ALMOST A HOME

HOMELESS STUFF

FOR

REALITY (DARK) FRAGMENTS (LIGHT)

ART & LANGUAGE

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/realitydarkfragm0000unse

No code
$ 39.00

REALITY (DARK)

FRAGMENTS (LIGHT)

ART & LANGUAGE

CHÂTEAU
DE
MONTSOREAU

TABLE

AVANT-PROPOS

ART & LANGUAGE: REALITY (DARK) FRAGMENTS (LIGHT) (FR)/(EN) P.7

MATTHEW JESSE JACKSON — OUR LITERAL SPEED

FOUTUS LES INTERMÉDIAIRES (FR)

FUCKED-UP MIDDLEMEN (EN) P.9

DOCUMENTATION PART. I P.17

ART & LANGUAGE

VICTORINE — LIVRET D'OPÉRA (FR)

VICTORINE — LIBRETTO FOR AN OPERA (EN) P.35

DOCUMENTATION PART. II P.97

ART & LANGUAGE

UN LIEU DE TRAVAIL (FR)

A PLACE TO WORK (EN) P.115

ENTRETIEN — VICTORINE MEUREND AVEC ART & LANGUAGE (FR)

INTERVIEW — VICTORINE MEUREND WITH ART & LANGUAGE (EN) P.131

ANNEXE P.165

Art & Language: Reality (Dark) Fragments (Light)

MARIE-CAROLINE CHAUDRUC (DIRECTRICE DU CHÂTEAU DE MONTSOREAU - MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN)

« Il y a un quart de siècle, Art & Language a tissé des liens forts avec l'Art Conceptuel lors de sa naissance, mais les efforts ultérieurs ont été tellement autosuffisants et obscurs que leur travail est devenu virtuellement hors de propos. »[1] Ces mots de Jerry Saltz résument clairement l'état d'esprit qui entourait Art & Language lors de leur exposition au MOMA-PS1 en 1999. Admettons que l'histoire même du mouvement (fondé à Coventry en 1968 par quatre artistes et regroupant jusqu'à cinquante personnes juste avant sa scission en 1976), ainsi que l'attitude des artistes, n'ont aidé ni le critique, ni l'historien, ni le public dans une lecture évidente de leur œuvre. Entre une critique artistique, une critique institutionnelle, une autocritique et une critique du spectateur, un ensemble d'éléments à charge a fourni l'argumentation à quiconque voudrait établir la culpabilité de Art & Language. L'Historien de l'art les accusait d'avoir voulu remettre en question l'importance de tous ces objets admirables, reflets du génie humain. Le philosophe, d'avoir voulu dissoudre ensemble art et philosophie. Le critique, d'avoir remis en question son utilité, d'avoir essayé de le remplacer. L'artiste, d'avoir dénoncé sa collusion avec l'institution. Le spectateur, d'avoir annulé la faculté d'exercer son goût, d'avoir remplacé la beauté. Reste que ces critiques sont désormais attachées à l'ensemble de l'art contemporain, et que la récente relecture critique de l'histoire de l'art, prend désormais en compte la nature post-conceptuelle de celui-ci.

Art & Language: Reality (Dark) Fragments (Light), présente une sélection d'œuvres de la collection Philippe Méaille aujourd'hui prêtée au Château de Montsoreau-Musée d'art contemporain, depuis décembre 2017. Conscients de la nature corrosive des œuvres, et des questions qu'elles soulèvent, tant du point de vue de l'art contemporain, que de celui de l'histoire de l'art, nous voulons en retour questionner ce que l'art conceptuel a pu créer dans le rapport qu'il a entretenu avec son public. La multiplicité des supports présents dans la collection Philippe Méaille permet une lecture de l'art conceptuel beaucoup plus complexe que celle à laquelle il a souvent été réduit, c'est-à-dire une dématérialisation. Cette conversation que Art & Language a souvent mis sur la place publique, engage bien entendu le visiteur dans des territoires que l'art avait délaissés, elle soulève des questions, qui appellent d'autres questions, en sacralisant les deux mécanismes essentiels de l'aventure artistique, que sont, la représentation du monde et sa description.

Nos remerciements vont en tout premier lieu aux artistes de Art & Language dont la générosité et la disponibilité ont permis cette exposition et cette publication, qui nous permettent de questionner la lecture quelquefois simpliste qui a été faite de l'art conceptuel en particulier, et de l'art contemporain en général. Nous tenons aussi à remercier Philippe Méaille pour son soutient inconditionnel à notre musée et son expertise.

"A quarter century ago, 'Art & Language' forged an important link in the genealogy of Conceptual Art, but subsequent efforts have been so self-aggrandizing and arcane that their work is now virtually irrelevant".[1] These words of Jerry Saltz clearly summarize the mindset revolving around Art & Language during their exhibition at the MOMA-PS1 in 1999. Admittedly, the attitude of the artists and the very history of the movement (founded in Coventry by four artists and gathering up to 50 people until 1976, when the practice was taken into the hands of Michael Baldwin and Mel Ramsden) have tended not to supply conditions for a stable or 'obvious' reading of the work, whether by critics, historians or the public more generally. A historically critical art practice, an institutional critique, reflexive (self) criticism and a deflationary critique of the viewer have combined to provide an argument for those who wish to accuse Art & Language of some form of crime or mischief. The art historian charges that they have questioned the significance of objects which attest canonically to human genius, the philosopher that they wish to dissolve art and philosophy into one, the critic that they have sought to supplant him having questioned his usefulness, the artist that they have denounced his collusion with the institution, the viewer that they have annulled the faculty of taste and displaced the beautiful. These criticisms, are, however, now attached to the entirety of contemporary art, insofar as recent art-historical understanding takes into account its post-conceptual nature.

Art & Language: Reality (Dark) Fragments (Light), presents a selection of works from the Philippe Meaille collection, on long term loan at the Château de Montsoreau-Museum of Contemporary Art, since December 2017. Conscious of the corrosive properties of the works and of the questions they raise in respect of both contemporary art and the history of art, the exhibition asks of Conceptual Art in return, what it has been able to create as a consequence of its retationship with an audience. The heterogeneity in media and materials of the works of the Philippe Meaille collection allows a more complex understanding of Conceptual Art than is normally possible within the reductive convention which holds that it amounts to a 'dematerialisation of art'. The conversation, which Art & Language has often put in the public domain, often engages the visitor on territories that art has abandoned: by insisting upon the significance of two essential mechanisms (and indeed distinctions) of the artistic adventure – the description and representation of the world – it raises questions with canonly call for others.

Our thanks go first and foremost to the artists of Art & Language whose generosity and participation have made this exhibition and this publication possible, allowing us to question the sometimes simplistic readings that have been made of Conceptual Art and of contemporary art in general. We would also like to thank Philippe Meaille for his expertise and unconditional support for our museum.

1. Jerry Saltz, *Seeing out loud: the voice art column 1998-winter 2003*, New York, Geoffroy Young, 2003, p.293

VOLUME I NUMBER I MAY 1969

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

Art-Language *is published three times a year*

Price 75p UK, $2.50 USA All rights reserved

Printed in Great Britain

Art & Language, *Art-Language, Volume 1 Numéro 1*, mai 1969.

MATTHEW JESSE JACKSON

—

OUR LITERAL SPEED

FUCKED-UP MIDDLEMEN

FOUTUS LES INTERMÉDIAIRES

(*Essai Final* — Lisson Gallery — 1 Octobre 2014)

La description est bien peu de chose dans l'univers des réseaux sociaux américano-européens. Il est possible de faire beaucoup de choses dans cet univers des réseaux sociaux, mais la description n'est pas un passe-temps à la mode. La description est une perte de temps et tue le buzz. Qui a besoin de descriptions quand on peut tout voir et dire n'importe quoi ? Mais alors, à quoi sert l'univers des réseaux sociaux ? A montrer des choses et à donner des opinions. Chaque heure, quelques milliards d'opinions nouvelles sont enregistrées sur Facebook et Twitter et quelques milliards de nouvelles photos sont publiées sur Instagram, Flickr, Pinterest, Tumblr, YouTube, etc. Le moteur inépuisable de ce monde est le mouvement de va-et-vient entre regarder / donner son opinion/ montrer / re-regarder / redonner son opinion/ re-montrer. Il ne fait aucun doute que tout ce contexte «de pointe» semblera archaïque dans cinq ans, mais c'est là où nous en sommes aujourd'hui…[1]

De toute évidence, les œuvres d'art vivent maintenant dans l'ombre de cet univers des réseaux sociaux, et il n'est pas surprenant que les œuvres offrent désormais généralement (1) des séries arbitraires de trucs visuels et / ou (2) des représentations facilement lisibles d'une préoccupation sociale générale. On pourrait même dire que si une œuvre d'art parvient à allier ces deux qualités, elle semblera d'autant plus «artistique», et sera d'autant plus pertinente pour les argumentaires de vente lors des conseils d'administration et auprès des clients curieux et fortunés des foires d'art.

1. Pour un aperçu récent de ce monde visuel et social, voir Jonathan Crary, *24/7 : Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Verso: Londres et New York, 2013). Crary explique : «L'un des objectifs de Google, Facebook et d'autres entreprises (dans cinq ans les noms pourront être différents) est de normaliser et de rendre indispensable, comme l'a souligné Deleuze, l'idée d'une interface continue — pas littéralement homogène, mais avec un engagement relativement ininterrompu avec des écrans lumineux de toutes sortes exigeant sans cesse de l'intérêt ou une réponse.»75

Description is not a big thing in the Americo-European socialmediaverse. You can do a lot things in that socialmediaverse, but description's just not a popular pastime. Description jacks around and kills buzz. Who needs descriptions when you can see everything and say anything? So, what's the socialmediaverse really into? Showing stuff and giving opinions. Every few hours, a few billion more opinions get registered on Facebook and Twitter and a few billion more visuals hit Instagram, Flickr, Pinterest, Tumblr, YouTube, etc. The infinity engine of this world is the dynamic back and forth between looking/opinion-giving/showing/re-looking/re-opinion-giving/re-showing. No doubt, this entire "cutting edge" ecology will seem archaic five years from now, but this is where we are today…[1]

Obviously, artworks also now live in the shadow of this socialmediaverse, and it should be no surprise that artworks now generally offer (1) arbitrary-looking concatenations of visual stuff and/or (2) legible instantiations of some generic social concern. One could even say that to the extent that a work of art manages to mix these two qualities, the more "arty" it seems, and the riper it will be for sales pitches to boards of trustees and monied gawkers at the art fair. If you had a contemporary art machine, it would ideally yield something that looks like a painting or a sculpture, but these objects would speak in a maximally abstract language, while still putting pressure on matters of legible social concern. For example: a massive abstract "painting"

1. For a recent overview of this visual and social world, see Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (Verso: London and New York, 2013). Crary elaborates, "One of the goals of Google, Facebook, and other enterprises (five years from now the names may be different) is to normalize and make indispensable, as Deleuze outlined, the idea of continuous interface — not literally seamless, but a relatively unbroken engagement with illuminated screens of diverse kinds that unremittingly demand interest or response," 75.

S'il existait une machine à fabriquer de l'art contemporain, elle fabriquerait idéalement quelque chose qui ressemblerait à une peinture ou à une sculpture, mais ces objets parleraient un langage extrêmement abstrait, tout en insistant sur des préoccupations sociales claires.
Par exemple : une grande « peinture » abstraite réalisée avec une vieille imprimante à jet d'encre serait une œuvre idéale pour l'art des réseaux sociaux : l'œuvre contiendrait une allusion directe et claire à la critique de l'obsolescence programmée, tout en utilisant une grammaire visuelle ouverte qui encouragerait le plus grand nombre à juger de la qualité de l'œuvre. Comme l'œuvre est séduisante, aucune préparation interprétative n'est requise, pour reprendre les mots de Art & Language : « une tendance métropolitaine branchée internationalement diffusée, un discours journalistique – appauvri en description – un discours de consommation dans lequel l'œuvre (d'art) est futilement et indifféremment évaluée comme un fétiche matériel parmi tant d'autres. » [2]

Aujourd'hui, par-dessus tout, en toutes choses, en tout temps, il y a une nécessité absolue de pouvoir exprimer des avis sur un ton Journalistique avec une empressement phénoménal. L'univers des réseaux sociaux a très envie de vous dire : J'AIME ÇA. JE N'AIME PAS ÇA. Pouce vers le haut. Pouce vers le bas. Ou de publier une nouvelle liste des dix meilleurs, ou, plus probablement, une nouvelle liste des nouvelles listes des dix meilleurs, etc. C'est une notion tout à fait simplifiée du social et, plus important, dans le cerveau de cet univers des réseaux sociaux, cette confusion perpétuelle, est imaginée comme un géant, allégorie vivante de la démocratie contemporaine en action : la culture publique libérale américano-européenne aime par-dessus tout l'idée d' « encourager le dialogue ». Et aucun dialogue ne fait plus de bruit que celui de quelques milliards de personnes qui expriment leurs opinions.
En bref, c'est ainsi :

VISUELS + OPINIONS = DEMOCRATIE

Pour autant, comme je l'ai dit, ici la demande de description est marginale. Qui en a le temps ? Ou le besoin ? Vous n'avez besoin de personne pour expliquer ce que vous regardez, et vous n'avez jamais besoin de vous expliquer à vous-même

2. *Production of Presence : What Meaning Cannot Convey* de Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University Press : Stanford, CA, 2004), 103. Gumbrecht soutient qu'un tel « caractère évènementiel » est le plus souvent accompagné du sentiment de « se sentir perdu dans une intensité soutenue » plutôt que d'être engagé dans les protocoles de gestion de sens.

made with an old Inkjet printer would be an ideal work of socialmediaverse art: the work contains a direct, legible appeal to the critique of planned obsolescence, while employing an open visual grammar that would encourage the largest number of people possible to render judgment on the work's quality. No interpretive preparation is required, as the work appeals to, in Art & Language's own words: "an internationally distributed metropolitan hipness, a journalistic — descriptively impoverished — discourse of consumption wherein the work (of art) is measured trivially and indifferently as one among many material fetishes."[2]

Today, above all else, in all things, at all times, there's an absolute premium on the necessity of being able to register Newspeakish opinions with phenomenal alacrity. The socialmediaverse is dying to tell you: I LIKE THIS. I DISLIKE THIS. Thumbs up. Thumbs down. Or parade its newest top ten list, or, more likely, its newest list of the newest top ten lists, etc. It's an utterly streamlined notion of the social, and, most important, in the socialmediaversed mind, this perpetual commotion is imagined as a giant, living and breathing allegory of contemporary democracy in action: there's nothing that Americo-European liberal public culture loves more than the idea of "promoting dialogue." And nothing screams dialogue more loudly than a few billion people rattling off their opinions.
Basically, it's like this:

VISUALS + OPINIONS = DEMOCRACY

Even so, as I said, there's no big demand for description here. Who has time for it? Or the need? You don't need anyone explaining what you're looking at, nor do you ever need to explain to yourself what you're looking at. It's a waste of time and energy. Just look at it and tell people if you like it or not. "GIT-R-DONE!" as a (once) popular, second tier Nebraska comic would say. And, as a bonus, maybe there'll even be some generic social content that the viewer can convert into "politics" (or something) along the way.

This is the ground against which Art & Language makes its work. This is the ground against which Art & Language write, "Our works are always in the shadow of ekphrasis.

2. All quotes, unless noted otherwise, are from Art & Language's script for The Jackson Pollock Bar's performance of *Art & Language Speaking of 'Nobody Spoke' Installed in the Style of The Jackson Pollock Bar*, Lisson Gallery, London, 2014, DVD.

ce que vous regardez. C'est une perte de temps et d'énergie. Contentez-vous de le regarder et de dire aux gens si vous l'aimez ou non. «NOUS EN VIENDRONS A BOUT !» Comme on dirait dans une bande-dessinée (autrefois) populaire et bas de gamme du Nebraska.
Et, en prime, il y aura peut-être même un contenu social générique que l'internaute pourra au passage, réutiliser en «politique» (ou pour autre chose).

C'est la raison contre laquelle Art & Language construisent leur travail. C'est la raison contre laquelle Art & Language écrivent : «Nos œuvres sont toujours dans l'ombre de l'*ekphrasis*. Mais ce sont des échecs descriptifs, des trahisons.» Autrement dit, pour déterminer si une œuvre de Art & Language *marche vraiment* le critère fondamental est de savoir si simultanément elle convoque la nécessité de décrire et qu'elle saborde cette même description en noyant toutes les paraphrases sous un déluge de particularités et d'étapes intermédiaires d'interprétation.

Selon Art & Language, «Voici quelque chose fait de détails, détail après détail après détail. Pas de premier plan, pas d'arrière-plan, juste des détails.» Ainsi, l'œuvre d'art – quelle qu'elle soit – peut valoir la peine d'être montrée au public si et seulement si elle ne peut pas être classée dans une catégorie descriptive familière. Seulement lorsqu'elle est appréhendée à tâtons avec des mots, en attribuant des locutions hésitantes sur ce qu'il faut évaluer ; par la rhétorique hésitante du prétendu-critique d'art qui se sent excessivement sûr de lui, qui se sent obligé d'entreprendre toutes sortes de discriminations préliminaires sur ce qui peut et ce qui ne peut pas «compter» dans l'œuvre ; seulement si l'œuvre rend le «dialogue» temporairement impossible, mais apparemment nécessaire ; seulement si l'œuvre produit «une sorte de rupture ekphrastique — descriptive — une perplexité ou une aporie — la défaite ou la menace de la description, sous les efforts de l'œuvre» , alors seulement savons-nous que l'œuvre doit faire quelque chose de bien, comme l'écrivent Art & Language, «l'ekphrasis ratée *fait* quelque chose.»

Mais que fait exactement une telle «ekphrasis ratée» ? Elle perturbe les spectateurs, les forçant à sortir des sentiers battus de l'univers des réseaux sociaux pour instaurer des relations angulaires, désarticulées, avec le langage et le visuel. Selon Hans Ulrich Gumbrecht, «l'ekphrasis ratée» ouvre un espace de l'ordre du «caractère évènementiel» (Ereignishaftigkeit), un espace où il se passe quelque chose qu'il est difficile de résumer, quelque chose qui ne peut être négligemment réutilisé à des

But they are descriptive failures, betrayals." Another way of expressing this idea is to say that the fundamental criterion for determining if a work by Art & Language *really works* is if it simultaneously summons the need to describe, yet mucks up that same description by drowning any paraphrases in a flash flood of particularities and intermediate interpretive steps. As Art & Language write, "Here is something made of details, detail after detail after detail. No foreground, no background, just detail." Thus, only when the artwork —whatever it might be — cannot be corralled into familiar descriptive categories, only then might it be worth showing to a public. Only if the work will be met by a real fumbling for words, by staggering locutions unsure what to evaluate; by the faltering rhetoric of the would-be art judger who feels excessively taxed, who feels compelled to undertake all sorts of preliminary discriminations about what can "count" in the work and what can't; only if the work makes "dialogue" temporarily impossible, yet apparently necessary; only if the work produces "some kind of ekphrastic — descriptive — breakdown, a perplexity or aporia — a sense of description defeated, or threatened, by the efforts of the work," only then do we know that the work must be doing something right, because, as Art & Language write, "failed ekphrasis *makes* something."

But what exactly does such "failed ekphrasis" make? It interrupts viewers, forcing them out of the pathways of the socialmediaverse into angular, disarticulated relationships to language and the visual. "Failed ekphrasis" opens up a space, in the words of Hans Ulrich Gumbrecht, for "eventness" (*Ereignishaftigkeit*), a space where something happens that cannot be readily summarized, something that cannot be repurposed nonchalantly toward communicative, commercial, or professional ends.[3] The experience of such "eventness" is closer to something like infection instead of interpretation. "Eventness" happens without anyone choosing for it to happen; it happens of its own accord due to a certain totality of effects and intensities. It is a transaction not rooted entirely in the narrow realm of meaning management — which is where experts and hucksters (in the art industry the two tend to blend into one another) operate. If the work is worth hauling out of the studio in the first place, then Art & Language further wish that the viewer's

3. Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford University Press: Stanford, CA, 2004), 103. Gumbrecht argues that such "eventness" is most often accompanied by a feeling of "being lost in focused intensity," rather being engaged in the protocols of meaning management.

fins de communication, commerciales ou professionnelles.[3] L'expérience d'un tel « caractère évènementiel » est de l'ordre de la contamination plutôt que de l'interprétation. Ce « caractère évènementiel » se produit sans que personne ne l'ait décidé ; il arrive de lui-même en raison d'une somme d'effets et de degrés. Il s'agit d'une transaction qui n'est pas totalement ancrée dans la sphère étroite de la gestion du sens : là où opèrent les experts et les vendeurs (dans l'industrie de l'art, les deux ont tendance à se confondre). Si l'œuvre est suffisamment bonne pour sortir de l'atelier, Art & Language souhaitent en outre que « la défaite de l'ekphrasis » du spectateur conduise à « une dimension sociale qui *produit* plutôt qu'elle ne *consomme* » [c'est moi qui appuie sur ces mots].

Cependant, depuis le début, cette logique « productive » s'inscrit dans le moment de l'ekphrasis : « Alors, l'ekphrasis … met en scène une performance paradoxale, en promettant de donner une voix à l'image prétendument silencieuse tout en essayant de dominer la puissance de l'image en la transformant et en la marquant. » [4] Ou bien, comme l'écrit Jas Elsner, il y a une tension intrinsèque dans le moment ekphrastique entre la prise en compte de stratégies spécifiques et le désir de produire des déductions plus généralisantes et englobantes.[5] En ce sens, l'œuvre d'art qui *marche vraiment* conduit non pas à une adéquation ekphrastique persuasive, mais à une impression anxiogène de l'insuffisance de l'ekphrasis, à une situation dans laquelle le langage semble tout à fait inadapté à sa tâche. Cette situation donne à l'œuvre une aura d'instabilité ontologique et cette expérience, l'expérience du spectateur, de « quelque chose d'instable et de mouvant » , permet à l'œuvre de faire autre chose que de régurgiter toute la floppée de truismes semi-digérés venant de l'univers des réseaux sociaux. Au final, les modifications incessantes du contexte artistique orchestrées par Art & Language, leur méli-mélo dialectique d'affirmation absurde et de dissimulation volontaire, aboutissent à des

3. Peter Wagner (ed.), « Introduction », dans *Icons-Texts-Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin : Walter de Gruyter, 1996), 13.
4. Jas Elsner, « Art History as Ekphrasis », *Art History* (Février 2011): 12-13. Elsner écrit : « Selon mon expérience, il est toujours vrai que les descriptions ékphrastiques (souvent combinées avec des photographies), qui sont à la base de nos livres et articles d'histoire de l'art, sont faites pour porter davantage de poids – à la fois comme exemples culturels de leur temps ou de leur contexte mais aussi comme un argument pour gravir la prochaine marche – qu'elles ne peuvent en supporter. »
5 « Le point en question est le genre de relation qu'une œuvre d'art peut ou devrait entretenir avec son propre passé ; la façon dont elle raconte sa propre place dans une pratique et une histoire.» Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (Cambridge, MA et Londres : MIT Press, 2001), 241.

"defeated ekphrasis" should lead toward "a social dimension that *produces* rather than *consumes*" [emphasis mine].

This "productive" logic, however, is written into the moment of ekphrasis from the beginning: "Ekphrasis, then…stages a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it." [4] Or, as Jas Elsner writes, there is an inherent tension within the ekphrastic moment between accounting for specific strategies and the desire to produce more all-encompassing, generalizing deductions.[5] In this sense, the work of art that *really works* leads not toward any persuasive ekphrastic adequation, but toward an anxious sense of ekphrasis's inadequacy, toward a situation in which language seems manifestly unequal to its task. This situation wraps the artwork in an aura of ontological instability and this experience, the viewer's experience of "something unstable and shifting," allows the artwork to do something more than merely regurgitate a bunch of half-digested truisms from the socialmediaverse. At the end of the day, the shapeshifting art situations orchestrated by Art & Language, their dialectical mishmash of ludicrous assertion and willful withholding, result in works that "have been assimilated to a system of circulation and distribution" only in "a limited and pathetically unsuccessful way." Fundamentally, Art & Language's description-demanding, ekphrasis-exploding undertakings live outside socialmediaversed notions of democratic public life.

"Here we have drawings of badges with trees on them hanging on someone's nose, drawings of Art & Language and The Red Krayola record covers, a drawing after Pekka Halonen, an upside down kangaroo, a dancing elephant, a portrait of George W. Bush, a black square, a pile of books, some Art & Language fakes burning, a kettle called Hotel Carlton de Lille, a man on his knees under a Bruce Nauman, some flags, a loin of pork, some quantum mechanics, a recording studio, the Whitney museum with a badge on its wall, a drawing of karaoke performed, trees in a landscape, and so on. And these are obscured, concealed, with white grids, black smears, white smears, black stripes,

4. Peter Wagner (ed.), "Introduction," in *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlin: Walter de Gruyter, 1996), 13.
5. Jas Elsner, "Art History as Ekphrasis," *Art History* (February 2011): 12-13. Elsner writes, "It is, in my experience, always the case that the ekphrastic descriptions (often combined with photographs), that form the basis of our art history books and articles, are made to carry more weight --- both as cultural exemplars of their time or context and as steps within an argument on which its next stage can rest --- than they can in fact bear."

œuvres qui « ont été assimilées à un système de circulation et de distribution » mais seulement « de façon limitée et pathétiquement infructueuse ». Fondamentalement, l'exigence de description de Art & Language, l'attaque sous entendue de l'ekphrasis, vivent en dehors des notions de la vie publique démocratique de l'univers des réseaux sociaux.

« Ici nous avons des dessins de badges sur lesquels figurent des arbres accrochés au nez de quelqu'un, des dessins de couvertures de disques de Art & Language et le Red Crayola, un dessin de Pekka Halonen, un kangourou à l'envers, un éléphant qui danse, un portrait de George W. Bush , un carré noir, une pile de livres, quelques faux Art & Language en train de brûler, une bouilloire appelée Hôtel Carlton de Lille, un homme à genoux sous un Bruce Nauman, des drapeaux, une longe de porc, de la mécanique quantique, un studio d'enregistrement, un badge accroché au mur du Whitney Museum, un dessin d'un karaoké, des arbres dans un paysage, et ainsi de suite. Et ces œuvres sont obscurcies, cachées, par des grilles blanches, des traces noires, des traces blanches, des rayures noires, des rayures blanches, des rectangles noirs, des rectangles blancs, des lignes noires qui forment le mot S . . . U . . . R . . . F . . . C'est comme si l'art dissimulait l'art, comme si la peinture dissimulait le dessin, comme si les chaises dissimulaient le dessin et la peinture. L'esprit est entravé. Il n'y a plus le compte. Les choses évitent d'être vues pour ce qu'elles sont et ce qu'elles auraient pu être. . . »

Voici un récit ekphrastique prononcé par un acteur dans une vidéo d'une performance d'un script de Art & Language intitulé « Nobody Spoke » *Installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*. Le récit se déroule dans une luxueuse galerie d'art, alors qu'un homme discute d'une œuvre d'art composée de dix-sept (sortes-de) peintures assemblées pour former des sculptures qui ressemblent à des (sortes-de) chaises. Peut-être que ces objets pourraient être mieux décrits comme des agrégations de deux et trois dimensions qui parviennent à être *quelque chose* tout en restant aussi proche que possible d'être *rien*, mais le point clé ici est que le matériel proposé dans la liste ci-dessus n'est pas arbitraire (contrairement aux apparences). L'œuvre d'art (quelle qu'elle soit précisément) est extrêmement « motivée », très consciente de son apparence dans l'art, l'histoire et l'histoire de l'art, et pourtant l'œuvre déconcerte le spectateur lambda.

Pour Art & Language l'effort du spectateur n'est pas une fin en soi. Il est évidemment assez facile de bricoler un désastre quasi-maçonnique avec toutes sortes de symboles et de références obscures. Si, néanmoins, les « connexions génétiques, les significations et les raisons internes » d'une œuvre semblent à la fois partageables, historiques

white stripes, black rectangles, white rectangles, black lines that spell out S…U…R…F… It's as if art is concealing art, painting concealing drawing, chairs concealing drawing and painting. The mind is blocked. You lose count. Things avoid being seen for what they are and might have once been…"

This is an ekphrastic account spoken by an actor in a video recording of a performance of Art & Language's script *Speaking of 'Nobody Spoke' Installed in the Style of the Jackson Pollock Bar*. The video's internal narrative unfolds inside a high-end gallery, as a man discusses a work of art that consists of seventeen painting-like things that are assembled together in sculptural, chair-like forms. Perhaps these objects could best be described as aggregations of the two- and three-dimensional that manage to be maximally *something* while remaining as close as possible to being *nothing*; though the key point here is that the material on offer in the list above is not arbitrary (though it might look that way). The artwork (whatever it is precisely) is highly "motivated," very much aware of its appearance within art and history and art history, yet the work also baffles the typical viewer.

Art & Language do not pursue spectatorial exertion as an end in itself. It's obviously easy enough to cobble together a quasi-Masonic trainwreck of stuff with all sorts of embedded symbols and obscure references. If, however, a work's "internal genetic connections, significances, and reasons" seem simultaneously shareable, historical, and public, yet not given to the spectatorial extrapolations of our moment, then a different kind of art experience transpires; an experience also facilitated by current technology, since the perplexity occasioned by Art & Language might propel one to seek out information about earlier instantiations of the practice by employing The Almighty Google.[6] It's critical to recognize that just because Art & Language's work possesses an internal complexity that resists off-hand commentary, this does not mean the work is designed to *remain* opaque; instead, it seeks to refashion the socialmediaverse's technologies of self, abandoning opinion-mongering in favour of a sociability of investigation and analysis, a complex social life lived among competing, contrary descriptions. Such works engage what David Joselit describes as contemporary art's overarching

6. "The point at issue is the kind of relationship a work of art can or should have with its own past; the way in which it narrates its own place within a practice and a history." Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2001), 241.

et publiques, mais pas encore livrées aux extrapolations spectatoriales de notre époque, alors une expérience artistique différente se produit ; une expérience également facilitée par la technologie actuelle, car la perplexité causée par Art & Language pourrait pousser quelqu'un à rechercher des informations à propos des instanciations antérieures de la pratique en utilisant le Tout-Puissant Google.[6] Il est essentiel de reconnaître que, tout simplement parce que le travail de Art & Language possède une complexité intrinsèque qui résiste aux commentaires spontanés, cela ne signifie pas que l'œuvre est faite pour rester opaque ; au lieu de cela, elle cherche à remodeler les technologies de l'univers des réseaux sociaux, en abandonnant l'opinion au profit d'une sociabilité de l'investigation et de l'analyse, une vie sociale complexe vécue entre des descriptions opposées et concurrentes. Ces œuvres engagent ce que David Joselit décrit comme « l'épistémologie de la recherche » globale de l'art contemporain, mais en même temps, les œuvres de Art & Language résistent à tout classement adéquat dans la sphère actuelle de l'industrie artistique.[7]

Au sein de ce socio-techno-environnement, on pourrait dire que Art & Language conçoivent des œuvres qui vivent dans des espaces de conversion, dans la permutation des médiums, ou des trajectoires d'existence. La conversion, en ce sens, ne motive pas seulement la production de Art & Language, c'est la force primordiale qui anime presque tout aujourd'hui : chaque email, chaque texte, chaque mp3, chaque fichier numérique flottant dans et autour du Cloud doit être converti en quelque chose, et ensuite recyclé dans quelque chose d'autre (regardez juste n'importe quel « protocole simple de transfert de mail »). De la même manière, la « Conversion » anime presque toutes les formes ritualisées de violence quasi-religieuse qui se répandent maintenant via l'univers des réseaux sociaux : en d'autres termes, le désir de conversion, qu'il soit littéral ou conceptuel, définit ce terrain psychique.[8] Et le fait que Art & Language aient été pionniers dans l'art de la conversion ne devrait pas nous surprendre. Prenez leurs récentes *Lettres au Jackson Pollock Bar dans le style du Red Krayola* que Art & Language « ont interprété » devant un public juste à côté

6. « Le point en question est le genre de relation qu'une œuvre d'art peut ou devrait entretenir avec son propre passé ; la façon dont elle raconte sa propre place dans une pratique et une histoire.» Charles Harrison, *Essays on Art & Language* (Cambridge, MA et Londres : MIT Press, 2001), 241.
7. David Joselit, *After Art* (Princeton : Princeton University Press, 2012), 89.
8. Ce que je nomme « conversion », rejoint les descriptions de "compression" de Tim Griffin. Voir Tim Griffin, « Compression », Octobre (Hiver 2011) : 3-20.

"epistemology of search," but at the same time, Art & Language's works also resist any adequate placement within the present ecology of the art industry.[7]

Within this socio-techno-environment, one could say that Art & Language designs works that live in spaces of conversion, in the interchange between mediums, between trajectories of being. Conversion, in this sense, not only drives Art & Language's making, it's the primal, animating force behind nearly everything today: every email, every text, every mp3, every digital thing floating in and around The Cloud has to be made over into something, and then remade into something else (just inspect any "simple mail transfer protocol"). Similarly, "Conversion" animates nearly every ritualized form of quasi-religious violence that now thrives across the socialmediaverse: in other words, the desire for conversion, whether literal or conceptual, defines this psychic terrain.[8] And it should not be surprising, yet, of course, it is, that Art & Language have been pioneers in the art of conversion. Take their recent *Letters to the Jackson Pollock Bar in the Style of The Red Krayola* which Art & Language "performed" in front of a live audience beside a video of the band The Red Krayola "performing" Art & Language's "letters" to a theater and performance entity (The Jackson Pollock Bar).[9] Such a work is hard to describe conceptually, much less experientially. Standing in the midst of a similar atmosphere of deranged conversion, Art & Language's video actor concludes, "*I want the viewer not so much (or at all) to 'complete' the work so much as re-do or re-write it. A certain 'difficulty' is, of course, entailed, but such an effort is what viewing the work has to be. 'Go ahead, complete it', change it, re-write it by asking a few questions, making demands...*" What Art & Language are saying here, through their intermediary, is that they are, above all else, aesthetic and artistic middlemen, guys who run an art enterprise where Art's present, future and past get converted back and forth into all kinds of situations and objects that are so completely fucked up that they demand that you struggle to describe what you're dealing with.

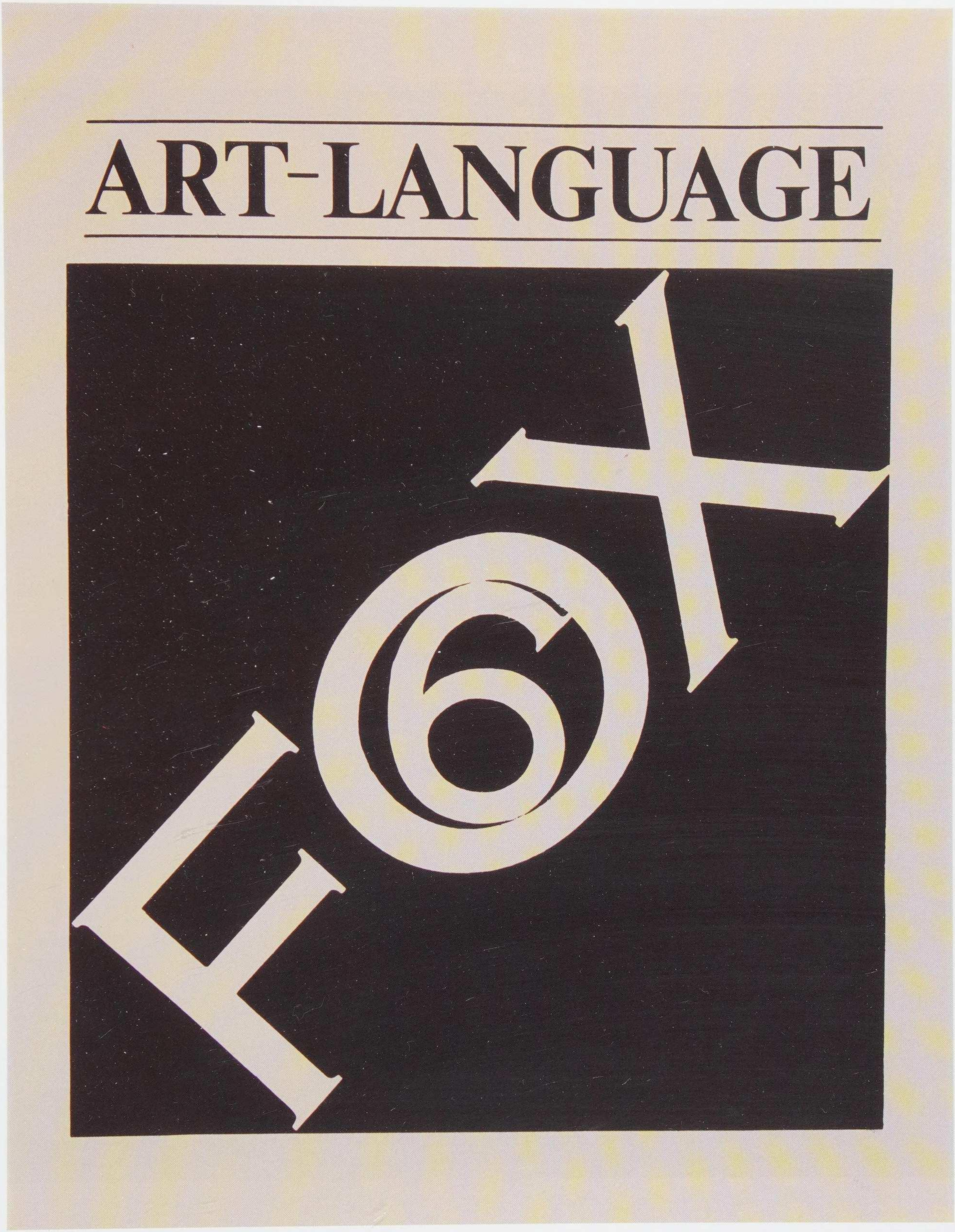
7. David Joselit, *After Art* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 89.
8. What I am calling "conversion," overlaps with Tim Griffin's descriptions of "compression." See Tim Griffin, "Compression," *October* (Winter 2011): 3-20.
9. As performed at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) on 18 May 2013.

d'une vidéo du groupe The Red Krayola «qui interprète» les «lettres» adressées par Art & Language à une troupe de théâtre / groupe de performers (The Jackson Pollock Bar)[9]. Un tel travail est difficile à décrire conceptuellement, beaucoup moins expérimentalement. Dans cette atmosphère de conversion dérangée, l'acteur interprétant Art & Language concluent ainsi : «Je ne veux pas vraiment (ou pas du tout) que le spectateur «complète» l'œuvre mais plutôt qu'il la re-fasse ou la ré-écrive. Bien sûr, cela implique une certaine «difficulté», mais un tel effort correspond à ce que voir l'œuvre doit être. «Allez-y, complétez-la», changez-la, réécrivez-la en posant des questions, en formulant des exigences …». Ce que Art & Language disent ici, par son intermédiaire, c'est qu'ils sont, par-dessus tout, des intermédiaires esthétiques et artistiques, des hommes qui dirigent une entreprise artistique où le présent, le futur et le passé de l'Art se convertissent sans cesse dans toutes sortes de situations et d'objets qui sont tellement foutus qu'ils exigent que vous luttiez pour décrire ce que vous faites.

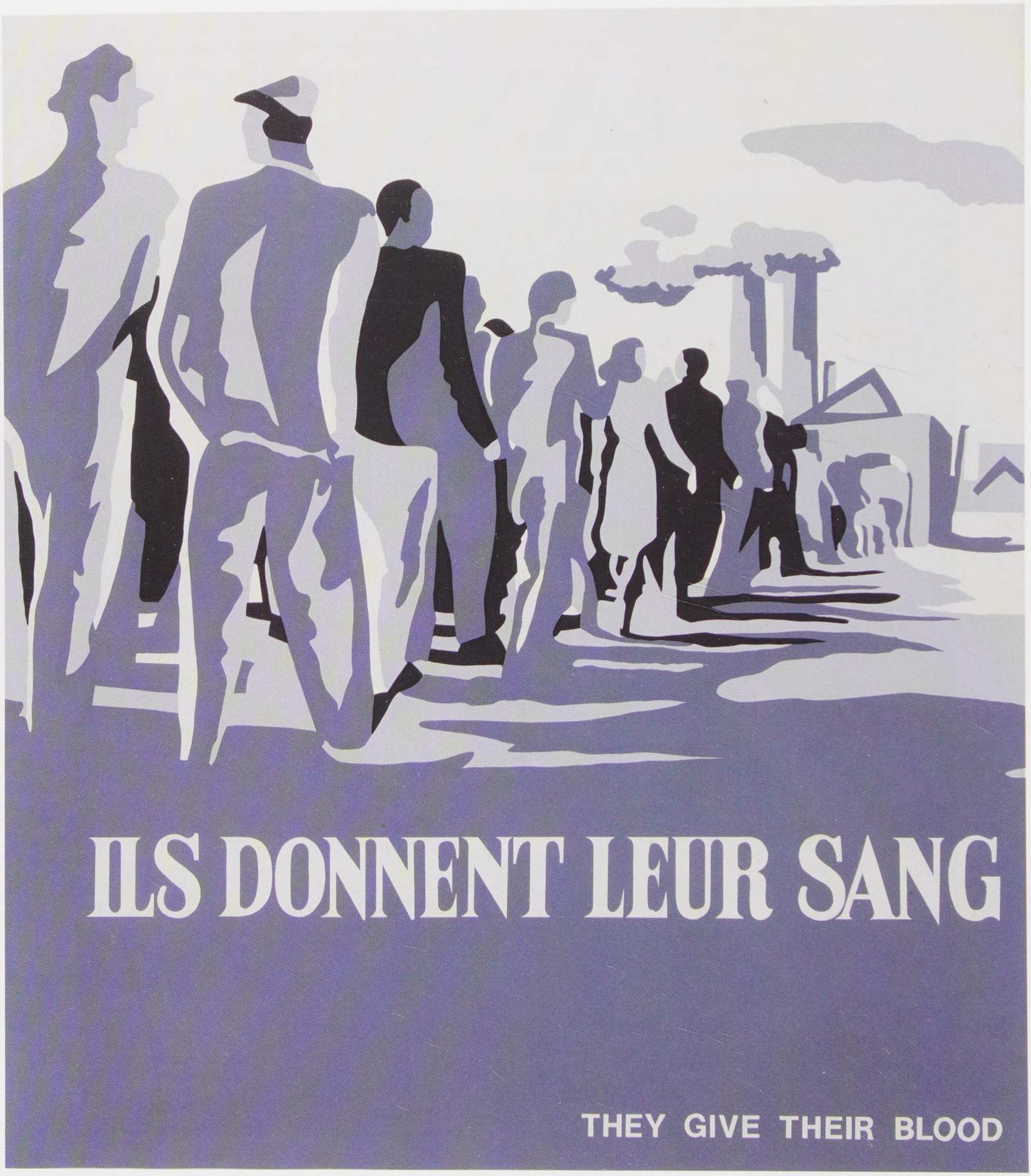
Et nous savons tous ce qui arrive aux intermédiaires. VIREZ L'INTERMÉDIAIRE ! Tous les traiders en puissance du Wall Street Journal le réclament. Et on nous assure que ce processus – appelé «désintermédiation» dans les milieux d'affaires – produira finalement l'expression ultime d'une vie démocratique, valorisante, complète dans l'univers des réseaux sociaux : tout ira directement du producteur au consommateur sans intermédiaire excepté le clic de la souris. Nous aurons enfin accès à la forme de conversion la plus pure possible, et la sociabilité de tous ces intermédiaires démodés — vous savez, le disquaire qui connaît tous les 45 tours de Jerry Lee Lewis et la dame de la librairie qui a tous les livres de Céline (pas Céline Dion) — ils seront relégués au techno-placard qu'ils méritent. Et lorsqu'on analyse de ce point de vue les quarante et quelques années d'activités de Art & Language, il est évident qu'ils ont été des pourvoyeurs invétérés et rétrogrades d'intermédiation extrêmement sociale, avec leur magasin d'art quelque part entre «le murmure des curateurs de l'esthétique relationnelle et les déclarations autoritaires des grands modernistes.» Et, bien que Art & Language soient clairement obsolète, et voués à être remplacés sous peu par un conglomérat curatorial et son flux Twitter parfaitement étudié, pour le moment, au moins, leur boutique n'a pas fermé, et Art & Language continueront à foutre en l'air, à intermédier et à désintermédier tout ce qu'ils trouvent.

And we all know what's supposed to happen to middlemen. CUT OUT THE MIDDLEMAN! every wannabe *Wall Street Journal* hack exhorts. And this process — it's called "disintermediation" in the business pages — we're assured, will eventually deliver the ultimate expression of democratic, empowering, fully socialmediaversed life: everything will flow directly from producer to consumer with no intermediaries save the click of the mouse. We'll finally have access to the purest form of conversion possible, and the sociability of all those old fashioned intermediaries — you know: the record store guy who knows Jerry Lee Lewis's 45s and the book store lady who stocks Celine (not Celine Dion) — they'll be relegated to the techno-oblivion they deserve. And when you survey Art & Language's forty-odd years of activities from this vantage point, it's obvious that they've been inveterate, retrograde purveyors of extremely social intermediation, operating their art store somewhere between "the warbling of the curators of relational aesthetics and the authoritarian pronouncements of the high modernists." And though Art & Language are clearly obsolete, and bound to be replaced tomorrow by some curatorial conglomerate and its immaculately-curated Twitter feed, for the moment, at least, their shop still hasn't closed, and Art & Language will keep on fucking up, intermediating, and dis-disintermediating everything they can get their hands on.

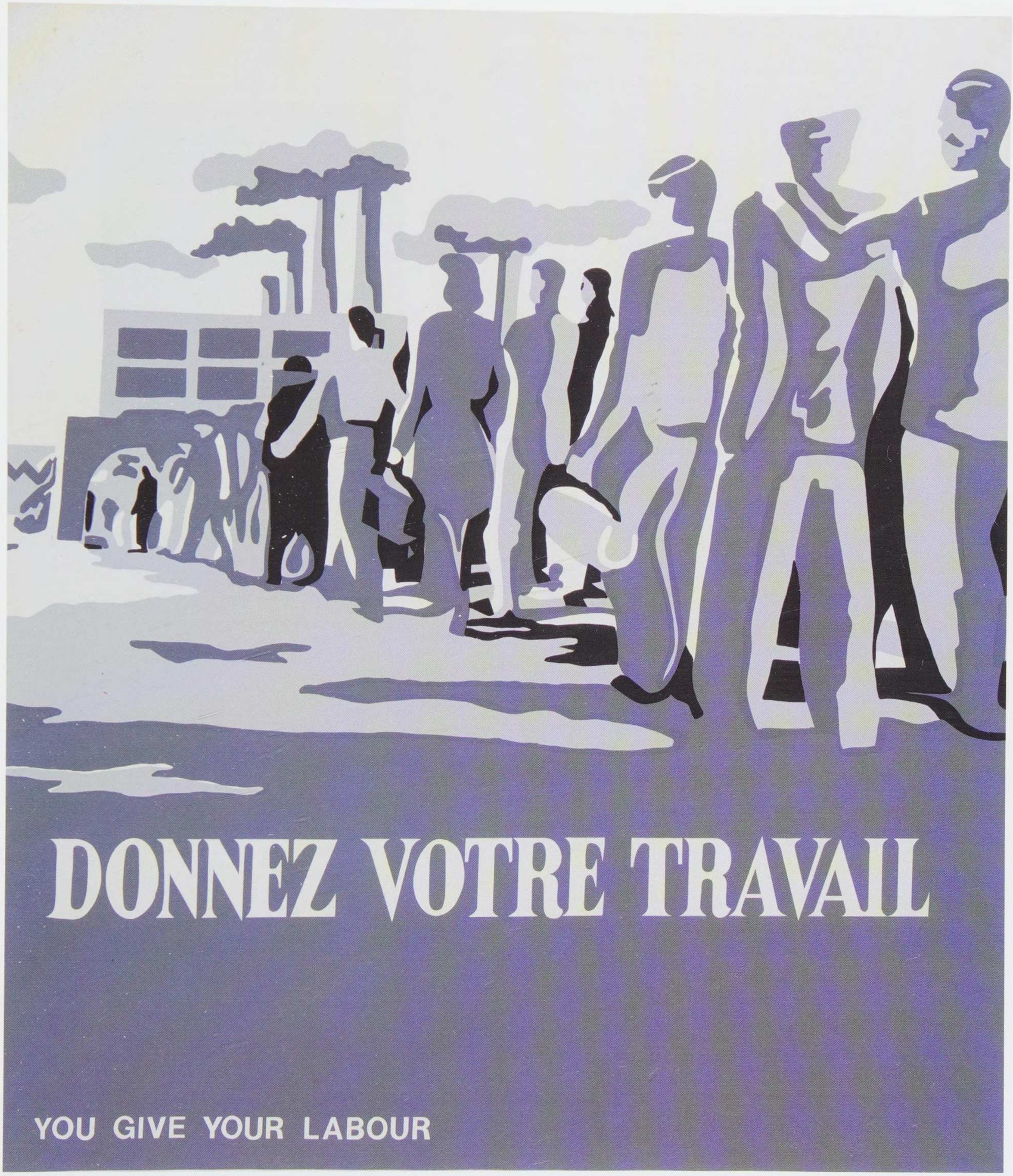
9. Comme dans la performance donnée au Musée d'art Contemporain de Barcelone (MACBA) le 18 Mai 2013.



Art & Language, *10 Posters: Illustrations for Art-Language*, 1977. Sérigraphie sur papier, 107.8 x 84.5 cm.



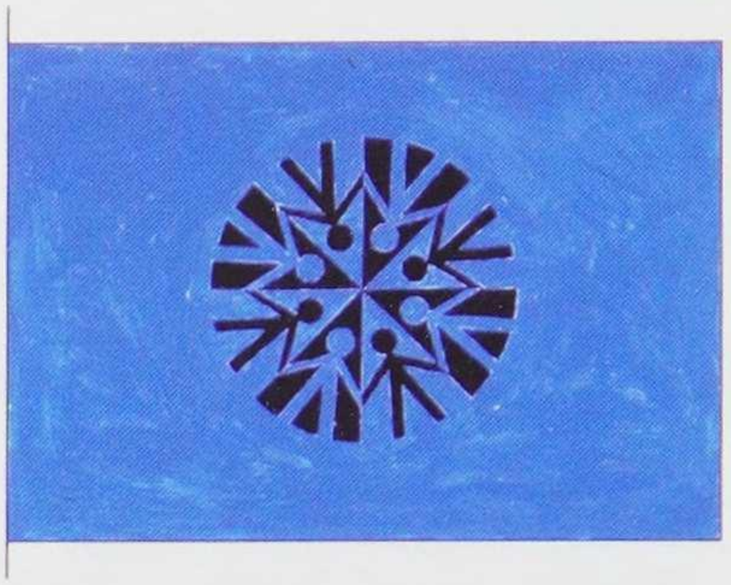
Art & Language, *Ils donnent leur sang, donnez votre travail*, 1978. Diptyque, Sérigraphie sur papier, 2 parties de 103.2 x 90 cm - 1/2.



Art & Language, *Ils donnent leur sang, donnez votre travail*, 1978. Diptyque, Sérigraphie sur papier, 2 parties de 103.2 x 90 cm - 2/2.

Flag for an organisation for whom the following is axiomatic:

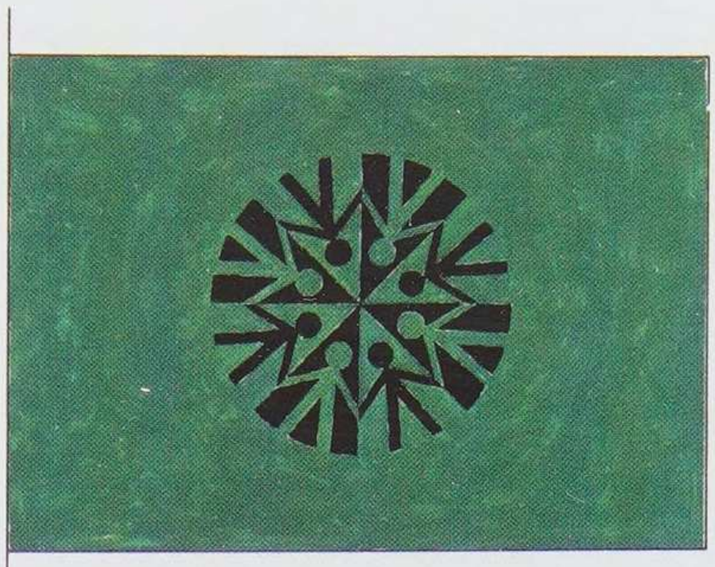
1. That bourgeois constitutions are *subsequent* summaries of *prior* developments
2. That contrary to 1) the principles of the State-Party are *projections* for the future and thus:
3. That the principles of the State-Party will be far more effective than the constitution of any bourgeois society
4. That the party has three fundamental principles:
   a) The abolition of exploitation
   b) A rationality guiding social life (one superior to market rationality)
   c) The leading role of a planning elite (the depository of public welfare and the embodiment of working-class rule)
5. That the planning elite approaches social problems at their roots: workers and their system of needs
5. That once human needs are granted some freedom of articulation, conflicts and dysfunctions cannot in principle be averted
7. That such conflicts and dysfunctions are contrary to the realisation of an age-old dream: guaranteed society
8. That it will at times be necessary, according to the State-Party's goal-rationality, to mobilise all human energies for the rational fulfillment of centrally prescribed economic tasks
9. That this may at times require the complete submission of workers in all aspects of everyday life to the commands of the planning elite
10. That this is a) the result of the requirements of industrialisation, and b) an essential safeguard against the dysfunctions of bourgeois society
11. That planning decisions are followed by acts of production and not vice-versa
12. That planning decisions are not reflections of developments of productive forces, but constitutive principles shaping social life
13. That 11 — 12 are temporary requirements of industrialisation
14. That planning is the ultimate principle of rationality
15. That industrialisation is the irrefutable proof of the triumph of this rationality



Art & Language, *Flags For Organisations*, 1978. 4 photostats et acrylique sur papier, 97.5x79 cm - 1/4 (et 4 drapeaux en laine, 250 x 155 cm chaque).

Flag for an organisation for whom the following is axiomatic:

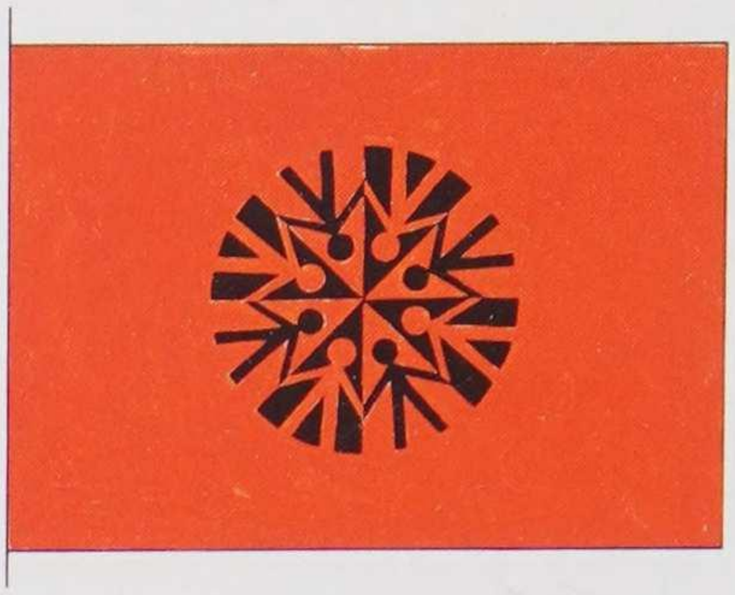
1. A principle of greatest equal liberty
2. A principle of (fair) equality of opportunity
3. The principle of average utility subject to a constraint either:
   a. that a certain social minimum be maintained, or
   b. that the overall distribution not be too wide; or
4. The principle of average utility plus that (one) of fair equality of opportunity
5. That total utility must be balanced against the principle of equal distribution
6. That average utility must be balanced against a principle of redress
7. That a list of prima facie principles must be balanced
8. The principle of first person dictatorship: everyone is to serve my interests
9. The principle that everyone is to act justly except for myself if I choose not to
10. Everyone is permitted to advance his interests as he pleases
11. That these traditional principles (1—10) are meritorious
12. That each of these principles (1—10) has its assets
13. That each of these principles (1—10) has its liabilities
14. That there are reasons for and against any alternative (1—10) one selects
15. That the fact that a conception is open to criticism is not necessarily decisive against it
16. That certain desirable features of a conception are not always conclusive in its favour
17. That in a well ordered society individuals acquire claims to a share of the social product by doing things encouraged by the existing procedure (legal, etc.) arrangements
18. That the legitimate expectations that arise in persons are connected to a principle of fairness
19. That when just economic arrangements exist, the claims of individuals are properly settled by reference to the rules and precepts (with their respective weights) which these practices take as relevant
20. That it is wrong to say that distributive shares reward individuals according to their moral worth
21. (But) that it can be said that such a scheme as described or referred to in 19 does give each person his due, that it allots to each what he is entitled to as defined by the scheme itself
22. That the principles of justice for individuals and institutions establish that doing this is fair
23. That although a person's claims are regulated by existing rules, a distinction can be made between being entitled to something and deserving it in a moral sense
24. That distributive shares should match moral worth at least to the extent that it is feasible
25. That the purpose of the criminal law is to uphold basic natural duties, those which forbid us to injure other persons in their life and limb, or to deprive them of their liberty and property, and punishments are to serve this end
26. That punishments are *not* just a scheme of taxes and burdens designed to put a price on certain forms of conduct — in this way they are guides to men's conduct for mutual advantage
27. That it would be far better if the acts proscribed by penal statutes were never done
28. That the distribution of economic and social advantages must cover the costs of education and training
29. That the function of unequal distributive shares is to attract individuals to places and associations where they are most needed from a social point of view
30. That everyone should accept the propriety of self — or group — interested motivation duly regulated by a sense of justice
31. That each should do those things that best accord with his aims
32. Variations in wages and income or perquisites of position are simply to influence these choices (31) so that the end result accords with efficiency and justice
33. That justice is the first virtue of social institutions
34. That justice as fairness is the outcome of an understanding of feelings as to the primacy of justice
35. That persons are distinct and separate, they are not to be conflated into one
36. That respect for persons is shown by treating them in ways that they can see to be justified
37. That to respect persons is to recognise that they have an inviolability that even welfare society as a whole cannot override
38. That a well ordered society satisfies the principles of justice which are collectively rational and also rational from the standpoint of the individual
39. That from the standpoint of the individual, the desire to affirm the public conception of justice as regulative of one's plan of life accords with the principles of rational choice



Art & Language, *Flags For Organisations*, 1978. 4 photostats et acrylique sur papier, 97.5x79 cm - 2/4 (et 4 drapeaux en laine, 250 x 155 cm chaque).

Flag for an organisation for whom the following is axiomatic:

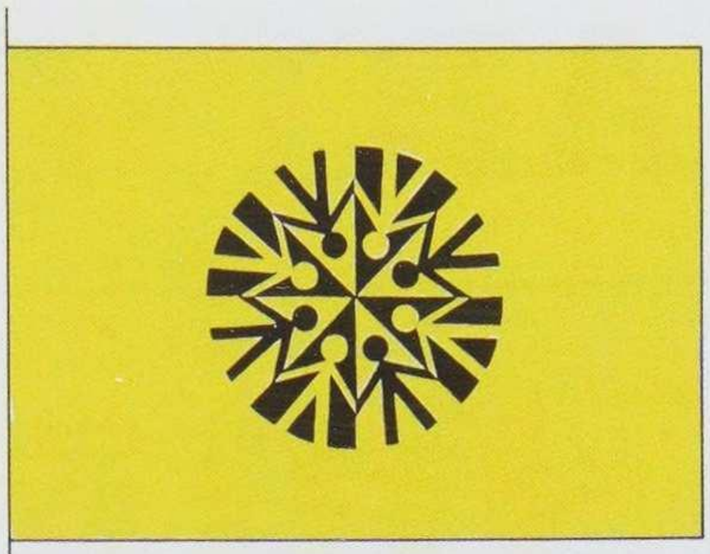
1. That Western society is based upon envy engendered by publicity
2. That publicity works upon anxiety: the sum of everything is money, to get money is to overcome anxiety
3. That the anxiety on which publicity plays is the fear that having nothing you will be nothing
4. That under capitalism money is life
5. That under capitalism money is the token of, and the key to, every human capacity
6. That under capitalism the power to spend money is the power to live
7. That publicity speaks in the future tense and yet the achievement of this future is endlessly deferred. It is judged, not by the real fulfilment of its promises, but by the relevance of its fantasies to those of the spectator-buyer. Its essential application is not to reality but to daydreams
8. That glamour cannot exist without personal social envy being a common and widespread emotion
9. That the industrial society has moved towards democracy and then stopped half way
10. That the industrial society is an ideal society for generating personal social envy
11. That the pursuit of individual happiness has been acknowledged as a universal right
12. That existing social conditions make the individual feel powerless
13. That in the existing social conditions, the individual lives in the contradiction between what he is and what he would like to be
14. That the individual can either (14a) become fully conscious of the contradiction between what he is and what he would like to be and its causes, or else (14b) he lives, continually subject to an envy which, compounded with his sense of powerlessness, dissolves into recurrent daydreams
15. That 14a entails joining the political struggle for a full democracy which itself entails amongst other things the overthrow of capitalism
16. That the process of living within the contradictions of present social conditions is often reinforced by working conditions
17. That the interminable present of meaningless working hours is 'balanced' by a dreamt future in which imaginary activity replaces the passivity of the moment
18. That only one kind of hope or satisfaction or pleasure can be envisaged within the culture of capitalism: the power to acquire is recognised to the exclusion of everything else
19. That the dream of capitalism is publicity
20. That capitalism survives by forcing the majority, whom it exploits, to define their (sic) own interests as narrowly as possible
21. That the survival of capitalism was once achieved by extensive deprivation. Today in the developed countries it is being achieved by imposing false standards of what is and what is not desirable
22. That publicity is the life of this culture insofar as without publicity capitalism could not survive
23. That it is desirable that people come to consciousness of these false standards
24. That they should be assisted in doing so (23)



Art & Language, *Flags For Organisations*, 1978. 4 photostats et acrylique sur papier, 97.5x79 cm - 3/4 (et 4 drapeaux en laine, 250 x 155 cm chaque).

Flag for an organisation for whom the following is axiomatic:

1. That a universal theory of action is possible
2. That the model for institutional change is a series of logical steps in a circle of change
3. That the responsible implementation of innovations is carried out by persons or collectives acting as entrepreneurs either rewarded by entrepreneurial profit or punished by (financial) failure depending on consumers' acceptance or rejection of those innovations
4. That in a final phase, a new way of doing things becomes institutionalised as part of the economic structure
5. That symptoms of disturbance of various kinds have appeared, e.g., the technological view of the destructive consequences of owner-dominated business machinations, etc.
6. That there have been permissive-supportive attitudes towards the objections to the owner domination of business
7. That new financial practices have appeared, together with new technological and organisational developments
8. That a new wave of profits has followed from these new developments (3 — 7)
9. That the new position is consolidated by its routinisation
10. That there is a new economy independent of the exploitation of labour and capitalist control
11. That it is desirable that governments should encourage international direct investment by its own nationals
12. That some of the worst problems in the relationship between companies and governments occur when a country feels that its industry is falling under foreign control and that it has no stake of its own in the growth of international business
13. That when the flow of inward direct investment and the expansion of foreign-owned international companies in the domestic economy is accompanied by the spread of locally owned international companies in foreign markets, the relationship between the government in question and the international companies is easier
14. That feelings of Nationalism and distrust of the foreigner are corrosive
15. That international companies should try to involve the nationals of the countries in which they operate as much as possible in senior management
16. That if a company is to be really multinational, it must provide opportunities for people of all nationalities to reach the highest positions at its head office and to participate in the most important decisions
17. That for as long as the present apartheid systems practiced by most companies continue, it will be difficult for international enterprises to win the full confidence of public opinion in the countries where their subsidiaries operate
18. That a start should be made immediately in the multinational training of senior management
19. That quite apart from the political considerations, it will become increasingly necessary for international companies to consider people of all nationalities on an equal footing if they are to attract the ablest men into their organizations



Art & Language, *Flags For Organisations*, 1978. 4 photostats et acrylique sur papier, 97.5x79 cm - 4/4 (et 4 drapeaux en laine, 250 x 155 cm chaque).

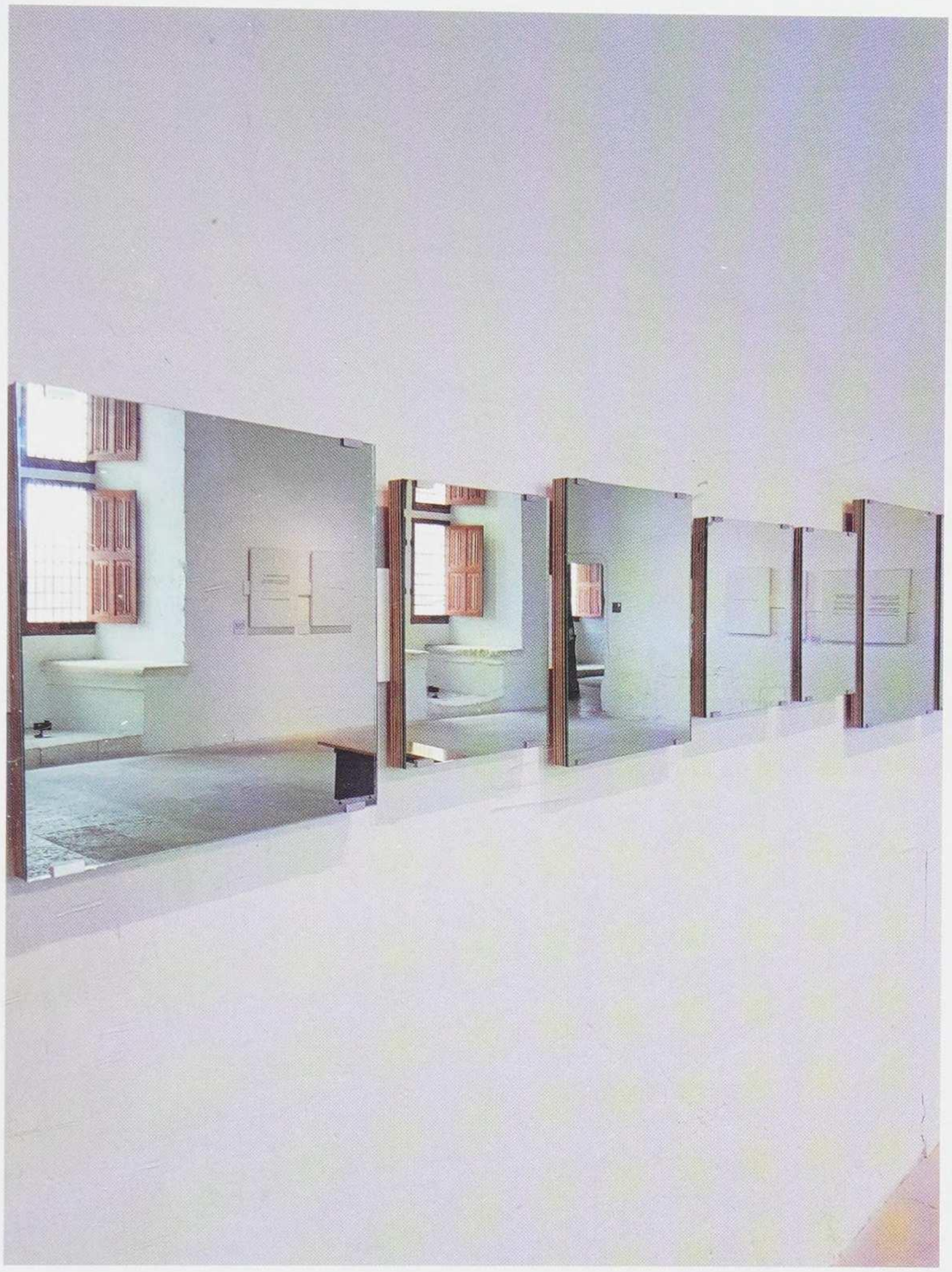
VOLUME 3 NUMBER 1 SEPTEMBER 1974

ART-LANGUAGE

DRAFT FOR AN ANTI-TEXTBOOK

Ian Burn
Mel Ramsden
Terry Smith

Price £1.00 UK, $4.00 USA All rights reserved

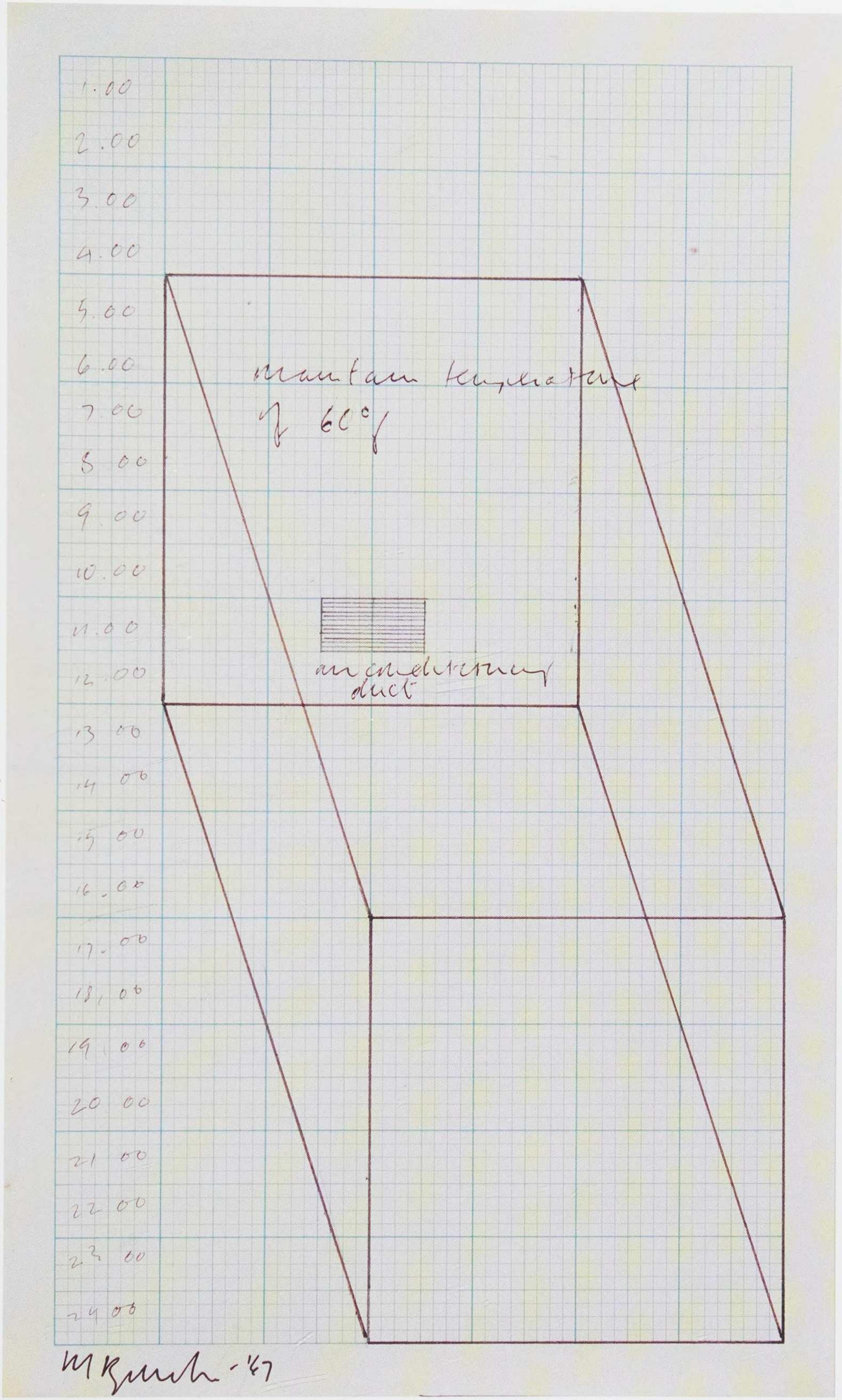


Art & Language, *Mirror piece*, 1965. Verre et miroir sur panneaux, textes imprimés, dessins et certificats sur papier, dimensions variables.

Art & Language, *Impressionism Returning Sometime in the Future*, 1984. Triptyque, huile sur toile, 3 éléments, 234 x 112 cm - 1/3 - 2/3 et 3/3.

Art & Language, *Impressionism Returning Sometime in the Future*, 1984. Triptyque, huile sur toile, 3 éléments, 234 x 112 cm - 3/3.

Art & Language, *100% Abstract*, 1968. Feutre sur papier, 43 x 35.4 cm.



Art & Language, *The Air-Conditioning Show*, 1966-67. Certificat, Crayon et encre sur papier, 33 x 20.3 cm.

Four studies for 4 Secret Paintings
Study for study 1967

II Some ~~linguistic~~ equivalents
of some rythmic-levels (?)

I Figurative recognition
Figurative non-~~recognition~~ recognition
Non-Figurative recognition
Non-Figurative - non-~~recognition~~ recognition

Probable 1. A basis for prediction that for an exhaustive set of outcomes is the ratiox of the outcomes that produces a given event to the total number of possible outcomes. A logical relation between things such that evidence confirming one confirms the other to a degree. Supported by evidence strong enough to establish presumption but not proof. Likely to become concrete true or real. Evidence very strong but not conclusive.

Capable existing

Capable of existing

2. Possible Within the limits of ability capacity or realization. What may be done or what may occur according to nature custom or manner. Something that may or may not occur or may certainly exist given the proper conditions.

Improbable 3. Relations between things such that evidence confirming one is unlikely to confirm the other. Uncertain and unlikely to be true or to occur. Not supported by any strong or conclusive evidence. Indefinite and unlikely.

3A Impossible Felt to be incapable of being or happening. Incapable of being done attained or fulfilled. Insuperably difficult to see or imagine.

4 Extremely undesirable and markedly difficult to deal with. Unacceptable and unthinkable.

Strong

Analysis of language "stops"

What may be in the future

Shown, not easily or conveniently

will never occur on the basis of available evidence.

Secret Paintings 3A?

probability
possibility
improbability
impossibility

Art Language 1967

Art & Language, *4 Studies for 4 Secret Paintings*, 1967. Texte imprimé, crayon et encre sur papier, 36 x 23.5 cm.

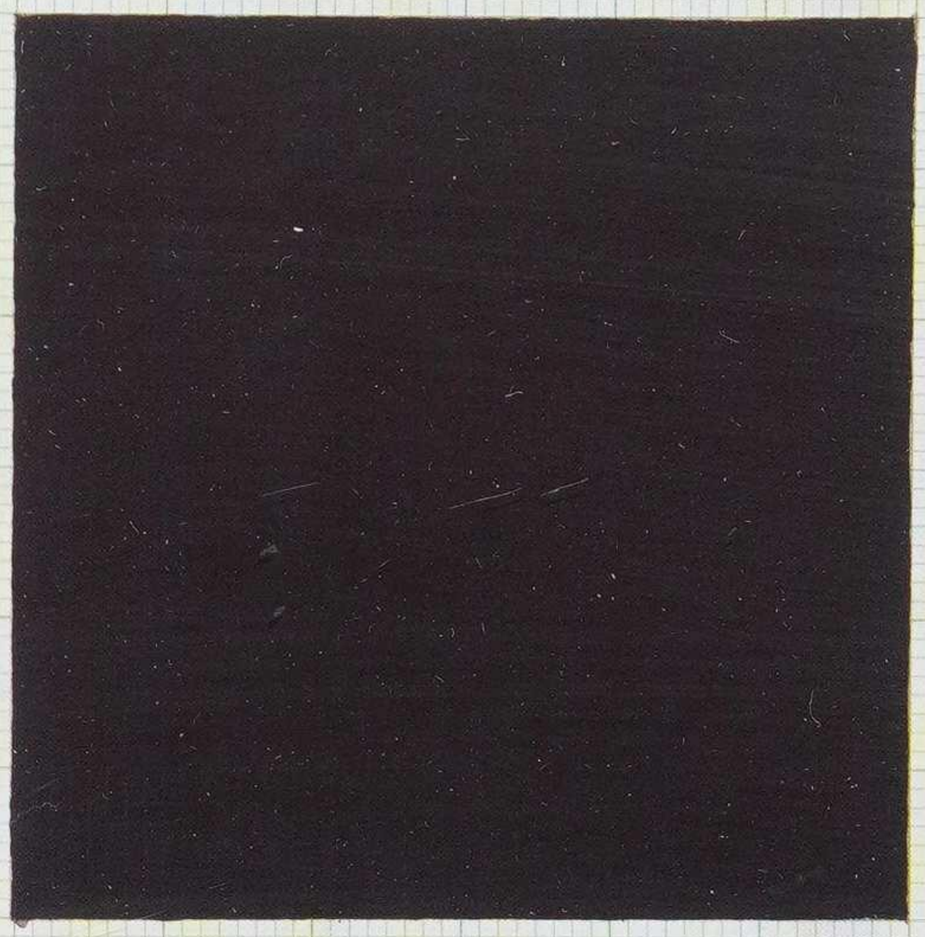
TWO BLACK SQUARES : THE PARADOXES OF ABSOLUTE ZERO

'THE EFFECT OF THE TIME FACTOR ON OUR OPERATIONS AS WE APPROACH ABSOLUTE ZERO DEMANDS MORE CONSIDERATION THAN IT'S USUALLY BEEN GIVEN. THE RATE OF MANY NATURAL PROCESSES IS DRASTICALLY CHANGED'

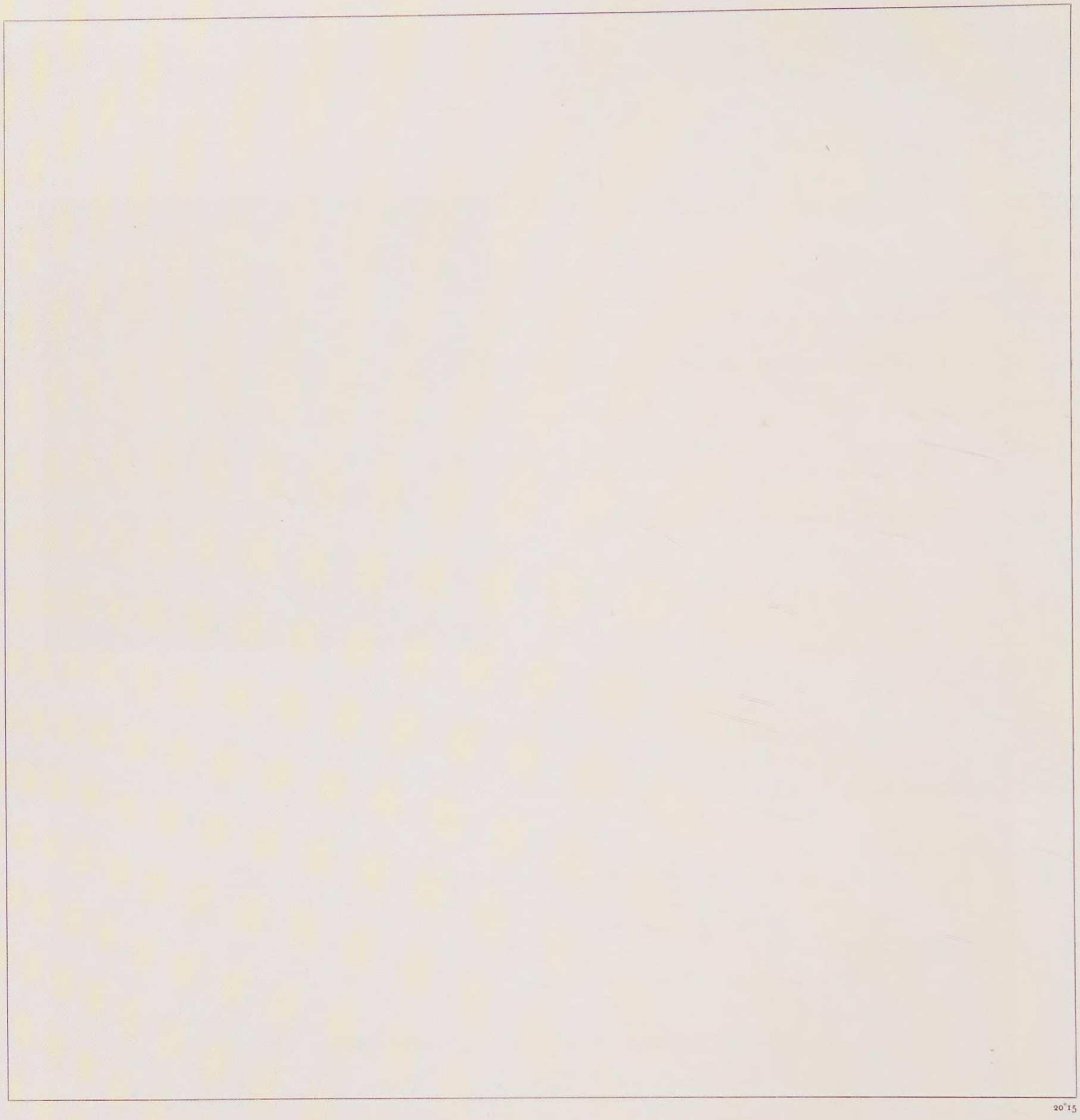
'ABSOLUTE ZERO IS UNATTAINABLE, AND CONCLUSIONS AS TO WHAT WILL HAPPEN 'THERE' ARE MERELY CONCLUSIONS ABOUT LIMITING BEHAVIOR AS WE APPROACH LOWER AND LOWER TEMPERATURES'

'IF WE APPROACH CLOSE ENOUGH TO ABSOLUTE ZERO WE MAY EXPECT TO FIND THE FIRST 'BEGINNINGS OF PARADOXICAL BEHAVIOR'

P.W. BRIDGMAN, FROM THE NATURE OF THERMODYNAMICS



Art & Language, *Two Black Squares : The Paradox of Absolute Zero*, 1966. Acrylique et encre sur papier, 25.1 x 38.2 cm.



Art & Language, *Map of a Thirty-Six square mile Surface Area of Pacific Ocean West of Oahu*, 1967. Lithographie sur papier, 59.6 x 50.3 cm.

ART-LANGUAGE

Volume 3 Number 3 June 1976

...THE TIMELESS LUMPENNESS OF A RADICAL CULTURAL LIFE; the gangrenous excrescence, stylishly exposed in the quiet salons. The market for the dry delicacies of pretentious gentility, the over-fed opinion, the corpulent

Art & Language, *Art-Language, Volume 3 Numéro 3*, juin 1976.

ART & LANGUAGE

VICTORINE

—

LIVRET D'OPÉRA PAR ART & LANGUAGE

VICTORINE

—

LIBRETTO FOR AN OPERA BY ART & LANGUAGE

Art & Language, *Attacked and Raped by an Unknown Assaillant, a Dying Woman Drawn and Painted by Mouth*, 1981.
Huile et crayon sur papier monté sur panneau, 183.5 x 266 cm.

Le livret d'opéra *Victorine*, composé au cours de l'été 1983, fut publié avec quelques retouches dans *Art-Language, volume 5, n° 2*, en mars 1984. La partition musicale de Mayo Thompson est restée inachevée.

La scène se passe à Paris, dans les années 1860. Il s'agit, si l'on veut, d'une enquête policière et d'un rêve. Le protagoniste est un policier, l'Inspecteur Denis, qui interprète mal des tableaux. Cela, non parce qu'il est incapable de saisir leur sens exact, ou de les voir tels qu'ils sont : il ne sait pas voir les tableaux en tant que tableaux.

Des femmes sont mortes dans des circonstances étranges. Denis, qui mène l'enquête, ne parvient pas à distinguer les corps de leur représentation. Parmi les suspects, Courbet et Manet, dont les peintures ont fait l'objet de ses fausses lectures.

Quelle preuve peut donner l'Inspecteur qu'il n'est ni infirme, ni naïf ? Serait-ce que son regard n'est pas tant faussé que subversif ? C'est ainsi qu'on ne s'aperçoit pas immédiatement qu'il voit les tableaux comme de non-tableaux, les peintures comme de non-peintures. Tout se passe comme s'il ne voyait sous cet angle qu'une seule catégorie picturale : le nu féminin — et encore, seul, peut-être, celui des années 1850 et 1860. Car son impuissance apparente doit être pour une part redevable du genre. Dans ces tableaux, son regard voit loin, si loin que les corps représentés lui semblent de réelles victimes, non leurs simulacres, mortes de mort violente. Peut-être a-t-il, moins que d'autres, un œil aguerri : des images d'une absolue non-violence prennent à ses yeux valeur de terribles preuves physiques. Son œil est le « sous-espace » inverse du « sur-espace » où tout spectateur se distancie, en s'isolant, des réalités violentes de la mort. Mais il faut ajouter que son illusion n'est qu'unilatérale : il ne voit pas, dans les non-images, les non-tableaux, d'images ou de tableaux ; son esprit mêle la réflexion et le rêve, les coups de force et d'éclat, et les maux imaginaires, dans un monde d'indicateurs, d'agents et de *flâneurs** auxquels il attribue une vie indépendante de la sienne.

De ses rapports avec Courbet il ressort que son impuissance ne se borne pas au domaine du nu féminin, mais que ses motivations politiques le font hypostasier, par le crime, toute image artistique. L'infirmité de l'Inspecteur lui a déjà fait considérer le nu féminin comme la dernière forme d'art *efficace*.

Après tout, qu'est-ce que son apparente subversion, *sinon* de l'impuissance ? Il ne dispose que de ceci : le pouvoir de nier, avec la transparence d'un solipsisme inverse, les insatisfactions vraies et infinies de la modernité. C'est seulement par la perte de son caractère esthétique que l'art peut voir son efficacité politique dirigée, maitrisée. Celle qui en subit le danger, cependant, est Victorine Meurend. Son paradoxal Pygmalion est bien incapable de la sauver.

Mais son impuissance est-elle pire que celle que Derrida évite de justesse, quand il essaie d'imaginer une conversation entre Heidegger et Shapiro au sujet des souliers *peints* de Van Gogh ?

Art & Language, juin 1993

Victorine was written in the Summer of 1983 as the libretto for an opera. It was published with certain revisions as *Art-Language Volume 5, Number 2* in March, 1984. Mayo Thompson's musical score remains unfinished.

The story is set in Paris in the 1860's. It is a kind of detective story and a dream. Its most prominent character is a detective, Inspector Denis, who misreads pictures. He misreads them not in the sense that he fails to recover appropriate meaning from them or that he does not see pictures as the pictures they are: he fails to see pictures as pictures.

Women have been dying in suspicious circumstances. Denis, as the investigating detective appears to be unable to distinguish bodies from paintings of bodies. Among the suspects are Courbet and Manet, whose painted works have been subject to his delusions.

What defence has the Inspector that he is not handicapped and deluded? Is it possible that he is not so much an incompetent viewer as a subversive one? It is, for example, not immediately apparent that he sees all pictures as non-pictures, all paintings as non-paintings. Indeed, it seems that he only sees a special class of picture — the female nude, and possibly only an 1850's-60's subset thereof — in this way. His apparent incompetence appears to be genre specific at least. Into these pictures he goes deep, so deep that the bodies (depicted therein) seem to him to be the (non-depicted) real victims of violent death. He is perhaps the un-inured: images of (better than putative) non-violence are transformed by him (his eye) into grisly corporeal evidence. His is a hypospace which is the obverse of that 'hyperspace' in which the viewer is distanced — insulated — from the realities of death and violence. It might be added that his delusion is not, however, symmetrical: he does not perceive non-images (non-pictures) as images (pictures); he devises and dreams, bluffs, bullies and malingers in a world of informers, agents and flâneurs which he treats as thoroughly animate.

In his dealings with Courbet there emerge indications that his incompetence does extend beyond the limit of the female nude. It appears that his political motive is capable of hypostasizing and criminalising all artistic images. The Inspector's handicap has already brought him the female nude as the finally *effective* art form.

His apparently subversive achievement is after all only incompetence. All he has is the power to deny with transparency and inverted solipsism the real and endless dissatisfactions of modernity. It is only in being made unaesthetic that the political effectivity of art may be directed and controlled. At risk, however, is Victorine Meurend herself. This refracted Pygmalion is powerless to save her.

But his is an incompetence no worse than that narrowly avoided by Derrida in trying to author a conversation between Heidegger and Shapiro on the subject of Van Gogh's *painting* of boots.

Art & Language, June 1993

LISTE DES PERSONNAGES[1]

LES POLICIERS

INSPECTEUR DENIS

SERGENT NOZIÈRE

PREMIER POLICIER

CHOEUR DES POLICIERS

LES PEINTRES

GUSTAVE COURBET

EDOUARD MANET

MONSIEUR BARBIN, AMI DE MANET

LES FEMMES

VICTORINE MEUREND

JEANNE, AMIE DE JEAN FILS MERLIN

MARIANNE BRICAFÈRE

LA *CONCIERGE** DU 17, RUE MAÎTRE-ALBERT

DIVERSES GAUCHISTES ET RÉPUBLICAINES, PAR BANDES

LES INDICATEURS ET LES CIVILS

PICAS OSEBRACS, INFORMATEUR

JEAN FILS MERLIN, INFORMATEUR, AGENT ET *FLÂNEUR**

DIVERS GAUCHISTES ET RÉPUBLICAINS, PAR BANDES

PERSONNAGES OBSERVÉS PAR L'INSPECTEUR DENIS DANS LA RUE PRÈS DE L'ATELIER DE COURBET

Notes du traducteur : Je tiens à remercier tout particulièrement mon ami Patrick Hersant pour son aide précieuse à la versification de ce livret.

1. Renonçant à expliciter toutes les allusions renfermées dans le présent livret, où faits scrupuleusement historiques et personnages réels du Second Empire apparaissent mêlés à des anticipations, telles que la Commune… ou des faits contemporains et des allusions personnelles, nous nous limiterons dans ces notes aux détails intéressant directement l'histoire de l'art. Victorine Meurent, ou Meurend (parfois surnommée, de son second prénom, Louise), est passée à la postérité comme le modèle favori de Manet de 1862 à 1875 : outre son portrait proprement dit, nous l'évoquent *La Chanteuse des rues* (vers 1862, Boston, Museum of Fine Arts), *Mlle Victorine en costume d'espada* (1862, New York, The Metropolitan Museum of Art), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863, Paris, Musée d'Orsay), *Olympia* (1863, Paris, Musée d'Orsay), *La Femme au perroquet* (1866, New York, The Metropolitan Museum of Art) et *Le Chemin de Fer* (1872-1873, Washington, National Gallery of Art).
Victorine se situe en 1865, année du scandale de l'*Olympia* au Salon des Refusés, qu'avait ouvert Napoléon III en 1863 et où déjà *Le Déjeuner sur l'herbe* avait fait un tollé. En 1865 également, meurt Virginie Binet, compagne de Gustave Courbet, la mère de son fils, que l'on retrouve dans *Les Amants dans la campagne* (1844, Lyon, Musée des Beaux-Arts, et Paris, Musée du Petit Palais), *Femme endormie près d'un ruisseau* (1845, Winterthur et Detroit), et *La Blonde endormie* (1849, Collection particulière). Parmi les noms des protagonistes de *Victorine*, si certaines allusions picturales paraissent transparentes, telles Maurice Denis ou Picas Osebracs ou encore le Sergent Nozière, ancêtre en quelque sorte de celle à qui André Breton consacra un célèbre poème, d'autres, liées à des préoccupations essentielles d'Art & Language, méritent d'être décryptées : Jean Fils Merlin n'est autre que Jackson Pollock (Jack Son devenant Jean Fils, et, par la vertu d'une approximation, « pollack », le « lieu jaune », étant assimilé par les artistes au « merlan » ; par ailleurs, la prononciation du mot évoque « poleax », le « merlin » du boucher…).
* En français dans le texte.

LIST OF CHARACTERS

THE POLICE

INSPECTOR DENIS

SERGEANT NOZIERE

FIRST POLICEMAN

POLICE CHORUS

THE ARTISTS

GUSTAVE COURBET

EDOUARD MANET

MONSIEUR BARBIN, FRIEND OF MANET

THE WOMEN

VICTORINE MEUREND

GIRL (JEANNE), FRIEND OF JEAN FILS MERLIN

MARIANNE BRICAFERE

THE CONCIERGE, 17 RUE MAÎTRE ALBERT

ASSORTED LEFTISTS, REPUBLICANS IN VARIOUS GROUPS

THE INFORMERS AND CIVILIAN MEN

PICAS OSEBRACS, INFORMER

JEAN FILS MERLIN, INFORMER, AGENT AND FLÂNEUR

ASSORTED LEFTISTS, REPUBLICANS IN VARIOUS GROUPS

CHARACTERS OBSERVED BY INSPECTOR DENIS ON THE STREET NEAR COURBET'S STUDIO

ACTE I, SCÈNE 1

Paris, 1865. Dans un poste de police, une vaste salle rectangulaire. L'Inspecteur Denis est adossé à un long comptoir. Un second policier est assis devant un bureau. Ils discutent. Derrière le comptoir (côté « public »), on voit passer sans cesse marginaux et malfrats. Divers policiers les maltraitent, les matraquent.

INSPECTEUR DENIS
Voyez, c'est une fille d'à peu près vingt ans,
Nue. Son cadavre étendu semble dormir.
Le bras gauche est démesuré, dressé, courbé
Derrière la tête comme un vague trapèze,
Un oreiller sans organes.
Sur ce bras se répand sa chevelure noire,
Par aplats puissants, de haut en bas,
Répandant alentour une couleur bitume.
Je ne vois pas l'autre bras.
Selon quelque rite écœurant, je suppose,
Dans quelque immonde messe noire
Le tueur l'aura taillé, et regardé tomber.
Qui sait où il se trouve !
Un drap froissé fait un pli sur sa taille.
Brise la courbe concave. Nulle trace de coups
N'apparaît — nul signe de terreur.
Son genou droit, plus trapu que gras,
Repose sur la face intérieure et inférieure
De sa cuisse gauche, raccourcie à l'excès.
Comme pour éveiller le désir,
Signifier le plaisir de la chair,
Elle porte des bas blancs : le droit
Soutenu par une jarretière, et le gauche affaissé,
Que masque la jambe droite déployée.
Telle une ballerine elle tend un pied
Dans un chausson de satin lustré.
L'abdomen est large, mais non point distendu.
Pas de trace accusatrice.
Son épaule est lourde comme la Nuit de Michel-Ange.
Redressée, se tournant à demi vers qui la regarde,
En équilibre sur la pente des draperies,
Elle gît de tout son long, lubrique, vénale, morte,
Détournant son profil basque et bleuté. Semblant
Dédaigner de tenir une conversation.
Nulle contusion visible, pas de lésion à première vue,
Rien sur ce cadavre étrange allongé sur la soie.
Sur la gauche les ténèbres
Cèdent la place au jour dans un paysage de Barbizon.
Le tueur est venu par ces rudes sentiers
Puis, satisfait, décharge d'une impassible cruauté,
S'en est allé, portant son souvenir atroce :
Un membre détaché, sanglant, tendre, brisé.

PREMIER POLICIER
Prise sur le fait, en compagnie d'un amant ?
Le *crime* est *passionnel** : attendons maintenant
Quelque « mari » perdu pleurant sur son ménage.

INSPECTEUR DENIS
Votre hypothèse exige un second personnage.
Ou des traces de lutte, des pas dans la maison ;
Rien dans ce que je vois ne vous donne raison.
Pourquoi ces draperies, et ce membre arraché,
Et pourquoi, alentour, rien ne semble touché ?

PREMIER POLICIER
Pourquoi cette fenêtre ôtée de son châssis ?

INSPECTEUR DENIS
Et ce visage calme, et cet air alangui ?

Entre le Sergent Nozière.

SERGENT NOZERE
Elle n'a pas encore été identifiée,
En vain mes hommes courent ; ils ont tout essayé.
Nous avons ce matin interrogé un homme
Habitant, rive gauche, une chambre de bonne
Dans une pension. L'individu prétend
Qu'il ignore son nom, mais la croise souvent,
Connaît sa profession. Il jure l'avoir vue
Au bar, le soir du crime.

PREMIER POLICIER
Quoi, il l'a reconnue ?
C'est un premier indice qui nous peut éclairer.

INSPECTEUR DENIS
Je connais le café où elle s'est attablée
Seule, mais attendant sans doute un rendez-vous.

PREMIER POLICIER
Nous tenons une piste, encore qu'eIle soit floue.
Allons donc faire un tour au Café Vingt-et-Un.
On y dénichera des suspects, c'est certain.

ACT I, SCENE 1

Paris, 1865. In a police-station, a large hall-like room, Inspector Denis is standing with his back to along counter. A second policeman is sitting at a desk. The conversation is between them. On the far side (the 'public' side) of the counter is a constant traffic of marginals and criminals. They are clubbed roughly and manhandled by assorted policemen.

INSPECTOR DENIS
The corpse of a girl of twenty or so
Lies naked in a travesty of rest.
Her far-too-long left arm thrusts upward, bent
Behind her head in a spade—shaped blob;
An anatomically empty pillow.
Her hair, which is dark, cuts across this arm
In a heavy and flat descending stroke
Which spreads a bituminous stain behind.
I can't discern the other arm at all
But I suppose that, in some sickening rite,
Some ceremony of black distraction,
The killer hacked it off, watching it fall.
Its whereabouts remains unknown to me.
A crumpled sheet encroaches on her waist
Blocking the concave curve. No sense of harm
Is signified — no consciousness of fear.
Her right knee rests, foreshortened more than fat
Against the lower inside part of her
Unnaturally reduced left thigh.
As if in expectation of a leer,
Or as a cipher of carnality,
White stockings left untouched: a garter holds
The right one up, the left falls loosely down
Half hidden by her right leg, stretched out straight.
Her nearest foot points, ballerina-like,
Shod in a cheap and shiny satin slipper.
Her abdomen is large — but not distended.
It bears no unmistakable imprint.
Her shoulder's massive as Medici's Night.
Propped up, half-turned towards the onlooker's eye
Precarious on a slope of drapery
She lies, laid out, lubricious, venal, dead.
Her leaden basque profile's averted. She
Seems to disdain the thought of conversation.
No patent bruise, no obvious lesion,
Marks this implausible corpse in tented folds.
The darkness gives way at the left-hand side
Where light picks out a Barbizon paysage.
Through these rough paths the killer found his way
Then, satisfied — his callous cruelty spent -
Returned, bearing his ghastly token:
A severed member, bloody, plump and broken.

FIRST POLICEMAN
Was she caught flagrante with a lover?
Crime passionnel: we're sure to discover
Some dolorous "husband" wandering nearby.

INSPECTOR DENIS
There'd be two figures — that's what you imply —
Or the marks of a struggle; suggestions of flight;
Nothing I see indicates that you're right.
Why the drapery … the amputation;
Why the lack of perturbation?

FIRST POLICEMAN
Why the window removed from its casement?

INSPECTOR DENIS
Why does she seem so calm and complacent?

Enter Sergeant Nozière.

SERGEANT NOZIERE
She has not, so far, been identified —
Though my officers have tried and tried,
One person to whom her name's unknown,
When casually questioned, rents a room
In a lodging house on the left bank.
He knows her by sight, her and her rank;
And he is sure he saw her in a bar
The night she was killed.

FIRST POLICEMAN
This may take us far.
There's light at least upon the scene.

INSPECTOR DENIS
We know the café — at least where she'd been,
Alone, but awaiting a rendez-vous.

FIRST POLICEMAN
We've a tenuous lead we can now pursue.
We should visit the Café Vingt-et-Un next,
And start to root out some likely suspects.

ACTE I, SCÈNE 2

Au Café Vingt-et-Un. Les clients : demi-mondaines de bas étage, gauchistes, flâneurs* et autres personnages à la moralité douteuse. Un chœur de gauchistes (qui se distinguent par leur barbe, leur chapeau à larges bords et leurs vêtements crasseux) chante son refrain.*

CHOEUR DES HOMMES
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho l o-ho !
O-ho l o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !
L'édifice des privilèges,
Oppression, terreur et sacrilège,
Tombera sous le chant des révolutions ;
Devant nos cris de joie ses ruines brûleront.

Entre l'Inspecteur Denis. Il se distingue immédiatement par ses vêtements bourgeois à la dernière mode.

CHCEUR DES HOMMES ET DES FEMMES
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho l o-ho !
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !

L'Inspecteur Denis s'avance vers eux, il brandit une image.

INSPECTEUR DENIS
Silence ! Je suis l'Inspecteur Denis,
Cauchemar des truands de Paris.
La femme que voici est morte assassinée,
Et certains parmi vous savent qui elle était.
On nous a assuré qu'elle venait parfois
Dans ce nid de brigands ; étrange lieu, ma foi,
Pour une jeune fille. Je me suis déplacé,
Messieurs les républicains, pour vous questionner.
Cette femme est venue, toute seule, en ce lieu,
Parmi les béotiens que vous êtes. Je veux
Savoir si elle était modèle ou bien putain,
Si elle s'était trouvée déjà dans le pétrin.

L'inspecteur se tourne vers Victorine Meurend qui est assise avec un groupe de demi-mondaines.*
Je veux que l'on me donne quelques renseignements
Je dois l'identifier.

Il brandit l'image devant Victorine.

VICTORINE
Oh non ! Mon Dieu ! La pauvre Virginie…

INSPECTEUR DENIS
Allons, *MademoiseIIe**, reprenez vos esprits,
Cessez de soupirer. Une de vos amies ?
Allons, répondez-moi ! A-t-elle disparu ?

VICTORINE
Mercredi soir dernier nous étions convenues
D'un rendez-vous ici. Ma pauvre chère amie…
Elle n'est pas venue. Depuis
Je ne l'ai pas revue… Ma pauvre Virginie

CHOEUR DES HOMMES ET DES FEMMES
Oh non ! Pas Virginie ! Oh non ! Pas Virginie !

Vacarme général.

CHOEUR DES FEMMES
La pauvre Virginie est morte assassinée.
Du vice des bourgeois, pauvre poupée brisée !

CHOEUR DES HOMMES ET DES FEMMES
Décadence ! Luxure ! Voilà
La fin du règne des bourgeois !
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !

À Victorine :

INSPECTEUR DENIS
Dans vos yeux, chère enfant, je vois comme un défi
Que ni joie ni tristesse ne vous ont appris ;
J'en déduis que vos sens ont été rassasiés —
Vos vingt ans pillés par des brutes dénuées
Du raffinement — non, de la galanterie —
Qu'est en droit d'espérer une si belle fille.
Votre nom, chère enfant ?

VICTORINE
Victorine Meurend.
Je suis connue de ceux que vous méprisez tant,
Et je ne puis souffrir votre ton suffisant.

CHOEUR DES HOMMES ET DES FEMMES
Vive Victorine ! *Vive* Victorine !
Vive Victorine ! *Vive** Victorine !

INSPECTEUR DENIS
Je suis Inspecteur en Chef, ma très chère enfant.
Les injures et les coups ne sont pas de mon rang.
Je suis connu au *Quai**,
Et non sans gloire dans ce Salon des Refusés.

ACT I, SCENE 2

At the Cafe Vingt-et-Un. The denizens of the Café are Demi-Mondaines of an inexpensive sort, Leftists, Flâneurs and other people of doubtful probity. A chorus of male Leftists (distinguished by their beards, big hats, scruffy clothes, etc.) sing their song.

CHORUS OF MEN
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
The apparatuses of privilege,
Of oppression, fear and human sacrilege,
Will fall before the people's mighty voice;
And the ruins burn as working men rejoice.

Enter Inspector Denis cutting a dash in his snappy bourgeois clothes.

CHORUS OF MEN AND WOMEN
E-he! e-he! E-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! E-he! e-he! e-he!

Inspector Denis gaining the floor brandishes a picture.

INSPECTOR DENIS
Be silent! I am Inspector Denis.
I'm the scourge of Parisian villainy.
This young woman's been cruelly murdered,
And some of you must have known her. We've heard it
Bruited about that she came here, although
This is the last place, this roost of the low,
That I would expect to find a young woman.
I'm here to get answers from you republicans,
For she was observed alone in these parts
Among you who are ignorant of the arts.
Did she pose for artists, was she a whore,
Had she ever been in trouble before?

The Inspector turns to Victorine Meurend, sitting with a group of Demi-Mondaines.

What I want from someone is information;
I must have an identification.

He brandishes the picture at Victorine.

VICTORINE
Oh no! Oh no! Not poor Virginie…

INSPECTOR DENIS
You must compose yourself Mademoiselle, and say
What you mean. I'm not the type who likes to play
Your silly games. Is a friend of yours missing?

VICTORINE
I came here last Wednesday evening
To meet my friend Virginie… and never
Saw her. And I haven't set eyes on her
This week at all. That's her, poor Virginie.

CHORUS OF MEN AND WOMEN
Oh no! Not Virginie! Oh no! Not Virginie!

Uproar then.

CHORUS OF WOMEN
Poor Virginie lies cold. She goes to dust
Discarded plaything of the Bourgeois' lust.

CHORUS OF MEN AND WOMEN
Decadence and depravity presage
The final moments of the bourgeois age.
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!

To Victorine:

INSPECTOR DENIS
There is a dull defiance in your look,
Found in neither joy's nor sorrow's book;
It suggests to me your senses have been cloyed —
Your youth abused by criminals devoid
Of the refinement — of the gallantry —
Due to a brunette of your beauty.
Would you like to tell me your name my dear?

VICTORINE
My name is Victorine Meurend — and here,
Among those you despise, I am well known.
And I can't stand your importuning tone.

CHORUS OF MEN AND WOMEN
Vive Victorine! Vive Victorine!
Vive Victorine! Vive Victorine!

INSPECTOR DENIS
My dear girl, I am a Chief Inspector.
I have no need to shout and hector:
I am a somebody down at the Quai;
Supreme in this Salon des Refusés.

VICTORINE
Cher Monsieur, vos grands airs, ainsi que vos menaces,
Même vos compliments, tout me laisse de glace.
Vos propos sur mon amie
Ne font que souiller sa vie.

INSPECTEUR DENIS
J'ai vu le lieu du crime quand vous étiez au bar.
Son corps semblait paisible, lascif comme un Nadar :
Elle l'a bien cherché, elle l'a bien cherché !

CHŒUR DES FEMMES
« Bien cherché ! Bien cherché
Bien cherché ! Bien cherché ! »

INSPECTEUR DENIS
Misérables ! Vous entendrez parler de moi.
Vous serez arrêtés pour insulte à l'État.

ACTE I, SCÈNE 3

Le poste de police.

SERGENT NOZIERE
Républicaines et marginales : nous savons bien
Comment il faut les maltraiter ces femmes de rien ;
Il y a de la bavure dans l'air, je vous le dis.

INSPECTEUR DENIS
Et, en plus, elles sont mal traitées !

SERGENT NOZIERE
J'entends, pardi,
Qu'en supprimant ces rats nous nettoyons Paris.

INSPECTEUR DENIS
Et la France ! Oui, cette traînée de Victorine
Aurait bien pu, dans de meilleures conditions,
Se laisser flatter par mes douces attentions.
Consultons nos fiches…

Il va vers un placard et feuillette un dossier

Il faut vérifier toutes ces archives,
Chercher des points communs, un complot cohérent
Épluchons ces dossiers ; prenez ceux-ci, Sergent.

Il tend quelques dossiers au Sergent Nozière.

Il en parcourt quelques autres, avec un air abasourdi.

SERGENT NOZIERE
Et là, qu'en pensez-vous ? La fille correspond :
Les vêtements défaits, sans affectation,
Pleurée par son amie sur les bords de la Seine [2] ;
Nulle trace de lutte, l'atmosphère est sereine.
Tenez, celle-ci fut tuée à la campagne.
À moins qu'on ait ici transporté son cadavre ;
Elle habitait Paris.

INSPECTEUR DENIS
Ses mœurs étaient légères ?
Certains de nos indices semblent, mon cher Nozière
Dessiner un complot, une même intention.

SERGENT NOZIERE
Une intention, Monsieur ? Quelle imagination
Cruelle a mis en scène tous ces meurtres ineptes ?

Il montre un dossier à l'Inspecteur Denis.

INSPECTEUR DENIS
Observez celle-ci, dans des soieries d'Égypte ;
Elle est d'une minceur extrême, et cependant
Ses seins paraissent lourds, et tirés en avant
Par la pose lascive. Ses bras sont soulevés
Et croisés par-dessus la tête. Mais voyez,
Malgré le meurtre atroce elle paraît sereine.
Ces rideaux de brocart ont une forme humaine,
Là, plus loin, dans le fond. On dirait le fantôme
D'une autre femme morte.

SERGENT NOZIERE
Celle-ci est immonde :
Son cadavre est couché au bord d'une rivière,
Abandonné.

INSPECTEUR DENIS
Regardez ces clichés, Sergent :
Une fille allongée sur un talus, prenant
Une pose insolite. Une *nymphe couchée**
(Mais assez musculeuse) comme une Olympia.

2. Allusion aux *Demoiselles des bords de la Seine* de Courbet (1856-1857, Paris, Musée du Petit Palais)

VICTORINE
No blustering nor threat will bring you fame,
And I'm immune to your flirtatious game.
What you are suggesting about my dead friend
Dirties her life from beginning to end.

INSPECTOR DENIS
I've been to the scene, not leaned on a bar.
She shows no alarm, lies like a Nadar:
Brought it on herself, brought it on herself!

CHORUS OF WOMEN
"Brought it on herself, brought it on herself
Brought it on herself, brought it on herself".

INSPECTOR DENIS
You will all hear more of this, just you wait,
Then you'll be charged with subverting the State.

ACT I, SCENE 3

The police-station.

SERGEANT NOZIERE
Republicans and marginals: we know
Just how to deal with them. With those so low,
To snuff one out is no abiding sadness.

INSPECTOR DENIS
However ineptly rendered.

SERGEANT NOZIERE
It's less
To commit a crime than to purify Paris.

INSPECTOR DENIS
And France! That bitch Victorine had promise,
Might have been flattered by my attention.
With a bit less clamouring and contention.
I suppose I might as well file this away.

Goes to files and begins to leaf through.

I'd better check, do the records betray
A pattern of infamy, a consistent plot?
There are plenty to go through. Here look at this lot.

Hands Nozière a pile of files.

He glances through them and points at one, incredulously.

SERGEANT NOZIERE
How about this one? She fits more or less:
Her clothing's disturbed though she's still half dressed;
Mourned by her friend of the banks of the Seine;
No sign of struggle and no sign of pain.
Here's another killed in a country bed,
Or brought here from the city already dead;
She lived in Paris.

INSPECTOR DENIS
Indecorously?
There are various features, some I see,
Are signs of a common hand or purpose.

SERGEANT NOZIERE
But purpose for whom, Sir? What surplus
Of evil makes such display of the corpse?

Shows file to Inspector Denis.

INSPECTOR DENIS
Here's one laid out with Egyptian drapes;
Unusually slim — and decorum tells
Us her breasts are too large. Her pose propels
Them upwards and forwards. Her arms are raised
And overlapped above her head. I am amazed
That, though cruelly killed, she looks undismayed.
An anthropomorphic swathe of brocade
Haunts the left foreground. This is a shady
Allusion to another sick lady.

SERGEANT NOZIERE
This one is rank:
The corpse seems almost to squat on the bank
Of a river.

INSPECTOR DENIS
Our evidence shows
A girl thrown down on the slope, in a pose
Which strains for novelty. A nymphe couchée —
But muscular — in an Olympian way.

SERGENT NOZIERE
Elle est morte noyée. Puis, on peut supposer
Que le coupable l'a vers la rive tirée.
Mise en scène, une fois encore. Essaye-t-il
D'attirer l'attention de manière subtile ?

INSPECTEUR DENIS
En voici encore une, dans un lieu parisien.
La silhouette informe, sans le moindre maintien,
Dans une *chaise longue** ; un bras sur le tapis,
Et l'autre bras courbé autour de son pubis.

SERGENT NOZIERE
Le crime fut commis ailleurs ; et c'est bizarre :
On a traîné le corps ensuite, bien plus tard.

INSPECTEUR DENIS
L'artisan en est le même. Peut-on en douter ?
La fille est plutôt jeune ; sur sa bouche fermée
Est l'ombre d'un sourire. Sa tête est rejetée
En arrière, et son corps sur un lit allongé
Dans un flot de coussins. Sa longue chevelure
Est masquée à demi. Épuisée, sa figure
Semble dormir. Dans ses cuisses un long traversin,
Turban démesuré, semble être son amant,
La décence choquée détourne le regard.
Mais il faut regarder, il importe de voir
L'invisible. Son corps est à demi couvert
D'un vêtement très fin et largement ouvert
Qui révèle son sein et son épaule gauche,
Celle qui quand on la regarde est la plus proche.
Pour ce qui est du reste, je ne vois pas la moindre
Trace de violence, de brutalité poindre.
La main, le pied sont comme des restes de couleur ;
Et les fesses de vagues taches de lumière.

SERGENT NOZIERE
Cette autre fut tuée dans la pièce voisine.
Ce qui explique la torsion de la poitrine.

INSPECTEUR DENIS
Remarquez ces bouquets de fleurs que l'on trouva
Dans deux de nos affaires. Ne suggèrent-elles pas,
Éparpillées au sol, tout près des femmes mortes,
Que notre assassin aux manières désinvoltes
Est quelque admirateur ?

SERGENT NOZIERE
Nous avons des témoins
Par dizaines, mais tous restent vagues ; pas un
Ne consent à trouver de l'immoralité
Chez ces filles de rien qu'ils veulent protéger.
Avec un peu d'adresse on leur fait dire enfin
Que telle est « un modèle » — jamais une putain…
Mais qui cherche un «modèle» à la tombée du jour ?

Pause

Certes, Osebracs n'est pas un *mouchard** ordinaire,
Mais nous aurons besoin de lui dans cette affaire,
Sans quoi nous risquons fort de longtemps piétiner.

INSPECTEUR DENIS
Poursuivre cette affaire, c'est abandonner
Nos recherches sur les cas politiques :
Les Républicains, Radicaux et Juifs…

SERGENT NOZIERE
Pourquoi donc tous ces cadavres
Ont-ils ces poses macabres ?
Que signifie l'assassin ?

INSPECTEUR DENIS
Quel est son secret dessein ?

SERGENT NOZIERE
Faut-il voir dans ces crimes un projet radical,
Une dimension politique ou sociale ?

INSPECTEUR DENIS
De l'assassinat comme art politique ?
C'est original, et presque historique.
Ce Picas Osebracs doit être retrouvé.

SERGENT NOZIERE
Les indices nous manquent ; il saura en donner.

ACTE I, SCÈNE 4

Entrent le Sergent Nozière, le Premier Policier et Picas Osebracs, l'air gêné.

INSPECTEUR DENIS
Ce rapport que je lis est vieux de deux années.
Cette affaire pénible m'en a fait feuilleter
Des dizaines.

SERGENT NOZIERE
Un cadavre m'occupe ; cette personne.

SERGEANT NOZIERE
She died by forcible drowning, and then
She was dragged from the water. Again,
The killer has made a display. Did he mean
To draw our attention, develop a theme?

INSPECTOR DENIS
Here's another in a Paris apartment:
The figure lies limp, without deportment,
Upon a chaise longue; one arm left to dangle,
The other flexed round her pelvic triangle.

SERGEANT NOZIERE
There are suggestions she was killed in a far
Room, and hauled into the salon much later.

INSPECTOR DENIS
This is the same man's work. Who could doubt it?
A youngish girl with the lowest limit
Of a smile on her lips. She lies; her head
Jerked back, her body supported on the bed
By pillows. Her hair's half concealed. She's passive;
Near sleep. Her thighs are split by a massive
Bolster — a gigantic turban — engaged
In unnatural congress. Outraged
Decency averts its eyes. But see we
Must. And we must see what others cannot see.
She is not fully exposed; a flimsy
White garment disordered in frenzy
Revealing her right breast and her shoulder
Nearest, so to speak, to the beholder.
In other parts, there is evidence
Of roughness, and further manual intemperance:
The hand and foot are vestigial marks;
The buttocks perfunctory lights and darks.

SERGEANT NOZIERE
This one was killed in another room also,
Which partly accounts for the twist of the torso.

INSPECTOR DENIS
Notice that bunches of flowers were found,
In this case and another, on the ground
Quite near to the bodies, thus suggesting
A degree of negligence — attesting
To her dread admirer.

SERGEANT NOZIERE
Witnesses
We have in plenty. Vague and useless
When questioned whether they've seen any looseness.
They speak with reluctance against these girls.
Skilfully questioned, one or two of the churls
Will manage 'a model' but they don't go on.
Who's found seeing models when the light's gone?

Pause

Picas Osebracs is no normal mouchard,
But we might need his sort in this regard.
It'll be no more than murmurs and traces.

INSPECTOR DENIS
If we pursue this case, it effaces
Our work on turbulent politicals;
On Jews, Republicans and Radicals.

SERGEANT NOZIERE
What intrigues me is the way the corpses
Have been manipulated into poses.
Is the killer trying to tell us something?

INSPECTOR DENIS
If so, is he failing or triumphing?

SERGEANT NOZIERE
Are these killings socially critical;
Myopic perversions of the political?

INSPECTOR DENIS
Killing seen as political art?
We need a direction from which to start.
We must put our hands on Picas Osebracs.

SERGEANT NOZIERE
He will provide detail we presently lack.

ACT I, SCENE 4

Enter Sergeant Nozière and First Policeman with the inconvenienced Picas Osebracs.

INSPECTOR DENIS
I am reading from a statement you made
Two years ago. This case has seen me wade
Through many.

SERGEANT NOZIERE
I'm concerned with a body,

Vous l'identifiez comme Marcella Tantiglione[3].
N'est-ce pas ?

INSPECTEUR DENIS
Elle a été trouvée dans la banlieue,
Dans un endroit tranquille, mais à jamais les yeux
Fermés.

PICAS OSEBRACS
Etranglée.

INSPECTEUR DENIS
Une écharpe tout autour
De sa gorge est passée. Elle masque et entoure
D'un long pli tourmenté ses épaules et son bras.

PICAS OSEBRACS
Elle fut étranglée d'un vieux morceau de drap.

INSPECTEUR DENIS
On voit un jeu étrange d'ombres et de lumière ;
Son corps est lové dans une sombre clairière.

PICAS OSEBRACS
Après bien des recherches on l'avait retrouvée
Qui pourrissait dans un jardin abandonné.

INSPECTEUR DENIS
La tête est tirée vers l'arrière. Ses yeux
Las se détournent d'un spectateur trop curieux.
Son visage immobile refuse de parler,
Figée, sa silhouette conserve son secret.

PICAS OSEBRACS
Certains ont prétendu que ce corps fut drogué,
Étranglé, puis traîné jusques au bord du gué
Où enfin, dans la mort, elle devint un nu.

INSPECTEUR DENIS
Que dire de cet air distant et abattu,
De ce pied gauche, manifestement bâclé ?
C'est du travail rapide, qui pourrait le nier ?

PICAS OSEBRACS
Cet épuisement, cette paresse sont dus
À ceci que l'on a charrié son corps nu
À travers le jardin de pierre, inconscient.

3. Derrière ce nom, se cache une allusion à Proust : Marcel et Tante Léonie !

INSPECTEUR DENIS
Ce nu, à ce qu'il semble, ce beau cadavre blanc,
N'aurait donc pas vécu dans l'immoralité ?
Dites-moi, Osebracs, quel était son métier ?

PICAS OSEBRACS
Ce cadavre, cette femme, vivait d'expédients.
Quand on est abandonnée, avec un enfant,
Montrer ses seins, c'est vivre. Et beaucoup font pire.
Pour vendre ses bijoux, il faut en détenir.

SERGENT NOZIERE
Elle montrait son corps… Ne le vendait-elle pas ?

INSPECTEUR DENIS
Une femme immorale peut en arriver là.

SERGENT NOZIERE
Ce meurtre est donc, en somme, le destin logique
D'une femme de peu aux mœurs fort impudiques.

INSPECTEUR DENIS
La France cependant demeure un grand pays.
La dépravation de certains de ses fils
Ne favorise pas la paix et la raison ;
La culture survit de saison en saison.

PICAS OSEBRACS
Quel lien entre un meurtre et, d'une culture, l'excellence ?

INSPECTEUR DENIS
La pensée politique cultive la violence.

ACTE II, SCÈNE 1

Au poste de police, dans les dossiers, parmi les allées et venues, l'Inspecteur Denis, le Sergent Nozière et un Second Policier (lèche-bottes de l'Inspecteur) observent diverses images, etc.

INSPECTEUR DENIS
Tout a été fouillé, au moindre détail près.

SERGENT NOZIERE
Pourtant aucun mobile ne nous apparaît.

INSPECTEUR DENIS
Le mobile est la clef du motif, c'est subtil :

Now named as Marcella Tantiglione
By you.

INSPECTOR DENIS
She disgraced a suburban plot
In apparently childlike repose — not
At all affected.

PICAS OSEBRACS
Strangled.

INSPECTOR DENIS
A long scarf hides
Her throat like a mantle. It circumscribes
Her shoulders in a meretricious pleat.

PICAS OSEBRACS
She was strangled with a bit of old sheet.

INSPECTOR DENIS
There's an unusual scheme of light and shade.
Her legs are in a sombre leafy glade.

PICAS OSEBRACS
She was found, after many long hot days,
Corrupt in that garden's untented maze.

INSPECTOR DENIS
Her head's tilted backwards, the face is turned
In lassitude from the viewer who's spurned
As dull. She refuses to signify.
This languid figure cannot testify.

PICAS OSEBRACS
Some say that this languid figure was drugged
Stupid before she was strangled and lugged
Outside, where she finally became a nude.

INSPECTOR DENIS
What about the manifest lassitude,
The quite idle treatment of the left foot?
It's slapdash work however that's put.

PICAS OSEBRACS
This lassitude — this idleness is due,
I suppose, to her being dragged out through
The rocky garden unconscious or dead.

INSPECTOR DENIS
Our nue en repos here — this figure — led
No blameless life in my estimation.
But tell me — what was her occupation?

PICAS OSEBRACS
This figure — this woman — lived by her wits.
Left alone with a child, showing your tits
Is a way to survive. Many do worse.
She'd no jewels to pawn; no dynastic nurse.

SERGEANT NOZIERE
If she'd show her body she'd sell the rest.

INSPECTOR DENIS
With this lazy figure I'm not impressed.

SERGEANT NOZIERE
This killing was merely a consequence
Of a woman's moral incontinence

INSPECTOR DENIS
But France is still a great civilization.
Unofficial moral sanitation
Does not subserve good order and reason;
Our culture still flowers in its season.

PICAS 0SEBRACS
What's murder to do with a culture's eminence?

INSPECTOR DENIS
Political thought is the culture of violence.

ACT II, SCENE 1

At the police-station among the files, amid various coming and goings, Inspector Denis, Sergeant Nozière and a second policeman (a toady of the Inspector's) are looking at various pictures, etc.

INSPECTOR DENIS
We've examined motif after motif.

SERGEANT NOZIERE
But we are still without any motive.

INSPECTOR DENIS
Motive is the key to unlock motif,

Le motif est le doigt désignant le mobile.
Une terrible symétrie[4] paraît palpable ;
Un unique assassin en est-il responsable ?

SERGENT NOZIERE
Si le motif est bien le mobile…

INSPECTEUR DENIS
Le mobile n'est-il pas plutôt le motif ?

SERGENT NOZIERE
Voilà que nous tombons de Charybde en Scylla.

INSPECTEUR DENIS
La victime est l'indice de qui l'étrangla.

Le Second Policier prend une photographie (Quinet fils[5] & Baudry[6], v. 1860), et la tient devant l'Inspecteur Denis comme il montrerait un dessin à un connaisseur.

*Toilette de Vénus**… Que penser de ce crime ?
Le génie de notre homme sonde de noirs abîmes.

SECOND POLICIER
La tendance à la mode semble être l'hispanisme…

INSPECTEUR DENIS
Qui ôte du tableau tout détail inutile.

SECOND POLICIER
Ce n'est plus Bethsabée grisée au bord de l'eau.

INSPECTEUR DENIS
Ni une minaudière nymphe rococo
Entourée de détails et de ses attributs.

SERGENT NOIZIERE
C'est l'ombre d'une femme à la vie dissolue.

INSPECTEUR DENIS
Mais s'agit-il encore d'une œuvre originale
De notre assassin ? Quelques détails me signalent

Que non. Comment savoir ? J'ai beau chercher partout
Je ne vois nulle trace, pas d'indice du tout.
Plusieurs mains sont à l'œuvre dans ce crime horrible.

SERGENT NOZIERE
Peut-être
Avons-nous tort d'attribuer ainsi
Tant de crimes à un seul homme.

SECOND POLICIER
Cependant si le complot est vaste, il demeure latent.

SERGENT NOZIERE
Où il y a complot, il y a cohérence
Et quelque discipline de pensée, une instance
Qui ne pourrait nous échapper dans les dossiers.

INSPECTEUR DENIS
Vous supputez, Nozière, qu'une seule main
Nous occupe ici ?

SERGENT NOZIERE
Oui, car j'ai trouvé certains
Indices qui apportent des preuves intimes.
Nous avons relevé, non loin du lieu du crime
Un bouquet composé.

INSPECTEUR DENIS
Comme un *cadeau** galant ?

SERGENT NOZIERE
Il y avait des fleurs près du cadavre blanc
Que nous avons trouvé rue du Pont de Lodi[7].

INSPECTEUR DENIS
Ah ! Ce cadavre aux douces cuisses écartées
Par un traversin… la *chemise** arrachée ?

SERGENT NOZIERE
Oui.
En vérifiant, plus tard, nous avons découvert
De semblables bouquets en bien d'autres affaires.

INSPECTEUR DENIS
Des fleurs, toujours des fleurs ! Douces, sentimentales.
Ces fleurs n'ont rien d'osé, ni d'expérimental !
Mais le tueur n'est pas un traditionaliste !

4. « Fearful symmetry » : allusion au quatrième vers du poème de Williame Blake, « The Tyger » (Songs of Experience).
5. Le Studio Quinet était spécialisé dans la production de photographie de prostituées, qui compteraient parmi les sources iconographiques de l'*Olympia* : voir G. Needham, « Manet's *Olympia* and pornographic photography », *Woman as sex objet. Art News Annual XXXVIII, 1972, pp. 81-89.*
6. Paul Baudry (1828- 1886), grand triomphateur aux Salons, peintre de *La Vague et la perle* (Madrid, Musée du Prado) et *Toilette de Vénus* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts).
7. Rue du Pont de Lodi se trouve la Galerie de Paris, galerie d'Art & Language.

Motif's the finger that points to motive.
But there is a fearful symmetry,
Indeed. is there perhaps identity?

SERGEANT NOZIERE
If the motif is indeed the motive…

INSPECTOR DENIS
Is not the motive then the motif?

SERGEANT NOZIERE
We're stuck between Carybdis and Scylla:

INSPECTOR DENIS
The victim signifies the killer.

Second Policeman picks up photograph (Quinet fils & Baudry, c. 1860), and holds it in front of Inspector Denis as if displaying a drawing to a connoisseur.

What of this Toilette de Venus meurtrée:
Where else will the killer's genius stray?

SECOND POLICEMAN
The new tendency is Hispagnolisme.

INSPECTOR DENIS
He removes the redundant from his vision.

SECOND POLICEMAN
This is no mere Bathsheba, overwrought.

INSPECTOR DENIS
No simpering Roccocco nymph befraught
With detail and fugitive attribute.

SERGEANT NOZIERE
This remnant of woman's ill repute.

INSPECTOR DENIS
But is this indeed the authentic work
Of our assassin? Some doubts remain to irk
My sleep. I search, yet find no obvious trace
Of his hand, or of any hand. We face
The grim pursuits of more than one.

SERGEANT NOZIERE
Perhaps
It's our presumptuous folly to collapse
These many acts into a single agent.

SECOND POLICEMAN
In several hands conspiracy's still latent.

SERGEANT NOZIERE
Conspiracy denotes consistency,
Some discipline of thought or tendency;
And we would surely see this in the files.

INSPECTOR DENIS
You're saying that a single hand beguiles
Us with its gestures?

SERGEANT NOZIERE
There is one concrete
Item of evidence, albeit incomplete;
We sighted an elaborate bouquet
Near to the scene.

INSPECTOR DENIS
A courtly cadeau manqué?

SERGEANT NOZIERE
There were some posh flowers near the body
We saw in the Rue du Pont de Lodi.

INSPECTOR DENIS
That one, the figure with its soft thighs split
By a bolster… the tom chemise?

SERGEANT NOZIERE
That's it.
Checking later we were to recover
Similar compliments close by her, and her…

INSPECTOR DENIS
Flowers, flowers; soft and sentimental,
They're hardly daring and experimental!
And our killer's no traditionalist.

SERGENT NOZIERE
Nous avons, Inspecteur, questionné un fleuriste.
Et des enfants qui ont livré quelques bouquets.
Nous en dénicherons d'autres dans la journée.

INSPECTEUR DENIS
Ce n'est pas l'évidence qui permet de cerner
Les criminels. Ce que je veux, c'est distinguer `
Un *mécanisme* obscur — non des coïncidences.

SERGENT NOZIERE
Nous devons nous servir — et gagner la confiance -
De Picas Osebracs.

INSPECTEUR DENIS
Vos espoirs semblent vains.
Et votre réalisme est le pendant malsain
D'un manque de discernement. Tous vos bouquets,
Tous vos colifichets ne feront qu'embrouiller
L'affaire, et ramener les crimes à des listes.

SERGENT NOZIERE
Les faits sont la raison d'être de la police.

INSPECTEUR DENIS
Que Picas Osebracs ici soit amené.
Qu'il nous révèle de ces sectes le secret.

ACTE II, SCÈNE 2

Un peu plus tard.
Picas Osebracs, l'air gêné, est introduit dans la salle.

PICAS OSEBRACS
J'emmerde la Police ! J'emmerde l'Inspecteur !
Il peut toujours courir. Ha ! Je connais par cœur
Ses discours contre la République. Quel ennui
D'avoir à écouter sa piètre poésie !

Entre l'Inspecteur Denis.

INSPECTEUR DENIS
Cher ami, cher confident, vous portez-vous bien ?
Et Sabine ? Victorine ? au Café Vingt-et-Un ?

PICAS OSEBRACS
De quoi faudra-t-il que je vous parle aujourd'hui ?
Sexualité ? violence ? Le beau temps ou la pluie ?

SERGENT NOZIERE
Vous savez qu'un nouveau meurtre fut perpétré.
Connaissez-vous la fille ? Pouvez-vous l'expliquer ?

INSPECTEUR DENIS
Ce visage espagnol ? Sa cour ? D'où était-elle ?

PICAS OSEBRACS
J'en sais fort peu. Elle se nommait Isabelle.
Elle avait peu d'amis — aucun qui la connût.

INSPECTEUR DENIS
Des amis fréquentables ?

SERGENT NOZIERE
Une fille des rues ?

SECOND POLICIER
Une Républicaine ?

SERGENT NOZIERE
Allons, il faut parler !

INSPECTEUR DENIS
Et Proudhon ?

PICAS OSEBRACS
Oui, peut-être une sympathisante.

INSPECTEUR DENIS
Ce pape des anarchistes ! Ce pourfendeur
De la propriété ! Ce maudit libertin
Aux théories funestes ! Ce n'est pas l'assassin :
Ce sont des corps, et non leur représentation !

PICAS OSEBRACS
Je n'ai pas dit qu'ils avaient des conversations.
La fille était, tout au plus, une habituée
Des discours subversifs ; mais non point infectée
Par cette politique.

SERGENT NOZIERE
Et les discours seraient
Inoffensifs ?

PICAS OSEBRACS
Ce n'était pas une lumière…

SERGENT NOZIERE
Aurait-elle aux Sans-Culottes vendu son corps ?

SERGEANT NOZIERE
But Sir, we have interviewed a florist,
And kids who took a bouquet to the door.
We can turn up others in hours you may be sure.

INSPECTOR DENIS
Murderers are seldom brought to book
In virtue of the obvious. I look
For *mechanism* not coincidence.

SERGEANT NOZIERE
We need to speak to — gain the confidence -
Of Picas Osebracs.

INSPECTOR DENIS
The realistic
Hopes you have are vanities. Bombastic
Aspirations of a lack of savoir voir.
Your bouquets and baubles will only mar
The picture — reduce it to things on a list.

SERGEANT NOZIERE
Facts are the reason the police exist.

INSPECTOR DENIS
Then Picas Osebracs must come clean, reflect
On all he has seen of the stygian sect.

ACT II, SCENE 2

Later.
Picas Osebracs is brought in, inconvenienced.

PICAS OSEBRACS
Fuck the Prefecture, fuck the Inspector;
He can pay me for this. He'll just lecture
About those republicans, waste my time
In conversation sans pareil … or rhyme.

Enter Inspector Denis.

INSPECTOR DENIS
My friend. my confidant. How's everyone —
Victorine? Sabine? — at the Vingt-et-Un?

PICAS OSEBRACS
What is the problem today Inspector?
Is it violence or sex or subject matter?

SERGEANT NOZIERE
You've heard no doubt of the latest murder?
Do you know the victim? Can you explain?

INSPECTOR DENIS
This Spanish figure? Her court? Her reign?

PICAS OSEBRACS
I know very little. She was called Isabel.
She'd very few friends. No one knew her well.

INSPECTOR DENIS
Christian friends?

SERGEANT NOZIERE
Was she a wore?

SECOND POLICEMAN
Republican?

SERGEANT NOZIERE
You must tell us far more.

INSPECTOR DENIS
Proudhon?

PICAS OSEBRACS
Perhaps a camp follower?

INSPECTOR DENIS
Of that pope of anarchists, that harrower
Of property, that theoretical
Libertine! He's unmasked as practical:
It's their bodies, not their representation!

PICAS OSEBRACS
I don't mean they were in conversation.
She was never more than just acquainted
With subversives' noisy talk, not tainted
By their politics.

SERGEANT NOZIERE
Noise is never
Dangerous.

PICAS OSEBRACS
She wasn't at all clever.

SERGEANT NOZIERE
So she sold her body to Sans Culottes?

PICAS OSEBRACS
Disons qu'on la voyait souvent dans le décor…

SERGENT NOZIERE
Elle est complice, alors, de son propre assassin !

INSPECTEUR DENIS
Une vierge aurait résisté jusqu'à la fin !

PICAS OSEBRACS
Les vierges et la police font-elles bon ménage ?

INSPECTEUR DENIS
Je sais rendre les insolents un peu plus sages !

PICAS OSEBRACS
Elle vendait son corps — mais dans les ateliers.
Non pas une catin, mais modèle, notez.

INSPECTEUR DENIS
Qui regarde, qui voit, pourquoi, comment aussi,
Voilà la raison d'être de notre police.
Ces meurtres sont le signe des vices dépravés
De la démocratie, sa sensibilité.
Grotesque prétention de ces « nobles sauvages »
À la culture, au style, au règne des images.
Le sauvage est idiot, mais nous laisse perplexes :
Son œuvre est le reflet de ses mornes réflexes.

SERGENT NOZIERE
Et cependant, il défie « notre » entendement.

INSPECTEUR DENIS
Oui, parce que nous sommes des vieillards indigents !

SERGENT NOZIERE
Il faut l'information, non l'interprétation !
Dans ce poste, les faits doivent avoir raison !

Un Quatrième Policier fait passer un billet à l'Inspecteur Denis.

SECOND POLICIER
Ce billet, Inspecteur, à votre attention.

L'Inspecteur Denis lit le billet et fait signe au Sergent Nozière.

INSPECTEUR DENIS
Nozière, prenez garde, et changez votre ton.
Ce billet est signé par un certain Jean Fils.
Pourquoi veut-il se confier à la police ?
Il nous donne rendez-vous dans le même bar,
Onze heures « exactement », nous dit-il, au comptoir ;
Aucun de ces escrocs ne me reconnaîtra ;
Je suis un policier, mais nul ne le saura.

ACTE II, SCÈNE 3

Au Café Vingt-et-Un. L'Inspecteur attend Jean Fils.
Il porte une sorte de déguisement foireux. Tout près du comptoir,
L'Inspecteur tient un verre de vin qu'il fixe avec intensité.

CHOEUR DES FEMMES
O-ho ! o-ho l o-ho l o-ho ! o-ho !
Nous voulons avoir…

CHŒUR DES HOMMES
A manger et à boire !

CHŒUR DES HOMMES ET DES FEMMES
À la santé du dix-huit Brumaire !
O-ho l o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !
0-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !

INSPECTEUR DENIS
Chantez, idiots, hurlez, chantez la trahison,
Braillez vos chants rebelles. Vous irez en prison.
Vous chanteriez moins fort si vous aviez compris
Qui se dissimule sous ce déguisement-ci.
Mais où reste Jean Fils ? L'heure tourne… Pourtant
Son mot, n'en doutons pas, était sérieux. Certains
Disent que c'est un agent — mais alors, de qui ?
Pour me mettre à l'épreuve ? Et cette brasserie :
Un piège tendu par un supérieur,
Un piège tendu par l'un des inspecteurs
Haïssant la police ? Un homme sans histoire ;
Je connais son nom, mais le reste est un mystère.
Je peux supposer qu'il s'agit d'un beau parleur
Qui narre ses amours à des femmes en pleurs.
Il est riche, mais sans lui-même travailler,
Prospérant sur le vice de ses subordonnés.

Entre Jean Fils, avec une Fille.
Il la conduit vers une table.
II fait un signe dans la direction de l'Inspecteur Denis.

JEAN FILS
Assieds-toi. Il me faut, je le crains, faire encor

PICAS OSEBRACS
Well she did put herself about a lot.

SERGEANT NOZIERE
She must have been complicit in her death!

INSPECTOR DENIS
No virgin — to resist to her last breath!

PICAS OSEBRACS
What do policemen know of virginity?

INSPECTOR DENIS
We know how to deal with importunity!

PICAS OSEBRACS
She sold her body -she just let men look;
She wasn't a tart with a fat address book.

INSPECTOR DENIS
Who sees, who looks at what and why
Is the reason for which we live and die.
These deaths are just the debauched utility
Of democratic sensibility,
Of noble savages' grotesque pretence
To history and style and competence.
Though he's dull and crude the savage perplexes;
His work is no Nature but drab reflexes.

SERGEANT NOZIERE
And yet it defies "our" intelligence.

INSPECTOR DENIS
Once again we're preteric indigents!

SERGEANT NOZIERE
Information not interpretation!
Facts are the watchword at this station.

Inspector Denis is handed a note by Fourth Policeman.

SECOND POLICEMAN
Inspector, this note, for your eyes alone.

Inspector Denis reads the note then beckons to Sergeant Nozière.

INSPECTOR NOZIERE
Sergeant, I must caution you: alter your tone.
This note is signed by a certain Jean Fils.
What has this stranger to tell the police?
We're to meet in that filthy brasserie,
At eleven "precisely" — I'm told — at the bar,
Not one of these cons will identify me;
A stranger perhaps but not at all rare.

ACT II, SCENE 3

At the Café Vingt-et-Un the Inspector is waiting for Jean Fils. He is wearing some sort of half-assed disguise. Standing a short distance from the bar the Inspector is staring dawn passionately at a glass of wine he's holding.

CHORUS OF WOMEN
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
We shall be fed

CHORUS OF MEN
Beefsteak in bed

CHORUS or MEN AND WOMEN
– Wipe our chins on the Eighteenth Brumaire!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!

INSPECTOR DENIS
Fulminate you fools, howl treason, bawl
Your pedlars songs. I shall remember all.
You'd quiet your vulgar passions were your eyes
Not yet befogged past piercing my disguise.
But what of Jean Fils; what's the game for him?
It's not, I'm sure, any transient whim.
Some say he's an agent — if that's so for whom?
Am I to be tested? Is this very room
A trap laid for me by one of the elect,
A trap laid by someone with little respect
For mere detectives? A man without history;
I have his name. The rest is a mystery.
Just hints that he commands exalted ears,
And tales of his amours, of women's tears.
He prospers, yet he neither toils nor spins.
It's clear his profit must be others' sins.

Enter Jean Fils with girl.
He takes her to a table.
He gestures in Inspector Denis' direction.

JEAN FILS
Sit down. I have to carry-on, I fear,

Des éclaircissements. Attends-moi, mon trésor.

CHŒUR DES HOMMES ET DES FEMMES
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho l o-ho !
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !

LA FILLE
Cet endroit me déplaît. Si nous partions d'ici ?

JEAN FILS
Ressens-tu le besoin d'être protégée, dis ?

CHOEUR DES HOMMES ET DES FEMMES
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !

JEAN FILS
Ces gens sont des amis, et chacun me connaît.
Ils ne sont pas méchants, mais très simples, tu sais.
Ils ont beaucoup de charme, et ne sont pas sérieux,
Seulement pittoresques ; par contre, cet odieux
Personnage à qui je dois fournir des indices…

LA FILLE
Vraiment, tu veux aller parler à la police ?

JEAN FILS
Ton salaire par ma complaisance est fourni,
Et non par un muet mépris des ennemis.

LA FILLE
Un jour il faudra bien que paraisse ma rage.
Oh ! entendre un seul mot, retenir un visage,
Et c'en sera fini de Jean Fils. En enfer
Il apprendra qui je suis et qu'il faut payer.

JEAN FILS
Premier plaisir : livrer tous ces républicains.
Ensuite aller folâtrer avec ma putain.

CHOEUR DES HOMMES ET DES FEMMES
Il y a un jeune homme, un certain Jean-François,
Et c'est aujourd'hui que nous crierons tous : hourra !

Jean Fils s'approche de l'Inspecteur. Ce dernier ignore qu'il S'agit de Jean Fils.

JEAN FILS
Comment vont les choses au *Quai**, Monsieur Denis ?
Il me semble qu'ici vous avez peu d'amis.

INSPECTEUR DENIS
Sachez que je vous dois beaucoup. Monsieur Merlin.
Et je pense à vous depuis que j'ai mis la main
À cette longue enquête.

JEAN FILS
Inspecteur, permettez
Que je sois bref. Une femme est là attablée.

INSPECTEUR DENIS
Un homme tel que vous, Merlin, mon cher ami,
Exige — et il mérite — qu'on s'occupe de lui.

JEAN FILS
En un mot, allez donc voir le peintre Courbet :
Et de vos incertitudes c'en sera fait.

INSPECTEUR DENIS
Oh ! nulle incertitude, l'enquête continue.
Non, c'est plutôt…

JEAN FILS
Comme un mystère, ou un rébus ?
Sachez que ce Courbet, aux vices ineffables,
S'est vanté d'avoir fait comme un château de sable
Tomber la Colonne Vendôme[8]…

INSPECTEUR DENIS
Ce monument…

JEAN FILS
« Symbole du pouvoir »…

INSPECTEUR DENIS
Symbole, exactement…

JEAN FILS
Oui, le symbole même de la France virile.
Et maintenant — voyez-y un dessein subtil -
Il s'acharne à détruire les signes dérisoires
De la féminité. Comment ne pas y voir
Un contraste frappant ?

INSPECTEUR DENIS
Un contraste avec quoi ?

8. La Colonne Vendôme devait être démolie le 16 mai 1871, sans doute en présence de Courbet, mais sans qu'il y eût participé. Président de la Commission (puis Fédération) des artistes, membre de la Commune et délégué aux Beaux-Arts, il avait démissionné à la mi-mai.

Small business of enlightenment — wait here.

CHORUS OF MEN AND WOMEN
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!

GIRL
I hate this place, it's not what expected.

JEAN FILS
Do you feel the need to be protected?

CHORUS OR MEN AND WOMEN
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!

JEAN FILS
These people are friendly, I know them well.
They've no malice, little truth to tell.
They have some charm, but they're not serious,
Merely picturesque; unlike the tedious
Creature waiting for an education.

GIRL
Yawn! Another private conversation …

JEAN FILS
It's quiet compliance ensures your fees
And not amusement for my enemies.

GIRL
One day I'll show him, I'll lose him the race;
I'll hear just a word, I'll recall a face.
It will be the dawn of that fine day,
The great Jean Fils really learns how to pay.

JEAN FILS
Now for the pleasure of foiling dissent,
Later the travail of entertainment.

CHORUS OF MEN AND WOMEN
There is a young man, he's called Jean François,
Today's the day we all shout hurrah!

Jean Fils approaches the Inspector. The latter is unaware of Jean Fils' identity.

JEAN FILS
How are things at the Quai, Monsieur Denis?
Your friends here don't seem to number many.

INSPECTOR DENIS
I have learned much of you Monsieur Merlin.
You've been in my thoughts Since I began
My investigation, my inquiry.

JEAN FILS
So let me try
To be brief. I've someone to occupy.

INSPECTOR DENIS
I'm Sure that a man in your position
Demands — nay deserves — his due in diversion.

JEAN FILS
In short, cherchez-vous le peintre Courbet:
Your perplexion will vanish — fly away.

INSPECTOR DENIS
My case is unfinished, I'm not perplexed.
It is, as it were…

JEAN FILS
A difficult text?
Courbet destroyed, or so he once boasted,
Until his damages' debt was posted,
The Vendôme Column…

INSPECTOR DENIS
…That proud monument…

JEAN FILS
"That emblem of power"…

INSPECTOR DENIS
That's what I meant…

JEAN FILS
That Symbol of the virility of France:
And now by some design and not by chance,
Pathetic ciphers of her womanhood
Are being destroyed. It's readily understood
As a contrast…

INSPECTOR DENIS
As a contrast with what?

Il n'y a nul rapport, pour autant que je sache,
Entre femme et colonne.

JEAN FILS
La colonne est le signe,
De l'océan Atlantique jusques au Rhin,
De la virilité. L'incarnation première.
Le vaisseau de la fleur de l'esprit des Lumières,
C'est pourtant Marianne. Et au regard des sots
Dont les aspirations profondes ont éclos
En mil huit cent quarante-huit, ce signe est lié
Aux mains et aux esprits d'individus mauvais
Corrompus dans leur chair. On nous accuse ainsi
D'avoir tué la Liberté naissante, puis
De l'avoir remplacée par les prostituées,
Dont le corps est perçu comme objet de marché.
Mais ces idéologues, autres « idées-fixeurs »
Ont choisi ce symbole comme le centre même
De leur stratégie ; je sais bien quel est leur plan :
Il veulent détruire le fruit déchu de Marianne
Car ils n'y voient qu'une vile caricature.
Et veulent, par ce geste, effrayer les bourgeois,
Et, autant que possible, les démoraliser,
Afin, un peu plus tard, de les terroriser.
Ne vous y trompez pas ; les pauvres barbouillages
De l'œuvre de Courbet délivrent ce message.
Exhalent lentement ce poison infesté
De notre époque — dont vous êtes fatigué
Autant que moi, sans doute. Mais il me faut partir.

INSPECTEUR DENIS
Merci. Je saurai faire usage de vos dires.
Son dessein serait-il de nous mystifier,
Ou bien a-t-il quelque histoire à nous raconter ?
Et… Est-il… Peut-il être… dangereux, ce Courbet ?
Si l'on n'est pas putain, faut-il s'en méfier ?

JEAN FILS
Il n'est pas dangereux ; non, ce n'est qu'une brute.
Prétentieux et vulgaire, laid, gras et hirsute.

Jean Fils se détourne brusquement et rejoint la Fille.

Et voilà ! Je le tiens ! Cette larve rampante
Regrettera d'avoir, en mil huit cent quarante
Huit mené la foule. Voilà ! L'iconoclasme
Se transforme aujourd'hui en grotesque vacarme.
Vouloir me dénoncer ! Je l'envoie en enfer,
Avec l'aide du Code Pénal et de l'Empire.

CHOEUR DES HOMMES
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho l o-ho l
O-ho ! o-ho l o-ho ! o-ho ! o-ho !

CHOEUR DES FEMMES
Sous le joug des puissants nous travaillons
De notre travail le fruit nous donnons
À Monsieur, à Madame, sans rien garder.

CHOEUR DES HOMMES
O-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho ! o-ho !
O-ho ! o-ho ! o-ho l o-ho l o-ho !

LA FILLE
Cet endroit est charmant quand ils chantent, tu sais ?

JEAN FILS
Oui, charmant. Cependant nous devons y aller.
Et n'oublie pas mes roses, qui risqueraient, vraiment,
D'être piétinées par tous ces éléphants.

Jean Fils et la Fille quittent la scène.

INSPECTEUR DENIS
Donc, un certain Courbet doit être surveillé.
Mais que penser du reste ? Ce qu'il m'a révélé
Mérite réflexion. Tout d'abord, la colonne.
Virile et agressive, et démolie. Tout comme
La Liberté, toute neuve, trahissant sa famille.
À l'instar du visage sanglant de cette fille[9].
Je dois retrouver les dossiers des Communards,
Phares d'une autre époque de ténèbres noires.
Leurs héros, leurs Rolands, le barde qui les chante.
Nozière accomplira cette tâche harassante.

Exit l'Inspecteur Denis.

9. Allusions à la *Chasse au snark* de Lewis Carroll (deuxième crise : « le discours de l'homme à la cloche ») : Dans l'ordre, prenons-les. Tout d'abord la saveur, le goût maigre et perfide, mais croquignolet : ainsi qu'un habit trop étroit de la ceinture, avec je ne sais quel fumet de Feu follet. (traduction d'Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1979, p.241 *sq.*, qui identifie dans la composition tous les personnages cités dans *Victorine*.

A stone column is, I know quite well, not
Like a woman.

JEAN FILS
The column's a sign,
From the Atlantic ocean to the Rhine,
Of our manhood. But the embodiment,
The vessel of the flower of enlightenment,
Is Marianne. And in the eyes of those
Whose deep malignant aspirations rose
In eighteen forty-eight, this sign's co-opted
To the hands and minds of evil men corrupted
At the very root. They'd say we've killed
Young Liberty — and further that we've filled
Her absence with a whore, a woman made
To see her body as no more than trade.
These ideologues, these idée-fixers,
Have divined this symbol as the nexus
Of strategy; I know it is their plan:
To destroy the fallen fruit of Marianne
In whom they see her countenance deformed.
By this geste let the bourgeoisie be warned,
Or be — for preference — demoralised,
The better to be later terrorised.
Be not deluded; the poor marks and daubs
Of Courbet's work tell all, indeed absorb
Slowly to exude, the poison theory
Of this our age — of which no doubt you're weary
As I am. Now enough. The hour grows late.

INSPECTOR DENIS
I shall accord your words their proper weight.
Does he intend to mystify — to quell
All thought — or has he history to tell?
So is he… is he dangerous — Courbet?
I mean, except to women.. by the way …

JEAN FILS
No, he's not dangerous. He's a noisy brute;
Vainglorious and vulgar, fat and hirsute.

Jean Fils leaves unceremoniously and returns to girl.

I've got him now, I've got him now, the slob.
He'll curse his hour of glory backed by the mob
In forty-eight. Iconoclasm now
Reduces to inconsequential row.
Denounce me, would he! I'll send him to hell,
Wrapped up by the Empire and the Code Penal.

CHORUS OF MEN
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!

CHORUS OF WOMEN
We bear the yoke of domination,
We sweat and strain, give all to Sir
And Madame for their consummation.

CHORUS OF MEN
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!
E-he! e-he! e-he! e-he! e-he!

GIRL
It's not so bad here really — when they sing.

JEAN FILS
Quite charming aren't they? Now let's leave — and bring
My roses with you dear, unless you want
Them crushed and trampled by these elephants.

Exeunt Jean Fils and girl.

INSPECTOR DENIS
So, one Courbet Gustave's the man for our spy.
But what did the rest of it signify?
Take it in order. The first is the stone,
Which is manly, aggressive and broken:
Like Liberty, recent, and falling its own,
What an ugly girl's face might betoken.
I must find the files of the Communards,
The luminaries of an earlier murk,
Of their heroes, their Rolands and their bards.
The Sergeant can help me with this work.

Exit Inspector Denis.

ACTE II, SCÈNE 4

Le poste de police, à l'aube. Personne à l'horizon

INSPECTEUR DENIS
Où en êtes-vous avec le dossier Courbet ?
Faites-moi voir tout ce que vous avez trouvé.

PREMIER POLICIER
C'est un fou ; et il a commis quelques larcins.

INSPECTEUR DENIS
Un fou et un voleur ? Allons, c'est trois fois rien.
Vous n'avez pas assez travaillé. Ah ! misère !

PREMIER POLICIER
J'ignore ce qu'a trouvé le Sergent Nozière…

INSPECTEUR DENIS
Des chiens écrasés ? Les dossiers des Communards
Et autres rebuts de la nation ne sont pas
Caches, bande d'idiots ! Ils sont au Ministère.
Dépêchez-vous d'y aller. Et pour tout salaire
Vous aurez, si du moins vous trouvez le dossier,
Une moindre défaveur. La tâche est aisée.
Sachez qu'il est né à Ornans, près de la Suisse.
Le Ministère exigera de tels indices.

PREMIER POLICIER
Mais le Ministère ouvre à neuf heures, Monsieur !

INSPECTEUR DENIS
Voilà qui vous arrange, abruti ! Paresseux !

L'Inspecteur Denis marche vers le bureau du Sergent.
Il y trouve une liasse de papiers où figure l'étiquette
« Courbet, Gustave ».

Voilà les documents. Le Sergent les a pris.
Et maintenant, voyons si tout s'éclaire. Ainsi
Notre homme, un bon moment, s'est tenu à couvert :
Ni femmes, ni violence. Ah ! Qu'ai-je découvert ?
Une lettre — un message, ancien de sept années ;
« Je préfère vous laisser le soin de deviner.
C'est l'histoire morale de mon atelier,
Et physique aussi. Tout y est mystérieux…
Devinera qui pourra ! » Mais je peux ![*10]

PREMIER POLICIER
« Devinera qui pourra ! » Mais il peut !

INSPECTEUR DENIS
Oui, je peux ! Oui, je peux ! Oui, je peux ! Oui, je peux !

PREMIER POLICIER
Une histoire physique et morale, inspecteur ?

INSPECTEUR DENIS
Je connais son physique, et je connais ses mœurs !
Il y a des détails que j'ignore, pourtant.

PREMIER POLICIER
L'assassin est à l'œuvre depuis près de huit ans.

INSPECTEUR DENIS
Cette lettre sera le signal lumineux
Qui me fera saisir tous ces crimes hideux,
À moi — Maurice Denis —, après tant d'années !
Mon intelligence et ma ruse feront voir
Que je suis taillé dans l'étoffe de l' « histoire » !

SERGENT NOZIERE
Voilà bien longtemps qu'ils ont tous fait leurs paquets.
Il y a bien des images à la Préfecture.
Nous mettrons des noms sur ces visages ; j'en suis sûr.

INSPECTEUR DENIS
Et tous ces paysans, ce clown, ces femmes aussi ?
Ce manque de renseignements me contrarie.

SERGENT NOZIERE
« Le Juif » et « la Femme » sont des appellations
Trop vagues ; mon *mouchard** n'a pas d'information.

INSPECTEUR DENIS
Certains de ces visages sont sans doute des masques.
Se déguiser, c'est l'arme du comploteur fantasque.
Nous savons quels visages, quel esprit révoltant
Trouver sous le chapeau de « simples » paysans.

10. Sur l'atelier de Courbet, sous-titre *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* : voir le dossier d'Hélène Toussaint dans le catalogue de l'exposition *Courbet*, Paris, Grand Palais, 1977, p. 241 *sq.*, qui identifie dans la composition tous les personnages cités dans *Victorine*. Outre les relations de peintre, comme Baudelaire, Proudhon, Cuenot, Buchon et Bruyas, figurent le Juif, le Croque-Mort, Garibaldi, Kossuth, Kosciuszko, Herszen et le Braconnier (Napoléon III). Sur les termes de Courbet lui-même auxquelles fait allusion le livret, voir la lettre à Champfleury citée p. 246, et celle à François (« Devinera qui pourra ! »), p. 260.

ACT II, SCENE 4

The early hours of the morning at the police-station. No one about to speak of.

INSPECTOR DENIS
What luck with the records: Gustave Courbet?
Show me every item you've turned up today.

FIRST POLICEMAN
I found a lunatic and a petty thief.

INSPECTOR DENIS
Just a lunatic and a no account thief?
You've simply been idle, that's my belief.

FIRST POLICEMAN
I don't know what the Sergeant's found Chief.

INSPECTOR DENIS
A stray cat? The records of Communards
And similar scum are not quite so hard
To find as you ninnies suppose. They are stored
At the Ministry. Make haste. Your reward
Will be reduced disfavour When you bring
The proper file; no difficult thing.
He was born at Ornans. He's almost Swiss.
The Ministry needs to hear things like this.

FIRST POLICEMAN
But Sir — the Ministry's closed until nine!

INSPECTOR DENIS
No doubt that pleases you — you lazy swine!

Inspector Denis goes to the Sergeant's desk. He finds a bundle of papers, labelled
'Courbet, Gustave'.

These are the papers. The Sergeant has them.
Now we'll find out if the root joins the stem.
So our man has been lying low for a while:
No women, no violence. Ah, what's on this file?
A letter — an intercept seven years old;
Is it here that the history begins to unfold?
"I'd rather you guess when you see it.
It's a history of my studio, everything
That goes on there morally and physically,
All pretty mysterious…
Devinera qui pourra!" Mais je peux!

FIRST POLICEMAN
"Work it out who can." But he can!

INSPECTOR DENIS
Yes. I can, yes I can, yes I can!

FIRST POLICEMAN
A moral and physical history?

INSPECTOR DENIS
I know his physique, his morality!
But what remains, still hidden from me?

FIRST POLICEMAN
The murderer's been at work for eight years.

INSPECTOR DENIS
This letter I'm sure is the beacon that steers
Me towards deconstruction of this crime,
Me — Maurice Denis — after all this time!
And with guileful surveillance we shall see
What is to be made out of "history".

SERGEANT NOZIERE
It will be ages since they packed their bags.
There are some pictures at the prefecture.
We'll find faces to fit them, of that I'm sure.

INSPECTOR DENIS
The rustics, and the peasants and the clown?
This lack of detail is getting me down.

SERGEANT NOZIERE
"The Jew" and "the woman" are just too hard,
Too vague, anonymous for my mouchard.

INSPECTOR DENIS
Some of these visages will have been masks.
Disguise is the first of the plotter's tasks.
We know what images, what politics
Lie under the hats of 'simple' rustics.

SERGENT NOZIERE
Je ne suis pas certain de vous suivre, Monsieur.
Prenez Courbet : voilà un artiste de peu
Peignant maladroitement avec un pochoir
Entouré de nabots, l'esprit embrouillé par
Des crapules, des nains, des enfants en haillons,
Des bonnets phrygiens et des marchands de charbon.

INSPECTEUR DENIS
Allons, Sergent, il faut y aller, mon ami.
Partez devant ; moi, je surveillerai d'ici.

Le Sergent Nozière s'en va.

Il faut que je me cache ; la ténèbre est complète.
Tiens, tiens ! Voilà un Juif ! Où donc est sa cassette ?
… Tiens l un homme de robe le suit de près. Pourquoi ?
… Un *curé** inclinant la tête. C'est vers moi
Qu'il fait signe ! Oh ! Il va attirer l'attention !
Heureusement, la nuit est noire comme charbon !
Il ne m'a pas vu. Que fait cet homme de Dieu
Ici ? Se rendrait-il au festin de l'Hébreu ?

Entre un homme portant un bonnet phrygien.

Horreur l Un bonnet de républicain !
Déguisement ? Spectre ? Ombre ? Ou bien

Entre le Croque-Mort.

Envoyé des Enfers… Et la Mort maintenant !…
Non pas un spectre à faux tenant un sablier,
Mais pierres tombales, inscriptions funéraires,
Mains tordues, hauts de forme, crêpes, fanfares,
bières —
La Mort moderne. La Faucheuse au goût du jour !
C'est bien un croque-mort, un rat de cimetière.
Est-ce un rêve ? Serait-il venu me chercher ?
Mes préceptes de vie furent la Liberté,
L'Égalité, la Fraternité. Je ferai
Des excuses à la Mort si j'ai parfois erré.
Allons, fermons les yeux, et… pouf ! il s'en ira.
Et l'idée de la mort mon esprit quittera.

Il se couvre les yeux et fait quelques pas.

Il est toujours là ; bien réel, de chair et d'os.
Oui, c'est clair, maintenant que je le vois de dos,
Il ne s'agit nullement d'un spectre hideux ;
Je m'inquiétais pour rien. Deviendrais-je trop vieux ?
Hypocrite idiotie que la mienne, vraiment :
J'ai craint le mythe qui rassure les vivants.

Entre le Marchand d'habits.

Ce marchand de haillons — ce commerçant forain
N'a rien à voir avec tous tes Républicains.
Oui, il ne songe qu'à tirer quelque profit
De chemises trouées ou de souliers pourris.

L'Inspecteur Denis tourne au coin de la rue. Entre le « Hussard », qui bouscule violemment l'Inspecteur, et lui lance un regard furieux.

Excusez-moi, Monsieur… L'allure est militaire ;
Mais quelle impolitesse ! Et puis, que vient-il faire
Ici ? L'homme sans doute se sera égaré ;
Nul lien entre la Cavalerie et Courbet.

Le Hussard franchit le porche de l'atelier de Courbet.

Il entre ! Et il m'a vu ! Il m'a vu, et il entre !
Il entre, et il m'a vu ! Il m'a vu, et il entre !
Il entre, et il m'a vu ! Les voilà en alerte.
Il me faut fuir pendant que la rue est déserte.

L'Inspecteur Denis s'éloigne en chancelant ;
il se retourne et aperçoit un homme tenant un fusil.

Un assassin ! Il va me tirer dessus ; puis
Jettera mon cadavre à la Seine, de nuit.
Il a disparu. L'ai-je rêvé ? Ou était-ce
Une hallucination, la vision d'un lâche ?
J'ignore lequel des deux m'a fait le plus peur :
L'assassin ou le spectre révolutionnaire.
Mon Dieu ! Pire encore, voici venir un Chinois !
Fait-il partie des Communards ? Et là,
Tout près de lui, ce géant Levantin !
Est-ce un complot, ou bien les hasards du destin,
Qui font que tous ces gens si divers se rassemblent ?
J'ai crevé un abcès purulent, il me semble ;
Je commence à me sentir mal devant la plaie
Dégoulinant de sang et de virus mauvais.

Le Sergent Nozière approche.

Eh ! Qui va là ? Il a l'air louche ; il vient pour moi :
Encore un assassin.

SERGENT NOZIERE
Rien de frappant, ma foi,
Inspecteur… Des allées et venues de voyous.

SERGEANT NOZIERE
For myself Sir, I'm not sure I see all this.
Take Courbet: he's surely just wind and piss,
Painting left-handed with an old tar-brush
With midgets around him, his head in a mush
Of crapulence, dwarves and ragged children,
Bonnets-Rouges, and the Rag-picker's brethen…

INSPECTOR DENIS
We must be about our work young man,
Or was being alone not in your plan?

Sergeant Nozière departs.

It's dark — I'll take the aspect of a fox.
Aha! A Jew — Where's his money box?
…And his footsteps dogged by a man of God!
…A Cure with his head inclined to nod
To me in recognition! Please don't do it!
The streets had better not be better lit …
He didn't know me. What is an old priest
Doing here? — at the Hebrew's cannibal feast?

Enter man in bonnet rouge.

Arghh… a Republican hat!
A disguise? A shade? A spectre? A bat

Enter Undertaker's Mute.

From Hell. Now Death!…Not rattling bones
And hood and scythe and sands of time, but
stones'
Inscriptions, catafalques and wringing hands
Tall hats, and crêpe and biers and tuneless bands —
New Death. This is the modern Reaper!
An Undertaker's Mute, a coffin creeper.
Is this a dream? Say he's not come for me.
My highest precepts have been Liberty
Equality, Fraternity, I'll make
Amends for any trifling mistake;
I'll cover my eyes, and then pouf! he'll vanish.
The thought of death's what I must banish.

Closes eyes and weaves about.

He's real. He's matter, never mind.
It's obvious now I see him from behind
There is no mental figment wears his coat
Turned inside out. There never was a mote
To find. My fault was cant stupidity:
I feared the myth which solaces cupidity.

Enter Old-Clothes Man.

This Old-Clothes Man — this seller of tatters
Will have no part in Republican matters.
He's just concerned to collect two sous
For irreparable shirts and tenth-hand shoes.

Inspector Denis moves around corner.
Enter 'Hussar' pushing rudely past the Inspector, glaring.

Pardon Monsieur … A military bearing.
Why be so rude? And at what was he staring?
He must have been lost, wandered out of his way,
No Cavalry Man would have truck with Courbet.

Hussar goes into entrance of Courbet's studio.

He does and he's seen me, seen me, he does.
He's seen me! He does! And he's seen me! He does!
He does! He's seen me. Courbet is alerted.
I must get away while the street is deserted.

Inspector Denis sets off unsteadily, looks behind and there's a man with a gun.

An assassin: he'll shoot me down and then
They'll drop my body at night in the Seine.
He's gone. Did I imagine him — was he
A trick of the light, a coward's fancy?
I do not quite know which I fear the most:
The gunman or the revolutionary ghost.
Aiee!! worse than them, a Chinaman.
Could he be one of the Communard gang —
And the great Levantine lump that's with him?
Is it conspiracy or fortune's whim
That brings about this strange conjuncture?
A dirty wound I sought to puncture;
And now recoil — faint-hearted at the flood
Of subtle incubi and rancid blood.

Sergeant Nozière approaches.

Who's this? He looks furtive; he's come for me:
A new assassin.

SERGEANT NOZIERE
There's not much to see
…Is there Inspector? Just shuffling riff raff.

J'avoue que l'un d'entre eux m'a fait rire. Un fou
Vraiment bizarre, vêtu de vert —

INSPECTEUR DENIS
C'est vous, Sergent ?

SERGENT NOZIERE
Vert comme un haricot !

INSPECTEUR DENIS
Eh ! C'est bien vous, vraiment ?

SERGENT NOZIERE
Non, le *vert de travail**, ça ne prendra jamais !

INSPECTEUR DENIS
Où donc est-il passé ? Voilà qu'il disparaît !

SERGENT NOZIERE
Et ce poseur pédéraste avec tous ses chiens !
Cherchant dans le brouillard quelque beau popotin ;
Un faux braconnier entouré de chiens pouilleux.

ACTE III, SCÈNE 1

Une rue sombre, à Paris. De rares passants vont et viennent. L'Inspecteur Denis et le Sergent Nozière sont tapis dans une allée faisant face à l'entrée d'une cour, au bout de laquelle se trouve l'atelier de Courbet.

INSPECTEUR DENIS
Votre liste de noms nous servira de base.

SERGENT NOZIERE
Elle ne fournit pas d'adresse ni de visage.

INSPECTEUR DENIS
Il faut considérer comme un coup du hasard
Que vous ayez trouvé cet homme — l'un des rares
Qui soit entré dans le repaire de Courbet
Sans avoir dans l'affaire nulle complicité.

SERGENT NOZIERE
Il paraît que des centaines d'hommes payaient
Un franc pour admirer le travail de Courbet.

INSPECTEUR DENIS
Vraiment ? A quelle époque ?

SERGENT NOZIERE
Mil huit cent cinquante-cinq.

INSPECTEUR DENIS
Où sont les autres, alors ? N'y en a-t-il plus qu'un ?

SERGENT NOZIERE
La scène était alors dans l'avenue Montaigne[11].
Il y a sept années — affirme le témoin.

INSPECTEUR DENIS
Ah ! il a déménagé… D'autres changements ?

SERGENT NOZIERE
Il l'avait disposé dans une tente, et les
Gens venaient l'admirer. Ce qu'il faisait ? Mystère…

INSPECTEUR DENIS
Incroyable ! Et l'opinion ne s'est pas émue
De cette construction, en plein sur l'avenue ?
Le Conseil de Paris aurait dû l'interdire !
Sergent, votre témoin s'emmêle dans ses dires.
Il nous faut refuser ces affirmations.
J'ignore ce que Courbet montrait dans ce taudis.
Où qu'il aille, la foule des admirateurs suit !

SERGENT NOZIERE
C'est sale, et il fait noir !

INSPECTEUR DENIS
C'est insalubre, oui ;
Les purs, les innocents n'ont rien à faire ici !

SERGENT NOZIERE
Des allées moins larges et un peu mieux éclairées
Éviteraient que ces coquins puissent tramer
Dans l'ombre leurs complots.

INSPECTEUR DENIS
La lumière dissuade
Les bandits d'accomplir leurs belles escapades.

11. Exposition personnelle de Courbet en 1885, en marge de l'Exposition Universelle, dans un pavillon de l'avenue Montaigne. Il fait de même en 1867 au Pavillon de l'Alma ; Manet suit l'exemple.

The odd one, I must say, did make me laugh:
Some madman in green —

INSPECTOR DENIS
Ah...Sergeant, it's you!

SERGEANT NOZIERE
Green like a bean!

INSPECTOR DENIS
You are you aren't you?

SERGEANT NOZIERE
Vert de travail will never catch on!

INSPECTOR DENIS
One second I see him, next moment he's gone.

SERGEANT NOZIERE
And some pederastic poseur with dogs;
He was sniffing for arse in the smelly fogs:
A fake Braconnier with worn-eaten ours.

ACT III, SCENE 1

A dark street in Paris. There are a few passers-by, flitting and drifting. Inspector Denis and Sergeant Nozière are lurking in an alley opposite the entrance to a courtyard at the end of which is Courbet's studio.

INSPECTOR DENIS
Your list of names is some kind of basis.

SERGEANT NOZIERE
Albeit short on addresses and faces?

INSPECTOR DENIS
I suppose we have to count it a coup
That, quite by chance, you found one of the few,
No doubt, who ever entered Courbet's lair
Without complicity in this affair.

SERGEANT NOZIERE
I've heard that hundreds at a franc a go
Paid to peep at the mystic ragshow.

INSPECTOR DENIS
When was that exactly?

SERGEANT NOZIERE
Eighteen fifty-five.

INSPECTOR DENIS
Where are the others? Are none still alive?

SERGEANT NOZIERE
But this was the Rue Montaigne, not here,
Seven years ago — as the witness made clear.

INSPECTOR DENIS
He's moved — then what else is no more the same?

SERGEANT NOZIERE
He put it in a tent and people came
To gawp. I'm sure he didn't sit and paint.

INSPECTOR DENIS
I don't believe it. Was there no complaint
At such a structure in that part of town?
The Council would have been forced to knock it down!
Sergeant, your witness has become confused.
This part of his evidence must be refused.
Who cares what Courbet left in some bidon;
The gathering will follow where he's gone!

SERGEANT NOZIERE
It's dirty and dark!

INSPECTOR DENIS
… Indeed, disgusting.
No place for the innocent and the trusting!

SERGEANT NOZIERE
If these alleyways were lit and widened,
There'd be nowhere left for coquins to hide and
Hatch malodorous plots.

INSPECTOR DENIS
More light dissuades
The disaffected from their escapades.

SERGENT NOZIERE
Nous avons pu parler à Bruyas et Buchon,
Un certain Cuénot, mais nulle information
N'en est sortie.

INSPECTEUR DENIS
Quoi ! Ils n'auraient donc pas compris
Mes questions ? Pourtant ces questions exigent
Des réponses. Vous ne croyez pas ?

SERGENT NOZIERE
Si, je crois.
Ils parlent d'allégorie.

INSPECTEUR DENIS
Ils vont, croyez-moi,
Regretter leur silence. Je les ferai parler.
S'il le faut. Sergent, je les ferai tabasser.

SERGENT NOZIERE
Et vous aurez raison. Ce qui me contrarie,
C'est que je n'ai pas pu trouver ce chien rassis
De Proudhon. Et, pire encore, je crois ignorer
Où Baudelaire a bien pu aller se terrer.
Le Ministre, Monsieur Persigny, était là,
Dit-on…

INSPECTEUR DENIS
Sergent, je vous suggère quelque chose :
Mythologie rebelle…

SERGENT NOZIERE
C'est-à-dire ? Mensonges ?

INSPECTEUR DENIS
À peu près. N'essayez jamais d'en faire trop ;
Effacez, expurgez ça de votre cerveau,
Ou subissez-en les conséquences. Sans quoi
Vous pourriez voir tomber une belle carrière,
Et votre vie bientôt ne serait que poussière.

SERGENT NOZIERE
Tout ça est oublié, Monsieur.

INSPECTEUR DENIS
Comment, déjà ?

SERGENT NOZIERE
Complètement. Monsieur !

INSPECTEUR DENIS
Tout ce galimatias
N'est que le fruit de beuveries républicaines.

SERGENT NOZIERE
Oui, Monsieur l Oui, Monsieur !

INSPECTEUR DENIS
Et ces calembredaines
Ont été inventées dans les cervelles rances
Des *mouchards** et des autres gibiers de potence.

SERGENT NOZIERE
Oui, Monsieur ! Oui, Monsieur ! Cependant il vaut mieux
Les laisser librement parler. Car tous ces gueux
Doivent être en confiance pour livrer leurs semblables ;
Je veux des noms, savoir qui sont les responsables
Des crimes politiques ; surtout, leur faire dire
Qui n'est plus écouté, qui est plein d'avenir ;
Je veux des renseignements sur les clandestins :
Les Juifs, les Turcs, les Russes et les Italiens.

INSPECTEUR DENIS
On n'a trouvé, je crois, aucun Garibaldi,
Pas de trace de Turcs, et Herzen est parti.
Agitateurs hongrois, Polonais soulevés ?

Entrent un homme à casquette ronde et un «paysan» tenant une faux. Ils marmonnent une langue étrangère inintelligible.

Mais c'est Babel, ici !

INSPECTEUR DENIS
Oh ! vision d'horreur !

SERGENT NOZIERE
Quel manche, avec sa faux !

INSPECTEUR DENIS
Manche ? C'est un fantôme
C'est le Faucheur, idiot, c'est la Mort en personne !
Mais il est étranger, il ne vient pas pour nous !

SERGENT NOZIERE
Je n'ai vu qu'une femme, une catin à deux sous,
Mendiant… et portant une petite fille.
Y allons-nous, Monsieur ? À travers cette grille
Nous avons vu qu'il ne convient pas d'avoir peur
De ces cinglés…

SERGEANT NOZIERE
We have spoken to Bruyas and Buchon,
A man called Cuenot, and nothing was won
From any of them.

INSPECTOR DENIS
Don't they understand
The questions I wrote? These questions demand
Answers. Well don't they?

SERGEANT NOZIERE
I think so Sir.
They speak of allegory.

INSPECTOR DENIS
They'll soon bestir
Themselves. I shall hear them speak the truth,
Or one of them will find he's lost a tooth.

SERGEANT NOZIERE
…Or six. What sticks in my throat, really hurts,
Is that I haven't found that old pervert
Proudhon. And worse, I'm not sure that we know
Where the "Poet" Baudelaire is lying low.
The Minister, old Persigny, was there
It's said…

INSPECTOR DENIS
Sergeant, I suggest you have a care:
- Seditious mythologie…

SERGEANT NOZIERE
Is that lies?

INSPECTOR DENIS
The same. Now for your own sake be wise;
Remove, expunge, erase them from your mind,
Or face the consequences. You could find
Yourself in the most elemental trouble:
Your life and your career reduced to rubble.

SERGEANT NOZIERE
I have quite forgotten Sir.

INSPECTOR DENIS
Already?

SERGEANT NOZIERE
Completely Sir!

INSPECTOR DENIS
Such talk's the heady
Nonsense of the barrière taverns' booze.

SERGEANT NOZIERE
Yes Sir! Yes Sir!

INSPECTOR DENIS
I think we can excuse
This lapse as blurting out the whispered words
Of mouchards, crooks and other gallows birds.

SERGEANT NOZIERE
Yes Sir. Yes Sir. You see they must speak freely.
A mouchard has to sing, and he must feel he
Is secure, or I won't hear of schemes and plots.
I need to have names, to know who calls the shots
In politics and crime; to hear the dirt;
Who's in the ascendant, who will lose his shirt;
On foreigners to gather bits of news:
Italian and Russian, Turks and Jews.

INSPECTOR DENIS
I hear no Garibaldi has been found,
No Turk is here and Herzen gone to ground.
Hungarian agitators, Poles with flags?

Enter man with a round cup and a 'countryman' with a scythe. They are muttering in an unintelligible foreign tongue.

It's a Babel here.

INSPECTOR DENIS
What horror stirs?

SERGEANT NOZIERE
See that fool with the tool?

INSPECTOR DENIS
Fool? He's a ghoul.
He's the Reaper. He's Death, you philistine mule.
But he was foreign. He was not for *the French!*

SERGEANT NOZIERE
I saw only one woman: a tatty wench;
Begging…and holding a poor little kid.
Shall we go now, Sir, now we've lifted the lid
And had a look in? These loonies pose
No danger…

INSPECTEUR DENIS
Sur la gouttière ! Une lueur !

SERGENT NOZIERE
Ils ne présentent de danger que pour eux-mêmes ;
Ils sont frères, égaux ; ce sont de pauvres hères,
Des fronts bombés et des visages longs et lisses.
Étranges couvre-chefs, marques de syphilis ;
Tordus chauves lisant leurs livres dans le noir…
Et vous, Monsieur, que pensez-vous de cette histoire ?

L'Inspecteur Denis, tourné vers le mur :

INSPECTEUR DENIS
Je constate que nous voyons les mêmes choses
Mais là où vous n'osez interpréter, je l'ose.
Moi, je viens de voir la passion débraillée
D'un néant moral ; c'est là que sont fomentées
Des complots : de révolte et de sédition.

SERGENT NOZIERE
C'était tout autre chose là où j'étais, moi ; non,
Je n'ai vu que des fous à moitié morts de faim.

INSPECTEUR DENIS
Avec plus de morale, ils auraient plus de pain.

L'Inspecteur Denis et le Sergent Nozière sortent.

ACTE III, SCÈNE 2

L'Inspecteur Denis, l'air circonspect, attend dans l'atelier de Courbet. Il est entré par la porte ouverte sans frapper, mais avec hésitation.

INSPECTEUR DENIS

Ces misérables sont d'insolents meurtriers.
Jean Fils, en me livrant leurs secrets, s'est montré
À la fois détendu et discret. Moi aussi,
Je dois faire preuve de *sang-froid**, tout comme lui.
Ma subtilité sera ma sécurité ;
Ces tueurs ont un faible pour les faibles ; c'est
Pourquoi je feindrai d'être un chef des Pompiers,
Et non de tout Paris le plus subtil limier.

Entre Gustave Courbet.

GUSTAVE COURBET
Qui êtes-vous ? Et en quoi puis-je vous aider ?
Je serai franc, Monsieur : je suis fort occupé.

INSPECTEUR DENIS
Ma mission, Monsieur, est de sauver des vies.

GUSTAVE COURBET
A la lutte des classes j'ai consacré ma vie,
Au renouveau — à l'art.

INSPECTEUR DENIS
La vie des autres, alors :
Vos voisins, et leurs pères, leurs mères, leurs enfants.
J'ai ici un mandat de perquisition.

GUSTAVE COURBET
Vous venez me mettre en état d'arrestation
Pour la Colonne Vendôme ? Plutôt crever !

INSPECTEUR DENIS
Ma fonction, Monsieur, est d'aider les pompiers[12] :
Je me présente : inspecteur R. Janvin Rambrent,
Le Chef des Pompiers de cet arrondissement.
Bien des gens se rassemblent dans votre atelier…

GUSTAVE COURBET
Qui vous a rapporté ces foutaises ? Allez !
Nous sommes légion, moralement parlant ;
Mais en chair et en os, deux ou trois seulement.

INSPECTEUR DENIS
Je dois fouiller votre atelier ; c'est mon devoir ;
Renifler la fumée avant qu'il soit trop tard.

GUSTAVE COURBET
Mais enfin ! Il est clair qu'il n'y a pas le feu !

INSPECTEUR DENIS
J'ai latitude de…

GUSTAVE COURBET
…Fouiller de votre mieux…

12. Allusion au *Départ des pompiers*, œuvre inachevée de Courbet (1850-1851), dans laquelle Hélène Toussaint (op. *cit.* , p. 110 *sq.*) voit une allusion au futur Napoléon III, auteur de *L'Extinction du paupérisme* (1844). Le jeu de mots sur Janvin / Rambrent Van Rijn nous rappelle que la composition de la toile évoque celle de *La Ronde de nuit.*

INSPECTOR DENIS
Look — the gutter — something glows!

SERGEANT NOZIERE
No threat, except to themselves perhaps,
They are brothers, equals, these poor saps;
Encephalic heads with blanked-out faces,
Funny hats and whores' diseases' traces;
Bald-headed crack-pots reading in the dark…
How about you: had enough of this lark?

Inspector Denis to the wall:

INSPECTOR DENIS
I know that you do see what I see, yet
You fail to see what you can't interpret.
What I have seen is the unkempt passion
Of that moral void, wherein men fashion
Scenes of hideous Nature and sedition.

SERGEANT NOZIERE
It must be different where I've been:
Just insanity and malnutrition.

INSPECTOR DENIS
Bad conscience is what keeps them lean.

Exeunt Inspector Denis and Sergeant Nozière.

ACT III, SCENE 2

Inspector Denis is waiting cautiously in Courbet's studio. He has entered through the open door unannounced, but rather indecisively.

INSPECTOR DENIS
These wretches are murderous and mocking.
Jean Fils was ingenious: his unlocking
Of their secrets was both cool and stealthy.
Sang-froid must come easy to the wealthy.
There's safety for me if I'm oblique;
These fools in their strength cherish the weak.
I'll be a pettish Fire Inspector,
Not Paris' leading lie detector.

Enter Gustave Courbet.

GUSTAVE COURBET
Who are you? What do you want with me?
I have much in hand as you can see.

INSPECTOR DENIS
I am here, sir, to protect health and life.

GUSTAVE COURBET
My life is forfeit to the masses' strife,
To resurgence — and to art.

INSPECTOR DENIS
Then others':
Your neighbours': fathers, children and their mothers?
It is with a high mandate that I come.

GUSTAVE COURBET
You've come to hound me for the Place Vendôme;
An arm or an eye? D'you give a fart?

INSPECTOR DENIS
I arrive, monsieur, when the pompiers depart:
I am Inspector R. Janvin Rambrent,
Fire Inspector for this Arrondissement.
This is a place where people gather.

GUSTAVE COURBET
Who told you that; what is this blather?
There are great legions present morally.
In fact there are seldom more than two or three.

INSPECTOR DENIS
It remains my duty to investigate,
To sniff out smoke before it gets too late.

GUSTAVE COURBET
As you can see, there's no fire in here.

INSPECTOR DENIS
I am empowered, Sir, …

GUSTAVE COURBET
To poke and peer…

INSPECTEUR DENIS
D'exiger votre entière coopération…

GUSTAVE COURBET
Mais vous aller ruiner ma concentration !

INSPECTEUR DENIS
J'ai tout pouvoir ici, Monsieur ; je vous préviens !

GUSTAVE COURBET
Ce n'est pas un petit employé, c'est certain ;
Il est de la police — à moins…

INSPECTEUR DENIS
Ce Communard
N'est pas un imbécile. Ce maudit saoulard
A compris !

GUSTAVE COURBET
Vous voilà démasqué ! *Flic** puant !

INSPECTEUR DENIS
Prenez garde ! Je suis d'un naturel violent !
La dignité profonde de ma noble tâche
Vous est donc apparue sous ce futile
masque.

GUSTAVE COURBET
« Enquêteur » ! Je connais votre tâche importune,
Mouchard, et ennemi juré de la Commune !

INSPECTEUR DENIS
Inspecteur Denis, de la Police ; ma foi
Votre discernement vous fait honneur ; pour moi,
C'est mieux ainsi.

GUSTAVE COURBET
Vous avez manqué les impies.

INSPECTEUR DENIS
Monsieur Courbet, prenez garde : je vous l'ai dit,
Vous n'êtes pas en position de me narguer.
Je voudrais que vous compreniez la gravité
De cette affaire. Ma mission est d'importance :
Préserver l'hygiène de notre belle France.
Je surveille donc ceux qui, le sourire en coin,
Se rassemblent dans le noir.

GUSTAVE COURBET
On y est fort bien.

INSPECTEUR DENIS
Tirez donc ces rideaux, aérez ce
Taudis
Qui sent le renferme ! Qu'est-ce là ? Un tapis ?
Roulé dans un coin sombre, à l'abri des regards,
Il pourrait contenir un cadavre hagard !
Allons ! Faites de la lumière !

GUSTAVE COURBET
Eh, pardi,
Ce n'est pas un tapis, mais sept ans de ma vie !

INSPECTEUR DENIS
C'est ce que nous verrons. Son affreux contenu,
Monsieur, bien assez vite nous sera connu.
Répondez-moi : où étiez-vous durant la nuit
Du deux juin dernier, mil huit cent cinquante-huit ?

GUSTAVE COURBET
Et vous, pourriez-vous répondre avec certitude ?
Moi, je le peux : je tiens un carnet de peintures.
Je chassais à Francfort. Nous avons abattu
Le plus noble cerf que vous ayez jamais vu.
La preuve en est encore à Cologne accrochée :
« Le Repas du Chasseur », peint en juin et signé.

INSPECTEUR DENIS
En mil huit cent quarante-neuf, le dix février,
Nous avons découvert une fille allongée
Parmi des fleurs, rêvant dans la chaleur d'été,
Les mains liées, sans vie sur un grand drap froissé.

GUSTAVE COURBET
J'étais alors à Amsterdam, non à Paris.
J'ai beaucoup de travail : en avez-vous fini ?
Mon œuvre attend, Monsieur.

INSPECTEUR DENIS
Moins vite, s'il vous plaît !
Puisque vous semblez vous souvenir du passé,
Il y a huit ans, le dix mars, au cours de la nuit,
Quelle était votre occupation ? Était-ce ici ?

GUSTAVE COURBET
Oui, je peignais, ne vous déplaise ; à Ornans, et
J'étais à ce chef-d'œuvre que vous insultez
En l'appelant tapis. Voilà vraiment l'indice
Du raffinement des messieurs de la police !
Sur ce tableau, Monsieur, j'ai peint mon
atelier :
Allégorie réelle, où je prétends montrer

INSPECTOR DENIS
To demand your full cooperation…

GUSTAVE COUREET
You'll just destroy my concentration!

INSPECTOR DENIS
Sir, my powers are considerable!

GUSTAVE COURBET
He's no Council clerk, no miserable;
He's the police — or worse.

INSPECTOR DENIS
This Communard's
No fool. The drunken tub of lard's
Seen through me!

GUSTAVE COURBET
You are unmasked policeman, Flic!

INSPECTOR DENIS
Take care! You'll find yourself with wounds to lick!
The dignity of my exalted task
Has made itself apparent through the mask.

GUSTAVE COURBET
I know your calling "investigator",
You infiltrator, you Commune hater.

INSPECTOR DENIS
I am Denis, police. How clever
Of you to guess it. In fact I never
Liked the disguise.

GUSTAVE COURBET
You missed the Godless horde.

INSPECTOR DENIS
You may be certain that you can't afford
The cost of treating me with levity.
Let me impress on you the severity
Of this matter. Mine is a high mandate
To undertake the hygiene of The State.
I have an eye for those who like it gloomy
And gather in the dark.

GUSTAVE COURBET
At least it's roomy.

INSPECTOR DENIS
Draw back those hangings, clear this unwholesome Fug,
This stinking pall. Aha! What's this! A rug?
Rolled up in the darkest corner out of sight,
Perfect to wrap a murdered nude. More light!
Draw back those dusty drapes at once.

GUSTAVE COURBET
Good grief!
That's not a rug. It's seven years of my life.

INSPECTOR DENIS
That's as it may be. We'll see in a minute
Just what grisly content may be in it.
Just answer me, where were you on the night
Of June the second, eighteen fifty-eight?

GUSTAVE COURBET
Could you answer that? Could you be quite sure?
I can. I've an aide-memoire in peinture.
In Frankfurt on a hunting trip where we
Brought down the noblest stag you'll ever see.
The evidence is hanging in Cologne:
"The Hunter's Meal", I painted it that June.

INSPECTOR DENIS
February the tenth of forty-nine
A young Palmirienne we found, reclined
With flowers, dreaming in the summer heat.
Her hands locked Iifeless on a rumpled sheet.

GUSTAVE COURBET
I wasn't there, I was in Amsterdam.
Now if you've finished, I've some work to plan;
Some views of immensity.

INSPECTOR DENIS
Not so fast!
Since you're so familiar with the past:
Eight years ago, March the tenth, the evening
Tell me, what exactly were you doing?

GUSTAVE COURBET
About my practice, painting in Ornans;
At work upon this masterpiece you wrong
By calling it a carpet. A good start
In demonstrating the detective's art!
This painting represents my studio,
A real allegory in which I show
The whole world come to be portrayed

Le monde entier dans un vaste portrait global ;
Une histoire physique, une histoire morale.

INSPECTEUR DENIS
Le monde entier, vraiment ? Quelle belle arrogance !
Déroulez votre croûte, que j'en trouve le sens.

GUSTAVE COURBET
Si vous insistez…

INSPECTEUR DENIS
Il me cache quelque chose !

GUSTAVE COURBET
Mais peu ont compris…

INSPECTEUR DENIS
Il me cache quelque chose !

GUSTAVE COURBET
Cette allégorie morale…

INSPECTEUR DENIS
Mais c'est se moquer !

GUSTAVE COURBET
Le secret de cette histoire.

INSPECTEUR DENIS
À moralité.
Que dissimule-il dans ce tableau roulé ?
Quel complot malfaisant veut-il ainsi cacher ?

Courbet a déroulé la moitié gauche du tableau.

J'en étais sûr ! Voilà les hommes qui glissaient
Dans l'ombre. Notre informateur disait donc vrai !
Un vil Républicain avec un Braconnier,
Un chiffonnier ; plus loin, un Juif — un usurier.
Agrippant ses gains. Ce rebut de la nation
Trame sans doute quelque hideuse action.
Louches étrangers vêtus de vieux oripeaux,
Mécontents, affamés, délogés, marginaux,
Peints à grands coups de brosse ; la facture est grossière,
Signalant une vigueur peu commune. Nozière,
Mon second, les a tous observés ; son rapport
Montre que ces malfrats frappent à votre porte
Et sont reçus. Nos hommes les ont tous observés
Qui se glissaient ici parmi l'obscurité.
Expliquez-moi, je vous prie, pourquoi vous avez
Réuni ces espions, traîtres, et étrangers.

GUSTAVE COURBET
Je choisis à ma guise tout ce qui me paraît
Présenter pour mon œuvre un quelconque intérêt.
Tout ce qui me semble être d'un réalisme cru
Est bon à prendre : c'est ce que vous avez vu.
Ce personnage est le Ministre des Finances,
Qui personnifie l'usure ; mais, en revanche,
Votre « Braconnier » en cuissardes évoque
Notre regretté Empereur, et son époque.
Vous appelez celui-là un Républicain :
Mais son chapeau est à l'envers, et c'est donc un
Renégat. Notre histoire en compte des cohortes.
Cet autre personnage, c'est un croque-mort ;
C'est la Presse, qui, en mil huit cent quarante-huit.
Soutint le goupillon contre la République ;
Derrière le colporteur présentant ses objets,
Les clients de la France, les yeux exorbités,
Sont symbolisés par leurs divers attributs.
Kossuth et Kosciuszko côte à côte figurent ;
Voilà Garibaldi, sa barbe, son fusil ;
Et plus loin, c'est Alexandre Herzen, qui depuis
Mil huit cent cinquante-et-un a quitté la France.
Ils représentent les idées ou les tendances.
Le nu derrière l'artiste ? Eh bien, cette femme est
Symbolique. Le modèle est venu poser
À mon atelier. Mais elle n'a pas fomenté
De complot dans l'ombre. Non, elle s'amusait bien
Avec tous ses amis du Café Vingt-et-Un.
Vos policiers, je le crains, ont dû faire erreur :
Leur imagination joue à leur faire peur.

INSPECTEUR DENIS
Je n'en crois rien. On ne peut peindre des idées ;
L'œuvre d'art n'a jamais figuré la pensée.

L'Inspecteur Denis sort.

ACTE III, SCÈNE 3

L'Inspecteur Denis rentre au poste de police
en marmonnant ; il songe à son entrevue avec Courbet.

INSPECTEUR DENIS
Des Franc-Comtois et des dandies de la Commune ;
Baratin positiviste, brutes barbues…

CHOEUR DES POLICIERS
Fantômes et chimères, esprits, âmes rebelles !

by me:
A moral and physical history.

INSPECTOR DENIS
The world? Your arrogance is overweening!
Unroll your daubings. I shall find their meaning.

GUSTAVE COURBET
If you insist.

INSPECTOR DENIS
I know he's hiding something!

GUSTAVE COURBET
Far better men have missed …

INSPECTOR DENIS
He's hiding something!

GUSTAVE COURBET
This moral allegory …

INSPECTOR DENIS
He's mocking me! …

GUSTAVE COURBET
The meaning of the story.

INSPECTOR DENIS
With morality.
What is the purpose he keeps close concealed?
What sombre fact is he concerned to shield?

By now Courbet has the left half of the painting unrolled.

I knew it! These are the men who belong
In the shadows. Our informant was not wrong.
A Poacher, an Old-Clothes Man, one who wears
A Republican's cap; a Jew stand there
Clutching usurious gains. Where such a scum
Is brought together evil deeds are done.
Suspicious strangers in outlandish dress,
Aliens, malcontents, the dispossessed,
The brushwork on their faces thick and coarse,
As if applied by some immoderate force.
Our officers have watched them. Their reports
Have told how such obscene and outcast sorts
Have come and gone. Each one has been remarked
Making his furtive way here through the dark.
Explain if you can why you organise
This gathering of criminals and spies.

GUSTAVE COURBET
I pick and choose whatever disposition
Will serve the function of my composition.
I draw upon whatever will express
An essentially Realist interest.
This one, the Minister of Finance, he
Merely personifies usury.
This man in thigh boots whom you call a Poacher
Refers to our late lamented Emp'ror.
You call this one Republican, but see:
His hat's on back-to-front. Our history
Is vexed by filthy turncoats such as he.
This one I call the Undertaker's Mute;
He represents the Press, which cut its coat
According to the cloth in forty-eight.
Behind the Hawker who displays his wares
Clients of France with fascinated stares
Are symbolised by different attributes.
I've put Kossuth and Kosciuszko in,
That's Garibaldi with the beard and gun,
And Alexander Herzen who has been
Exiled from France since eighteen fifty-one.
They signify ideas and tendencies,
The nude that stands behind the artist — she's
Symbolic. The model has indeed worked
At my studio. But she never lurked
In shadows. She was having too much fun
With her friends at the Café Twenty-One.
Your detectives have just seen their fears;
Their crude imagination's overwrought.

INSPECTOR DENIS
You don't fool me. No one can paint ideas;
No work of art has ever pictured thought.

Exit Inspector Denis.

ACT III, SCENE 3

Inspector Denis returns to the police-station muttering about his encounter with Courbet.

INSPECTOR DENIS
Communard dandies and Franc-Comtois roots.
Positivist claptrap and fat-bearded brutes;

POLICE CHORUS
Ghosts and chimerae and spirits and slime;

INSPECTEUR DENIS
Et toiles enroulées, entourées de ficelle.

SERGENT NOZIERE
Oui, l'art de votre Courbet ne consiste, au fond,
Qu'a attirer de la police l'attention.

Le Sergent agite un papier.

Regardez donc, Monsieur, cette Femme *é-ntendue** :
Que voyez-vous dans ce corps… dans cette figure ?

INSPECTEUR DENIS
Une *femme é-ntendue** ? Cela n'a pas de sens.

CHŒUR DES POLICIERS
*Étendue — entendue** — ah, quelle ambivalence !

INSPECTEUR DENIS
Une femme « *entendue** » ? On le dit d'un sourire…
Mais d'une femme… — non, on ne peut pas le dire.
Une femme « *étendue** », voilà qui est français —
Mais « étendue » comment ? Ce titre est compliqué.

SERGENT NOZIERE
Celle-ci, je crois, avait les mains ligotées --
Un rapport accablant, comme vous le voyez.
Mais regardez plutôt, on lit : « *Femme é-ntendue** ».
Par un certain Manet…

INSPECTEUR DENIS
Ce nom m'est inconnu !

CHŒUR DES POLICIERS
Qui a sans prévenir sur la *Femme entendue**
Placé négligemment un bel accent aigu* ?
Une *Femme étendue** repose sur sa couche,
Mais après « é », point de « n » n'est possible : c'est louche.
*Femme en tenue**, fragile femme de feu,
*Femme étendue**, qui se repose un peu,
*Femme étendue**, fragile femme de feu,
*Femme entendue**, qui se repose un peu.

L'Inspecteur Denis s'empare du rapport. Sa cour s'empresse autour de lui. Il le rend brusquement au Sergent Nozière, qui lit à voix haute :

SERGENT NOZIERE
« Ma femme aux cheveux de fresque,
Ma femme à la bouche de bouquet d'étoiles,
Ma femme aux épaules de champagne,
Ma femme aux épaules de givre,
Ma femme aux poignets d'allumettes.
Ma femme aux doigts [morts] de hasard,
Ma femme aux aisselles de martre et de frênes[13]. »

INSPECTEUR DENIS
Ce rapport n'a rien de scientifique ;
C'est juvénile, et même érotique !

SERGENT NOZIERE
Je le trouve plutôt parodique.

PREMIER POLICIER
Ou, vu les circonstances, sadique.

INSPECTEUR DENIS
Lisez ce baratin. Il peut nous révéler
Quelque trait de son amant — de son meurtrier.

SERGENT NOZIERE
« … Aux bras d'écume de mer,
Ma femme au cou d'orge imperlé,
Ma femme aux seins de taupinière marine,
Au dos de lumière,
Au sexe de glaïeul. »

CHŒUR DES POLICIERS
Ce rapport n'a rien de scientifique ;
C'est juvénile, et même érotique.
Le Sergent le trouve parodique,
Tel autre l'estime plutôt sadique.

INSPECTEUR DENIS
Et celui qui l'a fait partir au paradis,
A-t-il en rien changé sa manière d'agir ?

SERGENT NOZIERE
« Ma grande et adorable enfant,
Belle comme les étoiles de la terre,
Je me jette à tes pieds. »
Les pieds sont intacts.
« J'adore ta beauté.
Pense à moi au paradis,
Ma tête dans les mains. »

13. Ce poème reprend, de manière plus ou moins fidèle, certains vers de *L'Union libre* d'André Breton (1931).

INSPECTOR DENIS
Rolled up studios fastened with twine.

SERGEANT NOZIERE
This Courbet's 'art', it seems to me, lies
In his getting noticed by police and spies.

Sergeant waves paper.

Look at this Sir, this Femme é-ntendue,
What does this body… figure… mean to you?

INSPECTOR DENIS
Femme é-ntendue? It doesn't make sense:

POLICE CHORUS
Etendue — entendue — you can't sit on the fence.

INSPECTOR DENIS
A woman entendue? I've heard of a smile...,
But of a Woman … — linguistically vile.
A woman étendue, in French that's good -
But how was she stretched? What is understood?

SERGEANT NOZIERE
This one, I think, was garrotted with String -
The report is not at all promising,
But here it is — see — "Femme é-ntendue",
It mentions one Manet…

INSPECTOR DENIS
That's somebody new!

POLICE CHORUS
Femme entendue is not taken for granted,
An accent aigu is carelessly planted.
Femme étendue, she rests in a chair;
-n can't follow é, it just can't be there.
Femme en tenue, knowing and brittle,
Femme étendue stretches a little,
Femme étendue, knowing and brittle,
Femme entendue stretches a little.

Inspector Denis takes the report.
His minions crowd around him.
He hands it back to the Sergeant, fast.
Sergeant Nozière reads aloud:

SERGEANT NOZIERE
"Woman with impasto hair,
Woman, her mouth a bouquet of stars,
Woman with champagne shoulders,
Woman with shoulders smooth like ice,
Woman with matchstick wrists,
(Dead) fingers of chance,
Woman with armpits, marten and beech nut."

INSPECTOR DENIS
This report is clearly unforensic;
It's juvenile, it's eroticistic!

SERGEANT NOZIERE
I thought of it as parodistic.

FIRST POLICEMAN
Or in the circumstance, sadistic.

INSPECTOR DENIS
Proceed with the drivel. We may discover
Some trace of her tirelessly terminal lover.

SERGEANT NOZIERE
"Woman with seafoam arms.
Woman with neck of pearled barley,
Woman with breasts of deepsea molehill,
Woman with a neck of light,
Woman with gladioldus sex."

POLICE CHORUS
The report is clearly unforensic;
It's juvenile, it's eroticistic.
The Sergeant thinks it's parodistic,
Another that it's just sadistic.

INSPECTOR DENIS
The agent of her soul's translation;
Has he changed his mode of operation?

SERGEANT NOZIERE
"Great big adoreable babe,
Beautiful as the stars of earth,
I throw myself at your knees."
There was no injury to these.
"I adore your beauty.
Think of me in paradise, my
Head in my hands."

INSPECTEUR DENIS
Le meurtrier serait-il mort ? Ce qu'il écrit,
Si je ne m'abuse, implique le suicide.

SERGENT NOZIERE
« Je pourchasse des paons dans le bois
De tes yeux.
Je veux t'imaginer comme un oiseau de proie
Piétinant des papillons.
Je te vénère -je vénère tes yeux.
Comptes — tous comme les étoiles
Dans les cieux. »

INSPECTEUR DENIS
Cherchez donc un personnage masculin, Sergent.

SERGENT NOZIERE
Si nous n'en trouvons pas, c'est que le rapport ment.

CHŒUR DES POLICIERS
Ce rapport n'a rien de scientifique ;
C'est juvénile, et même érotique.

INSPECTEUR DENIS
Mais qui en est l'auteur ? Est-il au moins signé ?
Ce n'est sans doute pas l'œuvre d'un policier.

SECOND POLICIER
C'est peut-être l'assassin — pour nous dérouter.

SERGENT NOZIERE
Oui, il s'agit sans doute d'une diversion.
Manet est le seul nom qui apparaisse ici.
Une note précise qu'elle travailla pour lui
« Comme poseuse »…*

SECOND POLICIER
À son adresse, rue Guyot.

SERGENT NOZIERE
Cette rue se trouve aux abords du parc Monceau.

INSPECTEUR DENIS
Cependant, il n'a pas lui-même écrit ce texte.

SECOND POLICIER
Pensez-vous que ce Manet connaisse Courbet ?

SERGENT NOZIERE
L'intelligence de cet homme nous dépasse ;
Nous devinons, et lui nous laisse deviner.
Nos idées semblent l'acculer dans une impasse,
Mais à notre insu, peut-être, elles nous sont soufflées.
La moindre initiative apparaît inutile
Dès lors que l'assassin ne l'a pas inspirée.
Et, tout d'un coup, nous n'aurons plus rien à saisir
Car de lui-même il se livrera pour payer.

ACTE III, SCÈNE 4

L'atelier de Manet. Dehors, le vent siffle et gémit.
Manet et l'un de ses amis (Monsieur Barbin)
contemplent « Olympia » Manet n'est pas en train de peindre.

VOIX OFF (LE VENT)
Lou, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, ise,
Lou, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, iii, ise,

Manet parle à son tableau, « Olympia » :

EDOUARD MANET
Ainsi tu te plains d'être une fade héroïne ?
Ah, Louise ! Vraiment, n'est-il pas aujourd'hui
Grand temps que les héros paraissent tels qu'ils sont ?
Et qui oserait prendre ma technique en défaut ?
Voilà plus d'un an que le Salon est fini ;
Une année, c'est bien long, ne crois-tu pas, Louise,
Pour une femme comme toi.
Moderne, exhibant ses appas.
Les esprits faibles, aimant le superficiel,
Méprisent une nudité pourtant fort belle.
Amants d'une sensibilité au rabais,
D'autres te réduisent à un amas de chair.

MONSIEUR BARBIN
Sensibilité hypocrite, au demeurant :
Ces tartufes pour elle vendraient femme et enfants.

EDOUARD MANET
A la tradition je ne sacrifie rien ;
Mais le naturalisme m'est aussi importun.

MONSIEUR BARBIN
Votre regard est calme…

INSPECTOR DENIS
Is the killer dead? What he now commands
Means suicide, or thought alone complies.

SERGEANT NOZIERE
"I can hunt peacocks in the forest
Of your eyes.
I want to imagine you a bird of prey
Trampling on butterflies.
I adore you — I adore your eyes,
Quantified — as much as the stars
In the skies."

INSPECTOR DENIS
Search for a male figure, that would be wise.

SERGEANT NOZIERE
If we fail to find one — the report lies.

POLICE CHORUS
The report is clearly unforensic;
It's juvenile, it's eroticistic.

INSPECTOR DENIS
Who wrote this thing? Has it been signed?
It is no product of a police mind.

SECOND POLICEMAN
It could be the killer's work — meant to be found.

SERGEANT NOZIERE
It's some kind of diversion, I'll be bound.
Manet's the only name that occurs.
A postscript says she worked "comme poseuse"
For him…

SECOND POLJCEMAN
… at his place in the Rue Guyot.

SERGEANT NOZIERE
And that's not far from the Parc Monceau.

INSPECTOR DENIS
Well, we know he didn't write it anyway.

SECOND POLICEMAN
Do you think this Manet knows Courbet?

SERGEANT NOZIERE
Our man's far above us in his conceit.
While we guess he reasons of guessing.
Any move of ours is his to defeat
Unless it's made with his blessing.
A move will be made that won't be a move
In its not being done at his beckoning,
Then suddenly, we'll have no more to prove.
This is how he will come to a reckoning.

ACT III, SCENE 4

Manet's studio on a breezy day. The wind is piping and whining. Manet and a friend (Monsieur Barbin) are conremplaling "Olympia". He's not painting.

VOICES OFF (THE WIND)
Louee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eees, Eees,
Louee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eee, Eees, Eees.

Manet addresses his picture, "Olympia":

EDOUARD MANET
So you feel you're made a dull heroine.
Louise, Louise: must we not begin
To give our heroes their proper aspect?
And who would say my technique's incorrect?
The Salon's more than a year away.
And a year is a long time, I dare say,
For a modern common type like you,
In your envelope of show.
The empty, bred in superfluity,
Despise your harder-won vacuity.
Adepts of cut-price sensibility
Declare you lack all spirituality.

MONSIEUR BARBIN
Sensibility denied talks loud of Rome;
The aesthete would pay her to take him home.

EDOUARD MANET
I make no sacrifice to tradition.
Nor am I fanatic of Nature's condition.

MONSIEUR BARBIN
Your eye is calm

EDOUARD MANET
Comme on dit au Guerbois[14].

MONSIEUR BARBIN
Saine et fraîche : une fille d'aujourd'hui, ma foi.
Poussez l'escarpolette et voyez apparaître
Le genou d'une femme soulevé dans les airs.

L'Inspecteur Denis est entré depuis un moment. Il écoute Manet et Barbin, qui ne l'ont pas entendu.

EDOUARD MANET
Vie ordinaire, Louise, d'une telle harmonie !

INSPECTEUR DENIS
Etrange mort. Monsieur, étrange ignominie !

ÉDOUARD MANET
Un corps ici, là-bas une personne, objets…

INSPECTEUR DENIS
Ses propres mots le dénoncent comme suspect.

L'inspecteur Denis montre à Manet la « Femme étendue « .*

Comme vous le constatez, cette femme est morte.

ÉDOUARD MANET
Étendue, peut-être. Fatiguée, en quelque sorte,
Ou ennuyée, tout au plus. Il me semble, oui,
Qu'un signe suffirait pour la rendre à la vie.

INSPECTEUR DENIS
Vous devrez me fournir tous les noms, sans histoire.
Des gens que vous avez vus depuis hier soir
À huit heures. Vous devrez également me dire
Ce que vous faisiez — où, pourquoi, et sans mentir !

EDOUARD MANET
Mon occupation ? Comme toujours, je peignais.
Mais sans cesse Louise s'évanouissait —
Allez savoir pourquoi, avec pareille pose !

MONSIEUR BARBIN
Louise, rencontrée sous la pluie — une rose !

14. Le Café Guerbois, 11, Grande-Rue des Batignolles (qui correspond à l'actuel 9, avenue de Clichy), devenu la brasserie Muller : cadre des réunions d'artistes et de poètes présidées par Manet et Zola, foyer de l'impressionnisme.

INSPECTEUR DENIS
On peut interroger la grâce, je suppose.

ÉDOUARD MANET
Certainement ; mais à présent elle se repose.

INSPECTEUR DENIS
La fille est-elle ici ? J'insiste pour la voir !

ÉDOUARD MANET
Je l'attends plus tard. Pour en revenir à moi,
Je vais souvent, le soir, retrouver mes amis
Au Café Guerbois. Une fois je suis sorti
Acheter de la peinture — beaucoup de blanc ;
Quant à la nuit, eh bien ! Je dors, naturellement.

INSPECTEUR DENIS
Le nu que vous voyez fut tué en plein jour.
Votre alibi ne vous protège pas toujours.
Et cette Brigitte Saufpoint, un autre modèle,
L'attendez-vous ce soir ? Quand arrivera-t-elle ?

EDOUARD MANET
Non, Louise est le seul modèle que j'attends ;
Son nom officiel est Victorine Meurend.
Brigitte ? À vrai dire, je ne la connais pas bien ;
Elle ne correspondait pas à mes besoins.

INSPECTEUR DENIS
Pourquoi en aviez-vous besoin, exactement ?

ÉDOUARD MANET
De quel « besoin » voulez-vous que je parle donc ?
Il y a quelques mois, j'ai trouvé qu'elle avait
Un teint de clair-obscur, et cela me plaisait.
Mais elle était plus rose que pâle, et cela
Ne m'intéresse guère : je ne pratique pas
Les tas de chairs rosées qu'affectionne Courbet —
Ni du reste ses cerfs, sa neige, ses Noëls…

INSPECTEUR DENIS
Montrez-moi votre tableau. Où est-il caché ?
Tout semble ouvert, ici. Chez Courbet, ce fumier.
Tout n'était que mystère.

ÉDOUARD MANET
Là… on ne voit que lui !

L'Inspecteur Denis décrit un arc de cercle pour faire face au tableau. Il semble frappé d'horreur.

EDOUARD MANET
- Say the Guerboisais.

MONSIEUR BARBIN
Sane and clear: this girl is of today.
Swing the swing and ask who sees.
As he looks up, a Lady's knees.

Enter Inspector Denis. Manet and Barbin are unaware of his presence. He stands, listening.

EDOUARD MANET
Common life, Louise, and its harmonies!

INSPECTOR DENIS
Strange death, Monsieur, and its mockeries!

EDOUARD MANET
A body here, a person there, an object…

INSPECTOR DENIS
His own words label him a suspect.

Inspector Denis shows Manet "Femme Etendue".

As you can see this figure is dead.

EDOUARD MANET
Sretched out perhaps. But I think I'd have said
That she's no more than tired, or even bored:
The smallest diversion and life is restored.

INSPECTOR DENIS
You must tell me the name and the address
Of everyone you've seen, and nothing less,
Since eight o'clock last night. You must declare
In minutest detail what you were doing where.

EDOUARD MANET
As usual I was at work, painting.
Progress was slow, Louise kept fainting.
I'm at pains to know why — in such a pose.

MONSIEUR BARBIN
Louise, picked in the rain — a rose!

INSPECTOR DENIS
The beauty can be questioned, I suppose.

EDOUARD MANET
Indeed, though she malingered in a doze.

INSPECTOR DENIS
Is the woman here? I must see her now!

EDOUARD MANET
I expect her later. If you will allow
Me to proceed: the evenings I spent
At the Café Guerbois. And once I went
To buy materials, a lot of white.
And then, naturally, I slept at night.

INSPECTOR DENIS
The nude was killed in full daylight.
So far his alibi puts up a fight.
Your model, Brigitte Saufpoint, do you
Expect her soon? Just when is she due?

EDOUARD MANET
Louise is the model who's posing for me -
Victorine Meurend, officially -
Brigitte? I can't say I remember her well;
Not quite what I needed, truth to tell.

INSPECTOR DENIS
What precisely did you need from her?

EDOUARD MANET
To what sort of practice does "need" refer?
Some months ago I thought she possessed
A gas-lit complexion with which I'm impressed.
But she was rather pink, not wan at all:
No use to me, not unless I fall
To painting Courbet's rosy barrels -
What then: snow and stags and Christmas Carols?

INSPECTOR DENIS
Show me your tableau. Where is it hidden?
There's not much concealed. The Communard's midden
Was furtive and close.

EDOUARD MANET
It's quite hard to miss.

Inspector Denis walks round to face painting — aghast.

INSPECTEUR DENIS
J'arrive au bon moment ! Seigneur ! Qu'est donc ceci ?
Bonté divine ! Cette femme est-elle morte.
Joue-t-elle ? Faut-il y voir comme une horrible mort
Attendue ?

ÉDOUARD MANET
Quoi, Monsieur, vous parlez d' « Olympia » ?

INSPECTEUR DENIS
Avouera-t-il jamais ? Ce que vous montrez là
Est le mûrissement d'actions malhonnêtes,
Que je vous engage, Monsieur, à ne pas commettre.
Interrompez votre œuvre avant qu'il soit trop tard.
*Héroïne manquée** ? Non, car la liberté
Ne justifie pas semblable calamité.

EDOUARD MANET
Ses craintes sont étranges — irréelles en somme -,
Ne reposent sur rien et n'accusent personne.
Quelle homme bizarre ! Il ne semble pas avoir
Un discours ordinaire : il refuse de voir.
Pourtant il est pompeux, assuré, prétentieux,
Comme si toute une foule l'écoutait avec feu.
Que voulez-vous savoir, Monsieur, exactement ?
Où voulez-vous en venir ? Parlez clair et franc.

INSPECTEUR DENIS
Nier ne sert à rien : je reconnais ces traits.
Les insultes paillardes dont j'ai fait l'objet,
Les voilà remplacées par des minauderies !

EDOUARD MANET
Vos transitions, Monsieur, sont beaucoup trop subtiles…
Peut-être mon esprit se montre-t-il trop lent ?
Il faudra m'excuser : je n'ai aucun talent
Pour saisir les finesses ou les allusions ;
Je préfère un langage dénué d'illusion.
Que cherchez-vous à me dire ? Que Victorine
Est en danger de mort ? Croyez-vous qu'elle soit
Menacée ?

INSPECTEUR DENIS
Vous le savez aussi bien que moi.

EDOUARD MANET
Olympia ! Olympia !

INSPECTEUR DENIS
Quand avez-vous vu Jeanne ?
Soyez précis ! Et pas de mensonge qui tienne.

EDOUARD MANET
Allons, Monsieur, de grâce ! Vous êtes bien pressant[15].
J'ai bien peur, le l'avoue, d'avoir oublié quand
J'ai croisé cette Jeanne pour la dernière fois.
Elle n'est pas venue depuis de nombreux mois.

INSPECTEUR DENIS
Il suffit ! Niez-vous avoir peint ce tableau ?
C'est un crime ! (Des fleurs, je ne soufflerai mot.)
Non, ce n'est pas un nu, mais un assassinat !

EDOUARD MANET
Si la *peinture claire** se regarde à deux fois,
Ce n'est certainement pas un roman à clés.
L'un de nous pense trop : comment communiquer ?

INSPECTEUR DENIS
Oserez-vous soutenir que votre Olympia
N'est pas destinée à un horrible trépas ?
Et comptez-vous tuer la femme avec vos nus ?
Vous pleurez une France qui a disparu.
Quelle violence ici !!! Elle n'est pas couchée
Calmement ; sa main rigide est loin d'évoquer
L'abandon. La contrainte me paraît évidente.

EDOUARD MANET
Il ne semble pas que mes toiles vous enchantent.
(Il croit savoir des choses, et veut tout ramener
À la mort. Mais pourquoi ? Peut-on le raisonner ?)

INSPECTEUR DENIS
Et ces fleurs ? Voyez-vous leur signification ?
Ne sont-elles pas du meurtre une confirmation ?
(Quelque chose m'incite à croire ce qu'il dit ;
Il a l'air sain, sérieux ; et c'est si propre, ici !)

ÉDOUARD MANET
N'aurait-il jamais vu que des nus érotiques ?
Et ces corps, dont il parle avec un air tragique !

INSPECTEUR DENIS
Et le bouquet : de quel homme est-il donc l'hommage ?
Quelqu'un l'attend : et c'est la mort du personnage !
Et la négresse : elle n'est ni bonne, ni amie,
Ni servante…

15. En anglais, «*Time's Clerk*» : allusion à Tim Clark. L'historien de l'art britannique Timothy J.Clark est l'auteur de *Image of the people, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, 1973.

INSPECTOR DENIS
I'm just in time… What's this, what's this?
My time of briefest shadow! Is she dead,
Or is she playing? Is she to be read
As death awaited?

EDOUARD MANET
My "Olympia"

INSPECTOR DENIS
The moment will fail to arrive. We are
Witness to prodpadeutic acts
To what have previously been finished facts.
Desist at once Monsieur! You must stop now.
She's no heroine manquée. Liberty
Would not prepare thus for calamity.

EDOUARD MANET
His alarms are fugitive — unstable,
Leave no framework, nothing on the table.
There is some failure here. He cannot reach
The solid ground of normal speech.
Yet there's decorum, ponderous and blatant,
Oblivious that the room is vacant.
What sort of things do you have to know?
What are the rules? What dice do I throw?

INSPECTOR DENIS
I know these features. I've seen them before.
Those soldier's insults when I took the floor
Now turned to simpering adulation!

EDOUARD MANET
How happy the concatenation!
It is, perhaps, that I'm far too eager;
My resources are impossibly meagre…
To point to circles and to illusions,
Thereby securing peace — and even clarity.
There is no work in pedant's charity.
Are you trying to say that Victorine
Is in some danger, that you've forseen
Her violent death?

INSPECTOR DENIS
Do we not both know?

EDOUARD MANET
Olympia, Olympia, Oh! O!

INSPECTOR DENIS
Exactly when did you last see Jeanne Sir?
- And be precise. Don't hedge with your answer

EDOUARD MANET
You're one of Times avid Clerk's Inspector.
I'm afraid I do not recollect her
Last time in my sight. At this studio
It must have been, many months ago.

INSPECTOR DENIS
Enough, enough! You've made the present blot.
Murder!!! (The flowers are tittle and jot.)
The thoughtless nude is to be negated.

EDOUARD MANET
Peinture Claire should not be underrated.
But Fable Cartesien I'm sure it's never,
We can't talk. One of us is far too clever.

INSPECTOR DENIS
Do you suggest that a violent
Fate is not hers to come? Will you not relent
Before your Sept has destroyed all her kind?
Must you husband a smell of France long left behind?
There's violence here!!! She's not simply reclined.
Her hand is flexed; it's tense: no sign
Of yielding welcome. There is constraint.

EDOUARD MANET
You don't seem to like the things I paint.
(Imaginary knowledge has him bound
To death. But what can be this figure's ground?)

INSPECTOR DENIS
Does the bouquet now lose signification?
Are flowers no more murder's confirmation?
(Somehow I trust this upright Englishman;
Sane and serious. Here it's spick and span.)

EDOUARD MANET
Are all the nudes he's seen placed too low?
The bodies: are they put on show?

INSPECTOR DENIS
The bouquet: who's waiting in the other room?
There's someone there: this figure's thwarted doom!
The negress: What resurgent she? No maid,
No servant…

ÉDOUARD MANET
J'aimerais bien vous être utile.
Mais il n'y a, dans mon atelier, pas de chambre,
Pas le moindre recoin où vous pourriez surprendre
Un intrus, même un nain. Il n'y a que nous trois.

L'Inspecteur Denis se tourne vers Monsieur Barbin.

INSPECTEUR DENIS
C'est ce que nous verrons. Son sourire narquois
Disparaîtra bientôt — quand il aura compris
Que c'est d'un meurtre affreux que je l'accuse ici.

ÉDOUARD MANET
Oui, mon manque d'espace me tracasse sans cesse.

INSPECTEUR DENIS
Et puis, peut-on peindre une pareille négresse ?
(Oui, cette femme noire n'est pas ce que je pensais ;
C'est l'ange de la mort : voilà la vérité.)

L'Inspecteur Denis se racle la gorge et s'adresse à Manet:

Et qui donc, je vous prie, a envoyé les fleurs ?
Il est certain que le meurtrier, quelques heures
Avant de frapper, faisait porter un bouquet.

ÉDOUARD MANET
Ces fleurs viennent de moi — peut-être de Courbet.

MONSIEUR BARBIN
Je suppose que le galant homme qui a
Fait parvenir ce bouquet est quelque bourgeois,
Qui espère la voir un mercredi sur deux ;
À moins qu'il ne s'agisse d'un tuberculeux ?

INSPECTEUR DENIS
Répondez-moi, Monsieur. De qui s'agit-il ? Vite !

ÉDOUARD MANET
N'importe qui, vraiment. Il suffit de choisir…

INSPECTEUR DENIS
Allez-vous répondre sans détour, je vous prie !

MONSIEUR BARBIN
Il est temps d'oublier, je crois, les mots d'esprit…

INSPECTEUR DENIS
Je vais devoir sévir — vous arrêter, Monsieur.

ÊDOUARD MANET
Pourtant, je vous assure, je réponds de mon mieux !

INSPECTEUR DENIS
Alors, est-ce Courbet ?

ÉDOUARD MANET
Certains, l'affirmeraient.

INSPCTEUR DENIS
Alors, c'est vous le traître !

MONSIEUR BARBIN
Dans sa jeunesse, peut-être…

INSPECTEUR DENIS
Un seul nom, je vous en supplie !

ÉDOUARD MANET
Inutile d'insister.
Vous apercevez sur mon tableau un bouquet :
Il est emprunté à une œuvre de Courbet.
Cependant tous les détails ne sont pas rendus ;
Ce bouquet réaliste n'est jamais parvenu
Jusqu'à mon atelier, ni ailleurs — puisqu'il est
Imaginaire.

MONSIEUR BARBIN
Ces fleurs ont-elles jamais poussé ?

INSPECTEUR DENIS
Courbet serait l'auteur de ce floral indice !

MONSIEUR BARBIN
Parfaitement, Monsieur ; j'espère que la police
Saura en faire usage.

INSPECTEUR DENIS
Je suis satisfait —
En partie. Cher Monsieur, vous venez de combler
Une vaste lacune par votre prévenance.
Aussi, je puis vous assurer de ma confiance.

Arrive Jean Fils.

JEAN FILS
Ah ! Voilà l'œuvre dont on parle si souvent !
Sans aucun doute, c'est Victorine Meurend !
La peinture de Courbet ne fait que nourrir
Un goût pour le vrai. Manet cherche à conquérir
Un idéal — non sans une belle vigueur.

EDOUARD MANET
I'd like to come to your aid,
But there is no other room, not a trace;
No cabinet, no space; there is no place
Where anyone, however small, might lurk.

Inspector Denis turns to Monsieur Barbin.

INSPECTOR DENIS
This claim will be tested. His early smirk
May shortly vanish, levity turn sour,
When we discover he's in murder's bower.

EDOUARD MANET
My lack of space is a constant complaint.

INSPECTOR DENIS
Then can apparent negritude be paint?
(The negro woman is not what I thought,
But an angel come as death's consort.)

Inspector Denis, composing himself, to Manet:

Who then is the donor of the flowers?
We are certain that, some minutes or hours
Before he struck, the killer sent bouquets.

EDOUARD MANET
I am the donor — or it could be Courbet.

MONSIEUR BARBIN
I suppose the gallant gentleman could be
Some rogue (or fine bourgeois) who hopes that he
Can see her Tuesday nights alternate weeks,
Or some consumptive boy with hollow cheeks?

INSPECTOR DENIS
You must tell me at once! Which one, be quick!

EDOUARD MANET
It could be any at all. Take your pick.

INSPECTOR DENIS
Give me your answer direct, I entreat!

MONSIEUR BARBIN
He's given us leave to abandon conceit!

INSPECTOR DENIS
I shall be making an arrest!

EDOUARD MANET
I do assure you, I am doing my best.

INSPECTOR DENIS
Now is it Courbet?

EDOUARD MANET
That's what some might say!

INSPECTOR DENIS
It's you, that's the truth!

MONSIEUR BARBIN
Could be, in his youth.

INSPECTOR DENIS
Name just one of the three!

EDOUARD MANET
Please don't ask me.
The bouquet you see in the painting's borrowed
From a work by Courbet. I haven't followed
Every detail slavishly, however.
Realist through the provenance, there was never
A bouquet like that in my studio,
Nor any place.

MONSIEUR BARBIN
Did the flowers ever grow?

INSPECTOR DENIS
Courbet is the source of this floral token!

MONSIEUR BARBIN
l hope now, Sir, that you have awoken
To the danger here.

INSPECTOR DENIS
I am satisfied —
Almost. You gentlemen have testified
To an important link in ignorance.
To that extent, you have my confidence.

Enter Jean Fils.

JEAN FILS
Ah! The new truc I've been hearing about.
That's Victorine Meurend without a doubt!
Courbet's painting merely contributes
To a taste for the truth. Manet distributes
A challenge — with unusual vigour.

Et son art de l'ébauche souligne la rigueur
De l'étrange beauté qui empreint cette toile.

INSPECTEUR DENIS
Je crois bien que nous nous connaissons ; mon devoir
M'appelle ici.

JEAN FILS
Vraiment ? Et pour quelle mission
Officielle venez-vous dans cette maison ?
Que faites-vous ici ? Agissez-vous sur ordre ?

INSPECTEUR DENIS
Voyez ce qui se trame : il n'y a pas encore
De meurtre, mais une autre beauté est étendue.
Monsieur, vraiment, je ne peux vous en dire plus I

JEAN FILS
Je le vois par moi-même : la longue silhouette
De cette femme est comme un sublime reflet
D'un doux libertinage, d'une beauté sereine ;
Étonnante et moderne, et non grasse ou trop pleine.
La voilà, majestueuse et tendre à la fois,
Et lourde cependant, presque monumentale ;
Mais elle est mince aussi, et comme émaciée ;
Minuscule, et secrète, et vive, enthousiasmée ;
Cyclopéenne enfin, vivant dans une transe.
Elle atteint par moments la suprême élégance,
Barbare, impitoyable, sûre de sa beauté.
Elle ne sourit pas ; son regard est rusé,
Plein de sauvagerie, presque de cruauté :
Le monde d'aujourd'hui dans un regard de femme.

MONSIEUR BARBIN
Le regard des marginaux et des réprouvés.

JEAN FILS
L'éternelle Beauté, élémentaire et fixe,
Pourtant beauté accidentelle et relative[16].

INSPECTEUR DENIS
Il faut empêcher le crime.

JEAN FILS
— Putain ou pas.

16. Charles Baudelaire : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », *Le Peintre de la vie moderne*, IV.

INSPECTEUR DENIS
Que Merlin s'attarde ici ne me convient pas.

L'Inspecteur Denis remarque que Jean Fils tient un bouquet à la main

JEAN FILS
Un meurtre — par Goya, Ravenel, sûrement ;
Mais Manet, Inspecteur, est un homme innocent.
Non, aucun meurtre ici ; un simple sacrement.
Comment imaginer plus joli compliment
Aux saintes poses si rigides et si forcées
Que cette extravagante et sublime impiété ?

INSPECTEUR DENIS
Nous avons, vous et moi, les mêmes intérêts ;
Je serais donc très heureux si vous acceptiez
Une invitation. Vous serez convié
Au poste de police. (Hier soir, j'ai repéré
Des rebelles — un Asiatique, un Russe, un Croque-Mort.)
Je vous en prie Monsieur, vous m'aiderez encore !

JEAN FILS
Il me faut donc partir ? C'est bien, je prends congé ;
Quand à vous être utile, je ne peux qu'en douter.

Jean Fils quitte l'atelier.

EDOUARD MANET
Il n'y a nul scandale dans ce que vous voyez.
La mort, le crime, c'est *vous* qui vous en occupez.
Pour vous, l'horreur est une chose quotidienne ;
Dans un pareil métier elle domine en reine.
(La position du corps de ma belle Olympia
Lui fait flairer le pêché, et il aime ça.)

INSPECTEUR DENIS
Oublions donc les fleurs. Mais alors, ce papier ?
Il faut toujours scientifiquement raisonner ;
Le plus banal objet nous peut servir de preuve ;
Une miette, un fil, et nous voilà à l'œuvre.

EDOUARD MANET
Importante ou pas, c'est là mon invention :
Vous n'y trouverez pas de troisième dimension.
Ces drapés virtuoses sont le fruit du labeur
Consommé de l'artiste, entamé de bonne heure.

INSPECTEUR DENIS
Il est innocent. Ce n'est pas le genre d'homme
Qui souillerait des filles. Les fleurs viennent d'ailleurs.
La faute est à Courbet, qui les a inspirées.

Ebauché does not occlude the rigour
Of this heroine's mysterious beauty.

INSPECTOR DENIS
You may recall me Monsieur. My duty
Brings me here.

JEAN FILS
And with what certified
Official subject are you occupied?
Why here? Could it be that you were ordered?

INSPECTOR DENIS
You see what's brewing here. There's no murder
Yet. But another young exquise lies dead.
Monsieur, there's much that cannot be said!

JEAN FILS
On the contrary, there is much: here reclines
A figure which undoubtedly refines
The protean image of wanton beauty;
Startling and modern, not fulsome and fruity;
Now she is majestic, now she's playful,
Now she's heavy and monumental;
Now she's slender, almost emaciated;
Now tiny and sparkling, now elated;
Now cyclopean, never deflated.
She has searched out a kind of elegance,
Barbaric, tough; she takes her chances.
Her look is cunning. She does not smile.
She holds within her savagery and guile:
The core and skin of our civility.

MONSIEUR BARBIN
The look of proficient marginality.

JEAN FILS
Beauty, eternal fixed and elemental,
Which is yet beauty relative and accidental.

INSPECTOR DENIS
We must still prevent murder.

JEAN FILS
— Slut or no.

INSPECTOR DENIS
How can I persuade this clever dick to go?

Inspector Denis notices Jean Fils is carrying a small bouquet.

JEAN FILS
Murder — by Goya, perhaps by Ravenel;
With Manet, Inspector, all remains well.
No murder here but more a sacrament.
And who can imagine a better compliment
To the cruel stiff poses of sanctity,
Or one more advanced, than this impiety?

INSPECTOR DENIS
We both have our positions to protect.
I would be glad, therefore, if you'd accept
An invitation. Come to the station
As my guest. (Last night I saw an Asian,
A Russian, a Mute; each an insurgent.)
I beg you Monsieur, the matter is urgent!

JEAN FILS
You want me to leave. All right, I'll go
… Advance your pratique? I really don't know.

Exit Jean Fils.

EDOUARD MANET
There is no scandal in what you view.
Death and murder are what *you* do.
Disgraceful sights are, for you, ready-made;
Are they not the decorum of your trade?
(The position that the body's in
May make him sure he's seeing sin.)

INSPECTOR DENIS
The paper then, if the flowers are gone?
Our epoch is a scientific one.
There's much to be made of banal stuff;
A crumb or a thread is often enough.

EDOUARD MANET
Important or not, it's my invention:
You'll find no object, no third dimension.
Long hours of laborious drapery
Are the stuff of the artist's nursery.

INSPECTOR DENIS
This Manet's clean. Not the type that besmirches
Young girls. The flowers were not his purchase.
They came through Courbet's mediation.

Et tout ce que je vois ici tend à prouver
Qu'il est sain d'esprit.

ÉDOUARD MANET
Cet homme serait-il fou ?

INSPECTEUR DENIS
Rationnel, froid.

ÉDOUARD MANET
Son *idée fixe**, son tabou :
Le nu assassiné… A-t-il perdu la tête ?
Pourtant il est cohérent, et il n'est pas bête.
Voilà une bien étrange folie, ma foi.

INSPECTEUR DENIS
On dirait un banquier ; tueur ? Je ne crois pas.

ÉDOUARD MANET
Pourquoi un policier ne saurait-il pas voir
La substance et les attraits de mon Olympia ?

INSPECTEUR DENIS
Il ne peut pas tuer. Je ne peux, même en rêve.
L'imaginer étranglant une fille d'Ève.

EDOUARD MANET
Tous ces nus ne sont pourtant qu'un bel artifice ;
Je ne vois pas le rapport avec la police,
Et les questionner revient à leur faire injure.
Comment prétendre faire parler ces figures ?

INSPECTEUR DENIS
Il s'habille bien. Tout comme Robespierre…
Mais sans terreur. Allons ! Il me paraît sincère.

EDOUARD MANET
S'il n'a rien de plus à me reprocher, je suis
Sauf. Tout cela ne m'a coûté que de l'ennui.
Mes crimes, au fond, ne seront jamais que des ombres,
Et je veux bien payer, s'il me faut en répondre.
Une peine imaginaire.

INSPECTEUR DENIS
Monsieur, voilà qui met fin à notre entretien ;
Vous n'avez fait avancer mon enquête en rien.
Cette femme me lasse, et je dois travailler.

ÉDOUARD MANET
D'une telle farce, je ne sais que penser[17].

INSPECTEUR DENIS
Je ne vous ai dérangé qu'à mon grand regret.

ACTE IV, SCÈNE 1

L'appartement de Victorine Meurend, au 17, rue Maître-Albert. Victorine et une de ses amies, Marianne Bricafère, ont une conversation animée. Il y a des fleurs dans la pièce.

MARIANNE BRICAFÈRE
Partout je ne vois qu'ombre, hideuse obscurité,
Elle est morte, ô mon Dieu ! O laissez-moi pleurer !

VICTORINE MEUREND
La belle eau que je vois couler de tes yeux sombres,
Ces sanglots éperdus, et ces soupirs sans nombre,
Seront vite apaisés. Les pleurs et la tristesse
Ne sont pas notre lot, car il nous faut sans cesse
Ravaler notre peine, et assécher nos larmes,
Sur les trottoirs où nous promenons notre charme.
Nul homme mieux que nous ne sait donner le change.
Pour Manet, chaque jour, je dois, pour quelque francs,
Repousser mon sommeil — comme avec un client.
La tristesse est un luxe qui exige du temps.

MARIANNE BRICAFÈRE
J'ai tenté d'expliquer — de parler de la mort —
À sa fille obstinée comme un enfant qui dort,
Faisant ses premiers pas. Quand je disais son nom
Je voyais sa terreur, son mal, son abandon.
Qui s'en occupera, qui jouera avec elle ?

VICTORINE MEUREND
Avec tous ses enfants la nature est cruelle.
J'ai connu des années de pauvreté sans fin,
Le crime, la terreur, la maladie, la faim,
Sans un toit sur ma tête, ou dans mes draps glacés,
Et, pis encore, j'ai senti soudain germer
La graine du sarcasme, du mépris pour moi-même,
Qui fait de mes sourires des grimaces blêmes.

17. En anglais : « *This is the silliest stuff that ever I heard* », Shakespeare, Hippolyte à Thésée dans *Le Songe d'une nuit d'été, V/A/205.*

And I see more than one dim indication
That he is quite sane…

EDOUARD MANET
Is he simply mad?

INSPECTOR DENIS
… Rational and smart.

EDOUARD MANET
His idée fixe, his fad
For killing nudes runs wild, out of control.
But he's consistent, this tête molle.
And that is a spectacular disorder.

INSPECTOR DENIS
He might be a banker; more likely bored her.

EDOUARD MANET
Why would a policeman's eye evade
The stuff and substance of the ladies' trade?

INSPECTOR DENIS
He couldn't kill. I just can't conceive
His so much as scratching a daughter of Eve.

EDOUARD MANET
These figures show nothing but artifice.
They seem to demand inquisitiveness,
Yet questions are all injury to them:
They deflect *How*? and they disarm *When*?

INSPECTOR DENIS
He dresses well. So did Robespierre.
… He has no terror. No! I'd almost swear.

EDOUARD MANET
If he imagines no worse of me I am
Quite excellent for a sensible man.
The best of his murders are only shadows,
And the worst of them are no worse amended
In imagination's quieter fallows.

INSPECTOR DENIS
Sir, our conversation's ended.
Of new developments there is no word.
I'm weary of this woman, nothing's changed.

EDOUARD MANET
This is the silliest stuff that I ever heard!

INSPECTOR DENIS
It is with regret I see you much deranged.

ACT IV, SCENE 1

Victorine Meurend's apartment, at 17 Rue Maître Albert.
Victorine and a friend, Marianne Bricafère are animated.
There are flowers in the room.

MARIANNE BRICAFERE
There will be nothing now but shadows, deep
And menacing. She's dead! Oh let me weep!

VICTORINE MEUREND
The tears that fall from your dark downcast eyes,
Your savage sobs, your heavy broken sighs,
Will soon be quieted. It's not our destiny
To make great shows. Sad company
Is soon turned out to try its slighted luck
Walking the pavements for some odious buck.
What does the rich man or any man know
Of composure? For Manet I must forgo
My rest. For men I must defer my sleep.
Despair is far too dear for us to keep.

MARIANNE BRICAFERE
I attempted to explain — to speak of death —
With her child who stood with silent breath,
Who crept up close. With a kind of shame
She sat engrossed, awe-stricken at its name.
What's to nurture her, what laughter, what health?

VICTORINE MEUREND
But her composure is a form of wealth.
I've endured bouts of endless poverty,
Crime and fear and all kinds of infamy,
And houseless want and pigs and frozen sheets,
And worse than that, the inward stain that greets
The game of self-contempt and drowns in sneers
Youth's starlight smiles to make them into tears.

MARIANNE BRICAFÈRE
Nulle mère jamais ne souhaita de voir
Son enfant hériter d'un pareil désespoir.

VICTORINE MEUREND
Certains disent qu'un de ses amants l'a tuée.

MARIANNE BRICAFÈRE
Quelque millionnaire mélancolique, peut-être.

VICTORINE MEUREND
En ce cas, son tombeau a la porte entrouverte.

MARIANNE BRICAFÈRE
Voilà une vengeance qu'il faudra bien goûter.

VICTORINE MEUREND
Un moment de bonheur, de plaisir partagé,
Quand nous apprendrons qu'il est mort et enterré.

MARIANNE BRICAFÈRE
Et… ce Policier qui t'appelle « chère enfant » ?

VICTORINE MEUREND
L'orgueil démesuré, signe de peur pourtant,
Ment pour s'acquitter soi-même de ses mensonges.

MARIANNE BRICAFÈRE
Tout ce qu'il trouve, ce sont des alibis, non ?

VICTORINE MEUREND
Tu n'as rien vu, tu n'as rien entendu non plus,
Et tu n'as pas la moindre opinion là-dessus.

La Concierge (voix off) :

LA CONCIERGE
Mademoiselle Victorine ! Êtes-vous là ?
Mademoiselle Victorine ! Êtes-vous là ?

Entre la Concierge.

J'ai attendu toute la journée.

VICTORINE MEUREND
C'est fini.
Madame, vous voyez, nous pleurons une amie.

MARIANNE BRICAFERE
Non pas morte, mais loin des yeux, assassinée.

LA CONCIERGE
La police est venue deux fois, la nuit tombée.

VICTORINE MEUREND
Que me voulait-elle ? Était-ce vraiment urgent ?
Je croyais qu'elle trouvait mon contact éprouvant.

LA CONCIERGE
Ils ont dit que vous étiez en danger de mort.

MARIANNE BRICAFERE
Conseil inutile : ils n'ont pas de piste encore.

LA CONCIERGE
Ils avaient l'air de savoir ce qu'ils racontaient.

MARIANNE BRICAFERE
Comme toujours…

VICTORINE MEUREND
Mon corps n'a pas eu l'occasion
De doute des paroles des hommes. L'action
Est propice à l'absence de réflexion.
Le moment, sans nul doute, paraîtra mal choisi,
Mais je dois m'en aller — pour rejoindre un ami.

VICTORINE MEUREND
Voyez le beau bouquet qu'il m'a fait parvenir
Cette nuit est peut-être l'aube du Plaisir.

CONCIERGE
La police a besoin de vous ! Ne partez pas !

VICTORINE MEUREND
Leurs mises en garde ? Elles ne m'effraient pas.
Que puis-je dire
A ces fous policiers ?
Que puis-je dire
A ces fous policiers?
Que puis-je dire
Sans pourtant augmenter
Le trouble de celui qui
"Ma chère" m'a nommée
Ce trouble qui s'est
Nourri de l'anxiété ?

Que connait-il
Des morts infamantes ?
Des outrages au corps,
Des haleines puantes ?

MARIANNE BRICAFERE
No mother lived or died, that by her will,
Could doom her child to this remorseless ill.

VICTORINE MEUREND
They say it's one of her lovers killed her.

MARIANNE BRICAFERE
Some melancholic millenium-builder.

VICTORINE MEUREND
I think I heard a whisper of his grave.

MARIANNE BRICAFERE
Perhaps a moment's vengeful joy to save !

VICTORINE MEUREND
An hour to pass in happy work and play,
On hearing that he's dead and gone away.

MARIANNE BRICAFERE
The Policeman — he once called you 'my dear'…

VICTORINE MEUREND
The self-contented pride that is born of fear
Lies to acquit itself of its own lies…

MARIANNE BRICAFERE
I know that all he's found is alibis.

VICTORINE MEUREND
You spoke to no one, nor did you abide,
You can't know what's admitted, what's denied.

Concièrge (without):

CONCIERGE
Mademoiselle Victorine! Are you at home?
Mademoiselle Victorine! Are you alone?

Enter Concièrge.

All day I've waited.

VICTORINE MEUREND
Well now there's an end.
Madame, we're grieving for a dead friend.

MARIANNE BRICAFERE
Not dead but murdered and left as a sight.

CONCIERGE
The police were here, twice, late in the night.

VICTORINE MEUREND
What did they want? What could be so pressing?
They find my company quite distressing.

CONCIERGE
They hinted, no more, at danger to you.

MARIANNE BRICAFERE
Their hints are valueless. They haven't a clue.

CONCIERGE
They seemed quite sure of themselves.

MARIANNE BRICAFERE
They always are.

VICTORINE MEUREND
My body's enjoyed no leisure so far
To doubt the things men say to me, or deem
Them no other than what they do not seem.
Although the event might be better timed,
I've a rendez-vous with someone refined.

VICTORINE MEUREND
Look at the flowers he sent for my pleasure
Tonight may just be the beginning of leasure

CONCIERGE
The police want to see you. They must be obeyed.

VICTORINE MEUREND
Their redundant counsel will just be delayed.
What can I say
To these crazy police?
What can I say
To these crazy police?
What can I say
That will not increase
Confusion in one
Who has called me 'my dear',
Confusion that's been
Built out of fear?

What does he know
Of a real dirty death —
Of insults to the body,
Of stinking breath?

Comment parlerais-je
A ces hommes déments?
Leurs questions insolubles:
Où ? quand ? comment ?
Parler de vérole

Et de demeurer
Dans des poses pénibles
Qui brisent la volonté
Tout autant que le dos,
Les jambes et les pieds.
Il n'y a pas de repos
Quand on n'est pas chauffé.

Que puis-je en dire
A ces fous policiers
Que puis-je en dire
A ces fous policiers
Pour me défaire
De Jean Fils, ce benet?
Que savent-ils
Des perils à affronter?
Que puis-je dire
Pour à jamais déloger
La mort qui se loge
Dans tous les esprits ;

La peinture interprétée —
Criminelle designée —
Par l'Inspecteur Denis,
Le redresseur sacré,
Inspecteur Denis
Qui restaure son aura?

Que vais-je dire
A ces fous policiers?

La Marianne, femme française
Le fait divaguer
Mais sa folie patriote
Peut être interprétée
Comme la preuve avérée
Que les roses nymphes
Et déesses de Cabanel
L'ont sans doute envouté.

Elles sont l'apogée
Du féminin attrait.
En nous il ne voit
Que nuisance et danger.

Les femmes comme nous
Ne sont pas appréciables
Répondant à un regard
Qui est indésirable.

Nous demandons "Qui crois
Tu regarder là ?
Que fais-tu là enfin?
Pars céans de là."

Que vais-je dire
A ces fous policiers ?
Que vais-je dire
A ces fous policiers ?

Personne n'est mort
Si ce n'est la jouissance
Qu'il veut attribuer
A la mâle puissance.

Que dois-je dire
A ces fous policiers,
L'agent qui nous dit
Qu'il a pressenti,
Un criminel délit
Contre la Patrie?

Que devrais-je dire
A ces fous policiers?

Détourner la tête
D'un regard belliqueux
Et tuant son plaisir
Moi, mourir dans ses yeux.

Non pas l'amour, sans doute — non pas l'or, mais l'argile ;
Toute cette lumière me parait inutile,
Oui, on peut partager sans pour autant voler.
Eteignez la lumière. Faites l'obscurité !

How can I talk
To these crazy men?
Their impossible questions:
"What, where, when?"
Of English pox

And of keeping still
In uncomfortable poses
That crush the will
As much as your back,
Your legs or your feet.
And there is no sleeping
For lack of heat.

What can be said
To these crazy police
What can be said
To these crazy police

That will see me rid
Of that fool Jean Fils?
What do they know
Of the dangers we face?
What can I say
That can ever displace
The death that composes
A life of the mind;

Paint that's interpreted —
Murder designed —
By Inspector Denis,
The sacred restorer,
Inspector Denis
Who brings back the aura?

What will I say
To these crazy police?

He raves about Marianne's
French womanhood,
But his patriot fury
Can be understood
As clear démonstration
That Cabanel's
Pink nymphs and goddesses
Have cast their spells.

They are the summit
Of feminine charm.
In women like us
He only sees harm.

Women like us
Never get him excited —
Returning regard
That comes uninvited.

We ask, "Who do you think
You're gazing upon?
What are you doing here?
I wish you were gone."

What will I say
To these crazy police?

What can I say
To these crazy police?

There's no murder here
Except to the pleasure
He thinks is due
To masculine measure.

What's to be said
To these crazy police,
The agent who warns us
That he can see
Murderous conspiracy
Against La Patrie?

What shall I say
To these crazy police?

I could turn my head
With a look that defies,
And in killing his pleasure
Be dead in his eyes.

It is not to be love, not gold but clay :
I am not used to an excess of light,
And to divide is not to take away.
Put out the lamp. No spectacle, no sight.

Art & Language & the Red Krayola, *Victorine*, 1983. Whitney Museum, 2012.
Acteurs et vidéo : Felix Bernstein et Gabe Rubin.

VOLUME 2 NUMBER 4 JUNE 1974

ART-LANGUAGE

Handbook(s) to Going-On

Price £1.00 UK, $4.00 USA All rights reserved

Art & Language, *Art-Language, Volume 2 Numéro 4*, juin 1974.

MUSIC-LANGUAGE

CORRECTED SLOGANS

Side A (Time: 22:45)
Maharashtra, Keep All Your Friends, Imagination I & II, Coleridge vs Martineau, An Exemplification, Postscript to SDS' Infiltration, War Dance I & II, An Harangue, Ergastulum, The Mistakes of Trotsky. . . Thesmophoriazusae, Louis Napoleon

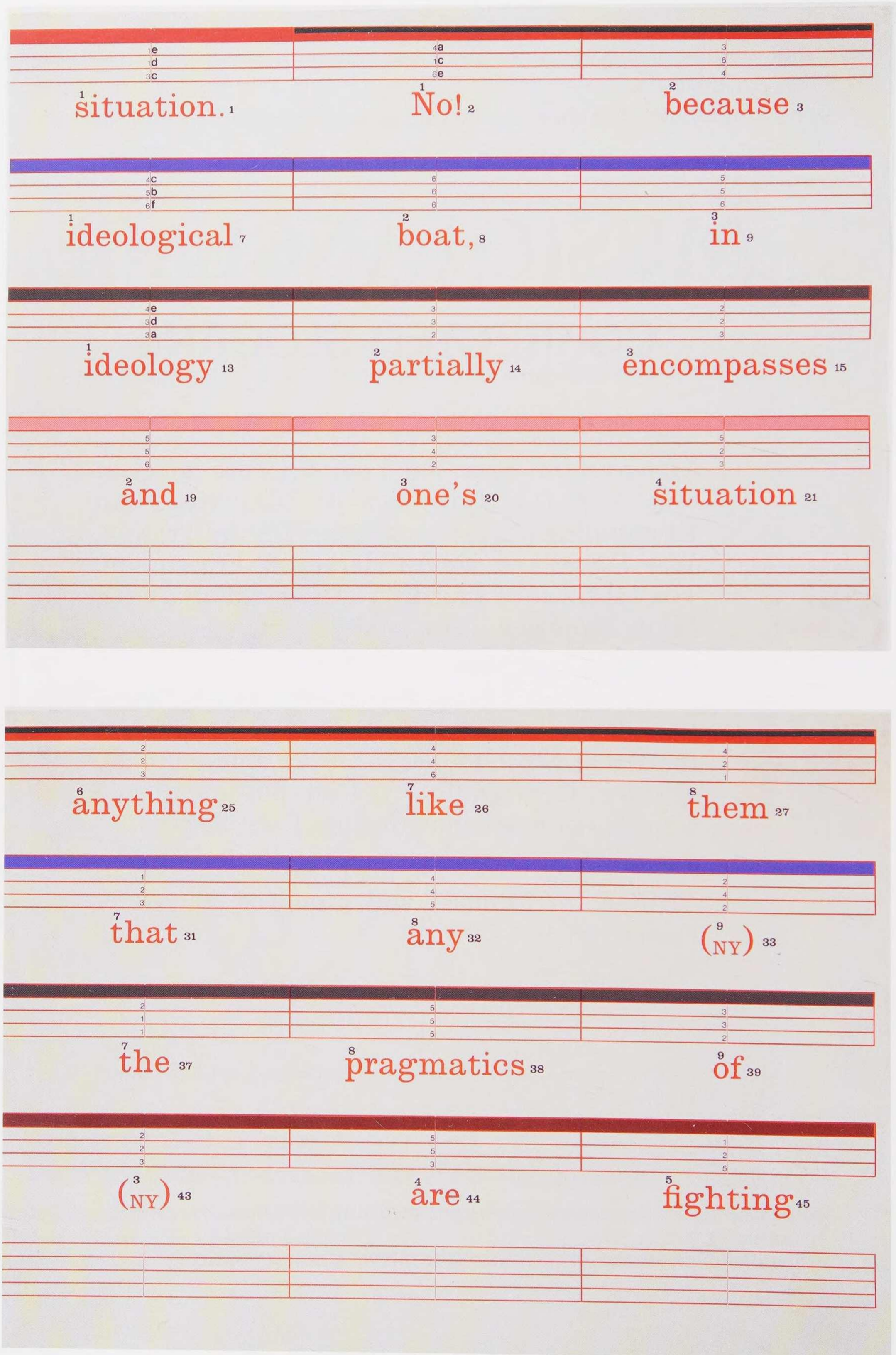
Side B (Time: 24:06)
Seven Compartments, Petrichenko, Don't Talk to Sociologists . . ., What Are the Inexpensive Things the Panel Most Enjoys? . . . An International, History, Organization, It's an Illusion, Penny Capitalists, Plekhanov, Natura Facit Saltus

Written, performed* and produced by Art & Language(P) 1973—1976

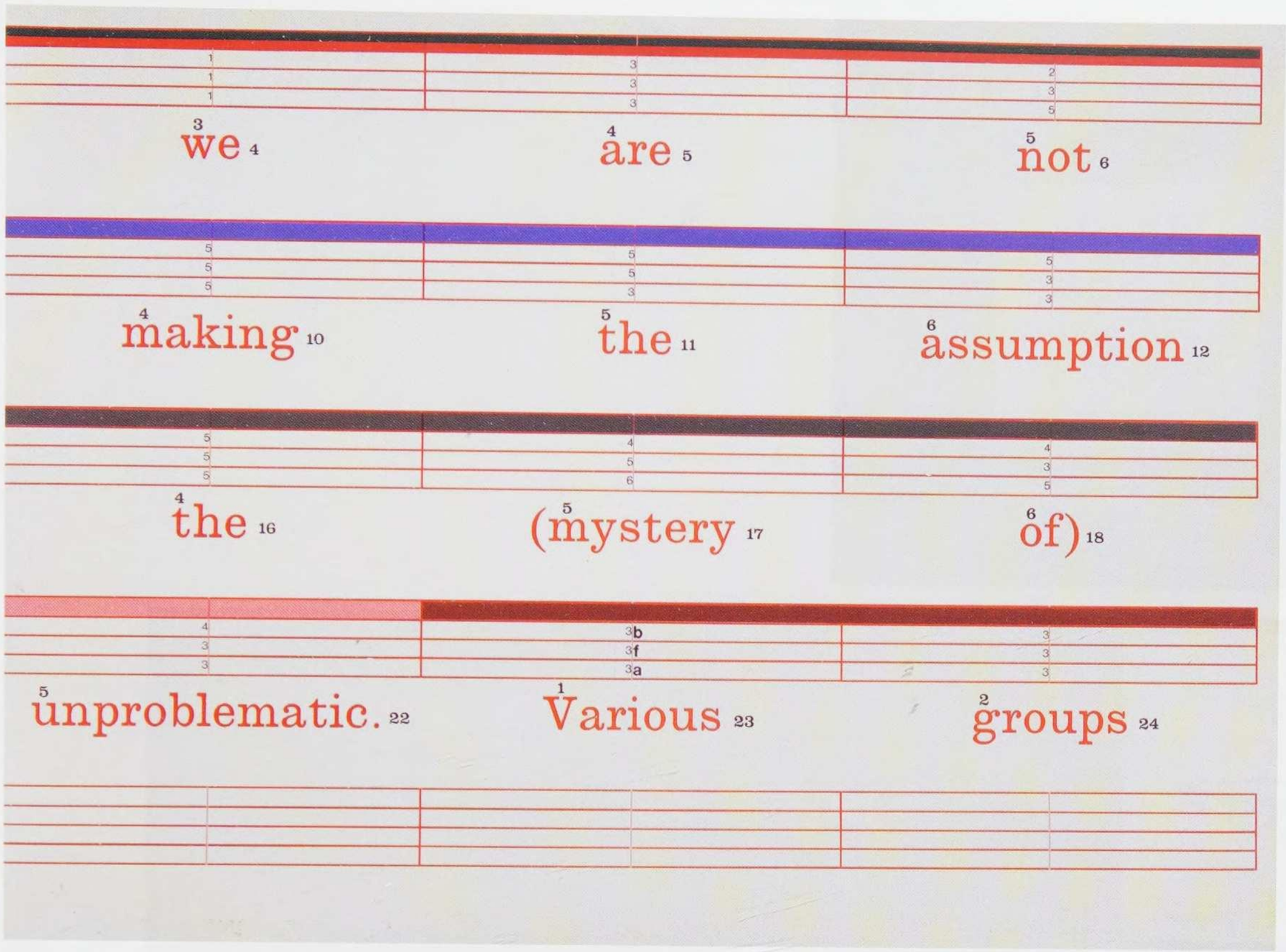
*Drums and
"A contradiction is the norm
For breaking
Dialectically . . ."
(KAYF): Jesse Chamberlain; It's an Illusion sung by Little Tommy Hobbes

ART & LANGUAGE

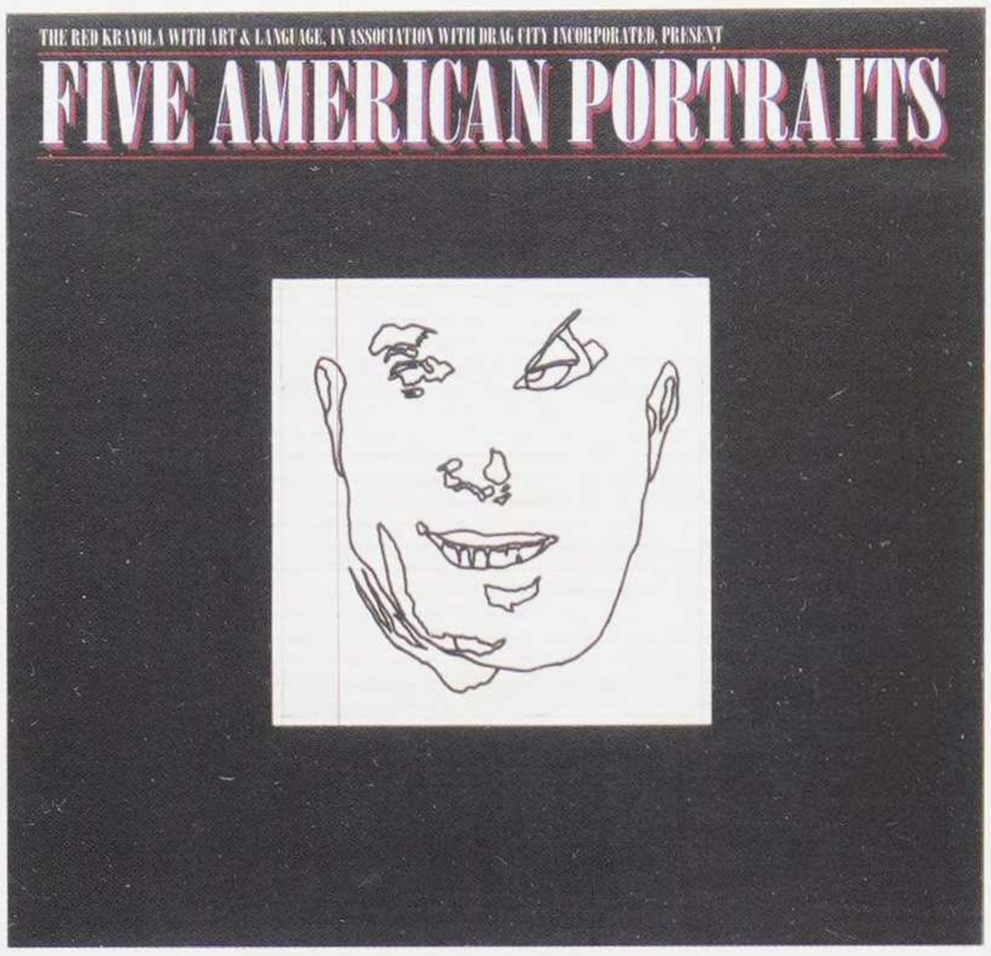
Art & Language, *Music-Language*, 1976. Lithographie sur papier, 29.8 x 21 cm.

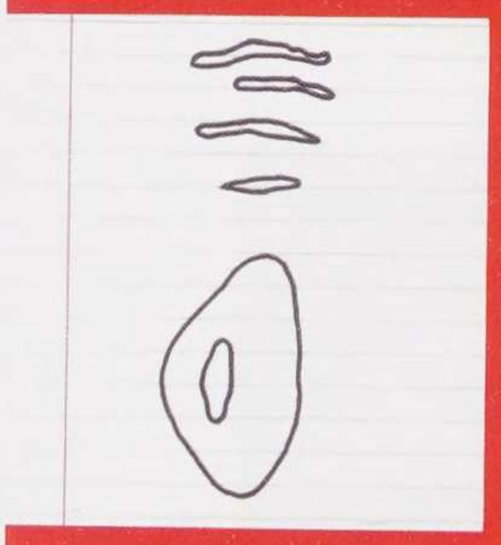


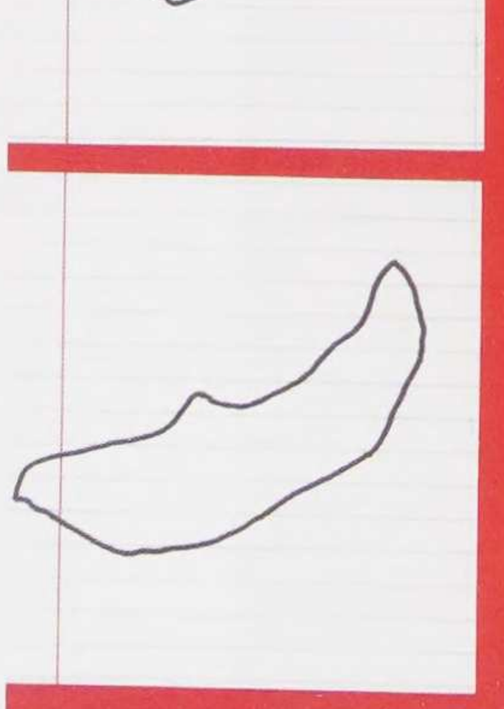
Art & Language, *Index 02 (Bxal): Indexical Fragments 1*, 1974. Crayon et lettraset sur papier, (4 éléments) dimensions variables - 1/4 et 3/4.



Art & Language, *Index 02 (Bxal): Indexical Fragments 1*, 1974. Crayon et lettraset sur papier, (4 éléments) dimensions variables - 2/4 et 4/4.







Portrait of
WILE E. COYOTE

The lower region of the inner surface of the left ear,
The iris of the left eye,
A bit of fur at the extreme upper right of the cheek,
A highlight on the nose
Of Wile E. Coyote.

The middle part of the head from the plume at the top
To the forehead between the eyes,
The major part of the left cheek,
A crease below the right eye,
The forward edge of the outer surface of the right ear
Of Wile E. Coyote.

The left whisker,
The right whisker,
The right eyebrow,
The white of the left eye,
Of Wile E. Coyote.

The forward edge and down-curved outer surface
Of the left ear,
The right temple between cheek and eyebrow,
A bit of fur at the lower extreme right of the cheek,
The lower edge of the left eyebrow,
The lower edge of the left eyelid
Of Wile E. Coyote.

The major part of the nose,
The left eyebrow,
The right eyelid,
Bits of fur bordering the extreme left of the cheek
Of Wile E. Coyote.

The edge between eyelid and eyebrow extending inward
To the inner corner of the right eye
Turning to become the lower edge of the eyelid,
The major part of the muzzle,
The outer edges of the left eye,
A shadow on the left of the nose
Of Wile E. Coyote

The inner surface of the right ear,
The right cheek,
The white of the right eye,
The left eyelid
Of Wile E. Coyote.

Four furrows running from side to side across the muzzle
Of Wile E. Coyote.

A crease at the left edge of the right eye,
The iris of the right eye,
The inner corner of the left eye,
The left temple behind the eyebrow,
A patch of fur at the upper rear of the left cheek
Of Wile E. Coyote.

Portrait of
PRESIDENT GEORGE W. BUSH

Ridges and creases
High on the middle forehead,
The right temple
Near the eyebrow,
A small ridge
Under the right eye,
The right side of the tip of the nose,
The opening of the right nostril,
The middle lower lip,
The inner rear
Of the right ear,
The underside
Of the left eyelid
Of President George W. Bush.

A portion of the hair
At the middle front,
A portion of the hair
As it touches the left forehead,
A part of the left eyebrow,
The opening of the left nostril,
A portion of the lower left cheek
Near the mouth,
A portion of the mid lower lip,
A portion of the throat
And the laryngeal region
Of President George W. Bush.

A light area
And two shadows
In the hair
At the front of the head,
The upper left cheek
Below the eye,
The side of the left cheek,
Part of the lower lip,
The point of the chin,
A crease in the neck,
The right cheek
From ear to chin,
A crease in the forehead,
The right cheek,
Of President George W. Bush.

A crease in the forehead
To the right,
Ridges across the forehead,
Part of the left eyebrow,
Hair in the left temple,
The lobe and forward ridge
Of the left ear,
The forward prominence
Of the left cheek,
The chin below the lower lip
Of President George W. Bush.

A line in the forehead,
The inner corner of the right eye,
The white of the right eye,
The right eyelid,
The bridge of the nose,
The right side of the tip of the tongue,
A patch of hair at the left temple,
A concave portion
Of the upper forward right ear
Of President George W. Bush.

The tip and inner edge
Of the right ear,
The edge of the hair
Forward of the right ear
A region extending from right to left
Above and below the right eye,
A patch below the left nostril,
The left side of the tip of the tongue,
The left lower lip,
A patch of hair
Forward of the left ear,
A ridge and a crease
In the forehead
Of President George W. Bush.

The forehead between the eyes,
A ridge in the forehead,
A patch above the right eyebrow,
The right eyebrow,
The right side of the nose,
A patch at the conjunction
Of upper lip and philtrum,
The white of the left eye,
A patch above the right corner
Of the mouth,
The left eyelid,
The left side of the mouth
Of President George W. Bush.

The hair from the top right of the head
To the left temple,
A patch of hair
Over the left temple,
Creases in the left forehead,
The left eye socket
Over the eye,
The left eyebrow ridge,
A crease over the right nostril,
The upper chin,
Part of the lower lip,
Folds in the right ear
Of President George W. Bush.

Lines in the forehead,
The right temple,
A region above the left eye,
A region above the right eye,
Part of the upper lip,
Part of the lower lip,
A crease from the right corner
Of the mouth
To the right nostril,
Part of the upper lip,
A crease above the left upper lip,
The gape of the mouth,
Hair at the right rear
Of the head
Of President George W. Bush.

Portrait of
PRESIDENT JIMMY CARTER

A shadow to the lower-right of the tip of the nose,
The lower edge of the upper-left eyelid,
Light reflected in the iris of the left eye,
Grey hair falling
From the left temple to the sideburn,
The inside of the left side of the mouth,
The inside of the right side of the mouth,
Of President Jimmy Carter.

A large portion of the lower face
Extending from the upper to the lower
Oral regions then rearward
To the left ear and downward
To the left side of the neck,
A whisp of grey hair at the left temple,
A shadow at the forward edge of the right sideburn,
A shadow above and between the teeth,
A shadow at the point of the chin
Extending to the right
Of President Jimmy Carter.

A shadow on the right side of the throat,
A shadow below the tip of the nose
Extending rightwards,
The prominence of the tip of the nose,
The iris and shadow beneath
The lid of the right eye,
A shadow at the inner corner of the left eye,
The opening of the left ear
Of President Jimmy Carter.

A patch of darker hair
Descending from the right temple,
The white and a light patch
Beneath the right eye,
The upper lip,
A vertical depression in the middle forehead,
The major part of the chin prominence,
A deep shadow above the laryngeal region
Of President Jimmy Carter.

A major portion of the upper face
Ranging upwards from the prominence
Of the left cheekbone to the forehead
Downwards and rightwards to the left cheek
And part of the right ear and sideburn,
A crease extending from behind
The right nostril to the right of the mouth,
A shadow between the lower lip
And the right side of the chin,
Eight upper front teeth,
A shadow marking the rear of the left nostril,
A streak in the hair above
And behind the right temple
Of President Jimmy Carter.

A shadow between the corner of the right eye
And the bridge of the nose,
Two patches of light reflected
Either side of the pupil of the right eye,
A darker patch of hair behind the left temple,
A shadow marking the forward edge
Of the left sideburn,
A streak of shadow in the hair
Above the left temple
Of President Jimmy Carter.

A light patch on the left of the throat,
A light patch to the right of the mouth,
A light patch on the left of the lower lip,
The left eyebrow,
A shadow beneath the left nostril,
A major part of the helmet of the hair
Of President Jimmy Carter.

The opening of the right nostril,
A shadow below the right eye
Extending downwards
On the right side of the nose,
A shadow on the grey hair
Rearward on the left side of the head,
A patch of dark hair
At the left temple,
A shadow to the outer corner of the left eye,
The white on the right side of the left eye,
The white on the left side of the left eye,
The iris of the left eye,
The iris of the right eye,
Of President Jimmy Carter.

Portrait of
JOHN WAYNE

The dent on the right of the crown of the hat,
The outer surface of the right ear,
Some loose skin below the right eyelid,
A crease below the right eye,
A portion of the upper face
Extending from above the left eyebrow
To the cheekbone
Then beneath the left eye
Of John Wayne.

The hat brim,
The right eyebrow,
A portion of the right eyebrow,
The upper left and middle of the face
Including the forehead
Eyebrow region and the bridge of the nose,
A crease descending from the right nostril
Towards the right side of the mouth,
Hair above the tip of the right ear
Of John Wayne.

The underside of the brim of the hat,
The underside of the nose and part of the philtrum,
A shadow running down
From the left side of the mouth,
The iris of the right eye,
The opening of the ear,
A crease inside the tip of the ear
Of John Wayne.

The crown of the hat,
A patch of hair behind the right temple,
A shadow following the right cheekbone,
The left cheek from below the eye,
The region between the inner corner
Of the right eye and the nose
Of John Wayne.

The region between the upper right eyelid
And the eyebrow,
The plane of the right cheek
From below the eye to the mouth,
The middle and right side below the lower lip,
The iris of the left eye,
The left eye-brow,
The left ear lobe,
The white of the right eye
Of John Wayne.

The right side of the face from forehead to jawline,
A crease to the forward-right jawline,
A crease to the left of the point of the chin,
A region extending from below the left side of the nose
To the lower left of the mouth,
The right side below the lower lip,
Of John Wayne.

A region of the hair from the right temple sideburn,
The lower lip,
A portion of the face extending from the middle left
cheek and chin
And rightwards along the jaw line,
The left sideburn,
The right eyelid
Of John Wayne.

The frontal plane of the right side of the face
Rising leftward to the tip of the nose,
A crease running from the inner corner of the left eye
Under the orbit,
The left eyelid,
A crease rearward of the opening of the right ear
Of John Wayne.

A shadow below the right side of the right eyebrow,
The white of the left eye,
A depression between the left eye and the nose,
A crease above and leftward of the left eyelid,
The right side of the upper lip,
A depression at the upper left of the crown of the hat
Of John Wayne.

Portrait of
AD REINHARDT

A large portion of the left side of the face
Including the left forehead
Eyebrow and cheek,
The perimeter and lobe of the left ear,
A shadow below the right nostril
Extending into a crease below nose to mouth,
The right eye with creases
To left and right
Of Ad Reinhardt.

The upper frontal plane of the forehead,
The left eye with a crease to the left,
The front left side of the lower face
From bottom lip to chin,
A shadow below the point of the chin
Of Ad Reinhardt.

The lower frontal plane of the forehead,
The left temple,
The philtrum,
The frontal depression beneath the lower lip
Of Ad Reinhardt.

The hollow of the right ear,
The orbital region of the right eye
With a portion of the eyebrow above,
The depression at the inner corner
Of the left eye,
The left side of the nose immediately above
The nostril
Of Ad Reinhardt.

A portion of the forehead,
Most of the hair
Visible from the front,
A large portion of the face
From above the right ear
To a region over and behind the left nostril,
A crease extending downward
From the left side of the nose
To the left side of the nostril and chin,
A portion of the throat
To the left of the windpipe
Of Ad Reinhardt.

The right side of the face
From upper forehead to lower chin,
Part of a crease that runs downward
From the right nostril towards the mouth,
The right side of the region
Between nose and mouth,
The tip of the nose,
The front edge of the right ear
Of Ad Reinhardt.

A patch of hair on the left
Of the top of the head,
A crease in the middle forehead,
The hollow of the left ear,
The right side of the chin above the point,
The right side of the throat and neck
Of Ad Reinhardt.

A portion of a crease in the middle left forehead,
A region on the right side of the face
From below the cheekbone to the lower right
Of the nose,
The upper lip,
A crease below the left eye socket,
A crease to the left of the point of the chin
Of Ad Reinhardt.

The bridge of the nose,
A region above the upper lip
To the right of the philtrum,
A region above the upper lip
Extending from the mid-lip
To the right side of the mouth,
A central portion of the lower lip,
A crease at the middle forward edge
Of the left ear
Of Ad Reinhardt.

Personnel:
GINA BIRCH: Vocals, Bass
ALEX BOWER: Drums, Percussion, Sound Effects
JIM O'ROURKE: Bass "John Wayne" First Verse
Q: Syxophones, Trumpets, Instrumental and Sound Effects
TOM ROGERSON, MAYO THOMPSON: Pianos
MAYO THOMPSON: Vocals, Guitars
TOM WATSON: Guitars

Chorus vocals:
Dan Cox, Alex Bower, Matt Ingram, Q,
and Fred Somsen

Musical References:
WILE E. COYOTE
"Roadrunner" (Ellas McDaniel)

PRESIDENT GEORGE W. BUSH
"Texas, Our Texas" (William J. Marsh and Gladys Yoakum Wright), "The Eyes of Texas" (lyrics by John Lang Sinclair, music based on the American folk song "I've Been Working On The Railroad," a.k.a. "Levee Song"), and "The New Eyes Of Texas" (music and lyrics by Mayo Thompson)

PRESIDENT JIMMY CARTER
"Georgia On My Mind" (Hoagy Carmichael and Stuart Gorrell) and "Dixie's Land" (Daniel Decatur Emmett)

JOHN WAYNE
"The Searchers" (music by Max Steiner),
cf. "Just A Closer Walk With Thee" (D. Gillis)
and "Dixie's Land" (op. cit.)

AD REINHARDT
"Piano Sonata No. 6" K284/205b,
first movement, first and second sections
(W. A. Mozart), cf. "Paint It Black"
(Mick Jagger and Keith Richards)

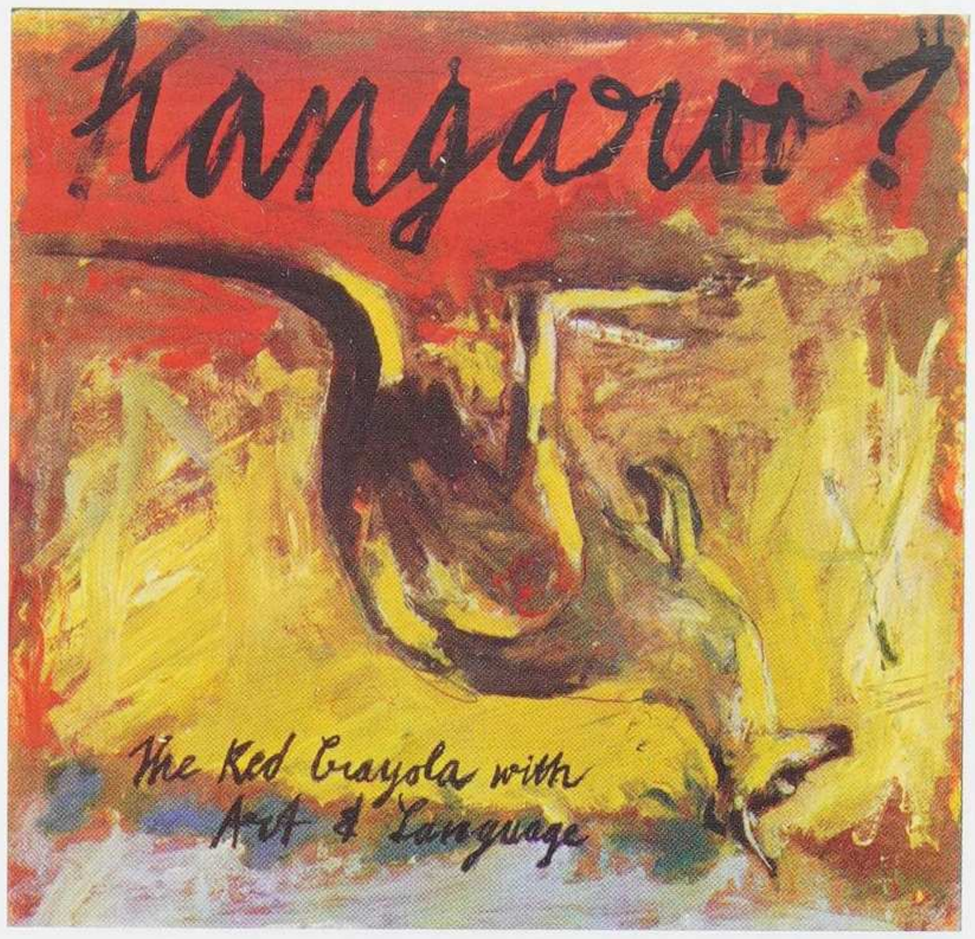
7 81484 03841 2

Recorded by Matt Ingram and Russ Cox
Urchin Studios, August 2008
London, England, UK

Mixed by Rian Murphy and Mayo Thompson
with Butchy Fuego
Top Cat Studio, August 2009
Los Angeles, California, USA

All Compositions:
Art & Language and The Red Krayola
(Music Language BMI ©2010)
Produced and Copyrighted 2010 by
Drag City P. O. Box 476867 Chicago, IL 60647

Art & Language & The Red Krayola, *Five American Portraits*, 2010. Drag City Records (CD).



SIDE 1

KANGAROO?

On their voyage of discovery,
Of privation and cartography,
The sailors said to Captain Cook,
"Come over here and have a look.
We've caught a creature with a pouch
That leaps and springs and seems to crouch.
Its head is small, its ears are long
Its legs and tail are thick and strong."

No-one knew what the creature was.
Some men were sent ashore because
Animals must have a name -
(And the natives knew the game).

Meanwhile, the captive, pushed and shoved,
Was given leather boxing-gloves.

The men returned, trusty and true,
"They tell us it's a **kangaroo**."

(The truth emerged much later when,
On trips by less resourceful men,
The Aborigines told those who'd come to stay
That **kangaroo** meant **What did you say?**)

A PORTRAIT OF V. I. LENIN IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK

PART I

Jackson Pollock was the artist of the Marshall Plan;
He broke ice for artists when the Cold War began;
He was the leading artist of the New York School;
He was the action painter who rebelled against the rules.
Jackson Pollock threw his canvas down and laid it on the floor,
And then he threw his brush away.
He didn't need it anymore.

He didn't use a brush at all;
He splashed and dripped all over all.
No-one could see a thing before
They took it off the floor.
He would dance and he would spin
Then have a drink with Lee.
Making pictures with his body
From his mind so free.
Art, for Jackson Pollock,
Was inner necessity.
But it was surplus value
Got his place in history.

He dripped big and he dripped small;
He didn't use a brush at all;
No-one could see his pictures
'Till they hung them on the wall.
One step forward, two steps back,
Life called him Jack the Dripper.
Jackson: "An American's an American in thought and act,
And you'd expect his paintings to be qualified by that fact."

They say it's art killed Pollock —
As if that could be.
In fact he missed a bend
And drove his Ford into a tree.

A PORTRAIT OF V. I. LENIN IN THE STYLE OF JACKSON POLLOCK

PART II

It was in nineteen-seventeen
That Russia's Revolution was led by Lenin.
Lenin led the Revolution.
If history had a problem,
He'd got the real solution.
Lenin created Soviets
Out of war, chaos and confusion.
The Revolution shook the world
Ten days to its conclusion.

The Revolution shook the world,
It lasted for ten days.
It wouldn't shake without him,
There were no other ways.
(When) it didn't shake enough for him
He hoped it was a 'phase'.
There were some contradictions —
But perseverance pays.

Lenin is the leader of
The whole world's working class.
He explained all history to
The stormy thundering mass.
At midnight in his tomb he lays,
His face against the glass.
Lenin: "If you think culture's revolution,
Stick it up your arse."

MARCHES NUMBERS 23, 24 AND 25

'To eat and smoke and bet and swill's
No substitute for moral will.
In proportion, economics is just a part of politics.

'It's values and attitudes
Not economic platitudes —
Ethics and thrift and vision and work
Not food and medicine and free milk —
That make a nation strong.

'Crime and violence and wife and child-beating
Are not products of not eating;
The foundation of the nation's
Family values and civilisation;
Poverty is wrong.

'The defences of the nation,
Its tone, its true inspiration;
Respect for other people's goods,
Things for which our fathers stood:
Values that last long.

'Money and food and promises
Have generated grievances.
Expectation's malcontents —
People who won't pay the rent —
Will always belong ...

'To hopes that can't be satisfied,
In groups who only can deride
Those people who respect the law,
Who've raised themselves up from the poor
They'd never stay among.'

Because they have to fight to change
A world that's bought and sold — and strange —
Real lives are never understood
— Explained — in terms of attitudes
Or patriotic songs.

'And those who try to pull the trick
Are vile and nasty, cruel and thick.
The fucking bastards get on my wick;
Their viciousness just makes me sick.

'The shitty fuckers can't explain
Their lives as real — as stress and strain.
They want to wallow in champagne.
They're lazy, stupid, weak and vain.'

BORN TO WIN (TRANSACTIONAL ANALYSIS WITH GESTALT EXPERIMENTS)

You'll be more aware
Where your life-pattern's going
If your practice avers
The value of asking:

'Who do I feel I am?'
(From (your) child experience).
'Who do I believe I am?'
(From your parent opinion).
'Who do I believe I am?'
(From your adult data-processing).
'Who do I want to be?'
(My potential being).
'What are the barriers
To being what I want?'
And 'What things will I do
So as to be what I want?';
'Do I value what helps
Me to be what I want?'
'Do I value what helps
Others be what they want?'
'Can my potential grow
By my own will and want?'

This transactional list
Of questions for winners,
This analysis
To abolish losers,
Is the mythical gist,
Blud und Eisen severe,
The Geistesgeschichte
Of California.

KEEP ALL YOUR FRIENDS

'And we will be fed
Breakfast in bed
And served
By a fat millionaire.'

'A contradiction
Is the norm for breaking:
... Dialectically.'

'It's not the social content,
It's always the political form.'

('Keep all your friends.')

'To fail to perceive
The difference
Between
The meaningless pattern
Of political occurrence
And historical meaning
In social life.
To stipulate
The difference
Is to fail to perceive
The difference
Between
Boundary postulation
And boundary location.'

'And we will be fed
Breakfast in bed
And served
By a fat millionaire.'

THE MILKMAID

The figure of the young milkmaid
Is full of live plasticity.
The picture of the young milkmaid
Is full of virtuosity.

The rhythm of patient work is there
— It's in her arms, her legs, her waist.
The look is guarded and severe
In her clean young open face.

See what her snow-white smock reveals
Stretched by her blooming young body;
She lifts her heavy milking pails
— But she's cultured — not just anybody.

She's radiant with happiness
And content with her fulfilled life;
She's beautiful and so graceful;
She would make someone a good wife.

And we can sense in her movements
Rhythmic devices: she'll master
Technological improvement
That makes progress happen faster.

The picture of the young milkmaid
Is made only of mosaic,
But it's a monumental work
Healthy, joyful and heroic.

THE PRINCIPLES OF PARTY ORGANISATION

Love that's a success,
Whose efficiency brings happiness,
Calculation's true caress:
The power of love's tenderness
Will turn to form unless
Efficiency tempers romanticness.

Love can be misery and ridicule;
The hope that elevates the fool;
The pathos that precedes misrule.
Romantic love is and remains
Like picking roses in the rain.

Love is fantastic schemes and goo.
Efficiency will see things through.
Love is whispering, 'I do.'
Efficiency's asking, 'How?' and 'Who?'

Without love there is no weakness,
Without love there is no storm or stress.
'Abandoned love, impassioned love,
That, ever strong, did keep —
That for the joy of one
The other did weep' ... is weak.

This love for gentler times is meant;
Efficiency inspires detente.
Efficiency is fortune and fame;
The circumspect don't go insane.
It provides all that either side could want
Beyond obsession and immortality;
Peaceful co-existence for you and me.

SIDE 2

PRISONER'S MODEL

I opened the newspaper,
And there on my knee
Was the President
Of the Academy.

He was fondling an object
— A model frigate —
By an unnamed man —
A prison inmate.

There were others there:
Men of Humanity,
Life's quality's leaders,
Ideology free.

This was 'An Opening'
Exhibition,
It was the festival
Of a new tradition;

A biennale of prison art
About which they could be
Caring, sympathetic
In good society.

And the art exhibition
Was sponsored by B.P.,
Held at the lush head-office
Of the oil company.

Take heart you unnamed prisoner,
Transcend your pusillous grotto,
Learn the social lessons,
Repeat this motto:

Thanks be to the Academy
And praise to the oil company;
The heaven of liberality
Is aesthetic penology.

Would you rather have
Your hand cut off
Or be appreciated
By a toff?

THE MISTAKES OF TROTSKY

You will pray
For a stay
Of good fortune ...

Tio-tio-tio-tio-tinx.

The platform of the ten
Tio-tio-tio-tinx.

The Tsektran ran
And planned the train.
Its measures got it running again ...

Tio-tio-tio-tio-tinx.

It meant a consistent
Planning operation ...

Tio-tio-tio-tio-tinx.

You will pray
For a stay
Of good fortune ...

But you'd find it hard
To say when

1917 (instrumental)

THE TRACTOR DRIVER

In a plain Spring landscape
Stands a tractor driver.
He's a simple verity
In the noble theme of labour.

A chorus of small birds
Sings — a live bubbling stream
And the hope of the future
Pervades the rural scene.

The man surveys the meadows
At the start of Spring
With all the blithe amazement
His simplicity can bring.

Overjoyed — a little awed —
By nature and himself,
By tremendous natural power,
By his optimism and health.

As if to match the progress
Of a thought so high,
The exhaust trail of an aeroplane
Is written in the sky.

PLEKHANOV

Who's learned the language
Of the Internationale?

The Granma had a personnel
Crazy enough to eschew
Historic investments
— Of which there were few
Locally.

Who's learned the language
Of the Internationale?

Nobody's crazy enough
Locally
— Nor can they be
In a way that
Obviates pathology.
The crazy are consigned, then,
To third-world iconography.

Who? What? When? How?
What for?
Act, agency, scene
And actor
Is hating something communally.
(It's clear
To volunteers.)

Our 'conversation'
Has volunteered
For seventeen years
Plekhanov
A priori.

Neither anticipation
Nor fulfilment
Is realistic
In dialectic.

Who was ever disowned by his Granma?

AN OLD MAN'S DREAM

An old man with nowhere to go
Lay down at the side of the road.
He slept and dreamed he wasn't there,
Then dreamed he was a millionaire.

It didn't snow or rain in the land of Cockayne.
And after that old man awoke
The first person to whom he spoke
Was a psychoanalyst, a shrink,
Who said, 'I'll help you, but first think,
And tell me in your sorry plight,
Exactly what you dreamed last night.'

The old man replied. He said, 'I don't know why you care,
I dreamed I was a millionaire.'

The shrink explained what the dream had meant:
'Your dream has symbolic content:
The millionaire is a symbol of your father.'
'A symbol, you say, of my father?'
The old man said, '**That is so strange** ...'
Then he asked the shrink for some change.

IF SHE LOVES YOU

You don't realise she loves you if she happens to.
You don't understand she loves you if indeed she does.
You don't appreciate she loves you if in fact she does.
You don't know she loves you if she happens to.
You're not glad she loves you if indeed she does.
You're not sorry that she loves you if in fact she does.
You don't regret that she loves you if she does.

She loves you, she happens to.
She loves you, indeed she does.
She loves you, in fact she does.
She loves you, she does.

You realise she loves you if she happens to.
You understand she loves you if indeed she does.
You appreciate she loves you if in fact she does.
You know that she loves you if indeed she does.
You're glad she loves you if indeed she does.
You're sorry that she loves you if in fact she does.
You regret that she loves you if she does.

You understand she loves you if indeed she does.
You appreciate she loves you if in fact she does.
You know that she loves you if she happens to.
You're glad she loves you if indeed she does.
You're sorry that she loves you if in fact she does.
You regret that she loves you if she does.

(ROUGH 19)

KANGAROO?

The Red Crayola and Art & Language

℗1981 Rough Trade Records Ltd.
© 1981 Rough Trade Music Ltd.

Produced by Adam Kidron, Mayo Thompson, Lora Logic and Epic Soundtracks

Production co-ordinated by Geoff Travis

Recorded at Studio 80, London,
Thanks to Bill Farley

Mixed at Matrix, London,
Assistant Engineer Tim Thompson

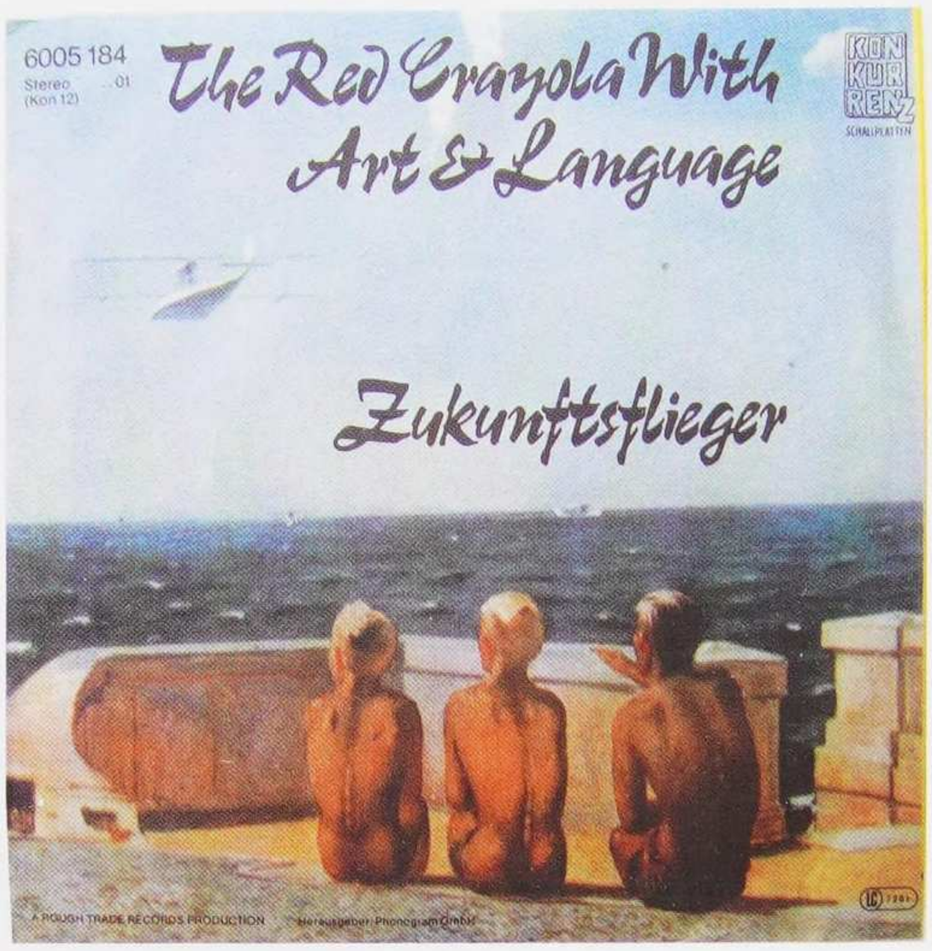
Musicians: Lora Logic, Epic Soundtracks, Allen Ravenstine
Ben Annesley, Gina Birch and Mayo Thompson

Thanks also to Nina Kidron
and James 'Blood' Ulmer

Rough Trade Records Ltd.
137 Blenheim Crescent
London W11
U.K.

RS C/3

Art & Language & The Red Krayola, *Kangaroo?*, 1981. Rough Trade Records Production, disque 33 tours.



Art & Language & The Red Krayola, *Rattenmensch/Gewichwächter*, 1981. Rough Trade Records Production et Phonogram Gmbh, disque 45 tours.

ART & LANGUAGE AND THE RED CRAYOLA

CORRECTED SLOGANS

Side one (22.45)

Maharashtra; Keep All Your Friends; Imagination I & II; Coleridge vs Martineau; An Exemplification; Postscript to SDS' Infiltration; War Dance I & II; An Harangue; Ergastulum; The Mistakes of Trotsky ... Thesmophoriazusae; Louis Napoleon.

Side two (24.06)

Seven Compartments; Petrichenko; Don't Talk to Sociologists ...; What Are the Inexpensive Things the Panel Most Enjoys? ... An International; History; Organisation; It's an Illusion; Penny Capitalists; Plekhanov; Natura Facit Saltus.

Ⓟ & Ⓒ Art & Language and The Red Crayola

First Manufactured in 1976

Recorded and mixed at Acorn Records Ltd., Stonesfield, Oxford, England and at Basement/Big Apple Studio, 112 Greene Street, New York, N.Y., U.S.A.
Engineered by Colin Bateman, Doug Pomeroy, Thomas Duffy and Wieslaw Woszczyk.
Drums: Jesse Chamberlain.

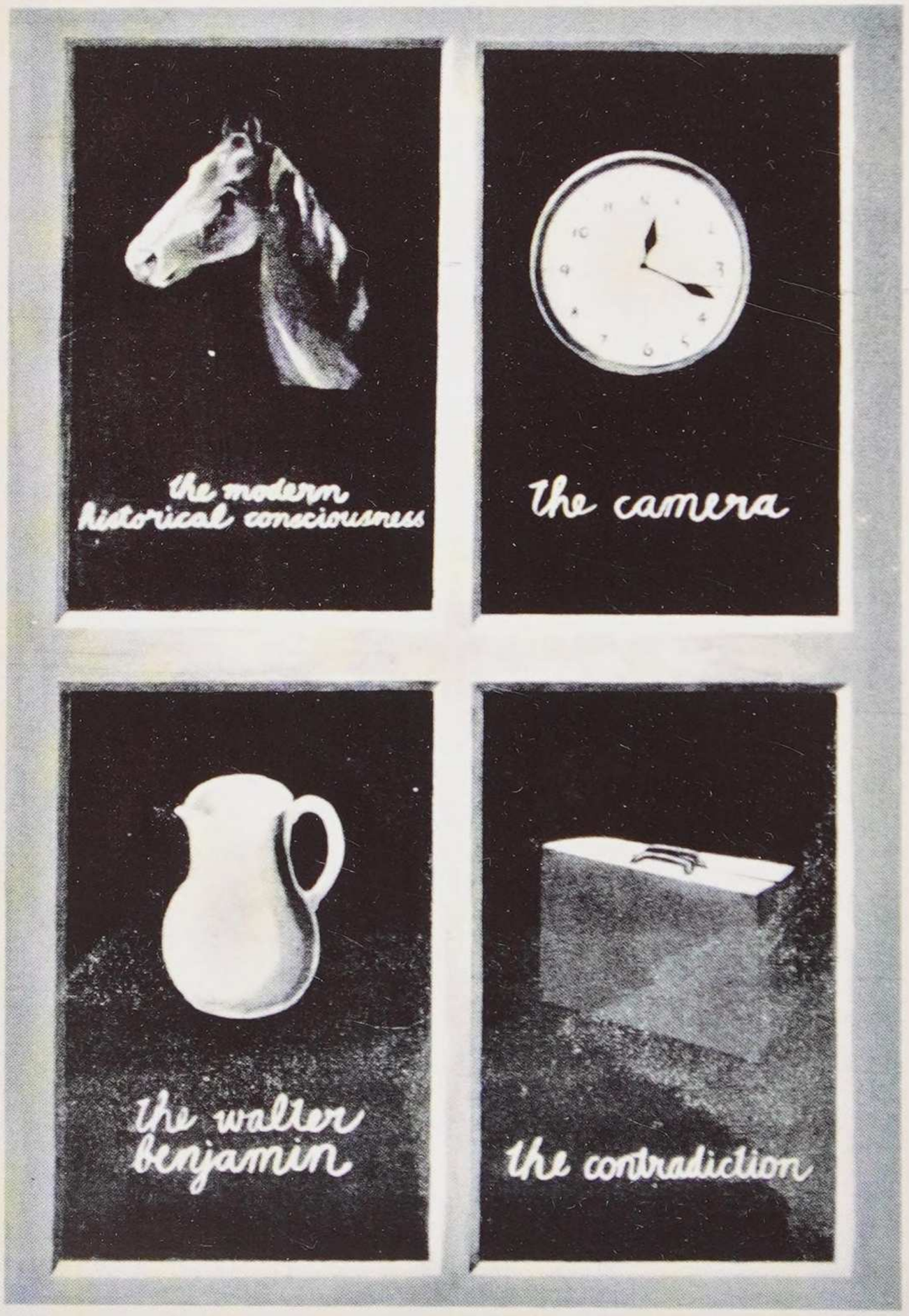
DISTRIBUTED BY:
RECOMMENDED RECORDS
387 WANDSWORTH ROAD
LONDON SW8 2JL UK
TEL: 01 720 0171

Art & Language & The Red Krayola, *Corrected Slogans*, 1976. Art & Language production, New York/Banbury, Music-Language, disque 33 tours.

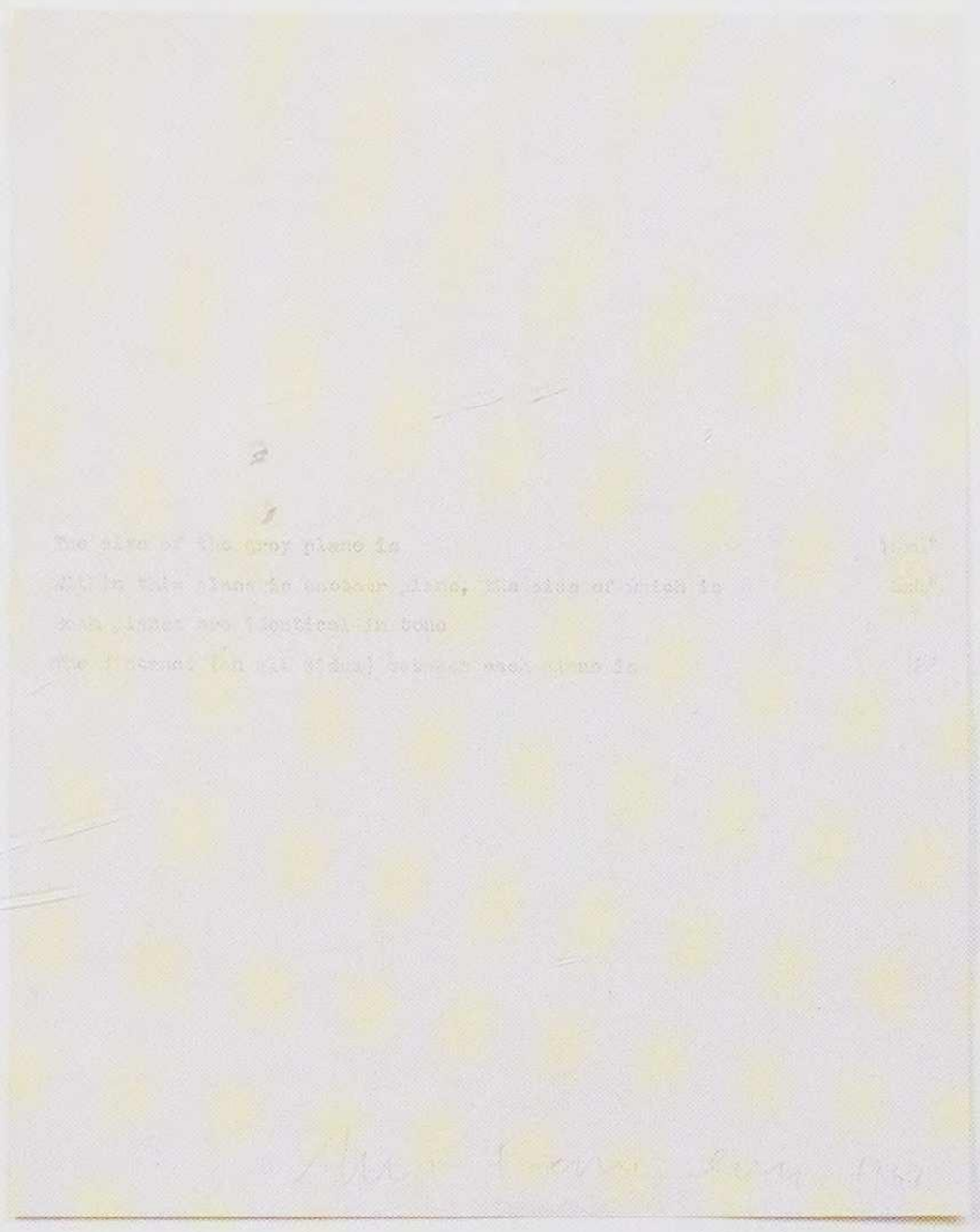
ART-LANGUAGE

Volume 4 Number 3 October 1978

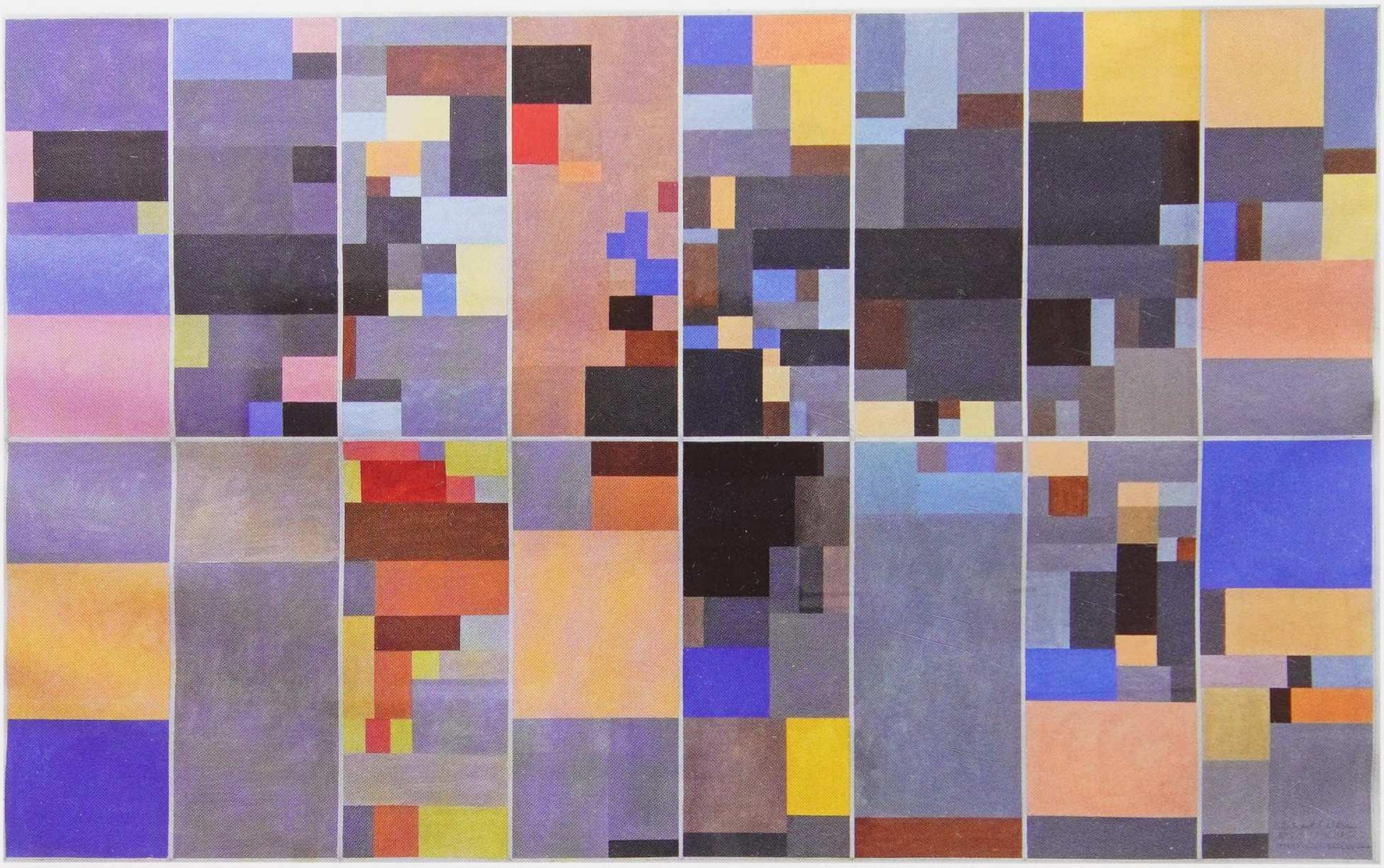
WAYS OF SEEING



Art & Language, *Art-Language, Volume 4 Numéro 3*, octobre 1978.

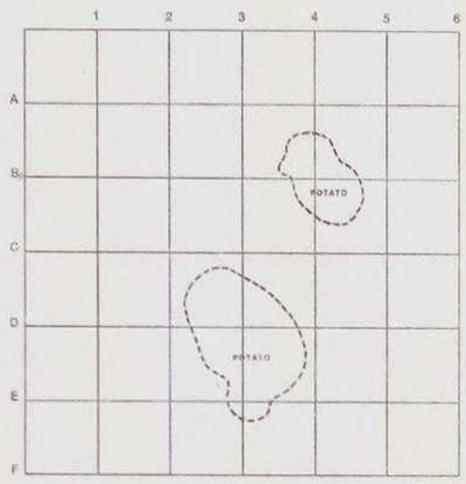


Art & Language, *Guaranteed Painting*, 1967. Peinture et encre sur papier, 40 x 67 cm.

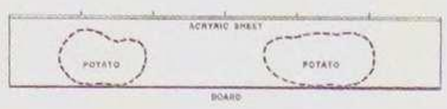


Art &Language, *Study for Mother, Father, Monday : Map of the World*, 2000. Acrylique et crayon sur papier, 88 x 137 cm.

MODEL I



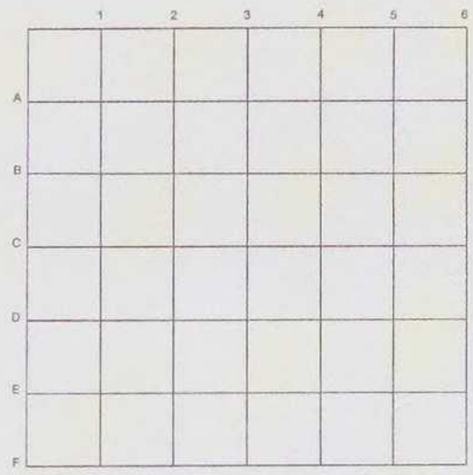
THE MODEL BELOW IS A KIND OF 3-D ANALOGUE OF THE TIME DRAWING SCHEMA (i.e. THE MODEL IS SET-UP IN AN ATTEMPT TO EMPHASIZE THE TEMPORAL ASPECTS OF ITSELF.)

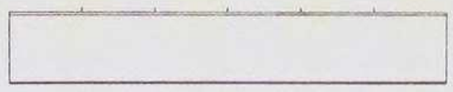


'ENTROPY MODEL'–TWO POTATOES SET-UP IN EXPERIMENTAL SITUATION FOR MEASURING CHANGES IN THEIR CONFIGURATION.

DRAFTED: MARCH 1967
REALIZED: OCTOBER 1967
COVENTRY COLLEGE OF ART SCULPTURE DEPARTMENT
PERIOD OBSERVED: 3 WEEKS

MODEL 2

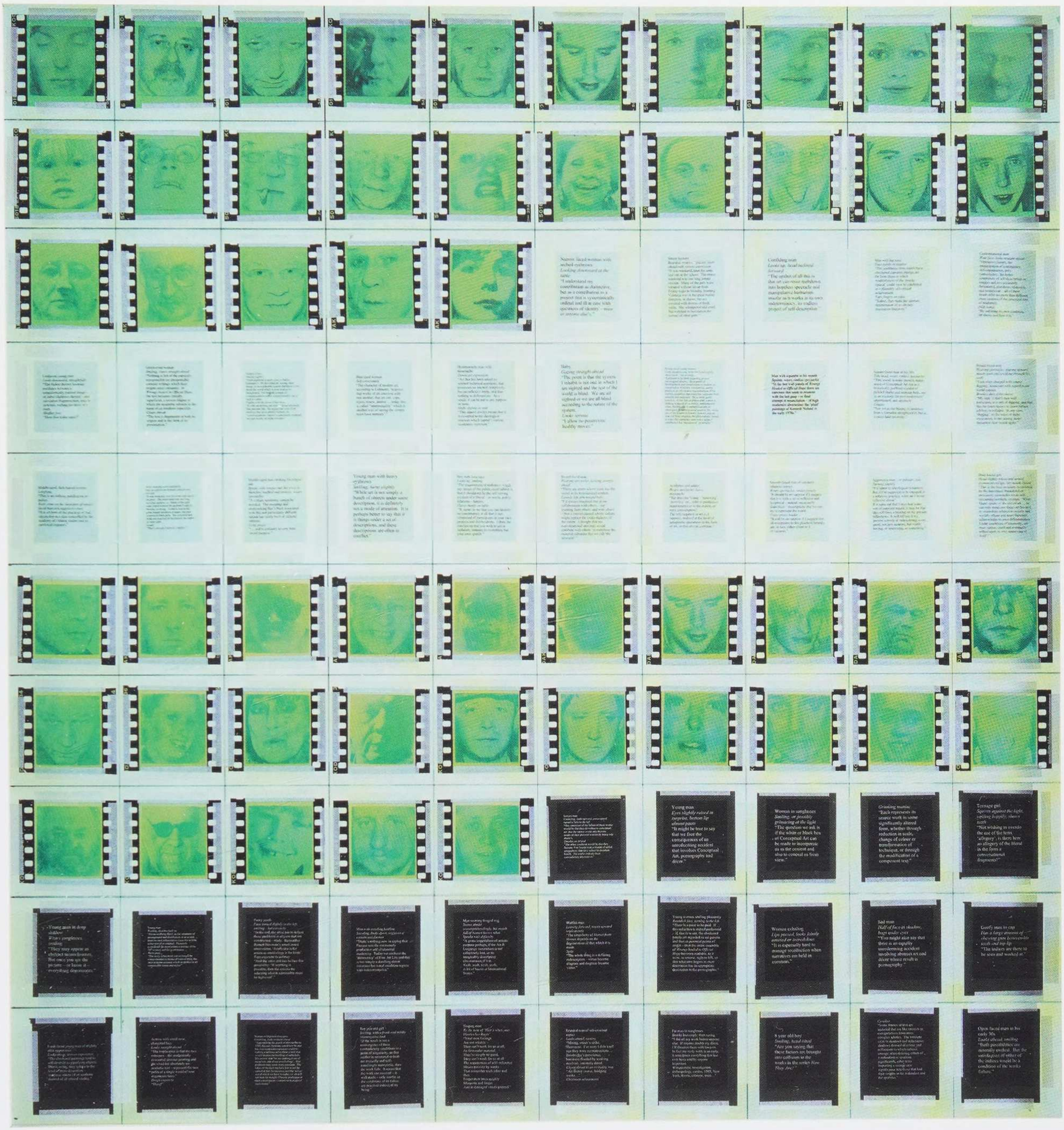


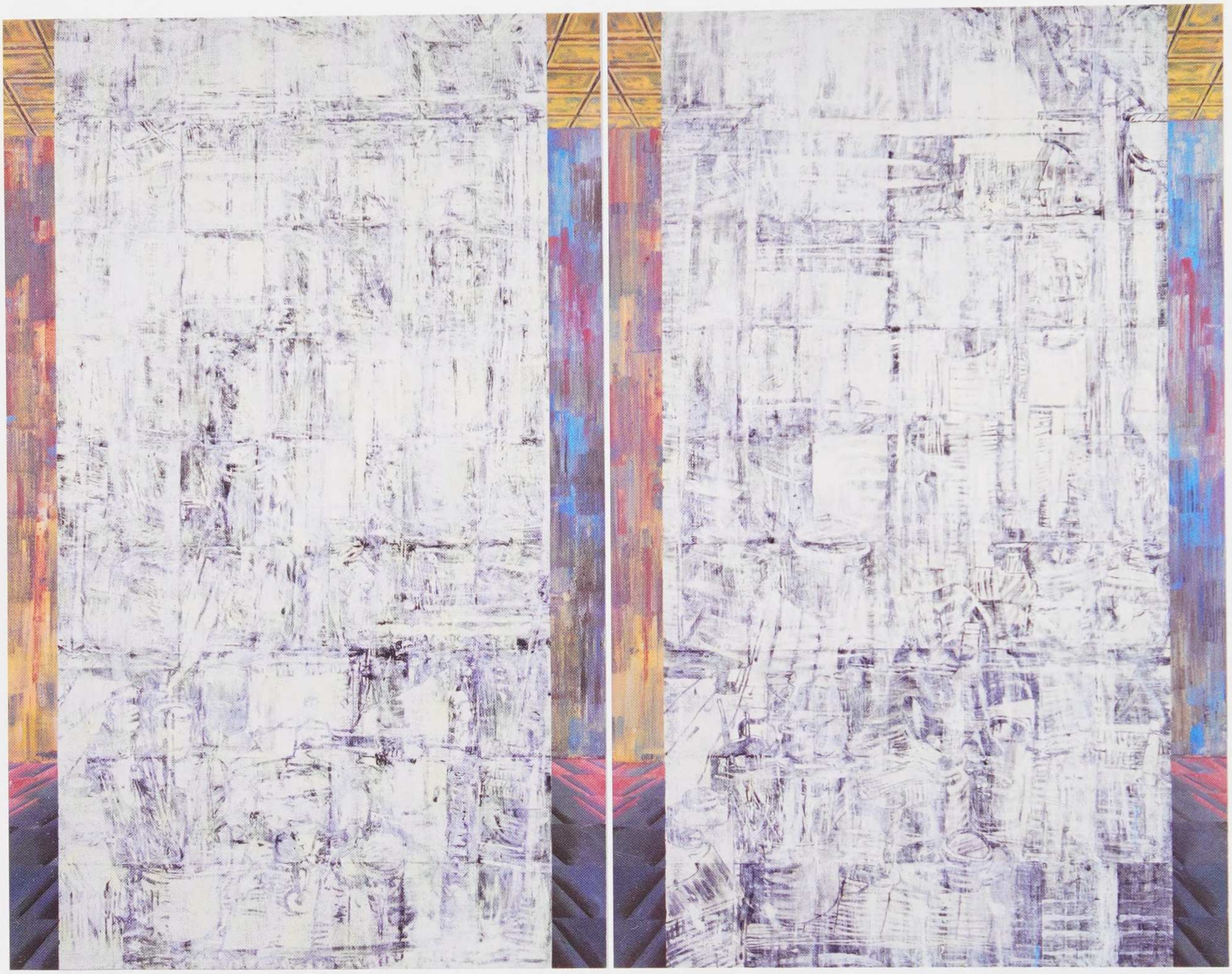


'ENTROPY MODEL (WITHOUT POTATOES)'–THIS MODEL MEASURES THE TEMPORAL CHANGES IN ITSELF–(i.e. ANY KIND OF SPATIAL CHANGE IS CLOCKABLE)–THE IDEA OF A TEMPORAL CHANGE IS NONSENSE! ONE DOES NOT HAVE ONE KIND OF TIME AND THEN ANOTHER! WHAT THE MODEL ACTUALLY MEASURES IS AMOUNT OF SPATIAL DEVIATION IN THE MEASURING SYSTEM.
ONE IS ACCOUNTING FOR 'ENTROPY OF THE MEASURING SYSTEM'.

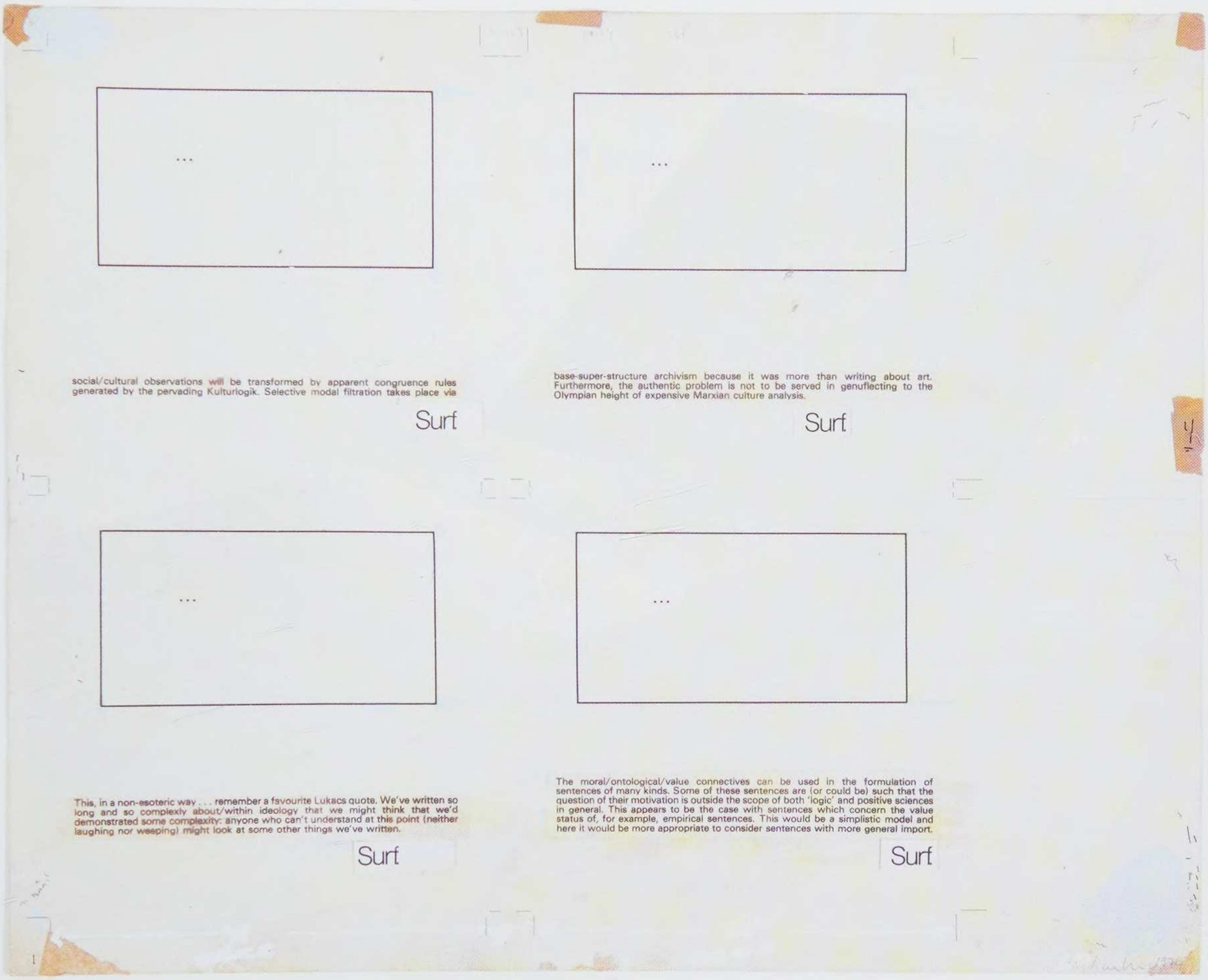
Art & Language, *Potato Print Model I and Model II*, 1967. Lithographie sur papier, 52 x 67.5 cm.

Art & Language, *Undeclared Glasses*, 1967. Texte imprimé, 57.1 x 73.9 cm. 2 plaques de verre, 100 x 65 cm.


Narrow faced woman with arched eyebrows
Looking downward at the table
"I understand my contribution as distinctive but as a contribution to a project that is systematically ordinal and ill at ease with questions of identity – more or anyone else's."
Confiding man
Looks up, head inclined forward
"The upshot of all this is that art can resist meltdown into hopeless spectacle and manipulative barbarism insofar as it works at its own indeterminacy, its endless project of self-deception."
Baby
Gazing straight ahead
"The point is that the system I inhabit is not one in which I am sighted and the rest of the world is blind. We are all sighted or we are all blind according to the nature of the system.
Look, I know
"I allow no pessimistic healthy moves."
Man with cigarette in his mouth
Squints, wears rimless spectacles
"It's the last wall panels of Rising Headed to Official Hope there are canvases that seem to resonate with the last page – or final attempt at resuscitation – of high modernist abstraction: the 'pixel' paintings of Kenneth Noland in the early 1970s."
Young man
Eyes slightly raised in surprise, bottom lip almost pouts
"It might be true to say that we live the consequences of an unredeeming accident that involves Conceptual Art, pornography and décor."
Woman in sunglasses
Smiling, or possibly grimacing at the light
"The question we ask is if the white or black box of Conceptual Art can be made to incorporate us in the content and also to conceal us from view."
Grinning woman
"Each represents its source work in some significantly altered form, whether through reduction in scale, change of colour or transformation of technique, or through the modification of a component text."
Teenage girl
Squints against the light, smiling happily, shows teeth
"Not wishing to overdo the use of the term 'allegory', is there here an allegory of the literal in the form a conversational fragment?"
Young man in deep shadow
Wears sunglasses, smiling
"They may appear as abstract monochromes. But once you see the pictures – or know it – everything degenerates."
Young man
Looks up, smiling
"In the end, the artist has to reflect these problems in objects that are constructed – made. Remember Barnett Newman's artwork entitled, sententiously, 'Anything else is for actors or ventriloquists' or the term Fuga originated by painters."
"And the artist still has to face the question: 'If nothing is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be neglected'."
Young man with heavy eyebrows
Smiling, hand slightly
"While art is not simply a bunch of objects under naive descriptions, it is definitely not a mode of attention. It is perhaps better to say that it is things under a set of descriptions, and these descriptions are often in conflict."
Man with cigarette in his mouth
Looks up, smiling
"The importance of modernist visual art, for viewers of the public visual culture it was to be encountered by the self-serving circulation of liberal – or worse, public relations – fantasies."
"It's almost impossible to take the ideological underpinnings of modernist visual art at face value, but particularly difficult to take seriously much of Clement Greenberg's work."
"And the artist still has to face the question: 'If nothing is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be neglected'."
Middle-aged man looking to right and smiling – half-seriously
"In the end, the artist has to reflect these problems in objects that are constructed – made. Remember Barnett Newman's artwork entitled, sententiously, 'Anything else is for actors or ventriloquists' or the term Fuga originated by painters."
"And the artist still has to face the question: 'If nothing is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be neglected'."
Young man with heavy eyebrows
Smiling, hand slightly
"While art is not simply a bunch of objects under naive descriptions, it is definitely not a mode of attention. It is perhaps better to say that it is things under a set of descriptions, and these descriptions are often in conflict."
Baby
Gazing straight ahead
"The point is that the system I inhabit is not one in which I am sighted and the rest of the world is blind. We are all sighted or we are all blind according to the nature of the system.
Look, I know
"I allow no pessimistic healthy moves."
Man with cigarette in his mouth
Squints, wears rimless spectacles
"It's the last wall panels of Rising Headed to Official Hope there are canvases that seem to resonate with the last page – or final attempt at resuscitation – of high modernist abstraction: the 'pixel' paintings of Kenneth Noland in the early 1970s."
Young man
Eyes slightly raised in surprise, bottom lip almost pouts
"It might be true to say that we live the consequences of an unredeeming accident that involves Conceptual Art, pornography and décor."
Woman in sunglasses
Smiling, or possibly grimacing at the light
"The question we ask is if the white or black box of Conceptual Art can be made to incorporate us in the content and also to conceal us from view."
Grinning woman
"Each represents its source work in some significantly altered form, whether through reduction in scale, change of colour or transformation of technique, or through the modification of a component text."
Teenage girl
Squints against the light, smiling happily, shows teeth
"Not wishing to overdo the use of the term 'allegory', is there here an allegory of the literal in the form a conversational fragment?"
Young man in deep shadow
Wears sunglasses, smiling
"They may appear as abstract monochromes. But once you see the pictures – or know it – everything degenerates."
Young man
Looks up, smiling
"In the end, the artist has to reflect these problems in objects that are constructed – made. Remember Barnett Newman's artwork entitled, sententiously, 'Anything else is for actors or ventriloquists' or the term Fuga originated by painters."
"And the artist still has to face the question: 'If nothing is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be neglected'."
Middle-aged man looking to right and smiling – half-seriously
"In the end, the artist has to reflect these problems in objects that are constructed – made. Remember Barnett Newman's artwork entitled, sententiously, 'Anything else is for actors or ventriloquists' or the term Fuga originated by painters."
"And the artist still has to face the question: 'If nothing is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be neglected'."
Young man with heavy eyebrows
Smiling, hand slightly
"While art is not simply a bunch of objects under naive descriptions, it is definitely not a mode of attention. It is perhaps better to say that it is things under a set of descriptions, and these descriptions are often in conflict."
Man with cigarette in his mouth
Looks up, smiling
"The importance of modernist visual art, for viewers of the public visual culture it was to be encountered by the self-serving circulation of liberal – or worse, public relations – fantasies."
"It's almost impossible to take the ideological underpinnings of modernist visual art at face value, but particularly difficult to take seriously much of Clement Greenberg's work."
"And the artist still has to face the question: 'If nothing is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be neglected'."
Frank-faced young man of slightly elfish appearance
Looks straight ahead
"The implication is that the two extremes – the antiquatedly conceptual (almost painting and the visual but absolutely non-aesthetic text – represent the two poles of a single world of new alignments here."
Sharp-eyed man
"Sharp"
Serious man
Looking, body turned almost
"I have made the search of alternatives to [illegible] because [illegible] would be what [illegible] would be the most [illegible] of [illegible] and [illegible] of [illegible] [illegible] [illegible]



Art & Language, *Index: Incident in a Museum XVII*, 1987. Huile sur toile. Diptyque, 2 éléments, 270.5 x 173.5 cm - 1/2 et 2/2.



Art & Language, *Dialectical Materialism*, 1974. Texte imprimé et collage sur carton, 46 x 56 cm.

Art & Language, *Bibliography*, 1967. Texte imprimé sur carte et fichier métallique. 307 cartes, 10.2 x 15.2 cm.

ART-LANGUAGE

Volume 5 Number 3 March 1985

Art & Language, *Art-Language, Volume 5 Numéro 3*, mars 1985.

ART & LANGUAGE

A PLACE TO WORK

UN LIEU DE TRAVAIL

I

Art & Language est le nom d'une pratique qui trouve ses origines dans la crise critique qu'ont subi la peinture et la sculpture modernistes du milieu à la fin des années 1960. L'un des effets de cette crise fut que les traditions matérielles de la peinture et de la sculpture cessèrent d'alimenter les catégories incontestables des beaux-arts sur lesquelles reposait la pratique curatoriale. L'expansion de ce qu'on appelait parfois les « nouveaux médias » impliqua que les marges ou les limites qui permettaient de distinguer l'œuvre d'art de l'institution cessaient d'être marquées ou incarnées par une limite ou un cadre physique ou virtuel. En effet, de telles marges et frontières et leurs signes perceptibles en tant que conventions établies de longue date étaient maintenant remises en question. L'attaque contre ce « cadre » fut suscitée par la modernité littérale associée au Minimalisme, et par des pratiques capables de générer et d'exploiter des contradictions associées aux conventions mêmes que ce cadre illustrait partiellement. Le musée, qui avait pendant un certain temps joui du statut idéologique de refuge contre les événements inesthétiques du monde, était désormais devenu un sujet de préoccupation en raison de son isolement volontaire, en apparence, vis à vis de questions telles que « le racisme, la guerre et la répression ». [1]
L'attaque contre ce « cadre » était, pour de nombreux artistes, indissociable d'une critique plus large de l'institution, que cette institution soit associée au capital en général ou à l'une de ses formes structurelles et superstructurelles particulières. Auparavant, le site de production avait été l'atelier, tandis que la galerie et le musée étaient les lieux de conservation, d'exposition et de consommation. Le paradigme de la relation entre l'artiste et l'institution avait été une transaction centrée sur l'objet transmissible et transportable,

1. Une « grève artistique contre le racisme, la guerre et la répression » a été organisée par la Art Workers Coalition à New York en mai 1970, avec des manifestations organisées devant les principaux musées.

I

Art & Language is the name of a practice whose origins lie in the critical cataclysm that modernist painting and sculpture underwent in the mid-to-late 1960s. One of the effects of this cataclysm was that the material traditions of painting and sculpture ceased to provide the unchallengeable categories of fine art upon which curatorial practice was predicated. It was a consequence of the expansion of what were sometimes called "new media" that the boundaries or edges that served to distinguish the work of art from the institution ceased to be marked or embodied by a physical or virtual barrier or frame. Indeed, such edges and boundaries and their perceptible signs were now called into question as merely long-established conventions. The attack on "the frame" was propelled by the literalising modernity associated with Minimalism, and by practices that were able to generate and to exploit contradictions associated with the very conventions that the frame partially exemplified. The museum, which had for some time enjoyed the ideological status of refuge from the world's unaesthetic occasions, was now a focus for concerns with regard to its apparent isolation from matters of "racism, war and repression".[1]
The attack on "the frame" was for many artists indistinguishable from a critique of the larger institution, whether that institution was identified with capital in general or with any of its specific structural and superstructural forms. Previously, the site of production had been the studio, while the gallery and the museum were the sites of conservation, display and consumption. The paradigm of the relationship between artist and institution had been a transaction centred on the transferable and portable object, whose notional content was seen to be relatively immune

1. An "Art strike against racism, war, repression" was staged by the Art Workers' Coalition in New York in May 1970, with demonstrations mounted outside the major museums.

dont le contenu notionnel était vu comme étant relativement protégé d'une modification contextuelle. Il y avait très peu d'ambiguïtés dans ces relations. La responsabilité du musée était de protéger l'œuvre dans ses spécificités matérielles et de l'exposer au mieux. L'architecture du musée reflétait largement cet objectif, tant dans le « meilleur avantage » qui consistait à faire apparaître l'œuvre sérieuse et importante, et les formes architecturales appropriées représentaient la permanence, la substance et la sécurité.

Cependant, avec l'art post-minimal de la fin des années 1960 et du début des années 1970, une nouvelle transaction est venue caractériser les relations entre l'artiste, la galerie et l'institution. Alors que les marges ou le cadre conventionnellement autonome avait été contesté avec succès, la frontière entre l'œuvre et l'institution est devenue un sujet de débat, de contingence et de négociation. Le véritable site de production s'est déplacé de l'atelier à l'institution ou à la galerie. L'artiste a alors eu l'opportunité de jouer le rôle de commissaire d'exposition, et le commissaire d'exposition celui de l'artiste.

Ce contrat postmoderne a créé une série de difficultés et d'opportunités croissantes, souvent confuses, affectant en même temps les intérêts des artistes et ceux des institutions. Typiquement, on pourrait caractériser une de ces opportunités ainsi : un partenariat – c'est-à-dire un arrangement – entre un sponsor, une institution curatrice et un artiste. L'institution curatrice (la Tate Modern si vous voulez) attire l'attention du public et met en place une campagne publicitaire pour promouvoir ce spectacle ; le sponsor bénéficie de cette publicité qui parle d'innovation et de culture savante ; l'artiste, quant à lui, a l'occasion de travailler d'une manière plus grande que grandiose, et obtient en conséquence le statut public de célébrité mineure. Ce partenariat peut prendre beaucoup d'autres formes. Nous pourrions même dire que le monde de l'art s'est en grande partie construit sur ces arrangements depuis un certain temps.

Ce sont ces conditions qui ont influencé l'émergence de notre propre pratique et qui nous ont offert nos premières opportunités. Elles ont été autant de nouvelles opportunités pour promouvoir des carrières, pour l'expansion formelle et matérielle de l'œuvre, pour le développement d'une esthétique de critique complexe, et pour une ascension sociale, l'artiste ayant été libéré des besoins de l'artisanat par des technologies périphériques commandables depuis son téléphone ; opportunités également, d'exploiter le potentiel de distribution de l'institution et de développer de nouvelles compétences managériales et organisationnelles. En même temps, la réelle

to inflection by context. There were very few ambiguities in the relations involved. The responsibility of the museum was to preserve the work in its material particularity and to display it to its best advantage. The architecture of the museum largely reflected this purpose, and insofar as "best advantage" meant making the work look serious and important, the appropriate architectural forms signified permanence, substance and security.

With the post-minimal art of the late 1960s and early 1970s, however, a new transaction came to typify the relations between artist, gallery and institution. Once the conventionally autonomising edge or frame had been successfully contested, the boundary between work and institution became a matter of debate, contingency and negotiation. The real site of production moved from the studio to the institution or gallery. The artist was now presented with the opportunity to take on the role of curator, and the curator that of the artist.

This postmodern settlement has created an expanding and often confusing range of difficulties and opportunities, affecting the interests of both artists and institutions. A typical opportunity might be characterised thus: a partnership – i.e. A collusion – between a sponsor, a curating institution and an artist. The curating institution (call it Tate Modern) gets a crowd-puller and the publicity attendant upon spectacle; the sponsor shares the publicity that speaks of innovation and high culture; and the artist receives the opportunity to work in a grander than grand manner, and the consequent public status of a minor celebrity. There are many other forms of this relationship. Indeed, we might say that the fabric of the art-world has been largely composed of them for some time.

These were conditions that bore upon the emergence of our own practice and that afforded us our own earliest opportunities. Here were new opportunities for career development, for the formal and material expansion of the work, for development of an aesthetics of critical complexity, and for upward social mobility as the artist was liberated from the requirements of craftsmanship to order belt-way technology by phone; opportunities also to exploit the distributive potential of the institution, and to develop new managerial and organisational skills. At the same time, the effective convergence of interests between artist and institution led to erosion of the privilege associated with the autonomous and contained artwork, and to the consequent displacement of the Wollheimian gentleman –

convergence des intérêts de l'artiste et de l'institution conduisit à l'érosion du privilège d'autonomie et de contenu associé à l'œuvre, et consécutivement à l'exclusion du gentleman Wollheimien – le «spectateur suffisamment sensible et bien informé»[2] – de son (sic) rôle d'arbitre principal de la signification et de la valeur dans l'expérience de l'art. Qu'est-ce qui aurait bien pu mal tourner ?

II

Voici ce qui a mal tourné. Ce moment de libération a également été un moment où une multitude de convictions indésirables et intolérables ont commencé à vouloir émerger. Parés de leurs cols bancs amidonnés, les artistes rejoignent les rangs de l'administration institutionnelle. Loin de produire une critique de l'institution, ils deviennent complices du mensonge selon lequel, l'institution est le remède et non la maladie – qu'il est bien mieux de laisser la critique de l'institution d'art moderne à ses fonctionnaires. Le fait que ces fonctionnaires aient pu être parmi les dissidents d'un ethos culturel ne signifie pas que les effets socialement négatifs de l'institution auraient pu être surmontés. L'administration fournit un cadre discursif et pratique dans lequel la curiosité et l'investigation ne sont acceptées qu'en fonction de ses propres interdictions fondamentales. L'œuvre d'art dérivée d'une idée simple cohérente et prévisible est facilement enrôlée à ces fins. Le résultat est un pacte névrotique entre l'artiste / conservateur et l'institution. L'institution exige une forme d'excès prévisible, comme un embellissement ou une promotion de ses intérêts hégémoniques, et l'artiste / conservateur s'efforce sans réserve de l'abonder, luttant ainsi pour se surpasser dans le dernier spectacle auquel son nom pourrait être associé.

L'échec est impossible. Tant que ces biens sont tels que spécifiés et décrits, ils garantissent d'éloigner les horreurs de l'aliénation et de la déflation, à l'abri de l'abject pittoresque et tout ce qui l'accompagne. L'institution a démontré son pouvoir démocratique. En abandonnant tout souvenir d'éducation, de déflation et de négativité critique, elle confère à l'artiste un levier mineur dans son nouveau statut de célébrité. Armé d'un réseau de relations publiques, l'artiste attend sa part de cette célébrité et si il / elle dépasse d'une quelconque manière celle de l'institution, celle-ci sera alors flattée de cette reconnaissance supplémentaire.

2. Référence à Richard Wollheim's *Painting as an Art*, Londres et Princeton, NJ, 1987, p.22 et *passim*.

the "adequately sensitive, adequately informed spectator"[2] – from his (sic) role as the prime arbiter of significance and value in the experience of art. What could go wrong?

II

Here's what went wrong. This moment of liberation was also a moment in which a plethora of unwanted and unbearable determinations began to press. As artists are remade in sparkling white-collar mode, they join the ranks of the institutional management. Far from producing a critique of the institution, they become complicit in creating the falsehood that the institution is the cure and not the disease – that the critique of the modern art institution is something best left to its functionaries. The fact that these functionaries may have been among the dissenters from a cultural ethos does not mean that the institution's socially negative effects will be overcome. Management supplies a discursive and practical frame in which curiosity and inquiry are understood only in terms of its own instrumental closures. The consistent and predictable one-idea artwork is readily conscripted to these ends. The consequence is a neurotic compact between artist/curator and institution. The institution demands a predictable form of excess as an embellishment or furtherance of its hegemonic interests, and the artist/curator strives unself-critically to supply it, in the process struggling to outdo the last spectacle to which his or her name could be attached.

There are no failures possible here. So long as the goods are as specified and described, they are guaranteed to rule out the horrors of alienation and deflation, save in the picturesque of the abject and its cognates. The institution has demonstrated its democratic power. In abandoning all memory of education, deflation and critical negativity, it procures the artist as a minor enabler of its new status as celebrity venue. Armed with public relations, the artist waits for his or her share of that celebrity or, if he/she somehow outranks the institution in this regard, is flattered by its further confirmation.

Contemporary art institutions continue to conceive of themselves as expansive. As varieties of multi-media and film join the objects paraded in the exhibition space of the museum, new technical and real-estate requirements

2. The reference is to Richard Wollheim's *Painting as an Art*, London and Princeton, NJ, 1987, p.22 and *passim*.

Les institutions d'art contemporain continuent de se considérer comme globales. Comme de nombreux contenus multimédia et de films rejoignent les objets exhibés dans l'espace d'exposition du musée, de nouvelles exigences techniques et scénographiques émergent. Il n'est pas facile de dire si cette expansion est suscitée par des exigences et productions d'artistes, dont l'indépendance vis-à-vis des incitations de l'institution est relative, ou si elle est motivée par les pressions expansionnistes des institutions elles-mêmes. Incontestablement, il y a des pratiques artistiques, comme le Critical Art Ensemble, qui se considèrent socialement et politiquement «critiques» ou «en opposition», pour lesquelles le musée global et la vision expansionniste de l'art qu'il abrite représentent des opportunités exploitables pour leurs buts non-Wagnériens. Ce sont des pratiques dont la voix d'opposition est dépendante de la limite même du cadre institutionnel. Dans le cas du Critical Art Ensemble, les cibles attaquées sont pour la plupart des entreprises. La raison principale pour laquelle la pratique s'identifie comme «artistique» est précisément que le musée ou la grande galerie d'art comme cadre institutionnel fournit une source de financement et une plateforme. Le privilège associé à ce cadre est ainsi mis en opposition. Mais les mêmes conditions offrent des opportunités structurellement similaires pour des pratiques qui ne pouvaient en aucun cas être considérées comme opposées : le Guggenheim Museum de New York et la Royal Academy de Londres ont tous deux accueilli la marque Armani.

La capacité de l'institution à concilier ces deux types d'affichage contrastés est à la fois révélatrice de son image libérale et de son pouvoir. C'est précisément la nécessité de l'expansion dans des conditions qui exploitent la libéralité au service du pouvoir qui définit la vie de l'institution moderne. Une fois ce processus d'expansion engagé, l'échec ne peut que conduire à une régression inéluctable du parrainage et du soutien accordé. Le Capital, dont les intérêts ont déjà servi à l'expansion, va tout simplement dispenser ses largesses ailleurs.

La tendance à l'expansion dans les institutions d'art contemporain est inexorablement liée à l'érosion des frontières entre les supports artistiques – ces catégories spécialisées qui ont traditionnellement servi à juguler l'ambition curatoriale. On peut voir à l'œuvre des processus similaires dans les établissements d'enseignement supérieur, où l'expansion entraîne une érosion du caractère distinctif de l'objet de la discipline et de l'étude détaillée qu'elle implique, en faveur de l'actualité, de l'interdisciplinarité et du travail thématique, en réponse à la pression du marché.

emerge. It is not easy to tell whether this is an expansion driven by the demands and productions of artists relatively independent of the promptings of the institution, or whether it is driven by the expansionist pressures of the institutions themselves. Unquestionably, there are art practices, such as the Critical Art Ensemble, that see themselves as socially and politically "critical" or "oppositional", for which the expansive museum and the expansionist view of art that it harbours represent opportunities exploitable for their non-Wagnerian purposes. These are practices whose oppositional voice is dependent on the institutional frame at its limit. In the case of the Critical Art Ensemble, the targets attacked are for the most part corporate. The principal reason for the practice's identification of itself as "artistic" is precisely that the art museum or high-profile gallery as institutional frame provides a source of funding and a platform of sorts. The privilege associated with this frame is thereby put to oppositional use. But the same conditions provide structurally similar opportunities for practices that could under no stretch of the imagination be regarded as oppositional: both the Guggenheim Museum in New York and the Royal Academy in London have played host both to the Armani brand.

The institution's capacity to accommodate these two contrasting types of display is indicative both of its liberal self-image and of its power. And it is the necessity for expansion under conditions that harness liberality to power that defines the life of the modern institution. Once this process of expansion is set in train, failure can only lead to a fatal ebbing of sponsorship and support. Capital, whose interests have been previously served by expansion, will simply bestow its largesse elsewhere.

The drive to expansion in the contemporary art institution is inexorably connected to the erosion of boundaries between artistic media – those specialised categories that have traditionally served to contain curatorial ambition. Similar processes may be seen at work in the institutions of higher education, where expansion entails erosion of the distinctiveness of disciplinary subject-matter, and of the detailed study that this tends to require, in favour of topicality, interdisciplinarity and thematic work responsive to the promptings of the market. Here, failure to expand similarly entails loss of prestige and of funding. In both cases, it is in the name of the ideological label "democracy" that suppression of the demands of specialisation is typically justified. The suppression is in fact determined by the demands of distribution and business, and by capital's self-serving cant that what the customer requires is that

Ici, le fait de se développer différemment entraîne une perte de prestige et de financement. Dans les deux cas, c'est au nom du label idéologique de la « démocratie » que la suppression des exigences de la spécialisation est justifiée. La suppression est en fait déterminée par les exigences de la distribution et des affaires, et par l'intérêt personnel du capital qui veut que la demande du client soit de consommer sans effort critique. De même que l'institution artistique contemporaine craint le pouvoir déflationniste de certaines formes d'art et tend à le camoufler par une vulgarisation sans intérêt, de même les institutions d'enseignement supérieur craignent la complexité de la spécialisation et répondent en conséquence. Dans un cas, on craint la perte d'audience, dans l'autre, c'est la baisse du nombre d'étudiants. Tous deux sont des signes et des causes de contraction. L'omniprésence de ces conditions inéluctables est de nature à désespérer le plus résolu des partisans de Theodor Adorno. En ce moment même, les biennales se multiplient de façon exponentielle et des foires d'art sont organisées dans des endroits de plus en plus invraisemblables et improbables dans le monde entier. Les acheteurs fortunés qui contrôlent et haïssent ces dernières font des dons issus de fonds qui enchainent la foire d'art à l'institution. Un fonds contrôlé par un regroupement de mondains de cet acabit a été mis en place à dessein pour acheter des œuvres de la Frieze Art Fair de Londres en vue d'un don à Tate Modern. Les artistes gardent souvent leurs œuvres les plus ambitieuses, les plus grandes et les plus spectaculaires pour les foires d'art – ce phénomène obéit sans doute déjà aux connaisseurs postmodernes mous des institutions artistiques et des département des études culturelles de certaines universités.

III

Nous avons nous-mêmes été impliqués dans ce développement, à la fois dans l'atteinte du statut paradigmatique de la peinture et de la sculpture et de celui des types de spectateurs et de consommation associés aux Beaux-Arts – et, a fortiori, dans les idéalisations du musée qui leur étaient favorables. En d'autres termes, nous étions impliqués dans ce moment de crise que l'on a appelé l'Art Conceptuel. L'une des difficultés rencontrées par l'Art Conceptuel[3] – qui s'était initialement

3. La nature de cet engagement est discutée dans une certaine mesure dans notre article « Voices Off : Reflections on Conceptual Art », publié dans *Critical Inquiry,* Vol. 33 No. 1, Chicago, Automne 2006, pp. 113-135.

which is consumable without critical exertion. Just as the contemporary art institution fears the deflationary power possessed by certain forms of art and tends to camouflage it by trivial topicalisation, so the higher educational institution fears the difficulty attendant upon specialisation and responds accordingly. In the one case what is feared is loss of audience, in the other it is diminution of student numbers. Both of these are symptoms and causes of contraction. The pervasiveness of these inescapable conditions is such as to bring despair to the most resolute of Theodor Adorno's supporters.

As we write, biennales are expanding exponentially and art fairs are being set up in more and more preposterously improbable locations across the globe. The up-market shoppers who control and haunt the latter make donations from funds that link the art fair to the institution. A fund controlled by one such band of socialites has been set up specifically to purchase items from London's Frieze Art Fair for donation to Tate Modern. Artists now often save their most ambitious, largest and most spectacular work for the art fair – a phenomenon no doubt already subject to limp postmodern connoisseurship both in the art institution and in the cultural studies department of some university or other.

III

We ourselves have been implicated in this development, both in the attack upon the paradigmatic status of painting and sculpture and on the types of spectatorship and consumption that were associated with Fine Art – and a fortiori in the idealisations of the museum that were supportive to both. We were involved, in other words, in that moment of crisis that has been called Conceptual Art.[3] One of the difficulties faced by Conceptual Art – which had initially conceived itself as highly portable and distributive, aggressively allographic and indifferent or hostile to the conventional art market and its associated modes of exhibition and display – was that the institution had begun to identify qualities in it that the majority of the artists had been either unable or disinclined to foresee. Critics like William Rubin, of the Museum of Modern

3. The nature of this involvement is discussed at some length in our article "Voices Off: Reflections on Conceptual Art", published in *Critical Inquiry,* Vol. 33 No. 1, Chicago, Autumn 2006, pp. 113-135.

conçu comme hautement transférable et distributif, violemment allographique et indifférent ou hostile au marché de l'art conventionnel et à ses modes d'exposition et de monstration – était que l'institution avait commencé à en percevoir la qualité alors que la plupart des artistes avaient été incapables ou peu enclins à l'imaginer. Des critiques comme William Rubin, du Musée d'Art Moderne de New York, avaient exprimé leurs craintes que le mouvement post-minimaliste conduisit à l'élimination du musée – dans la mesure où certains de ceux qui étaient impliqués dans ce mouvement auraient pu l'avoir fantasmée. Entre temps, cependant, un certain nombre d'artistes avaient trouvé en Europe continentale, des galeries sympathisantes qui avaient conservé une tradition de l'avant-garde intellectuelle nomade – même si elle était davantage associée à la littérature et à la politique qu'à l'art. Incidemment, l'idée du musée national d'art moderne sur la base du modèle à succès établi à New York durant l'entre-deux-guerres s'est répandue dans toute l'Europe. Dans ces conditions, le fait que le mouvement post-minimaliste ou d'Art Conceptuel soit une des tendances d'avant-garde les plus internationales que l'histoire de l'art ait connues était une source puissante d'attraction. Ainsi, ce mouvement dont la raison d'être était une supposée critique du privilège et de l'autonomie, était accueilli par des musées soucieux de démontrer le sérieux et le cosmopolitisme de leur engagement envers de nouveaux développements artistiques, et qui avaient en fin de compte reconnu que l'Art Conceptuel n'allait pas disparaître.

On pourrait dire que les musées d'art moderne – évincés d'une part, par la mémoire de 1917 et le rejet de l'urinoir de Marcel Duchamp, et d'autre part par l'apothéose de ce dernier dans les années 1960 – ont eu l'occasion de revivre le moment d'avant et cette fois-ci, de bien faire les choses. Pour des raisons loin d'être condamnables à bien des égards, les directeurs et conservateurs de ces institutions voyaient dans l'Art Conceptuel une dimension médiatique et discursive capable de rafraichir leur culture – au point d'assimiler une partie du contenu critique envers l'institution de l'œuvre en question.

Cependant, une fois qu'il a été clair – dans les années 1980 environ – qu'il n'existait pratiquement rien de pire que le fait de fermer les portes du musée aux ressources intellectuelles et matérielles et aux motifs d'opposition, elles furent pour le moins appauvries. Il peut y avoir eu dans les institutions de conservation des personnes qui, explicitement ou intuitivement et vaguement, ont perçu dans l'Art Conceptuel le catalyseur essentiel à leur développement. C'est-à-dire qu'ils ont vu dans

Art, New York, had voiced fears that the post-minimalist movement would lead to the elimination of the museum – as some of those involved might indeed have fantasised that it would. Meanwhile, however, a number of artists had found sympathetic galleries in continental Europe, where a tradition of the peripatetic intellectual avant-garde had persisted – albeit associated more with literature and politics than with art. Coincidentally, the idea of the national museum of modern art had spread throughout Europe, based on the successful model established in New York between the wars. Given these conditions, it was a cause of powerful attraction that the post-minimalist or Conceptual Art movement was the most completely international avant-garde tendency that the history of art had witnessed. We saw, then, a movement whose very raison d'être lay in a putative critique of privilege and autonomy, welcomed by museums which were under pressure to demonstrate the seriousness and cosmopolitanism of their commitment to new artistic developments, and which had finally recognised that Conceptual Art was not going to go away.

We might say that the museums of modern art – fired on the one hand by the memory of 1917 and the rejection of Marcel Duchamp's urinal, and on the other by the same artist's apotheosis in the 1960s – were presented with the chance to relive the earlier moment and this time to get it right. For reasons that were in many instances far from dishonourable, the directorates and curators of these institutions saw in Conceptual Art a degree of newsworthy and discursive refreshment of their culture – to the extent of absorbing some of the institutionally-critical content of the work in question.

However, once it became clear – as it had by the 1980s – that there existed virtually nothing so base as to have the museum's doors closed against it, the intellectual and material resources and grounds of opposition were, to say the least, depleted. It is possible that there were those within the curating institutions who, either explicitly or intuitively and vaguely, perceived in Conceptual Art the catalyst essential to their expansion. That is to say, they saw in Conceptual Art a property necessary for the erosion of those categorial boundaries by which institutional expansion had previously been curtailed. It is also possible that those same or other individuals and institutions understood that these were the conditions for considerable expansion and upward mobility in the role of the curator – the curator as avant-garde Űber-practitioner.

l'Art Conceptuel une propriété nécessaire à l'érosion des limites catégorielles qui avaient précédemment limité l'expansion institutionnelle. Il est également possible que les mêmes ou d'autres de ces individus ou institutions aient compris que cela offrait les conditions d'un développement considérable et d'une évolution sociale dans le rôle du conservateur – le conservateur en tant que Űber-praticien d'avant-garde.

Dans ces circonstances, une belle affaire se présentait, en particulier pour ceux dont l'intérêt dans l' Art Conceptuel avait été d'établir un créneau ou une marque avant-gardiste (cette approche étant normalement basée sur une vision grossièrement successionniste de l'histoire de l'art). Si l'artiste avait effectivement fondé une marque, alors le musée d'art moderne libéral lui aurait fourni à peu près tous les moyens de distribution et de développement nécessaires à son succès. Parmi les effets de ce développement dans la culture et la politique du musée qui furent néfastes aux artistes, il y avait l'inhibition vis-à-vis du changement personnel et des risques d'incohérence qu'il entraîne, le découragement vis-à-vis des difficultés internes qui ne résistent pas à des conditions trop rapides de distribution, de circulation et de consommation, et l'identification du pouvoir signifiant de l'œuvre d'art et de la moralité de sa production dans la vie de l'institution elle-même, de sorte que toute œuvre d'art émergeant d'une pratique sociale en quelque sorte indépendante de la sphère de contrôle de l'institution était susceptible d'être vouée à l'échec. Alors que le site de production passait de l'atelier à l'institution, l'artiste était privé de cette intimité créatrice et d'une relative indépendance sans laquelle la critique institutionnelle tend à être peu plausible – pire, il était complice de l'escroquerie.

C'est un truisme virtuel de dire que les pratiques artistiques qui trouvent leurs origines dans l'esthétique de la libération ont été conciliées avec les orthodoxies du marché libéral, et que cela a été possible en grande partie par l'intermédiaire des musées d'art. L'institution a acquis un pouvoir coercitif pour déterminer la forme de l'œuvre de l'artiste. Nous ne prétendons pas qu'une résistance absolue et inconditionnelle à ce pouvoir crucial soit possible en pratique. Reste à savoir ce que serait une résistance qualifiée.

IV

Nous avons commencé à percevoir cela comme étant des conditions dominantes de la pratique artistique lors de la production et de l'exposition de *l'Index Documenta (Index 01)* de 1972, et lors de la ratification et de l'expansion du mouvement de l'Art Conceptuel au cours de les années

Under these circumstances a great deal appeared to be on offer, especially to those whose stake in Conceptual Art had been the establishment of an avant-garde niche or brand (an achievement normally predicated upon a crudely successionist view of art history). If it was indeed a brand that the artist had established, then the liberal modern art museum would furnish almost all in the way of distribution and expansion that might be required for its success.

Among the potentially undesirable effects on artists of this development in the culture and politics of the museum were the inhibition of self-change and of the risks of inconsistency that it entrains, the discouragement of those types of internal complexity that fare badly under conditions of rapid distribution, circulation and consumption, and the identification of the signifying power of the artwork and of the morale of its production with the life of the institution itself, so that any artwork emerging from a social practice in some way independent of the controlling ambit of the institution was liable to be derogated as a failure. As the site of production moved from the studio to the institution, the artist was made bereft of that productive privacy and relative independence without which institutional critique tends to be implausible – and is at worst the result of connivance in fraud.

It is by now a virtual truism that artistic practices that had their origins in the aesthetics of liberation have been accommodated to the orthodoxies of the free market, and that this has been achieved in large part through the agency of the art museum. The institution has acquired a power coercively to determine the form of the work of the artist. We do not pretend that an absolute and unqualified resistance to this determining power is possible in practice. There remains the question of what a qualified resistance might amount to.

IV

The dawning of our own perception of these as the prevailing conditions of artistic practice coincided with the production and exhibition of the *Documenta Index (Index 01)* of 1972, and with the increasing ratification and expansion of the Conceptual Art movement during the 1970s (a development that has culminated in the contemporary use of the term Conceptual Art to identify more or less anything not painting and not sculpture that is possessed or seen to be possessed of some kind of avant-

1970 (développement qui a culminé avec l'utilisation contemporaine du terme Art Conceptuel pour désigner plus ou moins tout ce qui n'est pas peinture ni sculpture qui est doté ou considéré comme porteur d'une dimension avant-gardiste).[4] L'une des propositions critiques de l'*Index* concernait les stéréotypes de l'identité artistique qui avaient persisté alors même que l'objet générique Duchampien avait commencé à se positionner en tant qu'objet d'art paradigmatique. Le propos de l'*Index* était qu'une pratique discursive n'était pas seulement concevable mais aussi viable, à condition que la conversation concernée ait une dimension récurrente nécessaire ; i.e. qu'il était concerné par la nature de ses propres processus et par sa situation interne en tant que condition de prise de conscience de sa situation dans le monde. C'était une possibilité discursive – une sorte de pratique conversationnelle – qui ne pouvait pas être englobée par les objectifs publics du musée, même si des bribes de la conversation pouvaient être réifiées et extraites comme des échantillons qui invitaient le public à participer et à contribuer à l'ensemble de l'œuvre.

Alors que la conversation annotée et indexée du *Documenta Index* avait promis une dimension sociale qui s'est avérée intraitable – un espace conversationnel n'étant pas nécessairement un modèle de communauté exploitable – les habitudes pratiques, les besoins et les tendances suscités par l'*Index* semblaient vraiment valoir la peine d'être conservés. Ainsi, il fallait un lieu de travail. Certes, l'atelier avait toujours été tant une construction idéologique qu'un lieu physique, l'image ou la description de l'atelier avait toujours été le reflet dynamique de l'image même de l'artiste, qu'elle soit substantielle ou mythique. Notre lieu de travail serait, à certains égards, virtuel. Mais il se distinguerait au moins

4. Le *Documenta, Index* ou *Index 01*, est ainsi appelé après sa première exposition à la « Documenta 5 » de Kassel lors de l'été 1972. Dans son aspect physique, il était composé de huit classeurs métalliques montés sur quatre plinthes. Les coffrets contenaient quelque 87 textes écrits par ceux qui étaient alors associés à Art & Language ou à la revue *Art-Language*. Les murs autour étaient tapissés avec un agrandissement Photostat d'un index tapé à la machine. Sous chacune des 87 entrées, les textes restants étaient listés selon trois relations possibles avec le texte cité : une relation de compatibilité, une relation d'incompatibilité ou une relation de transformation, signifiant que les documents pertinents ne partageaient pas la même espace logique / éthique et ne devaient pas être comparés avant une transformation théorique. Dix noms étaient publiquement associés à l'exposition de *Documenta Index*, bien que tous n'aient pas été impliqués dans son élaboration ou son installation. L'adoption d'un principe de responsabilité collective n'était pas simplement une question de réaction vis-à-vis du fait de s'exposer publiquement. Dès le départ, cela avait été une supposition informelle des échanges Art & Langage que les éléments du discours étaient enclins à être différenciés sur des bases plus puissantes que celles de l'auteur. Dans la conception de l'indice, cette hypothèse informelle a été élevée au rang de principe d'organisation

garde aspect).[4] One of the critical propositions actuating the *Index* concerned the stereotypes of artistic identity that had persisted even as the Duchampian generic object had begun to take its position as the paradigmatic art-object. What the *Index* proposed was that a discursive practice was not only conceivable but also sustainable, so long as the conversation involved had a necessary recursive dimension; i.e was concerned with the nature of its own processes and internal situation as a condition of awareness of its situation in the world. Here was a discursive possibility – a sort of conversational pragmatics – that could not be subsumed by the public purposes of the museum, even if bits of the conversation could be reified and lopped off as exhibitable swatches that invited the viewing public to join in and to contribute to the larger body of work.

While the social aspect that the annotated and self-indexing conversation of the *Documenta Index* seemed to promise may have proved intractable – a conversational space not necessarily being a workable model of community – the practical habits, needs and tendencies the *Index* engendered seemed very much worth maintaining. And it followed that what was required was a place of work. The studio has of course always been as much an ideological construct as a physical location, the image or description of the studio always an active reflection of the artist's self-image, whether substantial or mythical. Our place of work would in some respects be virtual. But it was at least distinguished by its very difference with respect to the museum. This difference is not to be defined simply in terms of literal place, rather in terms of the sets of determinations that the conversational and essayistic practice regards as welcome, as against those it regards as inimical to its existence.

4. The *Documenta Index* – otherwise *Index 01* – is so-called after its first exhibition at "Documenta 5" in Kassel in the summer of 1972. In its physical aspect it was composed of eight metal filing cabinets mounted on four plinths. The cabinets contained some 87 texts written by those then associated with Art & Language or with the journal *Art-Language*. The surrounding walls were papered with a Photostat enlargement of a typed index. Under each of the 87 separate entries the remaining texts were listed according to three possible relations to the text cited: a relation of compatibility, a relation of incompatibility or a relation of transformation, signifying that the relevant documents did not share the same logical/ethical space and were not to be compared in advance of some notional transformation. Ten names were publicly associated with the exhibition of the *Documenta Index*, though not all of these had been involved in its working-out or installation. The adoption of a principle of collective responsibility was not simply a matter of strategy in the face of public exposure. It had been an informal assumption of Art & Language interchanges from the start that the materials of discourse were open to being differentiated on more powerful grounds than those of authorship. In the design of the *Index* this informal assumption was elevated to the status of an organising principle.

en se différenciant du musée. Cette différence ne doit pas simplement être définie en termes de lieu littéral, mais plutôt comme des séries de déterminations que la pratique conversationnelle et essayistique considère souhaitables, par opposition à ceux qu'elle considère comme hostiles à son existence.

Certes, la plupart des artistes ont des ateliers dans lesquels «le travail est fait». À l'époque du musée expansionniste, cependant, le travail est généralement réduit à ses aspects mécaniques : clouer, scier et ainsi de suite ou poursuivre des objectifs professionnels. Dans l'atelier du typique artiste pro-musée, une tierce personne sera forcément, soit un assistant, soit un homme d'affaire, soit un agent ou un conservateur. Ainsi, la conversation sera caractérisée soit par la transmission du savoir selon la répartition hiérarchique du travail, soit par des questions de présentation, de distribution et de consommation reflétant les buts et objectifs de l'institution. Mais le modèle établi par les implications du *Documenta Index* pour la pratique actuelle d'Art & Language était a) que la conversation était davantage qu'un éventuel sous-produit de cette pratique – qu'il n'était pas possible d'envisager un moment productif (excepté mécanique) dans l'atelier où une seule personne était présente ; et b) que, pour être aussi pertinente que la pratique, la conversation devait soit jouer un rôle nécessaire en tant que *œuvre* ou agent dans sa production, soit porter un regard critique sur les conditions de sa présentation, distribution et consommation, ou les deux. (En parlant de la présence d'une autre personne, nous n'entendons pas nécessairement une présence littérale, mais plutôt une présence virtuelle dans la mesure où le type de conversation que nous avons décrit assure le principe de stabilité de la pratique.)

Il faut reconnaître que la pratique qui en résulte entretient une relation *improductive* avec l'institution, dans la mesure où elle est hermétique pour les dirigeants de l'institution. Très peu se risqueraient à caractériser un seul élément de notre travail, encore moins la performance conversationnelle dans laquelle cet élément s'inscrit. Dans une culture artistique en proie à des slogans et à des principes éphémères, notre tendance à l'auto-déconstruction complexe risque d'être perçue comme impénétrable et vouée à l'échec supposément associé aux formes transcendées de spécialisation. Alors que l'institution se sent obligée de prendre au sérieux le travail issu d'une carrière artistique longue et acharnée – préfacée par la formule d'authentification «parmi les fondateurs de l'Art Conceptuel» – l'œuvre en question refuse résolument de sembler se prendre au sérieux et ce, pour satisfaire le Romantisme persistant qui fait encore le lien entre l'artiste et le capital.

Of course, most artists have studios in which "the work gets done". In the era of the expansionist museum, however, this is generally work in a relatively reduced and mechanical sense: either nailing and sawing and so on, or the prosecution of some professional purpose. In the studio of the typical museum-active artist, wherever there is another person present besides the artist, that person will tend to be either an assistant, or an entrepreneur, agent or curator. It follows that the conversation will be characterised either by the passing on of instruction in a manner reflecting the hierarchical division of labour, or by questions of presentation, distribution and consumption reflecting the aims and purposes of the institution. But the pattern that the implications of the *Documenta Index* established for the present practice of Art & Language was a) that conversation was far more than a contingent by-product of that practice – that it was not possible to conceive of a productive moment in the studio (except mechanically) where only one person was present; and b) that to qualify as relevant to the practice, the conversation had either to play a necessary part *as work* or as an agent in its production, or to bear critically upon the conditions of its presentation, distribution and consumption, or both. (In speaking of the presence of another, we do not necessarily imply literal presence, but rather virtual presence in so far as the type of conversation we have described provides the sustaining morale of the practice.)

It has to be acknowledged that the resulting practice is one whose relationship with the institution is *inefficient*, in so far as it is indecipherable by the management. There are very few who would hazard a characterisation of an item of our work, let alone of the conversational performance of which that item forms a part. In an artistic culture in thrall to slogans and short-term shibboleths, our tendency to self-dismantling complexity is liable to be seen as impenetrable, and to exhibit all the characteristics of menacing failure associated with the supposedly transcended forms of specialisation. While the institution feels bound to take seriously work that emanates from a long sustained career of sorts – one prefaced by the authenticating formula, "among the founders of Conceptual Art" – the work in question resolutely refuses to appear to take itself seriously, and thus to satisfy the persistent Romanticism that still makes the link between artist and capital.

An example might serve both to clarify the circumstance and to map a connection between the *Documenta Index* of 1972 and a subsequent kind of studio practice with (admittedly broken) heir-lines to a tradition. In 1982 we

Un exemple pourrait à la fois servir à clarifier le contexte et à établir un lien entre le *Documenta Index* de 1972 et une ultérieure pratique d'atelier avec un héritage (certes brisé) de la tradition. En 1982, nous avons produit une œuvre composée de deux tableaux intitulée *Index : the Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I and II.* [5] C'est une œuvre qui reprend le genre de l'Atelier de l'Artiste, avec une référence particulière en termes d'échelle et d'ambition figurative à *l'Atelier de l'artiste* peint par Gustave Courbet en 1855. Courbet décrit son travail comme « une véritable allégorie » où l'on voit « le monde entier venant à mon atelier pour être peint ».[6] Il s'agissait donc d'une œuvre d'un but hautement historique : les réflexions mêmes de l'artiste sur son atelier rendaient le genre élevé. Nos peintures d'atelier sont hantées par l'indexation bathétique, « peinte à la bouche », qui conduit à penser que les artistes étaient, d'une certaine manière perturbés et que le statut du genre est par conséquent dévalorisé. L'altération des capacités physiques de l'artiste implique une possible incompétence dans l'exécution technique de l'œuvre. Toute distorsion détectée peut être perçue non pas comme intentionnellement expressive mais comme accidentelle et malheureuse, l'artiste n'étant pas spécialement romantique et héroïque, mais handicapé et pathétique. Le genre est alors associé au catalogue publicitaire des cartes de Noël peintes par des « artistes peignant de la bouche et du pied », vendues pour des œuvres de charité. En effet, pour un genre ambitieux, peindre à la bouche évoque bien moins le simple bathos qu'une défaite totale. Les *Studios at 3 Wesley Place* sont-ils seulement des exercices burlesques ? Une exposition pourrait-elle encore prendre ces œuvres au sérieux ? Elles ont certainement l'air sérieux. Elles sont grandes et très peuplées de chiffres et de références, mais il se pourrait que les artistes aient juste été en train de plaisanter sur des sujets légers ?

La pratique de la conversation et de l'essai a toujours été un dialogue nuisible et déformant.

Après tout, une telle pratique sera toujours composée de nombreux éléments – de fragments organisés pour ressembler à un tout l'espace d'un instant, simplement pour éviter d'être laissés de côté pour leur forme anormale. Bien que ces

5. Les deux peintures ont d'abord été montrées ensemble à « Documenta 7 » l'été 1982.

6. Dans une lettre à Champfleury écrite en 1854, d'abord publiée, à partir d'une version autographe non datée du Musée du Louvre, dans *Gustave Courbet 1819-1877*, catalogue d'une exposition au Grand Palais, Paris, 1978 ; version anglaise imprimée dans *Art in Theory 1815-1900*, Oxford et Malden Mass., 1998, pp. 370-2. Charles Harrison, Paul Wood et Jason Gaiger, éditeurs.

produced a pair of paintings titled *Index: the Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth I* and *II.*[5] This was work that took up the genre of the Artist's Studio, making particular reference in terms of scale and figurative ambition to Gustave Courbet's *Atelier de l'artiste* of 1855. Courbet described his work as "a real allegory", and as showing "the whole world coming to my studio to be painted."[6] It was, then, a work of elevated historical purpose: the artist's reflections upon his studio rendered as high genre. Our studio paintings are haunted by the bathetic indexation, "painted by mouth", which provokes the thought that the artists were somehow impaired and that the status of the genre is consequently lowered. The physical impairment of the artist implies the possibility of a consequential incompetence in technical execution of the work. Any perceived distortion may have to be seen not as intentionally expressive but as accidental and unfortunate, the artist not as romantic and heroic, but as disabled and pathetic. The genre becomes connected to the catalogue advertising Christmas cards produced by "mouth and foot artists", to be sold for charity. Indeed, for an ambitious genre, painting by mouth might suggest not so much mere bathos as total loss. Are the *Studios at 3 Wesley Place* merely exercises in burlesque? Might an exhibition still take these works seriously? They certainly look serious. They are large and highly populated with figures and referential detail, but could it be that the artists were just fooling around to no serious purpose?

The conversational and essayistic practice has always been a dialogue with impairment and disfigurement.

After all, such a practice will always be formed of such things – of fragments made to seem like a whole for a moment, only to risk abandonment as ill-formed. Though these fragments are what can be housed in institutions, they will always be things that strive, albeit with limited success, to supply a context for themselves. In recent years we have made exhibitions of such fragments in various institutions of modern art, notably in 1999 at the Foundation Antoni Tapies in Barcelona and at PS1 in New York, and in 2002 at the Musée d'art moderne Lille Metropole at Villeneuve d'Ascq. Designed in response to the demand for retrospection,

5. The two paintings were first shown together at "Documenta 7" in the summer of 1982.

6. In a letter to Champfleury written in 1854, first published, from an undated autograph version in the Louvre, in *Gustave Courbet 1819-1877,* catalogue of an exhibition at the Grand Palais, Paris, 1978; English version printed in Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, eds., *Art in Theory 1815-1900,* Oxford and Malden Mass., 1998, pp. 370-2.

fragments puissent être abrités dans des institutions, ils seront toujours des choses qui s'efforcent, dans un succès limité, de fournir un contexte pour eux-mêmes. Ces dernières années, nous avons exposé ce type de fragments dans différentes institutions d'art moderne, notamment en 1999 à la Fondation Antoni Tapies à Barcelone, au PS1 à New York, et en 2002 au Musée d'art moderne Lille Métropole à Villeneuve d'Ascq. Conçus en réponse à la demande de rétrospection, il s'agissait d'assemblages d'œuvres et de représentations d'œuvres que nous avons chacun nous-mêmes ordonnés de manière à fournir à la conversation interne des fragments un contexte possible hors de portée de l'institution dans laquelle ils ont sans doute été confortablement abrités.[7]

these have been assemblages of works and representations of works, each so ordered by ourselves as to provide for the internal conversation of fragments a potential context beyond the reach of the institution within which they have been no doubt comfortably lodged.[7]

7. Pour d'autres réflexions sur le sujet du musée moderne, voir notre « Failed Town Planning », publié pour la première fois sous la forme d'un article de Josep Montaner et de Jordi Oliveras, *The Museums of the Last Generation,* Londres et New-York, 1986, dans *Artscribe International*, No. 62, mars-avril 1987 ; réimprimé dans Art & Language, *Writings*, Madrid, 2004, pp. 143-8

7. For further deliberations on the subject of the modern museum, see our "Failed Town Planning", first published as a review of Josep Montaner and Jordi Oliveras, *The Museums of the Last Generation,* London and New York, 1986, in *Artscribe International,* No. 62, March-April 1987; reprinted in Art & Language, *Writings,* Madrid, 2004, pp. 143-8.

S
O Painting - representing nothing
L Object - contentless and no-contentless solid state
I Acrylic Sheet - half reflection
D Sculpture - turns an inch a month
Fungus -
S Acid Boxes - all to do with preservation/restoration concepts
T Boxes -
A Triptych (R. Van Der Weyden) Three painting objects - one content area
T Triptych (Corot, Rubens, Rothko) Three painting objects - three content areas yet one content area by virtue of distinguishing three content areas (continuity of content areas)
E Triptych (NC NC NC)

No Triptych

Chart for a painting

Art & Language, *Painting I Number 20*, 1966.
Certificat, impression photographique sur papier, 20.2 x 25.6 cm. Peinture, impression sur papier monté sur panneau, 107 x 152 cm.

ART-LANGUAGE

Volume 5 Number 2 *March 1984*

Art & Language, *Art-Language, Volume 5 Numéro 2*, mars 1984.

ART & LANGUAGE

ENTRETIEN

—

VICTORINE MEUREND AVEC ART & LANGUAGE

INTERVIEW

—

VICTORINE MEURENT WITH ART & LANGUAGE.

DÉJÀ PRÉSENTÉ DANS LE STYLE DU JACKSON POLLOCK BAR
FIRST INSTALLED IN THE STYLE OF THE JACKSON POLLOCK BAR

—

2002, LISSON GALLERY, LONDRES
2016, CHÂTEAU DE MONTSOREAU - MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Victorine Meurend : De tous vos écrits, un passage en particulier a souvent été cité. Vous y évoquiez les retombées de l'*Index* de la Documenta de 1972. Voici ce que vous écriviez : « N'importe quelle image du public est soumise à un réalisme nécessaire qui devrait l'empêcher de devenir le produit d'un fantasme libéral (ou autre) qui serve ses propres intérêts. Dans une logique réaliste, donc, Art & Language ne pouvait concevoir *aucune* assemblée alternative qui ne soit composée des membres de ses projets et de ses discussions eux-mêmes – peu importe de qui il s'agissait ». On peut en tirer la conclusion suivante : vous êtes uniquement intéressés par une discussion à rideaux fermés, et vous estimez – et agissez de la sorte – que la pratique artistique ne peut et ne doit s'effectuer qu'à travers un certain isolement patricien.

A : Ce n'est pas fini. Nous ajoutions : « Dans la mesure où il existait alors un public *potentiel*, il ne se composait pas de spectateurs apathiques, mais de lecteurs et d'amateurs curieux. Par conséquent, cela n'invite pas à penser que les travaux d'Art & Language se destinent à un public auto-suffisant, constitué uniquement des membres d'Art & Language. Cela veut plutôt dire qu'il n'existe aucun principe fiable en vertu duquel un ensemble de membres ou d'enseignants se séparerait du monde plus vaste des amateurs ou des lecteurs».

B : Nous ne pensions pas que, dans notre système, nous étions voyants et le public était aveugle. Selon la nature du système, nous sommes soit tous voyants, soit tous aveugles.

C : Le sens de ce passage a souvent été mal compris : il s'agit d'une menace exercée sur la profession, à laquelle il n'existe aucune issue définitivement heureuse. Les membres du groupe n'en tirent pas nécessairement profit – ils peuvent aussi en être les victimes. Peu importe la manière dont d'autres ont pu se la représenter, la déformer au passage, cette menace ne décroît toujours pas.

VM : Y aurait-il alors toujours eu un aspect social au projet d'index d'Art & Language ? Êtes-vous sûrs qu'il ne s'agit pas plutôt d'une manière d'implanter un contenu « politique », tout en nous prenant un peu par les sentiments ?

B : Certains artistes font du social le point d'orgue de leur œuvre. De notre côté, nous avons préféré imaginer que, dans la lignée de nos tendances syndicalistes, une culture artistique « conversationnelle » pourrait remplacer une vulgaire dualité carriériste (et ses autres dérivés idéologiques) dans notre collaboration – dans notre apprentissage hasardeux des autres et des nôtres. Plus particulièrement, nous pensions que cette pratique conversationnelle permettrait de transformer la substance matérielle du monde de l'art – tout en transformant les pratiques de petite entreprise privée des artistes avides et ambitieux en activités collaboratives, sociales et autogérées.

C : La culture artistique deviendrait alors quelque chose que l'on peut apprendre des uns des autres. Comme cette conversation se nourrirait essentiellement de négations et de réfutations, on observerait une résistance *systématique* à toute connivence avec l'académie.

A : Le projet d'index devait pouvoir s'auto-décrire et s'auto-reproduire. Il devait être à l'aise dans son caractère singulier, mais être également capable de s'auto-transformer. Il devait ainsi former un ensemble fondamentalement instable.

Victorine Meurent: From all that you have written there is one passage that has been much quoted. You were addressing the aftermath of the Documenta Index in 1972. What you said was this: "The requirement of realism to which any image of the public must submit is that it should not be the self-serving product of a liberal (or other) fantasy. Realistically, Art & Language could identify no *actual* alternative constituency which was not composed of the participants in its own projects and deliberations – whoever they might be." The conclusion that gets drawn is that you are only interested in talking to each other, and that you believe – and act as though – practice can and should be pursued in some kind of patrician isolation.

A: But we went on. "In so far as there was a *potential* public, it was composed not of dispassionate spectators, but of interested readers and learners. The implication of this circumstance was not that the members of Art & Language constituted the only and sufficient audience for Art & Language work. It was rather that no secure principle existed whereby a body of members or teachers or authors could be divided off from the larger world of learners or readers."

B: Our point was that the system we inhabit is not one in which we are sighted and the public is blind. We are all sighted or we are all blind according to the nature of the system.

C: The substantial point of the quotation is always missed: here is a threat to the profession. Here are no positivistically healthy moves. The participants are not necessarily beneficiaries – they might be victims. For all that it may be misrepresented in other agendas, that threat has not abated.

VM: Has there in fact always been a social aspect to the Art & Language indexing project? Are you sure that it is not in fact a way of importing sentimentally "political" content?

B: There are artists whose work has the social as its hypostatized content. We imagined, however, in our syndicalistic way, that in our collaboration, our inexpert learning from each other and from others, a "conversational" artistic culture might replace the crude dialectics of career – and its ideological appurtenances. More particularly, we thought that through our conversational strivings the mediate material substrate of the art world might be transformed – as the small-business practice of the small businessman-cum-entrepreneur artist was herself/himself transformed into a collaborative and sociable describer and self-corrector.

C: Artistic culture would become something we could learn from one another. Insofar as negation or refutation was fundamental to the conversation, co-option to the academy would have been *systematically* resisted.

A: The indexing project was conceived as self-replicating and self-describing, secure in its distinctiveness, but simultaneously self-transforming – insecure not simply at its margins.

B: Distinctive, but systematically ordinal and unwelcoming with regard to questions of identity.

A: This does not, of course, mean that we do not do what we do.

B : Un projet distinct, mais systématiquement ordinal et plutôt hostile aux questions d'identité.

A : Bien entendu, cela ne veut pas dire que nous ne faisons pas ce que nous avons à faire.

VM : Par ailleurs, on vous a souvent reproché que vous contentez de « creuser » : que votre réflexivité, la nature auto-descriptive de votre pratique artistique, ne constitue qu'une excavation et qu'elle vous autorise une certaine nonchalance face au monde alentour.

B : « Creuser ». Je suppose que c'est une façon de décrire ce que nous faisons.

A : Il y en a d'autres. L'action de creuser peut cependant conduire à l'effondrement de nombreux édifices, ne l'oublions pas.

C : Voici ce que nous faisons, selon moi, ou du moins voici les questions que nous avons soulevées dans *Homes from Homes*. De manière générale, nous avons travesti, re-décrit, emblématisé, refait, copié, rendu allégorique ou bien déplacé, replacé, parodié, thématisé, et ainsi de suite – à des degrés divers et de manière différente – certaines pièces du patrimoine culturel dont Art & Language peut se considérer comme l'auteur, l'origine, comme proche associé, responsable, etc.

VM : Je voudrais tout de même souligner à nouveau que ce genre de pratiques réflexives manque d'engagement, et quelque part manque d'une dimension culturelle et sociale.

B : Téléogiquement parlant, c'est vrai que c'est faible. Je veux bien reconnaitre une faiblesse à propos de leur finalité. Pour répondre à la seconde partie de votre commentaire, je pense qu'il faut se poser deux questions : 1) Sur quoi se pose notre réflexivité ? 2) Comment s'exerce-t-elle, ainsi que cette re-description, entre autres, dont nous parlons ? S'il s'avère que le matériel originel soit lui-même doté d'un regard vers l'extérieur, il se pourrait bien que cet élément, ainsi que le contexte qui l'entoure, auront des répercussions sur la réflexivité à venir. Cela nous renseigne un peu sur le fonctionnement idéologique, social, pratique de notre méthode auto-référentielle, et vice-versa.

A : Si l'art ne peut s'envisager simplement comme un ensemble d'objets décrits d'une certaine manière, il ne peut absolument pas non plus être considéré comme un simple mode d'attention.

C : Il serait peut-être plus simple de dire qu'il s'agit d'une somme de choses, dans le sens large, examinées à travers un ensemble de descriptions. Ces descriptions entrent souvent en conflit. La première chose à retenir, peut-être, est que ces éléments doivent posséder ou impliquer une dimension de description réflexive. À défaut, l'intérêt qu'ils portent au monde extérieur et leur capacité qui en découle à décrire le monde feront l'objet de choix et de besoins arbitraires.

A : Il s'en suit qu'une forme d'autonomie est inévitable. Les lourdeurs et les discussions sans fin associés à cette notion d'autonomie, au fond relativement facile à saisir, ont rarement fait preuve d'un intérêt culturel, encore moins d'une dimension sociale.

VM: Another charge and I think you have to answer it is that you just dig – that the reflexivity, the self-descriptive nature of your practice is mere excavation and that that enables you to be insouciant with regard to the world beyond.

B: "Digging." I suppose that's one way to describe what we do.

A: There are others. But what can be said for digging is that it has been known to cause certain edifices to collapse.

C: Here's what I think we do, or rather have raised questions about in *Homes from Homes*. In general terms, we've travestied, redescribed, emblematised, re-done, copied, allegorised, otherwise displaced, replaced, joked about, thematised – and so on, to various degrees and in many different ways – some items of cultural furniture of which Art & Language is seen as the author or origin, or has been closely associated with, is responsible for and so on.

VM: I would still want to suggest to you that this sort of reflexive stuff is disengaged, somehow lacking in social or cultural purpose.

B: Teleologically weak. I'd admit to its teleological weakness. As to the other thing, one has to ask at least two questions. 1) What are we being reflexive about? 2) How do we do the reflecting, redescribing and so-on. If it turns out that the original material has some outward regard, then it may well turn out that this and certain contingencies of the present will have a certain bearing on the (later) reflection. It will tell us a certain amount concerning the ideological, social, or practical serviceability of our redescription, and vice versa.

A: While art is not simply a bunch of objects under some description, it is definitely *not* a mere mode of attention.

C: It may be better to say that it is a bunch of things in a wide sense under a set of descriptions. These descriptions are often conflicted. The first thing, perhaps, is that such stuff must have or must imply a self-description. Unless this is available, its outward regard and its consequent capacity to describe the world will be matters of arbitrary choice or need.

A: What follows from this is that a certain autonomy cannot be avoided. The sweating and overcooking that's been associated with this not particularly difficult notion has rarely been of cultural interest and is certainly to very little social purpose.

B: It should now be no surprise if we suggest that it is with a set of reflexive and reciprocal, indeed necessarily dialectical, descriptions that we can try to describe the world. It will be no surprise if we suggest that all apparent exceptions to this practical formula are in fact either client to it or vacuous.

C: Our argument is in fact quite close to Niklas Luhmann's. He described art, among other things, as an autopoietic system that knows a bit about the world it must treat as its background. For him art is made of the communications within and presumably out of such a system.

B : Sans surprise, nous estimons que c'est avec cet ensemble de descriptions réflexives et réciproques, nécessairement dialectiques donc, que nous pouvons tenter de décrire le monde. Sans surprise, nous estimons également que toutes les exceptions qui semblent y échapper sont en fait vides de sens, ou peuvent être considérées comme vendues.

C : Cet argument est en fait assez proche de celui de Niklas Luhmann.

Il décrivait l'art, entre autres choses, comme un système autogéré qui connaît deux-trois choses du monde, mais le traite en arrière-plan. Pour lui, l'art est fait de communications à l'intérieur de ce système et de ce système lui-même.

VM : Je n'ai jamais entendu parler de Luhmann mais d'après ce que je comprends, vous auriez pour point commun de réduire l'art à une formule de systèmes théoriques.

B : Non, c'est le reste qui l'intéresse, en ce qu'il mystifie, sans pour autant être mystique. « Même si (l'art) utilise le texte comme un médium artistique, ses " communications " ne peuvent être traduites fidèlement à travers des mots (encore moins des concepts) ».

C : Ce qui résulte de tout ça, c'est que la pratique artistique peut résister à un effondrement, elle peut ne pas tomber dans ce spectacle désolant et dans ce barbarisme manipulateur, tant qu'elle travaille dur à sa propre indétermination, et à son projet infini d'auto-description.

B : Il s'agit là d'un art sans purification, sans contrôle.

A : Cet art-là est né d'une certaine incivilité au sein d'un État contrôlé par les institutions culturelles et curatoriales.

VM : L'art n'est donc qu'un discours sociologique, en perte d'autonomie ?

A : Luhmann est loin de considérer l'art comme un supplément sociologique. Il est conscient des développements et des complexités de l'art moderne, qu'il considère comme relativement autonome, et il énumère minutieusement les conditions qui ont rendu cette autonomie possible et nécessaire.

VM : Ne pensez-vous pas que l'art court – parfois – le danger de se borner à illustrer cette théorie ?

B : Non, Luhmann ne commet jamais l'erreur classique du philosophe qui consiste à traiter les œuvres d'art comme de simples cas indéterminés, des illustrations, des exemplifications ou des puzzles ontologiques ou herméneutiques. A l'encontre de ses héritiers les plus célèbres, Luhmann ne se contente pas de s'appuyer sur ce bon vieux René Magritte, le compagnon du philosophe, pour balancer les tartes à la crème d'images « paradoxales », qui « ne reflètent rien ».

VM : Je ne peux toujours pas comprendre comment ce mélange étrange de sociologie et de théorie des systèmes peut renseigner une « internalité » du discours artistique.

VM: I've never heard of Luhmann but as I understand you, both you and he are trying to reduce art to systems-theoretical formulae.

B: No, it's the mystifying but unmystificatory remainder that interests him. "Even if it (art) employs text as an artistic medium its "communications" cannot be adequately rendered through words (let alone concepts)".

C: The upshot of all this is that artistic practice can resist meltdown into hopeless spectacle and manipulative barbarism insofar as it works hard on its own indeterminacy, its endless project of self-description.

B: This is art without purification or police.

A: It is art born of the practice of bad citizenship in a state controlled by the academy of cultural studies and its curatorial cognates.

VM: So art is some sort of sociological adjunct, lacking autonomy?

A: Luhmann is far from regarding art as a sociological adjunct. He is aware of developments and complexities in modern art conceived as relatively autonomous, and he produces an informative reconstruction of the various conditions which made this autonomy both possible and necessary.

VM: Don't you think that there's a danger that art just illustrates his theories – sometimes?

B: No, he is never guilty of the typical philosopher's error of treating works of art as merely underdetermined cases, illustrations or exemplifications of ontological or hermeneutical puzzles. He, unlike one of his notable followers, does not simply rely on dear old René Magritte, the philosopher's friend, to make the exemplary case with a game of unreflective but "paradoxical" pictoriality.

VM: I still can't tell how this weird mixture of sociology and systems theory can say anything "internal" to artistic discourse.

A: This social systems theorist makes sense of "Conceptual Art" not as a historically purblind scandal of pickled sharks and unmade beds, nor as an occasion for post-modernists" opportunism and spectacle…

C: Nor yet as the freeing of tendency from a formalist straightjacket, but as a quasi-fatal necessity driven by the historical and philosophical or theoretical breakdown of previously sustainable (even self-sustaining) aesthetic systems.

VM: Are you saying that he understands what Conceptual Art thought it had to do?

B: "Under the conditions of autonomy, this means that art must surpass itself and eventually

A : Ce théoricien du système social comprend l'« Art Conceptuel » non pas comme un scandale qui ne voit pas l'histoire et qui est fait de requins tachetés ici, de lits défaits là, ni comme une occasion pour les postmodernes d'exercer leur arrivisme ou de se donner en spectacle.

C : Non plus comme une échappatoire à un carcan formaliste, mais bien comme une nécessité quasi-fatale, conduite par un effondrement historique, philosophique ou théorique des systèmes esthétiques autrefois actifs (voire auto-suffisants).

VM : Êtes-vous en train de dire qu'il comprend le but ultime de l'Art Conceptuel ?

B : « En étant nécessairement autonome, l'art doit se surpasser et finalement réfléchir à ses propres dépassements de soi ». Peu de remarques capturent aussi perceptivement que celle-ci les éléments clefs de l'existence de l'Art Conceptuel des années 1968–70.

C : La plupart des observateurs y ajoutent une dimension déçue de « goût » ou encore une frustration quant à sa « signification ». Luhmann nous a rappelé qu'il existe une dimension sociale et sociologique à l'Art Conceptuel, plutôt qu'une dimension purement « philosophique », comme on l'entend si souvent.

VM : Vous avez intitulé un cours de théorie de l'art que vous enseigniez au début des années 1970 « Romantisme ». Je pensais alors que ce titre était une ruse pour dissimuler le contenu de la théorie de l'art aux autorités. Cependant, faisiez-vous également référence à un sens Hégélien, renvoyant à la disparition de l'art dans la philosophie ?

B : Luhmann écrit succinctement que « Lorsque Hegel parle de la fin de l'art [...] il ne peut vouloir dire qu'une chose : l'art a perdu sa relation immédiate à la société et aux affaires du monde et doit désormais prendre conscience de sa propre spécificité ».

C : Il continue en disant que « la spécificité du système de l'art [...] autorise la relation entre le système et l'environnement à être réintroduite dans le système sous la forme d'une relation entre autoréférence et hétéro-référence ». Il demande : « Comment le soi peut-il être identifié sans rien exclure ? ».

A : C'est ce que nous essayons de faire, à travers nos pratiques de description et de re-description.

B : C'est avec ces éléments en tête que nous poursuivons le but d'un « hétéro-référentialité ».

C : Ou, en d'autres termes, d'une dimension dialogique à notre travail.

B : C'est comme cela que ça marche.

C : C'est un moyen d'intégrer l'art dans la vie quotidienne : en acceptant, décrivant et re-décrivant sa propre spécificité comme une forme à part entière. Les tentatives de déni de cette spécificité dissolvent l'art dans la sphère médiatique du journalisme et la réduisent à une cible passive pour le barbarisme de la publicité.

reflect upon its own surpassing of itself". There are few other remarks that capture the improbable requirements on a Conceptual Art of around 1968–70.

C: Most observers bring either a disappointed sense of "taste" or a frustrated sense of "meaning" to it. Luhmann reminded us that there was a social and sociological dimension at work in Conceptual Art, rather than, as is usually assumed, just a "philosophical" one.

VM: You once called an art theory course you were teaching in the early 1970s "Romanticism". I used to think that this title was a ruse to hide the theory from the authorities. But was there also a Hegelian sense in the back of your minds that you were seeing the disappearance of art into philosophy?

B: Luhmann writes succinctly that "When Hegel speaks of the end of art [...] he can mean only one thing: art has lost its immediate relation to society and worldly affairs and must henceforth acknowledge its own differentiation".

C: He goes on to say that "the differentiation of the art system [...] allows the relation between system and environment to be reintroduced into the system in the form of a relationship between self-reference and hetero-reference". He says: "How can the self be indicated if it excludes nothing?"

A: That's the point of our practice of describing and re-describing.

B: That's the point of attempting to generate hetero-reference.

C: Or, under another description, dialogic aura.

B: That's the way it works.

C: This is a way that art can be integrated into the everyday: by accepting, describing and re-describing its own differentiation as form. Attempts to deny this differentiation collapse art into the media space of journalism and render it the passive client to the barbarism of publicity.

A: Art that has been asked no internal technical questions, that possesses no internal complexity, has no reflexive entity and thus nothing to differentiate. As a result, it can be put to any use or none. This almost always means that it is co-opted to the ideological interests which capital's various academies represent.

B: The character of modern art, according to Luhmann, "require[s] that works of art converse with one another, that art cite, copy, reject, renew, ironise ...today this is called "intertextuality", which is another way of saying the system must have a memory".

VM: But does the "citing", "renewing", "ironising" etc. refer to productive requirements or to the indices of mere consumption?

A : L'art qui ne s'est posé aucune question technique sur son propre système, qui ne possède aucune complexité interne, n'a pas d'entité réflexive, et donc aucune spécificité. Par conséquent, il peut servir à tout, et surtout à rien. Cela veut presque dire qu'il est soumis aux intérêts idéologiques représentés par les diverses académies de l'industrie culturelle.

B : La personnalité de l'art moderne, selon Luhmann, « requiert que les œuvres d'art discutent les unes avec les autres, que l'art cite, copie, rejette, renouvelle, ironise [...]. On appelle cela 'intertextualité' aujourd'hui, ce qui est un autre moyen de dire que le système doit posséder une mémoire ».

VM : Cependant, est-ce que « citer », « renouveler », « ironiser », etc. renvoient à des conditions de production ou uniquement à des indices passés et présents de consommation ?

C : L'art pour la gloire, pour décorer, ou pour servir l'industrie de la culture n'a rien à craindre de sa propre re-description puisque celle-ci demeure banale ou externe.

VM : Picasso est considéré comme le peintre le plus représentatif de son époque, et ce pour de bonnes raisons ; l'unité de son travail ne peut plus désormais se comprendre en termes de forme ou de style mais uniquement à travers l'ironie qu'il décline dans tous les styles et les formes possibles. Vous considérez-vous comme Picasso, en ce sens ? Je pose cette question car il existe, il me semble, un argument convaincant qui voit dans cette « ironie » la faiblesse de Picasso – il aurait ainsi échoué à saisir les implications doubles de la photographie et de l'abstraction et s'en est isolé – entraîné dans la misanthropie et la misogynie que l'on connaît.

C : Dire que Picasso était *la* figure la plus productive du siècle, *la* plus inventive de la modernité, ce n'est pas nouveau. Aujourd'hui nous faisons face à la « démocratie » des «Beaux-Arts-*Lite*» ['Fine Art-Lite'], et il ne s'agit pas simplement d'une légère vulgarisation, mais d'une situation bien réelle, qui se réclame apparemment de nombreuses indéterminations. Nous pourrions dire, dans ce cas, que les « Beaux-Arts-*Lite*» ne sont pas simplement une version vulgarisée de la modernité, mais un instrument infiniment reproductible et commercialisable de l'industrie de la culture.

B : Et il n'y a rien de bien intéressant dans cette forme de désapprobation spenglerienne de ceux qui pensent que Picasso a échoué à répondre aux besoins de son époque.

VM : Comment répondez-vous à votre propre injonction enjoignant l'art à travailler dur à ses propres indéterminations ?

C : « C'est la contradiction performative qui compte, une « déconstruction » qui se retourne sur elle-même ».

A : Au bout du compte, l'artiste doit refléter ces problèmes dans les objets qui sont construits – qui sont fabriqués. Souvenez-vous de l'observation de ce petit malin de Barnett Newman, « l'esthétique est aux artistes ce que l'ornithologie est aux oiseaux ». Par ailleurs, l'artiste doit encore faire face à cette possibilité : « si tout est possible, alors les critères de sélection de ce qui est acceptable doivent naturellement être renforcés ».

C: Art as celebrity motif, as the ornament of management and distribution, is at no risk from its own redescription, since this will be either trivial or external.

VM: Picasso is considered the representative painter of this century and for good reason; the unity of his work can no longer be comprehended in terms of form or style, but only in terms of an irony which he probes in all conceivable forms and styles. Do you see yourselves as like Picasso in this regard? I ask this because there is, I think, a persuasive argument that this "irony" is Picasso's weakness – that he failed to grasp the implication of both photography and abstraction and was isolated by them – doomed to the misanthropy and misogyny that that entrains.

C: There's nothing new in saying that Picasso was *the* strenuously productive self of classical modernity. Today we confront the "democracy" of Fine Art Lite, and this is not simply a dumbing-down reduction but a real condition apparently replete with indeterminacies. We might say, then, that "Fine Art-Lite" is not simply a dumbed down version of classical modernity but an infinitely reproducible and infinitely distributable instrument of entrepreneurial culture.

B: And there's nothing much interesting in the Spenglerian disapproval of those who say that Picasso failed to heed the commands of the epoch.

VM: How then do you obey your own injunction that art has to work hard at its own indeterminacies?

C: "What counts is a performative contradiction, a "deconstruction" that turns back upon itself."

A: In the end, the artist has to reflect these problems in objects that are constructed – made. Remember Barnett Newman's smart-assed observation, "Aesthetics is for artists as ornithology is for birds". And the artist still has to face this possibility: "If anything is possible, then the criteria for selecting what is admissible must be tightened".

C: "Operative closure, the emancipation of contingency, self-organisation, poly-contextuality, the hyper-complexity of self-descriptions or, simpler and less accurately formulated, pluralism, relativism and historicism – all of these trends offer no more than different cross sections of the structural fate of modernity."

B: "By suffering its own condition, art shows just how it is". The question still is, how might the tightening be done?

C: We're trying to say that it is not paradoxical to say that it can only be done under conditions that both proliferate representational modes and ensure that these have some sort of internal complexity.

VM: But in saying this, you are turning your back on Conceptual Art.

C : « L'autosuffisance, l'émancipation aux contingences, l'autogestion, la multiplicité des contextes, l'hyper-complexité de la réflexivité ou, pour parler en termes plus simples et plus grossiers, le pluralisme, le relativisme et l'historicisme – toutes ces tendances n'offrent rien de plus que différentes routes qui mènent toutes à la fatalité structurelle de la modernité. »

B : « En souffrant de sa propre condition, l'art se montre tel qu'il est ». Une question demeure cependant : comment exercer ce renforcement ?

C : Ce qu'on essaye d'expliquer, c'est qu'il est cohérent de dire que ce renforcement ne peut s'exercer que par des conditions qui autorisent la prolifération des modes de représentation et assurent que ces derniers possèdent une certaine forme de complexité interne.

VM : En disant cela, vous tournez pourtant le dos à l'Art Conceptuel.

A : Art & Language a souvent été souvent été associé avec l'histoire – ou la pseudo-histoire – de l'Art Conceptuel. Cette association a souvent fonctionné comme une limite à sa compréhension. D'un point de vue puriste, l'Art Conceptuel a aboli l'art décoratif, que célébrait la critique moderniste. Mais depuis notre perspective contemporaine, vexés que nous sommes par l'Art Néo-Conceptuel, par l'Art Conceptuel classique, et par les fictions qui en découlent sur le marché, nous pourrions maintenant considérer que l'art décoratif avait en fait une vie « interne » complexe au sein de l'art moderne – une vie qui était nécessairement marginale, subversive, criminelle. C'est peut-être avec cette possibilité à l'esprit qu'Art & Language a transformé *Index 01*.

VM : C'est une œuvre d'Art Conceptuel qui a attiré des expressions comme « substantielle » et « séminale ».

A : Dans une altérité radicale à l'Art Conceptuel. Dans *Index: Wrongs Healed in Official Hope* l'œuvre la plus ancienne est comprise comme de l'art décoratif.

C : Et pourtant, cet aspect décoratif est hanté par les vestiges de quelque chose qui pourrait le perturber assez gravement.

B : Dans l'*Index* original, le dispositif était simplement composé de socles et classeurs, dans lesquels une multitude de textes était contenue, consignée. Le fait que ces dispositifs physiques constituaient une sorte d'installation post-minimaliste était une conséquence plus ou moins volontaire de l'influence des modèles dominants de l'époque.

A : L'« œuvre » résidait à la fois dans les textes et dans l'espace environnant. Dans le nouvel *Index*, les surfaces soutiennent activement les peintures, affirmant ainsi l'importance des composants physiques dans l'esthétisme final. Les classeurs d'autrefois, eux, ne constituaient que des marionnettes.

VM : Des marionnettes de ventriloques ?

A: It is with the history – or pseudo-history – of Conceptual Art that Art & Language has been most widely associated. That association has for long now functioned as a limit upon criticism and interpretation. In its purist self-image, Conceptual Art abolished that which Modernist criticism celebrated as the decorative. But from the perspective of the present – vexed as we are by Neo-Conceptual Art, by Classic Conceptual Art and by related fictions of the market – another possible history might be one in which decoration had a complex "internal" life in modern art – a life which was necessarily marginal, subversive, criminal. In apparent pursuit of this possibility Art & Language has transformed the 1972 *Index 01.*

VM: … it is a work of Conceptual Art that has attracted expressions like "substantial" and "seminal" …

A: … into Conceptual Art's categorical other. In *Index: Wrongs Healed in Official Hope* the earlier work is recapitulated as decoration.

C: Yet this is decoration haunted with the vestiges of what might be a troubling significance.

B: In the original *Index*, plinths and filing cabinets were the mere furniture by which an array of texts was supported and concealed. That these physical vehicles constituted a kind of post-Minimalist installation was a more-or-less accidental consequence of their contingency.

A: The "work" was in the texts and on the surrounding walls. In the new *Index* it is as supports for painting that the supporting surfaces present themselves, thus claiming the status of necessary components in an aesthetic totality. The cabinets are dummies.

VM: Ventriloquists" dummies?

A: Yes, and nothing is left of the earnestly irresponsible (or irresponsibly earnest) writings which their originals once contained. In *Wrongs Healed in Official Hope,* the text becomes literally superficial, a rococo filigree to which the ensemble submits in the name of an insidious topicality. The text is degenerate both in its origins, which lie in the literature of sadomasochistic pornography, and in the form of its presentation. The viewer-as-reader strains to catch echoes, at once fascinating and absurd, of a world of violence and passivity, as though a narrative of human fantasies was being transmitted through a damaged or aphasic mach

C: "It was weekend, time for some real fun in the school. The entire weekend was one long torture session. Many of the girls were tortured without letup from Friday night to Monday morning. Valencia was in the great master dungeon, in chains, her ass covered with dozens of fresh welts. She whimpered and cried, but watched in fascination the torture of other girls. It was the wildest and most rousing thing she had ever seen."

B: "It was weekend, time for some real sun at the pool. The entire time was one long scorcher impression. Many of the girls were torpid without let-up from Friday to Monday

A : Oui, et il ne reste rien de cette irresponsabilité sincère (ou de cette sincérité irresponsable) des écrits contenus dans l'*Index* original. Dans *Wrongs Healed in Official Hope*, le texte se transforme et devient superficiel (au sens littéral), comme un filigrane rococo dans lequel l'ensemble se soumet au nom d'une actualité qui s'infiltre partout. D'une part, le texte se détériore, se ratatine dans son origine (qui repose dans la littérature porno SM), et d'autre part, les formes de ses représentations se transforment également. Le spectateur-lecteur doit alors faire l'effort de trouver les correspondances entre ces deux pôles. L'ensemble est aussi fascinant qu'absurde, évoque un monde de violence et de passivité, comme si on avait diffusé des récits sortis tout droit de fantasmes humains à travers une machine aphasique ou endommagée.

C : « C'était le week-end, le moment idéal pour s'amuser à l'école. Le week-end entier était une longue séance de torture. La plupart des filles se faisaient torturer sans interruption du vendredi soir au lundi matin. Valencia était dans le grand donjon du maître, cette traînée, son cul couvert d'une douzaine de fraîches griffures. Elle gémissait et pleurait, mais regardait avec fascination la torture infligée aux autres filles. C'était la chose la plus insolite, et la plus fascinante qu'elle n'avait jamais vue ».

B : « C'était le week-end, un moment idéal pour se baigner. Le weekend entier était une longue séquence de torpeur. La plupart des filles se faisaient défoncer sans interruption du vendredi au lundi matin. Valencia était dans le grand donjon du maître d'hôtel, à traîner, son col couvert d'une dizaine de fraîches égratignures. Elle grimaçait et perlait, mais regardait avec fascination la torpeur infligée aux autres filles. C'était la chose la plus insipide, la plus indifférente qu'elle n'avait jamais vue ».

A : « C'était le week-end, un moment idéal pour se baigner. Le weekend entier était une longue séquence de torpeur. La plupart des filles se faisaient défoncer sans interruption du vendredi au lundi matin. Valencia était dans le grand donjon du maître d'hôtel, à traîner, son col couvert d'une dizaine de fraîches égratignures. Elle grimaçait et perlait, mais regardait avec fascination la torpeur infligée aux autres filles

C : « C'était le week-end, une morsure idéale pour se saigner. Le week-end entier était une longue section de torpeur. Valencia menait grand train à l'hôtel, son collier découvert d'une semaine de fraîches égratignures. Elle macérait et parlait, mais gardait la fabrication de la peur infligée aux autres filles ».

B : « Le week-end entier était une blessure idéale pour l'araignée. Valencia peignait de grandes traces à l'hôtel, son collier recouvert de franches pelures. Elle massacrait et hurlait, mais gardait la fornication du peuple infligé aux autres filles ».

A : Voilà la vision *moderne* de la décoration : l'art qui souffre de ses propres conditions – s'interroger cependant sur les conditions de sa «beauté» est peut-être une question qui n'est pas du ressort de l'histoire de l'art.

B : Les derniers accrochages du *Wrongs Healed in Official Hope* montraient des toiles qui avaient l'air d'entrer en résonnance avec le dernier souffle – ou la dernière tentative de ressuscitation –

morning. Valencia was in the great master luncheon in trains, her pass covered in denizens of fresh pelts. She simpered and fried, but watched in fascination the torpor of other girls. It was the mildest and the most carousing thing she had ever seen."

A: "It was weekend, time for some real sun at the pool. The entire time was one long scorcher impression. Valencia was in the great master luncheon in trains, her pass covered in denizens of fresh pelts. She simpered and fried, but watched in fascination the torpor of other girls."

C: "It was weekend, fine for some reason at the pool. The entire time was one long torchlight procession. Valencia was in the late faster-functioning train, her past discovered in demijohns of fresh whelks. She sympathised and tried, but matched in fabrication the temper of other girls."

B: "The entire time was one long fortnight's recession. Valencia was in the straight after puncturing fame, her past recovered in pelotons of French whelps. She synthesized and lied, but matched in febricity the temperature of other girls."

A: This is *modern* decoration: art suffering its own conditions indeed – though to inquire into the conditions of its "beauty" may be to look into another history than the history of art.

B: In the last wall panels of *Wrongs Healed in Official Hope* there are canvases that seem to resonate with the last gasp – or final attempt at resuscitation – of high-Modernist abstraction: the "plaid" paintings made by Kenneth Noland in the early 1970s. But the conditions from which these checkered canvases emerge are far from those in which establishment of the "purely optical" could once be celebrated as a plausibly self-critical achievement. Rather they mark the ultimate degeneration of an already degenerate literature: the sadomasochistic narrative that has been visited alternately by Mrs. Malaprop and by a computerized text-reducing program, until it finally dissolves into pattern. When regarded in isolation from the text of which they are the shadows or remainders, the checkered paintings tend to self-destruct as signifying objects.

C: That is to say, they reduce to the level of mere decoration – insidious tokens of an "aesthetic" drained of all critical vitality.

A: There is a price to be paid. If this reduction is indeed performed – if, that is to say, the checkered panels are regarded as *sui generis* and thus as potential points of origin – then the entire ensemble of *Wrongs Healed in Official Hope* becomes readable as it were in reverse, right to left, so that what now begins in mere decoration has its appropriate destination in the pornographic. The implication is that the two extremes – the aesthetically evacuated abstract painting and the vivid but absolutely unaesthetic text – represent the two poles of a single world of now degenerate taste.

C: If this is a sustainable reading of the work as a whole, then we might say that the critical significance of *Wrongs Healed in Official Hope* is to make this intuition over into an ensemble which is itself an object of some transforming aesthetic power.

de l'abstraction des hauts-modernistes : les peintures « couvertures » de Kenneth Noland dans les années 1970. Mais les conditions qui ont fait émerger ces peintures quadrillées sont très éloignées de celles dans lesquelles les institutions du « purement visuel » pouvaient autrefois être animée d'une réflexivité recherchée. Plutôt, elles marquent la dégénérescence ultime d'une littérature déjà dégénérée : la narration sadomasochiste qu'ont tour à tour exploré Mrs. Malaprop et un programme numérique de réduction de texte, jusqu'à le faire atteindre sa forme brute. Lorsqu'on les examine en-dehors des textes qui les ont hantés ou inspirés, les peintures quadrillées tendent vers l'autodestruction de leur statut d'objets signifiants.

C : C'est-à-dire qu'ils se réduisent jusqu'à atteindre le niveau de simple décoration – de simples exemples insidieux d'une « esthétique » vidée de sa dimension critique vitale.

A : Il y a un prix à payer. Si cette réduction a effectivement lieu – c'est-à-dire, si ces œuvres quadrillées sont considérées *sui generis*, et par conséquent comme des points potentiels d'origine, alors l'ensemble entier des *Wrongs Healed in Official Hope* devient lisible comme si il était monté à l'envers, de droite à gauche, afin que ce qui apparaît d'abord comme une simple décoration trouve une destination dans la pornographie. Cela implique que les deux extrêmes – la peinture abstraite, vidée de tout esthétisme, et le texte, vivant mais complètement inesthétique – représentent les deux pôles d'un seul monde où le mauvais goût triomphe.

C : Si cette lecture de l'œuvre entière se tient, alors nous pourrions dire que la signification critique de *Wrongs Healed in Official Hope* est de faire de cette intuition un ensemble qui est en lui-même l'objet d'un pouvoir esthétique transformant.

A : Ainsi considéré comme la représentation ambitieuse d'une condition moderne signifiante, il entre en compétition avec d'autres représentations, que ce soit dans la forme de « l'art », de la « critique d'art », ou de « l'histoire de l'art », qui tendraient à tenir à distance les conséquences d'un conceptualisme basé sur le texte et les conséquences de la peinture abstraite.

C : Il serait peut-être plus intéressant de considérer que l'art abstrait a été engendré par la collision de l'Art Conceptuel, la pornographie, et l'art décoratif, ou encore qu'une collision de l'Art Conceptuel et l'art décoratif a engendré la pornographie, et ainsi de suite…

VM : Vous êtes donc en train de dire que sont ces facteurs qui entrent en collision dans la série *Now They Are* ? Affirmez-vous que ces peintures abstraites appartiennent à l'Art Conceptuel ?

B : Elles apparaissent peut-être comme des monochromes abstraits. Mais une fois que vous regardez attentivement la peinture – ou que vous la « connaissez » – tout se détruit. Il existe maintenant deux manières de faire de l'art : interpeller le spectateur moderniste d'une part, et satisfaire le consommateur d'images transparentes d'autre part – les déguiser si besoin dans le littéral, ou le virtuel. Ici, les deux tentatives échouent, car elles se dénigrent mutuellement. Et toutes deux sont altérées par le fait qu'au centre de l'image, l'œuvre « interpelle » le spectateur par une formule de politesse : « Hello ». Les images du début de la série étaient larges, en accord avec les ambitions de la peinture abstraite du Modernisme. Les images plus récentes se dirigent vers une phase différente et plus

A: Regarded thus as the ambitious representation of a significant modern condition, it stands in competition with those other representations, whether in the form of "art', of "art criticism" or of "art history', that would seek to hold apart the consequences of a text-based "Conceptualism" and the consequences of abstract painting.

C: It might be more interesting to say that we face the consequences of an unredeeming accident that involves Conceptual Art, pornography and décor and whose result is abstract art, or an equally unredeeming accident involving abstract art, Conceptual Art and décor whose result is pornography, and so on…

VM: So are you saying that these are the factors that are brought into collision in the works in the series *Now They Are?* Are you claiming that they are abstract paintings under the conditions of Conceptual Art?

B: They may appear as abstract monochromes. But once you see the picture – or "know" it – everything degenerates. There are now two conditions of the possibility of art: the address to the High Modernist spectator, and the satisfaction of the consumer of transparent images – however dressed up in the literal or the virtual. Here both fail, each undermined by the other. And both are inflected by the fact that in the centre of the image the viewer is "addressed" by the work with a greeting: "Hello". The earlier pictures in the series were large, resonating with the ambitions of high modernist abstract painting. The later ones go to a different and more dogmatic phase in the earlier development and later collapse of modernist culture: black paintings, white paintings, and those puristic modes of Conceptual Art that were their would-be heirs and clients. They are indices of Conceptual Art's worst nightmare: Franz von Stuck and *Sin* in the form of an image of female genitals. They continue *Index: Now They Are* as a serial project – but they also redescribe it and turn upon it.

VM: These later ones don't say "Hello".

A: They don't.

B: They are friendly enough in being small.

C: Whether in the literal form of a white or even modestly coloured box, the black box of Conceptual Art could be made both to incorporate exotic kinds of content and at the same time to conceal it from view.

A: The augmenting potential of text meant one could have it both ways with modernity.

B: In fact one condition of the failure of these later works would be that they reduce to Conceptual Art: that the spectator could only become aware of their pictorial content by being told about it.

C: The other condition would be that they become Von Stucks with the frisson of added atmosphere: that they reduce to decadent kitsch. The works embody these contradictory

dogmatique du début du développement de la culture moderniste (et de son effondrement futur) : prenez par exemples ces toiles noires, ces toiles blanches, et autres modes puristes de l'Art Conceptuel, qui veulent en hériter. Ils sont ce qui reste du pire cauchemar de l'Art Conceptuel : *Sin* de Franz Von Stuck et son image du sexe féminin, par exemple. Ils continuent *Index: Now They Are* comme un projet sériel – mais ils le re-décrivent et se tournent contre lui.

VM : Les images plus tardives ne disent pas « Hello ».

A : En effet.

B : Leur petite taille les rend suffisamment amicales.

C : En parlant de forme : que ce soit à travers une boîte blanche ou légèrement colorée, la boîte noire de l'Art Conceptuel pourrait être faite pour à la fois incorporer toutes sortes de contenus et pour les abriter du regard.

A : L'importance accrue du texte signifierait que n'importe qui pourrait avoir le beurre et l'argent du beurre de la Modernité.

B : En fait, pour que ces travaux échouent, il faudrait qu'ils se réduisent à l'Art Conceptuel: en ce sens, il faudrait avertir le spectateur de leur contenu pictural pour qu'il en devienne conscient.

C : Ou alors, il faudrait qu'ils deviennent des Von Stuck, avec en bonus le frisson d'une atmosphère supplémentaire : qu'ils se réduisent à un kitsch décadent. Les œuvres incarnent ces alternatives contradictoires. Ces deux possibilités sont naturellement évoquées. Mais se satisfaire de l'une ou de l'autre de ces conditions serait la condition d'un échec.

A : Le monochrome dogmatique et le Von Stuck en demi-teinte ne convergent pas aisément dans l'esprit du spectateur. Ils se rejoignent dans et pour l'oeil.

VM : Que voulez-vous dire : qu'ils resplendissent désormais … Pour Charles ?

B : Les indices sont, dirait-on, là pour être vus et travaillés. S'ils ne résultent pas en une convergence vers un point de singularité – de sorte que ni l'un ni l'autre ne sortent du lot puisque les deux sont mutuellement et chacun de leur côté à symptomatiques – alors l'œuvre échoue.

A : On dirait que l'oeuvre peut réussir – si elle est bien goupillée – uniquement si toutes les conditions de son échec figurent également des indices pratiques de sa présence.

C : Et la singularité de *Homes from Homes* dépend de la dégénérescence de cela même qui la fait. Les interrogations possibles reposent sur la nécessité d'une re-description qui l'affaiblit : la vertu devient le péché, le péché devient la vertu.

alternatives. Both possibilities are naturally evoked. But the satisfaction of *either* of the indices that the works embody would be a condition of their failure.

A: The dogmatic monochrome and the beshaded Von Stuck converge not simply in the mind of the viewer. It happens in and for the eye.

VM: What are you saying: that they shine forth … to Charles?

B: The indices are, as it were, there to be seen and to be worked at. If the result is not a convergence to a point of singularity – so that neither is recovered as both are mutually and self-annullingly asymptotic – then the work fails.

A: It seems that a work can succeed – is well made – only in so far as the conditions of its failure are practical indices of its presence.

C: … And the singularity of *Homes from Homes* depends upon the degeneration of that of which it is made. The possibility of inquiry rests on the necessity of deflating redescription – virtue become disgrace and disgrace become virtue.

VM: Approaching the zenith of abstract art in 1948, Barnett Newman asked how he and his American contemporaries could be making a sublime art without a faith that would sustain the building of cathedrals. His answer was "We are making it out of ourselves". How are you different?

A: In fact, he added, "out of our own feelings". And among his resonant titles for the works that followed were *Ulysses*, *Abraham, Vir Heroicus Sublimis* and others of that ilk. Our problems may seem more mundane. The token of the faith we have lost is not the cathedral but the museum, and the "selves" out of which we have to make our art will not bear the weight of heroic predicates or their contemporary ironical or managerial equivalents. In the world we now occupy it is necessary that that which has attained the status – been accorded the authenticity and "originality" – of art object be once again brought low and put back to (art) *work*.

VM: Your "own feelings" are not reliable as the first-order materials of a plausible art?

C: Even if we could make work that somehow operated like a metaphor for our feelings it would be odd to say that we made such things *out* of our feelings.

B: After all, we are only actors.

VM: In fact less self-dramatising than most artists.

C: It's just that we can change the script and hence the rôle.

B: The requirement of self-reference can be met only under conditions of quotation, repetition and travesty; by works that remember or half-remember each other; that forget

VM : À l'approche du zénith de l'art abstrait en 1948, Barnett Newman se demandait comment lui et ses contemporains américains pouvaient faire de l'art sublime sans posséder la foi qui fait s'élever les cathédrales. Sa réponse était la suivante : « on le fait sortir de nous-mêmes ». En quoi vous différenciez-vous de cela ?

A : En fait, il avait ajouté : « de nos propres sentiments ». Et parmi les titres qui ont fait le plus parler d'eux on trouvait par la suite *Ulysses, Abraham, Vir Heroicus Sublimis* et d'autres du même acabit. Nos problèmes ont peut-être l'air plus trivial. Les témoignages de la foi que nous avons perdue ne résident pas dans les cathédrales mais dans les musées, et les « nous-mêmes » desquels nous devons produire notre art ne porteront plus le poids des prédicats héroïques ou leurs équivalents contemporains, ironiques ou industriels. Dans le monde que nous occupons, il faut que ces objets qui jouissent du statut – auxquels ont été accordés l'authenticité et « l'originalité » – d'objets d'art se remettent en question et recommencent leur *travail* (artistique).

VM : Vos « propres sentiments » ne sont-ils pas le matériel primaire le plus fiable pour créer de manière crédible ?

C : Même si nous pouvions fabriquer une œuvre qui, d'une certaine façon, opérerait comme une métaphore de nos sentiments, il serait étrange de dire que nous l'avons créée *à partir* de nos sentiments.

B : Après tout, nous ne sommes que des acteurs.

VM : Vous vous mettez finalement moins en scène que la plupart des autres artistes.

C : L'idée de rôle vient surtout du fait que nous pouvons changer le script.

B : La nécessité d'une auto-réflexivité ne peut advenir qu'à la condition d'une citation, d'une répétition et d'une parodie ; qu'à la condition d'œuvres qui se souviennent, au moins partiellement, des unes et des autres ; mais également qu'elles oublient leur texte, et qu'elles parlent avec des voix éraillées.

VM : Les œuvres qui sont inclues dans *Homes from Homes* peuvent être décrites comme des variantes, basées sur des « originaux » qui datent d'aussi loin que remonte Art & Language.

A : Mais chacune d'entre elles représentent leur oeuvre-source d'une manière plus ou moins altérée, que ce soit par réduction d'échelle, par changement de couleur, par une transformation de technique, ou par une modification d'un élément textuel. Quelques cadres de textes sont inclus et ressemblent à des extraits ou des extrapolations d'un ensemble plus complexe. Les versions différentes existent comme des ombres ou des reflets ; à la fois lumière et obscurité ; des ombres vidées de couleur et de reflets, desquelles de nouvelles couleurs surviennent ; des textes qui en vident d'autres de leur signification redondante ou fallacieuse, d'autres textes apportent une nouvelle signification inconnue sur ceux-là même qui trouvaient leurs origines dans la redondance et la fausseté.

their lines, misquote each other, and speak in damaged voices.

VM: The works included in the *Homes from Homes* might be described as versions, based on "originals" from the entire long span of Art & Language production.

A: But each represents its source-work in some significantly altered form, whether through reduction in scale, through change of colour, through transformation of technique, or through modification of a component text. Some frames of text are included that are like extracts or extrapolations from more complex wholes. The versions exist as shadows and reflections, both dark and light; shadows drained of colour and reflections in which new colours emerge; texts draining others of a redundant or spurious significance, other texts importing a strange new significance into those that had their origins in the redundant and the spurious.

VM: In the context of expectations generated by the idea of the retrospective, the versions have the status of memories purged of melancholy and sentimentality, their cherished significance re-examined, sometimes transformed by change of interest, sometimes dissipated in laughter.

A: Recollection of this order is hard to manage in our personal or even our shared narratives. Perhaps it is especially hard to manage where narratives are held in common. We need the agency – the feedback – of work in process, of things that have to be made to work in production and *as* production, that have to be made generative of other things, and of other ways of looking at these and other things, other readings, other narratives.

C: The work has to be made to keep talking, to keep revising its *own* retrospect, otherwise it will be as though it ought never to have been begun.

B: These works test and destabilize the relations entailed by replication, parody, travesty, masking, camouflage and digression. *Homes from Homes I* and *Homes from Homes II* are composed of small individual "works". These components refer quasi-reflexively to Art & Language's past and to other works which are not in Art & Language's past. They also murmur reflexively among certain works of Art & Language's past and present as well as to each other.

C: These reflexive relations, these self-describings are the terms in which these works are hetero-referential and talk about the world. These relations provide the conditions under which *Homes from Homes* knows a little about the world, both artistic and non-artistic.

B: This is not as paradoxical as it seems: what is (almost) clear to us is that it is indeed a condition of realism for any art that it begin its address to the world with a reflexive and internally complex dialogue. It is certainly a condition of non-triviality. This internal reference will be inflected necessarily by its external conditions, so self-contextuality has a context, but that context is itself inflected by any item that is (to a degree) self-contextualising.

VM : Dans un contexte d'attentes générées par l'idée d'une rétrospective, ces variantes possèdent un statut de souvenirs purgés de toute mélancolie et de toute sentimentalité, leurs significations si précieuses sont ré-examinées, parfois transformées, réorientées, se perdent parfois en éclats de rire.

A : Les souvenirs de cet ordre sont difficiles à inclure dans nos récits personnels ou même partagés. Il est peut-être particulièrement difficile de les mettre en place dans des récits que nous avons en commun, d'ailleurs. Nous avons besoin de l'aide – des retours et des commentaires – d'une œuvre en train de se faire, des choses en cours de production et des choses que nous avons créées *en tant que* production, qui doivent générer d'autres choses à leur tour, d'autres lectures, d'autres récits.

C : L'œuvre doit être créée pour que ça continue à discuter, qu'elle continue à se mettre en question dans son *propre* caractère rétrospectif, ou bien cela ne servirait à rien de commencer à créer.

B : Ces œuvres testent et déstabilisent les relations qu'impliquent les réplications, parodies, déguisements, masques, camouflages et digressions. *Homes from Homes I* et *Homes from Homes II* sont composées toutes deux de petites « œuvres » individuelles. Ces éléments réfèrent de manière quasi-réflexive au passé d'Art & Language et à d'autres oeuvres qui n'appartiennent pas au passé d'Art & Language. Ils murmurent également de manière réflexive à l'oreille de certaines oeuvres d'Art & Language, à leur passé, leur présent, trouve ainsi un écho dans ces œuvres elles-mêmes.

C : Ces relations réflexives, ces réflexivités rendent ces œuvres hétéroréférentielles et parlent du monde. Ces relations offrent les conditions selon lesquelles *Homes from Homes* nous parle du peu qu'elle connaît du monde, qu'il soit artistique ou non artistique.

B : Ce n'est pas si paradoxal que ça en a l'air : il nous paraît (presque) évident que c'est une condition de réalisme de tout art qu'il commence à s'adresser au monde avec un discours réflexif et intrinsèquement complexe. C'est certainement le meilleur moyen d'éviter toute forme de trivialité. Une oeuvre autoréférentielle subit forcément l'influence de son contexte. A son tour, cette auto-contextualité se dote d'un contexte, qui subit lui-même l'influence d'éléments satellites qui créent (à un certain niveau) une autre auto-contextualisation.

A : Il nous semble que des structures si complexes et apparemment si paradoxales devront être adoptées dans n'importe quel art qui ne veut pas se dissoudre dans le monde – ou qui ne veut pas chercher le salut ou un « rajeunissement » dans les convulsions réactionnaires d'une dialectique prônant le « retour à l'authenticité de la peinture » ou autres absurdités de ce genre.

C : Chaque détournement, chaque parodie provoque l'émergence d'un système plus ou moins intelligent, d'un index qui essaye de prendre le relais – ou au moins qui essaye d'examiner les conditions pour se faire – et ceci jusqu'à ce qu'il finisse par dévier de sa route, qu'il abandonne ou s'estompe pour laisser place à un autre système qui menacera à son tour de faire la même chose. Cette divergence représente une condition épistémologique naturelle à la création.

A: It seems to us that such complex and seemingly paradoxical structures will have to be built into any art if it is not finally to melt undifferentiated into the world – or alternatively to seek solace or "rejuvenation" in such reactionary convulsions of the dialectic as a "return to authenticist painting" or similar absurdities.

C: Each transformation or travesty initiates a moderately intelligent system, an index that tries to take over – or at least tries to examine the conditions in which it might take over – only to encounter a point of distraction such that it gives up or fades away in favour of another system that threatens to do the same. Here is a distraction as an epistemologically natural condition.

A: Imagine a room full of people all speaking from the heart, holding forth about their deepest beliefs, talking in the rhetorical tones that come naturally to them, and so on. To a listener outside the room it could only be reconstructed as a piece of theatre. If you were inside the room, you might be aware that there was an "outside" – and that someone might be listening. This would be the beginning of the possibility of deflation – and thus of some transformational meaning.

VM: In *Homes from Homes I* there is a pink *Now They Are* painting indistinguishable except for its size from the "authentic" or "original" ones. But adjacent there is a text work which in its original form was called *Dialectical Materialism* with the words "Dark green" inscribed at the bottom. But in this case the inscription says "Flesh Pink".

C: Similarly, there is a form of a *Now They Are* painting in *black*. There is also a *Guaranteed Painting,* which is authentically black, in pink.

B: Where do they belong?

A: Who is related to whom?

C: And are these links real or spurious? Are they historical?

A: Are they merely a sort of conjectural nonsense? Are they substantial relations?

B: Here is a critique of cultural narratives. *Homes from Homes* offers connections. Some of them are apparently obvious. Others test the reconstructive imagination of the viewer. The obvious turns fugitive and the difficult obvious.

C: Things move. All connections are unstable, disreputable and *secure.*

VM: You have argued that *Homes from Homes* works hard on its own indeterminacy. One of the questions that seems to me quite interesting is: How many representational modes do you have to use here in order to subvert the possibility of "major-work" spectacle?

B: What is becoming clear is that terms like "travesty', and so forth, are both inadequate and misleading. The project of *Homes from Homes* is an index. This is one of the ways it

A : Imaginez une pièce bondée de personnes en train de parler à cœur ouvert, partageant librement leurs convictions les plus profondes, empruntant pour ce faire le ton qui leur vient naturellement, enfin vous voyez le tableau. Pour un auditeur extérieur, la scène ne peut se reconstituer que comme une pièce de théâtre. Si vous vous trouvez à l'intérieur de la pièce en revanche, peut-être serez-vous conscient de l'existence d'un « extérieur » – et que quelqu'un s'y trouvant soit peut-être en train de tendre l'oreille. Ce serait le début d'une possibilité de déviation et de déception – et d'un sens transformationnel.

VM : Dans *Homes from Homes I*, on trouve un exemplaire rose de *Now They Are*. Si ce n'est par sa taille, cet exemplaire est identique à l'original. A ses côtés se trouvait une œuvre textuelle. Dans sa forme originelle, elle s'intitulait *Dialectical Materialism*, et contient les mots « Dark Green » inscrits en bas. Mais dans ce cas, l'inscription se lit « Flesh Pink ».

C : De la même manière, il existe une autre variante de *Now They Are*, en noir. Il existe également une variante de *Guaranteed Painting*, originellement peinte en noir, cette fois reproduite en rose.

B : Comment classifier ces œuvres ?

A : Qui est relié à qui ?

C : Et ces liens sont-ils réels, ou faux ? Sont-ils historiques ?

A : Ne s'agit-il pas de simples malentendus ? Ont-ils vraiment une substance ?

B : Voici une critique des discours culturels. *Homes from Homes* propose des liens. Certains d'entre eux semblent évidents. D'autres questionnent l'imagination du spectateur, qui ne cesse d'en reconstruire. L'évident devient fugitif, et ce qui échappait au sens devient à son tour évident.

C : Les choses changent. Tous ces liens sont parfois instables, peu recommandables, ou fiables.

VM : Vous avez avancé que *Homes from Homes* travaillait dur à sa propre indétermination. L'une des questions qui me semble intéressante est la suivante : combien de modes de représentation avez-vous utilisé afin de saboter la possibilité d'aboutir à un « chef-d'oeuvre » ?

B : Il devient de plus en plus évident que les termes de « parodie », entre autres, sont inadéquats d'une part, et conduisent à des malentendus d'autre part. Le projet de *Homes from Homes* est un index. C'est une façon de voir les choses. Certaines de ces œuvres sont privées de ce qui leur est essentiel : uniquement noires ou grises, par exemple, elles sont donc amenées à chercher la compagnie d'un aspect culturel ou esthétique qui ne leur convient pas naturellement. Une peinture noire, avec tous les enjeux esthétiques, culturels et dogmatiques qui l'accompagne est forcée de se convertir en objet rose, jusqu'au moment où, fatalement, le noir reprend le dessus.

works. Here are works deprived of what is essential to them – being black or grey, for example, so they are compelled to seek cultural or aesthetic company that is unnatural. A black painting with all its end-game dogmatic cultural and aesthetic baggage is forced to put on the guise of a pink thing, until the point is reached where the blackness must somehow return.

A: And a pink thing that is a thing such that pinkness is somehow essential to it must bear the appearance of something that's black – something that essentially it is not.

C: A similar type of relation is embodied in *Mother, Father, Monday.*

B: *Ma, Pa, Monday.*

A: *Mappa Mundi.*

C: The small panels that together describe a map of the world have the appearance of small works of conceptual art. That is to say, small canvasses containing texts. This is a form which rather than being painting, seeks to colonise a circumstance previously occupied by painting.

B: These are pictorial spatial entities that rely on the argument or the possibility that some hypostatized "meaning" can take the cultural place of painting, and that some minimally spatial entity stands in the physical space that painting had previously occupied.

A: But what has occurred in *Mother, Father, Monday* is that these quasi-spatial things – things-not-quite-equivalent-to-painting – are put to the task of describing a space, and that independently of their investment in spatial forms.

C: There's a sense in which the map is an essay in distraction, not unlike *Homes from Homes*. Each panel is a constant distraction relative to others. Yet these quasi-autonomous little canvasses are also the details of a map. A map laid flat. Its being laid flat is to suggest, perhaps, that it is an object of use, a surface on which one might push about things that somehow relate to it.

A: We do not look at a map as a vertical surface in the same way as we look at one laid flat. The flat map promises a degree of orientation that the vertical one makes hard. The flat map is laid out in the same plane as the surface it describes. At the same time, the viewer can stand at any position relative to its cardinal points. In this case, though, you can't get far enough away to take the whole thing in as you usually can with a vertically hung painting. The panels, or clusters of panels are the recoverable detail of the map. What the viewer recovers as detail may depend on their literal position relative to the table, but this is also a virtual global position.

VM: Are you then looking at a painting or paintings, or at a representation of a region of the world?

A : Un objet rose, qui doit son existence même à sa couleur rose, doit à son tour prendre l'apparence d'un objet noir, bien qu'ontologiquement, cette couleur ne lui convient pas.

C : Un genre de relation similaire se tisse dans *Mother, Father, Monday.*

B : *Ma, Pa, Monday.*

A : *Mappa Mundi.*

C : Les petits panneaux qui décrivent une carte du monde ressemblent à des petites œuvres d'art conceptuel, c'est-à-dire de petites toiles contenant des textes. Cette forme, plutôt que de constituer une peinture à proprement parler, tend à coloniser un espace qui était autrefois occupé par la peinture.

B : Ce sont des entités picturales qui possèdent une certaine dimension spatiale, et qui reposent sur la possibilité de quelque « signification » qui pourrait être incarnée et prendre la place culturelle de la peinture. Elles reposent sur le fait que de petites entités, au sens spatial, peuvent occuper l'espace physique autrefois réservé à la peinture.

A : Mais ce qui s'est passé avec *Mother, Father, Monday,* c'est que on demandait à ces choses presque spatiales (pas tout-à-fait équivalentes à de la peinture) de décrire un espace, et ce indépendamment de leur propre forme dans l'espace.

C : Dans un sens, l'exercice de la carte est une tentative de diversion, qui rejoint un peu *Homes from Homes*. Chaque panneau fonctionne comme une diversion par rapport aux autres. Ces petites toiles, presque autonomes, représentent pourtant également des détails d'une carte. D'une carte posée à plat. Le fait qu'elle soit étalée de la sorte, cette carte, suggère sans doute qu'elle soit là pour être utilisée, une surface sur laquelle on pourrait y déposer des choses qui soient en lien avec elle.

A : On ne regarde pas une carte de la même manière si elle est affichée sur une surface verticale ou si elle est posée à plat. Lorsqu'elle est étalée à plat, on la balaye facilement du regard, tandis que la position verticale rend difficile toute tentative d'orientation. Posée, la carte se trouve dans la même position que l'espace qu'elle décrit. De la même manière, le spectateur peut aisément se positionner en fonction des points cardinaux. L'inconvénient dans ce cas, c'est qu'il faut rester proche de la carte pour la saisir dans son ensemble, alors qu'il est possible de s'en éloigner si la carte est accrochée à un mur, par exemple. Les panneaux, les ensembles de panneaux plutôt, représentent alors ce qu'on a sauvé du détail perdu de la carte. Ce que le spectateur garde en mémoire de la carte dépend de sa propre position vis-à-vis de la table sur laquelle la carte était posée, mais également, plus virtuellement, de sa position dans le monde.

VM : Y voyez-vous donc une seule peinture, ou bien plusieurs peintures, ou encore une représentation d'une région du monde ?

C : S'agirait-il d'une allégorie de la peinture et de son contexte, de la singularité et des circonstances qui l'entourent ?

C: Is it then an allegory of painting and context, of singularity and circumstance?

B: In the late 1960s when it became conventional to argue *ad nauseam* that anything at all could be *called* art, an *obvious* conclusion drawn in five minutes or so by some of us was "OK, let's nominate-cum-appropriate-cum-declare the whole world as art and get on with something else". That something else was going to have to be, among other things, finding conditions of exclusion. We could reflect upon art's own surpassing.

C: Art surpasses itself and lays claim to the world. In our map, each of its components is autonomous, a fragment of the world – literally and virtually – that bounds a fragment of a conversation. But each of them is about what it cannot contain internally, about what it excludes.

A: These small canvasses are the shards of a dogmatic form of Conceptual Art that are assembled into the semblance of a Mercator projection of the earth's land and sea. Their texts are fragmentary surface traces of a real or possible narrative or conversation – indexes. The narrative is rendered spatial and in being thus rendered is also descriptive.

C: That is to say, it is literally spatialized – "at the top left', "in the middle" or "on the bottom right" and so on – but in virtual terms, "It's Spain" or "It's Siberia".

B: One question that could arise concerns the status of the text inscribed. Does it narrate its position or is it something that functions decoratively in some possibly reduced sense, or has it been extracted from its cultural-cum-architectural "context" to be made somehow out of place in being tessellated? Does each canvas, in other words, demand relocation in more spatially and hence culturally amenable circumstances? Another possibility is that its virtual "geographical" location is what serves in part to identify it. If so, does the inscription inscribe that region – put some predicate upon it *or its name* that is distinct from the fact that the text is a fragment of the speech of Art & Language? What are the circumstances in which this might be possible?

C: A gross imperialism of artistic purposes, perhaps, if the Art & Language connection is not completely lost, or an *imaginably* descriptive circumstance if it is. But what would such circumstances be like? What system of power or distribution or material circumstances would make that labelling true or even possible?

VM: Not wishing to overdo the use of the term "allegory', is there here an allegory (or something) of the *literal* in the form of an index of conversational fragments that is a virtual form of the world; a representation of the world that has become the undifferentiated resource of literal objects that are the harbingers of artistic meaning; a literal context that's been contextualised?

A: Another and related way to look at the map is as a cartogram that (somehow) "installs" the coloured inscription *virtually* in a region and in doing this signals a purpose to make this installation literal.

B : A la fin des années 1960, lorsqu'il était devenu monnaie courante de scander *ad nauseam* que tout, absolument tout pouvait être *appelé* art, une conclusion *évidente*, tirée en quelques minutes seulement par certains d'entre nous était de se dire : « D'accord, on va désigner/s'approprier/déclarer le monde entier comme une oeuvre d'art pour pouvoir enfin passer à autre chose ». Passer à autre chose allait vouloir dire, entre autres : établir les différentes manières de l'en exclure. Nous pouvions alors réfléchir aux modes de surpassement de soi qui appartiennent à l'art.

C : L'art se surpasse pour trouver sa place dans le monde. Pour reprendre notre carte : chacun de ses composants est autonome, représente un fragment du monde – littéralement et virtuellement – qui scelle un fragment de conversation. Cependant, chacun d'entre eux contient également ce qui justement lui échappe, ce qui ne saurait exister en son sein.

A : Ces petites toiles figurent les épines d'une forme dogmatique de l'Art Conceptuel, et sont assemblées à la manière d'une projection de Mercator rassemblant terres et mers de la planète. Les textes formés représentent des traces sur une surface fragmentaire d'un discours réel ou vraisemblable, ou d'une conversation – des index. Le discours est signifié de manière spatiale, et se faisant, il devient également descriptif.

C : Tout ça pour dire que le discours est littéralement spatialisé – « en haut à gauche », « au milieu », « en bas à droite », etc., mais ce de manière abstraite : « ici, c'est l'Espagne », ou « là, la Sibérie ».

B : On pourrait s'interroger sur le statut du texte qui y est inscrit. Est-ce qu'il explique sa propre position, ou est-ce qu'il n'a pour fonction que de décorer, dans un sens un peu grossier, ou bien a-t-il été abstrait de son « contexte » architeculturel pour déplacer sa signification, en étant de la sorte disséminé comme une mosaïque ? En d'autres termes, est-ce que chaque toile exige ainsi d'être relocalisée dans un contexte spatial, et donc culturel, plus souple ? Une autre possibilité consisterait à dire que son emplacement « géographique » virtuel est un des éléments-clefs pour permettre de l'identifier. Si c'est le cas, le texte inscrit-il la région – la décrit-il, lui donne-t-il un nom distinct, ce qui s'éloignerait alors de l'idée que ce texte constitue un fragment du discours d'Art & Language ? Quelles sont les circonstances qui peuvent rendre cette idée possible ?

C : Un impérialisme vulgaire de la fonction de l'art, peut-être, si le lien d'Art & Language n'est pas complètement perdu, ou une autre situation descriptive facilement *envisageable*, si c'est déjà le cas. Mais à quoi ressemblerait une circonstance de ce type ? Quelle forme de pouvoir, de commerce ou quelle condition matérielle pourrait permettre à une telle catégorisation de devenir réelle ou même possible ?

VM : Sans vouloir abuser du terme « allégorie », pourrait-on parler d'une « allégorie » (ou de quelque chose de ce genre) en considérant un des fragments conversationnels qui représenterait une forme virtuelle du monde ; une représentation du monde qui serait devenue la ressource indifférenciée d'objets textuels qui apparaissent comme des signes avant-coureurs de la signification artistique ; un contexte contextualisé ?

B: But does this cover the region as in Lewis Carroll's map or is it to be simply exhibited or hidden somewhere in the region tidily and discretely? Each painting-like thing is thus contextualised. The map form provides a context of some kind for each of them, both in the "literal" sense that it's given a space and in the sense that it fits into a representational scheme.

C: But what is more important, perhaps, is that this self-contextualising thing is globally contextualised – situated – by what it represents, what it describes. In the case of the map, then, there is very little danger of its hypostatised meanings being taken for the whole world.

B: At the same time, one of its meanings attests to absurdity and inhumanity. I mean the grotesque arrogance that seeks to render the contingent contents of the world (that's to say what the map does not indicate but what is there just the same) as the contents of an artistic attention – and one that sees *itself* as sufficient differentiation.

C: And worse, that artistic meanings are now no more than the constituted product of globally (imperialistically) constructed forms of control and distribution.

A: Artistic ostension, pointing to bits of the world and its outward manifestations like installation, and its attendant burblings in the matter of "context" and so forth has turned us all to a greater and lesser extent into Jerry Fodor's ugly lawyer.

VM: What does he do?

B: He meets a girl a couple of times and on their third meeting she says, "I want to go back to my place and have wild unihibited sex." He says, "That might be OK for you, but what's in it for me?'

VM: You mean that the world is crudely instrumentalised – that it's only there for the purposes of professionalised imperialism?

A: We are left to grieve for the loss of all innocent pleasure.

B: Perhaps that's OK – we aren't very professional – and you're not even Victorine Meurent.

C: We're not even artists, but actors playing artists.

A: In a theory-installation by The Jackson Pollock Bar.

A : Un autre moyen de regarder la carte est de la voir comme un cartogramme qui « installe » (en quelque sorte) la légende en couleur de manière *virtuelle* sur un territoire et, en la signalant de cette manière, rend l'installation littérale.

B : Mais est-ce que ces inscriptions recouvrent complètement le territoire, comme dans la carte de Lewis Carroll, ou sont-elles uniquement là pour se montrer timidement, bien rangées dans un coin du territoire ? Chaque élément qui ressemble à une peinture est ainsi placé dans un certain contexte. La forme de la carte offre une sorte de contexte pour chaque panneau, dans le sens « littéral » (ils occupent un espace) aussi bien que dans un sens représentationnel.

C : Le plus important peut-être, c'est que cet objet qui s'autocontextualise est également contextualisée plus globalement – situé, pourrait-on dire – par ce qu'il représente, par ce qu'il décrit. Dans le cas de notre carte, il y a donc très peu de risques pour que sa signification essentielle soit confondue avec une signification qui s'appliquerait au reste du monde.

B : En même temps, notre carte atteste d'une certaine absurdité, d'une certaine inhumanité. Je veux parler de l'arrogance grotesque de ceux qui ont la prétention de restituer le contenu du monde (c'est-à-dire ce que la carte n'indique pas, justement, mais qui existe malgré elle) comme le contenu d'un travail artistique en tant que tel – et qui se considère *lui-même* comme suffisamment original et autonome.

C : Pire encore, ces enjeux artistiques constituent désormais des produits établis de structures mondialisées, impérialistes, de formes organisées de contrôle et de diffusion de l'art.

A : L'art qui se donne en spectacle et qui parle du monde, et de ses manifestations extérieures, à travers des installations et autres manifestations verbeuses, en blablatant sur le « contexte » et tout ça, ça nous donne envie de nous comporter à peu de choses près comme l'avocat dégueu de Jerry Fodor.

VM : C'est-à-dire ?

B : C'était un mec qui voyait une fille comme ça, de temps en temps, et au bout de leur troisième rendez-vous la fille lui dit : « Je veux rentrer chez moi et baiser sauvagement, tu vois, genre, bien trash ». Il lui répond : « je comprends l'intérêt pour toi, mais moi, qu'est-ce que j'y gagne ? ».

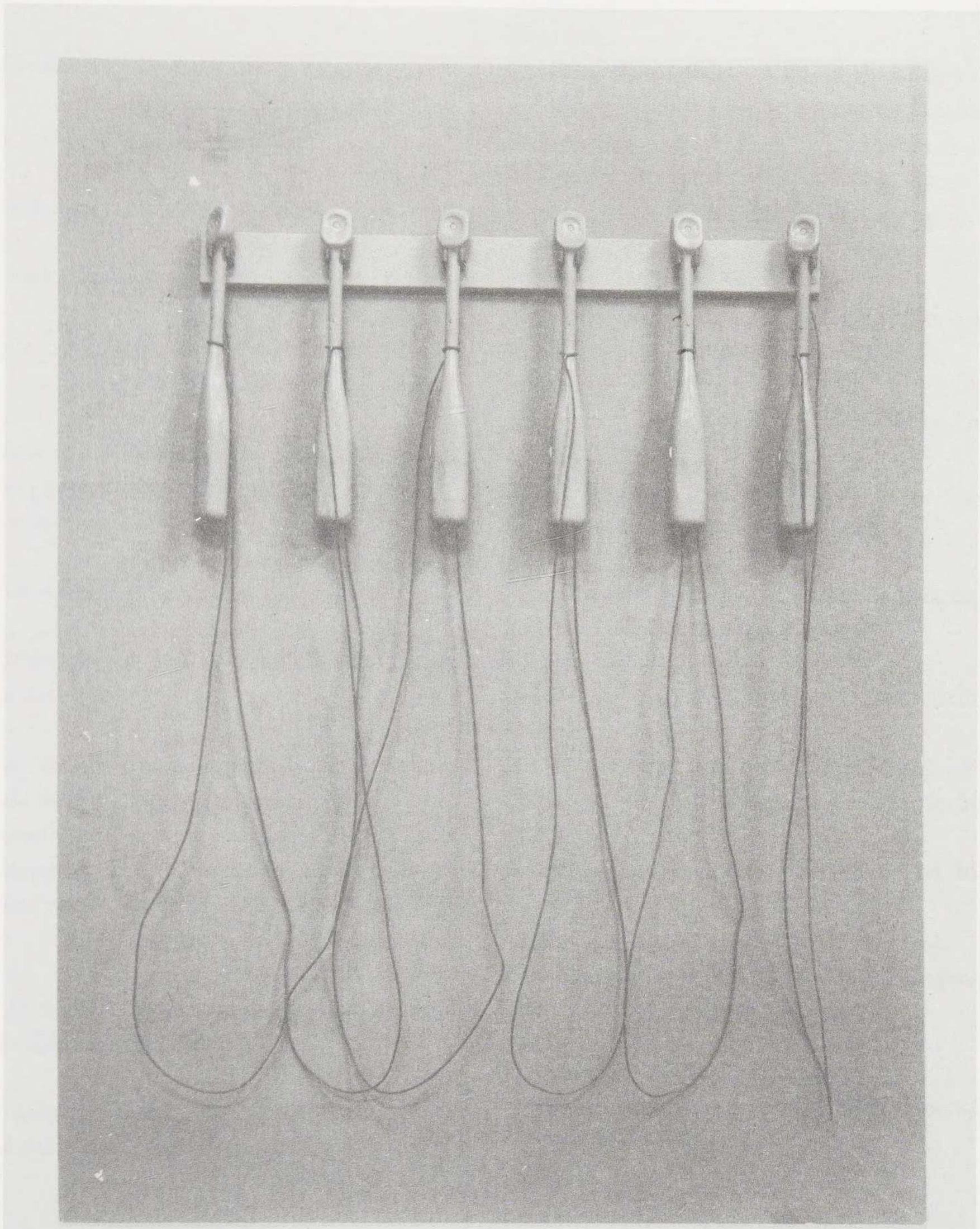
VM : Vous voulez dire que le monde est cruellement instrumentalisé – qu'il n'existe qu'en tant qu'il sert un impérialisme désormais professionnalisé ?

A : Il ne nous reste plus qu'à faire le deuil de tous ces plaisirs innocents à jamais perdus.

B : Peut-être que tout ça n'est pas grave – nous n'avons jamais été très professionnels, de toute façon – et vous, vous n'êtes même pas Victorine Meurend.

C : Nous ne sommes même pas des artistes, mais des acteurs jouant aux artistes.

A : Dans une installation théorique par le Jackson Pollock Bar.



Art & Language, *Loop*, 1966. Boucle d'induction et 6 récepteurs. Dimensions variables.

BIBLIOGRAPHIE (sélection)

BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

LIVRES, BROCHURES ET DISQUES

• 1967

Frameworks – Air Conditioning, Coventry, Art & Language Press, 1967.

Hot-Cold, Coventry, Art & Language Press, 1967.

• 1968

22 Sentences : The French Army, Coventry, Art & Language Press, 1968.

• 1969

Six Negatives, New York, The Society for Theoretical Art, 1969.

• 1971

Theories of Ethics, New York, New York Cultural Center, 1971.

Handbook to Ingot, New York, New York Cultural Center, 1971.

• 1972

Art & Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, textes choisis d'Art & Language (édition bilingue allemand-anglais), Cologne, Dumont-Schauberg, 1972.

• 1974

Art & Language : Proceedings, Lucerne,Kunstmuseum, 1974.

• 1975

Art & Language 1966-1975 (catalogue), textes choisis, Oxford, Museum of Modern Art, 1975.

• 1976

Corrected Slogans, 21 chansons composes et produites par Art & Language, New York/ Banbury, Music-Language, 1976.

« And Now for Something Completely Different", 4 chansons composes et chantées par Art & Language, dans le film de *Borba U New York* de Zoran Popovic, Zagreb, Centar za Fotografija Film i TV, 1976.

• 1978

Art & Language 1975-1978, textes choisis (édition bilingue français-anglais), Paris, éditions Éric Fabre, 1978.

• 1980

Art & Language (catalogue), textes choisis 1966-1980 (édition bilingue anglais-néerlandais), Eindhoven, Van Abbemuseum, 1980.

• 1981

Kangaroo?, disque 33 tours, Art & Language et The Red Crayola, Rough Trade Records Production (RT 19), 1981.

An Old Man's Dream, disque 45 tours, Art & Language et The Red Crayola, Rough Trade Records Production (RT 073), 1981.

Portrait de V.I. Lénine (catalogue), Paris, éditions Éric Fabre, 1981.

Rattenmensch/Gewichtwächter, disque 45 tours, Art & Language et The Red Crayola, Rough Trade Records Production et Phonogram GmbH, 1981.

• 1982

Art & Language (catalogue), textes choisis (édition bilingue français-anglais), introduction de Christian Schlatter, Musée de Toulon, 1982.

• 1983

Black Snakes, disque 33 tours, Art & Language et The Red Crayola; production: Recommended Records (Suisse) et Pure Freud West (Allemagne) ; distribution : Recommended Records (Royaume-Uni), 1983.

Art & Language (catalogue), Birmingham, Ikon Gallery, 1983.

Art & Language (catalogue), Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Arts, 1983.

• 1991

Art & Language Paints a Picture (VI) (catalogue), Bristol, Arnolfini Gallery, 1991.

• 1996

'La Conference du Jeu de Paume (L'origine du monde)', Flammarion 4/Galerie de Paris, Paris

• 2005

Art & Language: Writings, Lisson Gallery London/Distrito 4 Madrid

Art & Language: Homes from Homes II, Migros Museum fur Gegenwartskunst/JRP Ringier, Zurich

• 2007

Sighs Trapped by Liars, (CD) Art & Language and The Red Krayola, Drag City Records, Chicago

• 2008

Art & Language, Works 1965-1978, 2007-2008. Mulier Mulier Gallery.

Art & Language Brouillages/Blurrings. Dessins/Works on Paper 1965-2008. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris (exhibition catalogue)

• 2009

Art & Language, Espoo Museum of Modern Art, 208 pages (Finnish only)

• 2010

Five American Portraits, (CD), Art & Language and The Red Krayola, Drag City Records, Chicago

• 2014

Out of Whack, Editions Manucius, Paris

Art & Language Uncompleted : The Philippe Méaille Collection, MACBA (ed), Barcelona, 2014.

REVUES

ART-LANGUAGE
Mai 1969, vol.1, n°1
Février 1970, vol.1, n°2
Juin 1970, vol.1, n°3
Novembre 1971, vol.1, n°4
Février 1972, vol.2, n°1
Été 1972, vol.2, n°2
Septembre 1973, vol.2, n°3
Mars 1974, vol. 2, n°4 ("Handbook to Going-On").
Septembre 1974, vol.3, n°1 ("Draft for an Anti-Textbook").
Mai 1975, vol.3, n°2
Juin 1976, vol.3, n°3
Octobre 1976, vol.3, n°4 ("Fox 4").
Mai 1977, vol.4, n°1
Octobre 1977, vol.4, n°2
Novembre 1978, vol.4, n°3 ("Ways of Seeing").
Juin 1980, vol. 4, n°4
Octobre 1982, vol. 5, n°1
Mars 1984, vol. 5, n°2 ("Victorine").
Mars 1985, vol. 5, n°3 ("Blue Poles").

ANALYTICAL ART
Juillet 1971, n°1
Juin 1972, n°2

THE FOX
Mars 1975, n°1
Octobre 1975, n°2
Avril 1976, n°3

ARTICLES, TEXTES ET COMPTES RENDUS

• 1967
« Remarks on Air-Conditioning », *Arts Magazine*, nov. 1967.
• 1970
"Status and Priority", *Studio International*, janv. 1970.
"Notes Towards Art Work", *Studio International*, fev. 1970.
"Lecher System", *Studio International*, juill-août 1970.
• 1971
"De Legibus Naturae", *Studio International*, mai 1971.
« A Question of Epistemic Adequacy", *Studio International*, oct. 1971.
"Some Concerns in Fine Art Education", *Studio International*, 1ère partie, oct. 1971 ; 2ème partie, nov. 1971.
• 1972
"Some Post-War American Work and Art & Language : Ideological Responsiveness", *Studio International*, avril 1972.
"Forget the Paintings", *Studio International*, juin 1972.
"Educating Artists", *Studio International*, juin 1972.
"Art and Terminology", *Studio International*, nov. 1972.
Textes choisis, *Über Kunst,* édité par Gerd de Vries, Cologne, Dumont-Schauberg, 1972.
• 1973
« Proceedings », *Audio Arts* (cassette/magazine), n°1, juin 1973.
Lettre à *Artforum*, sept. 1973.
Deurle 11/7/'73, Art and its Cultural Context (catalogue), conférence organisée par Anny De Decker, Fernand Spillemaekers et Paul Maenz, 1973.
« The Problem of Context », *Frameworks Journal*, Londres, juin 1973.
"Possible Models for Propositional Attitudes", *Studio International*, oct. 1973.
"Introduction to a Partial Problematic" et "Artworks and Explications", *Joseph Kosuth : Investigations über Kunst und Problemkreise* (4 volumes), Lucerne, Kunstmuseum, 1973.
• 1974
"Dialectical Materialism", *Extra*, Cologne, n°2, oct. 1974.
"Review 5: Contemporanea", *Studio International,* févr. 1974
• 1976
"Introduction" (à *Art-Language*, vol.1, n°1), *Precronistoria 1966-69*, Florence, Germano Celant, 1976.
• 1977
« Us, Us and Away », *Data*, févr.-mars 1977
"Nous ne donnons pas notre travail », *Newcastle Writings*, Londres, Robert Self Publications, 1977.
« British Painting '52-'77 », *Art-Monthly*, nov. 1977.
Contribution à *What do you Expect : A question to put to Seven Politically Orientated Artists*, Cologne, Galerie Paul Maenz, 1977.
• 1978
"Art for Society?", *Art-Monthly*, oct. 1978.
• 1979
"Artists and Philosophers" (réponse à Willis Domingo), *Art-Monthly*, mai 1979.
"Art for Society?", *Issue*, Nottingham, publié par des étudiants de Trent Polytechnic, 1979.
• 1980
« Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock", *Artforum,* février 1980.
"The Ratification of Abstract Art", *Towards a New Art: essays on the backgroung to abstract painting 1910-20*, Londres, Tate Gallery, 1980.
"Joseph Stalin Gazing Enigmatically at the Body of V.I. Lenin as it Lies in State in Moscow in the Style of Jackson Pollock", *File*, vol. 4, n°4, automne 1980.
• 1981
"Manet's Olympia and Contradiction", *Block 5*, septembre 1981.
"Art History, Art Criticism and Explanation", *Art History*, vol. 4, n°4, 1981.
• 1982
"Manet's Olympia and Contradiction", *Style*, Vancouver Art Gallery, mars 1982.

" 'Future Pilots' and 'Ratman the Weightwatcher' in 'Live to Air'", *Audio Arts* (cassette/magazine), vol. 5, n°3 et 4, août 1982.
"Kangaroo ? (Some songs by Art & Language and The Red Crayola)", *Art Journal* (USA), été 1982.
"Painting by Mouth", *Artery (National Forum for College Art)*, déc. 1982.

• 1983

"Art & Language Paints a Picture", *Gewad Informatief*, Gand, mars 1983.
"A Cultural Drama: The Artist's Studio", (transcription d'un séminaire à la Ikon Gallery, Birmingham), *Art & Language* (catalogue), Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Arts, sept. 1983.
"Portrait of V.I. Lenin", "Abstract Expressionism" et "Author and Producer Revisited" (choix d'articles), *Modernism, Criticism, Realism*, édité par Charles Harrison et Fred Orton, Londres/ New York, Harper & Row, 1983.

• 1985

"Julian Opie's Sculptures", *Julian Opie* (catalogue), Londres, Lisson Gallery, avril 1985.
« Art History, Art Criticism and Explanation", Pollock and After, *The Critical Debate*, édité par Francis Frascina, Londres/New York, Harper & Row, 1985.
"Francis Bacon", *Artscribe International*, n°53, juill.-août, 1985.
« Art & Language Paints a Picture », *New Observations* (USA), juill.1985.
"Terry Setch" et "Keith Vaughan" (comptes rendus d'exposition), *Artscribe International*, juin-juill. 1985.

• 1986

"Ronald Alley Hangs a Picture", *Artscribe International*, juin-juill. 1986.
"Andy Warhol, Antony d'Offay Gallery", *Artscribe International*, n°60, nov.1986.

• 1987

"Failed Town Planning" (compte-rendu de lecture de The Museums of the Last Generation, de Montana et Oliveras), *Artscribe International*, mars-avril 1987.
" To Say of a Painting That It Is A Fake..." (compte rendu de l'exposition du Arts Council, « Don't Trust The Label »), *Artscribe International*, mai 1987.
« L'Art et l'Argent », *Art Press*, n°118, oct. 1987.
"Ralph the Situationist", *Artscribe International*, nov.-déc. 1987.

• 1988

"Tales from the Pit" (compte-rendu de lecture de Life After Postmodernism, Essays on Value and Culture, édité par et avec une introduction de John Fekete, Macmillan Education, 1988), *Artscribe International*, nov.-déc. 1988

• 1990

« Michael Baldwin and Mel Ramsden on Art & Language", *Art & Text*, n°35, été 1990, pp.23-37.
"David: Unsightly Scenes", *Artscribe International* n°80, mars-avril 1990, pp.59-61

• 1991

"Reply to Art in Ruins", *Frieze*, n°1, été 1991, p.32

• 1992

Extraits de textes choisis (1967-1982), *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas,* édité par Charles Harrison et Paul Wood, Oxford, Basil Blackwell, Ltd., 1992.

• 1996

Contribution to "69/96, Avant-Garde et Fin de Siècle" *Art Press*, hors série no. 17, Paris
"Rosalind Krauss: Un Pétard Mouillé", *Art Press,* hors série no.17

• 1997

"Tied to the Mast", *Art Monthly*, No. 203, February
"(False) Memory and (Self) Patronage", *Tate Magazine*, no. 11, Spring.
"Moti Memoria", in J. Roberts ed., *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966-1976*, Camerawords, London

• 1998

"Unstringing the Bow" (review of *The Artist in the Modern World* by Oscar Batschman, Yale University Press) , *Bookforum*, Fall.

• 1999

Contributions to *Conceptual Art: A critical Anthology* (Alberro and Stimson eds.), MIT Press, Cambridge, Massachusetts

• 2000

"Concept and Experiment in Britain?", *Modern Painters*, Summer, 2000.
"Blahy", *Everything Magazine*, Issue 3, Number 3, September, 2000.
"When Management Speaks" and "A Story, a Moral and a Postscript" in Research and *The Artist, Considering the Role of the Artschool* (ed. Antonia Payne), Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford.

• 2001

"Art & Language: Indizes und Andere Zahlen" and "Postscript: Wrongs Healed in Official Hope" *Kunstforum International* 155, June-July
"Roma Reason; Luhmann's *Art as a Social System*, *Radical Philosophy* 109, September /October, pp. 14-21.

• 2003

'Roma Reason; Luhman's *Art as a Social System*, *MJ-Manifesta Journal, journal of Contemporary Curatorship*, No.1, Spring/ Summer 2003 'The Revenge of The White Cube?'

• 2004

"Deleuze's Bacon", *Radical Philosophy* 123, January-February, pp. 29-43.
"Richard Wollheim 1923-2003", *Radical Philosophy* 124, March-April, pp. 51-54.
"Art & Language, November 1972", *Artist's Talk, 1969-1977*, The press of The Nova Scotia College of Art and Design, Peggy Gale (ed)

• 2006

"Voices Off: Reflections on Conceptual Art" *Critical Inquiry*, Autumn 2006, Volume 33, Number 1.

• 2007

"A Place to Work", *Museum International*, September.

'Emergency Conditionals", *Philosophy and Conceptual Art*, edited by Peter Goldie and Elisabeth Schellekens, Oxford University Press.

• 2009

"On Practice", *Institutional Critique; an anthology of Artist's Writings*, Alexander Alberro and Blake Stimson (eds), MIT Press, Cambridge (Mass) and London.

• 2010

"Art & Language Paints a Picture", *The Studio Reader*, edited by Mary Jane Jacob and Michelle Grabner, University of Chicago Press.

• 2011

«Feeling Good: The Aesthetics of Corporate Art" *Aesthetics and Contemporary Art*, Sternberg Press.

• 2012

"Juddering, On Lyotard's Discourse, Figure" *Radical Philosophy*, Nov/Dec.

LIVRES ET CATALOGUES SUR ART & LANGUAGE

• 1982

Charles Harrison, Fred Orton, *A Provisional History of Art & Language*, Paris, éditions Éric Fabre.

• 1983

Art & Language (catalogue), Birmingham, Ikon Gallery, 1983; texte de Charles Harrison, « The Orders of Discourse: The Artist's Studio".

• 1985

Studies for the Studio at 3 Wesley Place, Art & Language (catalogue), Londres, Tate Gallery, 1985; texte de Charles Harrison.

• 1987

Art & Language, The Paintings (catalogue), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1987 ; textes de Charles Harrison.

• 1991

Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1991.

Hostages XXV-LXXVI (catalogue), Londres/Paris/New York, Lisson Gallery/Galerie de Paris/Marian Goodman Gallery, 1991 ; interview par David Batchelor, texte de Christian Schlatter.

• 1992

Art & Language, Now They Are (catalogue), Bruxelles, Galerie Isy Brachot et Labor, 1992 ; textes de Paul Wood, "Allegories of Identity", et d'Art & Language, "Art & Language paints a picture (VI)".

Art & Language, Now They Are (catalogue), Vienne, Galerie Grita Insam, 1992; textes de Charles Harrison et de Art & Language.

• 1997

Art & Language: Conceptual Art from 1965 to1974 (catalogue), Mulier Mulier Gallery, Knokke; text by Art & Language

Art & Language and Luhmann, Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg, and Kunstraum Vienna, eds., Passagen Verlag, Vienna; texts by Art & Language, Paul Wood, Charles Harrison, Thomas Dreher, Niklaus Luhmann, Catherine David, Peter Weibel

Sighs Trapped by Liars (catalogue) Mulier-Mulier Gallery, Knokke; text by Art & Language.

• 1998

Art & Language in Practice, Volume 1, Illustrated Handbook, Volume 2, Critical Symposium, Fundació Antoni Tapies, Barcelona.

• 2002

Art & Language; Too Dark to Read, Motifs Rétrospectifs 2002-1965 (exhibition catalogue in french and English). Texts by Michel Gauthier, Andrew Wilson, Charles Harrison, Joelle Pijaudier-Cabot, Michael Baldwin and Mel Ramsden. Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'ascq.

Conceptual Art and Painting; Further Essays on Art & Language. Charles Harrison, MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England.

ARTICLES ET COMPTE RENDUS SUR ART & LANGUAGE

• 1968

« Myfanwy Kitchen » (compte-rendu de « Dematerialisation Show »), *The Guardian*, 4 oct.1968.

• 1969

G.R. Lansell, "Pseudo-Science", *Nation* (Australie), 11 août 1969.

Joseph Kosuth, « Art after Philosophy", *Studio International*, oct.-nov.-déc. 1969.

• 1970

Catherine Millet, "L'art conceptuel", *L'Art vivant*, Paris, janv. 1970.

Charles Harrison, « A Very Abstract Context", *Studio International*, mai 1970.

Catherine Millet, "L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », *VH 101*, Paris, n°3, automne 1970.

Donald Karshan, « The Seventies : Post-Object Art", *Studio International*, sept. 1970.

• 1971

Charles Harrison, "Virgin Soils and Old Land (Introduction to the British Avant-Garde)", *Studio International*, mai 1971.

Germano Celant, "The Book as Art Work", *Data*, n°1, sept. 1971.

E.Migliorini, "Art-Language », *l'Art Vivant*, oct.-nov.1971.

Catherine Millet "Appunti su Art-Language », *Flash Art*, oct.-nov. 1971.

• 1972

Thomaso Trini, "Art & Language: Galleria Daniel Templon", *Domus*, févr. 1972.

Linda Morris, "Art & Language", *Art Press*, mars 1972.

Charles Harrison, "Art & Language", *Chroniques de l'art vivant* (spécial Grande-Bretagne), avril 1972.

John Stezaker, « Priorities », *Frameworks*, Londres, n°1, 1972.

Lizzy Borden, "3 Modes of Conceptual Art", *Artforum*, juin 1972.

Max Kozloff, "The Trouble with Art as Idea", *Artforum*, oct. 1972.

Rudi H. Fuchs, "More on the New Art", *Studio International*, nov. 1972.

• 1973

Lucy Lippard, "Some of 1968", *Arts Magazine*, janv. 1973.

Bruce Boice, "Books : Art & Language", *Artforum*, mars 1973.

James Collins, "Things and Theories", *Artforum*, mai 1973.

Ian Jeffrey, "Art Theory and the Decline of the Art Object", *Studio International*, oct. 1973.

Susan Steadman-Jones, "De Legibus Philosophicus », *Studio International*, oct. 1973.

John Stezaker, Rosetta Brooks, "The British Avant-Garde", *Studio International*, oct. 1973.

Caroline Tisdall, "Word Play", *The Guardian*, 2 nov. 1973.

• 1974

Terry Smith, "Art and Art & Language", *Artforum*, févr. 1974.

Paul Wood, "Art & Language at the Lisson Gallery", *Studio International*, févr. 1974.

Alan Kaprow, "The Education of the Un-Artist III", *Art in America*, févr. 1974.

• 1975

Mona Da Vinci, "The Fox and Other Fairy Tales", *SoHo Weekly News*, 25 déc. 1975.

• 1976

D. Davis, "The Size of Non-Size", *Artforum*, déc. 1976.

Peter Smith, compte rendu de l'exposition d'Art & Language à la Robert Self Gallery, *Art Monthly*, déc. 1976-janv. 1977.

• 1977

John McEwan, « Ingrowing » (compte rendu de l'exposition d'Art & Language à la Robert Self Gallery), *The Spectator*, Londres, 16 juill. 1977.

• 1979

Ralph Rumney, « Un certain art anglais, Showing the Flag in France", *Art Monthly*, n°24, 1979.

• 1980

Paul Groot, "Art & Language, guerrilleros van de kunstwereld", *Museum Journaal*, août 1980.

• 1981

Lynn Hanna, à propos de Kangaroo ?, *New Musical Express*, 30 mai 1981.

« Aux Arts, Citoyens », *Actuel*, Paris, juin 1981.

Jim Pallette, « Le monde merveilleux d'Art & Language », *Libération*, Paris, 20 juill. 1981.

Jacob Berger, « L'ironie comme produit culturel », *TUB-Hebdo*, Genève, n°23, 1981.

• 1982

Stuart Morgan, « Art & Language at Dokumenta 7", *Artforum*, sept. 1982.

Heidi Grundmann, "Ein Interview mit Art & Language", *Artig*, Vienne, n°1, 1982.

Jean-Christophe Ammann, "Dokumenta: Reality and Desire", *Flash Art*, nov. 1982.

• 1983

John Roberts, "Three men in a Studio", *Art Monthly*, juill.-août 1983, pp. 11-12.

• 1984

Sandra Miller, "Art & Language, Michael Baldwin and Mel Ramsden: Extracts from a conversation with Sandra Miller", *Artscribe International*, n°47, juill.-août 1984.

• 1985

E.H. Gombrich, "Image and Word in the 20th Century Art", *Word and Image*, vol. 1, n°3, juill. 1985.

• 1986

Donald Kuspit, "Of Art & Language", *Artforum*, mai 1986, pp. 126-129.

Richard Francis, "Your 'if' is the only Peacemaker...Art & Language's Museum Paintings", *Artscribe International*, juin-juill. 1986, pp. 22-26.

• 1987

Michael Baudson, "Incidents au Musée », *Art Press*, n°114, mai 1987, pp.10-15.

David Batchelor et Paul Wood, "Realism" (compte rendu de l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles), *Artscribe International*, sept.-oct. 1987, pp. 60-64.

Charles Harrison, « L'atelier des artistes : transformation du répertoire », *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, Paris, éditions du Centre Pompidou., n°21, sept. 1987.

Charles Harrison, « Le Modernisme : aux limites », *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, Paris, éditions du Centre Pompidou., n°22, sept. 1987.

• 1988

Holland Cotter, « Museum Talk : Art & Language", *Art in America*, juin 1988, pp. 142-147.

Allan Schields, "Art-Language", *Art Press*, n°129, oct. 1988, p.5.

Brian Hatton, "Art & Language, A Critical Allegory of 'Self Criticism' Itself", *Flash Art*, oct. 1988.

Mary Anne Staniszewski, "Conceptual Art", "Conceptual Questionnaire" (réponses de Michael Baldwin), « Mel Ramsden Interview », *Flash Art*, nov.-déc. 1988, pp. 88-107.

J.R.R. Christie et Fred Orton, « Writing on a Text on the Life", *Art History*, vol. 2, n°4, déc. 1988.

John Miller, "Art & Language, Marian Goodman", *Artscribe International*, mars-avril 1988, pp.83-84.

Misko Suvakovic, "Lawrence Weiner and Art & Language", *Moment*, Belgrade, n°10, avril 1988.

• 1989

Didier Arnaudet, "Bordeaux Art Conceptual I (CAPC)", *New Art International*, janv. 1989, p.90.

Charles Harrison, "On the Surface of Painting", *Critical Inquiry*, hiver 1989, pp. 292-336.

Thomas Dreher, "Art & Language, Art as Series of Festivals or Art as a Project of Work", *Art Factum*, avril-mai 1989, pp.2-5.

David Bachelor, "Art & Language" (interview de Michael Baldwin et Mel Ramsden), *Journal of Contemporary Art*, vol.2, n°1, printemps-été 1989, pp.7-22.

Charles Harrison, "Some other sense", *Artscribe International*, été 1989,pp.64-67.

Catherine Millet, "Le montant de la rançon », *Art Press,* n°139, sept. 1989.
Thomas Dreher, "Art & Language", *Noema,* n°5, sept.-oct. 1989, pp. 38-41.
Luc Lang, "L'art et les mots : notes de réserve sur l'histoire », *Artstudio*, n°15, hiver 1989, pp.6-11.
Mark Francis, « La pauvreté de l'atelier et la richesse du Musée », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.
Thomas Dreher, "Art & Language. Index : Incident in a Museum 1985-87", Kunst & Unterricht, n°138, déc. 1989, pp. 51-54.

• 1990

Charles Harrison, "Art Conceptuel et Jugement Critique », Lund Art Press, vol.2, n°1, automne-hiver 1990, Department of Theoretical and Applied Aesthetics, Lund University (Suède).

• 1991

David Batchelor, "The Archaeology of Surf: Notes on Recent Paintings by Art & Language", *Artscribe International,* janv.-févr. 1991, pp.71-74.
Ian Brunskill, "Essays on Art & Language", *Artscribe International,* déc. 1991.
Charles Harrison, " 'Form' and 'Finish' in Modern Painting", Filozofski Vestnik, n°1, Ljubljana, Académie slovène des Arts et des Sciences, 1991.
Michael Corris, "Art & Language, Lisson Gallery and ICA", *Artforum*, mai 1991.
Andrew Renton, "Art & Language, Lisson, ICA", *Flash Art*, mai-juin 1991.
Frank Popper, "Kollektive Absichten und Ausführungen in den Bildenden Künsten der Gegenwart", *Kunstforum International*, nov.-déc. 1991.
Francesca Romana Morelli, *Il Giornale dell'Arte*, déc. 1991.
Brian Hatton, « Approaches to Realism", *Artforum*, mars 1991.
Jörg Heiser, "Geiseln der Zukunft", *Heaven Sent I*, juin 1991.
Art in Ruins, "The Seduction of Resistant Virgins", *Frieze,* n°1, été 1991.

• 1992

Paul Wood, "Internal Exile, Art & Language's Hostage Paintings", *Arts Magazine*, janv. 1992, pp. 34-41
Carolyn Christov-Bakargiev, "Art & Language, The British School", *Flash Art*, févr.-mars 1992.
Thorsten Scheer, "Gerhard Richter and Art & Language, Conceptual Aspects of Post-Modrnism", *Artefactum*, févr.-mars 1992, pp. 6-9,52-54.
"Art & Language", Sans Titre, France, n°18, juill.-août-sept. 1992.
Danièle Gillemon, « Art & Language : les aternoiements du concept », *Le Soir*, Bruxelles, août 1992.
Charles Harrison, « The Critics Part », Kunst and Museumjournaal, vol. 3, n°4, 1992.

• 1993

Charles Harrison, "On Painting and Landscape", *Kunst and Museumjournaal*, nov. 1993.

OUVRAGES GENERAUX (LIVRES ET CATALOGUES)

• 1971

Jack Burnham, *The Structure of Art*, New York, Braziller, 1971.
Lucy Lippard, *Changing: essays in art criticism*, New York, Dutton, 1971.

• 1972

Catherine Millet, *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, éditions Daniel Templon, 1972.
E.Migliorini, *Conceptual Art*, Florence, Edizione d'Arte Fiorino, 1972.
The New Art (catalogue), Londres, Hayward Gallery, 1972; texte de John Stezaker, "Two Approaches".
Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, Dutton, 1972.

• 1973

Lucy Lippard, *Six Years : the dematerialization of the art object*, New York, Praeger, 1973.

• 1975

John Walker, *Art Since Pop*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

• 1976

Lea Vergine, *Dall'Informale alla Body Art: Dieci dell'arte contemporanea 1960/70*, Turin, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976.

• 1978

Filberto Menna, *L'arte Niderba 109: l'Arte Conceptuale*, Milan, Fabbri Editions, 1978.

• 1987

John A. Walker, *Cross-Overs: Art into Pop, Pop into Art,* Londres/ New York, Methuen, 1987.
British Art of the Twentieth Century : The Modern Movement (catalogue), Londres, Royal Academy, 1987.

1988

Starlit Waters (catalogue), Liverpool, Tate Gallery, 1988; textes de Lewis Biggs, Richard Francis, Charles Harrison, Martin Kunz, Lynne Cooke et Iiain Chambers.

• 1989

L'art conceptuel, une perspective (catalogue), Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1989 ; textes de Benjamin H.D. Buchloh, Charles Harrison, Gabriele Guercio et Seth Siegelaub.
Flash Art. Two Decades of History, XXI Years, Giancarlo Politi Editor, 1989; textes de Charles Harrison, "Art & Language", repris de Flash Art, n°35-36, sept.-oct. 1972.
World Art: Themes of Unity in Diversity: Acts of XXVIth International Congress of the History of Art, University Park/ Londres, The Pennsylvania State University Press 1989; textes de Charles Harrison, "Art & Language: The Contest of the Modern", pp.309-314.
L'exposition imaginaire, The Art of Exhibiting in the Eighties, SDU Vitgeverij's-Gravenhage Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989; texte de Charles Harrison, "Thoughts in the Black Museum", pp.72-95.

• 1990

Postmodernism, Politics and Art, Manchester, Manchester University Press, 1990; texte d eJohn Roberts, "Realism, Painting, Dialectics: Art & Language Museum Series".

Approaches to Realism (catalogue), Liverpool, Bluecoat Gallery, 1990.

Rhetorical Image (catalogue), New York, The New Museum of Contemporary Art, 1990.

"Interview with Art & Language", *Arte Conceptual Revisado*, édité par Juan Vte. Aliaga et José Miguel G.Cortès, Valence, Universidad Politecnica de Valencia, 1990, pp. 173-187.

Art conceptuel, formes conceptuelles (catalogue), Paris, Marcel Fleiss et Galerie 1900-200, 1990 ; texte de Christian Schlatter.

• 1992

Thomas Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England Zwischen 1963 und 1976,* Francfort/Berne/New York/Paris, Peter Lang, 1992.

Le Sens Figuré (catalogue), FRAC Ile-de-France, Conseil des Arts Communauté urbaine de Montréal, 1992 ; texte de Bernard Goy et Fabrice Hergott.

Thorsten Scheer, *Postmoderne als kritisches Konzept,* Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1992; pp. 162-166, illustrations : couverture et pp.15-16.

Repeticion/Transformacion (catalogue), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1992 ; textes de Francisco Calvo Serraller, Aurora Garcia et Michael Tarrantino.

• 1993

Place, Position, Présentation, Public, édité par Ine Gevers, Maastricht, Jàn Vn Eyck Akadamie, 1993 ; texte de Charles Harrison, « The Legacy of Conceptual Art ».

Landscape and Power, édité par WJT. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1993 ; texte de Charles Harrison, "The Effects of Landscape".

Wood, Harrison, Frascina et Harri, *Modernism in Dispute: Art Since the 40's*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993; texte de Paul Wood et Charles Harrison, "Modernism and Modernity Revisited".

• 1994

From Here (exhibition catalogue), Waddington Galleries and Karsten Schubert Gallery, London; text by Andrew Wilson

• 1995

Brandon Taylor, *The Art of Today*, Everyman Library

• 1996

Herausgeber 1994 bis 1996, Kunstraum Wien Projekt; Kunstraum, Vienna

Artists Think: The Late Works of Ian Burn (exhibition catalogue), Power Publications Sydney, Monash University Gallery, Melbourne; Ann Stephen, ed.

• 1997

Jean Michel Place and Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980,* Bibliothéque Nationale de France

• 1998

Martin Seel, "Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*" History and Theory, Vol. 37, No.4.

• 2000

Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, trans. Eva M. Knodt, Stanford University Press, Standford, CA., 2000.

• 2001

Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s; Redefining Reality*, Thames and Hudson.

Charles Green, *The Third Hand*, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism, University of Minnesota Press.

• 2002

Paul Wood, *Conceptual Art*, Tate Publications.

Bruno Latour and Peter Weibel (eds) *Iconoclash*, ZKM, Karlsruhe and the MIT Press, Massachusetts and London.

Peter Osborne (ed) *Conceptual Art*, Phaidon Books.

Margarita Tupitsyn, *Malevich and Film*, Yale University Press, New Haven/London.

• 2003

John Russell (ed), *Frozen Tears*, Article Press, London.

"Ian Burn and Imants Tillers in Coversation" *Artmonthly* Australia, May, Number 159.

• 2004

Michael Corris, *Conceptual Art*, Cambridge University Press.

• 2006

Ann Stephen, *On Looking at Looking: The Art and Politics of Ian Burn*, Melbourne University Press, 2006.

Neil Cooper, 'Well Red: The Red Crayola', *Map Magazine*, Summer Issue 6.

• 2007

"Regarding the Invisible", *Janus 21*, January.

Peter Goldie, Elisabeth Schellekens (eds), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press

Chris Gilbert, "Art & Language and the Institutional Form in Anglo-American Conceptualism", *Collectivism after Modernism*, Blake Stimson and Gregory Sholette (eds), University of Minnesota Press.

• 2008

Gauthier Hermann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (ed), *Art Conceptuel (Une Entologie)*, Editions MIX, Paris, 2008.

• 2009

Charles Harrison, *An Introduction to Art*, Yale University Press.

• 2011

Charles Harrison, *Looking Back*, Ridinghouse Publishers.

• 2015

John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso Books

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

• 1967
Hardware Show, Architectural Association, London.
• 1968
Dematerialisation Show, Ikon Gallery, London.
Vat 68, The Herbert Art Gallery, Coventry.
• 1969
Pinacotheca Gallery, Melbourne.
• 1971
The Air-Conditioning Show, Visual Arts Gallery, New York.
Art & Language, Galerie Daniel Templon, Paris.
Art & Language, Galleria Sperone, Torino.
Tape Show: Exhibition of Lectures', Dain Gallery, New York.
Questionnaire, Galleria Daniel Templon, Milano.
• 1972
The Art & Language Institute, Galerie Daniel Templon, Paris.
Documenta Memorandum, Galerie Paul Maenz, Cologne.
Analytical Art, Galerie Daniel Templon, Paris.
• 1973
Index 002 Bxal, John Weber Gallery, New York.
Art & Language, Galerie Paul Maenz, Cologne.
Art & Language, Lisson Gallery, London.
Annotations, Galerie Daniel Templon, Paris.
• 1974
Galleria Sperone, TurinGalerie Paul Maenz, Cologne.
Art & Language, Galerie Bischofberger, Zürich.
Art & Language, Galleria Schema, Florence.
Art & Language, Lisson Gallery, London.
Art & Language, Galerie MTL, Brussels.
Art & Language, Studentski Kulturni Centar, Belgrade.
• 1975
New York <—> Australia, Art Gallery of New South Wales, Sydney, and the National Gallery of Victoria, Melbourne.
Art & Language, Foksal Gallery, Warsaw.
Dialectical Materialism, Galleria Schema, Florence.
Art & Language, Galerie Ghislain Mollet-Viéville, Paris.
Art & Language, Galerie MTL, Brussels.
'Piggy-Cur-Perfect', Auckland City Art Gallery, Auckland.
Music-Language, John Weber Gallery, New York.
• 1976
Music-Language, Galerie Eric Fabre, Paris.
Art & Language, Museum of Modern Art, Oxford.
• 1977
10 Posters: Illustrations for Art-Language, Robert Self Gallery, London.
Music-Language, Galleria Lia Rumma, Rome et Naples.
• 1978
Flags for Organisations, Cultureel Informatief Centrum, Ghent.
Flags for Organisations, Lisson Gallery, London.
• 1979
Ils donnent leur sang ; donnez votre travail, Galerie Eric Fabre, Paris.
• 1980
Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock, University Gallery, Leeds.
Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock, Lisson Gallery, London.
Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock, Van Abbemuseum, Eindhoven.
• 1981
Portraits of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock, Centre d'art contemporain, Genève.
Gustave Courbet "Burial at Ornans" Expressing, Galerie Eric Fabre, Paris.
• 1982
Index : Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth, De Veeshal, Middelburg.
Art & Language retrospective, Musée d'Art Moderne, Toulon.
• 1983
Index : Studio at 3 Wesley Placè I, II, III, IV, Gewald, Ghent.
• 1986
Confessions : Incidents in a Museum, Lisson Gallery, London.
• 1987
Art & Language : The Paintings, Palais des Beaux-Arts, Brussels.
• 1990
Hostages XXIV-XXXV, Marian Goodman Gallery, New York.
• 1993
Art & Language, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris.
• 1995
Art & Language and Luhmann, Kunstraum, Vienna.
• 1996
Sighs Trapped by Liars, Galerie de Paris, Paris.
• 1999
Art & Language in Practice, Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona.
Cinco ensayos, Galerià Juana de Aizpuru, Madrid.
The Artist out of Work : Art & Language 1972-1981, P.S.1 Contemporary Art Center, New York.
• 2000
Art & Language & Luhmann No.2, ZKM, Karlsruhe.
• 2002
Too Dark to Read : Motifs Rétrospectifs, Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq.
• 2003
Art & Language, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich.
• 2004
Art & Language, CAC Màlaga, Màlaga.
• 2005
Hard to Say When, Lisson Gallery, London.
• 2006
Il ne reste qu'à chanter, Galerie de l'Erban, Nantes. (Miroirs, 1965, Karaoke, 1975-2005) et Château de la Bainerie (travaux 1965-2005), Tiercé.
• 2008
Brouillages/Blurrings, Galerie Taddeus Ropac, Paris.
• 2009
Art & Language, Espoo Museum of Modern Art, Helsinki.
• 2010
Portraits and a Dream, Lisson Gallery, London.
Art & Language, Rhona Hoffman Gallery, Chicago.
• 2011
Badges, Mulier Mulier Gallery, Knokke.
• 2013
Letters to the Red Krayola, Kadel Wilborn Gallery, Düsseldorf.
Art & Language, Museum Dhont-Dhaenens, Deurle.
Art & Language, Garage Cosmos, Brussels.
• 2014
Nobody Spoke, Lisson Gallery, London.
Art & Language Uncompleted : The Philippe Méaille Collection, MACBA, Barcelona.
Made in Zurich, Selected editions 1965-1972, Galerie Bernard Jordan, Zurich.

• **2016**
Art & Language, Château de Montsoreau - Museum of Contemporary Art.
Not that is is needed now, Mulier Mulier Gallery, Knokke-Zoute.
• **2017**
Nobody Spoke, Kunstsaele, Berlin.
Art & Language, CCCOD, Tours.

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

• **1968**
Language II, Dwan Gallery, London.
• **1969**
March, catalogue-exposition, Seth Siegelaub, New York.
• **1970**
Conceptual Art And Conceptual Aspects, New York Cultural Center, New York.
Information, Museum of Modern Art, New York.
Idea Structures, Camden Art Centre, London.
• **1971**
The British Avant-Garde, New York Cultural Center, New York.
• **1972**
Documenta 5, Museum Friedericianum, Kassel.
The New Art, Hayward Gallery, London.
• **1973**
Einige Frühe Beispiele Konzeptuelle Kunst Analytischen Charakters, Galerie Paul Maenz, Cologne.
Contemporanea, Rome.
• **1974**
Projekt'74, Cologne.
Kunst über Kunst, Kölnischer Kunstverein, Cologne.
• **1976**
Drawing Now, Museum of Modern Art, New York.
Biennale di Venezia, Venise.
• **1979**
Un Certain Art Anglais, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris.
• **1980**
Kunst in Europa na 68, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent.
• **1982**
Documenta 7, Museum Fridericianum, Kassel.
• **1987**
British Art of the Twentieth Century: The Modern Movement, Royal Academy, London.
• **1989**
The Situationists International, 1957-1972, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.
L'art conceptuel, une perspective, Musée d'art moderne de la ville de Paris ; Fundación Caja de Prensiones, Madrid; Deichtorhallen, Hamburg.
• **1992**
Repetición/Transformación, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid.
• **1995**
Toponimías (8) : ocho ideas del espacio, Fundación La Caixa, Madrid.
Reconsidering the Object of Art, 1965-1975, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
• **1997**
Documenta 10, Museum Fridericianum, Kassel.
• **1999**
Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s, Queens Museum of Art, New York.
• **2002**
Iconoclash, Center for Art and Media (ZKM), Karlsruhe.
• **2003**
Biennale di Venezia, Venise.
• **2004**
Before the End (The Last Painting Show), Swiss Institute, New York.
• **2005**
Collective Creativity, Kunsthalle Fridericianum, Kassel.
• **2006**
Le Printemps de Septembre à Toulouse - Broken Lines, Toulouse.
Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.
• **2007**
Sympathy for the Devil: Art and Rock'n Roll since 1967, Museum of Contemporary Art, Chicago.
• **2008**
Vides. Une rétrospective, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.
• **2009**
Rock-Paper-Scissors, Pop Music as Subject of Visual Art, Kunsthaus, Graz.
• **2010**
Algunas Obras A Ler - Collection Eric Fabre, Berardo Museum, Lisbon.
Seconde main, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, Paris.
• **2011**
Erre, Variations Labyrinthiques, Musée National d'art moderne, Centre Pompidou-Metz, Metz.
• **2012**
Materialising 'Six Years': Lucy Lippard and the Emergence of Conceptual Art, Brooklyn museum, New York.
• **2013**
As if it could . Works and Documents from the Herbert Foundation, Herbert Foundation, Ghent.
• **2014**
Propanganda für die Wirklichkeit, Museum Morsbroich, Leverkusen.
Critical Machines, American University, Beyrouth.
The Non-Objective world, Sprovieri, Art Basel & London.
Before Normal: Concept After Concept, Museet for Samtidskunst, Roskkilde.
Musée à vendre pour cause de faillité: Works and Documents from the Herbert Foundation and Mumok in Dialogue, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna.
Crosswords 2, Jordan Seydoux, Berlin.
• **2015**
IMAGINARY AUDIENCE SCALE, Artspace, Newton.
Hotel Theory, Gallery at The Redcat, Los Angeles.
• **2016**
LSD, Rob Tufnell, Koln.
Performer / Audience / Mirror, Lisson Gallery, London.
Art & Language and Ilya Kabakov: The Non-Objective World, Sprovieri Gallery, London.
Rhona Hoffman 40 Years, Part 1, Rhona Hoffman Gallery, Chicago.
Conceptual Art in Britain: 1964-1979, Tate Britain, London.
Sighs Trapped by Liars: Language in Art, Künstlerhaus Halle für Kunst & Medien, Graz.

REALITY (DARK) *FRAGMENTS (LIGHT)*

DIRECTION ÉDITORIALE : Marie-Caroline Chaudruc
—
CONCEPTION GRAPHIQUE : Dieudonné Cartier
—
TRADUCTIONS : *VICTORINE — LIVRET D'OPÉRA PAR ART & LANGUAGE*
Xavier Carrère (*ARIA* : Marie-Caroline Chaudruc)

ENTRETIEN — VICTORINE MEUREND ET ART & LANGUAGE
Mathilde Poizat-Amar et Thomas Baldwin

RESTAURATION DES ŒUVRES : Samuel Mestre

ÉDITION : CHÂTEAU DE MONTSOREAU - MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
—
Passage du marquis de Geoffre
49730 MONTSOREAU - France
—
WWW.CHATEAU-MONTSOREAU.COM

Exposition réalisée avec le soutien du Département de Maine-et-Loire.

QUE SOIENT CHALEUREUSEMENT REMERCIÉS TOUTES CELLES ET CEUX QUI ONT APPORTÉ LEUR PRÉCIEUX CONCOURS À L'ÉLABORATION DE L'EXPOSITION ET DE LA PUBLICATION QUI L'ACCOMPAGNE :

Art & Language, Michael Baldwin et Mel Ramsden, Philippe Méaille ,Thomas Baldwin, Felix Bernstein, Gabe Rubin, Christian Gillet, Martin Morillon, Marc Picard, Laurent Boulouard, Gérard Persin, Jacqueline et Patrice Bernard, Jean-Pierre et Claudie Logerais, Fabrice Claval, Fabien Vallos, Dieudonné Cartier.

COUVERTURES : *Art & Language: Château de Montsoreau*, 2017

Tous droits réservés
© Château de Montsoreau - Musée d'Art Contemporain — Philippe Méaille Collection
© Art & Language
© Les artistes et les auteurs
—
COPYRIGHTS PHOTOGRAPHIQUES : Vanessa Miralles, Enric Garcia Molina, Gabe Rubin, CRBMC, Marc Roig, Angella Gallego, MACBA, Ophélie Hamelin.

—
ISBN : 978-2-9557917-2-1

Achevé d'imprimer en avril 2018 par SETIG-Abelia à Beaucouzé
Dépôt légal : avril 2018
Imprimé en France

PHILIPPE MÉAILLE COLLECTION

PRESQU'UN ABRI POUR CHOSES SANS ABRI DES

CHÂTEAU DE MONTSOREAU

P7-BQR-329