

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

\* Le terme informel est européen; il se réfère et est dérivé du concept de l'action painting et de l'expressionnisme abstrait.

En considérant comment se déroulent les événements artistiques entre 1948 et 1963, il est possible en effet de remarquer que d'une période (1948-1956) caractérisée par l'affirmation de la signification de l'humain et du matériau à travers des médias traditionnels et artisanaux —l'informel *chaud*—, on passe à une période (1956-1963) qui se caractérise par un art qui, considéré comme alternative dialectique de cet informel *chaud* à l'intérieur du même cycle historique —on peut l'appeler l'informel *froid*—, déplace l'attention donnée à la signification de l'humain et du matériau vers une attention portant sur l'homme et ses média. Cette attention coïncide avec l'utilisation et l'exaltation de tous les médias existants, autant biologiques que technologiques, qui ne doivent pas cependant être perçus comme moyens d'un discours autre mais bien comme médias auto signifiants.

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

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

Ce mélange des média est en effet une caractéristique de toutes les recherches effectuées autour des années 60. Considérons par exemple le travail de Johns et Rauschenberg, de Cage et La Monte Young, de Paxton et Rainer, de De Maria et Cunningham, de Manzoni et Klein, tous des artistes utilisant

indifféremment des matériaux biologiques et technologiques —tels le corps, la sueur, le mouvement, le geste, la voix, le son, les objets et le film, la photographie, le livre, les moyens électroniques, la télévision, l'affiche— transformant ainsi la recherche artistique d'hypothèse de salut de la signification de l'humain à travers un geste existentiel sur une superficie. Cette recherche devient donc un champs dans lequel l'artiste réalise, avec l'aide de tous les médias possible sans exclusion morale ou matérielle de média non-traditionnels ou non-artisanaux, les composantes de l'être psychophysique pour conserver la signification de l'humain, mais non pas l'action de l'humain. C'est justement dans cette conception différente des média que l'informel *froid* se distingue du *chaud* puisqu'il ne refuse pas les implications réelles mais les relève; puisqu'il ne pose pas une action morale dans la réalité mais place en acte cette réalité; puisqu'il choisit un échantillon de l'être et le présente; puisqu'il vit de phénomènes concrets. Il assume certainement les médias mais ne les organise pas en une vision qui permettrait de résoudre de façon utopique les contradictions sociales; plutôt, il les rend totales et autonomes. Il ne les soumet pas à un discours moraliste et allégorique, pas même à propos des média utilisés, au lieu de la métaphore il utilise la tautologie.

De cette façon, l'informel froid affirme rationnellement et consciemment son scepticisme envers tous les discours subjectifs avec lesquels l'informel chaud croyait illusoirement et irrationnellement pouvoir intervenir sur la réalité et sur le monde. Il refroidit la situation de la vie et la réalité technologique, jusqu'à l'annulation de l'art dans le médium pour affronter lucidement son propre destin.

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

L'affirmation du concept du "Village Global", dans les années 1963-1970, a permis la recherche en

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

Ainsi l'art, qui dans l'informel chaud, était considéré comme expression de l'incommunicabilité, devient au contraire la réaction, la communication, l'analyse théorique, l'utilisation et la fonction par lesquelles les médias ne sont pas rejetés comme l'aliénation ou la mystification de l'individualité ou de la subjectivité mais utilisés et mis en fonction pour mettre en évidence l'individualité et l'essence de tous les médias individuels et collectifs. En ce sens, le travail des années 60 tend à ramener le spectateur à la lecture de la chose, tant visuelle que littéraire, physique ou intellectuelle, naturelle ou artificielle, puisque l'apparence s'est révélée d'une importance minime en comparaison avec la signification induite ou interne.

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

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

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

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

### **Ainsi le livre**

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

**Le livre** est un médium autosignifiant. Il ne requiert d'autre démonstration que la lecture et la participation active-mentale du lecteur. Il n'impose aucun système d'information autre que l'image imprimée et la parole. Il est un ensemble conventionnel où sont reproduits des documents publics ou privés, et un volume relié où l'on collectionne des photographies, des écrits et des idées. Le produit de l'activité de la pensée et de l'imagination est le résultat d'une activité concrète. Il sert à documenter et à fournir des moyens et des matériaux informatifs. On le considère en tant qu'objet d'étude ou témoignage. Il n'apparaît pas comme un espace privilégié ou extra-réel et on le place dans le système de communication quotidienne sans aucune spécificité esthétique ou artistique. En somme, ce n'est qu'un autre espace qui naturellement coïncide, avec la parole orale, au plus haut point d'entropie de l'art et de ce fait peut être considéré comme œuvre d'art. **(1)**

Un travail de communication ou une œuvre d'art qui substitue le conscient à l'élément fortuit, qui remplace la perception par la lecture, la participation par le concept, mais qui est aussi un médium déterminant pour une large diffusion publique d'idées et de travaux. Un travail qui se diversifie d'une simple sensorialité et d'une émotivité esthétique à travers la fonction et l'intention de communication dues au médium choisi. Il est donc tout à fait compréhensible que la production de livres comme œuvres d'art reprenne fortement vers les années 60, suite aux précédents du futurisme au surréalisme, parallèlement à la récupération graduelle de l'intentionnalité et de la spectaculaire implication publique du dadaïsme qui se vérifient dans les travaux de Rauschenberg et Johns, Flynt et Johnson, Riley et Brecht, Vautier et Cage, La Monte Young et Klein, Manzoni et Kaprow, le Nouveau Réalisme et le Groupe Fluxus, Warhol et Cunningham. Ces artistes, nous les retrouvons au cours des années 1960-63, travaillant à la réalisation d'œuvres multimédia; entre autres des publications, des films, des affiches, des photographies et des livres. En 1961, John Cage, créateur de la musique indéterminée, publie **Silence** : une récolte de traités, de notes et d'anecdotes à propos du concept et de la perception du silence qui devient dans son travail la clef de lecture de chaque son ou émission musicale. Le silence ne peut être décrit qu'avec des mots. D'où la raison de ce livre proposé comme travail musical, comme système évaluatif permettant de comprendre le hasard musical de chaque bruit et chaque son de la vie. Ce livre décrit en effet le silence en terme musical. Il est lui-même musique puisqu'il devient une pause, donc un signe musical négatif, mais toujours un signe. Cela signifie que le silence est l'ensemble total des sons de la vie et qu'il est un son nommé "silence parce qu'il ne fait pas partie d'une intention musicale", toutes les différenciations entre les gestes illuminants du compositeur et le chaos ou le silence de la vie quotidienne y sont dissoutes. Le silence dont ce livre témoigne est une forme; "... il est ce à quoi s'intéresse tout le monde et heureusement il est présent où que vous soyez, il ne se trouve de lieu où il ne soit." En raison de la liberté musicale qu'offre le silence, ce livre n'est conçu qu'en tant qu'introduction à la perception et la notion de l'indétermination du son ou des bruits de la vie. Il n'est qu'un stimulus actualisé à travers des phrases et des propositions adressées aux sens et à l'esprit, phrases et propositions qui peuvent produire ce silence, bien que "les résultats de ce processus ne soient pas prévisibles". Nous assistons donc à une redéfinition de la musique où l'importance accordée au musicien tout au long de l'histoire de la musique est éliminée, pour renaître comme musique "sans référence au son".

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

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

Un happening plus complexe est aussi documenté dans *An Anthology* publié à New York en 1963 par La Monte Young et comprenant des contributions de Brecht, De Maria, Paik, Williams, Ono, Cage, Higgins, Bremer, Rot, Jackson, Riley, MacLow, Jennings, Maxfield, Forti et La Monte Young lui-même. On y retrouve des manifestations d'énoncés portant sur l'informel froid avec une attention toute particulière accordée aux média tant naturels que technologiques. Dans ce contexte aussi, Walter De Maria publie *Art Yard* (1960), *On the Importance of the Natural Disaster* (1960) et *Meaningless Work* (1960) trois textes où le recours aux média super-technologiques et macro-naturels —tels le bulldozer et les catastrophes naturelles— coïncide à l'œuvre d'art, **un processus mental ou intellectuel trouvant une actualisation immédiate dans le livre**. L'œuvre se concrétise à travers l'énonciation perceptive et consciente d'un fait qui a lieu ou qui peut avoir lieu: une tornade, un raz-de-marée, un tremblement de terre ou un incendie. Faits qui, vus sous un angle différent, deviennent des média de communication et des œuvres d'art. Ou encore, elle se concrétise par un "meaningless work": travail insignifiant pouvant adopter toute forme possible et tout espace-temps, pouvant concerner ou l'art, ou la philosophie, ou la réalité, ou l'histoire, ou le temps, ou tout ou rien sans aucune limite héritée de la forme artistique. Des textes donc, soumis en tant qu'œuvres, et où De Maria unit concept et forme de présentation. Il fait **de l'art à lire**, comme Simone Forti fait des instructions pour danser ou Rot de la poésie à percevoir —avec sa "page blanche avec trous—. Dans la même veine, La Monte Young propose une musique que l'on perçoit par la lecture, notamment *Compositions 2 à 6* (1960):, des annonces, et *Compositions 9 à 15*: des actions. En guise d'exemple, citons la *Composition 4* qui consiste à annoncer au public que les lumières seront éteintes pour toute la durée de la composition. L'œuvre se termine, après une durée prédéterminée, par l'allumage des lumières et comprend l'acte d'informer l'auditoire que les activités s'étant déroulées au cours de cette durée prédéterminée constituent la composition. La *Composition 10*, dédiée à Robert Morris, se déroule dans le tracé et dans la suite d'une ligne droite. *Composition 9* consiste en une enveloppe contenant un carton à utiliser **(2)**. Le recours à une multitude de média, auditifs, actifs, sensoriels, à travers les procédés d'imprimerie; le recours à la lettre et la carte postale, se retrouvent tout au cours de l'anthologie. Dennis utilise la poste ou la télégraphie pour communiquer un ensemble de non-sens. MacLow adopte la machine à écrire pour la formation de groupes de signes aptes à des actions théâtrales ou musicales. Earle Brown et Jerry Riley au contraire optent pour la page comme espace libre et indéfini capable de donner à la structure musicale une mobilité et une intensité infinies. Tous ces travaux opérant sur un matériau conceptuel trouvent leur expression théorique dans un texte de Henry Flynt. Publié en 1961 sous le titre de *Conceptual Art*, ce texte est en effet le premier travail où le concept devient l'œuvre, et 'Concept Art' un type d'art au sein duquel le matériau opératif est le langage écrit. Ce travail, anticipant de plusieurs années les théories de l'art conceptuel, déplace l'attention de l'art à la philosophie du langage et à son intentionnalité.

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

Dans le champ du travail contextuel, Flynt utilise la musique, la mathématique, la logique

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

Une participation "froide" et une abolition visuelle que Piero Manzoni réalise par son livre *The Life and the Works* (1962), cent pages blanches parmi lesquelles une seule -la couverture - comporte des caractères d'imprimerie: le titre et le nom de l'éditeur. Ce livre de Manzoni élimine toute philosophie dans la parole, C'est la "tabula rasa", tout comme dans ses *Achromes*. Ce dernier livre sert à annuler la mystique personnelle et la charge existentielle de la parole, à émettre le livre comme nouvelle valeur artistique et médium autosignifiant doté d'une individualité propre et d'un contexte primaire. Le livre se situe comme œuvre d'art, avec ses pages et sa forme, le numéro des pages et leurs dimensions. Le texte est un fait interne, une intervention violente et gratuite sur les argumentations du livre. Le livre envisagé comme phénomène et entité abstraite constitue donc une autre façon d'énoncer une intervention et de posséder une nouvelle donnée élémentaire, comme la toile, la merde, le souffle, le sang, la ligne, le corps, l'empreinte. Il s'avère une autre façon "d'être en action" pour chercher les signifiants et éliminer les raisons externes visibles.

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

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

La danse devient une position libérée et libératrice qui ne croit plus à la tyrannie du ballet et à l'autorité institutionnelle du mouvement obligé mais à la vitalité de l'espace examiné et au corps agissant. Cette vitalité est aussi présente dans le livre qui résulte en un espace de performances visuelles et théoriques où la rigidité de la page explose, tout comme à travers les images et les paroles. Dans le champ de la musique, Jerry Riley, La Monte Young, De Maria, Steve Reich, Maciunas, Marian Zazeela, Robert Dunn, la Fluxus Orchestra et Giuseppe Chiari amènent le signe musical vers un degré absolu en le réduisant à son contenu élémentaire organique et technologique. Ce dernier comprend la temporalité de la vie et la matière de la nature réelle ou artificielle, humaine ou instrumentale. Le climat d'absolutisme s'étend donc à toutes les activités de communication. Au théâtre, le "Living Theater" et Alan Kaprow, Oldenburg et Dine, transforment l'événement spectaculaire en une rencontre d'actions, d'objets et d'événements accidentels et contingents dans un champ de mouvements libérateurs ou accumulateurs où l'arbitrarité du cas se mêle à l'activité mondaine du fait: le happening. Les vicissitudes du happening sont documentées aussi dans *Store Days* de Claes Oldenburg et Emmett Williams, un recueil des pistes des événements réalisés par Oldenburg au cours des années 1961-1962.

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

**(3)**

L'éventualité et l'arbitrarité sont niées par la position pro-artistique de révélation ou de découverte des choses, soient elles réelles ou créées par les média (la photographie, le dessin animé, l'affiche, la reproduction, la reconstruction visuelle, etc). Si en effet l'informel froid est un non-mouvement libérateur des sophismes et des obligations linguistiques, le pop-art est un mouvement analytique et idéographique des langages des communication, des choses et des non-choses.

### **Les livres d'Ed Ruscha**

Les travaux d'Oldenburg, Liechtenstein, Rosenquist, Wesselman, Segal et Warhol tendent à révéler les

choses banales non pas pour les libérer mais bien **pour les lire**. Le pop agit au niveau visuel et non pas concret; il enregistre et ne présente seulement qu'une image. Il ne s'intéresse ni au comportement ni à l'action.

C'est en ce sens que nous devons lire le travail d'Ed Ruscha sur la réalité quotidienne, travail qui se concrétise par une série de livres datant de 1962 à 1966, tels: *Twenty-six Gasoline Stations*, *Various Small Fires*, et *Every Building on the Sunset Strip*. Réalisé en 1962 et publié en 1963, *Twenty-six Gasoline Stations* est un ensemble de photographies portant sur autant de stations situées en Californie, au Texas, Oklahoma, New Mexico et Arizona. Le livre révèle **la complexité visuelle** du panorama urbain et extra-urbain américain. En quelque sorte, c'est une enquête qui **dans l'uniformité des images**, tente de révéler la complexité des signes et des sens du contexte quotidien. De la même façon, Warhol utilise la photographie de la mort, Oldenburg la dilatation de la fausse banalité, Liechtenstein la grandeur macroscopique du dessin animé.

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

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

Judd, Morris, Flavin, Lewitt et Andre proposent les bases qui permettront l'introduction d'une nouvelle analyse du concept où préside la fonction de la forme et la structuration objective et spatiale. Les structures primaires expriment une tendance à l'épuration de la forme. Elles modifient l'aspect morphologique, le traitement esthétique et la décoration pour y substituer le sens de l'usage et de la fonction. Il suffit de se référer aux *L Beams* de Morris, aux réticules combinatoires volumétriques et linéaires de Lewitt, aux désirs d'abstraction et de négation d'objectivité par la lumière chez Flavin; aux théories de Judd et de Ad Reinhardt, à la reconnaissance non pas de la forme mais de la procédure d'éléments simples et primaires chez André, pour démontrer comment le travail se développe de 1963 à 1966 par des articles qualifiés de "minimals". En considérant ces œuvres, on peut donc comprendre comment ces artistes ont radicalisé la recherche artistique par la tentative de pousser l'abstraction encore plus loin pour atteindre l'abstraction pure du langage. Initiée en 1966, la reconnaissance du langage comme point ultime d'abstraction artistique par des artistes tels Burn, Ramsden, Kozlov, Baxter, Brainbridge, Hurrell, Kosuth, Atkinson, On Kawara et Baldwin, a poussé la conscience

artistique à considérer la parole écrite ou parlée comme partie nécessaire du travail artistique. Cela implique que l'attention ne porte plus sur l'objectif et le physique mais sur l'idée et sur l'investigation de l'idée, sur le langage écrit. Les travaux de ces artistes sont minimaux et basés sur des points et des structures abstraites. Les mots n'y ont pas d'importance intrinsèque mais ils véhiculent une information importante à propos de la fonction et des catégories de l'art. Ils contribuent à faire du langage un instrument d'activité opérative, un travail séparé et indépendant du produit, un ustensile qui n'est significatif qu'en terme d'idée et de procédure linguistique.

C'est alors en 1966 que les systèmes de logique et le processus artistique commencèrent à se définir par le biais du langage écrit et publié de livres et de diverses publications. Tous les objets privilégiés furent éliminés et le niveau objectif était abandonné pour conduire à la réalisation de travaux qui pourraient être du domaine public et pourvoir à une fonction intellectuelle comme le texte de point (...qui, lorsque répété n'égalise pas une série de textes) à l'opposé de point (qui, lorsque répété de vient inévitablement une série).

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

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

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

Les travaux conduits en 1966-1967 par des artistes tels: Jerry Atkinson et Michael Baldwin, Ian Burn et Mel Ramsden, Joseph Kosuth et Christine Kozlov (tous des artistes qui ont contribué à la fondation de *Art-Language*, *The Journal of Conceptual Art* (1969) avec David Bainbridge et Harold Hurrell) sont également des travaux d'abstraction, le travail de ces artistes commence en effet en 1966 et se

développe totalement en 1967 lorsque se produisent une série d'expériences à travers des projets, des sessions ou des définitions d'art non-visuel. Que l'on pense aux: *Measurement Drawings* et *Time Drawings* (1966-67) de Atkinson et Baldwin où la méthode utilisée n'est dictée que par la condition nécessaire d'utilisation d'un espace et les conditions pour en faire un système de signes et de dimensions; aux travaux non-visuels (*Mirror Piece*, *Premise 1 Linguistic Conditionals*, *Undeclared Glasses*, *Notes on Procedure* (1966-67) de Ian Burn et Mel Ramsden; aux travaux traitant de la non-substance de l'art et des méthodes de transmission possible; aux travaux de Joseph Kosuth, *Specific Art As Idea Is Idea* (1967) *Present Where Abouts Unknowns* (1966) *Any Five Foot Sheet of Glass to Lean Against Wall* (1965), qui ne consistent qu'à la forme de présentation de l'idée ou du fait choisis.

Dans cette ligne, il faut aussi considérer les textes de Christine Kozlov sur les sons et les bandes sonores, présentés sous forme de télégramme ou de texte tels: *Composition for Audio Structures* (1967); ou *Crane* (1966) et *Bottle Rack* de Brainbridge qui s'avèrent des instruments ou des outils dont la fonction sémantique a été décidée d'une fois à l'autre en annulant le statut de signe-ustensile.

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

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

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

Cette technique est utilisée par Atkinson et Baldwin lors des assertions de *Air Conditioning Show* (1966-67): un travail dont le contenu est une série d'assertions quant à l'utilisation théorique et hypothétique d'une colonne d'air dont la base fait un mille carré et dont la hauteur et la localisation sont indéterminées. Le texte s'y traduit en un examen micro-réductif d'entités non-visuelles et hypothétiques non-définissables. On y parle de vide, d'atmosphère, de pression, de démarcation et de limite d'un ensemble non précisé. Conséquemment, l'identification de la colonne s'effectue sans égard à l'importance des postulats écrits qui dans la spirale tautologique seront analysés d'un point de vue linguistique/discursif conduisant ainsi le discours à un examen des relations entre hypothèses et paroles, propriétés logiques et connexions linguistiques.

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

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

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

L'étude de la propriété des termes devient en effet fondamentale pour la communication puisque la connaissance et la science artistique dépendent de tous les signes linguistiques ou des termes qui forment la véracité ou les propriétés des propositions artistiques. Dans *Four Titled Abstracts* (1968), Joseph Kosuth souligne la doctrine des mots et des vocables en tant qu'unités de base des propositions et du langage artistique; des titres et des vocables faisant partie de l'art comme contexte: "Art as Ideas as Idea". Il y explore diverses définitions d'un même mot abstrait qu'il puise dans divers dictionnaires, pour démontrer les limites de temps et de relation des termes linguistiques qui ne sont connus qu'en termes personnels et non-objectifs et auxquels l'enquête doit avant tout référer; pour démontrer aussi la fonction des éléments directs et implicites, tout en considérant le contexte artistique comme objet mental. La connaissance des termes est liée à leurs différentes définitions et l'art, la proposition complète, est limitée à l'information et à l'inconsistance de la signification des termes ou des signes linguistiques utilisés, forçant ainsi à reposer les termes originaux. Le langage devient donc une succession d'utilisations et de significations sans limite, comme la connaissance des signes est sans limite lorsqu'elle réfère à des objets vivants ou des personnes. "Cioche non ha limiti e che per sua stressa natura non ammette limiti di sorta" comme l'appliquera Giulio Paolini dans son livre. Ce livre n'est autre chose que la publication, en ordre alphabétique, des prénoms et des noms de personnes qu'il connaît. Il en résulte un enchaînement de signes et de vocables que le lecteur ne reconnaîtra qu'à la condition expresse de connaître les personnes dont les noms sont mentionnés. Un discours sur les signes personnels et individuels qui démontre l'abstraction du nom comme signe insignifiant lorsqu'il est lu sans la connaissance vivante à laquelle elle se réfère. Le nom devient un terme personnel et subjectif. Il ne possède aucune caractéristique universelle ni linguistique. Il ne s'agit que d'un terme de caractère abstrait, indissoluble de la personne. Donc, un dictionnaire de

termes complètement abstraits et sans signification, pouvant être dilaté à l'infini et ne trouvant jamais de correspondance réelle autre que la connaissance particulière. Un livre qui se pose comme signe opposé à l'objectivité (toujours hypothétique) du livre/dictionnaire ou de la liste scientifique (toujours relative) des termes et des significations à vérifier continuellement et personnellement.

Ce type de vérification du signe comme abstraction, Iain Baxter —fondateur/conservateur de la N.E. Jhing Co. à Vancouver— l'entreprend dans son *Portfolio of Piles*. Dans ce cas, elle s'effectue à partir d'un terme unique et ses référents objectifs possibles: le terme choisi "pile" ou tas comme ensemble d'objet superposés pour former une colonne ou un ensemble. *A Portfolio of Piles* est donc une publication où Baxter rassemble la documentation iconographique de divers types d'accumulation: tas de bois, de fils barbelés, de pierres, de bateaux, de "containers", de souliers, d'autos, de fruits, de feuilles de papier, de chaînes, de bidons, etc... Leur signification réside dans la vérification du terme final choisi et non pas dans le choix des arguments. Accompagné d'un plan topographique de la ville et d'une liste d'adresses, où les piles ont été repérées, ce livre est le résidu mental et visuel de l'idée de ces piles d'objets et de matériaux. Reconnaisant la nature des différentes piles, Baxter ne peut néanmoins garantir qu'elles demeureront sur le site et dans les conditions où elles ont été repérées. L'artiste vérifie ici donc la nature du terme et en déclare l'abstraction à travers une iconographie réelle à disparition totale. Une disparition totale des relations entre terme et signe physique ou entre signe physique et terme, comme le souligne Laurence Weiner dans son livre *Statements*: un ensemble de déclarations générales et spécifiques proposé comme travail artistique. Le travail de Laurence Weiner s'appuie sur la recherche d'hypothèses ou d'intentions mentales pouvant devenir travail public ou privé, tant que les intentions peuvent être exécutées par l'artiste ou qui que ce soit, sans devoir pour autant être nécessairement réalisées. Le livre devient donc une collection de travaux aux significations multiples confiés à la réalisation mentale-physique de l'exécuteur —ce dernier n'étant pas nécessairement l'artiste.

Il en résulte un champ potentiel du processus mental où chacun émet la signification et les conséquences possibles des actions. Weiner n'offre qu'une trace propositionnelle du travail. Il ne fournit pas de données, de sites ou de mesures. Il commet des propositions: "one sheet of plywood secured to the floor or wall"; ou "one standard dye marker thrown into the sea" ou encore "an amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry". Des directions générales auxquelles s'ajoutent des directions spécifiques où Weiner offre des données et déclare qu'elles ont été réalisées spécifiquement. C'est-à-dire, qu'elles ont acquis un aspect physique particulier comme: "three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn. This lawn is allowed to grow untended until the grass is free of all vestiges of white highway paint". Ce sont là des actions spécifiques que Weiner a réalisées de 1968 à 1970. Elles impliquent la collection privée ou le domaine public avec le passage d'un état mental à un état physique. Cet état mental fantastique et libre est ramené à une analyse scientifique rigoureuse dans les livres de Mel Ramsden: *Abstract Relations* (1968) et *Six Negatives*. Ces publications consistent à la présentation de divers schémas concernant les relations abstraites. Dans le premier livre, *Eight Negative Frameworks*, il expose: "existence, relation, quantity, order, number, time, change, and causation", dans le second, six divisions de relations abstraites: "space, matter, intellect (2 divisions), volition (2 divisions) et affections". Ces schémas rigideusement scientifiques et analytiques, subdivisées en sous-définitions et catégories variées et passant de la dénomination générale à la dénomination spécifique, sont des

reprises en négatif de volumes et des schémas de linguistique générale sans aucune intervention esthétique ou linguistique à posteriori. La présentation des catégories elle-même définit le travail et son argument, aucune omission n'est permise. L'unique intervention est donc le choix du schéma et du livre qui en découle.

La matière logique chez Ramsden pointe évidemment vers des définitions et des catégories linguistiques de mots. Les différentes conceptions schématiques sont déjà matériau du travail. Se déplacer à l'intérieur du champ conceptuel indique de fait une méthode d'investigation et d'analyse préjudicielle des schémas et des systèmes logiques, prémisses de chaque discours sur l'art ou de chaque discours artistique; donc une totale identification entre méthode et catégorie de signes linguistiques et de travaux artistiques. On peut trouver un éclaircissement ultérieur de la position de Ramsden dans *Three Books As One Connected Work* (1969); présentation de trois livres "paperback" portant sur la linguistique générale. Leur lecture et analyse, orientées par l'utilisation d'une bandelette indiquant la disposition du "matériau", forment un travail unique que déplace l'attention accordée à la réalisation ou la lecture vers le processus opératif mental. Un processus que Ian Burn adopte lui aussi dans *Xerox Book I* toujours en 1968. Le livre naît de la réalisation de copies xérox d'une page où des points noirs sont distribués irrégulièrement. Le procédé qui donne sa signification au travail consiste à la réalisation d'une xérocopie de la page. Par la suite, cette copie est utilisée pour en produire une autre, et ainsi de suite. Chaque copie successive est réutilisée pour réaliser la suivante jusqu'au nombre de cent pages. Le procédé évolue en fonction de la machine au fur et à mesure de la production. Les changements se développent en fonction du médium utilisé. Le même procédé est aussi utilisé dans la production de: *Andre Barry Huebler Kosuth Lewitt Morris Weiner*. Réalisé à l'aide de xérogaphie, ce livre est une nouvelle formulation de page en page avec la suite du tirage. Son raisonnement de base se résume à la conséquence opérative de l'instrument utilisé qui pour réaliser des copies recourt à une transmission lumineuse appliquée sur un papier sensible.

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

Au contraire, Huebler adopte la forme de la page au livre comme terme de travail. Il en conditionne la perception à travers une série d'interventions logiques qui éloignent graduellement le lecteur de la perception de la page comme lieu, pour le situer dans le processus de pensée déterminé et voulu par l'artiste. La première page n'est dominée que par ses dimensions: "An 8 1/2" x 11" sheet of paper". Par la suite elle subit une série de définitions et de points, tels: "A point located in the exact center of an 8 1/2" x 11" xerox paper; ou "A and B represent points located one inch behind this picture plane"; ou encore des droites et des phrases: "ABCDE represent the lower ends of fine line one inch long located exactly on the picture plane"; jusqu'à un ensemble de points, de lettres, de lignes et des phrases dont la lecture et le processus conceptuel constituent le travail. Un processus conceptuel qui chez Kosuth est considéré comme processus opératif tendant à réaliser le travail qui fait partie du livre. Kosuth

analyse et présente cette analyse comme travail; procédé d'où naît le projet et où il se concrétise; détaillant avec des phrases toutes les phases variables à partir du titre du projet et comprenant la machine xérox utilisée, le matériel d'imprimerie, les artistes, le conservateur, l'éditeur et le travail des artistes, pour composer le livre entier. La séquence des phrases est: "Title of project/photograph of xerox machine used/xerox machine's specifications/photograph of offset machine used/off-set machine's specifications/photograph of collation machine used/collation machine specifications/photograph of binding machine used/binding machine's specifications/ photograph of paper used/specifications of paper used/photograph of ink toner used/ specification of ink and toner used/ photograph of glue used in binding/ specification of glue used in binding/ composite photograph of workers at Xerox/ composite photograph of artists and director of project/composite photograph of Carl Andre's project/composite photograph of Robert Barry's project/composite photograph of Douglas Huebler's project/composite photograph of Joseph Kosuth's project/composite photograph of Sol LeWitt's project/composite photograph of Robert Morris' project/composite photograph of Laurence Weiner's project/photograph of whole book." Travail donc proposé comme tautologie propositionnelle du livre xérox que Kosuth a réalisé à travers des séquences de variantes libres, les phrases, variantes qui chez LeWitt deviennent des signes graphiques linéaires comme les segments horizontaux, verticaux et diagonaux, forment quatre carrés à travers diverses combinaisons. Les pages de LeWitt reprennent ces dispositions qui varient ultérieurement dans chaque page. Les vingt-quatre pages reproduites naissent du calcul des combinaisons de la disposition des quatre carrés formant des carrés successifs, un calcul que présente la vingt-cinquième page du livre. LeWitt libère le procédé de combinaison à travers l'exécution manuelle des segments et des figures. Morris d'autre part, exalte la composante matérielle humaine de son intervention. Ses vingt-cinq pages présentent une répétition d'une carte circulaire du monde où les variations de masses produites par le recours à la technique xérographique créent un monde archaïque où terres et matières n'ont pas encore acquis leurs formes actuelles.

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

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

### **Seth Siegelau**

La galerie Seth Siegelau entreprend, à partir de 1968, une série d'expositions de publications réalisées par des artistes comme ceux nommés plus haut, *Statements* de Weiner et son *Xerox Book* que nous avons déjà décrit. L'opération transforme le travail traditionnel de mise en marché en une gérance d'information qui se sert de tous les autres média aussi bien le livre que le catalogue, le téléphone, la lettre, la photographie, la carte postale etc...

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

Le travail sur les mass-médias à travers revues et journaux a été développé par Steve Kaltenbach qui, dès novembre 1968, publie une série d'insertions dans *Artforum*. Publiées mensuellement parmi les annonces publicitaires des galeries, ces insertions sont payées par Kaltenbach et ne sont pas signées. Elles paraissent de novembre 1968 à janvier 1970. Chacune concerne un des intérêts particuliers de Kaltenbach, ou, pose un énoncé personnel ou collectif, mais la signification en demeure ouverte. Les énoncés écrits sont: "Art Works" (novembre 1968) à propos du travail de Kaltenbach, "Johnny Appleseed" (décembre 1968) le nom d'un légendaire cowboy comme Tom Dooley, "Art Package" (janvier 1969) la photographie d'œuvre d'art célèbre enveloppée dans un paquet, "Tell a Lie" (février 1969) un subtil impératif désignant les œuvres qui suivront, "Start a Rumor" (mars 1969), "Perpetrate a Hoax" (avril 1969), "Build a Reputation" (mai 1969), "Become a Legend" (été 1969), "Teach Art" (septembre 1969), "Smoke" (octobre 1969), "Tnp" (novembre 1969), "You are Me" (décembre 1969). Le travail se termine avec le numéro de janvier 1970 où n'apparaît aucune insertion. Parallèlement, Joseph Kosuth travaille aussi à travers des média internationaux (revues et journaux). Le 27 décembre 1968, il publie "Time (Art idea as idea)" dans les journaux Londoniens: *The London Times*, *The Daily Telegraph*, *The Financial Times*, *The Daily Express* et *The Observer*. Le 5 janvier 1969, il publie "Existence (Art as idea as idea)" dans le *New York Times*, le 1er janvier 1969 dans *Museum News*, dans le numéro de janvier 1969 de *Artforum* et dans *The Nation* du 23 décembre 1968. L'exécution de travaux artistiques dans les média d'information devient de plus en plus essentielle à mesure que la situation artistique se développe et que s'affirment graduellement les opérations conceptuelles. Elles deviennent fonctionnelles, au niveau de leurs résolutions physiques, lors de la publication de travaux utilisant le langage écrit comme matériaux et l'opération théorique comme signification.

La tendance vers les champs d'activité conceptuelle et linguistique, développée pour combler la distance entre activité pratique et travail intellectuel, s'est déjà totalement affirmée à travers l'art conceptuel de 1967-68. Mais c'est à partir de la fin de 1968 et 1969 qu'elle se présente aussi comme moyen conscient d'un nouvel illuminisme doté d'une nouvelle conscience critique, chez des artistes œuvrant dans le multimédia et non seulement des média d'informations, mais des média biophysique et concrets: Warhol, Pistoletto, Nauman, Dibbets, Prini, Andre, Acconci. Ces derniers sentent que leur exigence pragmatique ne peut investir d'elle-même et sans résidu le champ conceptuel et informationnel. La pensée est elle-même aussi une action. Une action sur des signes, il importe peu

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

En 1969, Pistoletto, dans un grand livre (40 x 60 centimètres), note ce quotidien chargé d'idées et de travaux "non réalisables". Son livre: "*L'uomo nero, il lato insupportabile*" naît de la nécessité active de signer des pensées et des idées comme œuvres d'art. Ces concepts et idées sont difficiles à réaliser et souvent il est préférable de ne pas les réaliser. Le livre se présente donc comme une séquence d'idées de théâtre, de travaux, de notes personnelles. Mais il demeure fondamentalement un travail où l'énergie de Pistoletto se pose sur la page. Il devient un autre travail qui tend à faire prendre conscience au lecteur de son propre dédoublement lecteur/acteur. C'est une tentative de libération de l'espace énergétique multiple, de l'espace de la page, du travail, de l'esprit et du corps.

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

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

alternent avec des projets d'action qui ne seront jamais réalisés, donc demeurant au niveau d'existence conceptuelle. La première série de phrases/ notes/slogans furent poinçonnées par le poids du bras de l'artiste sur des plaques de plomb. Réalisée en 1968, elle comprend quarante-quatre phrases, entre autres: "Ho letto Alice nel paese delle meraviglie", "ho preparato una trappola per Alice", "ho incontrato una tempesta, l'ho salutata", "ho dipinto irregolarmente una porzione di pavimento di anilina marrone, è stata con-sumata", "ho preparato un calcio foto-grafico, foto delle pareti pavimento soffitto di una stanza e colla sulle pareti della stanza, le porzioni di pavimento/soffitto/pareti sono collocate nel la stanza, l'ambiente non è transitorio", "se una pietra non fosse una pietra non Si sarebbe mai chiamata pietra", "fai una maschera come energia", "ho percorso un lungo tratto di strada a piedi, il mio corpo è stato fotografato in cinque punti fissi".

Cette séquence d'actions réelles, d'hypothèses de travail, de notes, de slogans linguistiques et d'affirmations s'entrecroisent dans le livre avec les photographies correspondantes. Par exemple, l'énoncé: "je parcours une rue en pente" est couplée d'une photographie de la pente de la Via Asserotti. La production d'affiches qui se poursuit au cours de toute la vie de Prini y est couplée de la carte topographique du plan de la côte ligurienne et la microphotographie de la maison où toutes les affiches ont été datées, signées et entreposées dans des contenants métalliques. Les édifices à être érigés au cours des années formeront une itinéraire touristique qui devra être incluse dans les guides de la ville de Gênes. La publicité de cet itinéraire sera faite par le biais d'une carte postale spéciale. Le travail qu'effectue Prini demeure toujours incomplet et en état de développement continu, dans une osmose avec ses pensées et ses expériences vitales qui le poussent à une constante mutation. Ses travaux y sont enrichis et modifiés, niés ou annulés, dans un mouvement de balançoire infini de "non-travail" ou de dispersion du travail, à l'annulation de la reconnaissance artistique dans l'utilisation commune et claire de signes (écrits, phrases, titres, valeurs, argent, objets, images, etc...). Dès 1968-9 ces signes se transforment en portées culturelles et artistiques, reconnaissables et présentables sans aucune autre conformation/participation que celle de Prini lui-même.

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

### **La revue *Art Language***

En 1969, plusieurs livres/catalogues ont été publiés en tant qu'œuvres d'art autosignifiantes. Par exemple, *7 Books of Notes and Poetry* de Carl Andre, un recueil de phrases et de poésie visuelle; *End Moment*, de Dan Graham qui rassemble des textes et essais portant sur des faits et des travaux et où l'essai est compris en tant que recherche linguistique de communication; et enfin au même moment: *Selected Writings* de La Monte Young et Marian Zazeela. Des livres s'unissant aux publications

d'artistes conceptuels tels que Atkinson, Baldwin, Brainbridge et Hurrell, qui en 1969 fondaient la revue *Art Language*. Cette revue d'art conceptuel présente phrases/essais/discussions/affirmations sur la fonction de l'art et de sa signification. Le premier numéro est un champ opératif où se rencontrent les travaux des conceptuels anglais et américains. A travers des écrits présentés comme œuvres conceptuelles par Lewitt, Baldwin, Brainbridge, Graham, Weiner et Atkinson, le lecteur reparcourt les idées particulières ou encore les travaux des artistes. Le deuxième numéro, en 1970, prend déjà un aspect critique et dialectique avec les déformations du terme conceptuel et ses catégories arbitraires. On y trouve les discussions/traités/analyses théoriques/travaux de Barthelemy, Burn, McKenna, Brown-David-Hirons, Tomson et Ramsden, côtoyant ceux des rédacteurs.

C'est aussi en 1970 que l'on a prêté attention aux travaux des britanniques Gilbert and George dont les livres accompagnent les actions et les événements. Gilbert and George qui en 1969 prophétisaient l'avènement de l'"Art For All": un art à chanter, à manger, à lire, à danser, à marché, à café, à philosopher, etc... Leur manière de vivre se transforme en œuvre d'art. Leurs publications: *A Message from Sculptors Gilbert and George*, *To Be With Art Is All We Ask*, *The Pencil on Paper Descriptive Works* ne sont autre chose que des appendices descriptifs de leurs intentions comme *A Message*: un ensemble de petites photographies de travaux: "Relaxing", "The Meal", "Underneath the Arches", "Dusk Stroll Piece". Tous ces travaux réfèrent à des objets physiques particuliers qui y sont concrètement et intégralement mentionnés et documentés tels: poudre à maquillage, cendre et tabac, cheveux coupés, retailles d'étoffe de chemise, une partie du déjeuner. Le tout est rassemblé dans une publication d'un "parfait goût anglais".

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

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

### **Stanley Brouwn + IBM**

Cette manière de percevoir et d'agir, Stanley Brouwn la confie à l'ordinateur IBM, modèle 95, dans son livre: *100 This Way Brouwn - Problems for Computer IBM, 360 Model 95*. Dans ce livre, l'artiste recueille une série de phrases débutant toutes de la même manière : "Show Brouwn the way in all cities, villages, etc. on earth from point X to all other points in that city, village, etc." puis "Show

Brouwn the way from each point on a circle with X center and a radius of 1 angström to all other points (1 angström: 0,0000001 cm); et d'autres phrases où la variation ne se situe que dans la substitution de l'échelle de 2 à 100 angström. Le travail de Brouwn consiste donc en un catalogage de pas ou de minimes changements de direction mesurables et catalogables, tout comme dans son livre *La Paz* où il note une série de promenades ou de marches, de mesures différentes, en direction de La Paz, Rangoon, La Havane, Helsinki, Georgetown, Séoul, Washington, Warsaw, New Delhi etc... Ces promenades ont lieu dans un coin de Schiedam à Amsterdam.

Catalogage et énumération d'actions que Burgy présente lui-aussi dans son livre: *Art Ideas for the Year 4000*: publication portant sur des exercices mentaux basés sur la technique analytique de la théorie des ensembles et des systèmes universels considérés en tant qu'agents d'interaction entre animé et inanimé, mécanique et biologique, entropique et anti-entropique, physique et mental, simple et complexe.

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

Des idées comme travaux que Lamelas recueille dans *Publication*: une publication concentrée sur trois déclarations: 1) l'utilisation du langage parlé et écrit comme forme d'art; 2) le langage peut être considéré comme une forme d'art; 3) le langage ne peut être considéré comme forme d'art. Le livre présente les réponses faites à ces propositions par Arnatt, Barry, Brouwn, Buren, Burgin, Claura, Giïbert and George, Latham, Lippard, Maloney, Reise, Weiner et Wilson. Le tout constitue la forme du travail de Lamelas. Chaque artiste ou critique intervient librement par un travail ou une intervention linguistique/analytique. L'art et la critique s'y mêlent et annulent la différence entre travail mental et analytique bien que ceux-ci demeurent toujours deux entités opératives distinctes et interchangeables.

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

Finalement, toujours en 1970, on retrouve un recueil de livres publiés par Sperone et rédigés par Weiner, Huebler, Barry, Merz et Kosuth. Le recueil impose l'idée d'une nouvelle fonction du directeur

de galerie: celle d'éditeur. La série comprend *Traces* de Weiner, 'de Barry, *Fibonacci 1202 Merz 1970* de Merz, *Duration* de Huebler et *Function* de Kosuth.

*Traces* de Weiner consiste en un système de participes passés en anglais et en italien, correspondant chacun à autant d'actions du domaine privé ou public. Actions définies et indéfinies, fournies par la génétique sémantique de participe passé, qui rendent le travail Weiner presque abstrait. Il utilise d'abord des phrases et puis il réduit leur physicalité au participe passé du verbe pour en arriver au maximum d'abstraction dans *10 Works* (1971). Ce travail ne consiste qu'à la présentation de propositions telles que: "under and over/and in and out/and over and over/and not and in/and on and off/and through and through/and about and around/" qui, inter-posées à travers "Risen and Fallen" forment un circuit sémantique entre l'abstrait et le concret.

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

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

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

La notion de Merz quant à la série de Fibonacci naît de l'impossibilité de s'enfermer dans un espace physique clos pour pénétrer dans une dimension organique mentale où chaque élément possède plusieurs vies concrètes/abstraites. Chaque page du livre devient ainsi la mère de la page suivante et la fille de la précédente dans une succession de proliférations d'éléments naturels, pensés et conçus mentalement. Chaque image devient la racine de l'autre, disposées arbitrairement sur la page où les entités biologiques/végétales se mêlent aux entités mathématiques/conceptuelles dans une suite de renvois et de rappels infinis. Chaque anneau est le stimulus de la vérification de la prolifération de la spirale de Fibonacci: une spirale, un diagramme ou une image dont le point de départ peut varier à l'infini, sans en conditionner le concept. Elle demeure libre et organique au point de départ, qui peut être un livre, une phrase, une fenêtre, un néon, un numéro, un espace, un objet. Bref tout ce qui peut se rapporter à l'idée; la pensée s'exprime par des spirales en restrictions ou dilatations; la pensée est certainement un nucleus inconnu chargé de polarisés opposées qui ne peuvent être comprises que par un calcul infinitésimal.

Dans son travail *Duration*, Huebler atteint ce dévoilement du réel à travers un processus mental qui établit la progression des opérations conceptuelles/informations. Le livre se compose de divers travaux dont *Duration Piece 1* réalisé en Italie, et d'autres *Duration Pièces* réalisés à Londres et à Paris. Ces travaux consistent en une déclaration qui détermine a priori le processus documentaire, le temps d'un bond et d'une photographie, l'angle, l'ordre ou la causalité, pour en arriver à former un ensemble documentaire photographique constituant la forme du travail artistique.

Dès lors, il s'agit d'une opération à propos de l'anticipation conceptuelle de l'œuvre et de l'arbitrarité de son exécution; d'un système opératif rigide à propos de la conception et de l'ouverture nécessaire à sa réalisation. Le travail situe l'attention sur les entités abstraites de l'espace, du temps et du mouvement qui, pour être perçus, doivent devenir physiques. Cette physicalité du travail, Kosuth la pousse à une abstraction linguistique totale dans son œuvre *Function* traduit en italien, en allemand, en français et en espagnol.

Ce livre est une succession d'éléments linguistiques/discursifs qui situent un contexte final et défini, complètement inconnu à l'extérieur des termes spécifiques de Kosuth. Il naît d'une série de phrases de dimension momentanée et arbitraire qui tirent leur signification de l'intention de Kosuth, d'où la séquence: "i bambini sono illogici/chi sa trattare un cobra non pue o essere disprezzato/le persone illogiche non sono amate, che riguardo l'universo delle persone : A) che sanno trattare un cobra; B) bambini; C) non amate; D) illogiche conduce alla frase/i bam-bini non sanno trattare i cobra". *Function* n'est donc, pour utiliser l'introduction/définition de Kosuth, qu'un segment numérique "un" (spécifique), tandis que le segment "deux" (général) est nécessairement fourni par le lecteur.

"La proposition (l'art) est limitée par l'information du lecteur (au moment de la publication) et par le sens inconsistant de l'information (concernant le futur). Il m'est impossible de spéculer sur l'un et l'autre. Cela s'applique non seulement aux propositions (en tant qu'unité et en tant qu'art) mais aussi à la série complète d'investigations. L'analyse de ma subtilité fournira un indice quant au processus utilisé. Le sous-titre "Art as idea as idea", "Art as idea as an idea", ou la présentation du concept de l'art conceptuel comme concept artistique est séparée à peine de la présentation d'un travail

conceptuel particulier. Ainsi, mes travaux peuvent être considérés en tant que propositions unitaires. Chaque unité n'a plus de valeur inhérente ou de signification qu'une autre; à quelque moment de la succession, puisque les limites ne sont acquises que temporairement et n'opèrent qu'à l'intérieur d'un espace comme dans un jeu, avec une utilisation et une signification changeantes." (Kosuth). *Function* est une utilisation et une signification du langage vérifiées dans dix ensembles de connexions appartenant à des univers linguistiques différents pour devenir un travail artistique à travers le livre. Germano Celant Genoa 1971

#### Notes

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

Traduit par René Blouin et Elisa Bonvicini, 1980.