent chacune d'entre elles, de même cette oeuvre est-elle un entremêlement d'informations publiques et privées, toutes organisées dans un ensemble de documents éclectiques.



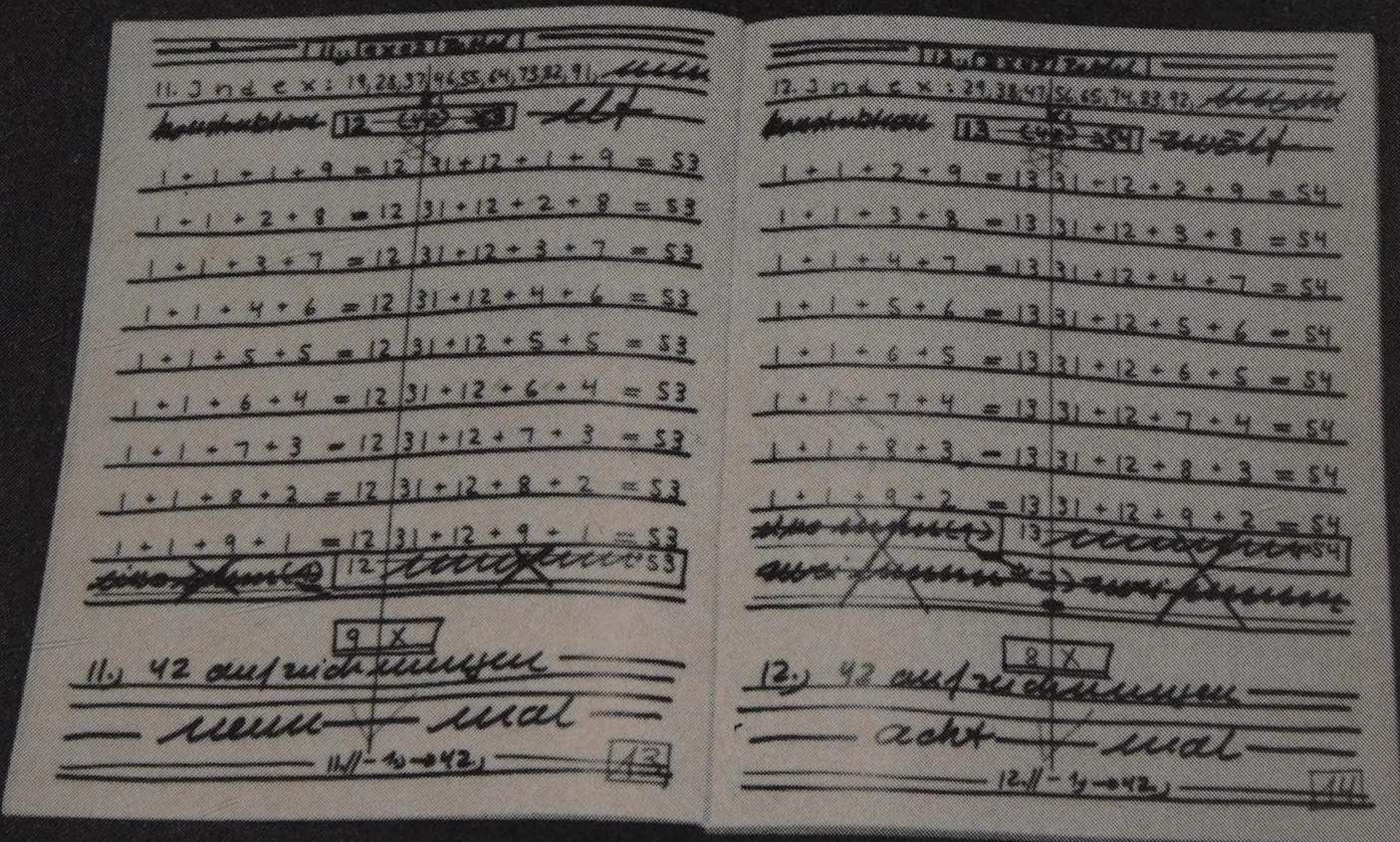
Christopher Knowles, *Typings*,  
Vehicle Editions, NYC, 1979

A collection of 'typings': poems, letters and pictures typed in a stream of consciousness by the autistic protegee of Robert Wilson.

Ensemble de "typings" (textes tapés à la machine): poèmes, lettres et tableaux tapés dans une coulée de la conscience par le protégé autistique de Robert Wilson.



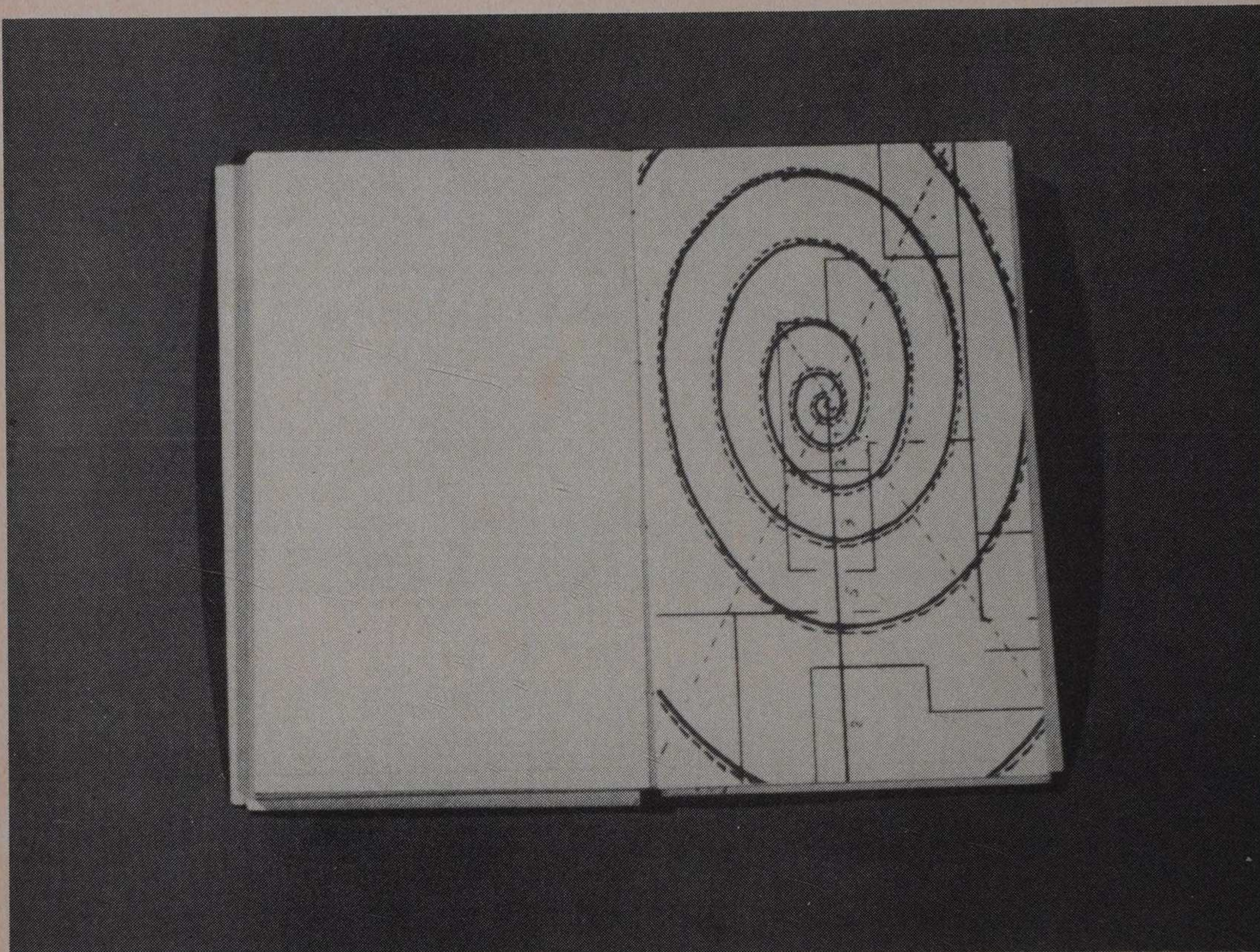
Hanne Darboven, *Information*,  
Flash Art, Milan, 1973



Hanne Darboven, *Untitled*,  
Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1977

Hanne Darboven's work is comprised of series of mathematical patterns, each carefully formulated, combined, repeated, varied, and drawn out obsessively. Imagined as a whole, her ongoing project is an overwhelmingly profuse and phythmic progression of thoughts and exercises, precisely detailed in epic proportions. *Information* is a facsimile notebook whose literal meaning is self-evident from its title. The other untitled volume is an homage to El Lissitsky's "Art and Pangeometry".

L'oeuvre de Hanne Darboven se compose de séries de modèles mathématiques dont chacun est minutieusement formulé, combiné, répété, changé, et tracé de manière obsessive. Imaginé comme un tout, le projet en cours de Darboven consiste en une progression rythmique et abondante de pensées et d'exercices, qui seront détaillés de façon très précise dans des proportions épiques. "Information" est un carnet fac-similé dont la signification littérale est évidente de par son titre. L'autre volume, qui n'a pas été intitulé, est un hommage rendu à l'art de El Lissitsky et à la Pangéométrie.



Mario Merz, *Fibonacci 1202*,  
Sperone, Turin, 1970

This book describes the "Fibonacci" series of mathematical combinations which is the inspiration and the model on which all of Merz's work is based. Fibonacci is the progression of 1, 1, 2 (2 + 1), 3 (3 + 2), 5 (5 + 3), 8 (8 + 5), 13 (13 + 8), 21..... It is the numerical/biological breakdown of a spiral, an igloo, a pinecone, the motion of organic growth, and implicitly, a dialectical movement of thought itself.

Ces deux livres décrivent les séries "Fibonacci" de combinaisons mathématiques, qui forment le modèle sur lequel toute l'oeuvre de Merz est basée. "Fibonacci" est la progression de 1, 1, 2(2 + 1), 3(3 + 2), 5(5 + 3), 8(8 + 5), 13(13 + 8), 21... Il s'agit de la réduction numérique/biologique d'une spirale, d'un igloo, d'une pomme de pin; il s'agit du mouvement de croissance organique, et implicitement d'un mouvement dialectique de la pensée elle-même.

I first came across when I was 22. It was 6 months since I came to Tijuana from my village. There was little work and my sister had friends who were working as maids in San Diego, and she was sure it would be easy to arrange. I would leave Rosita and Juanito with her and she would help me find out how to get across the border and get a job. I'd rather not discuss the details of how I got here. There were men who demanded a lot of money from me, but they promised to get me a job right away and a green card later. But I never got the card. They wanted \$350 for a fake one, but those usually don't get past the inspectors. I signed a paper saying I would give them half my salary for three months, and they took me across. All over Tijuana there are men with beautiful, shiny American cars, waiting, promising jobs. They take hundreds, thousands of women across every year. I didn't know this then.

Martha Rosler, *Service: a Trilogy on Colonization*,  
Printed Matter, NYC, 1978

"This is a book of three novels and one translation. In their original form the novels were sent through the mail as postcard series, one card about every five to seven days.

Mail both is and isn't a personal communication. But whether welcome or unwelcome it thrusts itself upon you, so to speak, and must be dealt with in the context of your own life. Its immediacy may allow its message to penetrate the usual bounds of your attention. A serial communication can hook you, engaging your long-term interests (intermittently, at least). There was a lot of time - and mental space - around each installment of these novels, time in which the communication could unfold and reverbate. So they are long novels, and slow ones...."

Martha Rosler

"Ce livre comprend trois romans et une traduction. Au départ, ces romans ont été envoyés par courrier sous forme de cartes postales, une tous les cinq à sept jours. Le courrier constitue et en même temps ne constitue pas un moyen de communications personnel. Que vous le souhaitiez ou non, il s'impose à vous, et doit, si je puis dire, être traité dans le contexte de votre propre vie. Son caractère immédiat permet que le message qu'il contient attire jusqu'à un certain point, votre attention. Une feuilleton peut vraiment vous accrocher, stimuler votre intérêt pour une longue durée (de façon intermittente, tout au moins). Il y a eu beaucoup de temps - et d'espace mental - impliqué autour de chaque fraction de ces romans. Pendant tout ce temps, le message a pu se dévoiler et se refléter. C'est pourquoi ce sont des romans longs, et lents..."

Martha Rosler

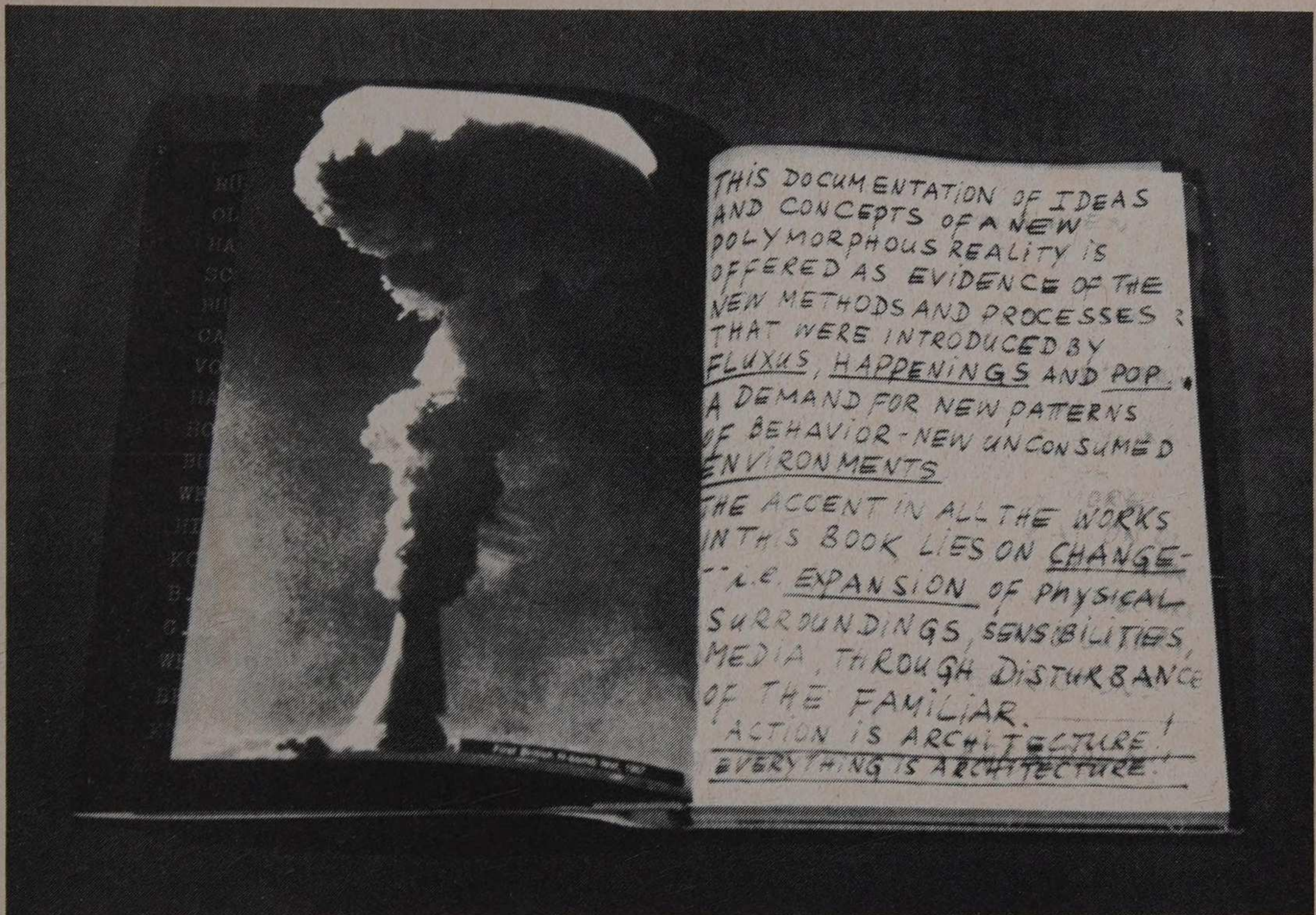
Joseph Beuys, *Report to the European Economic Community on the Feasibility of Founding A Free International University in Dublin*,  
Free University Press, London/Dublin, 1975

Beuy's manifesto calls for the practical foundation of a new institute of higher learning with an expansive view towards art, education, and the transformation of society.

"Creativity is not limited to people practicing one of the traditional forms of art, and even in the case of artists creativity is not confined to the exercise of their art. Each one of us has a creative potential which is hidden by competitiveness and the aggressive pursuit of success. To recognize, explore and develop this potential is the task of this school..."

Le manifeste de Beuys demande la fondation pratique d'un nouvel institut d'enseignement supérieur, qui se consacrait principalement à l'art, l'éducation et le changement de la société. "La créativité n'est pas l'apanage des seules personnes pratiquant une des formes traditionnelles de l'art; même chez les artistes, la créativité ne se borne pas à l'exercice de leur art. Chaque individu possède un potentiel créateur qui se cache derrière l'esprit de concurrence et la poursuite agressive du succès. La tâche de cette école serait de reconnaître, d'explorer et de développer ce potentiel.

Report to the European Economic Community  
on the feasibility of founding a 'Free  
International University for Creativity  
and Interdisciplinary Research' in Dublin.

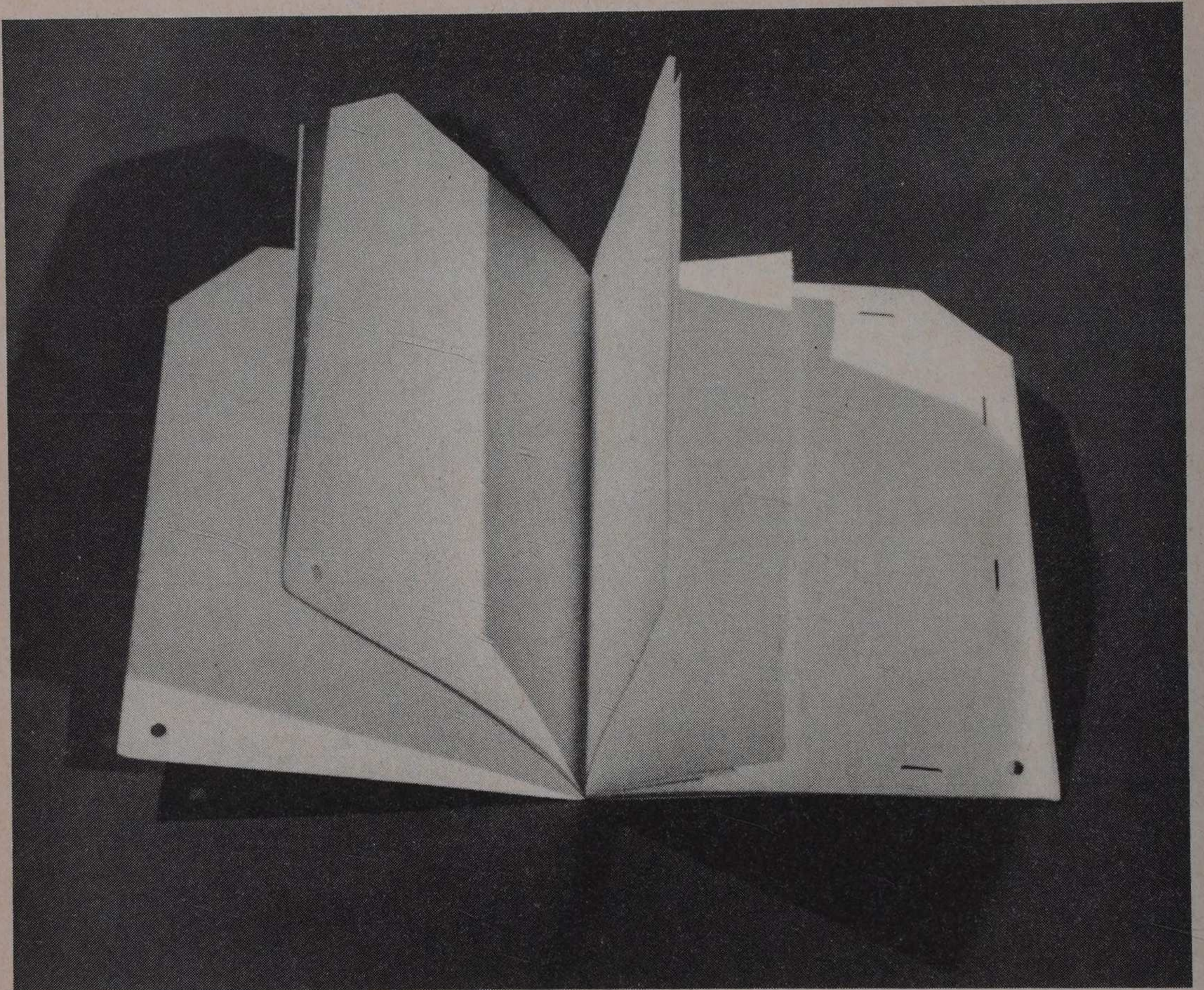


Wolf Vostell/Dick Higgins, *Fantastic Architecture*,  
Something Else Press, NYC, 1969

A fluxus compilation of architectural projects by artists:  
radical structures, bold examples of the possibilities of art  
in an environmental and/or a public context, "...a demand  
for new patterns of behaviour - new unconsumed  
environments".

THIS DOCUMENTATION OF IDEAS  
AND CONCEPTS OF A NEW  
POLYMORPHOUS REALITY IS  
OFFERED AS EVIDENCE OF THE  
NEW METHODS AND PROCESSES  
THAT WERE INTRODUCED BY  
FLUXUS, HAPPENINGS AND POP.  
A DEMAND FOR NEW PATTERNS  
OF BEHAVIOR - NEW UNCONSUMED  
ENVIRONMENTS  
THE ACCENT IN ALL THE WORKS  
IN THIS BOOK LIES ON CHANGE-  
ABLE EXPANSION OF PHYSICAL  
SURROUNDINGS, SENSIBILITIES,  
MEDIA, THROUGH DISTURBANCE  
OF THE FAMILIAR.  
"ACTION IS ARCHITECTURE!  
EVERYTHING IS ARCHITECTURE!"

Un ensemble "Fluxus" de plans architecturaux exécutés par  
des artistes: structures radicales, exemples audacieux de  
possibilités artistiques dans un contexte public et/ou  
déterminé par l'environnement; "un appel à de nouveaux  
modèles de comportement. Environnements nouveaux,  
vierges."



George Maciunas, *Flux Paper Events*,  
Edition Hundertmark, Berlin, 1976

Each page has been destructively altered – torn, cut folded, punched, crumpled, stapled, glued, dog-eared, and smeared with unknown substances – to record the sheer physicality of the artists' actions and to emphasize the potential for sensory awareness even within the reading of a book.

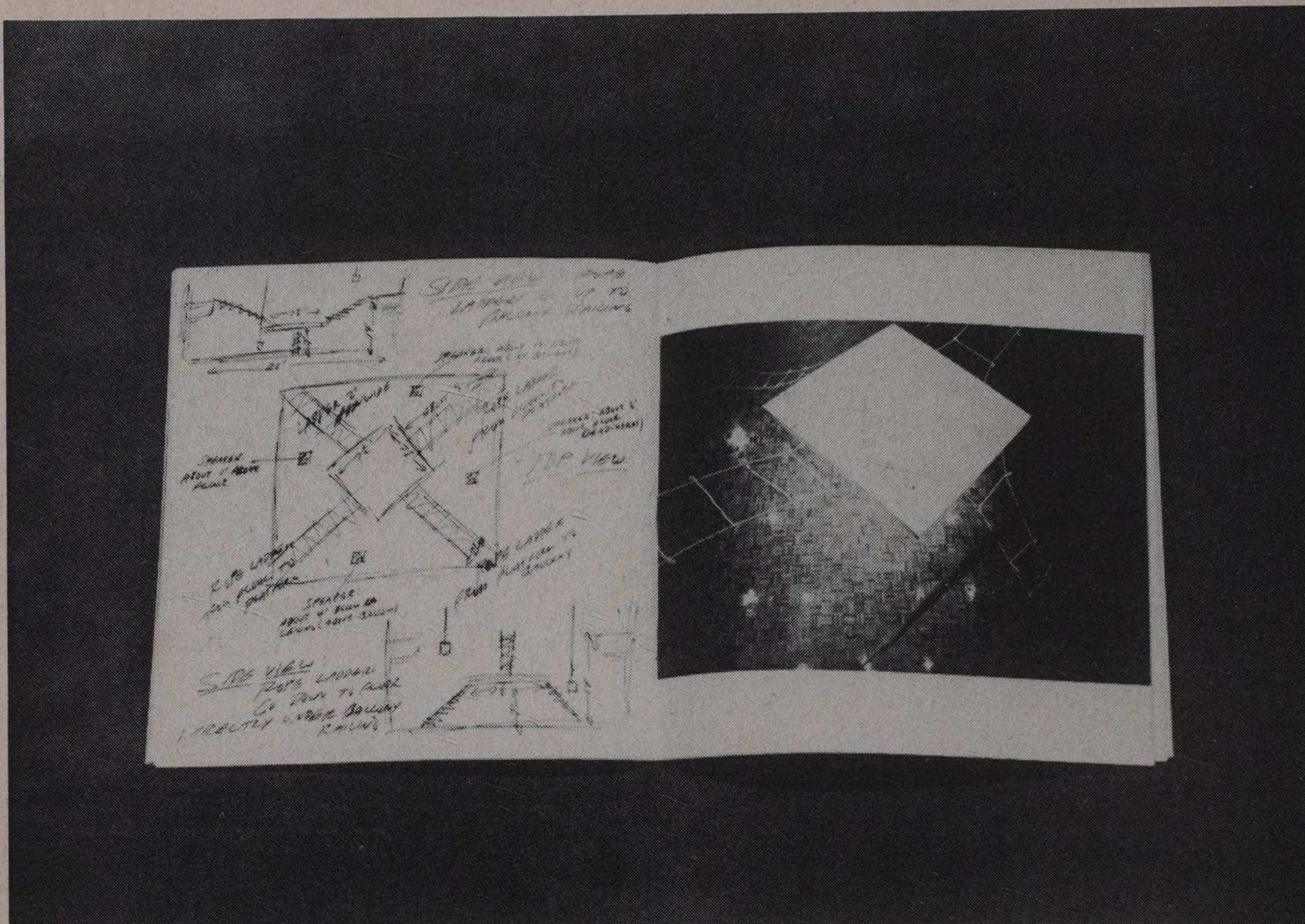
Chaque page a été modifiée de façon destructive — déchirée, coupée, pliée, trouée, chiffonnée, agrafée, collée, écornée, et enduite de substances inconnues — afin de marquer le caractère tout à fait physique des actions de l'artiste et pour accentuer le potentiel d'une prise de conscience sensorielle, même à la lecture d'un livre.



Rose English/Jacky Lansley/Sally Potter, *Mounting*,  
Museum of Modern Art Oxford, 1977

This pamphlet shifts between symbolic, lyrical passages and a background discussion of political theory, all designed in a non-linear construct to document a performance by these three feminist artists.

Ce pamphlet comporte des passages symboliques, lyriques, mais est également une discussion de fond sur la théorie politique; le tout est présenté suivant une construction non-linéaire et sert de documentation à une performance par ces trois artistes féministes.



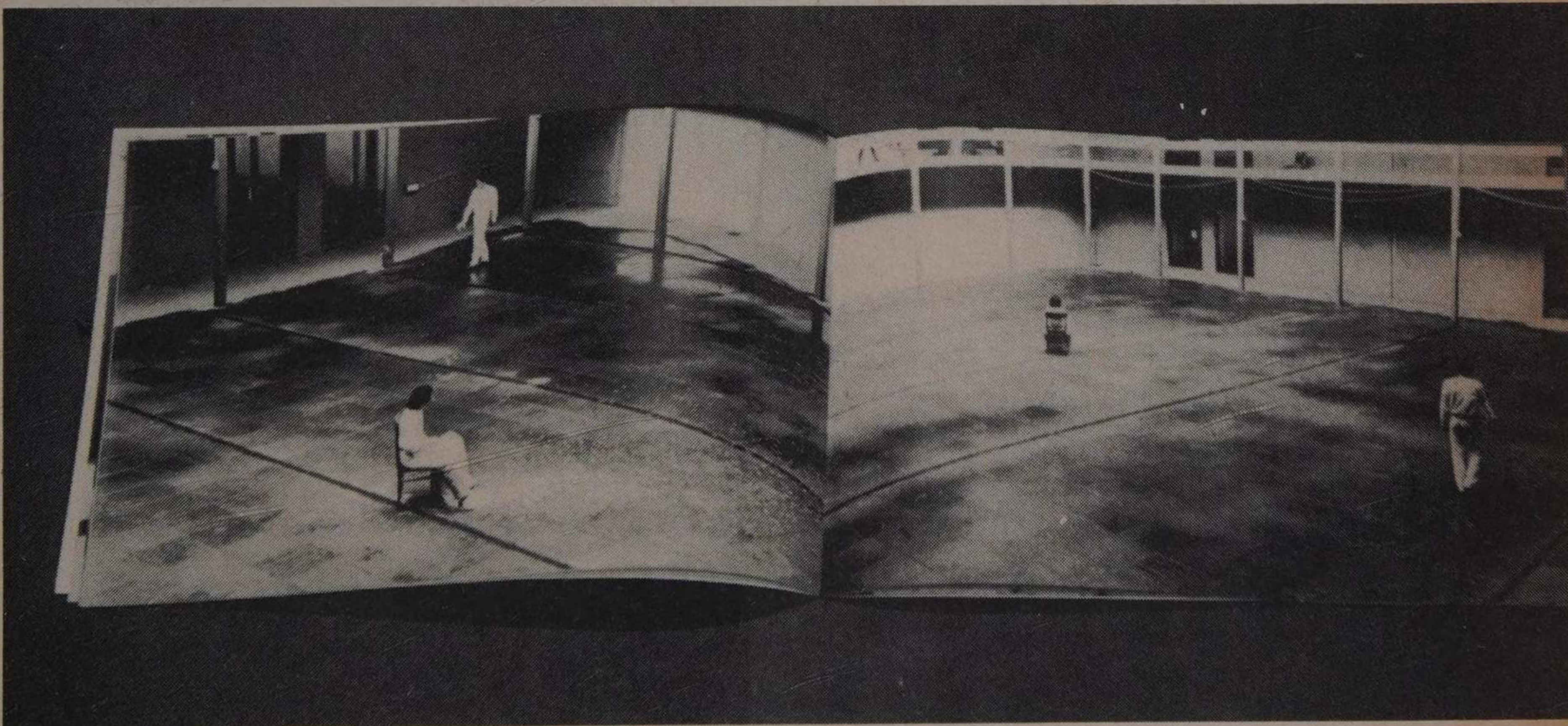
Vito Acconci, *Think/Leap/Re-think/Fall*  
Wright State University Art Gallery, Dayton, Ohio, 1976

This "working notebook for a piece called 'Middle of the World'" includes notes, scripts, photos and drawings of Acconci's installations, along with unresolved concepts, rejected ideas, re-analysis and self-criticisms. Together they describe the full process of Acconci's work, its conception and production, along with the self-conscious realization of its contradictions.

Ce "carnet de travail", en préparation d'un ouvrage intitulé "Middle of the World", comprend des notes, manuscrits, photos, et dessins des "installations" d'Acconci, ainsi que des concepts restés sans solution, des idées rejetées, de nouvelles analyses et auto-critiques. Dans l'ensemble, ce carnet décrit les différents stades de l'oeuvre d'Acconci, sa conception, sa production, ainsi que la réalisation consciente de ses contradictions qu'elle contient.



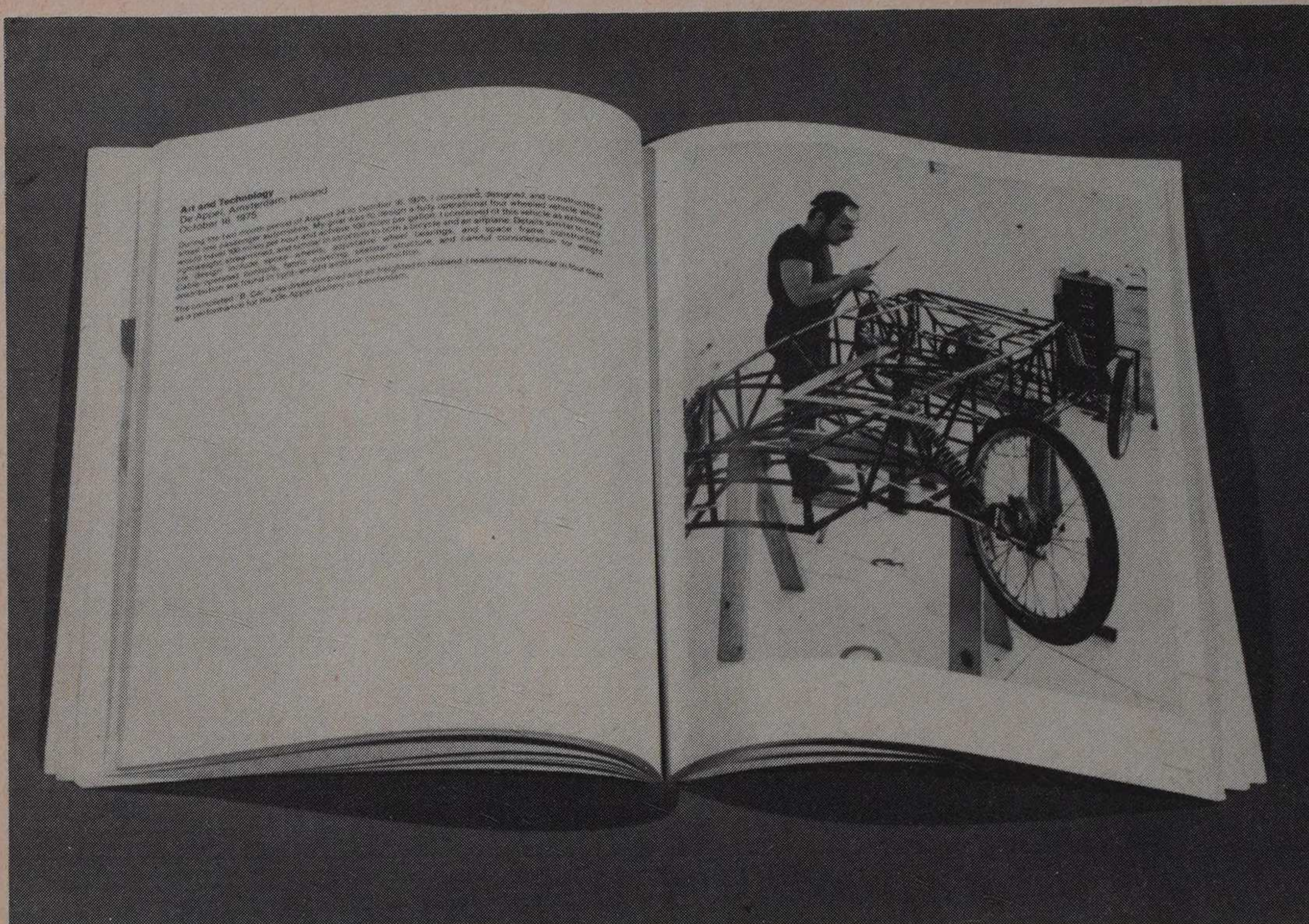
Marina Abramović/Ulay, *30 November/30 November*,  
 Harlekin Art, Wiesbaden-Erbenheim, W. Germany, 1979  
 Excerpt from the performance *Breathing In, Breathing Out*.



Marina Abramović/Ulay, *Two Performances/Detour*,  
 Experimental Art Foundation, Adelaide, South Australia,  
 1980

These books document the performances of Marina Abramović and Ulay. Each of their performances relates a profound and momentary energy which exists between each other and subsequently between themselves and their audience. This energy is a kind of abstract force expressed through simplified, dynamic gestures. The books serve only to remember moments drawn from 'a model which can only be experienced personally'.

Ces livres constituent un documentaire sur les "performances" de Marina Abramovic et de Ulay. Ce qui ressort de chacune de leurs performances, c'est une vitalité profonde et momentanée, vitalité qui existe entre ces 2 personnages, et également entre eux et leur public. Cette vitalité est en quelque sorte une force abstraite qui s'exprime au moyen de gestes simples et dynamiques. Ces deux livres ont pour unique objectif de faire renaître des moments tirés "d'un modèle", et qu'il faut avoir vécu personnellement pour pouvoir apprécier.



**Art and Technology**  
 De Appel, Amsterdam, Holland  
 October 11, 1975

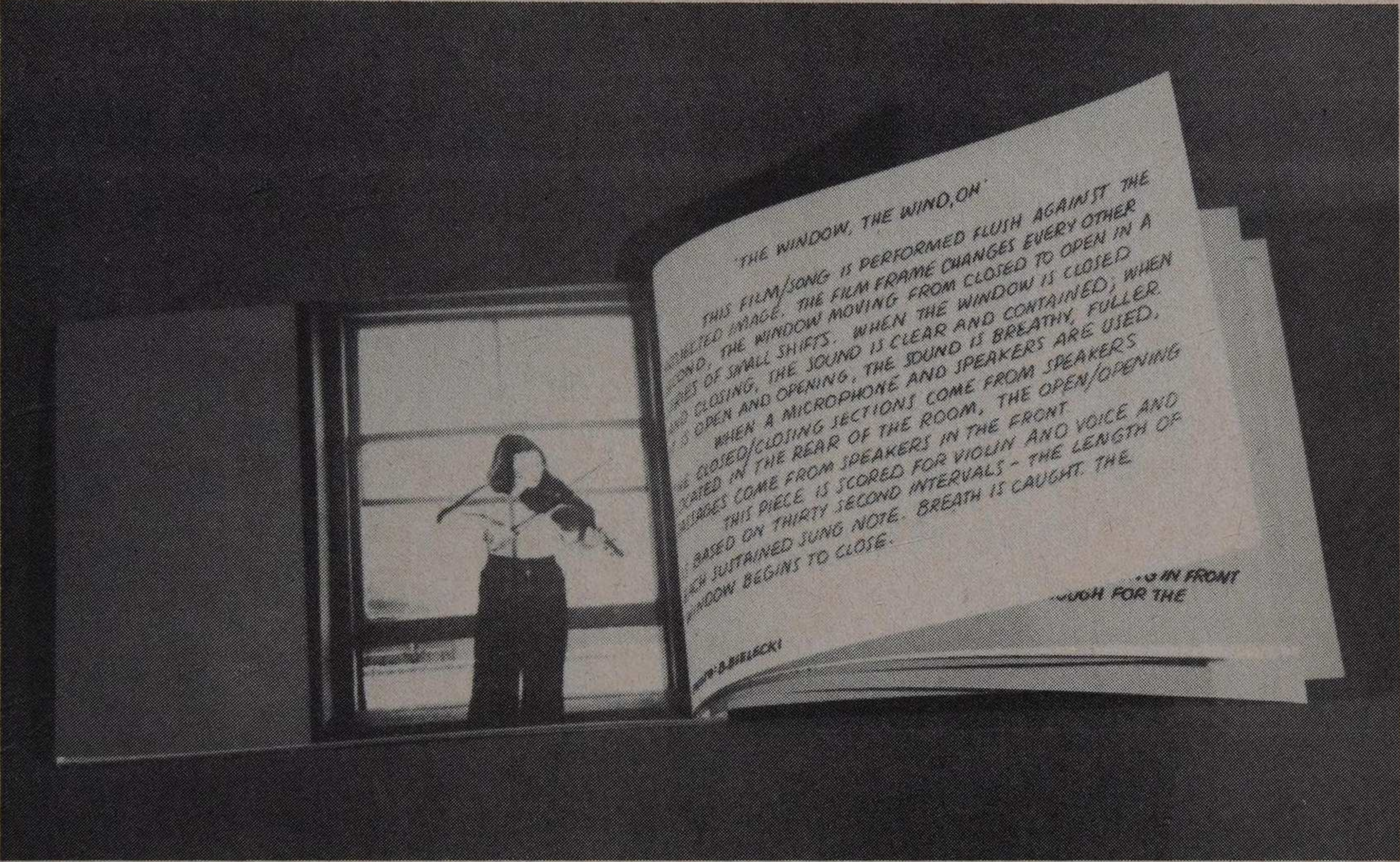
During the two month period of August 24 to October 11, 1975, I conceived, designed, and constructed a self-propelled four-wheeled vehicle which...  
 The construction of the vehicle was a process of...  
 as a performance for the De Appel Gallery in Amsterdam.



Chris Burden, 74 - 77,  
 Self-published, Los Angeles, 1978

Chris Burden's performance works describe a relationship between sensory awareness and sensory deprivation, between sensationalized violence and the real sensation of pain... This book bears witness to 31 performances in a three year period.

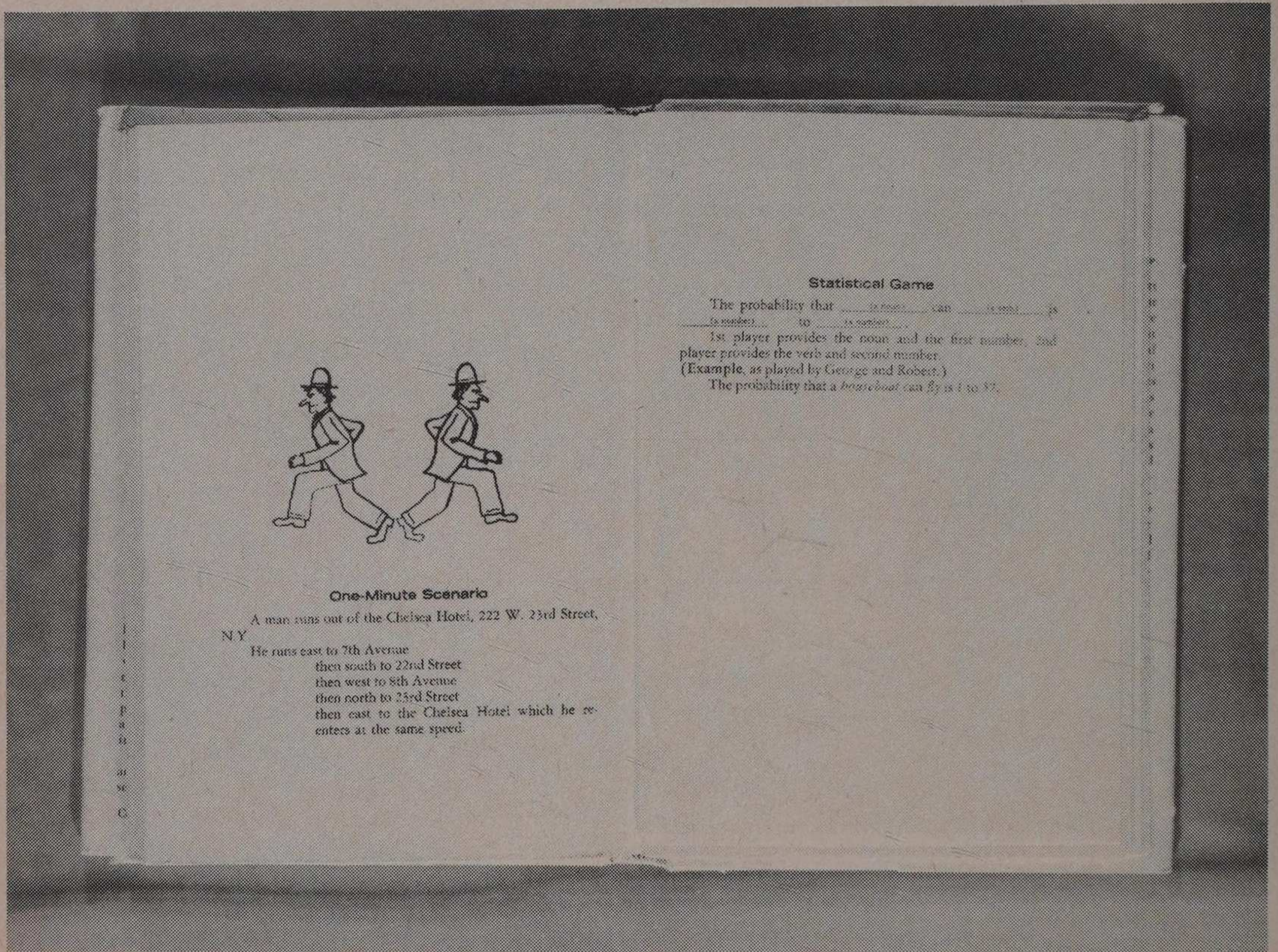
Les performances de Chris Burden décrivent la relation qui existe entre la conscience sensorielle et l'absence de sens, entre la violence exagérée et la véritable sensation de la douleur... Ce livre parle de 31 créations portant une période de 3 ans.



Laurie Anderson, *Notebook*,  
Collation Center, NYC, 1977

Laurie Anderson's *Notebook* consists of scores, scripts, photos, and anecdotes from four performances, arranged in a collage of before and after thoughts.

Cette oeuvre de Laurie Anderson, "Notebook", se compose de partitions, manuscrits, photos et anecdotes pris de quatre performances, et arrangées dans un collage d'avant- et d'arrière-pensées.



George Brecht/Robert Filliou, *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*,  
Something Else Press, NYC, 1967

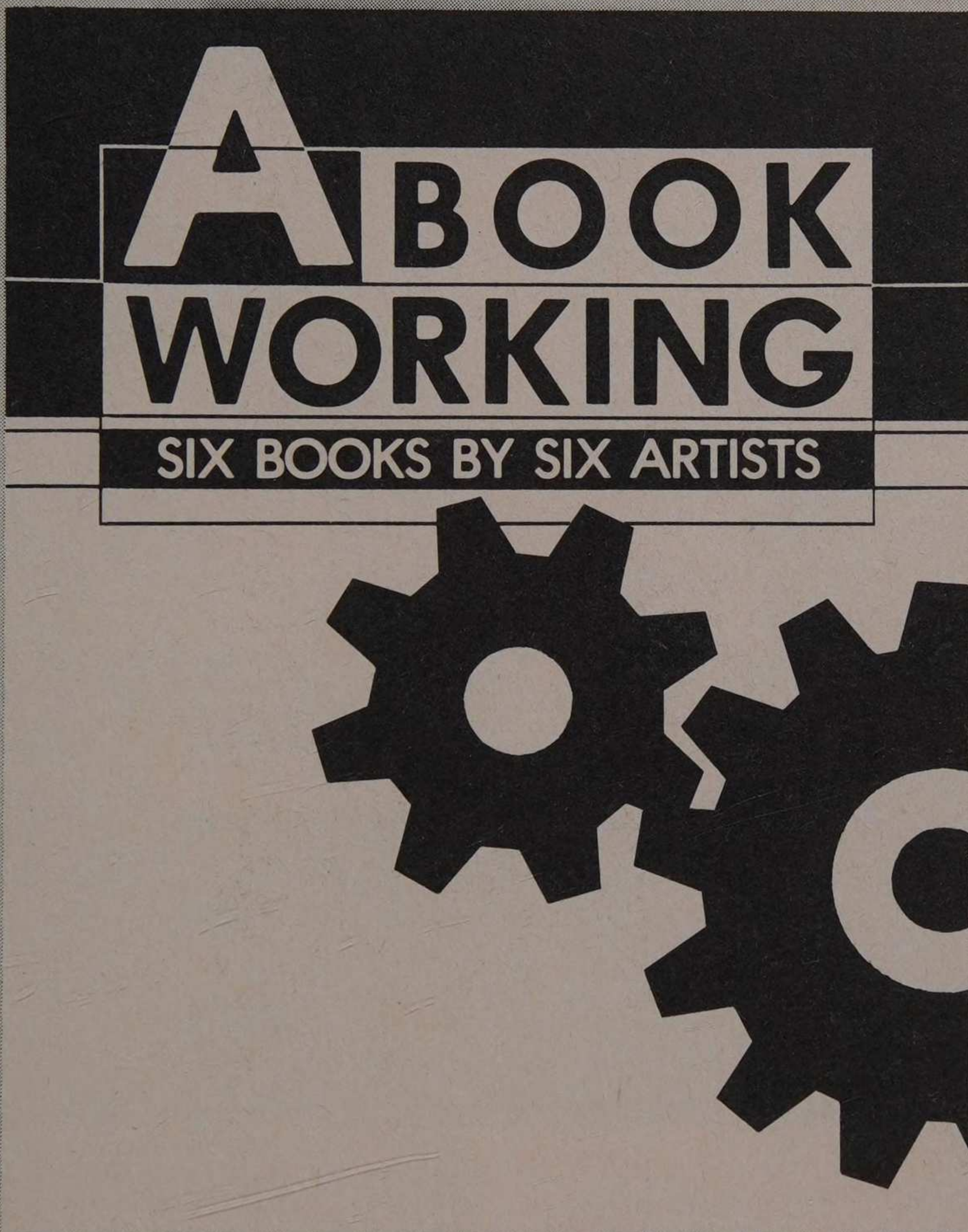
"Some things are hard to verbalize, others to verbalize about. This last is true about *Games at the Cedilla*, because the concepts in the book are inherently not verbal, in the primary analysis, and are, in fact, anti-conceptualizations. In fact this point is precisely what the book is — an assemblage of aesthetic researches, done very much as a scientist might document his experiments, and in the same spirit. Since he is researching a very large number of quite different subjects, no overall conclusions are possible, on the one hand (in fact they would violate the spirit of the work). On another hand (there are more than two), it is inevitable that the different fields of research should be presented in a sort of parallel chronological order, as they would be in a scientist's notebook in which he happened to tend two quite different bodies of investigation, perhaps towards quite different ends, rather than broken down into sections — all the "one minute scenarios" here, the poems there, the visual materials in another place, etc., as would happen in a normal collection. What we have is actually not so anarchic as it sounds. This book is a selective distillation of the notebooks kept by George Brecht and Robert Filliou..."

(from the introduction)

George Brecht/Robert Filliou, *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*  
Something Else Press, NYC, 1967

"Un certain nombre de choses sont difficiles à verbaliser, d'autres à décrire. Ce dernier dilemme se présente en ce qui concerne *Games at the Cedilla*, car les concepts qui se trouvent dans ce livre ne sont pas verbal naturellement, à l'analyse première, mais qui sont, en effet, anti-conceptualizations. Par contre ceci est précisément le contenu du livre — un assemblage de recherches esthétiques, fait dans un peu près la même façon dont un savant documente ses expériences, avec une approche similaire. Puisqu'il recherche des sujets qui sont très nombreux et divers, des conclusions totales n'existent pas, d'une façon (au fait des la possibilité de l'existence des conclusion violeraient l'esprit de l'oeuvre). De l'autre côté (il en existe plus de deux), il est inévitable que les domaine de recherches différents devraient être présenté dans un espèce d'ordre chronologique, tel qu'ils seraient dans un cahier d'un savant dans lequel il maintien deux corps d'investigation différents, peut-être aux bouts différents, au lieu d'être diviser en parties — tous les "scenarios d'une minute" ici, les poèmes là, les matières visuelles ailleurs, etc., comme ils se trouveraient dans une collection normale. Ce qu'on a n'est pas si archaïque qu'il semble. Ce livre est une distillation sélectrice des carnets de George Brecht et Robert Filliou..."

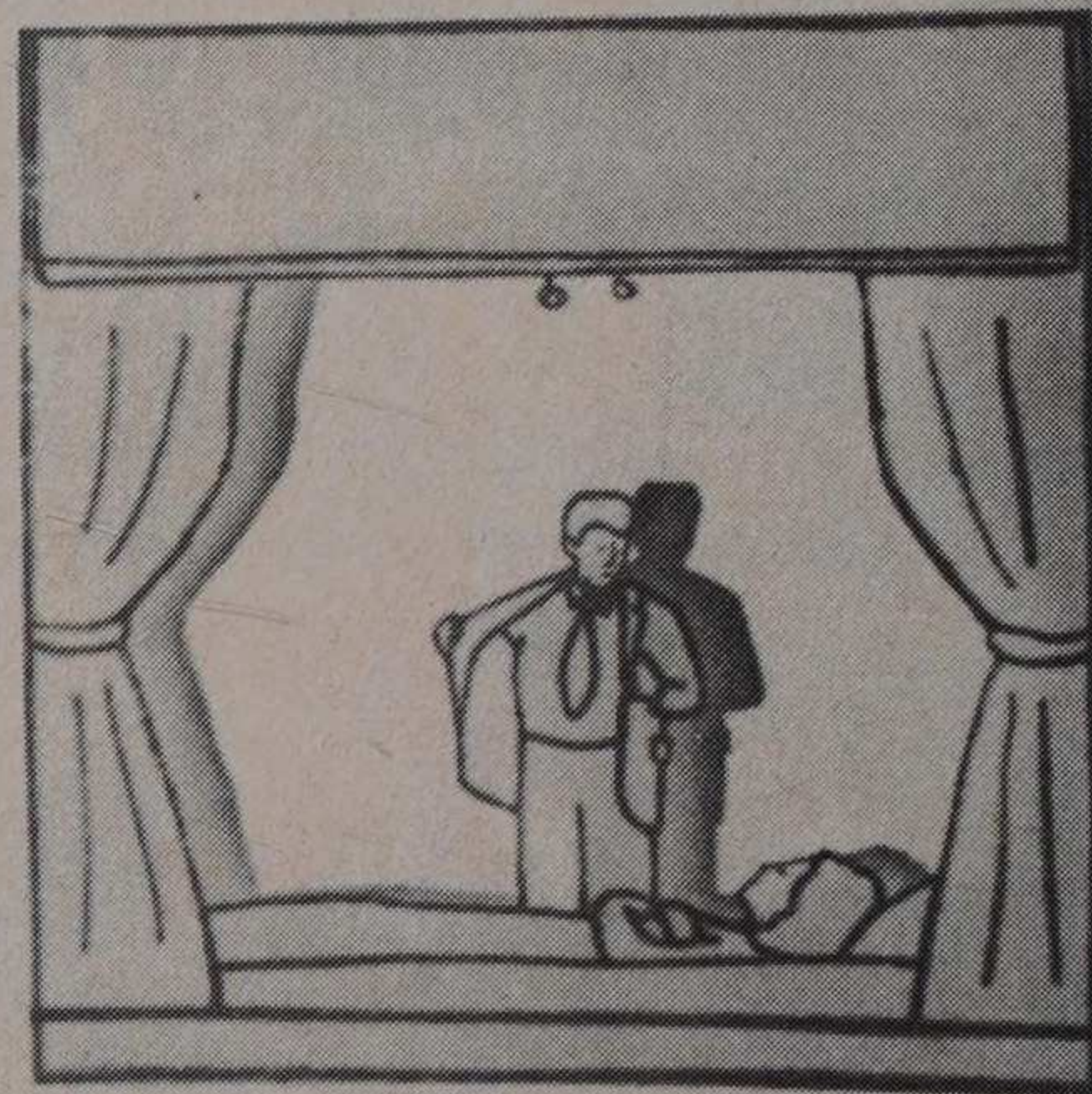
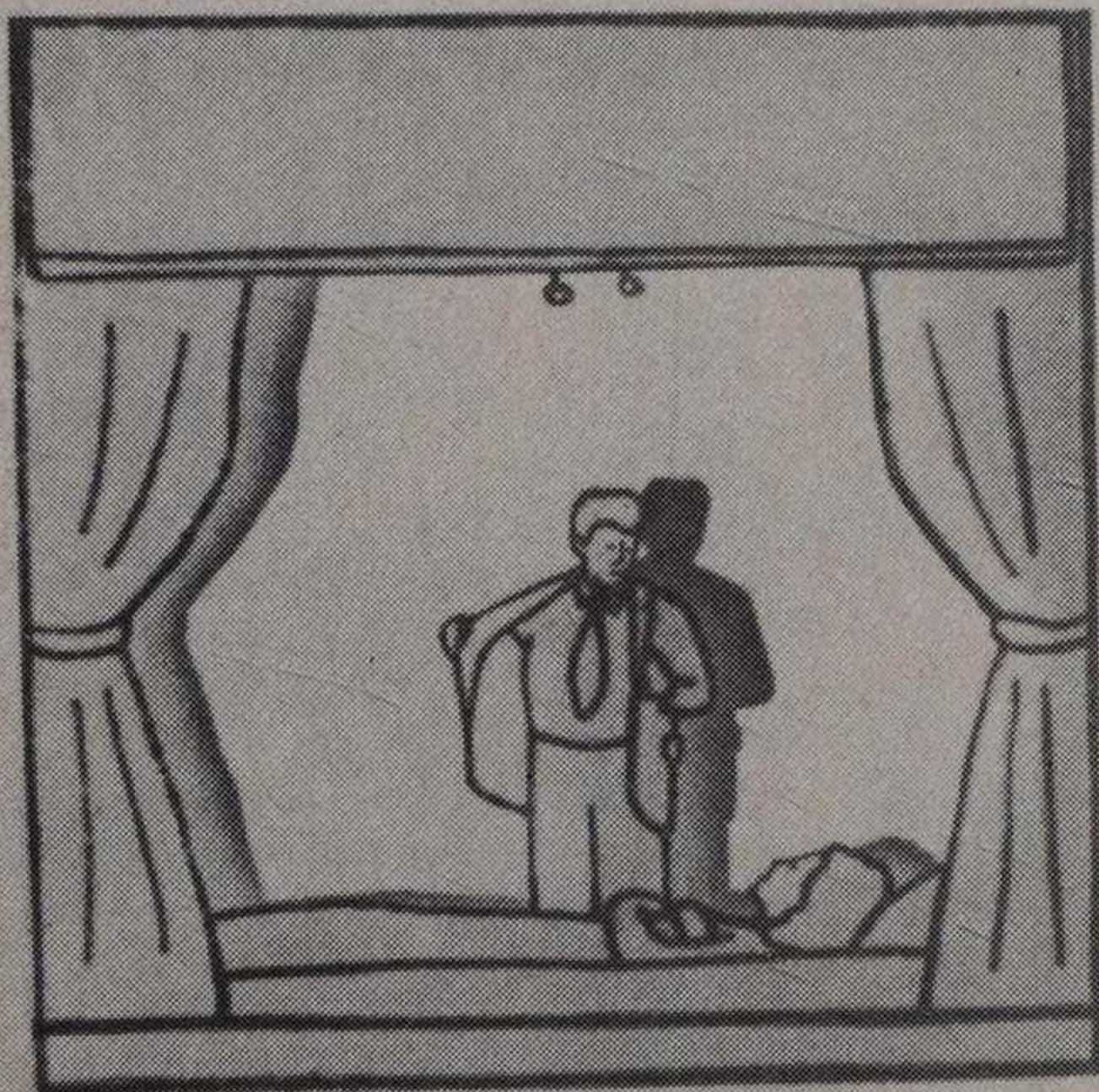
(traduit de l'Introduction)



*A Book Working,*  
A Space, Toronto, 1981

A compilation of six artists' books in one volume, including work by: Bruce Barber, Miles DeCoster, James Dunn, Mike Duquette, Andy Patton and Jo Percival.

Un ensemble d'ouvrages par six artistes, réunis en un seul volume, et comprenant les travaux de: Bruce Barber, Miles DeCoster, James Dunn, Mike Duquette, Andy Patton, et Jo Percival.



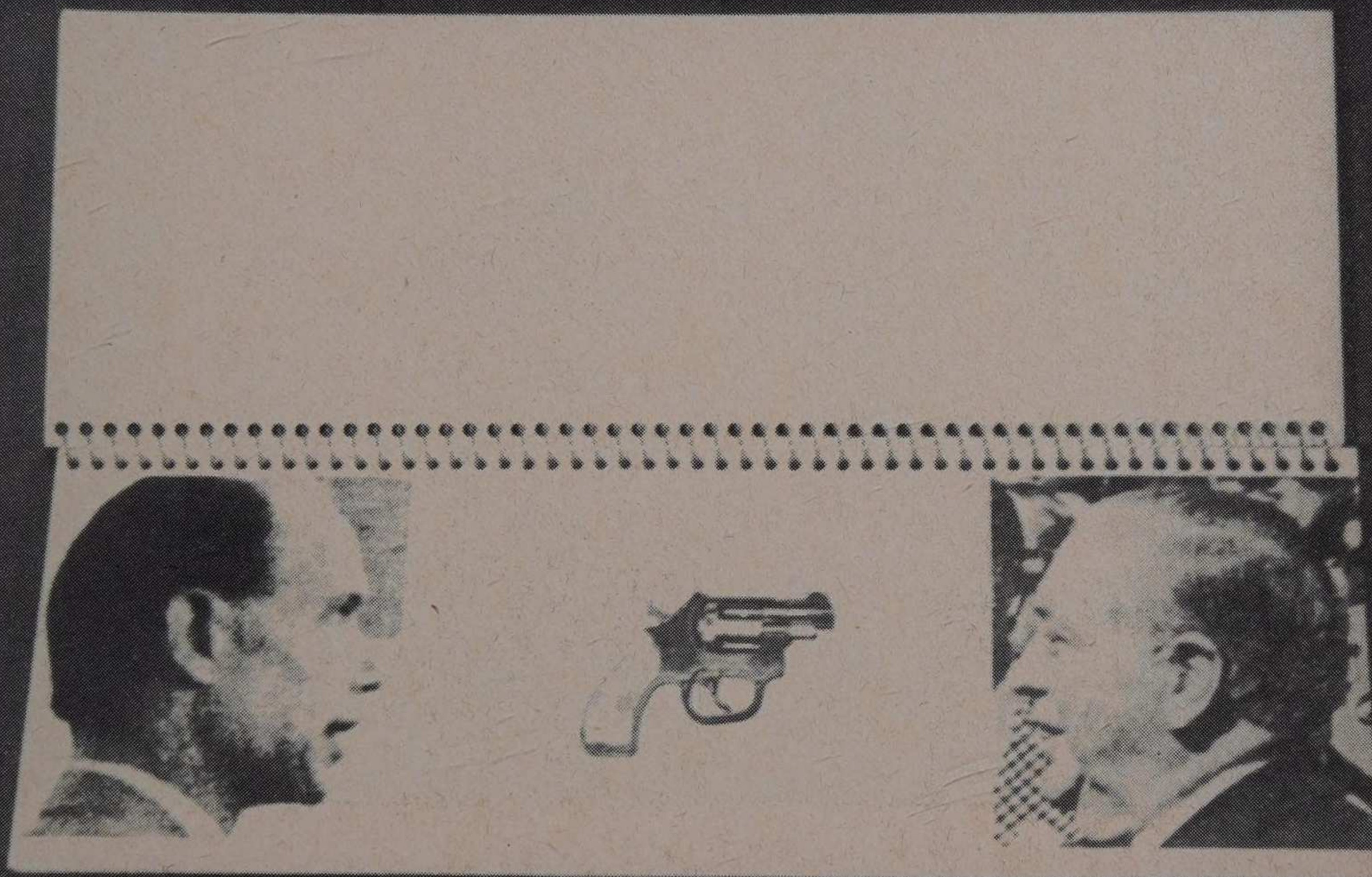
Ida Applebroog, *I Pretend to Know*,  
Dyspepsia Works, NYC, 1979.

Ida Applebroog, *Sure I'm Sure*,  
Dyspepsia Works, NYC, 1979.

Ida Applebroog, *A Performance*,  
Dyspepsia Works, NYC, 1979.

Ida Applebroog has published a prolific number of books, all in a similar pamphlet format. Each is sub-titled "A Performance" and carries the same recurring image of a frozen tableau set behind curtains and a partly-drawn blind, suggesting both a window and a stage. Each book portrays a private drama underplayed by one or several figures whose locked poses seldom vary. The static gestures in the repeating frames give a feeling of slowness to the turning page and allude to both a comparison of time - between watching and scanning - and a contrast between reading and spectating as modes of contemplation.

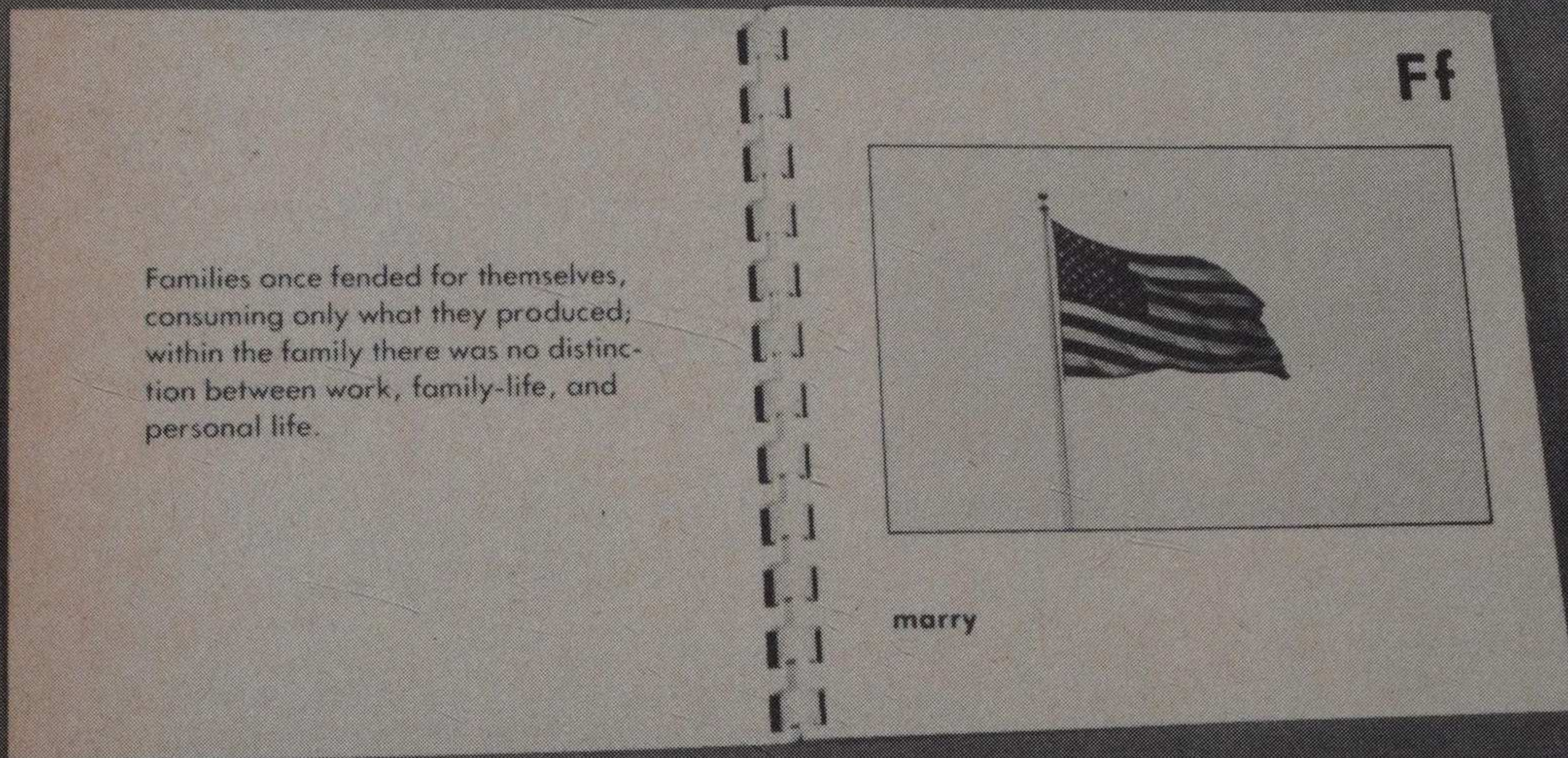
Ida Applebroog a publié un nombre impressionnant d'ouvrages, tous sous forme de pamphlet. Chacun porte le sous-titre de "A Performance", et reprend la même image, celle d'un tableau vivant figé derrière des rideaux et une jalousie partiellement tirée, pouvant suggérer à la fois une fenêtre et une scène. Chaque livre décrit un drame privé, joué sans en tirer l'effet maximum par un ou plusieurs personnages dont les poses engourdies varient rarement. Les gestes statiques, dans des images qui se répètent, donnent un sentiment de lenteur lorsque l'on tourne la page, et font allusion à la fois à une comparaison du temps - regarder et scruter - et à un contraste entre le fait de lire et d'observer comme modes de contemplation.



John Baldessari, *Brutus Killed Caesar*,  
Emily H. Davis Art Gallery, University of Akron, Ohio, 1976

In *Brutus Killed Caesar*, Baldessari has reduced a story to a few key elements. Each successive page illustrates a different possible weapon, each consists of a central visual pun which stretches the semantics of the 'murder clue' to the extremes of flower-pots, pocket watches, and scrub brushes in an explication of the ambiguity of narrative representation.

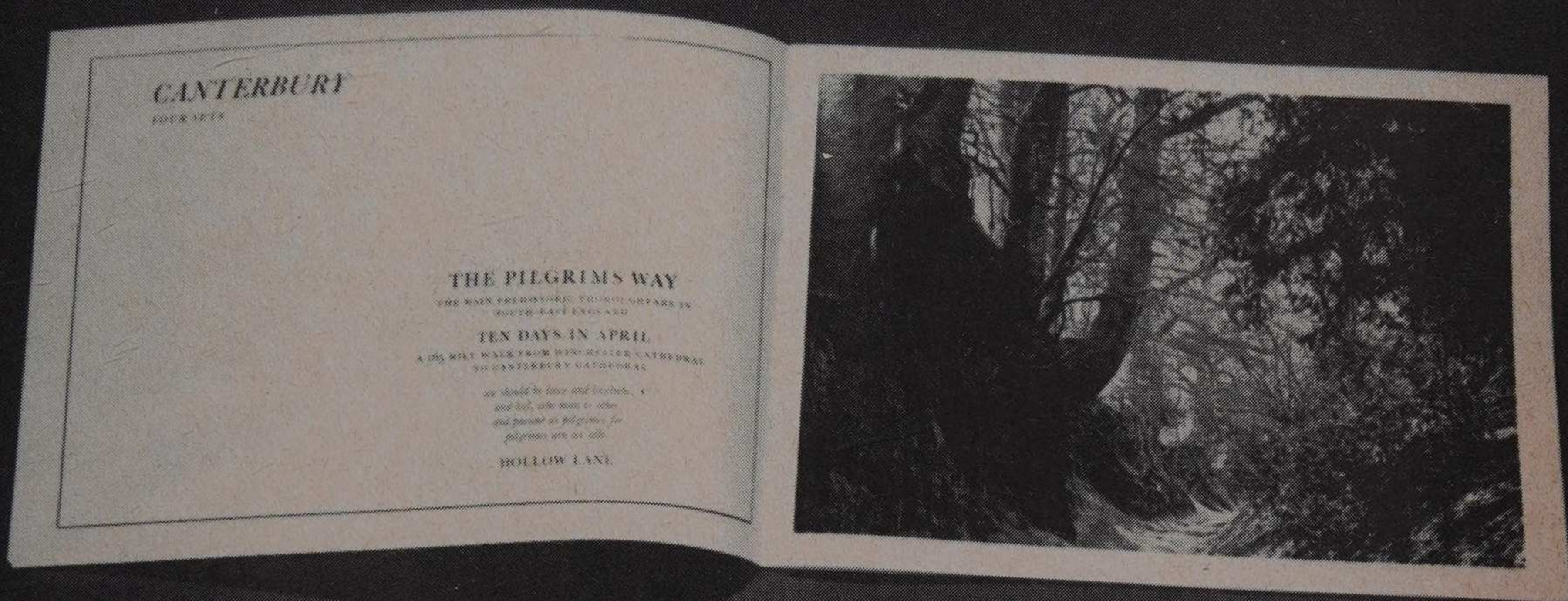
Dans "Brutus Killed Caesar", Baldessari réduit une histoire à quelques éléments clés. Chaque page successive illustre une arme éventuelle possible, et consiste en un calembour visuel qui utilise la sémantique de "l'indice du meurtre" dans des proportions extrêmes — pots de fleurs, montres de poche, brosse à nettoyer — ceci afin d'expliquer l'ambiguïté de la représentation narrative.



Victor Burgin, *Family*,  
Lapp Princess Press, 1977

This book criticizes the institution of the nuclear family in a series of short analytical statements while accompanying photographs represent vernacular symbols of social control, all in the format of a children's alphabet book.

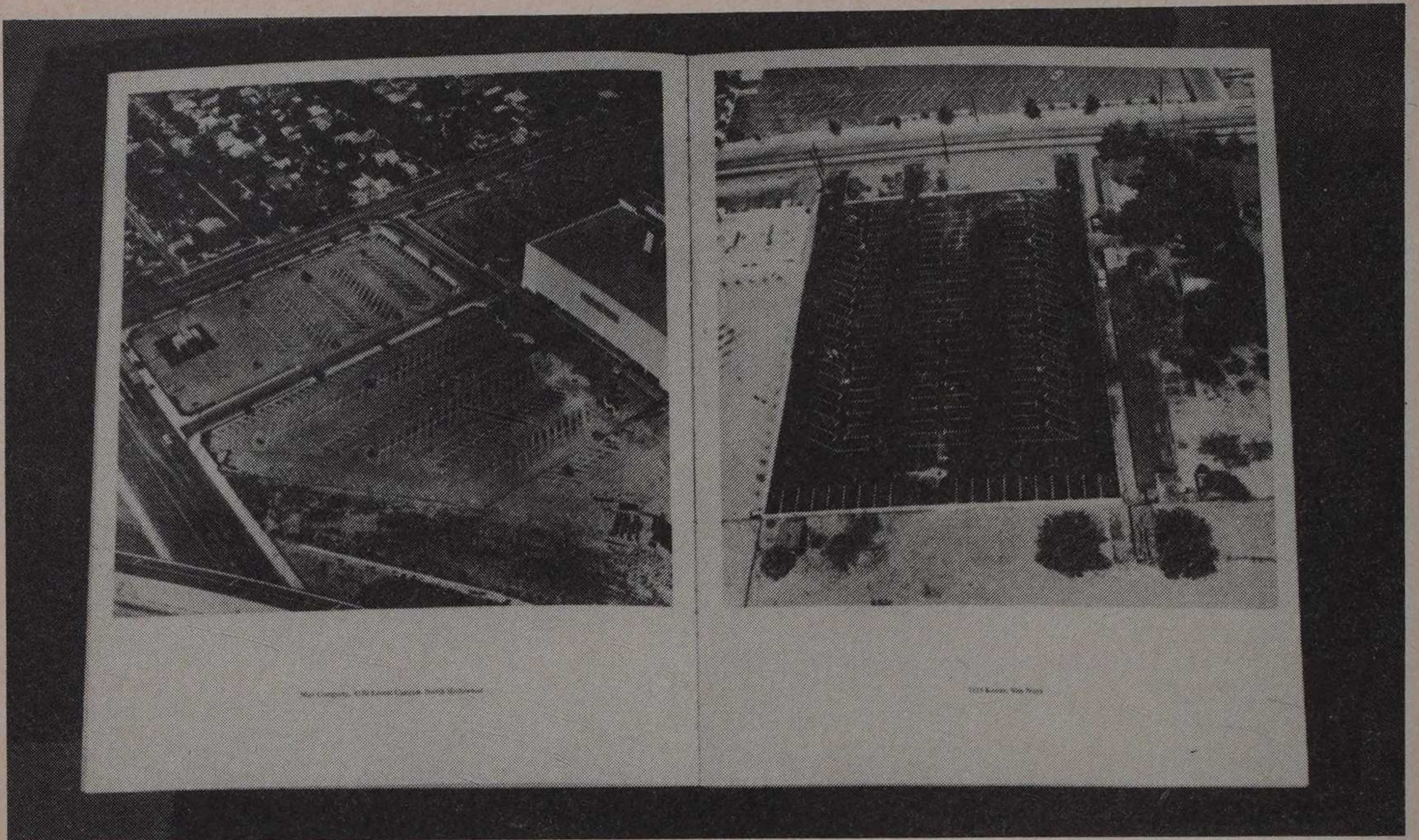
Ce livre critique dans une série de courts énoncés analytiques l'institution de la famille nucléaire; cette critique est appuyée par des photos représentant des symboles courants de contrôle social, le tout sous forme d'un livre d'alphabet pour enfant.



Hamish Fulton, *Hollow Lane*,  
Situation Publications, London, 1977

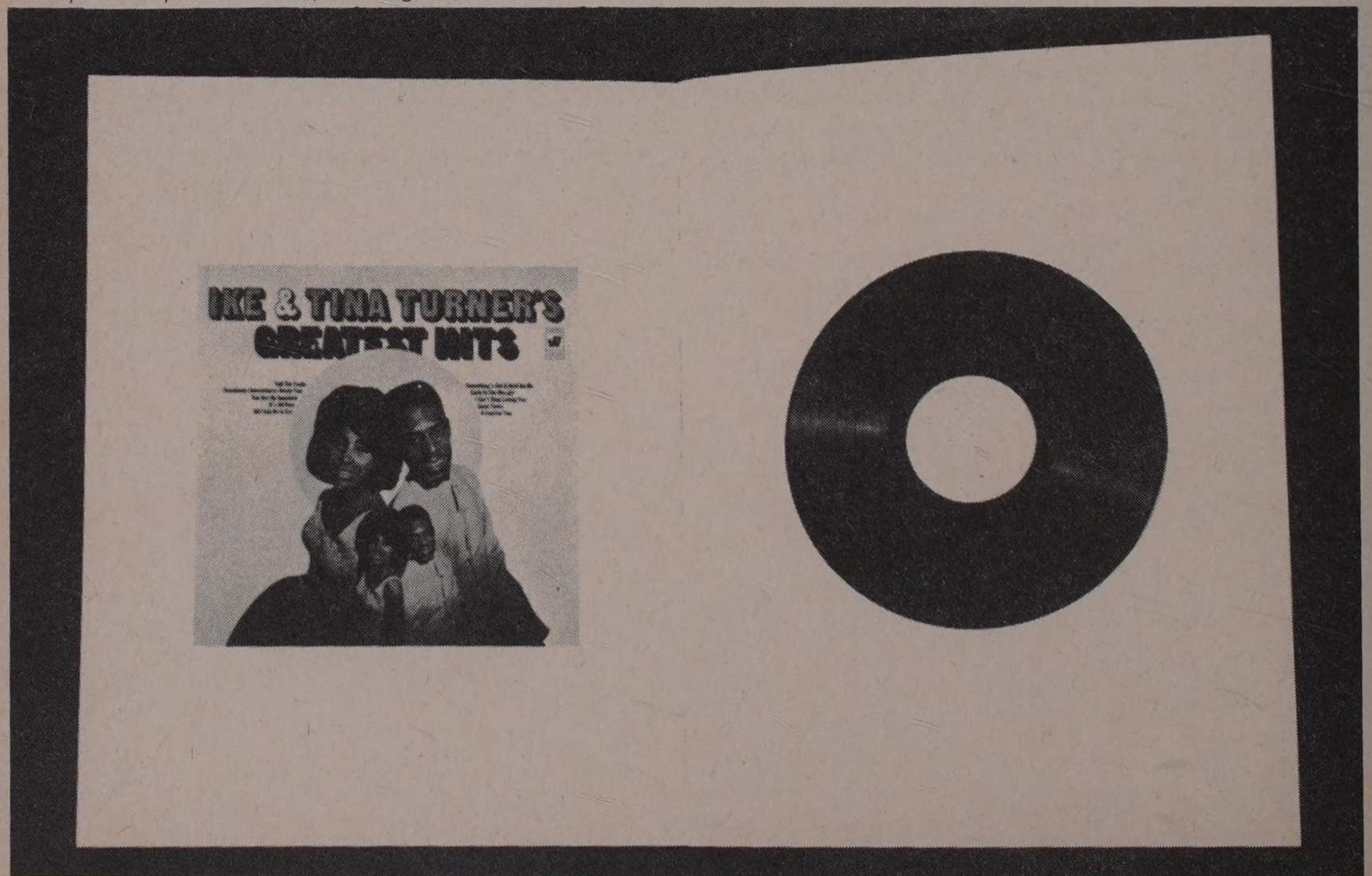
Hamish Fulton's 'performances' consist of marathon walks through impressive or serene landscapes and the photographs which constitute this book are souvenirs of those journeys. But in marked difference to the quick spectacle of conventional landscape photography, Fulton's images instead suggest a total environment which is passed through over time.

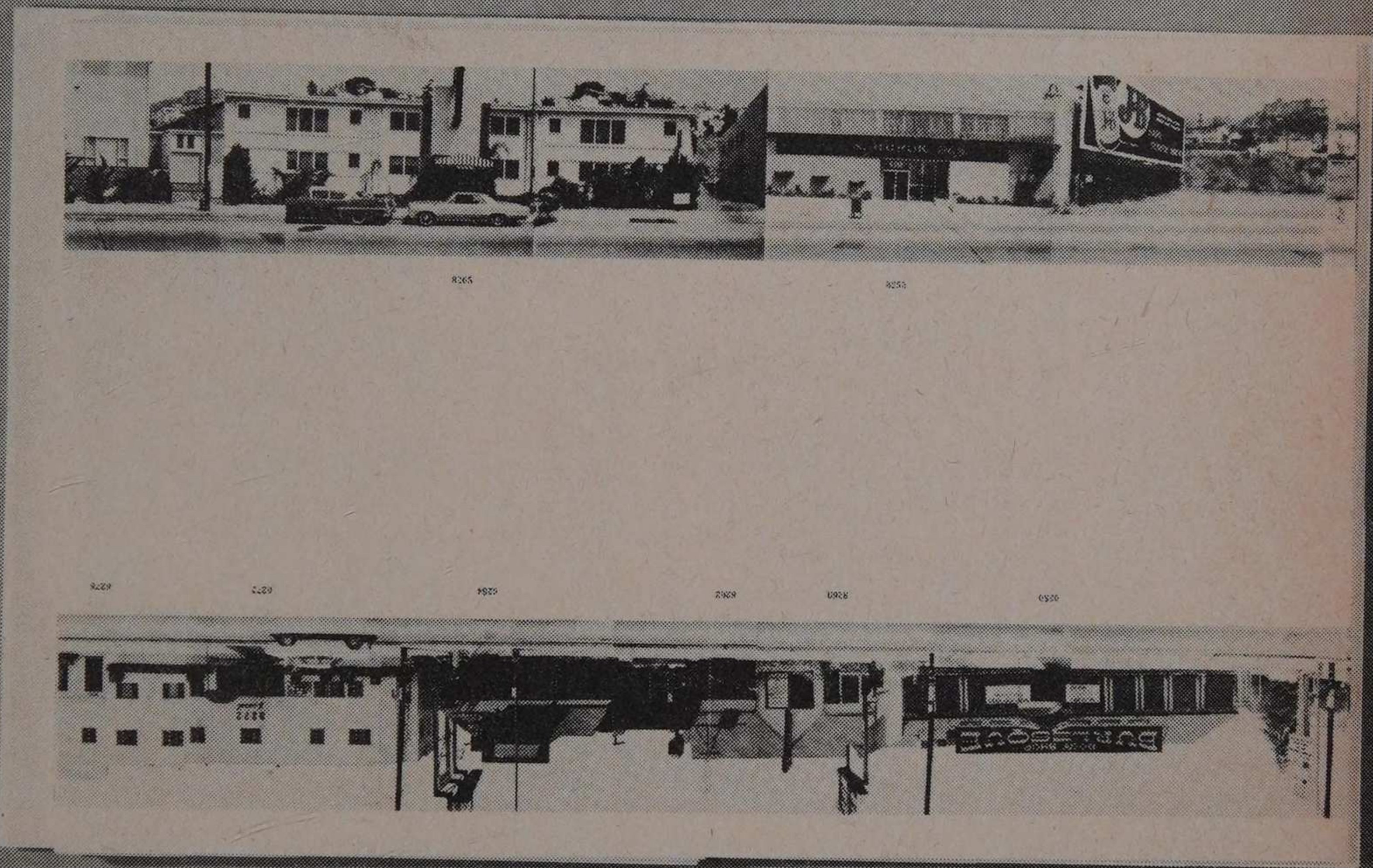
Dans cette "performance", Hamish Fulton nous conduit dans de longues randonnées à travers des paysages tantôt impressionnants, tantôt sereins; les photos qui constituent ce livre sont des souvenirs de ces voyages. Mais, ce qui distingue la photographie de Fulton du spectacle rapide de la photographie de paysage conventionnelle, c'est l'ambiance de plénitude totale qui ressort à la longue.



Ed Ruscha, *Thirtyfour Parking Lots*,  
self-published, Los Angeles, 1967, 2nd edition, 1974

Ed Ruscha, *Records*,  
Heavy Industry Publications, Los Angeles, 1971

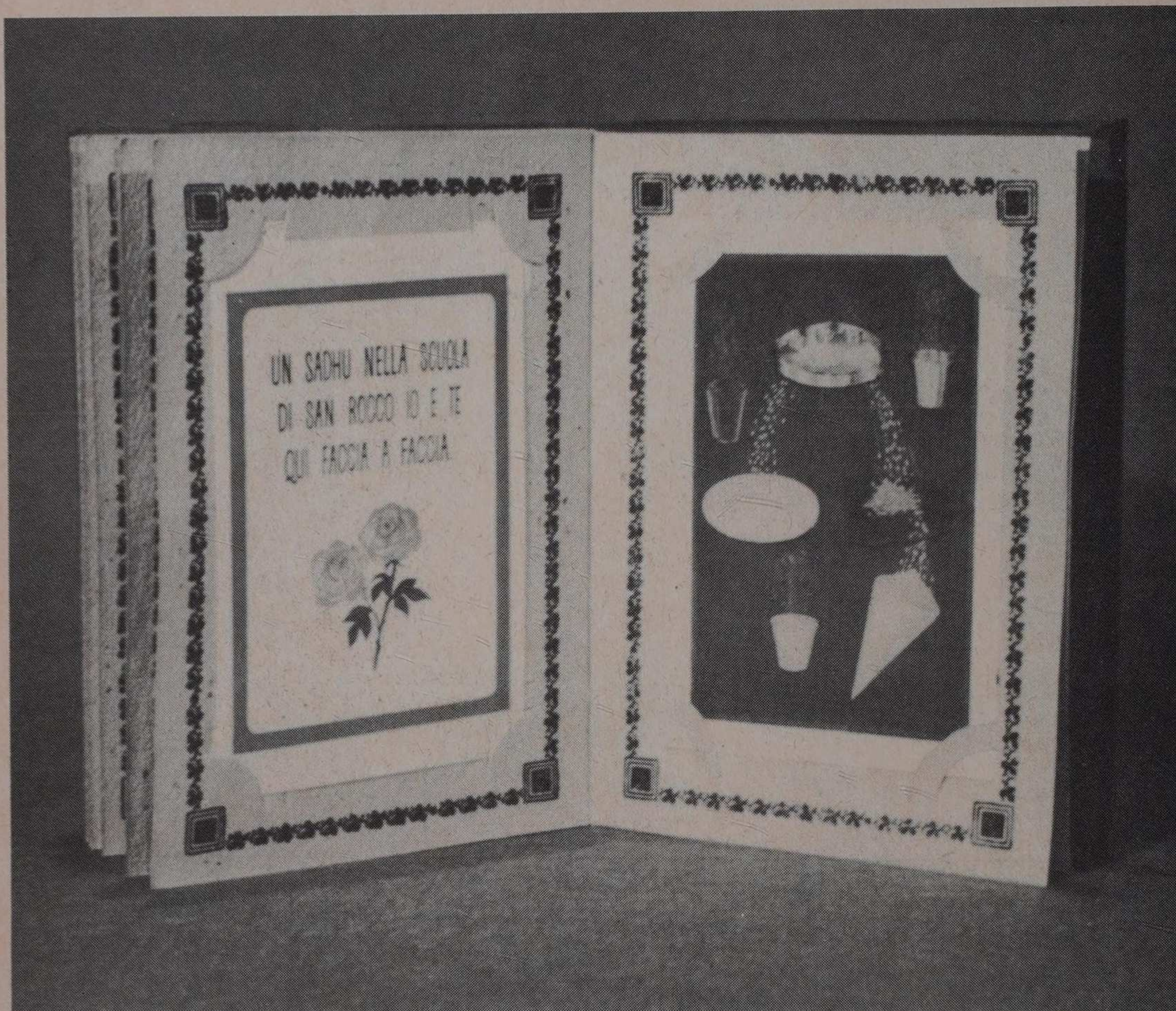




Ed Ruscha, *The Sunset Strip*,  
Heavy Industry Publications, Los Angeles, 1966

These three books portray the social landscape of American culture in flat sequential photographs which combine a disconcerting familiarity with a kind of banal abstraction. *34 Parking Lots* consists of black-and-white aerial views of said landmarks and refers ironically to formalist painting. *Records* pictures LP's and their jackets on facing pages as environmental suggestions. *The Sunset Strip* takes the reader for a drive down that famous boulevard through a sequence of photographs spliced together and printed on a long folding sheet. This book provides altogether an unedited movie-like portrait of the Sunset Strip Facade, on both sides of the street.

Ces trois livres dépeignent le climat social de la culture américaine à travers une série de photographies mates, qui joignent une familiarité déconcertante à une sorte d'abstraction banale. "34 Parking Lots" se compose de vues aériennes en noir et blanc de sites particuliers, et se rattache ironiquement à la peinture formaliste. "Records" se compose de L.P. et de leurs pochettes représentés sur des pages se faisant face, comme des suggestions déterminées par le milieu. "The Sunset Strip" emmène le lecteur le long du célèbre boulevard au moyen d'une série de photos assemblées et imprimées sur une longue feuille de papier en accordéon. Ce livre donne au lecteur, à la façon d'un film, un portrait inédit de la façade du Sunset Strip, vue des deux côtés de la rue.



Francesco Clemente, *Undae Clemente Flamina Pulsae*,  
Art & Project, Amsterdam, 1978

*Undae Clemente Flamina Pulsae* is a collection of expressive images in a picture album: momentos from an inspirational journey to India represented in Clemente's very personal iconography.

*Undae Clemente Flamina Pulsae* est une collection d'images expressives réunies dans un album de photos: dans cette iconographie très personnelles, Clemente évoque les "momentos" d'un voyage entrepris sous impulsion mystique.



Luigi Ontani, untitled,  
Galleria LP 220, Turin, 1974

Luigi Ontani's 'body' works include elaborate tableaux vivants in which he impersonates great figures from history - Dante, Christopher Columbus, miscellaneous roman gods, various Christian saints..but his incarnations are all transparently modern despite the antiquity of the subjects. Each tableau represents a popular rendering of an historical icon, as in a 'classic comic'. And far from being a simple parody, Ontani reflects an adroit portrait of a media culture, seen through its two-dimensional emblems of history.

Le "body art" de Luigi Ontani comprend des tableaux vivants élaborés dans lesquels il personifie de grands personnages historiques — Dante, Christophe Colomb, divers dieux romains et saints chrétiens. Malgré le thème repris de l'antiquité, le caractère moderne de toutes ses incarnations transperce dans son oeuvre. Chaque tableau représente une icône célèbre et historique, à la façon d'une bande dessinée classique. Mais loin de faire une simple parodie, Ontani nous donne une image adroite d'un portrait d'une culture de media, vu au-travers de symboles de l'histoire, à deux dimensions.

**Room VI**  
Sixteenth Century Italian outside Venice



**Correggio**  
active 1514, died 1534  
a) *Mercury instructing Cupid before Venus*  
61½ × 36 (1.55 × 0.915)



**Leonardo da Vinci**  
1452-1519  
b) *The Virgin of the Rocks*  
central picture from an Altarpiece  
74½ × 47½ (1.895 × 1.20)



**Michelangelo**  
1475-1504  
c) *The Entombment*  
(unfinished)  
63½ × 59 (1.61 × 1.49)



**Raphael**  
1483-1520  
d) *Altarpiece: Madonna and Child with SS. John Baptist and Nicholas of Bari*  
ca. 82½ × 58½ (2.096 × 1.486)

**Room VIII**  
Netherlandish Sixteenth Century



**Jan Gossaert**  
called *Mabuse*  
active 1503, died 1532  
*The Adoration of the Kings*  
69½ × 63½ (1.77 × 1.61)

**Room VII**  
Venetian Sixteenth Century



**Titian**  
active before 1511, died 1576  
a) *Bacchus and Ariadne*  
69 × 75 (1.75 × 1.90)



**Jacopo Tintoretto**  
1518-1594  
b) *S. George and the Dragon*  
62 × 39½ (1.575 × 1.003)



**Paolo Veronese**  
1528(?) - 1588  
c) *The Family of Darius before Alexander*  
93 × 187 (2.362 × 4.749)

**Room VIIIA**  
German



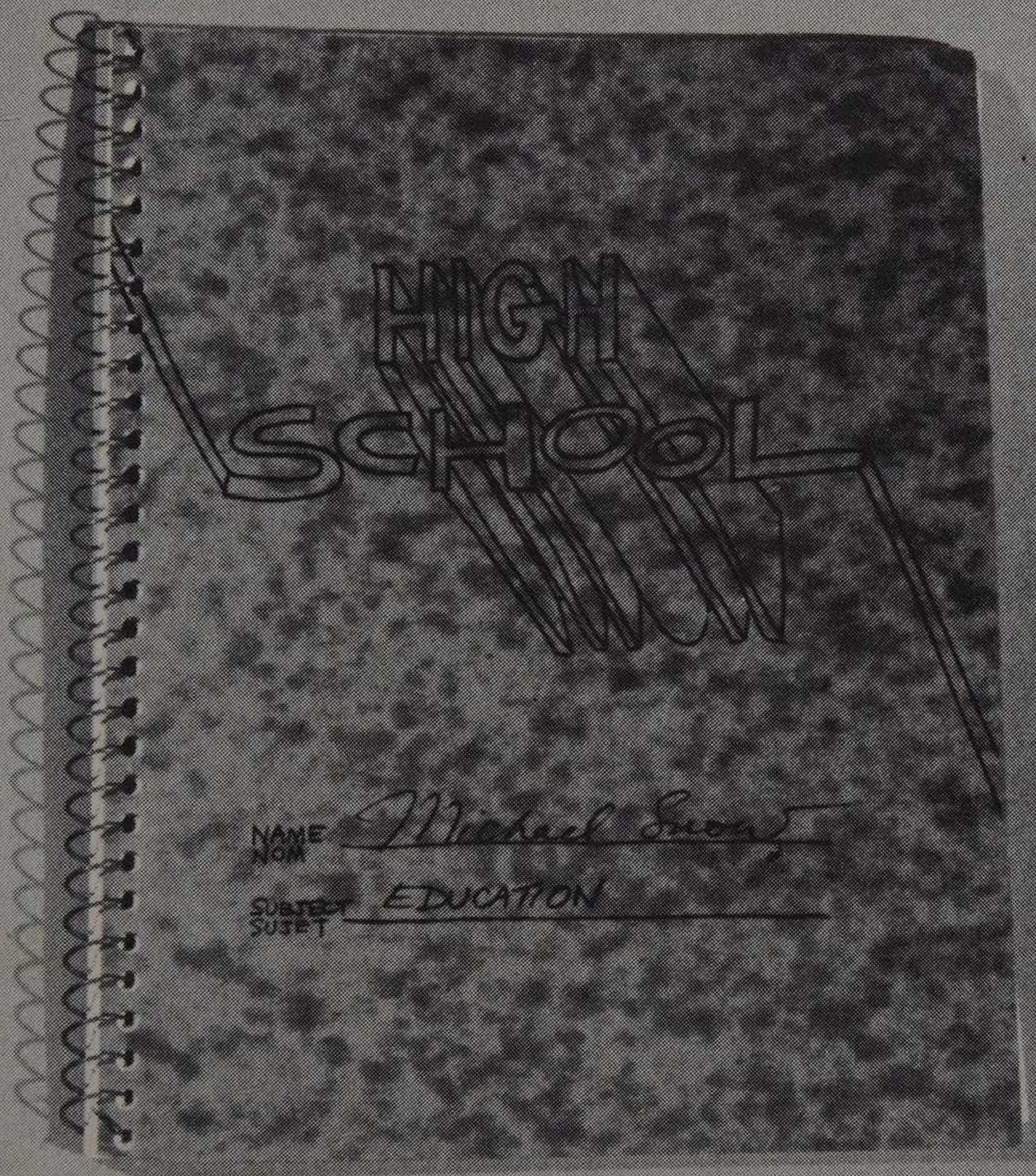
**Hans Holbein the Younger**  
1497/8-1543  
a) *Christina of Denmark, Duchess of Milan*  
70½ × 32½ (1.79 × 0.825)



**Hans Baldung Grien**  
1484/5-1545  
b) *Portrait of a Man*  
23½ × 19½ (0.593 × 0.49)



**Stephan Lochner**  
active 1442, died 1451  
c) *SS. Mattheu, Catherine of Alexandria and John the Evangelist*  
27 × 22½ (0.686 × 0.581)



Michael Snow, *High School*,  
1W1 Communications, Toronto, 1979

An ironic version of a high school notebook complete with doodles, diagrams, 'problems' and 'solutions', aptitude tests, illogical exercises....

Une version ironique d'un livre d'école secondaire, rempli de gribouillages, de diagrammes, de problèmes et leurs solutions, de tests d'aptitude, d'exercices illogiques...

12. *S. arctica* Pall.—A decumbent, often prostrate shrub with trailing, glabrous branches and variously shaped, serrated leaves. The blades of the mature leaves are broadly rounded-ovate, 2.5 to 7 cm. long and 1.5 to 3 cm. wide, glabrous, dull green above, scarcely paler beneath, but long villous pubescence. Petioles about one third the length of the blade, subtended by stipules. Catkins on leafy petioles arising with the leaves, those of the female plant not strictly erect at the tip, 3 to 7 cm. long, their bracts long-bearded with dark hairs on black tips and paler bases; ovaries and capsules permanently short-styled.

Like *S. cordifolia* a very variable and rather critical species represented in the Eastern Arctic by two consistently smaller-leaved but otherwise poorly delimited races, which by some students of willows are considered varieties of a distinct, eastern species: *Salix amplorum* Cham. These are as follows:

- Leaves broadly ovate, obovate or even elliptic-ovate, rounded or subcordate at the base, glabrous in the young state. *S. arctica* var. *leptophylla* (Schrad.) Polak.
- Leaves mostly ovate, elliptic or ovate-lanceolate, rounded or cuneate at the base; thinly silky pubescent in the young state, even in age. *S. arctica* var. *Bronni* Anders.

The latter seems merely a more arctic and small-leaved form of *S. arctica*.

The most arctic of the willows of our area and the only one ranging beyond the 80th parallel, and perhaps also the most adaptable as to habitat. Most frequently and best developed in rather moist and sheltered habitats but not infrequent growing in exposed, stony or gravelly places. In the Far North perhaps always restricted to snowpatch habitats.

General distribution: Circumpolar, arctic-alpine. FIG. 27, d (*S. arctica*), e (var. *leptophylla*). MAP 123 (*S. arctica* s. l.).

10. BETULACEAE Birch Family

BETULA L. Birch

Deciduous shrubs or trees (in our area prostrate and trailing shrubs) with pistillate and staminate flowers in scaly involucre; the former without a calyx or involucre, each producing a small, compressed and winged nut; the latter with 2 to 3 parted calyx and 2 or 4 stamens.

- Young branches and twigs covered with large resinous, wart-like glands; tip of twigs not pubescent. 1. *B. glandulosa*
- Young branches and twigs lacking resinous wart-like glands; tip of twigs pubescent. 2. *B. nana*

1. *B. glandulosa* Michx.; Dwarf or Dwarf Birch. Depressed, matted or ascending shrub with obovate to orbicular, leathery, 2.5 to 3.0 cm. long, somewhat shiny leaves, uniformly dark green on both sides.

On rocky, south-facing slopes, chiefly on acidic rocks; in our area restricted to places having an abundant snow cover. Very abundant, the

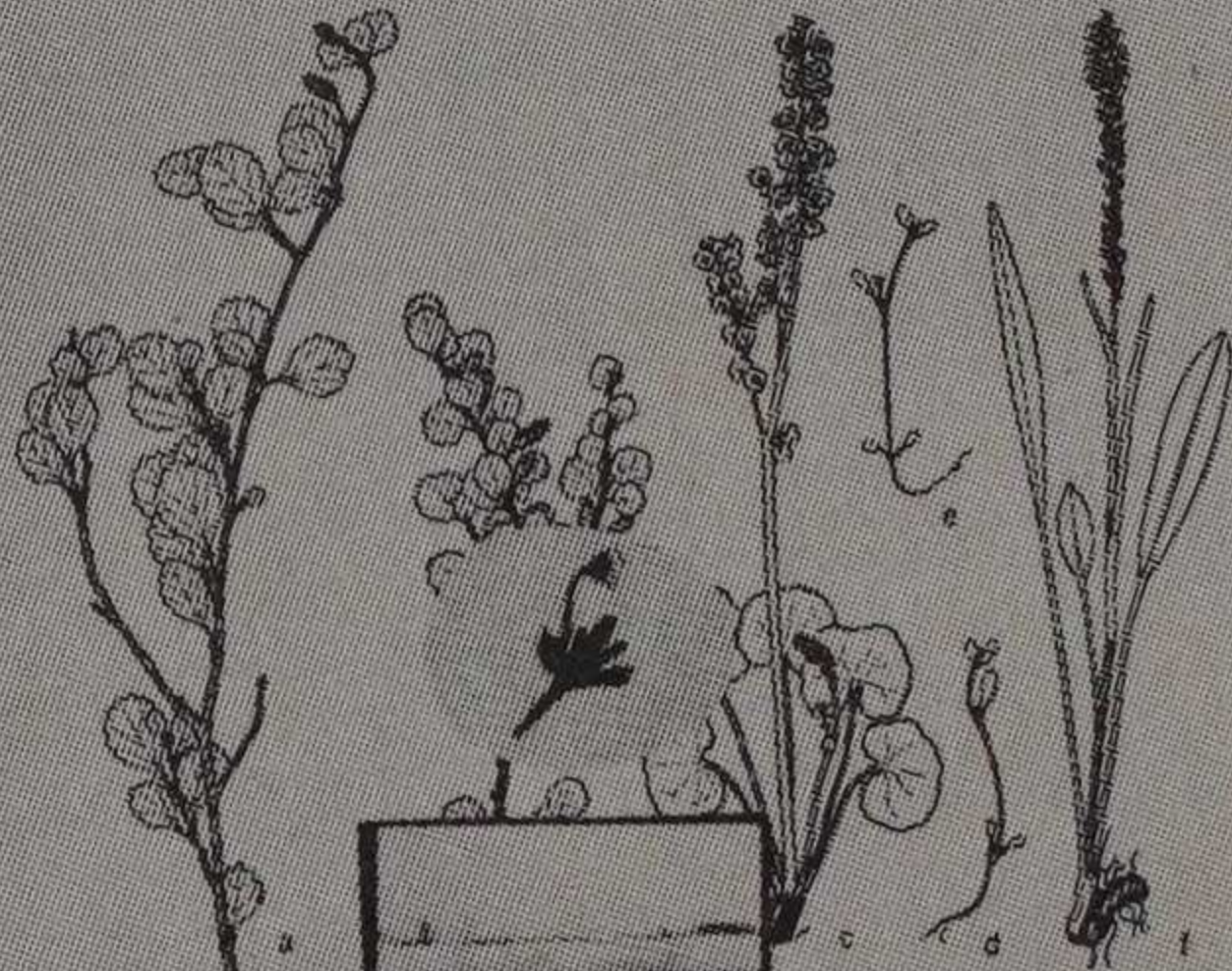


FIGURE 28. a. *Betula glandulosa* (Schrad.) Koenig. b. *Betula glandulosa* (Schrad.) Koenig. c. *Oxyria digyna* (L.) Ruprecht. d. *Oxyria digyna* (L.) Ruprecht. e. *Oxyria digyna* (L.) Ruprecht. f. *Oxyria digyna* (L.) Ruprecht.

daffodils to  
 ère Jacques" and "  
 Eulalie enters the  
 stands behind his d  
 which he is star



Joyce Wieland, *True Patriot Love/Veritable  
 Amour Patriotique*,  
 National Gallery of Canada, Ottawa, 1971

Wieland has re-issued a government publication on Canadian arctic flora, and overlaid it with running commentary, photos, film clips, and scraps of memorabilia in a stream of moving abstraction with the illusion of depth, all to demonstrate and develop a patriotic metaphor.

Wieland a réédité une publication du gouvernement sur la flore arctique canadienne, et y a ajouté, dans un courant d'abstractions mobiles, des commentaires pris sur le vif, des photos, des courtes séquences de films, des bribes d'événements passés, tout cela dans le but d'établir et de créer une métaphore patriotique.

Billy is the right blend of ingredients ...  
 diligence ... reliability ... obedience ...  
 ambition ... self-confidence ...  
 the result of a perfect marriage  
 of education and good breeding.  
 When Billy goes out into the world,  
 he'll need all these attributes,  
 and lots of energy  
 ... and to give him the energy he needs,  
 Billy drinks the familiar flavour  
 of this most familial drink.



The ingredients? ...  
 Nothing fancy ...  
 something found in every home ...



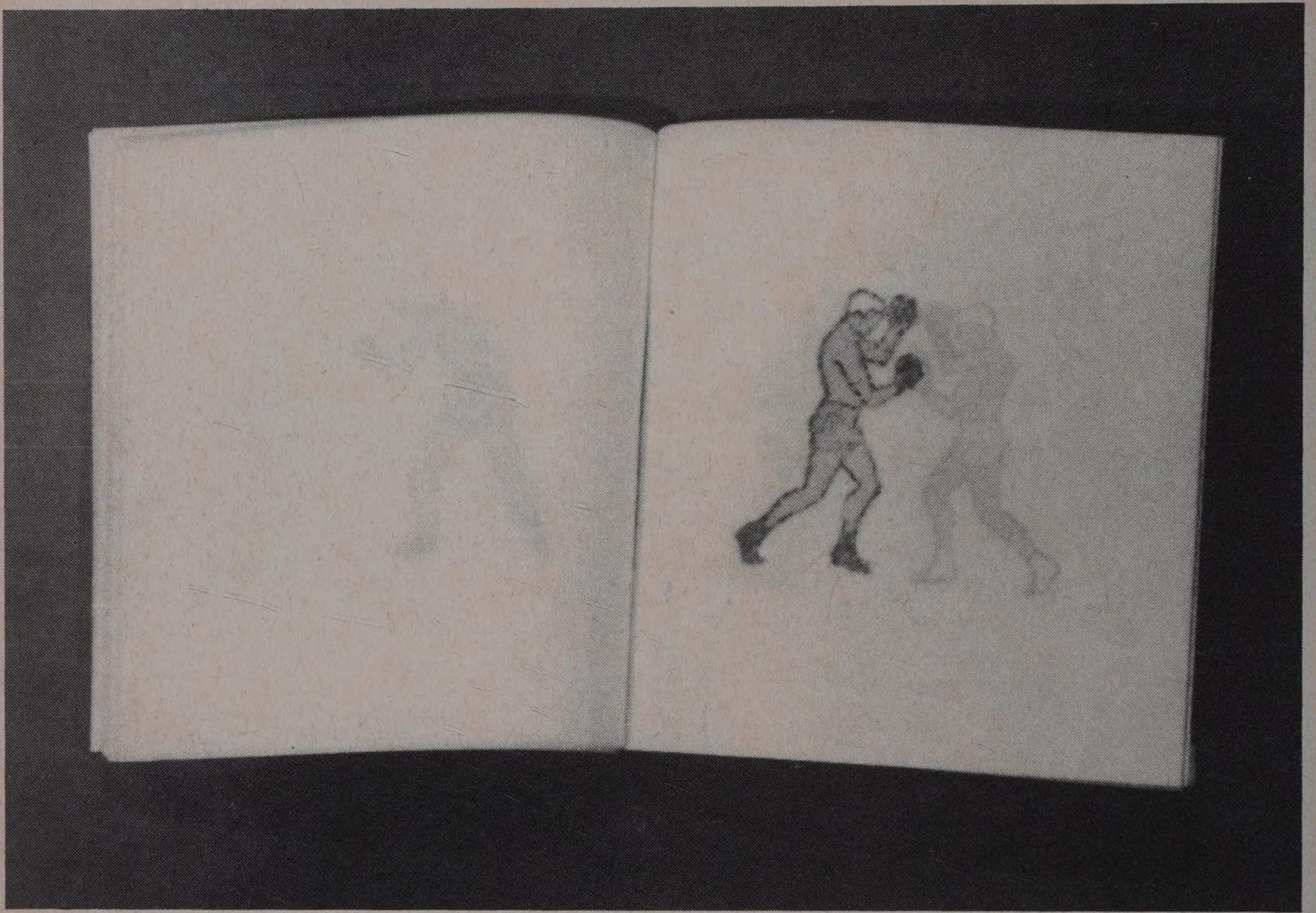
Drink it up, Billy.  
 Enjoy it.

General Idea, *The Getting Into the Spirits Cocktail Book*  
 from the 1984 Miss General Idea Pavillion,  
 self-published, Toronto, 1980

The *Cocktail Book* is a souvenir of the Colour Bar Lounge of the 1984 Pavillion, General Idea's mythological edifice: "...we think of the Colour Bar Lounge as a sort of cultural laboratory where we can experiment with new cultural mixes and serve them up to you, our friends...an establishment dedicated to the eradication of abstract expressionism and the encouragement of artful research. Although the mass media, like a vast pharmaceutical complex, continue to develop new cultural elixirs of an unprecedented intoxication and manufacture them in consumable form, art remains a curious and elitist drink. Despite its unique flavour and heady cultural properties it has never been effectively injected into the mainstream. Now General Idea is taking the necessary risks to isolate this potent mixture and introduce the infectious mutations into your home. These cocktails are the medium in which a culture is grown and introduced to the host...and everyone is a host at the Colour Bar Lounge!"

— General Idea

"Cocktail Book" est un souvenir du Colour Bar Lounge du Pavillon de 1984, édifice mythologique de General Idea. "Nous considérons le Colour Bar Lounge comme une sorte de laboratoire culturel où nous pouvons faire des expériences à partir de nouveaux mélanges culturels et vous les servir à vous, nos amis... un établissement dont le but est de déraciner le 'dépressionisme' abstrait et d'encourager la recherche artistique. Bien que les mass media, à la manière d'un vaste complexe pharmaceutique, ne cessent de créer de nouveaux élixirs culturels d'une toxicité inouïe et de les fabriquer de façon à ce qu'ils puissent être consommés, l'art reste malgré tout une curieuse boisson élitiste. Malgré son parfum unique et ses propriétés culturelles grisantes, l'art n'a jamais vraiment pénétré le courant dominant. Aujourd'hui, General Idea prend les risques qui s'imposent pour pouvoir isoler ce mélange puissant et introduire chez vous les mutations infectueuses. Ces cocktails constituent les moyens par lesquels une culture évolue et est présentée à l'hôte, et ... chacun est un hôte au Colour Bar Lounge."



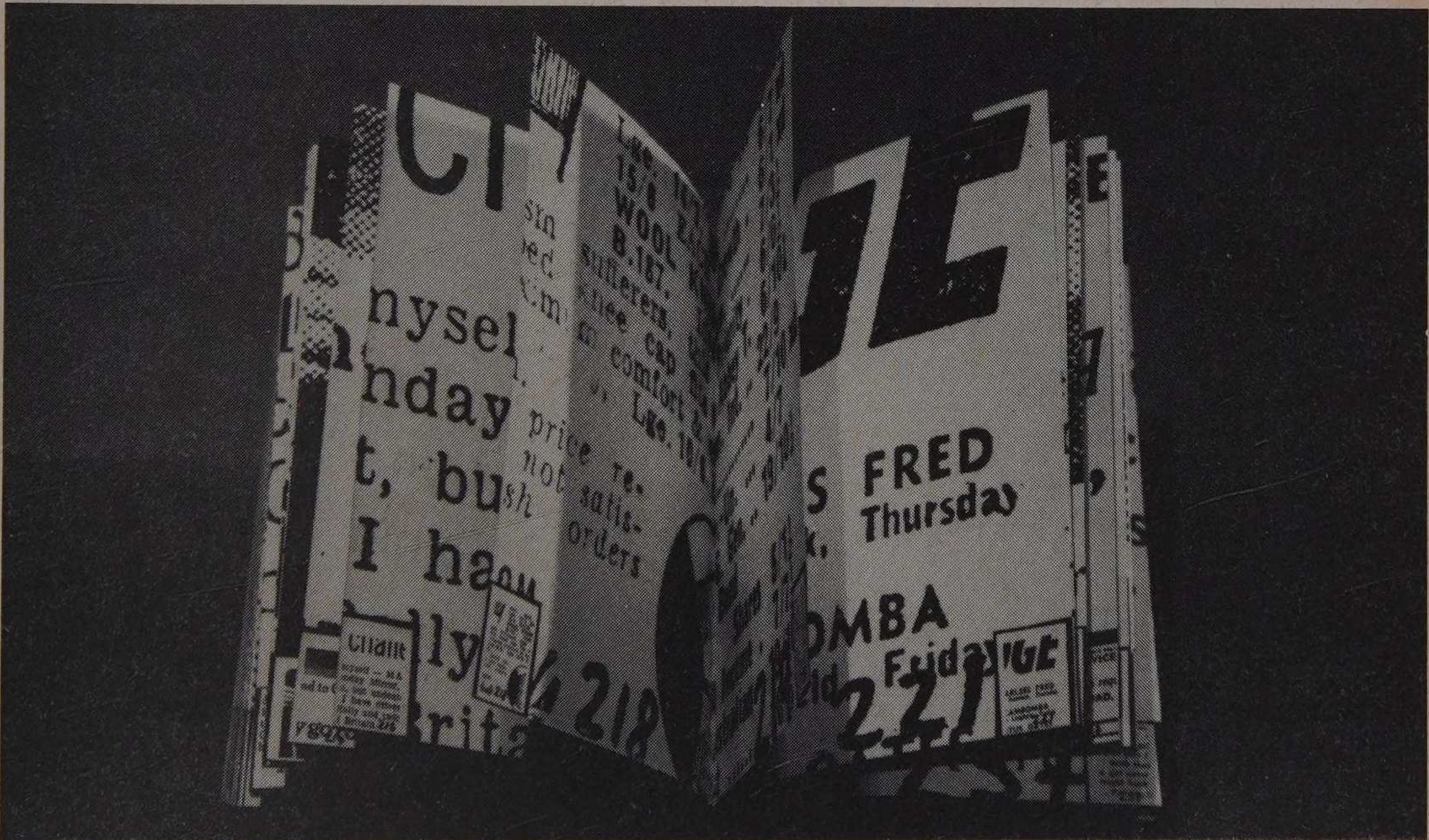
Ulises Carrión, *Mirror Box*,  
Self-published Amsterdam, 1979

*Mirror Box* is printed on synthetic felt with rubber stamps of two boxers facing each other in sequential sparring positions. The soft touch of the page, in contrast to the strong punch of the imagery, makes for a potent allusion to the exchange and repression of male sexuality.

*Mirror Box* est imprimé sur papier feutre synthétique, avec des tampons de caoutchouc représentant deux boxeurs se faisant face dans différentes positions de combat. La douceur du papier contraste avec la dureté des images, et contribue à renforcer la puissance de l'allusion à l'échange et à la répression de la sexualité masculine.



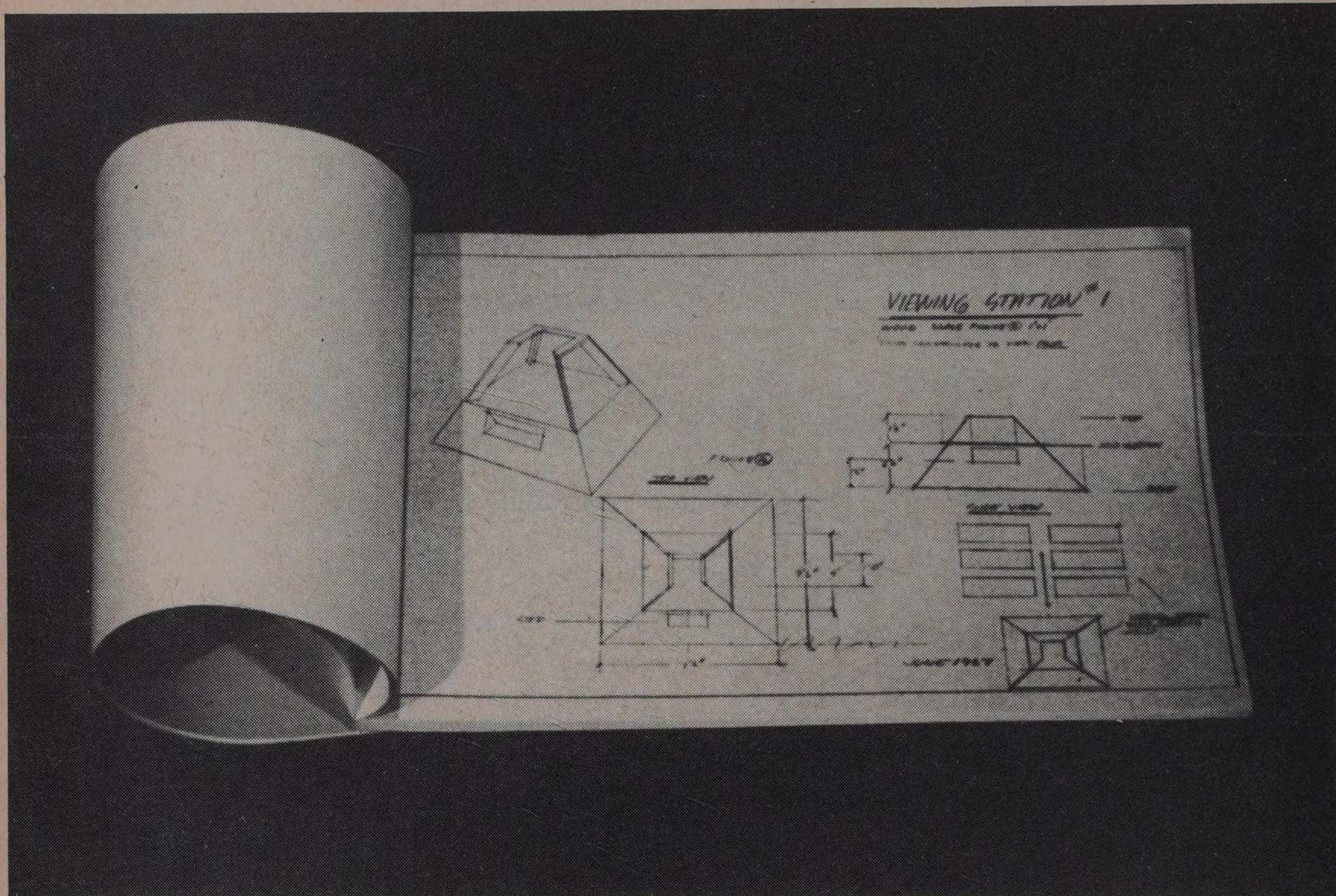
Dieter Rot, *Gesammelte Werke Band 7*,  
Edition Hansjorg Mayer, Stuttgart, 1977



Dieter Rot, *Gesammelte Werke Band 10*,  
Edition Hansjorg Mayer, Stuttgart, 1977

These two books demand a sensual reading. Collated together from common disposable materials, they communicate through sequences of purely visual and tactile sensations, like a reading sculpture. #7 is a book of diecut comics in colour and black and white. #10 consists of blown-up newsprint excerpted (and abstracted) from the 'Daily Mirror'. Both books are facsimile editions of works first produced in 1961.

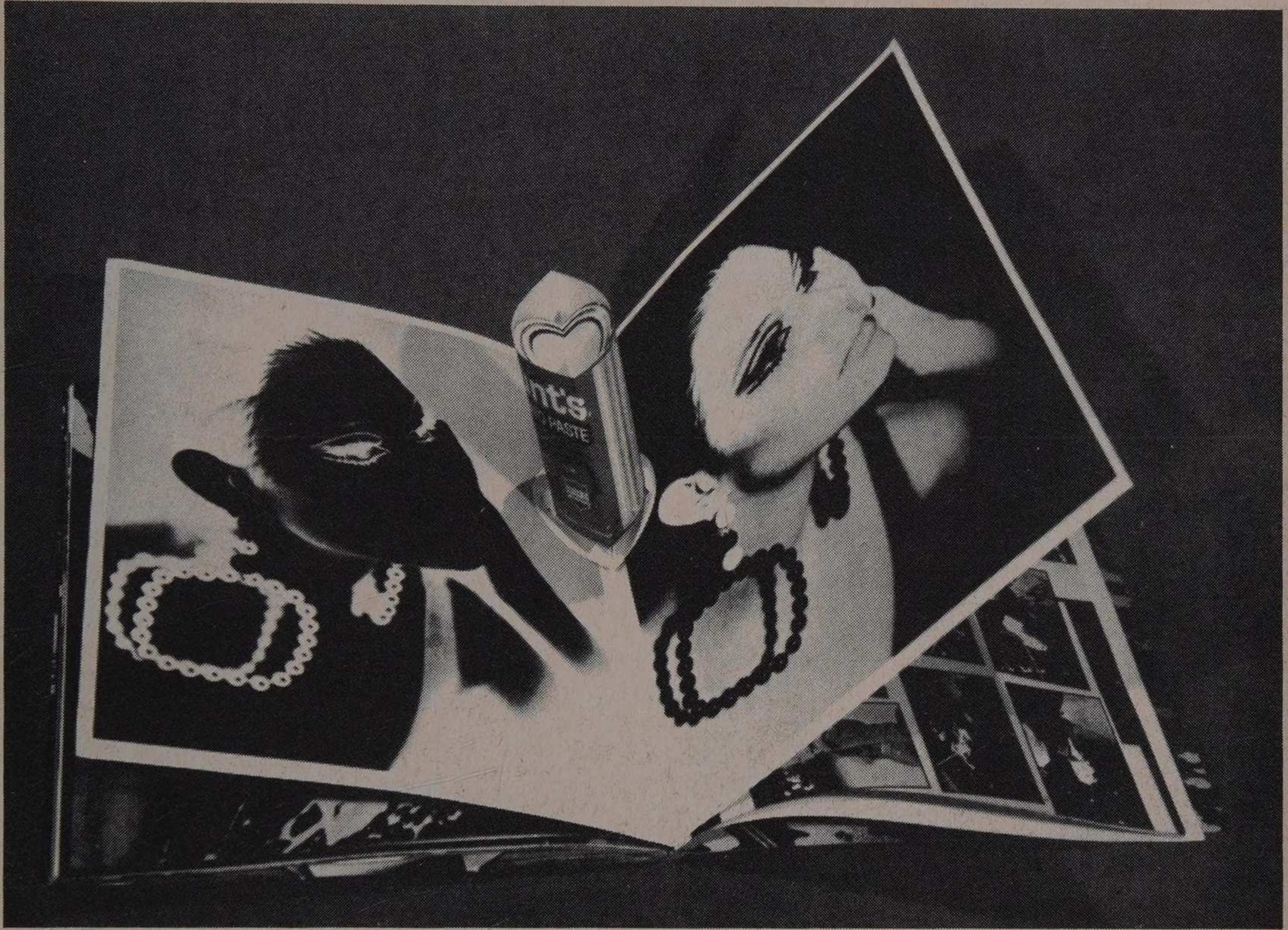
Ces deux livres demandent une lecture sensorielle. Rassemblés à partir de matériaux communs disponibles, ils communiquent à travers une succession de sensations purement visuelles et tactiles, comme une sculpture qui se lit. Le volume 7 comprend une bande dessinée en couleur et en noir et blanc. Le volume 10 se compose de coupures de journaux agrandies extraits (et dérobés) du Daily Mirror. Les deux livres sont des éditions fac-similées de travaux parus pour la première fois en 1961.



Dennis Oppenheim, *Proposals*,  
Lebeer Hossmann, Brussels, 1974.

A book of blueprint proposals, finished and unfinished  
installation and environmental projects.

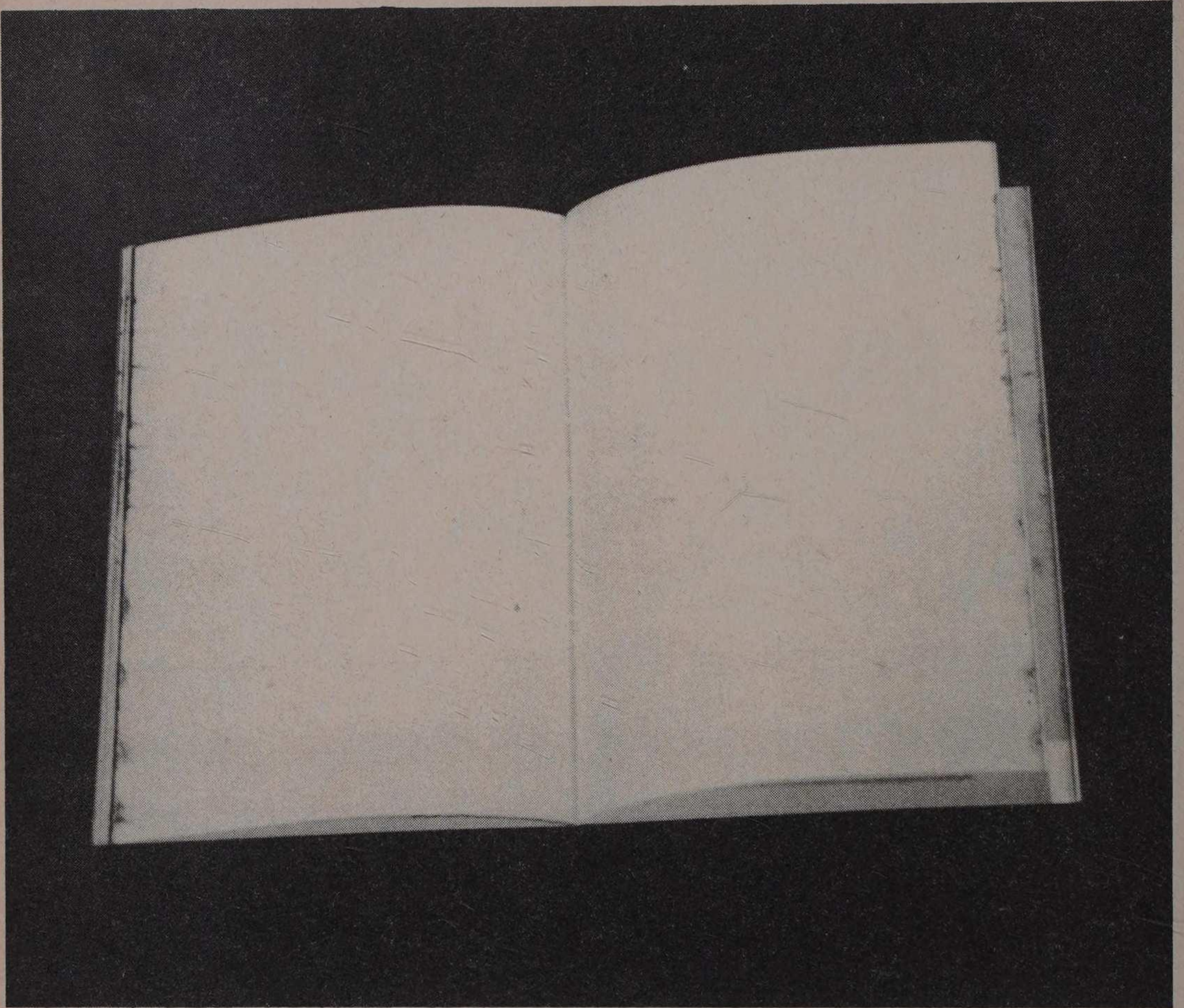
Ce livre propose différents plans architecturaux, des in-  
stallations finies ou inachevées, ainsi que des projets d'en-  
vironnement.



Andy Warhol, *Andy Warhol's Index Book*,  
Random House, NYC, 1967

A sophisticated mixed media collage of pop memorabilia  
from Warhol's days as star-maker at 'the Factory'.

Un collage sophistiqué et varié d'événements caractéristi-  
ques de la période pop, et remontant à l'époque où Warhol  
était un promoteur de vedettes au "Factory".



Luciano Bartolini, "*Come Fetiche*",  
Scema Informazione, Florence, 1978

A blank white edition with a luxurious gilded book-edge,  
hand-annointed "like a fetish".

Une édition de papier blanc et vierge; bords du livre d'un  
doré luxueux, consacré à la main "comme un fétiche".

The two reclining figures roll and turn slowly as if roasting on a spit. They make suitable cooking noises and then sometimes there is a collision or a turning over of bottles. Clear pure strong alcohol laps heavily on the shore of this picture's meaning. A glass is carelessly filled, carefully emptied, carefully refilled and then carelessly emptied. The suits remould themselves with each movement into stranger more valuable sculptures. The black shadow has come over the heads and bottles and all.

114

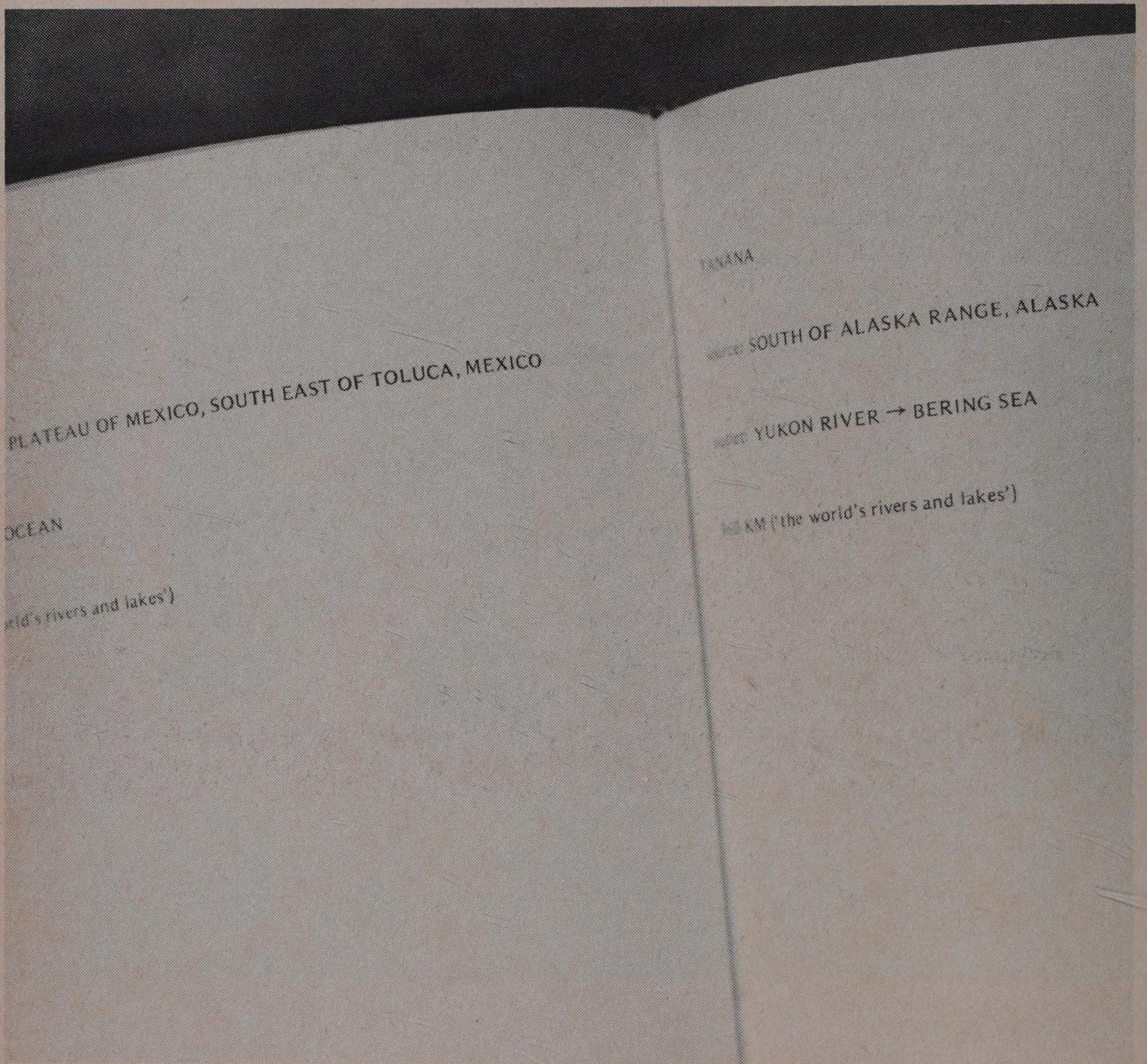


DRUNKEN FIGURES

Gilbert & George, *Dark Shadows*,  
Art for All, London, 1974

Gilbert & George consider themselves to be 'living sculptures and indeed, their innate properness, their endless striving for good manners, and their solemn, refined pose makes them seem very much like still lives. Rather than renouncing the stuffiness of English mannerisms they have taken the cliché to its furthest extreme. So as much as their work has to do with a paradoxical conventionality, it is an inverse cultural reflection. *Dark Shadows* is a rather melancholy book of prose and pictures on facing pages. Most of the book consists of vivid descriptions of various states of dislocation: being out in the countryside or being drunk, for example.

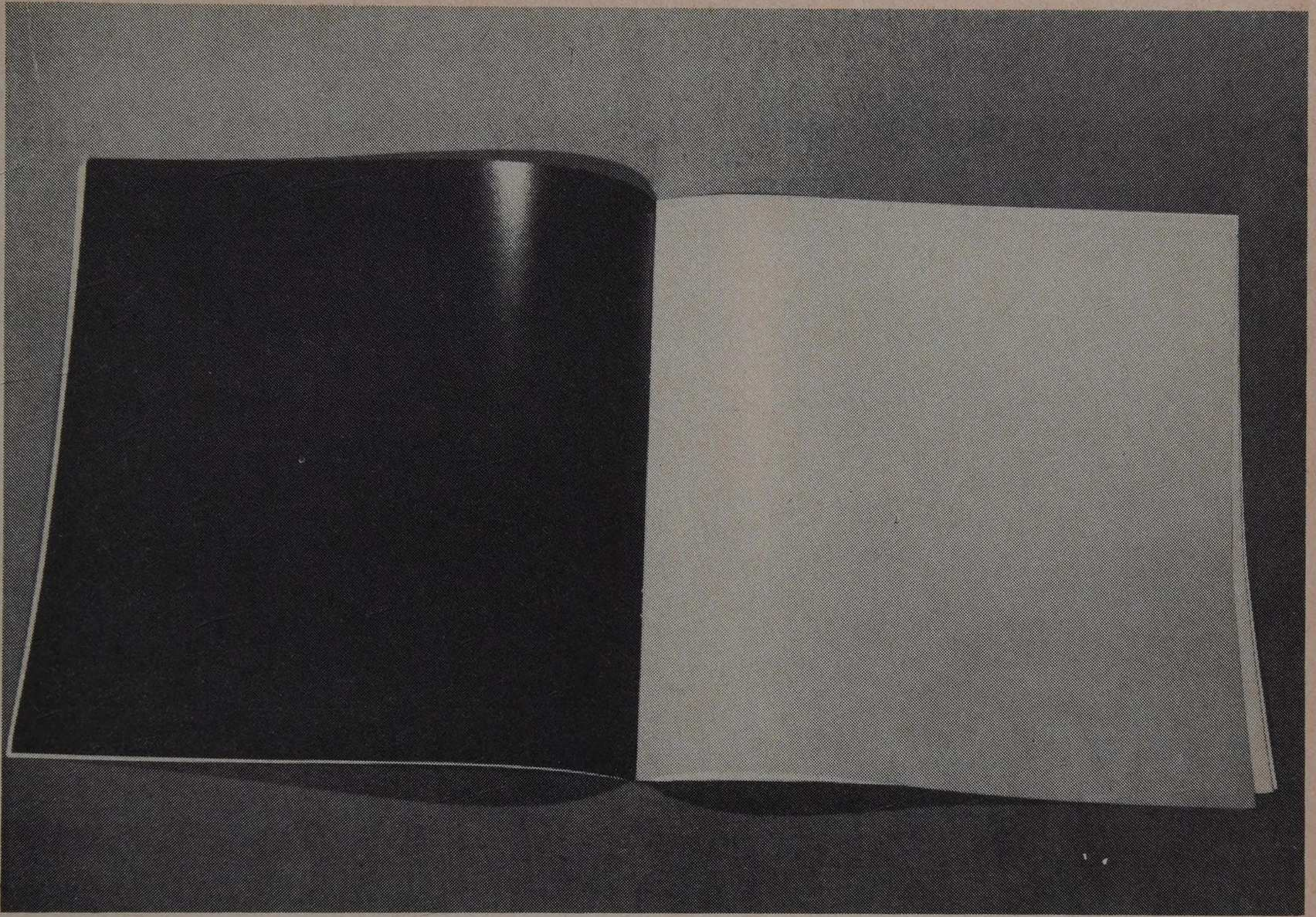
Gilbert & George se considèrent comme des "sculptures vivantes" et en effet, leur bienséance innée, leur appétit illimité des bonnes manières et leur allure solennelle et raffinée leur donnent vraiment l'apparence de natures mortes. Plutôt que de renoncer à la raideur du manierisme anglais, ils ont pris ce stéréotype et l'ont porté jusqu'à l'extrême. Ainsi, cette oeuvre est aussi bien une réflexion sur le paradoxal des conventions qu'une réflexion culturelle inverse. *Dark Shadow* est plutôt un livre de prose et d'images mélancoliques, imprimées sur des pages se faisant face. Le livre, dans son ensemble, consiste en de vives descriptions de différents états de dislocation: par exemple, être à la campagne, ou être saou!.



Alighiero Boetti, *Classifying: the Thousand Longest Rivers in the World*, self-published, Italy, 1977

This book classifies the 1000 longest rivers in the world according to length, each arranged in descending order, described further by their number of kilometres, source, outlet, and all extensively footnoted. The introduction, however, carries the astounding qualification that: "it is impossible to measure the length of a river, because of the thousand perplexities raised by its flowing existence (because of its meandering and going through lakes, because of its branching around islands and shifting in its delta area...because of its elusive boundary between fresh and salty waters). Many rivers cannot be measured because their banks or their waters cannot be reached...."

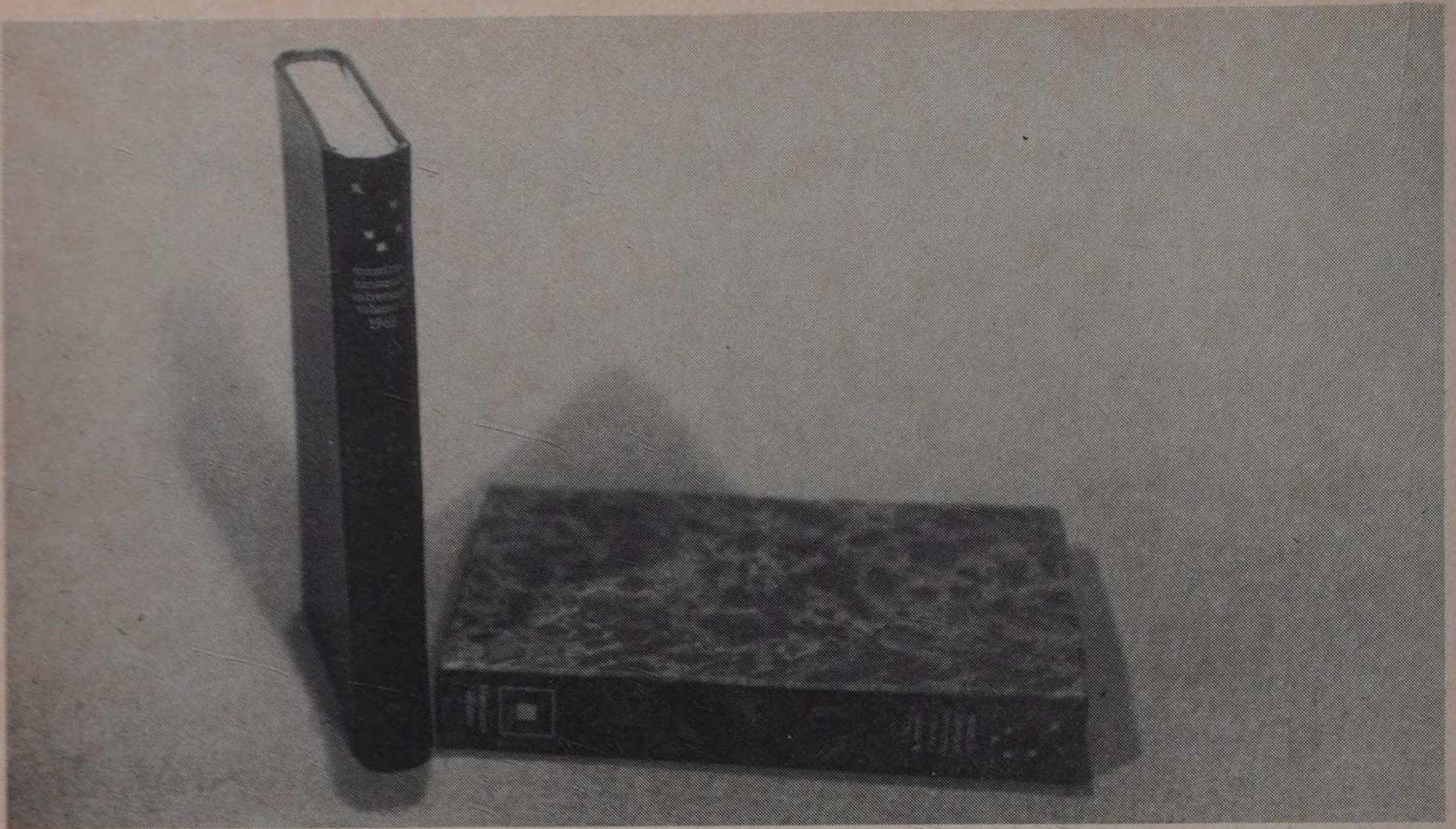
Ce livre classe les 1000 fleuves les plus longs du monde par ordre décroissant d'après leur longueur. L'auteur indique ensuite pour chaque fleuve, le nombre de kilomètres, où il prend source, où il débouche, et donne une liste complète de références. Dans l'introduction, on trouve une note assez frappante de l'auteur qui dit qu'"il est impossible de mesurer la longueur d'un fleuve, étant donné les milliers de confusions possibles qui émergent du fait de la mobilité de celui-ci (parce que le fleuve serpente, traverse des lacs, se partage pour former des îles, change de cours dans la région de son delta — parce qu'il est impossible de tracer une ligne de démarcation entre les eaux douces et les eaux salées d'un fleuve). Il est impossible de mesurer la longueur de bon nombre de fleuves, car leurs rives ou leur eaux sont hors d'atteinte..."



Bruce Nauman, *CLEARSKY*,  
*Multiples*, NYC, 1969

Eight pages printed blue in various shades.

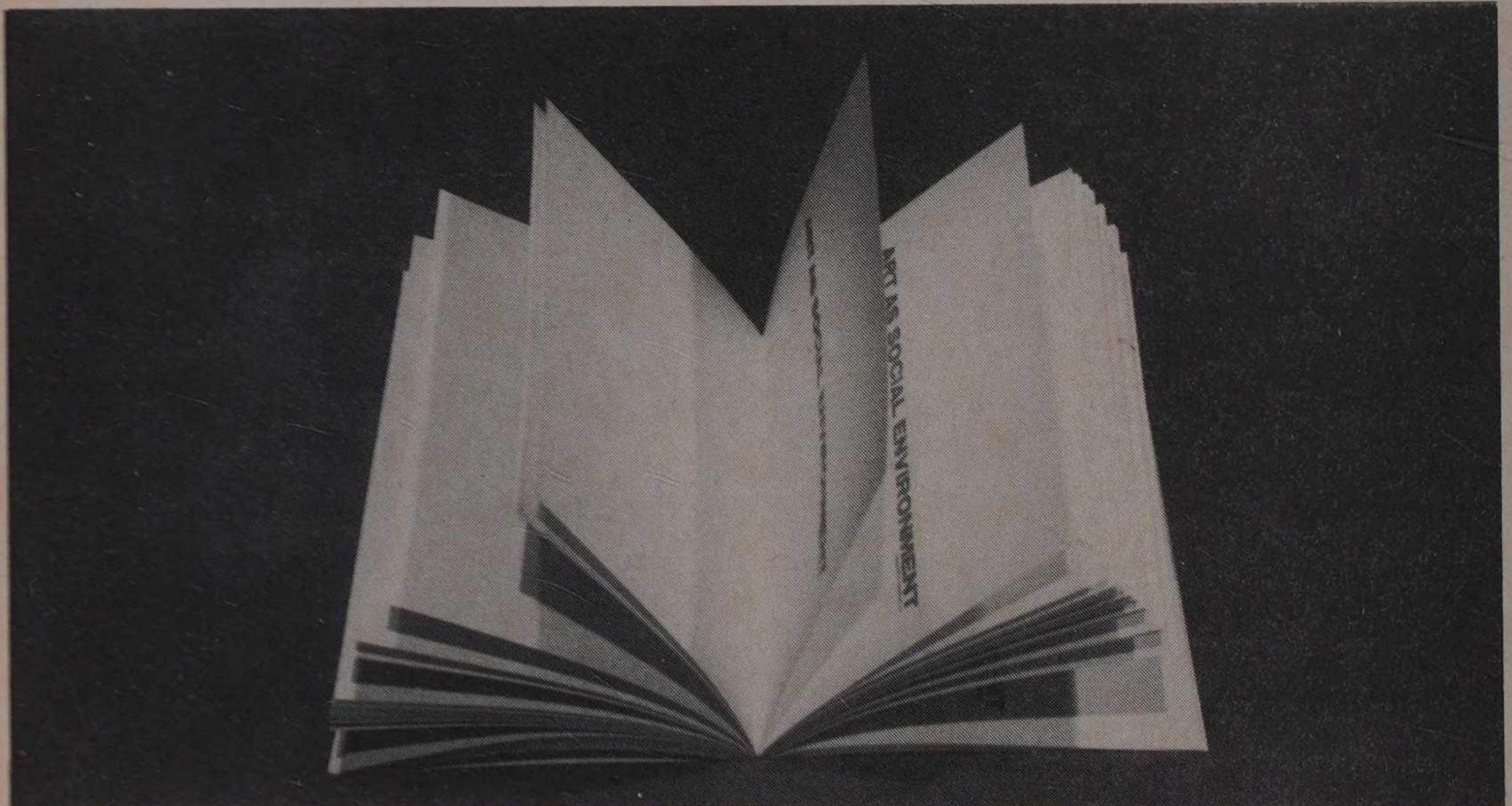
Huit pages imprimées dans différentes nuances de bleu.



Maurizio Nannucci, *Universum: Volume 1/Volume 2*,  
Bianconero Editions, Florence, 1969

Titled "Volume 1" and "Volume 2" on opposite spines: a  
closed universe...

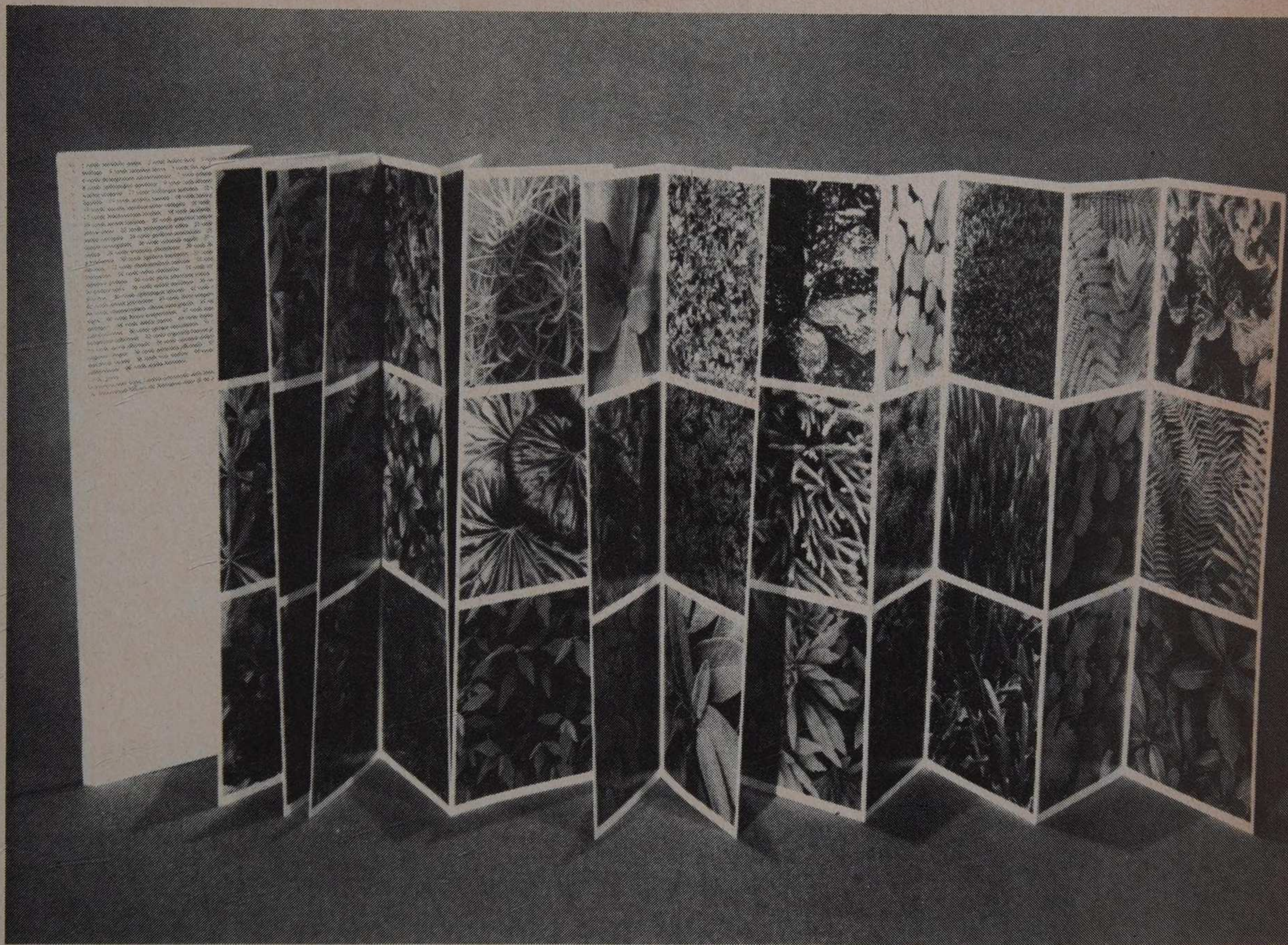
Intitulé "Volume 1" au dos du volume 2, et "Volume 2" au  
dos du volume 1: un univers fermé.



Maurizio Nannucci, *Art as Social Environment*,  
Exit Editions, Lugo, Italy, 1978

All pages printed with the same slogan, each with a tear-out  
perforation for easy distribution.

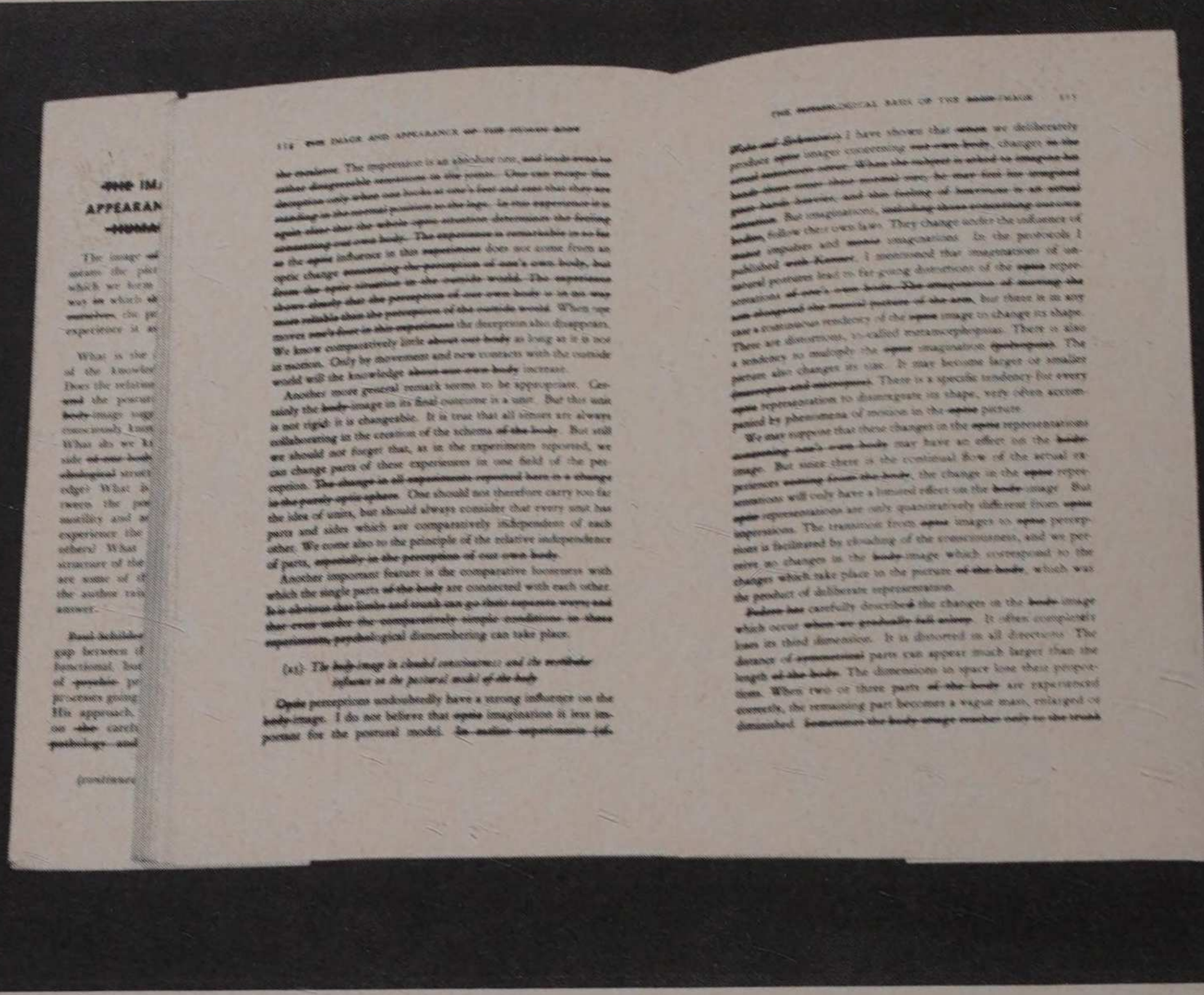
Toutes les pages imprimées reprennent le même slogan;  
chaque page est perforée pour pouvoir être déchirée et  
distribuée facilement.



Maurizio Nannucci, *Sixty Natural Greens*,  
Renzo Spagnole Editions, Florence, 1977

Printed on one large accordion-folding sheet, a collection of 60 colour photographs of natural foliage compares their 'natural greens'.

Imprimée sur une longue feuille de papier en accordéon, cette collection de 60 photos en couleurs représente des feuillages naturels et compare les différents "verts naturels" de chaque photo.



Ian Murray, ~~The Image And Appearance Of The Human Body~~ By Schilder, pen and ink on book, Halifax, 1974

Murray has removed particulars and rearranged meanings to turn a specialized medical text into a profound and detailed generality on 'image and appearance.'

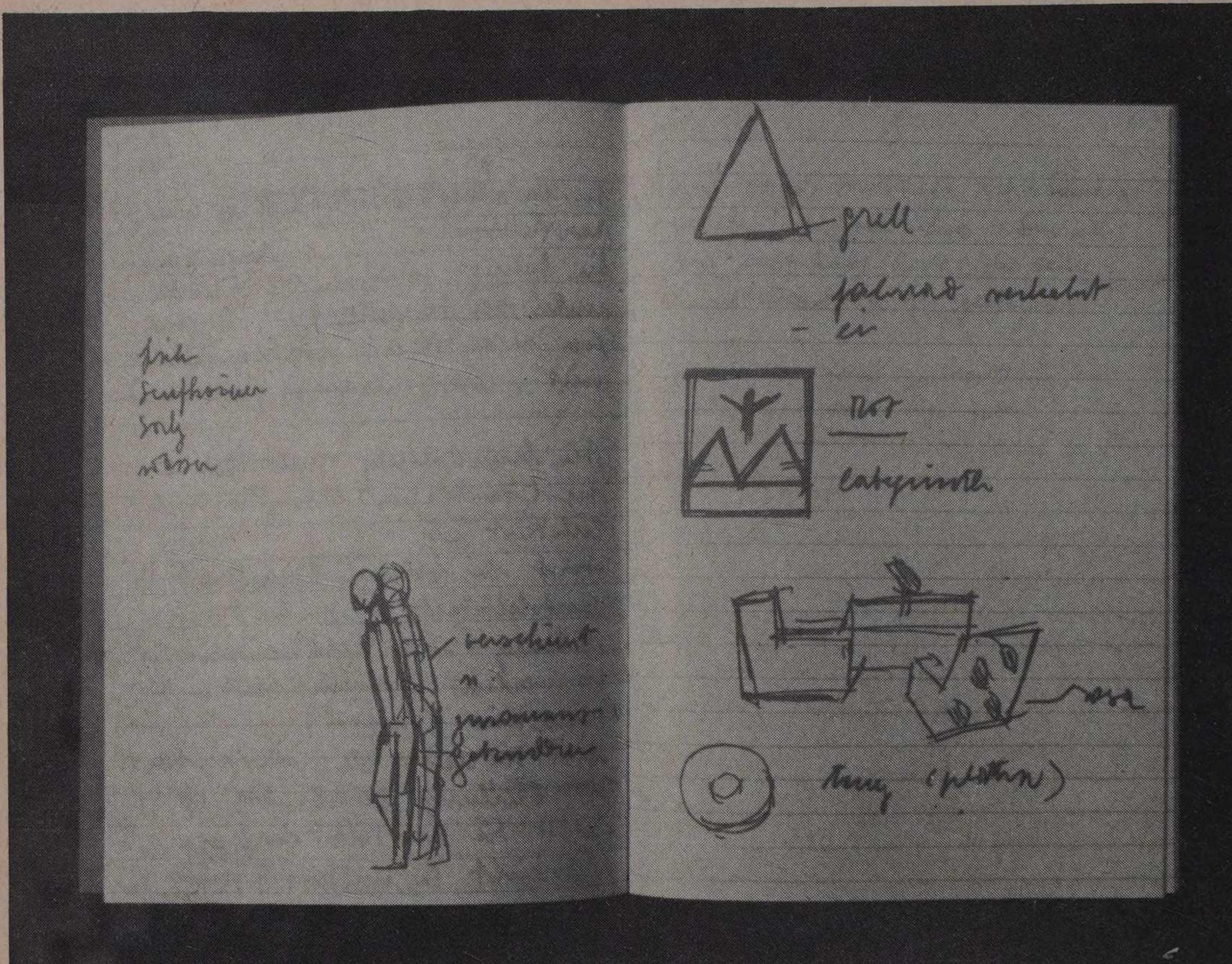
Murray a supprimé les détails et réarrangé le sens d'un texte médical spécialisé pour en faire un exposé profond et détaillé sur l'image et l'apparence.



Carolee Schneemann, *ABC (We Print Anything) In the Cards*, self-published, NYC, 1977

*ABC...* is a sort of non-fictional novel in a boxed set of cards which can be read in a numbered sequence or shuffled and read as a series of individual fragments. Each card is colour-coded: Blue means "quotes from ABC", pink means "quotes from friends", and yellow represents "dreams and diaries". The title *ABC...* refers to Anthony, Bruce, and Carolee, the central characters in this autobiographical work. It also relates to Schneemann's desire to assert her own language: a consciously feminist expression constructed from her own life.

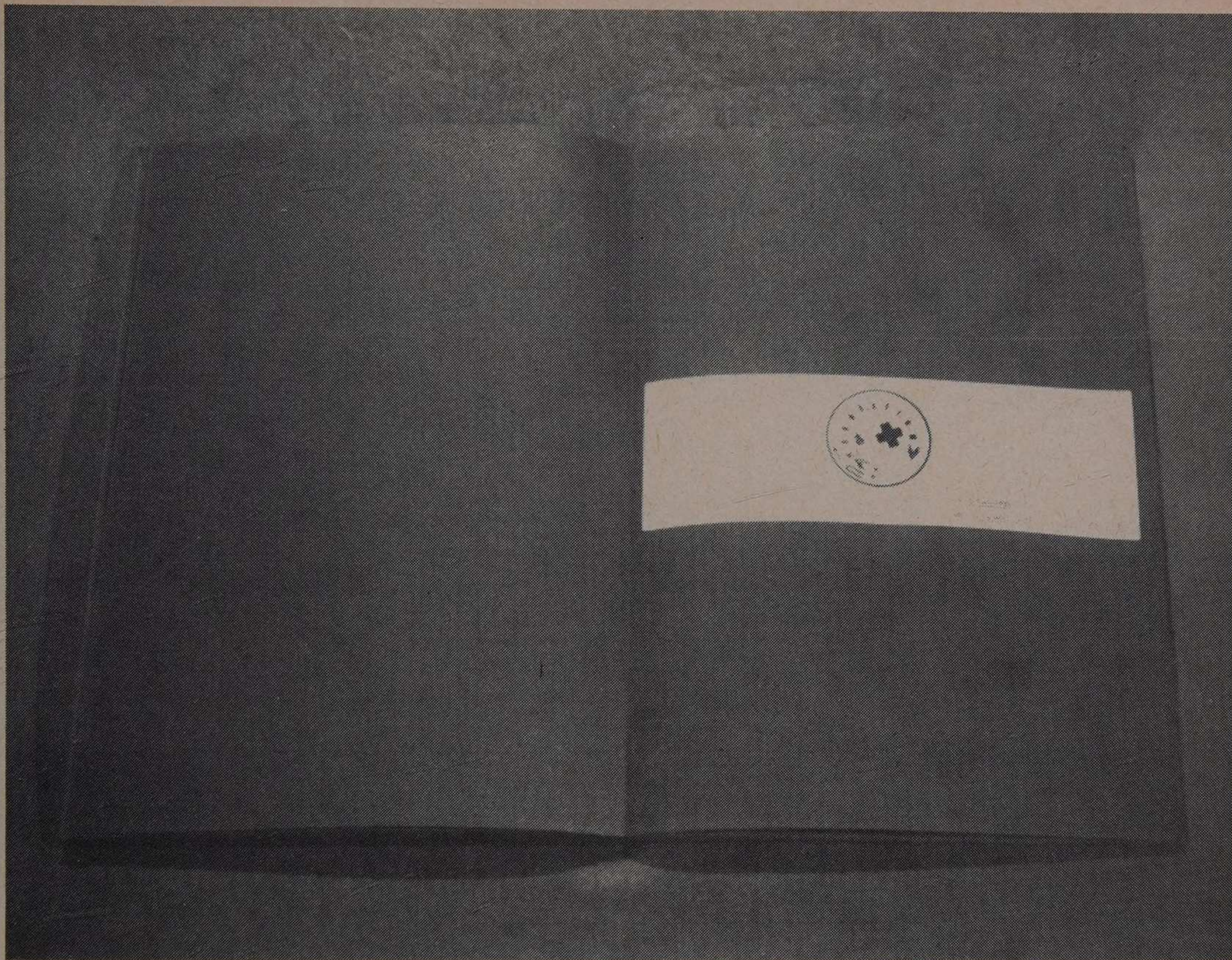
*ABC...* est une espèce de roman non-fictif, présenté dans une boîte de cartes, lesquelles peuvent être lues selon un ordre numéroté, ou pêle-mêle, comme une série de fragments individuels. Chaque carte a son code en couleur: le bleu veut dire "citations de ABC"... Le rose signifie "citations de nos amis". Le titre *ABC* se réfère à Anthony, Bruce, et Carolee, qui sont les personnages centraux de cet ouvrage autobiographique. Il parle aussi du désir de Schneemann de revendiquer sa propre langue: une expression consciencieusement féministe, à partir de sa propre vie.



Rudolf Schwarzkogler, *Notebook No. 5*,  
Galerie Krinzinger, Innsbruck, 1977

This post-mortem publication of Schwarzkogler's notebook evidences his final obsessions.

Cette publication post-mortem du carnet de Schwarzkogler met en évidence ses obsessions finales.



Joseph Beuys, *Die Leute Sind Ganz Prima In Foggia*,  
Lucio Amelio, Naples, 1973

This book is a collection of "head-streams": fragmentary memoirs with references to scientific experiments, natural (sculptural) elements, sayings and anecdotes, inspired moments and turning points...

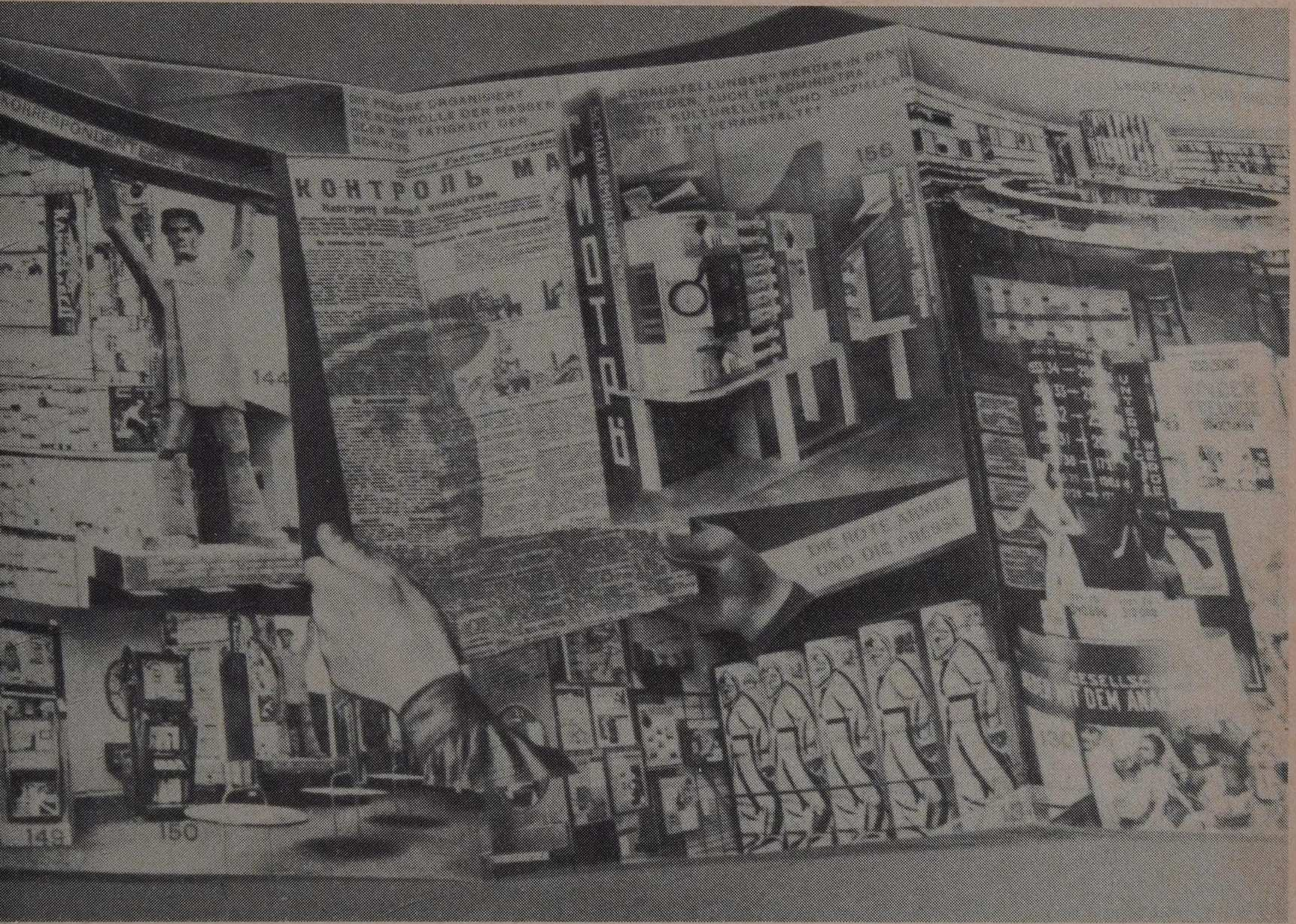
Ce livre est une collection de courants de la pensée (hauptstrom): mémoires fragmentaires comportant des références à des expériences scientifiques, des éléments naturels (sculpturaux), des dits et des anecdotes, des moments inspirés et des moments décisifs.



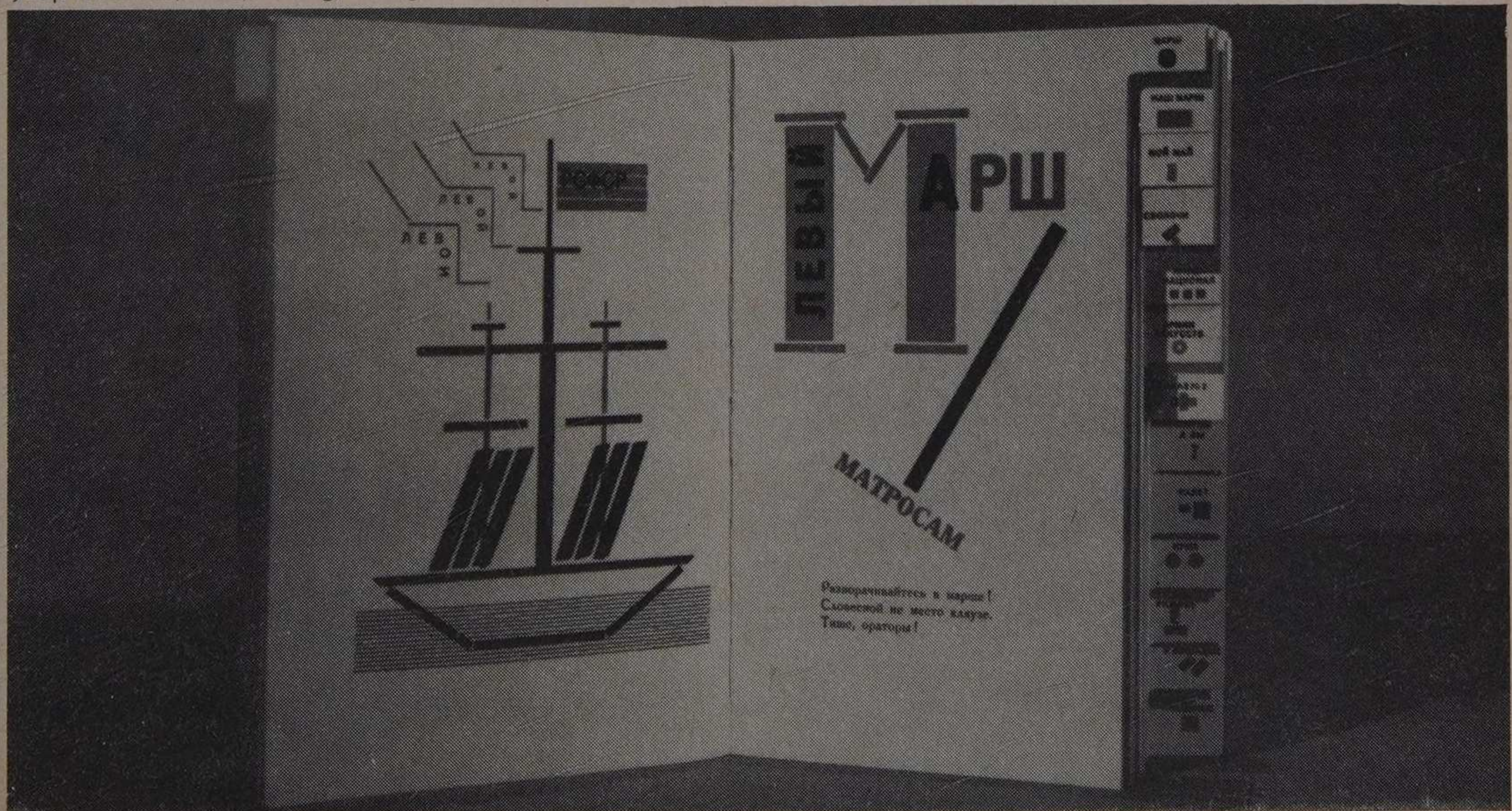
El Lissitsky, *USSR*,  
 Pressa Internationale, Cologne, 1929

El Lissitsky's work dates from the revolutionary period of the Soviet Union before the entrenchment of Stalinism and socialist realism. His art encompassed architecture, painting, stage, exhibition and graphic design, all in an optimistic genre of a sophisticated and innovative 'public art': an art which served society in an ideal time of liberation when it seemed that anything was possible. *For Reading Out Loud* is a book of poems by Mayakovsky, designed by El Lissitsky in a format inspired by, and part of a campaign for literacy. And indeed, the book is intended to be spoken, just as the typography is designed to suggest the intonation of the reader's voice. *USSR* is a propaganda book from the Soviet pavilion at a fair in Germany. A pull-out centerfold photo-montage illustrates the exhibition (also designed by El Lissitsky) in a cinematic walking tour.

Cet ouvrage de Lissitsky date de la période révolutionnaire en Union Soviétique, avant le déclin du stalinisme et le réalisme socialiste. Son art englobait l'architecture, la peinture, la scène, l'exposition, et le dessin graphique; d'un genre optimiste, un art public sophistiqué et innovateur; un art au service de la société, à une époque idéale de libération, alors que tout semblait possible. "For Reading Out Loud" est un recueil de poèmes écrits par Mayakovsky, et conçu par El Lissitsky, dans un format qui a été inspiré par et a fait partie d'une campagne pour l'instruction. Et en effet, ce livre a été fait pour être lu à haute voix, la typographie pour suggérer l'intonation que la voix du lecteur doit prendre. *URSS* est un livre de propagande venant du pavillon soviétique d'une foire qui a eu lieu en Allemagne. La page centrale donne un montage de photos, qui peuvent être tirées; ce montage illustre l'exposition conçue également par El Lissitsky à la manière d'un tour cinématographique.



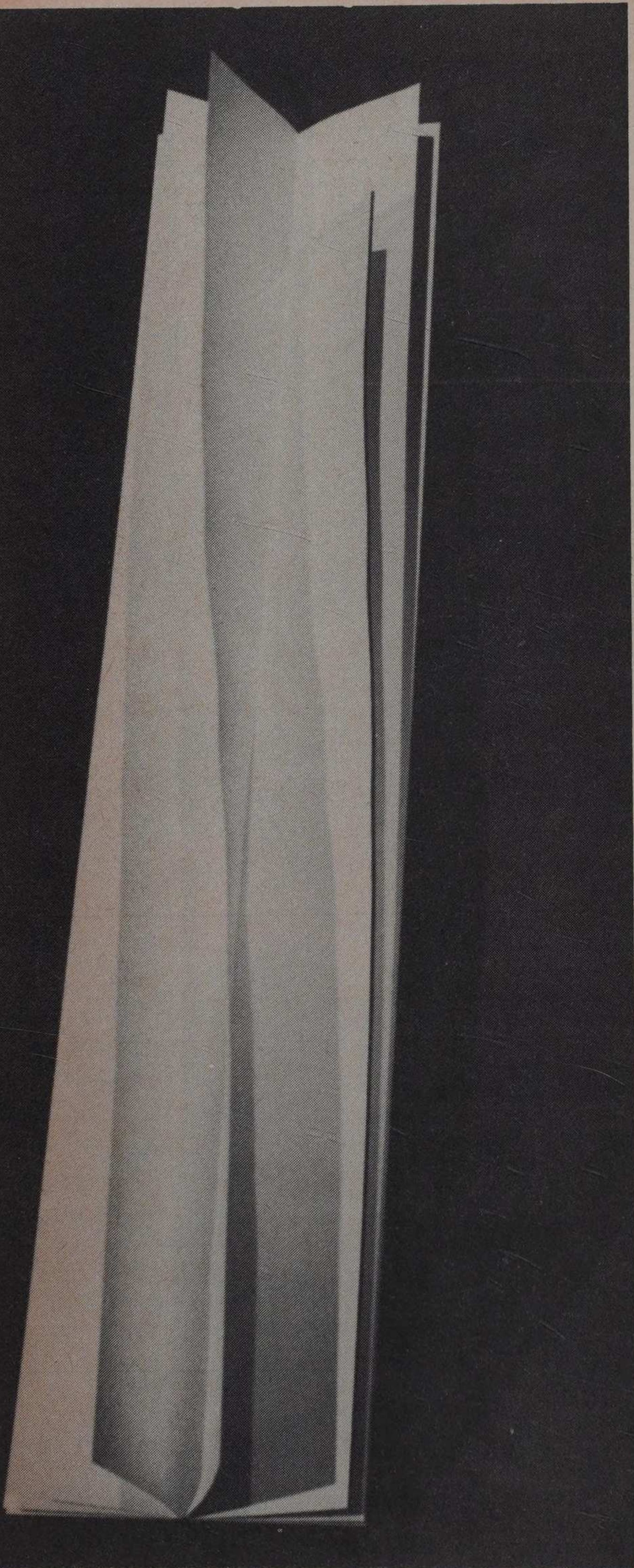
El Lissitzky/Mayakovsky, *For Reading Out Loud*,  
 Jaap Rietman, NYC/Koenig, Cologne, 1973, (1st edition, 1923)

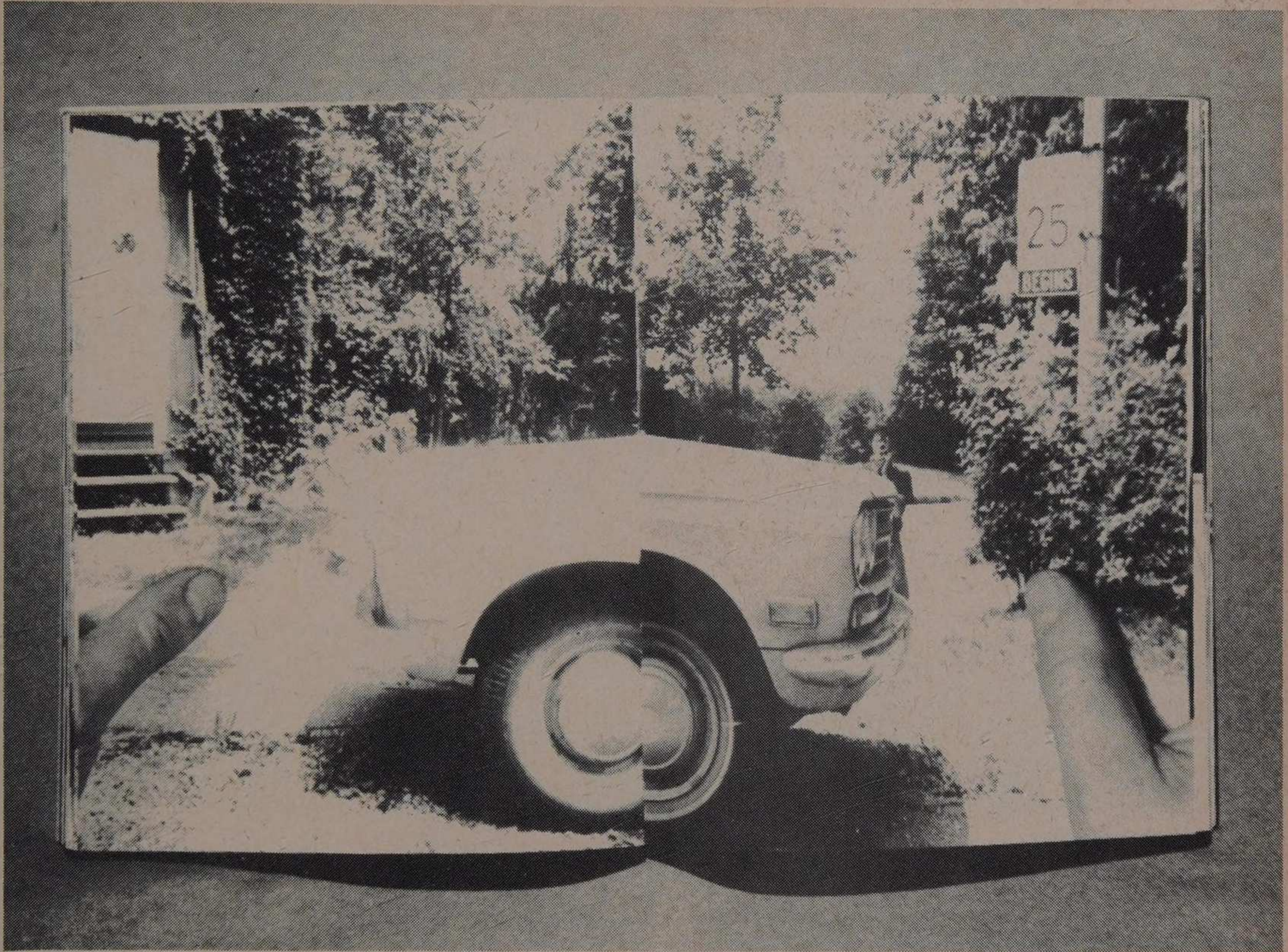


Stanley Brouwn, *1 M 1 Step*,  
Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands, 1976

This 'life-size' metre-long book measures and compares distances in metres and steps: in conceptual and experiential terms.

Ce livre 'grandeur nature' d'un mètre de long, mesure et compare les distances en mètres et en pas, en termes conceptuels et empiriques.



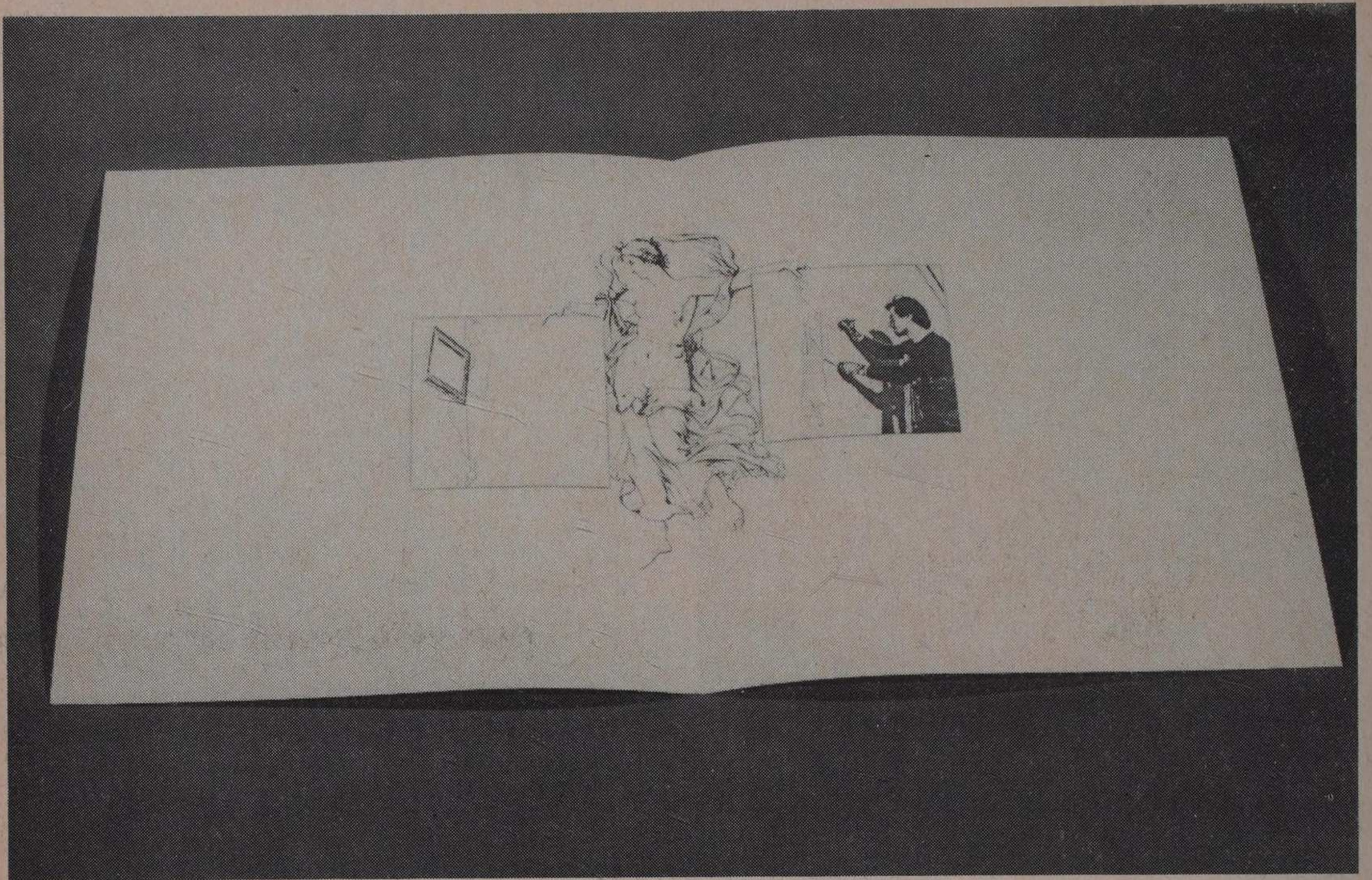


Michael Snow, *Cover to Cover*,  
Press of the Nova Scotia College of Art & Design, Halifax,  
1975

"There are 360 pages-360 photos-and the whole thing is basically built on this recto-verso principle, that the other side of the page is the other side of what is being photographed. Also it is built of sequences of varying lengths so that while individual photos are, I hope, very interesting alone, they are always part of a sequence which is itself part of a large 'narrative' which is itself about the book."

Michael Snow

"Ce livre, de 360 pages, compte 360 photos; tout l'ouvrage se construit essentiellement sur le principe recto-verso, qui veut que l'autre côté de la page soit aussi l'autre côté de ce qui est photographié. De même, cet ouvrage se compose de séquences de longueurs différentes, de façon à ce que chaque photo en particulier, tout en étant, je l'espère, intéressante en soi, fasse toujours partie d'une séquence, qui elle-même fait partie d'un récit plus long, récit qui lui-même traite du livre."

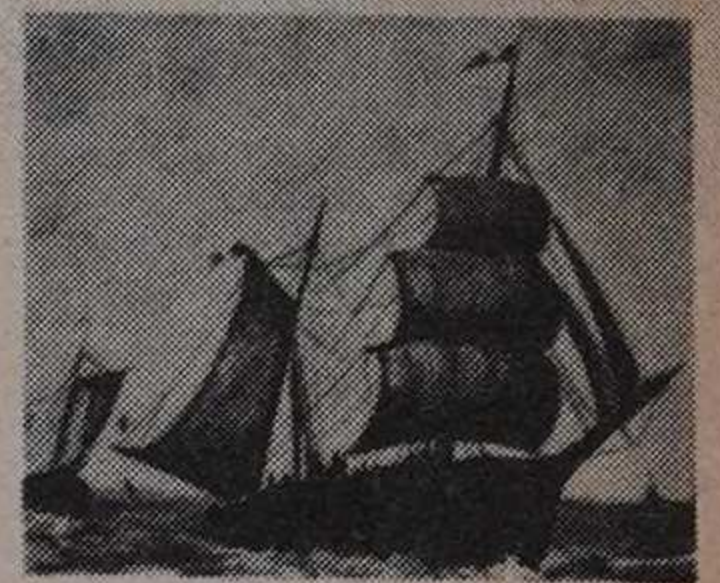
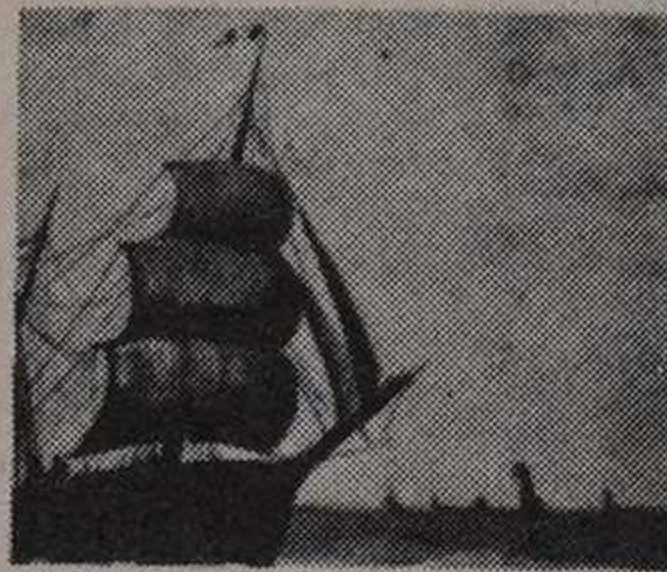
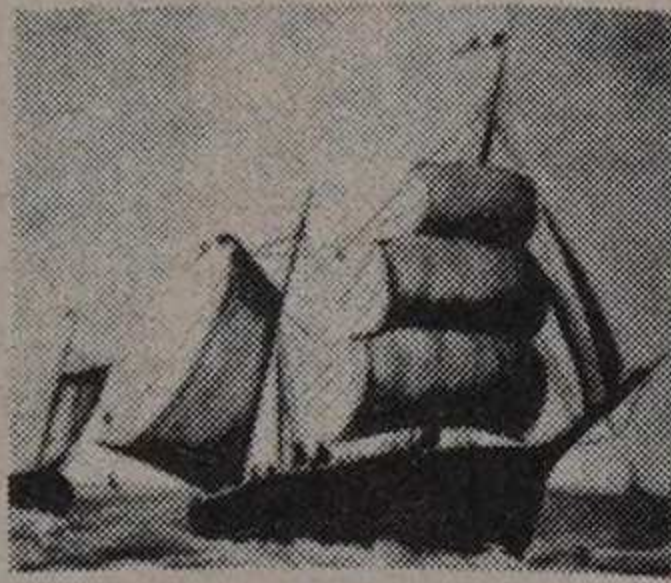


Giulio Paolini, *Statement*,  
Edition Annemarie Verna, Zurich, 1979

"All my work unfolds around an image, the image of our system of focussing (diaphragm) between picture space and object space: like an ideal mirror which reflects and reveals the same appearance with which it is constituted. The nature of this art aims towards a kind of paradoxical objectivity, because it introduces in the present, in the moment in which perception is actual, a temporary incompatibility: that is to say, imposing a type of circular reading (rather than direct) which subtracts from the manifest image the value of evidence...."

Giulio Paolini

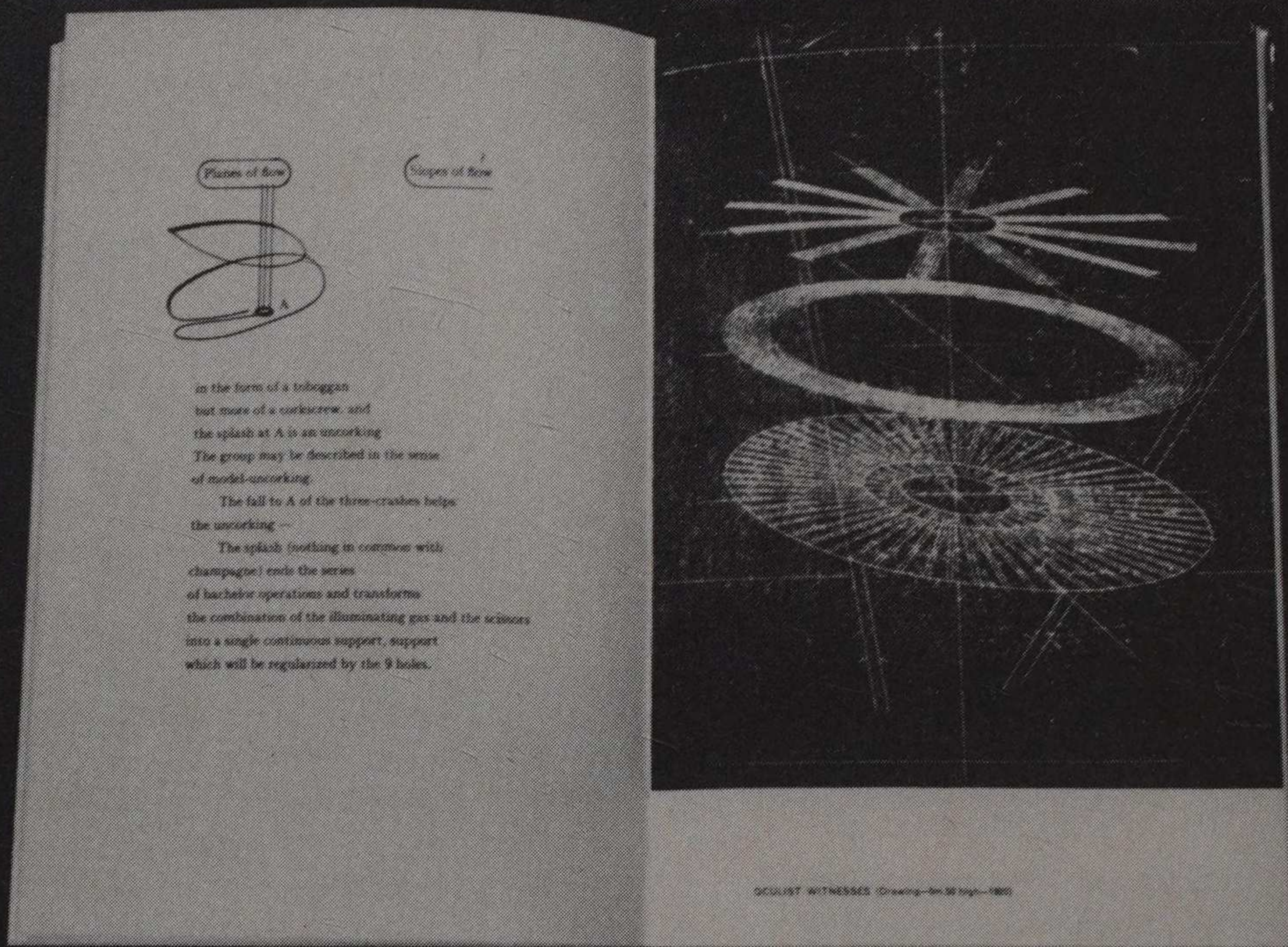
"Toute mon oeuvre se déroule autour d'une image, l'image que nous avons d'après le système suivant lequel nous portons notre attention sur l'espace que prend l'image et où sur l'espace que prend l'objet. C'est comme le miroir idéal, qui reflète et révèle la même apparence, par laquelle il est constitué. La nature de cet art tend vers une sorte d'objectivité paradoxale, car il introduit dans le présent, au moment où la perception est réelle, une incomptabilité temporaire, c.à.d., que cet art impose un genre de lecture circulaire (plutôt que directe), laquelle soustrait de l'image manifeste la valeur de l'évidence.



Marcel Broodthaers, *A Voyage on the North Sea*, Petersburg Press, London, 1974

Broodthaer's art always operates in multiple levels of meaning, overlaid with puns and ambivalent references. *A Voyage on the North Sea* takes the reader on a journey of the eyes, focussing on details of a 19th century romantic painting of a ship at sea, and alternating between this imagery and a qualifying black-and-white photograph of a humble sailboat. Seen in a series the various sections of the painting cast a sequence of moods which suggest a narrative. But the story, and the literal meaning of this work, remains a riddle: a mystery which the reader must peel away in layers through the passage of the book. "It is up to the attentive reader to discover what devilish motive inspired this publication."

L'art de Broodthaers opère à des niveaux multiples de signification; il contient de nombreux calembours et références ambivalents. Dans *A Voyage on the North Sea*, l'auteur emmène le lecteur dans un voyage visuel, insistant sur les détails d'une peinture romantique du 19ième siècle représentant un bateau en mer, et alternant cette image avec une photo en blanc et noir d'un humble bateau de pêcheur. Vues comme un ensemble, les différentes parties de la peinture donne une succession d'ambiances qui suggèrent une narration. Mais l'histoire, et la signification littérale de cette oeuvre reste une énigme: un mystère que le lecteur doit percer au fur et à mesure que le livre se déroule. "C'est au lecteur attentif de découvrir quelles sont les motivations diaboliques qui ont inspiré cette publication."



Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*,  
Jaap Rietman, NYC, 1976

Also known as "The Green Box" for having first been published as a boxed set of hand-written notes and diagrams in 1934. This book functions as guide to a labyrinth of nuances, riddles, and complexities, and relates as a footnote to Duchamp's seminal central artwork, "The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even".

Connu également sous le titre de "The Green Box" pour avoir été publié tout d'abord comme un ensemble mis en boîte de notes et diagrammes écrits à la main en 1934. "Green box" sert de guide à un labyrinthe de nuances, énigmes, et questions complexes, et peut être pris comme référence à l'oeuvre d'art centrale et embryonnaire de Duchamp, "The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even."





# BOOK AS ARTWORK: 1960 - 72

Germano Celant

THE DEVELOPMENT of art in communications media, using either human or technological means such as body, weight, voice, mime, mind, video, radio, pamphlets, telex, xerox, film or book, dates from the early sixties.

At that time - through McLuhan's writing - there was a move away from a *hot 'informel'*\* whose only demands on the spectator were those of contemplation. It employed traditional artisan means of communication (such as colour, collage, dripping and action painting) leaving little scope for audience participation. The move was towards a *cool 'informel'* involving the spectator: and art whose visual and physical data is transmitted through technological and biological means possessing scarce visual content but demanding a high degree of participation and completion from the spectator. Hence the McLuhanesque term *cool*.

Analysing the progress of artistic events between 1948-63, one notes that the period between 1948-56 was characterised by *hot 'informel'*, when there was an emphasis on human and material aspects, using tradi-

\*The term "informel" is European; it refers to and is derived from the concept of action painting and abstract expressionism.

tional media.

The years 1956-63 were however characterised by the dialectic between *hot 'informel'* and *cool 'informel'* when attention was transferred from the human and material elements to the relationship between man and his media. This change in emphasis coincided with the use of all existing media, not as means but as ends in themselves.

While considering *cool 'informel'* as an historical alternative to the work of Pollock, Fontana, Mathieu, Dubuffet, Burri, Kline, Wols, Fautrier, we can see how this non-movement, founded in the work of La Monte Young, Riley, Rainer, Morris, Paolini, Beuys, Fluxus Group, Manzoni, Klein, Kaprow, Rauschenberg, Ben, Johns, Paxton, Flynt, De Maria, Kounellis, etc., even when it appears to adopt the linguistic experiments of *hot 'informel'* as in the case of materials, is trying to achieve a completely different end. That is the exaltation of the medium used as significant in itself.

The physical (material) aspect of the *hot* work of art tended to be subservient to its humanistic elements, while in the *cool* work

it is displayed as an intrinsic part of the work's primary essence and organic complexity. It became an entity producing mental energy, living in its maximum essence, either biological or technical; it is not to be regarded as part of any other system but should be accepted in its everyday obviousness and banality. It is a medium significant in itself, in its everyday and non artistic uses; it became joined with other media, a form of mass media united with other mass-media.

Mixing media is in fact characteristic of research around 1960. Consider the work of Johns, Rauschenberg, Cage, La Monte Young, Paxton, Beuys, Rainer, De Maria, Cunningham, Manzoni and Klein: all artists who used indiscriminately, biological and technological material, body, blood, sweat, movement, voice, sound, objects, film, photographs, books, electronic instruments, video and manifestos. They transformed artistic research from the quest for salvation and the meaning of man through an existential gesture on one plane to an area which can be realised, through all the media of existence - the components of psycho-physical existence. This can be achieved moreover without an exclusion, either moral or material, through media which are not traditional, so conserving human significance, but not human action.

It is in this different consideration of media that *cool 'informel'* differs from *hot 'informel'*. It does not refute the implications of reality, but reveals them. It does not carry out a moral judgement on reality but puts a reality into action; it selects a sample of existence and then presents it. No attempt is made to organize reality into a utopian image of society's contradictions. They are merely selected and then presented. The *cool* work destines them to be absolute and autonomous, not forcing a moral or allegorical discourse, even on the media used. Instead of metaphor it employs

tautology. In this sense *cool 'informel'* rationally and conscientiously affirms its scepticism for the subjective world, which the *hot 'informel'* mistakenly thought it could use to act upon reality and the world. Life and technology became the medium through which the artist confronted his own future.

Artists such as Klein, Manzoni, Paxton, La Monte Young, Cage, Kaprow, Morris, Whitman, De Maria, Paolini, Rainer, Beuys, Cunningham, and Ben Vautier place themselves in this world and exalt themselves through natural, biological or technological media. They do not insist upon elaborating images, or aesthetic problems, but they select, add, and commit themselves by means of everyday available structures.

They are not affected by the problem of the image. They seek to establish a tenuous reality, even if it is as ephemeral and faded as the reality of life, and of technology. They present themselves through their own body, weight, voice, idea, nature, life or else by the use of media considered as extensions of their mental and physical faculties. They live authentically and spontaneously to be themselves and to be together with their media without mediations, or aesthetic and moral qualifications. The presentation of the bio-natural or technical essence of the media is common to all the movements after the appearance of *cool 'informel'* in the early 1960's, especially in pop and op, minimal and conceptual art. The process of absorption of art into its medium with a progressive annulment of artistic procedure continued with movements developing after *cool 'informel'*.

It was not by chance that the change of emphasis between a sign and its meaning coincided with the emergence of McLuhan and Marcuse's behavioural and philosophical observations, which accentuated the importance of all media. The media were understood as accessible entities with their own meaning, messages in their own right, no longer devices in subjectivity.

The idea of the informational 'Global Village' in the years 1963-70 enabled research into communications to develop the first real analysis of media, through critical and ideological reading. This was activated by a macroscopic treatment of the figurative essence of photography, film, cartoons, television, book and other mass media. In Warhol's case this coincided with a total identification of artist and media, while with Lichtenstein, Rosenquist, Oldenburg, Wesselmann and Dine it remained a process. The Global Village also led subsequently to the use of media as bio-natural layers, with a total identification, in the work of Morris, LeWitt, Judd, Andre, Barry, N.E. Thing Co., Prini, Heubler, Merz, Dibbets, Nauman, Kosuth, Burn and Ramsden, an identification of psycho-physical work with the technical or natural media used. This meant that there was no criticism or alienation from the procedure used, but a total realisation that the media became appendages of human faculties, either mental or physical. This analysis and practice led to a cult of individualism, and exalted the private, subjective point of view, capable of taking the observer into the centre of the communication and creative fields, since the natural or technological medium brings everything together in one stroke to an instantaneous and simultaneous happening.

Art, which in 'hot non-formalism' was considered an expression of the incommunicability of events, became the opposite between 1960-70. It became the reaction, the communication, the theoretical analysis, the use and function in which the media were not rejected as the alienation or mystification of individuality and subjectivity, but were used as a function to reveal individuality and the essence of all individual and collective media.

In this sense the work of the 60's tended to lead the spectator back to interpreting things, either visual or literary, physical or

mental, natural or artificial, because their appearance was shown to be of little importance compared with their internal significance.

This interpretation led to a decline in the linguistic and communications hierarchies, which were replaced by the physical-conceptual senses, possessing an identical procedure without distinction between doing and perceiving.

Through the use of media, the rules used for the identification of an art object were destroyed and it became more difficult to establish the boundaries for art works or to define their specific characteristics. The status of art works became more detached from material definitions. The constituent material became more dispensable, because its actual meaning was minimal. What counted was its function and the conditions under which it was used.

In this the work mingled with the media and became subjugated by it. Art work could not be identified by traditional criteria but through the form of its presentation. This distinction between physical and conceptual material and more orthodox materials was not perceptible according to a traditional art analysis, but required a specialised interpretation. Art therefore became a scientific and philosophical concern.

In the 1960's many artists developed their work into an art which, using the conventional forms of communications - such as film, television, books, telex, photography and computers - became a philosophical and theoretical art. This should not be confused with the theory of art. It was an art which examined the rigid forms of the work and the understanding of them, which cannot be achieved simply through perception, but rather through an investigation of the intrinsic significance of the work, which is difficult to phenomenalyze and perceive. The development of philosophical theoretical art coincided with a greater discussion of, and

new attention to, the interpretation of the media and identification with them. This interpretation of the media restricted the subliminal effect of the emotive and sensual to a content, so as to emphasize the functional syntactical syntheses of art as a scientific work and provide an ascetic brake on the prevaricating excess of sight and imagery with regard to the idea and the body.

The media reduced the image to an insignificant sign, and substituted a sign with its own meaning, mental or physical, which was to be read as the sign itself.

The work carried out by means of the book, film, video, telex, photograph, xerox, etc. need not be a visual operation but an argument about nature, and the possibilities of the function of art and of communications research. In this sense the work produced between 1960-70, by artists who moved in an area between *cool 'informel'* and conceptual art, should not be read exclusively in relation to the communicational intentions of the medium, but as an osmosis in relation to the necessity of considering systematically the medium as an appendage of their own individuality and subjectivity. The selection of film, video, telex, photography or the press did not intend to refute either the individual or the natural object in favour of the technology, but strengthened awareness of the personal communication offered by the media. In these terms the importance of the senses was reduced, but the uniform, cold, analytical and philosophical aspects were strengthened.

In this way the book, together with other communications media, became an extension of the eye and the mind, and in the 60's it contributed to that detached climate towards the existential interior significance of a work, and to the enlarged understanding of both the human and the technological aspects, as it demanded an analytical mode of discussion, instead of the synthetic-ideographic approach of 'hot non-formalism'.

The book is a medium which requires no visual display other than to be read – the active mental participation of the reader. It imposes no other information system than the printed image and the work. It is a complete entity in which both public and private documents are reproduced. A volume is a collection of photographs, writing and ideas; it is a product of the activities of thought and imagination. It is a result of concrete activities, and serves to document and to offer information as the means and as material.

It is considered an object of study and of testimony, and does not appear esoteric, or unreal, but fits into daily communications systems without any aesthetic or artistic pretension. It is only another space that naturally coincides, together with the spoken word, with the highest degree of entropy of art, and can therefore be considered an artwork.<sup>1</sup>

The work of art, or of communication, substitutes for accidental elements a conscious element; replaces perception by reading, participation by a concept; it also however provides a determining medium, a diffusion of ideas and work for a greater public. It diversifies itself from mere sensations and aesthetic emotions through the function and the communicative intention pertaining to the medium used.

Therefore the production of books in the early 1960's ran parallel to the reawakening of interest in the spectacular public intentions and implications of Dada, as seen in the work of Rauschenberg, Johns, Flynt, Johnson, Riley, Brecht, Vautier, Cage, La Monte Young, Klein, Manzoni, Kaprow, the 'new realists', Fluxus, Warhol and Cunningham. These are artists that we find realising multi-media work between 1960-63, including publications, films, manifestos, photographs and books.

In 1961 John Cage, the creator of indeterminate music, published *Silence* – a collection of essays, notes and anecdotes about

the concept and perception of silence, which in his work becomes the key to understanding every sound and musical note. Silence, which can only be described in words, is the origin of this book, intended as a piece of music. Silence is in fact the system of appraisal used to understand all the chance musical sounds in life. The book in fact describes silence in terms of music and it is music itself, as it becomes a pause and therefore a musical sign in the negative sense. It remains however a sign, which means that silence is the total sum of the sounds of life and it is a sound "called silence only because it is not part of a composer's musical intentions", and because it ceases to distinguish between the enlightening gestures of composed music and the chaos and silences present in everyday life. The silence represented in this book is a form "which interests everyone and fortunately it is wherever you are and there is no place where it is not".

Because of this musical freedom implicit in silence, the book is conceived only as an introduction to the perception and notion of chance in sound and everyday noise. By means of free associations and phrases, the book stimulates the mind and the senses to produce its own silence, "the outcome of which cannot be foreseen". It is a redefinition of music that eliminates the dependence of musicians on the history of music and allows for the rebirth of music "with reference to the sound". The influence of this book on the thoughts and actions of artists working in the early 60's is clear, as its premises allowed every type of language to free itself from its category and become a vital action in which all is possible.

That 'all is possible' became the operative logic of artists such as Kaprow, who did not impose, except on general lines, the vital theatricality of his happenings. He still allowed for improvisation and chance in the development of the 'plot' - a development

that involves, like Cage's silence, a total space and vacuum in which audience and performers become a unique whole.

Kaprow explains this in *Assemblage, Environments, and Happenings* (1965), which is a collection of documents on his happenings from 1959-65. The book's sequence, as in his happenings, has abandoned any plot, and consists of a series of simultaneous sections of both photographs and texts, which through interweaving recreate a multilevel image of Kaprow's ideas.

A complex happening is also covered in *An Anthology* edited by La Monte Young, New York (1963), with contributions by Brecht, De Maria, Paik, Williams, Ono, Cage, Higgins, Bremer, Rot, Riley, MacLow, Jennings, Maxfield, Forti, and La Monte Young. This book is a concrete manifestation of 'cool non-formalism', particularly in relation to natural and technological media. It was in this context that Walter de Maria published *Art Yard* (1960), *On the importance of the natural disaster* (1960), and *Meaningless Work* (1960) three texts in which the use of super-technological and macro-natural media, such as bulldozers and natural catastrophes, coincides with a work of art, a work of mental processes, of thought, which finds in the book an immediate actuality. The book is a diagrammatic and conscious expression of an event which takes place, or could take place, such as a tornado, or a flood, an earthquake, or a fire; from a specific angle DeMaria imposes an understanding of the events as works of art, or as a communication media. The book can also be a 'meaningless work', existing in any possible form, at any time, and which can touch art or philosophy or reality, history or time, either totally or not at all, without the form presenting any limitations. In these texts De Maria unites concept with presentation, and makes an art to be read, in the same way as Simone Forti gives instructions to dancers, or Rot makes poetry to be felt, by means of his

'white page with holes'. LaMonte Young works in the same area with his music to be perceived through reading his composed instructions, such as *compositions* (1960), from 2 to 6, or actions such as "Compositions" 9 to 15.

"Composition 4" consists of an announcement to the public that all the lights will be out for the entire duration of the composition. The piece ends when the lights are turned on at a predetermined time. The activities in the auditorium during this time constitute the composition. "Composition 10";, dedicated to Robert Morris, is composed by drawing a straight line and following it; and "Composition 9" is an envelope with a card to be used.<sup>2</sup> The use of all kinds of media auditory, active and sensory – carried out through the printing process, the letter or the postcard, recurs throughout the anthology. Similarly, Dennis uses the postal service, or the telegraph to communicate a nonsensical whole; MacLow uses the typewriter to form groups of signs, for dramatic or musical action; and Earl Brown and Terry Riley use the page as a free space capable of giving mobility and an infinite intensity to the musical composition. All these works which work on conceptual material find their theoretical expression in the essay by Henry Flynt. His essay called "Concept Art" is in fact the first text, dated 1961, in which the concept becomes a work of art and 'Concept Art' a type of art in which the operative material is the written word. This work, through its use of the philosophy of language as the subject of art, anticipates the theory of conceptual art by many years.

The philosophical demonstration which Flynt gives of the operative possibilities of conceptual art emerges from his analysis of the relationship between structure and music, and between structure and mathematics, where the attention is held by the sequence and processes operating, rather than by the form of exposition. Flynt manages to apply this theoretical process as early as

1960, emphasising knowledge, science and the mental procedures, structure, analysis and the investigation of the work of art, all of which change the language level from object to context.

In the sphere of contextual work, Flynt uses music, mathematics, philosophical and serial logic, bypassing the traditional roads of art methodology. His whole production is concerned with showing that presumptions in mathematics, music, and philosophy are often incorrect. For example, a concept is usually considered to be the exclusive prerogative of a particular science, but the same concept loses these restrictions when applied to art, as in his works, *Concept Art: version of the mathematical system 3/26/61 (6/19/61)* or *Concept Art: innperseqs (may-july 1961)*. These tackle the indeterminate and arbitrary nature of mathematical concepts and operative structures.

Flynt's written work makes every semantic element an artistic sign. The work of art from now on abolishes its visual and aesthetic content, and becomes an argument with a meaning intrinsic to language, referring constantly to itself, returning and folding back on itself. The effort required is that of reading and semantic attention. Every visual distraction is abolished. The written medium reduces the 'visual publicity' element, which involves the sensory and emotional participation of a spectator, and leads this art towards a cool system of participation, concerned only with mental and conceptual processes.

Cool participation and the abolition of the visual was carried out by Manzoni in his white book, *Piero Manzoni: the life and works*. This book consisted of 100 white pages, with only a single page – the cover – printed, with the title and name. Manzoni's publisher's book removed all philosophy from the word. It is, as in his Achrome paintings, the 'tabula rasa', which serves to destroy personal mysticism and the existential aspect of a word, and gives the book a new artistic value, as a medium with its own

significance, individuality and primary context. The book becomes a work of art through the implicit information given by its dimensions and number of pages. A text would be a violent, gratuitous and external intervention to the argument represented by the book. A book regarded as a phenomenon or as an abstract entity is therefore another means of achieving an intervention and of possessing a new elementary fact such as canvas, dung, breath, blood, line, body, impression; it is another way of 'being in the act' of defining the significant, and eliminating external, visible reasons. The elimination of the external, visible rationale was radicalized by Jes Peterson in his edition of Manzoni's book when he used transparent plastic in place of the original opaque pages. This introduced the doubt of the book's physical presence by moving the tension to the essential function of the absent support which was still precise in its essence.

In these years, precision and essence were integral to all research in *cool 'informel'*; examples can be found in the work of Morris, Cunningham, Rauschenberg, Rainer, Paxton, Simone, Whitman, and the artists working with the Judson group. Dance became a seminal and liberating activity of the physical state. The body established itself, through gestures and physical actions, as the only instrument of existence, with its weight, sweat, muscle, structure and force. Merce Cunningham's *Changes* provided the theoretical documentation to this rethinking of dance. It is a book in which various techniques, including photography, direct writing, superimposed printing, publication of sketches, designs of movement and choreography, manifestos and collages, fuse to form a visual theory of the 1950's and 1960's. It covers concrete music, happenings, free and organic movement, the moment when "the dancer is at a given point in the dancing area. That point in space and/or that particular moment in time concurrently is the centre for him and he stays or moves to the

next centre. Each dancer had this possibility, so, from moment to moment and from point to point, the dancers moved separately." Dance became a liberated or liberating position, that no longer respected the tyranny of traditional ballet, or the institutional authority of a restricted movement. There was a vitality present, even in the book, derived from a space for visual and theoretical performance, in which the rigidity of the page explodes, as in ballet, through images and words.

In the sphere of music, Terry Riley, La Monte Young, De Maria, Steve Reich, Maciunas, Marian Zazella, Robert Dunn, the Fluxus Orchestra, and Giuseppe Chiari made absolute the musical symbol, reducing it to inherent organic and technical elements, materials of nature, either real or artificial, human or instrumental, comprising the temporality of life.

The climate of the absolute expanded to all communications activities - the theatre, where the Living Theatre, Kaprow, Oldenburg, and Dine transformed the spectacular happening into a meeting of action, objects, casual events and their contingencies, in an area of free or accumulated movement, in which arbitrary is mixed with the mundane activity of events, the happening.

The vicissitudes of the happening are also documented in *Store Days* by Claes Oldenburg and Emmett Williams, a document of Oldenburg's events between 1961 and 1962.

A theatrical happening is translated into material event in the work of Klein, Manzoni, Beuys, Vautier, the Fluxus Group, Brecht, Kounellis and Morris. They no longer exalt the spectacle/event, but the physical remains borrowed from skin and body, self-image and identity, ideas and arbitrary gestures. This is borne out by the documents collected in "Fluxus no. March 1964 'Valise Etrangle'", or *The Paper Snake* (1965) by R. Johnson, or *Chance Imagery* by G. Brecht, or *Ecrit pour la gloire a force de tourner en ronde et d'etre jaloux* (1959-69) by Ben Vautier, *Games at*

*Cedilla or the Cedilla takes off* (1969) by Brecht and Filliou. These books, edited between 1964 and 1970 represent the intentions of 1960-63: to consider action as a producer of traces and the medium as the revealer of these clues or capricious remains, arbitrary or conscious, free and random.<sup>3</sup>

The casual and arbitrary are negated by the attitude of pop art towards the revelation and discovery of things, either real or created by the media, such as photographs, cartoons, advertising, and so on. If in fact *cool 'informel'* is a non-movement of liberation from linguistic sophism and constructions, then pop art is an analytical and ideographic movement of the language of communications between things and non-things. This is apparent in the work of Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Segal, and Warhol, which tends to reveal banalities, not to liberate them but to know them. They act on a visual rather than concrete level, they record and present only the image.

Behaviour and action do not concern them. Ed Ruscha's presentation of every-day reality reflects the same idea. He produced a series of books, dated from 1962 to 1966 which include *Twenty-six Gasoline Stations*, *Various Small Fires*, and *Every Building on the Sunset Strip*.

*Twenty-six Gasoline Stations*, realised in 1962 was published in 1963. It is a collection of 26 photographs of different filling stations in California, Oklahoma, New Mexico and Arizona. The book reveals the visual complexity of the urban and suburban panorama of America. The investigation, with its flat images, reveals the complexity of signs and senses in a daily context. Warhol uses to the same end a photograph of death, Oldenburg the expansion of false banality, Lichtenstein the enlargement of the comic strip to a macroscopic size. Ruscha's next book *Various Small Fires* (1964), continues his analysis of every day objects, reproducing 16 photographs of different small fires, such as

a cigarette, a cigar, a gas flame, a match, the bowl of a pipe, a lighter and a photograph of a glass of milk, an unmatched image which makes the banality of fires even flatter, leaving an open work, almost a continuity of reality.

The photographic sequence of the *Sunset Strip* (1966), results in a similar continuity, a book realised in one large page, folded concertina-like, in which all the buildings on the Sunset Strip are reproduced in the continuous real sequence, which reproduces precisely the location of the building and their appearance. Ed Ruscha's successive book, *Thirty Four Parking Lots*, consists of 34 photos of parking places; *Royal Road Test* (1967), documents the destruction of a Royal Typewriter on a road. *Nine Swimming Pools* (1968), consists of colour photographs of 9 pools, and *Real Estate Opportunities* (1970), is a series of photographs of houses for sale or rent.

1966 represented the extreme conclusions of a figurative media or image. But it was also the year when minimal art began to move interest from the image and the formal or figurative aspects, to the importance of a *priori* and the idea which presides over the formal organisation of elements. Judd, Morris, Flavin, LeWitt and Andre are the basis for an introduction to a new analysis of the concept which presides over the function of form and its objective, towards a stripping down of form. They replace the morphological aspect, the aesthetic treatment and decoration, and substitute them for the meaning of use and function. It suffices to think of Morris' "L Beams", or LeWitt's "Combined Volumetric and Linear Networks", of Flavin's desire for abstraction and negation of objectivity through light, of Judd and Ad Reinhardt's theoretical statements, of Andre's procedural, rather than formal recognition of simple primary elements.

Thinking of these works, one can understand how minimal artists radicalized artistic

research, in an attempt to go beyond the barrier of the abstract to arrive at the pure abstraction of language. In the work of minimal artists between 1963 and 1966, the abstract was extended through linguistic or theoretical assumptions (for example LeWitt's "Sentences on Conceptual Art") on the progressive development of non-visual and conceptual art.

The recognition of language as the maximum artistic abstraction, begun in 1966, was carried out by artists such as Ramsden, Kozlov, Bainbridge, Hurrell, Kosuth, Atkinson, Baldwin and On Kawara. It made artistic consciousness regard the written or spoken word as a necessary part of work in art. This meant that attention was transferred to the idea from the objective and physical, and to the investigation of the idea, to written language. Aware, at the same time that words have no intrinsic importance, but that important information is derived from them on the function and categories of art. The presentation of art writing as art does not mean that the shape of words is aesthetically important, but the argument and meanings are. 1966 was therefore the year in which systems of logic and artistic process began to define themselves through the written and published language of books and other publications. All privileged objects were eliminated and the object level was abandoned, to realise works which could be public property and provide mental function such as the text (which, when repeated, does not equal a series of texts) as opposed to objects (which when repeated inevitably become a series).

Pistoletto's book, *The Last Famous Words!*, is a document of this new means of using language as a work of art. It is an individual theoretical work on the distinction between mind and body which leads to a duality in man, and a reflection on the method of working and being, which re-established the relationship between

physical and mental work. The texts of Burn, On Kawara, Atkinson, Baldwin, Baxter, Kosuth, Kozlov, and Ramsden for instance, which appeared between 1966 and 1967, should not be understood as referring to objects or happenings, they refer only to themselves or to abstract concepts.

They are nominal works based on abstract points and structures, making language into an instrument of ongoing activity. They work separately and independently from the product, a tool which is only relevant in terms of the idea and the linguistic process.

Clearly the importance assumed by the text developed parallel to the attention of all media capable of carrying such a text. This resulted in various publications, books, and manifestos developed as an operative media between 1966-67. By 1967 they had become a material common to all artists. In 1966, On Kawara began his own publication. On Kawara's big book, *One Hundred Year Calendar* includes a list of persons met daily ("I Met") whom he noted in a book, and maps with dates of the cities where he visited ("I Went").

Of course the reasons for On Kawara's work are extremely personal, coinciding with intimate events which concern him. But On Kawara was the first artist to substitute for the object or the event its linguistic symbol: perhaps a date, a line of latitude, a name, a map, or title.

Equally 'non-visual' is the work between 1966 and 1967 of Michael Baldwin, Terry Atkinson, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Ian Burns and Mel Ramsden, who in 1969 join forces with David Bainbridge and Harold Hurrell to found *Art Language: the Journal of Conceptual Art*.

The work of these artists began in 1966 and was developed further in 1967, a period in which a series of visual experiences were produced through projects, designs or definitions of non-visual art. Examples of this approach were "Measurements Drawings" and

"Time Drawings" (1966-67) by Atkinson and Baldwin, where the method used was dictated by the conditions necessary to a space and make of it a system of signs, and dimensions. Non-visual artworks include: "Mirror Piece", "Premise 1 Linguistic Conditionals", "Undeclared Glasses", "Notes on Procedure", 1966-67 by Ian Burn and Mel Ramsden, concerning the non-substance of art and the possible means by which it can be transmitted. There was also Joseph Kosuth's "Specific Art as Idea as Idea", 1967, "Present Whereabouts Unknown", 1966, "Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Wall", 1965, which consist of only the form of presentation of an idea, or a chosen fact. Or Christine Kozlov's texts, on sound and audio tapes, presented as telegrams or texts as in "Compositions For Audio Structures", 1967 by Bainbridge.

These works still retain a semblance of object complications, and it is only by implication that the work becomes art as a mental selection or as a conceptual process. It was not until the production of "Frameworks" 1967, that the work evolved from linguistic definitions to semantic categories and processes, which led to the use of the book-format as the usual medium of presentation. The awareness that a book or reading directly relates to a specific way of thinking or being, was immediately underlined by these artists. Kosuth, in an exhibition at the Lannis Gallery in New York, invited 15 artists, (Morris, Reinhardt, LeWitt, Rinaldi, Mangold, Baer, Graham, Smithson, Andre, Kozlov, Bochner, Ryman, Tanju, Rossi and himself) to present their favorite book. This idea explores the tension of the work as a conscious choice carried out, not through an object or a sign, but through a book with its continuous qualities and its written language. The book in fact transmits arguments as pure information, the dialectical-linguistic structure replacing the spatio-visual or aesthetic structure of an object. At this point the book becomes the most accessible medium for

declarations and affirmations, as a means and technique for creating art.

This is a technique used by Atkinson and Baldwin for their assertions in "Air Conditioning Show" (1966-67). Here the basic content is a series of assertions concerning the theoretical and hypothetical use of a column of compressed air, with a mile square base and height and location unstated.

The text becomes a micro-reductive examination of hypothetical non-visual entities which are undefinable. There is talk of vacuum, atmosphere, pressure, demarcation and the limits of an undefined whole, in relation to the discussion of concepts. This leads in a spiral of tautological analysis to a linguistic, dialectical point of view which examines the relationship between hypothesis and word through an identification of the linguistic dialectic with the hypothesis and the text.

Also in '67, Atkinson and Baldwin produced the *Hot Cold Book*, "Temperature Show", "Heat Show" and "Oxfordshire" in which semantic assumptions, classes of referential categories, syntactical signs, terms, definitions of vocabulary, logic and the refusal of the object are brought together with the art object and the analysis of art.

Mel Ramsden and Ian Burn were also working in the sphere of non-visual and concept art in 1966. Mel Ramsden's *Black Book*, 1967 is a new art dictionary, constructed systematically with specific definitions taken from a common linguistic language. It is a collection of rubrics, concepts and implications which are not empirical but abstract, terms which are to form a catalogue of spoken and written terms that constitute the language level of art. It is clear that this method of discussion and definition motivates the systematic verification of the conceptual and material aspects of art discourse. The attention is transferred from the art object to the coupling of object and art, as two distinctly different entities. These are definitions or concepts of linguistic terms

which precede any physical reality.

This extension of linguistic, visual, individual, informative, factual, or capricious terms, was amplified by a large number of publications in 1968 by Kosuth, Ramsden, Paolini, Walther, Weinger, Huebler, N.E. Thing Co., Kaltenbach, Burn, Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrell, Prini and Warhol.<sup>4</sup>

The study of the properties inherent in these terms is fundamental for the communications of the linguistic symbols which reflect the artistic consciousness, which in turn forms the material properties of the artistic propositions. The theory of words and expressions as basic units of art propositions or artistic language is underlined by Joseph Kosuth, who published in 1968 an envelope containing "Four Titled Abstracts", being part of art as context: "art as idea as idea". He presented various definitions and explored the different dictionary meanings of the same 'abstract' word, to show the temporary and relative limitations of linguistic terms, which are seen only as personal and non-objective, through which the enquiry must above all refer to the function of the elements, directly or implicitly, and regard the artistic context as a mental object. The relevance of a term relates to its possible definitions, and art, the complete proposition, is limited to the information and the inconsistency of meaning of terms or linguistic signs, thus making it necessary for the original terms to be presented again. Language becomes a succession of uses and meanings which do not admit limitation, just as the awareness of signs is without limits when it refers to living objects or people. This can be understood and applied as a programme in Giulio Paolini's book *That Which Has No Limits and By Its Own Nature Admits No Limits of Any Kind*. This book is nothing other than the publication of names and surnames of people known to Paolini, in alphabetical order. The book does not go beyond a chain of signs and words, which

can only be reconstructed by the reader if he knows the people mentioned. It is a discourse about personal and individual signs which reveals the abstraction of names as meaningless signs, without a material knowledge of its term of reference. The name is a personal and subjective term, without any universal or linguistic character, only a term of abstract classification inseparable from a person. It is thus a vocabulary of completely abstract and meaningless terms, that can be infinitely extended but never attains a real correspondence except through a particular knowledge. It is a book put forward as the opposite of objectivity (always relative) of words and meanings that must continually be personally verified.

Iain Baxter, founder/director/curator of N.E. Thing Co., Vancouver, confirmed signs as abstraction in the "Portfolio of Piles", through the use of one term and its possible objective references. The selected term is "pile"; a heap of objects stacked up to form a column or an entity. "A Portfolio of Piles" is a photographic documentation of different kinds of heaps: piles of wood, stones, boats, tires, containers, shoes, cars, fruit, sheets of paper, chains, basins, etc. Its significance does not lie in the selection of arguments, but in the proof offered by the selected theme. The book is accompanied by a map of the city in which the piles were found (noted in a list of addresses). The map acts as the mental and visual remains of the piles. Baxter, having recognised the nature of these piles "cannot guarantee that all the piles will remain at these addresses and in those conditions". He verifies the physical nature of the term, declares its abstraction through a real iconography, making it vanish totally. It is total vanishing of the relationship between the term and the physical sign, or the physical sign and its term, which is underlined by Lawrence Weiner in his book *Statements*, which is a collection of general and specific statements as works of art.

Weiner's work is based on the research of mental hypothesis and intentions, enabling a work to either become public or private. An artist's intentions can be carried out by himself, another person, or they need not be realised at all.

The book becomes a collection of multi-meaning works which rely on the reader for their execution, be it Weiner or anyone else. The work becomes a potential field of mental processes in which anyone can define the meaning, and the possible consequences of the work. Weiner does not give any positive directions in his work, he does not supply data, location or size. He only offers a proposition such as "one sheet or plywood secured to the floor or wall" or "One standard dye marker thrown into the sea", or else "an amount of paint allowed to dry". These are general statements, from which follow the specific statements in which he offers data which indicates a specific execution, a material physicality, such as "three minutes of foundry pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn. The lawn is allowed to grow untended until the grass is free of all vestiges of white highway paint". These are specific actions which Weiner carried out between 1968 to 1970 and which involved a private collection or public domain with a transition from a mental to a physical state. This fantastic and unrestricted mental state returned to a rigorously scientific and analytical state in Mel Ramsden's books, *Abstract Relations* (1968), and *Six Negatives* (1968-69).

The work consists of presenting various schemes concerning abstract relation. In the first book, *Eight Negative Frameworks*, are 'existence, relation, quantity, order, number, time change and causation;' in the second 6 divisions of abstract relations: 'volition (2 divisions), emotions, space, matter and intellect (2 divisions)'. These rigidly scientific schemes are subdivided into various definitions and categories, evolving from a general to a specific terminology. They are taken up again in a negative sense through volumes

and schemes of general linguistics without any aesthetic or linguistic intervention *a posteriori*. The presentation of these categories itself defines the work and its discourse. At no point are any omissions allowed. The artist refutes his right to select, apart from devising the original schemes and the book format.

Ramsden's logical content obviously revolves around linguistic definitions and categorization of words. The various schematic conceptions are already material for work: further enquiry can only be developed through abstractions disciplined by previous discussion on art. the identification of the methodology of linguistic signs, is the work of art: a final clarification of Ramsden's position can be found in *Three Books As One Connected Work* (1969). This consists of the presentation of three paperback books on general linguistics. They are presented as a single work, through the use of a strip which indicates the means by which they should be read and analysed. The emphasis is placed upon the operative mental process. Ian Burn adopts a related mental process in his *Xerox Book I*, also from 1968. The book arises from a xerox copy of a page marked with random black dots: the xerox copy is then used to realise a second copy to make a third and so on - each copy is used to make the following, and the process is repeated for 100 pages - the work is produced by the Xerox machine, the changes derive from the machine which is used to develop the progression. This also takes place in the book known as the *Xeroxbook* the correct title of which is *Andre, Barry, Huebler, Kosuth, LeWitt, Morris, Weiner*. This book relies upon the discrepancies of a medium which never produces two absolutely identical copies, the reason for which is involved in the mechanics of the machine which works by transmitting light onto sensitive paper through a marked or printed page to produce the copies.

Thus Andre makes a progression using initially a square on the page to be xeroxed,

which in the second is repeated with the addition of another square and in the third comprises the two preceding ones, etc. Continuing this progression the twenty-fifth is the xerox-graphic sum of the twenty-four preceding copies, plus the final square. Barry abolished repetition with intentional variations in a microcosm of 1,000,000 repeated dots varied by accidental configurations, which entirely stem from the machine. Its intention is non-definition, the dematerialisation and annulment of a logical mathematical system, which disappears into a indefinable non-entity. This is the opposite of Huebler who takes the page as the work's context and conditions perception through a series of logical interventions. They gradually alienate the reader from perceiving the page as an area, and place him in the desired thought process, determined by the artist. The first page is denoted only by the dimension "An 8 1/2" x 11" sheet of Paper", which is denoted by a series of points, such as "A Point Located in the Exact Centre of an 8 1/2" x 11" Xerox Paper". He continues by lettering the various points, 'A' and 'B' representing points located "one inch behind the picture plane", and lines and sentences such as "'ABCDE' which represent the lower ends of a fine line one inch long located exactly on the picture plane". These finally become a complete area of dots, letters, lines and sentences, the reading and processing of which becomes the work.

It is this conceptual procedure which Kosuth sets against the operative procedure with a tendency to execute the work which makes up part of the book. Kosuth analyses the book itself, presenting the analysis as the work of art. He analyses the procedure by which the project was conceived and executed, the manufacturing steps are given in detail, the title of the project, the xerox machine itself, the material used in the printing, the artists, the publishers, the editor, the work of individual artists included, so that the book is an analysis of its material production. His series of phrases are "Title of Pro-

ject", "Photograph of Offset Machine Used", "Offset Machine Specifications". Kosuth's piece is a propositional tautology which uses phrases as its free variables. With LeWitt, these variables become graphic signs, such as horizontal, vertical and diagonal lines which in various combination form four squares. Twenty-four pages reproduce permutations involved in the arrangements of four squares which form successive squares. The calculations are presented on the 25th page.

Through manual execution LeWitt frees the combinatory process. With Morris however the artist's intervention is heightened. His 25 pages represent a repeated circular world map where the variations in mass produced by the xerox machine create an anarchic world, the earth is without a constant form.

Finally, Lawrence Weiner presents the image of a page of graph paper, with the writing "A Rectangular Removal from a Xeroxed Graph Sheet in Proportion to the Overall Dimensions of the Sheet", a tautological image of itself.

The assault on the 'Gutenberg Galaxy' by works of art does not come only in book form, but began in 1968, using all levels of printed communication. Artists appeared in print in magazines, catalogues and publications of every kind. And in 1968, art produced through the printed media, as opposed to being reproduced, increased rapidly<sup>5</sup>, its initiators being Seth Siegelau and Steve Kaltenbach.

Seth Siegelau, a gallery owner began informational activities in 1968 with a series of publications directly executed by artists, such as Weiner in his publication *Statements*, and the *Xerox Book* which has already been described. This activity substituted the traditional marketing with managerial information using all the other media; as well as books and including catalogues, telephone, letter, photograph, postcard, etc., which began to be used more adventurously.

Siegelau's activity is fundamentally in

the sphere of communications behaviour on the part of the gallery and the art market. He was the first to allow complete creative freedom to artists. They were no longer expected to produce aesthetic objects, but information and ideas. Following his work, a series of publications or catalogues were produced, principally by conceptual artists, such as Kosuth, Huebler, Barry, Dibbets, Weiner, N.E. Thing Co., Art and Language, Society for Theoretical Art and Analysis. The catalogues thus became as in *Douglas Huebler* (Nov. 1968), January 5-March 31, 1969, *Andre, Barry, Dibbets, Huebler, LeWitt, Kosuth, N.E. Thing Co., Smithson*, (July-September 1969). These publications have had an important influence on subsequent artists' made catalogues and books.

Mass media works through magazines and journals were developed by Steve Kaltenbach, who published a series of statements from November 1968 in the magazine *Artforum*. The series, published alongside gallery advertisements were paid for by Kaltenbach and not signed. They first appeared in the November 1968 issue and ended in January 1970. Each document concerned either one of Kaltenbach's particular interests or posed a personal or collective statement, with open-ended significance. The writings contained therein are: "Art Works" (Nov. 1968), concerning Kaltenbach's fancy; "Art Package" (Jan. 1969), the photograph of a famous work of art, wrapped in a package, "Tell a Lie" (Feb. 1969), a subtle imperative which indicated what was to come, "Start a Rumour" (March 1969), "Perpetrate a Hoax" (April 1969), "Build a Reputation" (May 1969), "Become a Legend" (Summer 1969), "Teach Art" (Sept. 1969), "Smoke" (Oct. 1969), "Tripe" (Nov. 1969), and finally "You Are Me" (Dec. 1969). Parallel to Kaltenbach, Joseph Kosuth also worked through magazines and newspapers. He published "Time (Art As Idea as Idea)" in five daily London newspapers: *The Times*, *Daily Telegraph*, *Financial Times*, *Daily Express*, and *The Observer*, on December 27th,

1968. He also published "Existence (Art as Idea as Idea)" in the *New York Times* (Jan. 5, 1969), *Museum News* (1st Jan. 1969), *Artforum* (Jan. 1969), *The Nation* (23rd Dec. 1968). The execution of the work of art conducted through an information media became essential as the artistic situation gradually developed, the conceptual operations came into focus. They became functional, with regard to their practical aspect, with the publication of works using written languages as material and theoretical operations as meaning.

The inclination toward conceptual and linguistic fields of activity, provided a bridge between practical and mental activity. These elements had been totally understood in Conceptual art since 1967-68. But by the end of 1968 and beginning of 1969, they were also presented as the materialization of a new enlightenment, endowed with a new critical consciousness. This also included artists working with multi-media, bio-physical materials such as Warhol, Pistoletto, Nauman, Dibbets, Prini, Andre, Acconci. They understood that their pragmatic requirements had to include conceptual and informational areas. Thought was in fact an action in itself, an action of signs whether material or not. Therefore thought, discussion of communication through written or spoken signs were in tune with physical work, the important concern being the meaning. An unforeseen development which Warhol materialized in *His A* (1968), was a book made by tape recording a whole day, from 0 to 24 hours, including his discussions, ideas, phrases and thoughts produced by the people in his studio. The genesis of the book was spontaneous, its functional truthfulness consisted of revealing the conversation and facts of life of one day in the life of Ondine, Drella, Stephen, Paul, and the other occupants of Warhol's Factory.

The discussions, mixed with technical interruptions and outside sounds, give the reader a sense of indefinite agility, in Warhol's understanding of the tangential,

short-lived mechanics inherent in every-day actions. Here logic is shattered by interruptions, both psycho-physical and vital, in which the thought is neither subjective nor objective, but problematic and stimulating. It is an informational chaos which disrupts every logic and every system of analysis, but through the use of real time it expresses a concrete everyday logic.

Pistoletto's book *The Black Man, The Intolerable Side* chronicles a day in 1969 full of ideas and non-realised works. It is a large book, 40 x 60 cm., which grew out of his need to note ideas and thoughts as artworks. They are ideas which are difficult to carry out, or best never carried out. The book is thus a series of ideas on theatre, work, and personal viewpoints, but fundamentally a work where Pistoletto's energy is captured on paper, and becomes another work which tends to make the reader aware of his double role as the reader/actor. It is an attempt to liberate an energetic multi-level space, the space of the page, the space of the work, of mind and body.

Nauman explored the physical aspect in his publication *Clearsky*. The work consists of eight printed pages in full colour, from light to dark blue. The book does not aim at the mental task of sensory participation in the tonality and variation of colours. The title alone stimulates a mental participation. No diversion is allowed, as opposed to Emilio Prini's *Magnete*. This work, although appearing in another book, *Arte Povera*, appears to be an example of operative-information at work in book format. The book is a work in itself, a dispersive, open-ended, almost clownish work, in which images mingle with the writing, producing indeterminate meanings present and future, where the work becomes a continuous flux of irresistible, uncontrollable energy.

The eight pages are in fact an energy field in which the poles mingle and intersect with the images, writings, documents, reproductions of works, phrases and objects about to vanish. The clownish aspect of the work is

declared on the first page, where Prini's masked image introduces the "circus" with the song of the "Poor Little Cricket", and "The Little Princess of Guazza". The 'Show' consists of the documentation of ideas or objects that completely disappear. It was produced by Prini between 1967 and 1968, as we *The Five Point of Light on Europe*. This was a project of travelling objects (given points of light on Europe), part of a series of hypothetical journeys, documented on maps, which precede by a year many of the important questions of conceptual works produced in 1968, but which were based on hypothetical actions begun in 1967.

A series of writings from the same year, jotted down in notebooks are Prini's real physical conceptual work. Here the real actions are close to dematerialized actions, never realized, only conceived. The first series of phrases/notes/slogans were punched on a series of lead plates with the weight of Prini's arm. Prini wrote, among 44 phrases: "I read Alice in Wonderland", "I prepared a trap for Alice", "I met a storm and greeted it", "I painted a piece of pavement with brown aniline which was all used up", "I made a photographic transfer drawing", "A photo of walls room, parts of the floor, ceiling of a room with pasted on the walls of the room", "Parts of the floor-ceiling-walls are arranged in the room", "The environment is not transitory", "If a stone were not a stone it would never be called a stone", "Make a mask like energy", "I travelled a long stretch of road on foot", "My body was photographed in five fixed points".

This sequence of real actions, hypothetical work, notes linguistic slogans, affirmations, was interspersed in the book by corresponding photographs such as "I Walked Down a Street Rising Up" (a photograph of via Assarotti going up-hill) or the production of posters that continue throughout Prini's life. (A photograph of the map of the Ligurian coast with a microphotograph of the house in which all the posters dated and signed are each year enclosed in tin containers.

The buildings to be erected during the years form a tourist's itinerary which must then be included in all itineraries of Genoa, and publicized on a special postcard.)

Prini's work is always inconclusive, a continuous development, an osmosis of his vital thoughts and experiences, which make him continually change his works in order to enrich and modify them, to negate and annul them in an infinite coming and going of non-work. Sometimes he causes the disappearance of work and the annihilation of artistic recognition in the common obvious use of signs (writings, phrases, titles, values, money, objects, images, etc.) which from this moment become for him the real vehicles of culture and art, recognised and presented without any action other than the confirmation-participation of Prini himself.

*Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969* by Jan Dibbets is a photographic documentation of a work that could never be seen in its entirety and could only be reconstructed through documentation. In fact Dibbet's idea that a flying bird should control his sculpture is only realisable through images which make its existence expected and credible. It consists of the changing of the form of an area according to a free unlimited idea of biological, physical, or ecological spaces. The potential demarcation of space is made by five erected poles which create a design on the selected area, and the sculpture is marked by the movement of the bird who flies between these poles, erected at the five points of a park in Amsterdam. The book thus presents the whole idea and its realization, it documents the procedure and operative time; the physical work leaves no traces, only the book as work.

1969 was also marked by the publication of many books/catalogues understood as works of art in themselves. An example is *7 Books of Notes and Poetry*, by Carl Andre. This is a collection of phrases and visual poetry. *End Moment* by Dan Graham is a collection of texts and essays about facts and

works, where the essay is intended as linguistic-communicational research, and finally there also appeared at this time *Selected Writing* by LaMonte Young and Marian Zazella, which has already been mentioned.

These books relate to the publications of conceptual artists such as Atkinson, Baldwin, Bainbridge and Hurrell who founded in 1969 the magazine *Art Language*, a magazine of conceptual art, where works were systematically published as sentences, essays, discussions of affirmations concerning the function of art and its meaning.

The first edition of "Art Language", presented the work of American and English artists in the same context, with writings, intended to be read as conceptual art by LeWitt, Graham, Weiner, Bainbridge, Baldwin and Atkinson. The magazine was intended to reflect the ideas and works of various artists who reflected the editors' concerns. In the second issue produced in 1970, a critical and dialectic angle appears to discuss the distortion of conceptual terms, and their arbitrary classifications, as well as to present discussions, essays, theoretical analyses, works by Barthelemy, Burns, McKenna, Brown-David-Hirons, Thomson, Ramsden, and the editors.

Attention was also drawn in 1970 to English work by Gilbert and George whose books accompanied their actions and events. Gilbert and George, professed from 1969, "An Art for All, an Art to be Sung, to be Eaten, to be Read, to be Danced, to be Walked, for Coffee, for Philosophy", and so on. Their whole way of life became a work of art. Every gesture, or piece of writing was intended to elucidate their 'living sculpture'. Their books/publications, *A Message From the Sculptors Gilbert and George, To Be With Art Is All We Ask*, and *The Pencil On Paper Descriptive Works* are nothing but descriptive appendices of their intentions. Examples of this are "A Message", a collection of small photographs of the works, "Relaxing", "The Meal", "Underneath the Arches", "Dusk

Stroll Piece". These all date from 1969, and contain actual physical objects, which are integrally and concretely reported, such as make-up, tobacco and ash, hair, coat and shirt, breakfast, in a publication of "Perfect English Taste".

*To Be With Art Is All We Ask*, illustrates on the other hand in words an image of Gilbert and George's ideas. "Living Sculptors", is a declaration of passionate and romantic love, a song to the inspiring and beneficent muse who makes young sculptors happy, and to whom they dedicate sublime and ardent words. "Art, We continue to dedicate our artists-art to you alone for you and your pleasure for Art's-sake", and from whom they constantly request protection and inspiration, "we always ask you help, Art, for we need much strength in this modern time, to be only artists of a lifetime" and constant refrain "because to be with art is all we ask".

*The Pencil On Paper Descriptive Works*, is a pamphlet on the magic of drawing with a quill, a revival of antique writing and drawing by hand, where the ability to write is a personal act, and the 'beauty' of the work lies in the simplicity and intelligence of the drawing. It is a fantastic application of traditional drawing by Gilbert and George, who in their analysis of their works on paper idealize the sign, the method of using ink, the attention to detail and the proportions. All this is translated in a fresh language which recalls 18th century enlightenment.

It is a method of perception and action which Stanley Broun, on the other hand gives to the IBM computer, model 95 in his book, *100 This Way-Broun-Problems for Computer IBM. 360 Model 95*, in which Broun collects a series of phrases which begin from "Show Broun the Way in All Cities, Villages, etc." followed by "Show Broun the Way From Each Point On a Circle With X at the Centre and a Radius of 1 angström to all other points (1 angström = 0.00000001 cm)" and other similar phrases where the variation of the phrase comes only

from the substitution of the scale of 2 to 100 angström. Broun's work consists of cataloging of steps or minimal changes of direction as in his book *La Paz*, in which he marks a series of walks of different length in the direction of La Paz, Rangoon, Havana, Helsinki, Georgetown, Washington, Warsaw, New Delhi, etc., realized from a point in Schiedam or Amsterdam.

Burgy presents a cataloguing and enumeration of actions for the year 4000 in his book *Art Ideas for the Year 4000*, a publication of mental exercise based on the analytical techniques of universal systems considered as agents creating interactions between the animated and the inanimate, mechanical and biological, physical and mental, entropic and non-entropic, simple and complex.

The language used is abstract and minimal. It therefore has a universal meaning through general terms such as time, space, idea, outside, inside, sequence, etc. Burgy recognises as his mental projections on four dimension, from inside to outside, transmitted from 1969 to 1970, through phrases and words.

The book also includes games of mental operations, such as supplying an exact answer to series of signs and images, order ideas such as "record an idea/think of all the ideas related to each idea/record them all/think of all the ideas for the year 4000", which often consists in the revelation and study of abstract entities.

Lamelas collected ideas in his book *Publication*, which is centred around various artists' reactions to three statements'. 1) Use of oral and written language as an Art Form. 2) Language can be considered as an Art Form. 3) Language cannot be considered as an Art Form. To these questions replies are made by Arnatt, Barry, Broun, Buren, Burgin, Claura, Gilbert and George, Latham, Lippard, Maloney, Reise, Weiner and Wilson. This results in the book itself constituting the form of Lamelas's work. Each artist or critic

invited contributes freely with a work or a linguistic/analytical reply. Art and criticism mingle and cancel out the difference between mental and analytical work, they remain however two distinct *modus operandi*, with the possibility of being interchangeable.

Maloney reduces the osmosis of writing, analysis, theory, written phrases to a complex of linguistic patches and fragments which are freely arranged on the page. In *Fractionals*, and in *Five Days and Five Nights*, we find a series of statements and written intentions. In the book *Fractionals*, we find phrases which take the form of a progression of intentions from 1970 to 1971, evolved in the cities of Amsterdam and Brussels. Finally, still in 1970, there is a series of books edited by Sperone, Weiner, Huebler, Barry, Merz and Kosuth. This is a series which imposes the intention of a new publishing intent on the part of gallery owners, comprising *Traces* by Weiner, " " by Barry, *Fibonacci 1202 Merz 1970* by Merz, *Duration* by Heubler and *Function* by Kosuth.

Weiner's *Traces* consists of a system of past participles in English and Italian, corresponding to as many actions in the personal or public domain. They are undefined and infinite actions, supplied by the semantic genetic of the past participle, which make Weiner's work almost abstract. At first he uses phrases, and then reduced their physicality to the participle of the verb, finally arriving at maximum abstraction in *10 Works* (1971), which consists only of the presentation of propositions, such as "under and over / and in and out / and out and down / and over and over / and not and in / and on and off / and throughout and throughout / and about and around", which, interposed halfway through by "Risen and Fallen", form a semantic circlation between the abstract/concrete.

Barry leads away from the definition of an abstract/concrete identification of an indefinite entity, in his " " (no title) made from unspecifying phrases, which never-

theless tend to give a specific meaning through their statement of a micromolecular nothing, completely dematerialised. With Weiner, the problem is to make a conceptual work about that which does not exist, about emptiness, the non-material, which can be focused on by language. In the same way, Barry, in his book, aligns circulating phrases pertaining to his concept of physical non-entity, which he evidently identifies with the abstract concept. His non-definitions, such as "It has no durable attributes - it is intangible - it cannot be known through the senses - it has no specific arrangement - it is impossible to grasp - it is incomplete" arriving at "Sometimes it is physically solid, it sometimes lacks support" - "Sometimes it is near, sometimes remote", concern the imperceptibility of a non-energy which nevertheless is energetic. His work from 1968 was directed towards the determination of mental entities which are "things in the unconscious perceived by the senses", and "things" Barry knows "but which I am not at the moment thinking". These dematerialised facts tend to expand the mental process concerning the perception of abstract entities, a passage from the dematerialisation indicated by the work of Andre, LeWitt; Flavin and Morris to the total linguistic/theoretical abstraction of Kosuth, Atkinson, Baldwin, Burn, Ramsden, Bainbridge and Hurrell.

This theorizing remains both material and hypothetical in *Fibonacci 1202 Merz 1970* by Mario Merz. It is a book made from marks on paper studied according to the biological/mathematical progression of the monk Fibonacci, but reinvented and applied by Merz to his own works. The page is considered a space for action, according to a progression which comes from 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 39 144 to infinity. This forms a line moving in an organized progression with the space of the paper (and is similar to the work of the igloo, which is also formed in Fibonacci's series between the numbers 2584 and 75025. It is an organic/biological application

of the mathematical process which Merz proved exists in a museum space constructed by Mies van der Rohe. This application intervened with a spiral staircase which is totally integrated with the structure both mathematical and geometric of the floor plan designed by Mies van der Rohe). The application could also be made in the pure space of a diagram of a curved line, or in relation to a vegetable's growth pattern. Also related to Fibonacci's series, is the numerical control of a pine cone, in which the seeds grow in a progression controlled by the series.

Merz's ideas about Fibonacci's series, stems from the impossibility of enclosing oneself in a closed physical space in order to enter into organic-mental dimension in which each element has several abstract-concrete lives. Each page in the book thus becomes the mother of the following one and the daughter of the preceding one, in a sequence which proliferates natural elements and mental conceptions. Each image is the root of the other, they are placed in arbitrary arrangements on the page, in which the biological vegetable entity is mingled with a mathematical/conceptual entity in a series of infinite reversible recalls and returns. Each ring is the stimulus which verifies the proliferation of Fibonacci's spiral. It is a spiral image, or diagram in which the starting point is infinitely variable, without controlling the idea, which remains free and organic, but relates to the starting point. This may be a book, a plant, an object or anything else related to the idea, "thought expresses itself in spirals in restriction and dilation; thought is certainly an unknown nucleus charged with opposite polarities that cannot be comprehended by something other than infinitesimal calculations."

An uncovering of the real is carried out by Huebler through a mental process which establishes the progression of conceptual/informational operations, adopted in his work *Duration*. The book is composed of various

works, such as "Duration Piece 1", which was made in Italy, and other "Duration Pieces" developed in London and Paris. These works consist of a declaration by Huebler, which determines *a priori* the documentative process, establishes the timing of a leap, photograph, or an angle of order or randomness, all of which form a documented, photographic whole, which constitutes the work of art. It is an operation therefore on the conceptual anticipation of the work and on the randomness of its execution. It is a rigid operative system concerning conception and openended regarding its execution. It fixes attention on the abstract entities of space, time, movement, which have to become physical in order to be perceived. Kosuth makes his work physical and this leads to total linguistic abstraction in *Function*, translated into Italian, German, French and Spanish.

The book is a succession of linguistic-discursive elements which provide a final context, completely unknown except through Kosuth's personal terms. The book comes from a series of phrases within a system of different phrases. They possess a temporary and arbitrary dimension, which derives meaning from Kosuth's intentions. For Kosuth this is in the series "children are illogical - nobody is despised who can manage a cobra - illogical persons are disliked. (Univ.) 'Persons' who regard the universe are: A) able to manage a cobra; B) children; C) disliked; D) illogical, leads to phrases-children cannot manage cobras."

*Function* is, to use Kosuth's definition/introduction, "only a numerical segment of one (specific), whereas the numerical segment two (general) is necessarily given to the reader." The complete preposition (art) is limited by both the information of the reader (at the time of publication) and the inconsistent 'meaning' of the information (in regard to the future). It is impossible for me to speculate on either. This applies to not only the propositions (unitary and 'Art') but to the

entire series of investigations as well. The analysis of my 'subtitle' will give an insight into the procedure used. The subtitle 'art as idea as ideas' 'art as idea/as an idea', or the presentation of the concept of 'conceptual art' as an art idea is (separate from) the presentation (solely) of a particular 'conceptual' work or art. Thus my 'works' can be considered unitary propositions each unit has no more inherent value or meaning anywhere along the line than does another, since boundaries are temporary 'given' and function within a 'game-like' arena, with changing use and meaning". (Kosuth). It is a use and meaning of language verified in ten bodies of connections belonging to different linguistic universes, which becomes a work of art through the book.

Germano Celant  
Genoa, 1971

- 1) As with any other artwork, the book does not encompass completely all of the artist's output, only one aspect of it. It is not the scope of "books as artworks" to cover all the work and ideas of the artists but to focus on the book with general references to the overall activity of the author.
- 2) For a full understanding of the work of Lamonte Young and Marian Zazeela, the reader is referred to the book "*Selected Writings*" (1969). This book is not dealt with here, due to lack of space; it covers all works, ideas and projects by these artists since 1959.
- 3) The treatment of books produced between 1960 and 1964, particularly those by the group Fluxus, remain incomplete due to lack of space.
- 4) The presence of Andy Warhol in this list of conceptual artists is justified by Warhol being the first to produce his own exhibition catalogue in February 1968, at the Moderna Museet in Stockholm. This catalogue not only reflects but is in fact a work by the artist. The book is divided into three sections: a series of writings and sayings by Warhol, an obsessive repetition of photographs of his work, reminiscent of his serial imagery, and a last section of photos documenting events, films and friends at the Factory. The publication of this catalogue was fundamental in fostering the new attitude of considering publication by/for artists as work in which all information is under the control and responsibility of the artist himself. This book is the first prototype of information as artwork, to be distinguished from conceptual work because of its linguistic use of photography as opposed to using photos as documentation.
- 5) From 1969 on it becomes impossible to keep tabs on all bookworks produced. Hence we will concentrate only on the books that are fundamental to the historical development of the movement.

# LE LIVRE COMME OEUVRE D'ART: 1960 - 72

Germano Celant

LA METAMORPHOSE de l'art dans les média de communication, qu'ils soient biologiques ou technologiques tels: le corps, le poids, le mime, la pensée, l'action ou encore la télévision, la radio, le télex, le xérox, l'affiche, le téléphone, le film et le livre; date du début des années 60. C'est à ce moment que dans le champs artistique, avec McLuhan, on passe d'un art - l'informel *chaud* contemplatif et hautement informatif recourant à des instruments de communication traditionnels et artisanaux (couleur, collage, dripping, actions painting) et laissant peu d'espace à la participation du public (d'où le terme *chaud*), et à un art - l'informel *froid* - participatif/impliquant, dont les données visuelles et matérielles se concrétisent à travers des instruments de communication tels les média technologiques et biologiques qui possèdent un faible pouvoir visuel mais qui requièrent une ample mesure de participation et de complément de la part du public (d'où le terme *froid*).

En considérant comment se déroule les événements artistiques entre 1948 et 1963, il est possible en effet de remarquer que d'une période (1948-1956) caractérisée par l'affirmation de la signification de l'humain et du matériau à travers des média traditionnels et artisanaux - l'informel *chaud* -, on passe à une période (1956-1963) qui se caractérise par un art qui, considéré comme alternative dialectique de cet informel *chaud* à l'intérieur du même cycle historique - on peut l'appeler l'informel *froid* -, déplace l'attention donnée à la signification de l'humain et

du matériau vers une attention portant sur l'homme et ses média. Cette attention coïncide avec l'utilisation et l'exaltation de tous les média existants, autant biologiques que technologiques, qui ne doivent pas cependant être perçus comme moyens d'un discours autre mais bien comme média autosignifiants.

En considérant l'informel *froid* comme alternative historique au travail d'artistes tels que Pollock, Fontana, Mathieu, Dubuffet, Burri, Kline, Wols, Fautrier, on peut noter comment ce non-mouvement (que l'on peut identifier au travail des la Monte Young, Riley, Rainer, Morris, Paolini, Beuys, le Groupe Fluxus, Manzoni, Klein, Kaprow, Rauschenberg, Vautier, Johns, Paxton, Flynt, De Maria, Kounellis, etc...) même lorsqu'il semble adopter à l'occasion les expériences linguistiques de l'informel *chaud* - tel le matériau -, s'en détache pour des fins tout à fait différentes qui sont celles de l'exaltation du médium utilisé et compris comme entité autosignifiante.

Avec l'informel *chaud*, on sublime visiblement le matériau pour en exalter la charge existentielle du sujet humain; tandis que l'informel *froid* ne privilégie le matériau qu'en raison de son essence primaire et sa complexité naturelle. Le matériau devient une entité énergétique mentale, vivant son essence maximale. Il n'est pas organisé dans un système étranger à cette essence mais découvert et présenté pour être lu dans son évidence et sa banalité quotidienne. Médium autosignifiant, d'usage quotidien et

extra-artistique, il se mélange aux autres média, un corps avec les autres corps, un masse-média avec les autres masse-média.

Ce mélange des média est en effet une caractéristique de toutes les recherches effectuées autour des années 60. Considérons par exemple le travail de Johns et Rauschenberg, de Cage et La Monte Young, de Paxton et Rainer, de De Maria et Cunningham, de Manzoni et Klein, tous des artistes utilisant indifféremment des matériaux biologiques et technologiques – tels le corps, la sueur, le mouvement, le geste, la voix, le son, les objets et le film, la photographie, le livre, les moyens électroniques, la télévision, l'affiche – transformant ainsi la recherche artistique d'hypothèse de salut de la signification de l'humain à travers un geste existentiel sur une superficie. Cette recherche devient donc un champs dans lequel l'artiste réalise, avec l'aide de tous les média possible sans exclusion morale ou matérielle de média non-traditionnels ou non-artisanaux, les composantes de l'être psycho-physique pour conserver la signification de l'humain, mais non pas l'action de l'humain. C'est justement dans cette conception différente des média que l'informel froid se distingue du chaud puisqu'il ne refuse pas les implications réelles mais les relève; puisqu'il ne pose pas une action morale dans la réalité mais place en acte cette réalité; puisqu'il choisit un échantillon de l'être et le présente; puisqu'il vit de phénomènes concrets. Il assume certainement les média mais ne les organise pas en une vision qui permettrait de résoudre de façon utopique les contradictions sociales; plutôt, il les rend totales et autonomes. Il ne les soumet pas à un discours moraliste et allégorique, pas même à propos des média utilisés, au lieu de la métaphore il utilise la tautologie.

De cette façon, l'informel froid affirme rationnellement et consciemment son scepticisme envers tous les discours subjectifs avec lesquels l'informel chaud croyait illusoirement et irrationnellement pouvoir intervenir sur la réalité et sur le monde. Il

refroidit la situation de la vie et la réalité technologique, jusqu'à l'annulation de l'art dans le médium pour affronter lucidement son propre destin.

Des artistes tels que Klein et Manzoni, Hay et Paxton, Nam June Paik et Flynt, Kaprow et Morris, Whitman et De Maria, Paolini et Rainer, Beuys et Flynt, Childs et Cunningham, Kounellis et Vautier se posent dans le monde et s'exaltent à travers les média biologiques naturels ou les média technologiques. Ils ne se bornent pas à élaborer des images ou des entités esthétiques à travers des matières ressuscitées mais choisissent et agissent. Ils ne s'impliquent pas visuellement, mais réellement, au moyen de toutes les structures d'usage commun et quotidien. Ils ne se préoccupent pas du problème de l'image. Ils cherchent à s'instituer en tant que réalité, aussi éphémère et vouée à la disparition totale que la vie et le médium électronique eux-mêmes. Ils se manifestent clairement à l'aide du corps, du poids, de la voix, de l'idée, de la nature et la vie, ou à l'aide de média considérés comme extensions des facultés mentales et physiques. Ils vivent authentiquement et spontanément pour être authentiquement eux-mêmes et pour être avec les média sans altération d'ordre esthétique et morale. La présentation de l'essence des média bio-naturels ou technologiques devient un trait commun à tous les mouvements développés après l'apparition de l'informel froid du début des années 60, notamment le Pop Art, l'Op Art, l'art minimal et l'art conceptuel. C'est en effet avec ces mouvements survenus après l'informel froid, que se développe graduellement le processus d'absorption totale de l'art par ses médiums, avec l'annulation progressive du procédé artistique à travers l'utilisation/identification des média de communication. Cette mutation du signe et de la signification ne coïncide pas par hasard à l'avènement du McLuhanisme et du Marcuseanisme: mouvements philosophiques contemporains radicalisant l'importance des média technologiques et bio-naturels, les

rendant lisibles et contribuant à nous les rendre compréhensibles non plus en tant qu'instruments et moyens du discours subjectif mais comme entités autosignifiantes ou "messages".

L'affirmation du concept du "Village Global", dans les années 1963-1970, a permis la recherche en communication qui a conduit à la première analyse en profondeur des média, à l'aide d'une lecture critique/idéologique. Elle s'est effectuée par un traitement macroscopique des essences figuratives de la photographie, du film, du dessin animé, de l'affiche, de la télévision et du livre et d'autres masse-média. Traitement qui seul dans le cas de Warhol coïncide à une identification de l'artiste avec son médium, alors que chez Lichtenstein, Rosenquist, Oldenberg, Wesselman et Dine, il demeure un processus de représentation. Par la suite, le concept du Village Global conduit à l'utilisation des média en tant que couches bio-naturelles, avec une identification totale du travail psycho-physique au média naturel ou technologique utilisé, chez Kosuth, Barry, Morris, LeWitt, Judd, Andre, Huebler, Merz, N.E. Thing Co., Prini, Buren et Ramsden, Nauman et Dibbets. Cela signifie qu'il ne s'agissait pas d'une critique ou d'une aliénation du procédé utilisé mais plutôt d'une conscience totale des média devenus appendices des facultés humaines, mentales ou corporelles. Cette analyse et cette pratique contribuent évidemment à un nouveau culte de l'individualisme et exaltent le point de vue privé et subjectif capable de replacer le lecteur à l'intérieur du champs de communication et de création, puisque le médium naturel ou technologique rassemble tout, d'un seul coup, dans un événement instantané et simultané.

Ainsi l'art, qui dans l'informel chaud, était considéré comme expression de l'incommunicabilité, devient au contraire la réaction, la communication, l'analyse théorique, l'utilisation et la fonction par lesquelles les média ne sont pas rejetés comme l'aliénation ou la mystification de l'individualité ou

de la subjectivité mais utilisés et mis en fonction pour mettre en évidence l'individualité et l'essence de tous les média individuels et collectifs. En ce sens, le travail des années 60 tend à ramener le spectateur à la lecture de la chose, tant visuelle que littéraire, physique ou intellectuelle, naturelle ou artificielle, puisque l'apparence s'est révélée d'une importance minime en comparaison avec la signification induite ou interne.

Cette lecture des média a conduit au déclin des hiérarchies linguistiques et de communication qui ont été substituées par les sens physiques-conceptuels possédant une procédure identique sans distinction entre le faire et le percevoir.

Avec les média, les structures d'identification des objets d'art ont éclaté et il est de plus en plus difficile d'établir les limites et de définir les caractéristiques spécifiques du travail artistique. Le statut du travail devient toujours plus indifférent à la signification des choses. Le matériau constituant peut être facilement répudié et nié car sa signification est minime. Ce qui importe ce sont la fonction et la condition d'utilisation. Ainsi le travail se mélange et s'annule dans le média, il ne peut être identifié selon des critères traditionnels mais bien selon la forme de présentation. Cela signifie que le matériau physique ou conceptuel se distingue du matériau commun parce qu'il n'est ni perceptible ou observable selon une analyse traditionnelle mais nécessite une lecture spécialisée. L'art devient scientifique et philosophique, l'information ne frappe que les intellectuels et les intéressés. Dans les années 60, plusieurs artistes ont développé un travail qui, se servant des formes de communication et des conventions des médias - tels le film, la télévision, le livre, le télex, la photographie et l'ordinateur -, a exprimé un art philosophique et théorique. Il ne faut pas le confondre néanmoins avec la théorie de l'art. Il s'agit d'un art qui a remis en question les formes rigides du travail artistique et de sa compréhension; un art qui ne peut s'actualiser à travers la

perception mais par l'investigation de ses significations intrinsèques, lesquelles résistent à la phénoménologie et à la perception. Le développement d'un art philosophique/théorique a coïncidé aussi avec une discussion plus profonde et une attention nouvelle accordées aux média; style discursif et lecture propre à tous les théoriciens qui tendent à privilégier le moment de la communication au lieu du moment mystique et sensuel. La discussion et la lecture "des" et "par" les média refroidissent en effet l'état sublimant de la charge émotive sensuelle pour exalter la synthèse syntaxique fonctionnelle de l'art comme travail scientifique. Elle s'oppose avec scepticisme à l'excès de la prépondérance du voir et des images sur l'idée et le corps.

En ce sens, les média ont contribué à faire glisser l'image comme signe insignifiant et à y substituer un signe autosignifiant, ou mental ou physique, ne requérant d'autre démonstration que la lecture à l'intérieur du signe lui-même. Le travail par et sur le livre, le film, l'enregistrement vidéo, le télégramme, la photographie, le xérox, etc. ne peut évidemment pas être considéré comme une opération visuelle mais plutôt comme un argument quant à la nature et aux possibilités fonctionnelles de l'art ou de la recherche en communication. En ce sens, les travaux produits entre 1960 et 1970 par des artistes oeuvrant dans l'arc opératif allant de l'informel froid à l'art conceptuel ne sont donc pas lus qu'en fonction de l'intentionnalité de communication du médium, mais en osmose avec la nécessité de considérer systématiquement le médium comme appendice de leurs propriétés individuelles et subjectives. Le choix du film, de l'enregistrement vidéo, du télécopieur ou de la photographie ne sous-tend pas en soi le refus du naturel ou de l'individualité en faveur de la technologie. Ce choix renforce cependant la conscience du médium en tant que moyen de communication de la sphère intime: une condition diminuant certaine-

ment l'hégémonie et l'importance des sens mais qui exalte l'aspect uniforme et froid, scientifique et philosophique du médium psycho-physique ou technologique utilisé.

Ainsi le livre, tout comme les autres média de communication, est une extension de l'oeil et de la pensée. Il contribue au cours des années 60 à ce détachement et ce refroidissement de la charge existentielle intrinsèque de l'oeuvre, et à une plus grande importance accordée à l'humain et à la technologie du fait qu'il exige un processus analytique discursif et non pas synthétique/idéographique, caractéristique de l'informel chaud.

Le livre est un médium autosignifiant. Il ne requiert d'autre démonstration que la lecture et la participation active-mentale du lecteur. Il n'impose aucun système d'information autre que l'image imprimée et la parole. Il est un ensemble conventionnel où sont reproduits des documents publics ou privés, et un volume relié où l'on collectionne des photographies, des écrits et des idées. Le produit de l'activité de la pensée et de l'imagination est le résultat d'une activité concrète. Il sert à documenter et à fournir des moyens et des matériaux informatifs. On le considère en tant qu'objet d'étude ou témoignage. Il n'apparaît pas comme un espace privilégié ou extra-réel et on le place dans le système de communication quotidienne sans aucune spécificité esthétique ou artistique. En somme, ce n'est qu'un autre espace qui naturellement coïncide, avec la parole orale, au plus haut point d'entropie de l'art et de ce fait peut être considéré comme oeuvre d'art.

Un travail de communication ou une oeuvre d'art qui substitue le conscient à l'élément fortuit, qui remplace la perception par la lecture, la participation par le concept, mais qui est aussi un médium déterminant pour une large diffusion publique d'idées et de travaux. Un travail qui se diversifie d'une simple sensorialité et d'une émotivité esthétique à travers la fonction et

l'intention de communication dues au médium choisi. Il est donc tout à fait compréhensible que la production de livres comme oeuvres d'art reprenne fortement vers les années 60, suite aux précédents du futurisme au surréalisme, parallèlement à la récupération graduelle de l'intentionnalité et de la spectaculaire implication publique du dadaïsme qui se vérifient dans les travaux de Rauschenberg et Johns, Flynt et Johnson, Riley et Brecht, Vautier et Cage, La Monte Young et Klein, Manzoni et Kaprow, le Nouveau Réalisme et le Groupe Fluxus, Warhol et Cunningham. Ces artistes, nous les retrouvons au cours des années 1960-63, travaillant à la réalisation d'oeuvres multi-média; entre autre des publications, des films, des affiches, des photographies et des livres. En 1961, John Cage, créateur de la musique indéterminée, publie *Silence*: une récolte de traités, de notes et d'anecdotes à propos du concept et de la perception du silence qui devient dans son travail la clef de lecture de chaque son ou émission musicale. Le silence ne peut être décrit qu'avec des mots. D'où la raison de ce livre proposé comme travail musical, comme système évaluatif permettant de comprendre le hasard musical de chaque bruit et chaque son de la vie. Ce livre décrit en effet le silence en terme musical. Il est lui-même musique puisqu'il devient une pause, donc un signe musical négatif, mais toujours un signe. Cela signifie que le silence est l'ensemble total des sons de la vie et qu'il est un son nommé "silence parce qu'il ne fait pas partie d'une intention musicale", toutes les différentiations entre les gestes illuminants du compositeur et le chaos ou le silence de la vie quotidienne y sont dissoutes. Le silence dont ce livre témoigne est une forme; "... il est ce à quoi s'intéresse tout le monde et heureusement il est présent où que vous soyez, il ne se trouve de lieu où il ne soit." En raison de la liberté musicale qu'offre le silence, ce livre n'est conçu qu'en tant qu'introduction à la perception et la notion de l'indétermination

du son ou des bruits de la vie. Il n'est qu'un stimulus actualisé à travers des phrases et des propositions adressées aux sens et à l'esprit, phrases et propositions qui peuvent produire ce silence, bien que "les résultats de ce processus ne soient pas prévisibles". Nous assistons donc à une redéfinition de la musique où l'importance accordée au musicien tout au long de l'histoire de la musique est éliminée, pour renaître comme musique "sans référence au son".

L'influence de ce livre sur la pensée et l'activité artistique des années 60 est évidemment notable puisque ses prémisses permettent à chaque type de langage de se libérer de ses systèmes de codification pour devenir un contexte vital où tout est possible.

Ce "tout est possible" devient la logique opératoire d'artistes tel Kaprow qui n'impose que les grandes lignes des actions théâtrales de ses happenings, laissant le développement de l'intrigue à l'improvisation et l'indétermination. Il s'agit là d'un développement qui comprend, comme le silence de Cage, un espace et un vide absolus où l'auditoire et les éléments agissants sont un ensemble unique comme Kaprow cherche à l'expliquer dans *Assemblages, Environments and Happenings* (1965) - un livre rassemblant des notes et des documents à propos de ses happenings de 1959 à 1965. La séquence du livre, qui comme le happening a abandonné l'intrigue, est formée d'une série de comportements simultanés, de photographies et de textes qui recréent en s'entrecroisant le spectacle intellectuel et idéal qui se rapproche le plus de l'idée de Kaprow.

Un happening plus complexe est aussi documenté dans *An Anthology* publié à New York en 1963 par La Monte Young et comprenant des contributions de Brecht, De Maria, Paik, Williams, Ono, Cage, Higgins, Bremer, Rot, Jackson, Riley, MacLow, Jennings, Maxfield, Forti et La Monte Young lui-même. On y retrouve des manifestations d'énoncés portant sur l'informel froid avec une attention toute particulière accordée aux média tant

naturels que technologiques. Dans ce contexte aussi, Walter De Maria publie *Art Yard* (1960), *On the Importance of the Natural Disaster* (1960) et *Meaningless Work* (1960) trois textes où le recours aux média super-technologiques et macro-naturels – tels le bulldozer et les catastrophes naturelles – coïncide à l'oeuvre d'art, un processus mental ou intellectuel trouvant une actualisation immédiate dans le livre. L'oeuvre se concrétise à travers l'énonciation perceptive et consciente d'un fait qui a lieu ou qui peut avoir lieu: une tornade, un raz-de-marée, un tremblement de terre ou un incendie. Faits qui, vus sous un angle différent, deviennent des média de communication et du oeuvre d'art. Ou encore, elle se concrétise par un "meaningless work": travail insignifiant pouvant adopter toute forme possible et tout espace-temps, pouvant concerner ou l'art, ou la philosophie, ou la réalité, ou l'histoire, ou le temps, ou tout ou rien sans aucune limite héritée de la forme artistique. Des textes donc, soumis en tant qu'oeuvres, et où De Maria unit concept et forme de présentation. Il fait de l'art à lire, comme Simone Forti fait des instructions pour danser ou Rot de la poésie à percevoir – avec sa "page blanche avec trous" –. Dans la même veine, La Monte Young propose une musique que l'on perçoit par la lecture, notamment *Compositions 2 à 6* (1960):, des annonces, et *Compositions 9 à 15*: des actions. En guise d'exemple, citons la *Composition 4* qui consiste à annoncer au public que les lumières seront éteintes pour toute la durée de la composition. L'oeuvre se termine, après une durée prédéterminée, par l'allumage des lumières et comprend l'acte d'informer l'auditoire que les activités s'étant déroulées au cours de cette durée prédéterminée constituent la composition. La *Composition 10*, dédiée à Robert Morris, se déroule dans le tracé et dans la suite d'une ligne droite. *Composition 9* consiste en une enveloppe contenant un carton à utiliser. Le recours à une multitude de média, auditifs,

actifs, sensoriels, à travers les procédés d'imprimerie; le recours à la lettre et la carte postale, se retrouvent tout au cours de l'anthologie. Dennis utilise la poste ou la télégraphie pour communiquer un ensemble de non-sens. MacLow adopte la machine à écrire pour la formation de groupes de signes aptes à des actions théâtrales ou musicales. Earle Brown et Terry Riley au contraire optent pour la page comme espace libre et indéfini capable de donner à la structure musicale une mobilité et une intensité infinies. Tous ces travaux opérant sur un matériau conceptuel trouvent leur expression théorique dans un texte de Henry Flynt. Publié en 1961 sous le titre de *Conceptual Art*, ce texte est en effet le premier travail où le concept devient l'oeuvre, et 'Concept Art' un type d'art au sein duquel le matériau opératif est le langage écrit. Ce travail, anticipant de plusieurs années les théories de l'art conceptuel, déplace l'attention de l'art à la philosophie du langage et à son intentionnalité.

Flynt y expose la démonstration philosophique de la possibilité opérative de l'art conceptuel par l'analyse des rapports entre structure et musique, ou structure et mathématique, avec un glissement d'attention de la forme de présentation vers les relations et le processus opératoires. Un processus théorique que Flynt arrive à appliquer aussi à l'art depuis 1960, en mettant l'accent sur la connaissance, la science, le processus intellectuel, la structure, l'analyse, l'investigation de l'oeuvre d'art; provoquant ainsi un changement du niveau de langage, d'objet à contexte.

Dans le champ du travail contextuel, Flynt utilise la musique, la mathématique, la logique philosophique et sérielle pour désorganiser les routes traditionnelles du processus artistique. Toute sa production tend à démontrer que les prémisses de la mathématique, de la musique et de la philosophie sont souvent fausses. Par exem-

ple, un concept considéré comme outil spécifique de sciences particulières peut perdre ses restrictions lorsqu'appliqué à l'art à travers ses travaux. Il traite de logique artistique et esthétique avec des travaux tels: *Concept Art Version of Mathematics Systems 3/26/61/(6/19/61)* - ou *Concept Art Innersegs* (May-July 1961), travaux portant sur l'indétermination et la liberté arbitraire des concepts mathématiques et sur les structures opératives. L'écrit, chez Flynt, transforme chaque signe artistique en élément sémantique. Le travail artistique dès lors tend à abolir sa charge visuelle et esthétique pour devenir argument. Il s'institue comme signification intrinsèque du langage. Il se réfère constamment à lui-même, il retourne et se replie sur lui-même. L'effort se situe donc au niveau de la lecture et de l'attention sémantique. Toute dispersion visuelle est abolie. Le médium écrit réduit la composante "publicitaire" et "visuelle" qui implique la participation émotive et sensorielle du spectateur, et il amène l'art vers un système de participation "froide" qui ne s'adresse qu'au processus intellectuel et conceptuel.

Un participation "froide" et une abolition visuelle que Piero Manzoni réalise par son livre *The Life and the Works* (1962), cent pages blanches parmi lesquelles une seule - la couverture - comporte des caractères d'imprimerie: le titre et le nom de l'éditeur. Ce livre de Manzoni élimine toute philosophie dans la parole, C'est la "tabula rasa", tout comme dans ses *Achromes*. Ce dernier livre sert à annuler la mystique personnelle et la charge existentielle de la parole, à émettre le livre comme nouvelle valeur artistique et médium autosignifiant doté d'une individualité propre et d'un contexte primaire. Le livre se situe comme oeuvre d'art, avec ses pages et sa forme, le numéro des pages et leurs dimensions. Le texte est un fait interne, une intervention violente et gratuite sur les argumentations

du livre. Le livre envisagé comme phénomène et entité abstraite constitue donc une autre façon d'énoncer une intervention et de posséder une nouvelle donnée élémentaire, comme la toile, la merde, le souffle, le sang, la ligne, le corps, l'empreinte. Il s'avère une autre façon "d'être en action" pour chercher les signifiants et éliminer les raisons externes visibles.

L'élimination des raisons externes visibles a été radicalisée dans l'édition par Peterson du livre de Manzoni. Il y élimine la matière et l'opacité de la page pour y introduire à l'aide de pages de plastique transparent la notion même de transparence. Ces pages rendent précaire l'aspect physique du livre en déplaçant la tension vers l'essentielle fonction du support absent qui demeure toujours précis dans son essence. Une lapidarité et une essentialité conceptuelles caractéristiques de toutes les recherches de l'informel froid qui s'effectuent autour de ces années-là. Il ne suffit que de prendre en considération des travaux de Morris, Cunningham, Rauschenberg, Graham, Rainer, Paxton, Childs, Simone Whitman et des artistes travaillant au sein du Judson Group. La danse de son côté devient une activité germinale et libératrice de l'état psychophysique à travers gestes et actions physiques où le corps s'institue comme unique réalité primaire et unique instrument d'existence avec son poids, sa sueur, ses muscles, sa structure et son effort: une mutation donc du signe de la clause trouvant sa théorie et documentée dans *Changes* de Merce Cunningham - un livre réalisé à l'aide des techniques diverses: photographie, notes, écriture directe, surimpression, publication de brouillons, dessins de mouvements et de chorégraphie, collages, affiches et manifestes. Ceux-ci se fusionnent pour former une théorie visuelle qui, entre 1950 et 1960, s'applique à la musique concrète, au happening, au mouvement libre et organique. Un moment donc où "le danseur

en arrive à un point donné dans l'ère de la danse. Ces points dans l'espace ou ce moment dans le temps constituent concurremment un centre pour le danseur et il y demeure ou s'éloigne vers le point suivant, le centre suivant. Chaque danseur a cette possibilité et, de moment en moment, de point en point, le danseur se déplace séparément''.

La danse devient une position libérée et libératrice qui ne croit plus à la tyrannie du ballet et à l'autorité institutionnelle du mouvement obligé mais à la vitalité de l'espace examiné et au corps agissant. Cette vitalité est aussi présente dans le livre qui résulte en un espace de performances visuelles et théoriques où la rigidité de la page explose, tout comme à travers les images et les paroles. Dans le champ de la musique, Terry Riley, La Monte Young, De Maria, Steve Reich, Maciunas, Marian Zazeela, Robert Dunn, la Fluxus Orchestra et Giuseppe Chiari amènent le signe musical vers un degré absolu en le réduisant à son contenu élémentaire – organique et technologique. Ce dernier comprend la temporalité de la vie et la matière de la nature réelle ou artificielle, humaine ou instrumentale.

Le climat d'absolutisme s'étend donc à toutes les activités de communication. Au théâtre, le "Living Theater" et Alan Kaprow, Oldenburg et Dine, transforment l'évènement spectaculaire en une rencontre d'actions, d'objets et d'évènements accidentels et contingents dans un champ de mouvements libérateurs ou accumulateurs où l'arbitrarité du cas se mêle à l'activité mondaine du fait: le happening. Les vicissitudes du happening sont documentées aussi dans *Store Days* de Claes Oldenburg et Emmett Williams, un recueil des pistes des évènements réalisés par Oldenburg au cours des années 1961-1962.

Un happening théâtral se traduit en évènement matériel chez Klein et Manzoni, Beuys et Vautier, le Groupe Fluxus et Brecht,

Kounellis et Morris. Cet évènement matériel qui n'exalte plus le spectaculaire mais le résidu physique – tel l'empreinte de son propre corps, de son propre pouce; l'image de soi-même ou de son propre moi, des idées et gestes arbitraires. La documentation recueillie dans *Fluxus no. March 1964*, *Valise Etrangle* ou *The Paper Snake* (1965) de R. Johnson, ou encore dans *Chance Imagery* (1966) de Brecht et *Ecrit pour le Gloire a force de tourner en rond et d'être jaloux* (1959-1969) de Ben Vautier, *Games at the Cedilla* or *The Cedilla Takes off* (1967) de Brecht et Filliou, atteste cette affirmation. Des livres qui, même si publiés entre 1964 et 1970, représentent cette intentionalité propre aux années 1960-1963: la considération de l'action comme producteur de pistes, du médium comme révélateur de ces pistes ou ces résidus fantastiques et imaginaires, conscients et arbitraires, libres et accidentels.

L'éventualité et l'arbitrarité sont niées par la position pro-artistique de révélation ou de découverte des choses, scient elles réelles ou créées par les média (la photographie, le dessin animé, l'affiche, la reproduction, la reconstruction visuelle, etc). Si en effet l'informel froid est un non-mouvement libérateur des sophismes et des obligations linguistiques, le pop-art est un mouvement analytique et idéographique des langages des communication, des choses et des non-choses. Les travaux d'Oldenburg, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselman, Segal et Warhol tendent à révéler les choses banales non pas pour les libérer mais bien pour les lire. Le pop agit au niveau visuel et non pas concret; il enregistre et ne présente seulement qu'une image. Il ne s'intéresse ni au comportement ni à l'action. C'est en ce sens que nous devons lire le travail d'Ed Ruscha sur la réalité quotidienne, travail qui se concrétise par une série de livres datant de 1962 à 1966, tels: *Twenty-six Gasoline Stations*, *Various Small Fires*, et *Every Building on the Sunset Strip*. Réalisé en 1962 et publié en 1963, *Twenty-six Gasoline Stations* est un

ensemble de photographies portant sur autant de stations situées en Californie, au Texas, Oklahoma, New Mexico et Arizona. Le livre révèle la complexité visuelle du panorama urbain et extra-urbain américain. En quelque sorte, c'est une enquête qui dans l'uniformité des images, tente de révéler la complexité des signes et des sens du contexte quotidien. De la même façon, Warhol utilise la photographie de la mort, Oldenburg la dilatation de la fausse banalité, Lichtenstein la grandeur macroscopique du dessin animé.

Dans *Various Small Fires* (1964), Ruscha continue cette analyse du quotidien en reproduisant seize photographies de divers feux de petites dimensions - comme le feu d'une cigarette, d'un cigare, d'un tube à gaz, d'une allumette, d'un briquet et enfin la photographie d'un verre de lait. Cette dernière est une image désorganisant qui tend à aplatir ultérieurement la banalité des feux et à rendre le travail ouvert, presque en un continuum de la réalité.

La séquence: *The Sunset Strip* (1966) est réalisée d'une unique grande page pliée comportant aussi ce type de continuum. Les édifices "au soleil" y sont représentés dans une séquence réelle qui reproduit exactement la disposition des édifices et leur position. Il est ainsi aussi des livres de Ruscha: *Thirty-four Parking Lots* (1976) et *Royal Road Test* (1967), respectivement une publication présentant trente-quatre terrains de stationnement vides et la destruction d'une machine à écrire de marque Royal dans une rue. *Nine Swimming Pools* (1970) soumet des photographies couleur de neuf piscines et *Real Estate Opportunities* (1970) une suite d'images de maisons à vendre ou à louer. L'année 1966 représente l'extrême conclusion des média figuratifs et de l'image mais c'est aussi à ce moment que l'art minimal réussit graduellement à déplacer l'intérêt concentré sur l'image et son aspect formel et figuratif vers l'apriori et l'idée présidant à l'organisation formelle des éléments. Judd, Morris, Flavin, Lewitt et Andre proposent les

bases qui permettront l'introduction d'une nouvelle analyse du concept où préside la fonction de la forme et la structuration objective et spatiale. Les structures primaires expriment une tendance à l'épuration de la forme. Elles modifient l'aspect morphologique, le traitement esthétique et la décoration pour y substituer le sens de l'usage et de la fonction. Il suffit de se référer aux *L Beams* de Morris, aux réticules combinatoires volumétriques et linéaires de Lewitt, aux désirs d'abstraction et de négation d'objectivité par la lumière chez Flavin; aux théories de Judd et de Ad Reinhardt, à la reconnaissance non pas de la forme mais de la procédure d'éléments simples et primaires chez Andre, pour démontrer comment le travail se développe de 1963 à 1966 par des articles qualifiés de "minimals". En considérant ces oeuvres, on peut donc comprendre comment ces artistes ont radicalisé la recherche artistique par la tentative de pousser l'abstraction encore plus loin pour atteindre l'abstraction pure du langage. Initiée en 1966, la reconnaissance du langage comme point ultime d'abstraction artistique par des artistes tels Burn, Ramsden, Kozlov, Baxter, Brainbridge, Hurrell, Kosuth, Atkinson, On Kawara et Baldwin, a poussé la conscience artistique à considérer la parole écrite ou parlée comme partie nécessaire du travail artistique. Cela implique que l'attention ne porte plus sur l'objectif et le physique mais sur l'idée et sur l'investigation de l'idée, sur le langage écrit. Les travaux de ces artistes sont minimaux et basés sur des points et des structures abstraites. Les mots n'y ont pas d'importance intrinsèque mais ils véhiculent une information importante à propos de la fonction et des catégories de l'art. Ils contribuent à faire du langage un instrument d'activité opérative, un travail séparé et indépendant du produit, un ustensile qui n'est significatif qu'en terme d'idée et de procédure linguistique.

C'est alors en 1966 que les systèmes de logique et le processus artistique com-

mencèrent à se définir par le biais du langage écrit et publié de livres et de diverses publications. Tous les objets privilégiés furent éliminés et le niveau objectif était abandonné pour conduire à la réalisation de travaux qui pourraient être du domaine public et pourvoir à une fonction intellectuelle comme le texte de point (...qui, lorsque répété n'égal pas une série de textes) à l'opposé de point (qui, lorsque répété de vient inévitablement une série).

Le livre de Pistoletto *Les dernières paroles célèbres* illustre cette nouvelle façon d'utiliser le langage en tant qu'outil artistique. Il s'agit d'un travail théorique individuel portant sur la distinction entre la pensée et le corps, laquelle conduit à une dualité chez l'homme et à une réflexion sur la méthode de travail et d'être qui établit la relation entre le travail intellectuel et la travail physique. Les textes de Burn, On Kawara, Atkinson, Baxter, Kosuth, Kozlov, Ramsden entre autres, publiés entre 1966-1967, ne devraient pas être compris en tant que référant à des objets ou à des "happenings"; ils ne réfèrent qu'à eux-mêmes ou à des concepts abstraits. Ce sont des oeuvres nominales basées sur des points ou des structures abstraits, transformant le langage en instrument d'activité courante. Elles opèrent séparément et indépendamment du produit, un outil qui n'est pertinent qu'en termes d'idée et de processus linguistique.

Il devient évident que parallèlement à l'importance assumée par le texte se développe une attention aux média pouvant véhiculer ce texte. Pour cette raison, revues, livres, affiches et publications variées sont utilisées, vers les années 1966-1967, comme média opératifs en autant qu'ils s'instituent comme instruments d'utilisation commune à tous les artistes. En 1966, On Kawara entreprend *One Hundred Year Calendar* comprenant: *I Went*, *I Met*, *I Read* and *I Got Up* réalisées avec tous les instruments d'imprimerie et de distribution informelle.

Ce grand livre de On Kawara comprend la liste des personnes rencontrées quotidiennement (*I Met*) dont il note le nom sur un carnet, un calendrier et une carte de la ville dont On Kawara a parcouru les rues (*I Went*). Naturellement, les raisons de ce travail sont extrêmement personnelles. Elles coïncident à des événements et des faits qui le concernent intimement. Néanmoins On Kawara est le premier artiste à substituer le signe linguistique, l'objet ou l'évènement, qu'il signifie soit une date, une latitude, un plan, un nom, un titre.

Les travaux conduits en 1966-1967 par des artistes tels: Terry Atkinson et Michael Baldwin, Ian Burn et Mel Ramsden, Joseph Kosuth et Christine Kozlov (tous des artistes qui ont contribué à la fondation de *Art-Language*, *The Journal of Conceptual Art* (1969) avec David Bainbridge et Harold Hurrell) sont également des travaux d'abstraction, le travail de ces artistes commence en effet en 1966 et se développe totalement en 1967 lorsque se produisent une série d'expériences à travers des projets, des sessions ou des définitions d'art non-visuel. Que l'on pense aux: *Measurement Drawings* et *Time Drawings* (1966-67) de Atkinson et Baldwin où la méthode utilisée n'est dictée que par la condition nécessaire d'utilisation d'un espace et les conditions pour en faire un système de signes et de dimensions; aux travaux non-visuels (*Mirror Piece*, *Premise 1 Linguistic Conditionals*, *Undeclared Glasses*, *Notes on Procedure* (1966-67) de Ian Burn et Mel Ramsden; aux travaux traitant de la non-substance de l'art et des méthodes de transmission possible; aux travaux de Joseph Kosuth *Specific Art As Idea Is Idea* (1967) *Present Where Abouts Unknowns* (1966) *Any Five Foot Sheet of Glass to Lean Against Wall* (1965), qui ne consistent qu'à la forme de présentation de l'idée ou du fait choisis.

Dans cette ligne, il faut aussi considérer les textes de Christine Kozlov sur les sons et les bandes sonores, présentés sous forme de

télégramme ou de texte tels: *Composition for Audio Structures* (1967); ou *Crane* (1966) et *Bottle Rack* de Brainbridge qui s'avèrent des instruments ou des outils dont la fonction sémantique a été décidée d'une fois à l'autre en annulant le statut de signe-ustensile.

Ce sont des travaux qui, même s'ils se ressentent encore d'une complication objectivante ou plutôt objective, conduisent l'oeuvre d'art à un choix intellectuel ou à un processus intellectuel; jusqu'au point où en 1967 la production de plusieurs artistes ne se développe qu'à partir de définitions linguistiques, à partir de catégories de procédures sémantiques, à partir de cadres référentiels et à partir de textes et de traités. Ces travaux se traduisent en livres ou publications, revues, catalogues et volumes variés.

Une nouvelle conscience se définit: le livre ou sa lecture se réfèrent directement au mode d'action et de pensée. Kosuth, dans une démonstration à la Lannes Gallery à New York, invite quinze artistes (Morris, Reinhardt, Le Witt, Rinaldi, Mangold, Baer, Graham, Smithson, Andre, Kozlov, Bochner, Ryman, Fauju, Rossi et lui-même à présenter leur propre livre préféré. Ce concept explore la tension de l'oeuvre comme choix exprimé non plus à travers un objet ou un signe esthétique physique mais à travers un livre et les qualités de son contenu et de son langage écrit.

Le livre transmet des arguments comme information pure comportant une structure dialectique/linguistique qui remplace la structure spatiale/visuelle/esthétique de l'objet. Il devient le médium le plus apte à véhiculer les déclarations et les affirmations, un mode et une technique de production artistique.

Cette technique est utilisée par Atkinson et Baldwin lors des assertions de *Air Conditioning Show* (1966-67): un travail dont le contenu est une série d'assertion quant à l'utilisation théorique et hypothétique d'une colonne d'air dont la base fait un mille carré

et dont la hauteur et la location sont indéterminées. Le texte s'y traduit en un examen micro-réductif d'entités non-visuelles et hypothétiques non-définissables. On y parle de vide, d'atmosphère, de pression, de démarcation et de limite d'un ensemble non précisé. Conséquemment, l'identification de la colonne s'effectue sans égard à l'importance des postulats écrits qui dans la spirale tautologique seront analysés d'un point de vue linguistique/discursif conduisant ainsi le discours à un examen des relations entre hypothèses et paroles, propriétés logiques et connexions linguistiques.

C'est aussi en 1967 qu'Atkinson produit *Hot Cold Book, Induction Loop, Temperature Show, Heat Show and Oxfordshire*, des travaux impliquant des axiomes sémantiques, des classes de catégories référentielles, des signes syntaxiques, des termes ou des définitions de vocabulaires, la logique, le refus de l'objet comme objet d'art et l'analyse de l'art comme contexte.

D'autre part, on retrouve aussi en 1967 *Black Book* de Mel Ramsden, qui déjà en 1966 commençait avec Ian Burn à travailler dans le champ de l'art non-visuel et de l'art conceptuel. *Black Book* est un "New Art Dictionary" construit à partir d'une structure sémantique de certaines définitions et certains extraits du langage artistique courant. C'est aussi une rubrique, une récolte de termes et de notes non-empiriques mais abstraites, de signes portant sur l'art. Il se veut le premier instrument d'utilisation et d'énumération des termes qui en sont arrivés à former l'art au niveau linguistique écrit et parlé. Clairement, cet instrument de consultation/définition est le stimulus pour vérifier systématiquement, avant l'aspect visuel, l'aspect substantiel et conceptuel du discours artistique. Encore ici on note un changement de signe, de l'attention portant sur l'objet d'art à celle portant sur l'art et l'objet: deux signes distincts et différents qui, avant de s'incarner dans une réalité physi-

que, sont des concepts, des définitions ou des termes linguistiques d'un dictionnaire.

Cette notion de dictionnaire/catalogue de termes ou linguistiques, ou visuels, ou individuels, ou informatifs ou gestuels, ou factuels, ou fantastiques, prend encore plus d'ampleur en 1968 avec la publication d'un grand nombre de travaux de Kosuth, Ramsden, Paolini, Walther, Weiner, Huebler, N.E. Thing Co., Kaltenbach, Burn, Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrell, Prini et Warhol.

L'étude de la propriété des termes devient en effet fondamentale pour la communication puisque la connaissance et la science artistique dépendent de tous les signes linguistiques ou des termes qui forment la véracité ou les propriétés des propositions artistiques. Dans *Four Titled Abstracts* (1968), Joseph Kosuth souligne la doctrine des mots et des vocables en tant qu'unités de base des propositions et du langage artistique; des titres et des vocables faisant partie de l'art comme contexte: "Art as Ideas as Idea". Il y explore diverses définitions d'un même mot abstrait qu'il puise dans divers dictionnaires, pour démontrer les limites de temps et de relation des termes linguistiques qui ne sont connus qu'en termes personnels et non-objectifs et auxquels l'enquête doit avant tout référer; pour démontrer aussi la fonction des éléments directs et implicites, tout en considérant le contexte artistique comme objet mental. La connaissance des termes est liée à leurs différentes définitions et l'art, la proposition complète, est limitée à l'information et à l'inconsistance de la signification des termes ou des signes linguistiques utilisés, forçant ainsi à reposer les termes originaux. Le langage devient donc une succession d'utilisations et de significations sans limite, comme la connaissance des signes est sans limite lorsqu'elle réfère à des objets vivants ou des personnes. "Cioche non ha limiti e che per sua stessa natura non ammette limiti di sorta" comme l'appliquera Giulio Paolini dans son livre. Ce livre n'est

autre chose que la publication, en ordre alphabétique, des prénoms et des noms de personnes qu'il connaît. Il en résulte un enchaînement de signes et de vocables que le lecteur ne reconnaîtra qu'à la condition expresse de connaître les personnes dont les noms sont mentionnés. Un discours sur les signes personnels et individuels qui démontre l'abstraction du nom comme signe insignifiant lorsqu'il est lu sans la connaissance vivante à laquelle elle se réfère. Le nom devient un terme personnel et subjectif. Il ne possède aucune caractéristique universelle ni linguistique. Il ne s'agit que d'un terme de caractère abstrait, indissoluble de la personne. Donc, un dictionnaire de termes complètement abstraits et sans signification, pouvant être dilaté à l'infini et ne trouvant jamais de correspondance réelle autre que la connaissance particulière. Un livre qui se pose comme signe opposé à l'objectivité (toujours hypothétique) du livre/dictionnaire ou de la liste scientifique (toujours relative) des termes et des significations à vérifier continuellement et personnellement.

Ce type de vérification du signe comme abstraction, Iain Baxter - fondateur/conservateur de la N.E. Thing Co. à Vancouver - l'entreprend dans son *Portfolio of Piles*. Dans ce cas, elle s'effectue à partir d'un terme unique et ses référants objectifs possibles: le terme choisi "pile" ou tas comme ensemble d'objet superposés pour former une colonne ou un ensemble. *A Portfolio of Piles* est donc une publication où Baxter rassemble la documentation iconographique de divers types d'accumulation: tas de bois, de fils barbelés, de pierres, de bateaux, de "containers", de souliers, d'autos, de fruits, de feuilles de papier, de chaînes, de bidons, etc... Leur signification réside dans la vérification du terme final choisi et non pas dans le choix des arguments. Accompagné d'un plan topographique de la ville et d'une liste d'adresses, où les piles ont été repérées, ce livre est le résidu mental et visuel de l'idée de ces piles d'objets et de

matériaux. Reconnaisant la nature des différentes piles, Baxter ne peut néanmoins garantir qu'elles demeureront sur le site et dans les conditions où elles ont été repérées. L'artiste vérifie ici donc la nature du terme et en déclare l'abstraction à travers une iconographie réelle à disparition totale. Une disparition totale des relations entre terme et signe physique ou entre signe physique et terme, comme le souligne Lawrence Weiner dans son livre *Statements*: un ensemble de déclarations générales et spécifiques proposé comme travail artistique. Le travail de Lawrence Weiner s'appuie sur la recherche d'hypothèses ou d'intentions mentales pouvant devenir travail public ou privé, tant que les intentions peuvent être exécutées par l'artiste ou qui que ce soit, sans devoir pour autant être nécessairement réalisées. Le livre devient donc une collection de travaux aux significations multiples confiés à la réalisation mentale-physique de l'exécuteur - ce dernier n'étant pas nécessairement l'artiste. Il en résulte un champ potentiel du processus mental où chacun émet la signification et les conséquences possibles des actions. Weiner n'offre qu'une trace propositionnelle du travail. Il ne fournit pas de données, de sites ou de mesures. Il commet des propositions: "one sheet of plywood secured to the floor or wall"; ou "one standard dye marker thrown into the sea" ou encore "an amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry". Des directions générales auxquelles s'ajoutent des directions spécifiques où Weiner offre des données et déclare qu'elles ont été réalisées spécifiquement. C'est-à-dire, qu'elles ont acquis un aspect physique particulier comme: "three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn. This lawn is allowed to grow untended until the grass is free of all vestiges of white highway paint". Ce sont là des actions spécifiques que Weiner a réalisées de 1968 à 1970. Elles impliquent la collection privée ou le domaine public avec le passage d'un état

mental à un état physique. Cet état mental fantastique et libre est ramené à une analyse scientifique rigoureuse dans les livres de Mel Ramsden: *Abstract Relations* (1968) et *Six Negatives*. Ces publications consistent à la présentation de divers schémas concernant les relations abstraites. Dans le premier livre, *Eight Negative Frameworks*, il expose: "existence, relation, quantity, order, number, time, change, and causation", dans le second, six divisions de relations abstraites: "space, matter, intellect (2 divisions), volition (2 divisions) et affections". Ces schémas rigoureusement scientifiques et analytiques, subdivisées en sous-définitions et catégories variées et passant de la dénomination générale à la dénomination spécifique, sont des reprises en négatif de volumes et des schémas de linguistique générale sans aucune intervention esthétique ou linguistique à posteriori. La présentation des catégories elles-même définit le travail et son argument, aucune omission n'est permise. L'unique intervention est donc le choix du schéma et du livre qui en découle.

La matière logique chez Ramsden pointe évidemment vers des définitions et des catégories linguistiques de mots. Les différentes conceptions schématisées sont déjà matériau du travail. Se déplacer à l'intérieur du champ conceptuel indique de fait une méthode d'investigation et d'analyse préjudicielle des schémas et des systèmes logiques, prémisses de chaque discours sur l'art ou de chaque discours artistique; donc une totale identification entre méthode et catégorie de signes linguistiques et de travaux artistiques. On peut trouver un éclaircissement ultérieur de la position de Ramsden dans *Three Books As One Connected Work* (1969); présentation de trois livres "paperback" portant sur la linguistique générale. Leur lecture et analyse, orientées par l'utilisation d'une bandelette indiquant la disposition du "matériau", forment un travail unique que déplace l'attention accordée à la réalisation ou la lecture

vers le processus opératif mental. Un processus que Ian Burn adopte lui aussi dans *Xerox Book I* toujours en 1968. Le livre naît de la réalisation de copies xérox d'une page où des points noirs sont distribués irrégulièrement. Le procédé qui donne sa signification au travail consiste à la réalisation d'une xérocopie de la page. Par la suite, cette copie est utilisée pour en produire une autre, et ainsi de suite. Chaque copie successive est réutilisée pour réaliser la suivante jusqu'au nombre de cent pages. Le procédé évolue en fonction de la machine au fur de la production. Les changements se développent en fonction du médium utilisé. Le même procédé est aussi utilisé dans la production de: *Andre Barry Huebler Kosuth Lewitt Morris Weiner*. Réalisé à l'aide de xérogaphie, ce livre est une nouvelle formulation de page en page avec la suite du tirage. Son raisonnement de base se résume à la conséquence opérative de l'instrument utilisé qui pour réaliser des copies recourt à une transmission lumineuse appliquée sur un papier sensible.

Dans la même veine, Andre réalise une séquence en disposant un rectangle sur une page, rectangle qui est répété sur la deuxième page et auquel il en ajoute un second. La troisième page en comprend trois; la vingt-cinquième en présente vingt-quatre plus un. Barry élimine la répétition avec variations intentionnelles dans un microcosme d'un million de points divers, avec toutes les variations, casuelles et non-intentionnelles, que la machine xérox introduit. Son intention est la non-définition, la dématérialisation moléculaire et l'annulation du système logique et mathématique qui disparaît dans un néant indéfinissable physiquement et conceptuellement.

Au contraire, Huebler adopte la forme de la page au livre comme terme de travail. Il en conditionne la perception à travers une série d'interventions logiques qui éloignent graduellement le lecteur de la perception de la page comme lieu, pour le situer dans le

processus de pensée déterminé et voulu par l'artiste. La première page n'est dominée que par ses dimensions: "An 8 1/2" x 11" sheet of paper". Par la suite elle subit une série de définitions et de points, tels: "A point located in the exact center of an 8 1/2" x 11" xerox paper; ou "A and B represent points located one inch behind this picture plane"; ou encore des droites et des phrases: "ABCDE represent the lower ends of fine line one inch long located exactly on the picture plane"; jusqu'à un ensemble de points, de lettres, de lignes et des phrases dont la lecture et le processus conceptuel constituent le travail. Un processus conceptuel qui chez Kosuth est considéré comme processus opératif tendant à réaliser le travail qui fait partie du livre. Kosuth analyse et présente cette analyse comme travail; procédé d'où naît le projet et où il se concrétise; détaillant avec des phrases toutes les phases variables à partir du titre du projet et comprenant la machine xérox utilisée, le matériel d'imprimerie, les artistes, le conservateur, l'éditeur et le travail des artistes, pour composer le livre entier. La séquence des phrases est: "Title of project/photograph of xerox machine used/xerox machine's specifications/photograph of offset machine used/offset machine's specifications/photograph of collation machine used/collation machine specifications/photograph of binding machine used/binding machine's specifications/photograph of paper used/specifications of paper used/photograph of ink toner used/specification of ink and toner used/photograph of glue used in binding/specification of glue used in binding/composite photograph of workers at Xerox/composite photograph of artists and director of project/composite photograph of Carl Andre's project/composite photograph of Robert Barry's project/composite photograph of Douglas Huebler's project/composite photograph of Joseph Kosuth's project/composite photograph of Sol LeWitt's project/composite photograph of Robert Morris' project/com-

posite photograph of Lawrence Weiner's project/photograph of whole book." Travail donc proposé comme tautologie propositionnelle du livre xérox que Kosuth réalisé à travers des séquences de variantes libres, les phrases, variantes qui chez LeWitt deviennent des signes graphiques linéaires comme les segments horizontaux, verticaux et diagonaux, forment quatre carrés à travers diverses combinaisons. Les pages de LeWitt reprennent ces dispositions qui varient ultérieurement dans chaque page. Les vingt-quatre pages reproduites naissent du calcul des combinaisons de la disposition des quatre carrés formant des carrés successifs, un calcul que présente la vingt-cinquième page du livre. LeWitt libère le procédé de combinaison à travers l'exécution manuelle des segments et des figures. Morris d'autre part, exalte la composante matérielle humaine de son intervention. Ses vingt-cinq pages présentent une répétition d'une carte circulaire du monde où les variations de masses produites par le recours à la technique xérographique créent un monde archaïque où terres et matières n'ont pas encore acquis leurs formes actuelles.

Enfin, Lawrence Weiner présente l'image d'une feuille millimétrée où l'on retrouve l'énoncé: "A Rectangular Removal from a xeroxed Graph Sheet in Proportion to the Overall Dimensions of the Sheet", une image tautologie d'elle-même.

L'assaut que livre l'oeuvre d'art à la Galaxie de Gutenberg ne se développe pas seulement à travers le livre, mais depuis 1968, à travers tous les moyens d'imprimerie. L'intervention artistique se concrétise aussi à travers revues, catalogues et publications de toute sorte. Dès 1968, l'art produit par le biais des média, plutôt que d'y être reproduit, atteint un niveau de production vertigineux. Les initiateurs de cette approche demeurent Seth Siegelau et Steve Kaltenbach.

La galerie Seth Siegelau entreprend, à partir de 1968, une série d'expositions de

publications réalisées par des artistes comme ceux nommés plus haut, *Statements* de Weiner et son *Xerox Book* que nous avons déjà décrit. L'opération transforme le travail traditionnel de mise en marché en une gérance d'information qui se sert de tous les autres média aussi bien le livre que le catalogue, le téléphone, la lettre, la photographie, la carte postale etc...

L'activité de Siegelau situe fondamentalement la galerie et le marché d'art dans le champ du behaviorisme des communications. Il est en fait le premier à concéder une liberté totale aux artistes qui ne sont plus conditionnés à produire des objets mais des informations et des idées. A la suite de son travail jaillit une impressionnante série de publications/catalogues réalisés principalement par des artistes conceptuels: Kosuth, Huebler, Barry, Dibbets, Weiner, N.E. Thing Co., Art and Language, Society for Theoretical Art and Analysis. Le catalogue devient un certificat/document/travail. Il suffit de considérer par exemple: *Douglas Heubler* (Novembre 1968), *January 5, 1931* (Janvier 1969), *March 1969*, *Andre, Barry, Dibbets, Huebler, LeWitt, Kosuth, Long, N.E. Thing Co. Smithson, Weiner* (Juillet-septembre 1969), des publications qui ont influencé toute la séquence de catalogues et autres publications confiées directement aux artistes à l'occasion de manifestations et de livres collectifs.

Le travail sur les masse-média à travers revues et journaux a été développé par Steve Kaltenbach qui, dès novembre 1968, publie une série d'insertions dans *Artforum*. Publiées mensuellement parmi les annonces publicitaires des galeries, ces insertions sont payées par Kaltenbach et ne sont pas signées. Elles paraissent de novembre 1968 à janvier 1970. Chacune concerne un des intérêts particuliers de Kaltenbach, ou, pose un énoncé personnel ou collectif, mais la signification en demeure ouverte. Les énoncés écrits sont: "Art Works" (novembre 1968) à propos du travail de Kaltenbach, "Johnny Appleseed" (décembre 1968) le nom

d'un légendaire cowboy comme Tom Dooley, "Art Package" (janvier 1969) la photographie d'oeuvre d'art célèbre enveloppée dans un paquet, "Tell a Lie" (février 1969) un subtil impératif désignant les oeuvres qui suivront, "Start a Rumor" (mars 1969), "Perpetrate a Hoax" (avril 1969), "Build a Reputation" (mai 1969), "Become a Legend" (été 1969), "Teach Art" (septembre 1969), "Smoke" (octobre 1969), "Trip" (novembre 1969), "You are Me" (décembre 1969). Le travail se termine avec le numéro de janvier 1970 où n'apparaît aucune insertion. Parallèlement, Joseph Kosuth travaille aussi à travers des média internationaux (revues et journaux). Le 27 décembre 1968, il publie "Time (Art idea as idea)" dans les journaux Londoniens: *The London Times*, *The Daily Telegraph*, *The Financial Times*, *The Daily Express* et *The Observer*. Le 5 janvier 1969, il publie "Existence (Art as idea as idea)" dans le *New York Times*, le 1er janvier 1969 dans *Museum News*, dans le numéro de janvier 1969 de *Artforum* et dans *The Nation* du 23 décembre 1968. L'exécution de travaux artistiques dans les média d'information devient de plus en plus essentielle à mesure que la situation artistique se développe et que s'affirment graduellement les opérations conceptuelles. Elles deviennent fonctionnelles, au niveau de leurs résolutions physiques, lors de la publication de travaux utilisant le langage écrit comme matériaux et l'opération théorique comme signification.

La tendance vers les champs d'activité conceptuelle et linguistique, développée pour combler la distance entre activité pratique et travail intellectuel, s'est déjà totalement affirmée à travers l'art conceptuel de 1967-68. Mais c'est à partir de la fin de 1968 et 1969 qu'elle se présente aussi comme moyen conscient d'un nouvel illuminisme doté d'une nouvelle conscience critique, chez des artistes oeuvrant dans le multimédia et non seulement des média d'informations, mais des média bio-physiques et concrets: Warhol, Pistoletto, Nauman, Dib-

bets, Prini, Andre, Acconci. Ces derniers sentent que leur exigence pragmatique ne peut investir d'elle-même et sans résidu le champ conceptuel et informationnel. La pensée est elle-même aussi une action. Une action sur des signes, il importe peu qu'ils soient matériels ou non. Donc la pensée, le discours, le traitement ou la communication, à travers des signes écrits ou parlés, s'appuient sur des travaux physiques; l'importance du résultat est la signification. Une signification surprenante que Warhol vérifie dans: "A" (1968), un livre réalisé par l'enregistrement d'une journée entière, de l'heure 0 à 24 heures, des discours, idées, phrases, rythmes et pensées produits par les personnes présentes dans son studio. Sa pureté fonctionnelle se manifeste dans les étonnants discours et faits de la vie quotidienne de Ondine, Drella, Stephen, Paul et les autres caractères de la Factory. Les discours mélangés aux interruptions techniques et aux sons externes donnent à la lecture du livre une agilité indéfinie quant aux modes de prévision et de régularisation des conséquences logiques/actives des actions quotidiennes. Des conséquences relatives et provisoires où les discours logique est brisé d'interruptions et de dispersions, psychophysiques aussi bien que vitales, au sein desquelles la situation de la pensée émise n'est ni subjective ni objective, donc extrêmement problématique et stimulante. Ce chaos informatif renverse toute logique et système d'analyse: il est une registration du temps réel révélant cependant une logique concrète, la logique du quotidien.

En 1969, Pistoletto, dans un grand livre (40 x 60 centimètres), note ce quotidien chargé d'idées et de travaux "non réalisables". Son livre: "*L'uomo nero, il lato insupportabile*" naît de la nécessité active de signer des pensées et des idées comme oeuvres d'art. Ces concepts et idées sont difficiles à réaliser et souvent il est préférable de ne pas les réaliser. Le livre se présente donc comme une séquence d'idées de théâtre, de travaux,

de notes personnelles. Mais il demeure fondamentalement un travail où l'énergie de Pistoletto se pose sur la page. Il devient un autre travail qui tend à faire prendre conscience au lecteur de son propre dédoublement lecteur/acteur. C'est une tentative de libération de l'espace énergétique multiple, de l'espace de la page, du travail, de l'esprit et du corps.

Nauman explore ce travail physique dans *Clearsky*: un livre composé de huit pages pleine couleur variant du bleu ciel au bleu foncé. Le livre ne cherche pas la charge mentale de la participation sensorielle aux couleurs, à leurs tonalités et à leur variations. Le titre stimule la participation fantastico-mentale. Aucune intervention dispersive ou ouverte n'y est introduite, contrairement au travail d'Emilio Prini *Magnete*. Ce livre, bien que n'existant que dans un autre livre *Arte Povera*, apparaît comme une intervention exemplaire de réalisation opérative-informative dans un format de livre. Ce travail constitue une intervention ouverte, presque clownesque, où les images se mêlent à l'écriture, dans un indéterminisme des significations présentes ou futures, mais où se situe le flux d'énergie continue et incontrôlable du travail.

Les huit pages sont un aimant où les pôles se mêlent et s'entrecroisent avec les images, les écrits, les documents, les reproductions de travaux, les phrases et les objets sur le point de disparaître. L'aspect clownesque s'y déclare dès la première page où l'image masquée de Prini introduit le cirque avec une chansonnette: "Le pauvre criquet et la petite reine de la Guazza". Le "spectacle" consiste à la documentation d'idées et d'objets qui disparaissent complètement. Prini produit ce travail entre 1967 et 1968, au même moment que *Les Cinq Points de Lumière sur l'Europe*, projet faisant partie d'une série d'hypothèses de voyages documentés sur cartes topographiques et précédant d'environ une année les questions posées par l'art conceptuel en 1968. Cette série, Prini l'entreprend

en 1967. D'autre part, les travaux portant sur les hypothèses d'action, notées sur un "block note", aussi entreprises en 1967, constituent le véritable travail physique conceptuel de Prini. Les actions réelles y alternent avec des projets d'action qui ne seront jamais réalisés, donc demeurant au niveau d'existence conceptuelle. La première série de phrases/notes/slogans furent poinçonnées par le poids du bras de l'artiste sur des plaques de plomb. Réalisée en 1968, elle comprend quarante-quatre phrases, entre autres: "Ho letto Alice nel paese delle meraviglie", "ho preparato una trappola per Alice", "ho incontrato una tempesta, l'ho salutata", "ho dipinto irregolarmente una porzione di pavimento di anilina marrone, è stata consumata", "ho preparato un calcio fotografico, foto delle pareti pavimento soffitto di una stanza e colla sulle pareti della stanza, le porzioni di pavimento/soffitto/pareti sono collocate nella stanza, l'ambiente non è transitorio", "se una pietra non fosse una pietra non si sarebbe mai chiamata pietra", "fai una maschera come energia", "ho percorso un lungo tratto di strada a piedi, il mio corpo è stato fotografato in cinque punti fissi".

Cette séquence d'actions réelles, d'hypothèses de travail, de notes, de slogans linguistiques et d'affirmations s'entrecroisent dans le livre avec les photographies correspondantes. Par exemple, l'énoncé: "je parcours une rue en pente" est couplée d'une photographie de la pente de la Via Asserotti. La production d'affiches qui se poursuit au cours de toute la vie de Prini y est couplée de la carte topographique du plan de la côte ligurienne et la microphotographie de la maison où toutes les affiches ont été datées, signées et entreposées dans des contenants métalliques. Les édifices à être érigés au cours des années formeront une itinéraire touristique qui devra être incluse dans les guides de la ville de Gênes. La publicité de cet itinéraire sera faite par le biais d'une carte postale spéciale. Le travail qu'effectue Prini

demeure toujours incomplet et en état de développement continu, dans une osmose avec ses pensées et ses expériences vitales qui le poussent à une constante mutation. Ses travaux y sont enrichis et modifiés, niés ou annullés, dans un mouvement de balançoire infini de "non-travail" ou de dispersion du travail, à l'annulation de la reconnaissance artistique dans l'utilisation commune et claire de signes (écrits, phrases, titres, valeurs, argent, objets, images, etc...). Dès 1968-9 ces signes se transforment en portées culturelles et artistiques, reconnaissables et présentables sans aucune autre conformation/participation que celle de Prini lui-même.

*Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969* de Jan Dibbets est au contraire la documentation photographique d'un travail qui ne peut être vu dans son ensemble et ne peut être reconstruit que par le recours à la documentation. L'idée de Dibbets est qu'un oiseau voudrait contrôler sa sculpture. Cette idée n'est réalisable qu'à travers des images qui rendent son existence plausible. Elle consiste en un changement de la forme d'un territoire selon une idée libre et illimitée d'espaces biologiques, physiques ou écologiques. La démarcation potentielle de l'espace y est donnée par 5 tréteaux formant un dessin sur le territoire choisi. La sculpture y est marquée par les mouvements de l'oiseau volant entre les tréteaux érigés en 5 points d'un parc d'Amsterdam. Le livre présente donc toute l'idéalisation et la réalisation. Il offre une documentation du processus et des temps opératifs. Le travail physique ne laisse pas de trace, il ne crée le livre qu'en tant que travail.

En 1969, plusieurs livres/catalogues ont été publiés en tant qu'oeuvres d'art autosignifiantes. Par exemple, *7 Books of Notes and Poetry* de Carl Andre, un recueil de phrases et de poésie visuelle; *End Moment*, de Dan Graham qui rassemble des textes et essais portant sur des faits et des travaux et où l'essai est compris en tant que recherche linguistique de communication; et enfin au

même moment: *Selected Writings* de La Monte Young et Marian Zazeela. Des livres s'unissant aux publications d'artistes conceptuels tels que Atkinson, Baldwin, Brainbridge et Hurrell, qui en 1969 fondaient la revue *Art Language*. Cette revue d'art conceptuel présente phrases/essais/discussions/affirmations sur la fonction de l'art et de sa signification. Le premier numéro est un champ opératif où se rencontrent les travaux des conceptuels anglais et américains. A travers des écrits présentés comme oeuvres conceptuelles par Lewitt, Baldwin, Brainbridge, Graham, Weiner et Atkinson, le lecteur reparcourt les idées particulières ou encore les travaux des artistes. Le deuxième numéro, en 1970, prend déjà un aspect critique et dialectique avec les déformations du terme conceptuel et ses catégories arbitraires. On y trouve les discussions/traités/analyses théoriques/travaux de Barthelme, Burn, McKenna, Brown-David-Hirons, Tomson et Ramsden, cotoyant ceux des rédacteurs. C'est aussi en 1970 que l'on a prêté attention aux travaux des britanniques Gilbert and George dont les livres accompagnent les actions et les événements. Gilbert and George qui en 1969 prophétisaient l'avènement de l'"Art For All": un art à chanter, à manger, à lire, à danser, à marcher, à café, à philosopher, etc... Leur manière de vivre se transforme en oeuvre d'art. Leurs publications: *A Message from Sculptors Gilbert and George, To Be With Art Is All We Ask, The Pencil on Paper Descriptive Works* ne sont autre chose que des appendices descriptifs de leurs intentions comme *A Message*: un ensemble de petites photographies de travaux: "Relaxing", "The Meal", "Underneath the Arches", "Dusk Stroll Piece". Tous ces travaux réfèrent à des objets physiques particuliers qui y sont concrètement et intégralement mentionnés et documentés tels: poudre à maquillage, cendre et tabac, cheveux coupés, retails d'étoffe de chemise, une partie du déjeuner. Le tout est rassemblé dans une publication

d'un "parfait goût anglais".

*To Be With Art Is All We Ask* illustre au contraire à l'aide de paroles et d'images, les sentiments de Gilbert and George à propos à l'art. Le travail devient une déclaration d'amour romantique et passionnelle, une chanson à la muse inspiratrice et bienveillante qui rend heureux les jeunes sculpteurs. Ils lui dédient des paroles sublimes et enflammées: "Art we continue to dedicate our artists art to you alone, for you and your pleasure, for art's sake". Ils lui demandent protection et inspiration continues: "...we always ask for your help, art, for we need much strength in this modern time, to be only artists of a lifetime, to be with art is all we ask".

*The Pencil on Paper Descriptive Works* est une brochure sur la magie du dessin à la plume d'oie, une récupération de la sculpture antique et du dessin où l'habileté graphique est un fait personnel et où la beauté du travail demeure dans la simplicité et dans l'intelligence du dessin. Une découverte fantastique du dessin que Gilbert and George exaltent avec l'analyse de leurs dessins sur papier. Cette analyse porte sur l'organisation graphique, le signe, la manière d'utiliser l'encre, la sensibilité, les mesures, le tout traduit dans une fraîcheur de langage et des sentiments qui rappelle le *modus percependi* du 19<sup>ème</sup> siècle.

Cette manière de percevoir et d'agir, Stanley Brouwn la confie à l'ordinateur IBM, modèle 95, dans son livre: *100 This Way - Brouwn - Problems for Computer IBM, 360 Model 95*. Dans ce livre, l'artiste recueille une série de phrases débutant toutes de la même manière: "Show Brouwn the way in all cities, villages, etc. on earth from point X to all other points in that city, village, etc." puis "Show Brouwn the way from each point on a circle with X center and a radius of 1 angström to all other points (1 angström: 0,00000001 cm); et d'autres phrases où la variation ne se situe que dans la substitution de l'échelle de 2 à 100 angström. Le travail

Brouwn consiste donc en un catalogage de pas ou de minimes changements de direction mesurables et catalogables, tout comme dans son livre *La Paz* où il note une série de promenades ou de marches, de mesures différentes, en direction de La Paz, Rangoon, La Havane, Helsinki, Georgetown, Séoul, Washington, Warsaw, New Delhi etc... Ces promenades ont lieu dans un coin de Schiedam à Amsterdam. Catalogage et énumération d'actions que Burgy présente lui-aussi dans son livre: *Art Ideas for the Year 4000*: publication portant sur des exercices mentaux basés sur la technique analytique de la théorie des ensembles et des systèmes universels considérés en tant qu'agents d'interaction entre animé et inanimé, mécanique et biologique, entropique et anti-entropique, physique et mental, simple et complexe.

Le langage utilisé y est abstrait et nominal. Il rejoint une universalité des significations à travers des termes généraux et universels tels: temps, espace, heure, idée, extérieur, intérieur, séquence, continu, etc... Des projections mentales à quatre dimensions que Burgy reconnaît comme ses émissions, de l'intérieur vers l'extérieur, transmises de 1969 à 1970 par des phrases ou des paroles. Le livre comprend aussi des jeux d'opération mentale comme: fournir une réponse exacte à une séquence de signes et d'images; des idées d'ordre tels: "record an idea/think of all the ideas related to each idea/record them all/think of all the ideas related to each idea/record them all", et enfin cinq idées artistiques pour l'an 4,000 consistant à la révélation et l'étude d'entités abstraites.

Des idées comme travaux que Lamelas recueille dans *Publication*: une publication concentrée sur trois déclarations: 1) l'utilisation du langage parlé et écrit comme forme d'art; 2) le langage peut être considéré comme une forme d'art; 3) le langage ne peut être considéré comme forme d'art. Le livre présente les réponses faites à ces propositions par Arnatt, Barry, Brouwn, Buren, Burgin, Claura, Gilbert and George, Latham,

Lippard, Maloney, Reise, Weiner et Wilson. Le tout constitue la forme du travail de Lamelas. Chaque artiste ou critique intervient librement par un travail ou une intervention linguistique/analytique. L'art et la critique s'y mêlent et annullent la différence entre travail mental et analytique bien que ceux-ci demeurent toujours deux entités opératives distinctes et interchangeable.

Dans *Fractionals* et *Five Days and Five Nights*, Maloney pour sa part, réduit l'osmose écriture/analyse/théorie/phrasé écrite/travail/forme artistique à un ensemble de pièces linguistiques, divisées et disposées librement sur la page. Les deux travaux consistent en une série d'interventions et d'intentions écrites qui dans *Fractionals* sont substituées par des phrases telles: "One measure a page and mark/two a sheet arbitrarily squared/three from center of single sheet tear a particle of paper/four crease any sheet/five stain a page once... nineteen to be executed by a creative artist/twenty research a page." Dans *Five Days and Five Nights* elles se matérialisent par une progression d'intentions pour toucher les villes Amsterdam et Bruxelles, et qui s'échelonnent en 1970 et 1971.

Finalement, toujours en 1970, on retrouve un recueil de livres publiés par Sperone et rédigés par Weiner, Huebler, Barry, Merz et Kosuth. Le recueil impose l'idée d'une nouvelle fonction du directeur de galerie: celle d'éditeur. La série comprend *Traces* de Weiner, ' ' de Barry, *Fibonacci 1202* Merz 1970 de Merz, *Duration* de Huebler et *Function* de Kosuth.

*Traces* de Weiner consiste en un système de participes passés en anglais et en italien, correspondant chacun à autant d'actions du domaine privé ou public. Actions définies et indéfinies, fournies par la génétique sémantique de participe passé, qui rendent le travail Weiner presque abstrait. Il utilise d'abord des phrases et puis il réduit leur physicalité au participe passé du verbe pour en arriver au

maximum d'abstraction dans *10 Works* (1971). Ce travail ne consiste qu'à la présentation de propositions telles que: "under and over/and in and out/and over and over/and not and in/and on and off/and through and through/and about and around/" qui, interposées à travers "Risen and Fallen" forment un circuit sémantique entre l'abstrait et le concret.

Barry s'éloigne de cette identification abstrait/concret d'une entité indéfinie dans un livre sans titre qu'il compose avec des phrases non-spécifiques qui tendent néanmoins à fournir une signification spécifique par l'énoncé néant micromoléculaire. Comme chez Weiner, le problème est de faire un travail conceptuel à propos de ce qui n'existe pas, à propos du vide, la non-matérialité sur laquelle on peut se pencher grâce au langage. Dans son livre, Barry aligne des phrases circulaires relatives à son concept de non-entité physique qu'il identifie évidemment comme concept abstrait. Ses non-définitions, telles que "It has no durable attributes/it is intangible/it cannot be known through the senses/it has no specific arrangement/it is impossible to grasp /it is incomplete/" pour en arriver à "Sometimes it is physically solid, it sometimes lacks support/sometimes it is near, sometimes remote" concernent donc l'imperceptibilité d'une non-énergie qui n'en demeure pas moins énergétique. Son travail de 1968 traite de la détermination d'entités mentales qui sont des choses "unconsciemment perçues par les sens" et des choses que l'artiste connaît mais "auxquelles il ne pense pas à ce moment-là".

Ces faits dématérialisés tendent à l'expansion du processus mental relatif à la perception d'entités abstraites, un passage de la dématérialisation indiqué dans les travaux de Carl Andre, Lewitt, Flavin et Morris, à une abstraction linguistique/théorique chez Kosuth, Atkinson, Baldwin, Burn, Ramsden, Brainbridge et Hurrell.

Cette théorisation demeure matérielle et hypothétique dans *Fibonacci 1202 Merz 1970* de Mario Merz. Il s'agit là d'un livre composé de signes apposés sur les pages, signes étudiés selon la progression biologique/mathématique du moine Fibonacci, que Merz réinvente et applique à ses propres travaux. La page est ici considérée comme champ d'action, toujours selon une progression qui va de 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 1597 2584 4181 6795 10746 jusqu'à l'infini. Alors, une ligne droite qui se déplace dans une progression organique avec l'espace de la page pour tendre vers le travail de l'igloo - aussi formé dans la série Fibonacci entre les numéros 2584 et 75025. Merz prouve aussi que cette application organique/biologique d'un procédé mathématique existe dans l'espace d'un musée construit par Mies Van der Rohe. L'intervention de Van der Rohe consiste au recours à une spirale qui s'intègre totalement à la structure autant mathématique que géométrique du plan dessiné. L'application peut aussi être réalisée dans l'espace pure d'un diagramme curviligne, ou en relation à un schéma de croissance végétale comme chez Fibonacci où la croissance du pin, à partir d'une graine, s'effectue selon une progression déterminée par la série.

La notion de Merz quant à la série de Fibonacci naît de l'impossibilité de s'enfermer dans un espace physique clos pour pénétrer dans une dimension organique mentale où chaque élément possède plusieurs vies concrètes/abstraites. Chaque page du livre devient ainsi la mère de la page suivante et la fille de la précédente dans une succession de proliférations d'éléments naturels, pensés et conçus mentalement. Chaque image devient la racine de l'autre, disposées arbitrairement sur la page où les entités biologiques/végétales se mêlent aux entités mathématiques/conceptuelles dans une suite de renvois et de rappels infinis. Chaque anneau est le stimulus de la vérifica-

tion de la prolifération de la spirale de Fibonacci: une spirale, un diagramme ou une image dont le point de départ peut varier à l'infini, sans en conditionner le concept. Elle demeure libre et organique au point de départ, qui peut être un livre, une plate, une phrase, une fenêtre, un néon, un numéro, un espace, un objet. Bref tout ce qui peut se rapporter à l'idée; la pensée s'exprime par des spirales en restrictions ou dilatations; la pensée est certainement un nucléus inconnu chargé de polarités opposées qui ne peuvent être comprises que par un calcul infinitésimal.

Dans son travail *Duration*, Huebler atteint ce dévoilement du réel à travers un processus mental qui établit la progression des opérations conceptuelles/informations. Le livre se compose de divers travaux dont *Duration Piece 1* réalisé en Italie, et d'autres *Duration Pieces* réalisés à Londres et à Paris. Ces travaux consistent à une déclaration qui détermine a priori le processus documentaire, le temps d'un bond et d'une photographie, l'angle, l'ordre ou la casualité, pour en arriver à former un ensemble documentaire photographique constituant la forme du travail artistique. Dès lors, il s'agit d'une opération à propos de l'anticipation conceptuelle de l'oeuvre et de l'arbitrarité de son exécution; d'un système opératif rigide à propos de la conception et de l'ouverture nécessaire à sa réalisation. Le travail situe l'attention sur les entités abstraites de l'espace, du temps et du mouvement qui, pour être perçus, doivent devenir physiques. Cette physicalité du travail, Kosuth la pousse à une abstraction linguistique totale dans son oeuvre *Function* traduit en italien, en allemand, en français et en espagnol.

Ce livre est une succession d'éléments linguistiques/discursifs qui situent un contexte final et défini, complètement inconnu à l'extérieur des termes spécifiques de Kosuth. Il naît d'une série de phrases de dimension

momentanée et arbitraire qui tirent leur signification de l'intention de Kosuth, d'où la séquence: "i bambini sono illogici/chi sa trattare un cobra non pue o essere disprezzato/le persone illogiche non sono amate, che riguardo l'universo delle' persone: A) che sanno trattare un cobra; B) bambini; C) non amate; D) illogiche conduce alla frase/i bambini non sanno trattare i cobra". *Function* n'est donc, pour utiliser l'introduction/définition de Kosuth, qu'un segment numérique "un" (spécifique), tandis que le segment "deux" (général) est nécessairement fourni par le lecteur.

"La proposition (l'art) est limitée par l'information du lecteur (au moment de la publication) et par le sens inconsistant de l'information (concernant le futur). Il m'est impossible de spéculer sur l'un et l'autre. Cela s'applique non seulement aux propositions (en tant qu'unité et en tant qu'art) mais aussi à la série complète d'investigations. L'analyse de ma subtilité fournira un indice quant au processus utilisé. Le sous-titre "Art as idea as idea", "Art as idea as an idea", ou la présentation du concept de l'art conceptuel comme concept artistique est séparée à peine de la présentation d'un travail conceptuel particulier. Ainsi, mes travaux peuvent être considérés en tant que propositions unitaires. Chaque unité n'a plus de valeur inhérente ou de signification qu'une autre; à quelque moment de la succession, puisque les limites ne sont acquises que temporairement et n'opèrent qu'à l'intérieur d'un espace comme dans un jeu, l'utilisation et de

signification." (Kosuth). *Function* est une utilisation et une signification du langage vérifiées dans dix ensembles de connexions appartenant à des univers linguistiques différents pour devenir un travail artistique à travers le livre.

Germano Celant  
Genoa 1971

- 1) Comme toute autre oeuvre d'art, le livre ne reflète pas complètement toute la production qu'un artiste, mais il n'en désigne qu'un aspect. L'analyse des "livres en tant qu'oeuvres d'art" ne sera donc pas exhaustive de toutes les idées au travaux de l'auteur, mais elle ne s'intéressera qu'au livre et aux notes de travail de l'auteur.
- 2) Pour une complète connaissance du travail de La Monte Young et Marian Zazeela, on se réfère au livre: *Selected Writings* (1969) dont nous n'avons pas traité ici faute d'espace. On y traite de toutes les idées, les travaux et les projets à partir de 1959.
- 3) La liste et le traitement des livres publiés au cours des années 1960-1964, et en particulier ceux du Groupe Fluxus, constituent aussi une lacune due à l'espace.
- 4) La présence de Andy Warhol au sein de cette liste d'artistes conceptuels est justifiée du fait qu'il a été le premier à réaliser le catalogue de sa démonstration en février 1968 au Moderna Museet de Stockholm. Le livre publié reflète, et est, le travail. Ce catalogue se divise en trois sections: une série d'écrits ou de phrases de Warhol, une répétition obsessionnelle de photographies de ses travaux - répétition qui renvoie à la série de cadres -, et enfin une innombrable série de photographies portant sur les événements de sa "Factory", avec des photographies de ses composantes et ses amis, mélangées à des parties de films et d'actions réalisées par Warhol. La publication de ce catalogue est fondamentale pour la nouvelle attitude qui consiste à considérer la publication par et sur les artistes comme travail d'information contrôlé directement et dont la responsabilité totale relève de l'artiste lui-même. Enfin de compte, il s'agit là du premier prototype de travail informationnel en tant qu'oeuvre d'art à distinguer évidemment du travail conceptuel qui se sert préférentiellement du médium linguistique, qui est aussi photographique, et non pas de la photographie en tant que médium d'information.
- 5) Un rythme qui, à partir de 1969, est presque impossible à suivre. Pour cette raison nous laissons de côté les travaux à propos des catalogues et les diverses publications qui ne sont pas fondamentales et primordiales pour le déroulement historique.

Traduit par René Blouin et Elisa Bonvicini, 1980.

## OTHER READING BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### BIBLIOGRAPHIES

"Artists' Books",  
Biennale della Grafica d'Arte, Florence, 1978.

Franklin Furnace Archive Artists' Book Bibliography,  
Volume 1,  
Franklin Furnace, New York, 1977.

Franklin Furnace Archive Artists' Book Bibliography,  
Volume 2,  
Franklin Furnace, New York, 1980.

### BOOKS/LIVRES

Celant, Germano and Morris, Lynda, eds.  
*Book as Artwork \*1960/72*,  
Nigel Greenwood, London, 1972.

Celant, Germano, ed.  
*Offmedia: Nuove Tecniche Artistiche, Video, Disco, Libro*,  
Dedalo Libri, Bari, 1977.

Carrión, Ulises.  
*Second Thoughts*.  
VOID Distributors, Amsterdam, 1980.

*Women and the Printing Arts*,  
The Women's Building, Los Angeles, 1977.

### CATALOGUES

*Livres objets*,  
Festival Internationale du Livre, Nice, 1969.

*Livres objets, livres de notre temps*,  
Bibliothèque Niçaise, Paris, 1969.

*Information*,  
Museum of Modern Art, New York, 1970.

*I Denti del Drago e le Trasformazioni della Pagina  
e del Libro*,  
L'Uomo e l'Arte, Milano, 1972.

*Il Libro come Luogo di Ricerca*,  
36th Venice Biennale, 1972.

*Artists' Books*,  
Moore College of Art, Philadelphia, 1973.

*Libri e Dischi d'Artista*,  
Contemporanea, Rome, 1973.

*Contemporanea*,  
Parcheggio di Villa Borghese, Rome, 1973-74.

*Libri Oggetto e Poesie Oggetto*,  
Visual Art Centre, Naples, 1974.

*Printed in Watford*,  
Watford School of Art/Edition Hansjörg Mayer, London,  
1974.

*Artists' Bookworks*,  
Fine Arts Department, British Council, London, 1975.

*Artists' Books*,  
Arts Council of Great Britain, London, 1976.

*Bookworks*,  
Museum of Modern Art, New York, 1977.

*Documenta 6: Volume 3*,  
Documenta 6, Kassel, West Germany, 1977.

*Artwork Bookworks*,  
Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles,  
1978.

*Informato Lib(&)ro*,  
Commune of Florence, 1978.

*Les livres d'artistes, une selection*,  
Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1978.

*Kunstlerbücher/Artists' Books*,  
Galerie Lydia Megert, Bern, 1979.

*Livres d'artistes femmes/Women's Bookworks*,  
Powerhouse Gallery, Montréal, 1979.

### PERIODICALS/PERIODIQUES

*Art-Rite #14*,  
Special Issue on Artists' Books, New York, 1977.

*Flue*,  
Franklin Furnace, 112 Franklin St., New York.

Hoffberg, Judith A., "Libros de Artistas Mexicanos en  
Artworks"/"Obras en Formato de Libro: Renacimiento entre  
los Artistas Contemporaneos", *Artes Visuales*, March, 1981.

Linker, Kate. "The Artists' Book as an Alternative Space",  
*Studio International*, Vol. 195, #990, 1980.

Lippard, Lucy. "The Artists' Book Goes Public,"  
*Art in America*, January/February, 1977.

*Umbrella*,  
P.O. Box 3692, Glendale, California.

## INDEX

Italics indicate French references

*En français dans le texte*

- Abramović, Marina & Ulay. . . . . 10, 11, 45, 21, 45  
 Acconci, Vito. . . . . 44, 44  
 Anderson, Laurie. . . . . 10, 47, 20, 47  
 Andre, Carl. . . . . 96, 97, 100, 117, 119, 122  
 Applebroog, Ida. . . . . 50, 50  
 Art & Language. . . . . 12, 13, 32, 93, 94, 95, 98, 100,  
 23, 32, 114, 115, 119, 122  
 Atkinson, Terry. . . . . 93, 94, 100, 113, 114, 115, 122  
 Bainbridge, David. . . . . 93, 94, 100,  
 113, 114, 115, 122  
 Baldessari, John. . . . . 10, 51, 20, 51  
 Baldwin, Michael. . . . . 93, 94, 100, 113, 114, 115, 122  
 Barber, Bruce. . . . . 49, 49  
 Barry, Robert. . . . . 96, 97, 98, 102, 117, 119, 123, 124  
 Bartolini, Luciano. . . . . 66, 66  
 Baxter, Iain. . . . . 93, 95, 98, 113, 115, 116, 119  
 Beuys, Joseph. . . . . 9, 11, 40, 75, 19, 22, 40, 75  
 Boetti, Alighiero. . . . . 13, 14, 68, 23, 24, 68  
 Brecht, George. . . . . 48, 91, 92, 48, 112  
 Broodthaers, Marcel. . . . . 15, 81, 25, 81  
 Broun, Stanley. . . . . 78, 101, 78, 122, 123  
 Brown, Earl. . . . . 90, 110  
 Burden, Chris. . . . . 10, 46, 21, 46  
 Burgin, Victor. . . . . 11, 12, 51, 22, 51  
 Burgy, Donald. . . . . 101, 123  
 Burn, Ian. . . . . 93, 94, 95, 96, 100, 113, 114, 115, 122  
 Cage, John. . . . . 88, 89, 109  
 Carrión, Ulises. . . . . 62, 62  
 Clemente, Francesco. . . . . 56, 56  
 Cunningham, Merce. . . . . 91, 111, 112  
 Darboven, Hanne. . . . . 15, 37, 25, 26, 37  
 DeCoster, Miles. . . . . 49, 49  
 De Jong, Constance. . . . . 11, 34, 21, 34  
 DeMaria, Walter. . . . . 89, 110  
 Dibbets, Jan. . . . . 98, 100, 119, 121  
 Duchamp, Marcel. . . . . 8, 15, 16, 82, 18, 26, 27, 82  
 Dunn, James. . . . . 49, 49  
 Duquette, Mike. . . . . 49, 49  
 English, Rose. . . . . 43, 43  
 Filliou, Robert. . . . . 48, 92, 48, 112  
 Flynt, Henry. . . . . 90, 110, 111  
 Forti, Simone. . . . . 89, 110  
 Fulton, Hamish. . . . . 11, 53, 21, 53  
 General Idea. . . . . 12, 61, 22, 23, 61  
 Gilbert & George. . . . . 67, 100, 101, 67, 122  
 Graham, Dan. . . . . 100, 122  
 Greyson, John. . . . . 35, 35  
 Higgins, Dick. . . . . 41, 41  
 Hiller, Susan. . . . . 13, 33, 23, 33  
 Huebler, Douglas. . . . . 96, 97, 98, 102, 103,  
 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124  
 Hurrell, Harold. . . . . 93, 100, 113, 114, 115, 122  
 Johnson, Ray. . . . . 91, 112  
 Kaprow, Allan. . . . . 89, 109  
 Kaltenbach, Steve. . . . . 97, 98, 115, 119  
 Kawara, On. . . . . 93, 113, 114  
 Knowles, Christopher. . . . . 36, 36  
 Kosuth, Joseph. . . . . 93, 94, 96, 97, 98, 102, 103, 104,  
 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 125  
 Kozlov, Christine. . . . . 93, 94, 113, 114  
 Lamelas, David. . . . . 101, 123  
 Lansley, Jacky. . . . . 43, 43  
 LeWitt, Sol. . . . . 31, 96, 97, 100, 31, 117, 118, 119, 122  
 Lissitsky, El. . . . . 8, 14, 76, 77, 18, 24, 25, 76, 77  
 MacLow, Jackson. . . . . 90, 110  
 Maciunas, George. . . . . 42, 42  
 Maloney. . . . . 102, 123  
 Manzoni, Piero. . . . . 90, 91, 111  
 Merz, Mario. . . . . 9, 38, 102, 103,  
 19, 20, 38, 123, 124, 125  
 Morris, Robert. . . . . 96, 97, 117  
 Murray, Ian. . . . . 72, 72  
 N.E. Thing Co. . . . . 95, 98, 115, 119  
 Nannucci, Maurizio. . . . . 9, 10, 70, 71, 20, 70, 71  
 Nauman, Bruce. . . . . 10, 69, 99, 20, 69, 120  
 Oldenburg, Claes. . . . . 91, 112  
 Ontani, Luigi. . . . . 12, 57, 22, 57  
 Opperheim, Dennis. . . . . 64, 64  
 Paolini, Guilio. . . . . 15, 80, 95, 26, 80, 115, 116  
 Patton, Andrew. . . . . 49, 49  
 Percival, Jo. . . . . 49, 49  
 Pistoletto, Michelangelo. . . . . 93, 99, 120  
 Potter, Sally. . . . . 43, 43  
 Prini, Emilio. . . . . 99, 100, 115, 116, 117, 120, 121  
 Ramsden, Mel. . . . . 93, 94, 95, 96, 100,  
 113, 114, 115, 117  
 Riley, Terry. . . . . 90, 110  
 Rodchenko, Alexander. . . . . 8, 18  
 Rosler, Martha. . . . . 39, 39  
 Rot, Dieter. . . . . 14, 63, 89, 90, 24, 63, 110  
 Ruscha, Ed. . . . . 54, 55, 92, 54, 55, 112, 113  
 Schneemann, Carolee. . . . . 73, 73  
 Schwarzkogler, Rudolf. . . . . 74, 74  
 Siegelau, Seth. . . . . 97, 98, 119  
 Smithson, Robert. . . . . 98, 119  
 Snow, Michael. . . . . 14, 59, 79, 25, 59, 79  
 Society for Theoretical Art & Analysis. . . . . 98, 119  
 Sperone, Enzo. . . . . 102, 123  
 Tatlin, Vladimir. . . . . 8, 18  
 Tot, Endre. . . . . 58, 58  
 Ulay/Marina Abramović. . . . . 10, 11, 45, 21, 45  
 Vautier, Ben. . . . . 91, 112  
 Vostell, Wolf. . . . . 41, 41  
 Warhol, Andy. . . . . 65, 98, 99, 65, 115, 119  
 Weiner, Lawrence. . . . . 95, 96, 97, 98, 100, 102, 115,  
 116, 117, 118, 119, 122, 123, 124  
 Wieland, Joyce. . . . . 60, 60  
 Williams, Emmett. . . . . 91, 112  
 Young, La Monte. . . . . 89, 90, 100, 109, 110, 122  
 Zazeela, Marian. . . . . 100, 122









WINNIPEG ART GALLERY MAY 2 - JUNE 14, 1981 • NATIONAL GALLERY OF CANADA/GALERIE NATIONAL DU CANADA OCTOBER 1 - NOVEMBER 1, 1981 • NORMAN MACKENZIE ART GALLERY NOVEMBER 10 - DECEMBER 13, 1981 • MUSEE D'ART CONTEMPORAIN JANUARY 8 - FEBRUARY 28, 1982 • DALHOUSIE ART GALLERY MARCH 11 - APRIL 18, 1982 • EMILY CARR COLLEGE OF ART OCTOBER 4 - OCTOBER 30, 1982

KP-782-521

