

- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musiqu***JOHN CAGE** *· théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musiq***TOM MARIONI** *théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *mus***ROBERT BARRY** *théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musiq***JOAN JONAS** *théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*
- *musique · son · langage · théâtre ·*

JOHN CAGE

TOM MARIONI

ROBERT BARRY

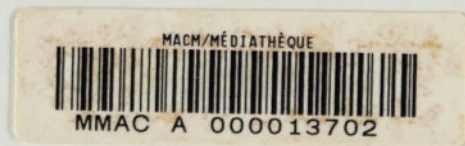
JOAN JONAS

· musique · son · langage · théâtre ·

Musée d'art contemporain, Montréal.
Du 25 novembre 1982 au 9 janvier 1983

Exposition itinérante organisée par la CROWN POINT PRESS

1982 -11- 26
BIBLIOTHÈQUE
DU
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN



Textes de

Kathan Brown
Jackson MacLow
William Spurlock
Peter Frank
Douglas Crimp

Catalogue publié sous
la direction de
Robin White

Traduction assurée par la Direction
de la traduction du ministère des
Communications, gouvernement
du Québec

ISBN 2-550-02793-0

Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec
4e trimestre 1982

© Ministère des Affaires culturelles, Québec 1982

JOHN CAGE, TOM MARIONI, ROBERT BARRY ET JOAN JONAS: LEUR ART DANS LE
CONTEXTE DES ANNEES 70

par Kathan Brown

INTRODUCTION: LES ANNEES 70

L'exposition de gravures de John Cage, Tom Marioni, Robert Barry et Joan Jonas, inaugurée en janvier 1980, résume succinctement un aspect de l'art des années 70, soit la performance dans l'art conceptuel. Parce que ces artistes ne sont pas des peintres, ni des créateurs d'objets, leurs gravures constituent certaines des rares manifestations tangibles de leur oeuvre. Ce sont, avant tout, des artistes qui s'inscrivent dans le courant de l'art contemporain et dont les gravures visuellement fortes, permettent de comprendre certaines tendances de l'art actuel. Ainsi la peinture, l'expressionnisme abstrait, qui avait dominé le champ de l'art dans les années 50, redeviendra probablement importante dans les années 80 grâce à l'art de "décoration". Entre ces deux décennies, nous avons connu dans les années 60, l'art minimal et, dans les années 70, l'art conceptuel. Ces étiquettes descriptives permettent de mieux situer les différents courants en art contemporain. Ces classifications simplifient considérablement l'histoire récente de l'art tout en négligeant certains aspects transitoires ou déviants mais je les utiliserai volontairement pour parvenir à donner un sens à l'ensemble. Plus nous sommes près, chronologiquement, du mouvement artistique décrit, plus les artistes visés se refusent à adhérer à ces classifications préétablies. Il en est aussi en particulier pour l'art conceptuel, parce que nous en sommes venus à réagir à cet art avant d'avoir jamais pu nous mettre d'accord sur ce qu'il était exactement. Ses positions "anti matérialistes" ont porté certains intervenants des milieux artistiques commerciaux à lui refuser toute importance, mais cela fut sans succès, car son influence se fait sentir partout. D'une façon ou d'une autre, tous les jeunes artistes font ou réagissent à l'art conceptuel, cet avis qui, à mon avis, a caractérisé les années 70. Aussi longtemps qu'on ne comprendra pas cela,

il sera très difficile de saisir la véritable signification des années 80. Les oeuvres de Cage, Marioni, Barry et Jonas ne représentent pas tous les aspects de l'art conceptuel, mais tous quatre sont des artistes conceptuels: leur but premier n'est pas de créer un objet d'art, mais de faire naître un concept dans l'esprit du spectateur. Ce concept n'est pas formé d'avance par l'artiste; il se révèle au fur et à mesure que l'art s'exerce, que le matériau est soumis à l'action de l'artiste. Les artistes conceptuels recourent à des matériaux qui ne sont pas généralement considérés comme des matériaux artistiques, ou encore ils s'en servent d'une manière inhabituelle. Les quatre artistes ici réunis se servent de la musique (John Cage), des sons (Tom Marioni), du langage (Robert Barry) et du théâtre (Joan Jonas) comme matériaux de base. Tous quatre, à un moment ou un autre, et chacun d'une manière tout à fait différente, ont eu recours dans leur oeuvre à l' "action" ou à la "performance".

JOHN CAGE

Contrairement aux trois autres artistes, John Cage n'est pas en premier lieu un artiste visuel. Il est, comme on le sait, un compositeur qui a exercé une influence déterminante sur la musique contemporaine. Il est aussi l'auteur d'une demi-douzaine de livres (voir, dans le présent catalogue, l'article de Jackson MacLow). Et depuis les années 30, il a produit par intermittence des oeuvres visuelles. "Tout jeune, avant de me consacrer pour de bon à la composition, je peignais aussi, "a-t-il expliqué à Robin White au cours d'une interview.

Je donnais des conférences sur la musique et la peinture modernes - c'était dans les années trente, pendant la crise, à Santa Monica. J'offrais de faire dix conférences pour 2,50\$. Je les vendais moi-même, de maison en maison, disant aux ménagères que je ne connaissais rien ni à l'un ni à l'autre de ces domaines, mais qu'ils me passionnaient. Et je leur promettais d'en apprendre suffisamment pour pouvoir donner chaque semaine une conférence d'une heure. (traduction)

Cage a conservé son enthousiasme pour la musique et l'art; bien qu'il eût décidé de se consacrer à la composition, il a toujours fréquenté des artistes (Mark Tobey, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, par exemple) ainsi que les milieux artistiques. Au début des années 50, il a publié avec Robert Motherwell une revue artistique et littéraire et il assistait aux réunions de l'Artists's Club lorsqu'il y était question d'expressionnisme abstrait. En 1952, il a organisé le premier happening, au Black Mountain College, avec Rauschenberg, Merce Cunningham et David Tudor. Au début des

années 70, il a réalisé plusieurs lithographies, tout en continuant, bien sûr, à composer des partitions qui sont par elles-mêmes visuellement intéressantes. Je l'ai invité à faire de la gravure à la Crown Point Press, en raison de l'extraordinaire influence qu'il exerçait sur les artistes. Il a accepté par goût de l'aventure et s'est mis à l'oeuvre le Jour de l'An 1978. Il a réalisé depuis 50 gravures, et ce n'est pas fini.

Ses idées et son cheminement amènent très simplement l'artiste comme le spectateur à se libérer de ses propres goûts, de ses préjugés, et même de son esprit. "Nous continuons à croire, dit-il, que nous avons une influence sur ce que nous faisons; j'ai essayé de libérer ce que je faisais d'une telle influence de mon esprit. Un des principes du bouddhisme zen, comme je le comprends, est ce que Suzuki appelle la "nomindedness", c'est-à-dire la suppression de l'esprit. La plupart des gens ne se rendent pas compte des difficultés que présente la création d'une oeuvre d'art moderne - parce que leur esprit exerce sur eux un tel contrôle qu'ils sont incapables de poésie et d'imagination." Il est peut-être paradoxal d'appeler artiste conceptuel quelqu'un qui se réclame de "l'absence de l'esprit", mais savoir comment cela est possible est indispensable pour comprendre ce mouvement artistique. Un critique d'art de San Francisco utilise, sans comprendre, le mot "conceptualiste" comme si l'artiste, à l'instar de l'homme d'affaires, "conceptualisait". Les artistes conceptuels ne conceptualisent pas; ils partent d'une idée, qui n'est pas encore à ce moment-là tout à fait un concept - une idée qui porte habituellement sur des matériaux à utiliser, ou sur une manière de faire. Comme tous les artistes, les conceptuels suppriment l'esprit et court-circuitent l'intellect de telle sorte que celui-ci réagit d'une façon inattendue. A la différence des autres artistes, cependant, ils ne font pas ce court-circuit simplement en jugeant l'oeuvre d'art sur son aspect. Cage voulait essayer de comprendre la nature, non pas l'interpréter ou l'imiter. Il a donc décidé, selon la suggestion du philosophe Coomeraswamy, d'imiter la nature dans sa manière de fonctionner. Pour ce faire, il se sert

du livre oriental I Ching et s'en remet rigoureusement au jeu du hasard pour élaborer ses compositions. C'est lui, c'est son esprit, qui fournit l'idée, l'élan, les règles de base, les questions à poser.

Dans ses créations visuelles, il se sert de la musique, de sa propre musique, comme d'un matériau de base, car sa méthode de travail a été élaborée à l'origine pour la composition musicale. Dans ses gravures, cette méthode de travail est utilisée pour elle-même en tant que telle, comme élément purement visuel. Ses gravures, à l'exception de la première, Score Without Parts (Partition sans parties), ne peuvent être jouées car elles ne sont pas à proprement parler de la musique même si Cage les a réalisées selon la même démarche que pour composer de la musique.

Score Without Parts est un élément d'une oeuvre que Cage a composée pour le Bicentenaire et qui fut jouée par les orchestres New York Philharmonic, Boston Symphony et Los Angeles Symphony. Dans l'exécution de l'oeuvre musicale, il est prévu des parties; par exemple, il y en a 12 pour les oiseaux qui volent, et 18 pour les nuages. Dans ces parties, les oiseaux et les nuages se traduisent par des thèmes musicaux très précis. Lorsqu'il a repris cette oeuvre sous forme de gravure, Cage a d'abord dressé la liste des différentes techniques de gravure telles l'eau-forte, la taille-douce, la pointe sèche, l'aquatinte, la photogravure ainsi que celle des couleurs dont il disposait. Puis à mesure qu'il transcrivait la partition sur les plaques il interrogeait l'I Ching pour savoir quel procédé technique et quelle couleur il devait utiliser pour chacune des images.

Les images de Score Without Parts sont des calques ou copies de mêmes dimensions que les dessins réalisés par Henry David Thoreau, dans son Journals. Dans son oeuvre suivante, 17 Drawings by Thoreau (17 dessins de Thoreau), Cage a sélectionné au hasard certains dessins de Thoreau jusqu'à ce qu'il tombe deux fois sur le même. Il a gravé celui-ci une seconde fois et s'est arrêté. Il y a donc 18 images sur l'estampe, soit 17 dessins dont l'un est imprimé à deux reprises. Dans un deuxième temps, il a procédé à plusieurs recours au hasard afin de déterminer la taille de chaque image, sa place et la durée du bain dans l'acide (qui influence la netteté de l'impression). Finalement, à l'exemple de la nature, Cage complique les choses, même lorsque celles-ci paraissaient simples, il a entrepris de déterminer une à une la gamme de couleurs pour chacune des 35 impressions de l'édition de telle sorte que chacune des images devienne particulière.

Cage est un être à ce point fascinant que les imprimeurs avec qui il travaille sont prêts à se plier à ses moindres exigences. Ainsi, le projet Signals (Signaux), réalisé en deux semaines à un rythme de 15 heures de travail par jour, a été particulièrement exténuant, et Changes and Disappearances, l'année suivante, les a presque conduits, disent-ils, à l'hôpital psychiatrique. Tout comme dans les éditions précédentes, Signals a été imprimé à 36 exemplaires (y compris les bons d'épreuves). Mais cette fois chaque tirage est particulier, non seulement par sa couleur, mais sous tous ses aspects. Le propriétaire de chaque tirage peut en conséquence se prévaloir d'avoir un exemplaire unique étant donné que chaque oeuvre gravée possède ses propres plaques. Cependant les 36 gravures, ne forment qu'une seule "édition" parce qu'elles ont entre elles un rapport étroit évident. Comme le dit Cage: "J'ai posé les mêmes questions à 36 reprises, et j'ai obtenu 36 réponses différentes."

Cette question portait sur les combinaisons possibles des trois éléments de base: les dessins de Thoreau (photographiés et gravés), un cercle tracé par Cage à la pointe sèche sur la plaque, et une série de lignes droites tracées l'une au bout de l'autre et dont la longueur et l'orientation étaient déterminées par le hasard. Cage gravait lui-même ces lignes; à la fin, il avait acquis une incroyable maîtrise de cette technique très difficile de l'Ancien Monde. Dans les dessins préliminaires, il traçait la ligne, déterminait le diamètre du cercle, plaçait chaque élément et en indiquait la couleur. La plaque devenait ensuite "comme un terrain de jeu". Parfois, un élément déjà choisi et préparé se retrouvait hors des limites de la plaque. Cage inscrivait alors sur le dessin: "Disparu", ou encore, si un seul élément avait survécu: "C'est tout ce qu'il y a". Bien souvent, il ne reste qu'une partie des images sur le "terrain". Dans deux cas, il n'y a rien sur la plaque (nous avons imprimé les quelques égratignures produites accidentellement).

Cage est allée encore plus loin dans Changes and Disappearances. En dix jours, nous avons produit six gravures et les avons imprimées chacune à deux exemplaires. Il était nécessaire de faire toute l'impression à mesure que l'oeuvre prenait forme, parce que, pendant l'exécution de chaque estampe il fallait modifier certaines plaques, y ajouter des images. Dans ce projet, on a eu recours à un grand nombre de petites plaques aux formes bizarres dont le contour était déterminé par des lignes droites tracées au hasard à la rencontre d'un bout de ficelle qu'on avait laissé tomber là ("à la manière de Marcel Duchamp", explique Cage), sur une plaque qui était ensuite découpée à l'aide d'une scie à chantourner. Ces petites plaques jouaient le rôle de "filets" qui retenaient les images, tout comme le "terrain de jeu" dans Signals. Toutefois, chaque estampe, faite à partir de plusieurs plaques, comporte non seulement les images qui y étaient gravées, mais également les lignes laissées par les bords de chaque petite plaque, enduits chacun d'une couleur différente. La place de chacune des plaques était déterminée avec soin, et chaque fois que des plaques chevauchaient, Cage faisait faire une nouvelle impression. Lorsqu'une plaque était réutilisée, Cage interrogeait l'I Ching pour savoir s'il devait ou non la modifier. Et s'il fallait le faire, il la modifiait. Il laissait la feuille de papier sous la presse pendant qu'il enlevait la plaque et y ajoutait une image. Ce procédé peut devenir très compliqué; dans l'une des estampes que nous avons réalisées, nous nous sommes servis de 45 plaques et de 72 couleurs, et les estampes devraient devenir de plus en plus compliquées à mesure que nous avancerons dans la série de 30. (?).

Apparemment, tout au long de sa carrière Cage a pris l'habitude de demander l'impossible. Il rappelle parfois un mot de Schoenberg. On disait à celui-ci que pour jouer une certaine pièce le violoniste aurait besoin de six doigts. Schoenberg répondit: "Alors quelqu'un s'en fera pousser un sixième". On accepte de tenter l'impossible pour Cage parce que ses idées impossibles sont en même temps, je pense, raisonnables; elles découlent d'une compréhension de plus en plus poussée de l'instrument ou du procédé dont il

se sert. Pour réaliser ses gravures à l'eau-forte, il a commencé par demander aux imprimeurs de lui expliquer en détail tout ce qu'il serait possible de faire. Ensuite, de projet en projet, il a repoussé les limites toujours un peu plus loin. Lorsqu'il compose pour quelqu'un comme récemment pour le violoniste Paul Zukofsky, il lui téléphone fréquemment et lui "demande des instructions", qu'il note sur des fiches. Cette musique pour violon commence par des indications de carte du ciel montrant la position des étoiles; des procédés de recours au hasard lui indiquent ensuite comment traduire en une réalité musicale ce réseau de points (représentant des étoiles) de manière à y inclure toute la gamme des sons pouvant être produits au violon par Zukofsky. J'ai assisté l'été dernier à une exécution de l'oeuvre; ce morceau pour virtuose n'est pas au service de la virtuosité, n'est pas mélodique et ne vise pas à produire une réaction, et pourtant il est exaltant et complexe, est vraiment "la musique des sphères". Ecouter Zukofsky lorsqu'il interprète une telle oeuvre à la limite de l'impossible", disait Cage après la représentation, "c'est tonifiant, stupéfiant, c'est un enchantement pour moi".

"Et pourquoi les étoiles, pourquoi les dessins de Thoreau?", me demandent-on souvent. A ma connaissance, Cage n'a jamais répondu à cette question. Mais il faut bien que l'oeuvre commence quelque part, avec quelque chose, et ce sont là des éléments qui peuvent supporter les manipulations de Cage. Il semble que Cage, théoriquement, se sentirait capable de faire une oeuvre à partir de n'importe quoi. Dans une interview accordée à Robin White (View, vol. I, n° 1), il évoque un entretien avec DeKooning au restaurant:

DeKooning dit: "Si je place un cadre autour de ces miettes de pain, ce n'est pas de l'art." Et moi, je dis que c'en est. Il disait que ce n'était pas de l'art parce qu'il établissait un lien entre l'art et son travail à lui. Il parlait de lui-même, en tant qu'artiste, alors que je voudrais, moi, que l'art s'échappe de nous pour se répandre dans

Le monde où nous vivons.

Je ne pense pas que Cage utiliserait vraiment les miettes de pain. S'il le faisait, il arriverait à poser tellement de questions sur ces miettes qu'il en ferait quelque chose de compliqué. Son oeuvre est toujours compliquée, mais elle paraît en même temps étrangement dégagée de tout effort, car, en dépit des difficultés, on ne fait que suivre le chemin qu'elle ouvre devant nous. C'est à mon avis l'aspect le plus stimulant de l'art de Cage: on comprend le procédé, et on en comprend le sens. L'art devrait "nous aider à vivre", dit Cage. Il partage avec d'autres artistes conceptuels l'espoir que son art soit utile. Et, explique-t-il, "lorsqu'il est utile, il ne devrait pas seulement être beau, mais il devrait atteindre encore d'autres aspects de la vie, de sorte que, même lorsque nous serions hors de sa présence, il influencerait encore nos actes ou nos réactions".

TOM MARIONI

En 1969, après avoir fait pendant dix ans "des sculptures minimales de la seconde génération", Tom Marioni, en quête d'un nouveau mode d'expression, lança en l'air un mètre à ruban qui se déroula comme mû par un ressort et avec grand bruit, figurant ensuite non plus un cercle, mais une figure droite. Il venait de réaliser One Second Sculpture (Sculpture instantanée). Il était tout naturel pour Marioni, issu d'une famille de musiciens et qui avait étudié le violon au Conservatoire de musique de Cincinnati avant d'entrer aux beaux-arts, de songer à utiliser le son dans ses créations. Il connaissait bien les oeuvres d'Yves Klein et de Joseph Beuys, qui tous deux utilisaient depuis un certain temps des matériaux insolites dans leurs oeuvres d'art visuel, et, il désirait faire entrer son art dans la quatrième dimension, celle du temps. Dans One Second Sculpture, le son, l'action et la durée ont la même importance que l'élément visuel. Marioni a désigné sans équivoque cette oeuvre comme de la sculpture. Sa brièveté et sa simplicité sont remarquables; ce sont des caractéristiques que l'on retrouve (à des degrés divers) dans toutes ses oeuvres. Elles lui ont valu pour une large part, selon moi, son extraordinaire réputation dans les milieux d'avant-garde, et elles ont soulevé, au début de sa carrière, une controverse quant à savoir s'il était "véritablement" un artiste. "J'aurais pu le faire moi-même", entendait-on parfois. Vous auriez pu, peut-être, mais encore eût-il fallu que vous compreniez que c'était la chose à faire à ce moment-là et de cette façon-là. Autrement dit, vous auriez pu le faire si vous y aviez pensé. Et penser, pour Marioni, tout comme pour Cage d'ailleurs, suppose un "court-circuitage" de l'esprit. Seulement, ce "court-circuitage" est accompli par les différents artistes de différentes façons et produit donc des résultats différents.

Marioni puise directement dans son acquis personnel et son expérience. Ses deux matériaux préférés, le son et les activités sociales, représentent son moi privé et son moi public. Son moi public a été formé à l'École des beaux-arts, où il passait beaucoup de temps avec ses amis à boire de la bière et à parler art, et au Richmond Art Center (Californie), où il a occupé plus tard le poste de conservateur. Dans ce modeste centre d'art, il a organisé pendant trois ans des manifestations controversées et avant-gardistes autour d'idées artistiques sérieuses et que la plupart des musées n'avaient pas encore découvertes. En 1970, en voie de perdre son emploi, Marioni fonde le Museum of Conceptual Art de San Francisco (MOCA), reconnu aujourd'hui comme le berceau du mouvement de l' "espace artistique alternatif". Le MOCA a toujours été, pour Marioni, "une oeuvre d'art sociale et publique à grande échelle". "Lorsque j'organise des expositions d'artistes, je n'ai pas l'impression que c'est moi qui crée, explique-t-il dans une entrevue avec Robin White. Mais les activités sociales du MOCA et l'idée même du musée, cela, ce sont des oeuvres à moi". Parmi les activités sociales tenues au MOCA, mentionnons la Cafe Society, réunion hebdomadaire d'artistes qui boivent de la bière ensemble. "Il s'agit, explique Marioni, de bueries qui favorisent la naissance des idées. L'une des gravures que Tom Marioni a réalisées à la Crown Point Press consiste en une élégante étiquette à relief doré, gravée à la main, pour le compte de la Cafe Society Beer (1979). L'étiquette, au verso de laquelle on peut lire: "The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art" (Boire de la bière avec ses amis, c'est la plus haute forme de l'art), (thème d'une exposition présentée par Marioni au Musée d'Oakland en 1970), était collée sur une grosse bouteille d'une bière superbe spécialement brassée pour l'occasion par l'Anchor Steam Beer Brewing Company de San Francisco. L'artiste précise bien que l'acheteur doit partager la bière avec un ami afin de parachever l'oeuvre d'art. La gravure de la Cafe Society Beer ne figure pas dans la présente exposition, car sa composition ne fait pas appel au son.

Si ses oeuvres d'art social attestent de sa formation à l'École des beaux-arts et de son passage au Musée, ses oeuvres sonores reflètent, quant à elles, sa vie antérieure, plus personnelle. Elles portent l'empreinte de son enfance introspective et, plus particulièrement celle des aspects rituels du culte catholique. Malgré sa formation musicale (il est grand amateur de jazz et non seulement a-t-il reçu une formation de violoniste, mais il a dirigé un ensemble de jazz dans lequel il était batteur), le matériau qu'il utilise dans son art visuel est le son, non la musique. "La musique, explique-t-il, ce sont des sons ordonnés et amplifiés... Je ne dessine pas pour faire de la musique". En fait, il produit des sons continus, répétitifs, aboutissement direct d'une action sculpturale. Cela est méditatif, comme une psalmodie ou une prière, et permet au créateur, ainsi que l'explique Robin White, d'établir une "communication subliminale" avec l'auditoire. Comme il s'agit de sons et non de musique, l'artiste peut leur accoler de la musique. C'est ce qu'il a fait d'ailleurs dans certaines de ses oeuvres les plus récentes. Le son, en soi, est matériel, consistant; bien que l'oeuvre invite visuellement aux associations, le son leur résiste. L'oeuvre de Marioni est devenue plus théâtrale avec le temps et, dans l'une de ses dernières réalisations (novembre 1979), A Theatrical Action to Describe Non-Theatrical Principles - (Une action théâtrale pour exposer des principes simples - décrite par William Spurlock dans le présent catalogue), de la musique se superpose au son hypnotique et à l'image associative. Les spectateurs sont entraînés dans une étrange et puissante rêverie.

Non seulement l'oeuvre de Marioni est-elle devenue plus théâtrale, mais elle est aussi apparue plus complexe au fil de ces dix années. Les premières actions sonores, comme One Second Sculpture, étaient simplement exploratoires. La plus célèbre de ses premières oeuvres, Piss Piece - Urineur en action - (1970), a été exécutée dans le cadre d'un spectacle que l'artiste avait organisé au MOCA et qu'il avait intitulé Sound Sculpture As. Ce spectacle eut une grande influence sur l'art nord-californien, car plusieurs

artistes commencèrent à l'époque, à exploiter sérieusement le son. Dans Piss Piece, Marioni, debout sur une échelle, - tournant le dos discrètement à l'auditoire, un spot projetant son ombre sur le mur -, urine dans une cuve de métal galvanisé. Cris perçants, petits rires nerveux et applaudissements de l'auditoire font partie de l'élément sonore de l'oeuvre.

A cette époque (1969-1972), Marioni était férocelement hostile à l'objet. Ses recherches, comme celles des autres artistes de sa génération, s'inscrivent dans l'esprit de l'expressionnisme abstrait, qui place l'activité, et non la production d'objets, au premier rang des préoccupations de l'artiste. (L'une des premières expositions d'art conceptuel que Marioni organisa au Richmond Art Center avait pour thème "Le retour de l'expressionnisme abstrait".) Les jeunes artistes conceptuels du monde entier mirent tout en oeuvre pour que le public cesse d'identifier l'art aux objets d'art. Dans ce mouvement, l'art gestuel (Piss Piece est de l'art gestuel, mais les premières oeuvres de Vito Acconci et de Chris Burden en constituent des exemples plus purs) représente un court chapitre, maintenant clos; et "l'art situationnel" ou "environnemental", un long chapitre, grand ouvert, inachevé.

Une oeuvre d'art environnemental est conçue en fonction d'un espace particulier, tandis qu'une oeuvre d'art situationnel est conçue en fonction d'un endroit particulier (culturel ou social) et suppose habituellement une action au lieu, ou en plus, d'un montage. Les deux termes sont étroitement liés et souvent utilisés l'un pour l'autre. La plupart des oeuvres de Marioni partent de situations, mais témoignent également d'une recherche environnementale. La qualité visuelle de l'espace dans lequel il travaille revêt une importance telle pour Marioni qu'à l'instar d'un grand nombre de ses contempo-

rains, il n'accepte de participer à une manifestation que si l'espace qui lui est offert lui convient. Il refuse de s'exprimer dans les théâtres où la scène s'ouvre sur des rangées de sièges. Pour lui, une "performance" c'est l'exécution d'un rituel; il préfère le terme "action" à "performance", car ce dernier, en anglais, possède une connotation théâtrale. Au théâtre, l'activité est dirigée vers un auditoire; Marioni, lui, dirige son activité vers ses matériaux. Ses "actions" sont réfléchies et répétitives. "Les spectateurs, explique-t-il, voient l'artiste exprimer son intelligence à travers l'activité."

Le son revêt habituellement la forme d'un tambourinage ou d'un crayonnage; dans l'une de ses oeuvres maîtresses, réalisée en 1972, l'artiste a cependant fait appel au violon. Dans cette oeuvre intitulée Sunday Scottish Landscape (Paysage écossais, un dimanche) (De Marco Gallery, Edimbourg), Marioni imagine qu'il vole au-dessus des Highlands, en Ecosse; il a inséré un morceau de papier brun entre le violon et les cordes et il en laisse pendre les bouts de chaque côté, comme des ailes. Après que l'artiste ait joué la même harmonique durant une demi-heure, de la colophane qui se trouvait sur l'archet tombe en poudre blanche sur le papier, ce qui crée le "coeur de l'oiseau". Marioni a exposé plusieurs fois, par la suite, son violon et son "dessin", qui sont devenus pour lui, j'en suis sûr, un objet d'art, même s'il ne le dit pas explicitement. La conservation suivante entre Robin White et l'artiste est révélatrice:

R.W. - Pour vous, l'important, c'est l'activité, le fait créateur; le reste, c'est en quelque sorte un document, un témoignage de l'activité; mais c'est la sculpture qui est l'activité?

T.M. - Eh bien, l'activité, c'est...

R.W. - C'est l'art?

T.M. - Oui, c'est l'oeuvre.

R.W. - Oui.

T.M. - Il y a toujours un produit. Le produit final, ce n'est pas là qu'est l'art, mais il possède une histoire et cela lui donne de la force.

Il n'est pas nécessaire, toutefois, de connaître l'histoire de l'oiseau-violon pour être ému par ce bel objet évocateur. Pour l'artiste du moins, l'Art, avec un grand A, c'est le fait créateur, et l'art des années 70 l'a fait comprendre dans une grande mesure au public. Mais le produit aussi est de l'art. S'il y a à la fois activité publique et objet, il y a création de deux oeuvres d'art, peu importe l'appellation que l'on donne à l'objet (Marioni parle de "résidu", de "relique").

L'artiste doit être dans un état de profonde concentration lorsqu'il crée; dans une "performance", la concentration du public intensifie celle de l'artiste. C'est la raison d'être de l'auditoire. L'adrénaline coule, le temps compte, l'artiste est en éveil et en communication. La présence des spectateurs avive l'action. Si aucun objet n'est créé, c'est que l'oeuvre ne doit exister que dans l'esprit de l'artiste - elle l'influence, elle lui apprend quelque chose - et dans l'esprit des spectateurs. L'art se perpétue par le truchement des souvenirs, des photographies et des récits postérieurs de l'artiste et des spectateurs. Et, sous cette forme, c'est une oeuvre d'art même s'il ne s'agit pas d'une oeuvre au sens premier du mot. Si toutefois l'artiste réalise un objet par son action, cet objet constitue une autre forme de l'oeuvre; une fois créé, il évolue par lui-même, indépendamment du mouvement créateur.

Il serait peut-être utile ici d'analyser en détail certaines des oeuvres que Tom Marioni a réalisées à la Crown Point Press. Deux oeuvres d'"action", réalisées à cinq ans d'intervalle, montrent un changement subtil d'attitude chez l'artiste. Ce qui fascine le plus les artistes qui travaillent avec nous, dans le cas des gravures, ce sont le procédé et les matériaux que nous utilisons, et particulièrement les magnifiques plaques de cuivre, brillantes comme des miroirs. Dans la première de ces deux oeuvres, The Sun's Reception (Réception du soleil) (juin 1974), réalisée à l'extérieur, Marioni a "capté" le soleil sur une grande plaque de cuivre et tracé des cercles autour de son image. Il a fait ce dessin, à grand bruit mais en quelques secondes, à l'aide d'une perceuse électrique munie d'un disque de papier d'émeri (lequel représentait la terre en rotation sur son axe et gravitant en même temps autour du soleil).

Marioni a ensuite passé le reste de l'après-midi à produire calmement "des sons et des actions paisibles", vernissant le centre de l'orbite tandis qu'un ami agitait de l'eau dans un grand bol en cuivre. Les hôtes de l'artiste avaient invité des spectateurs; certains d'entre eux ne se sont probablement pas rendu compte qu'ils avaient assisté à la réalisation d'une estampe. L'impression fut faite plus tard, en tirage très limité (6 exemplaires), à la Crown Point, après qu'on eut tiré quelques épreuves préalables afin de mettre au point la couleur exacte (un bleu clair).

Si, dans The Sun's Reception, l'artiste a surtout cherché à matérialiser l'été et les sons, dans la seconde oeuvre, plus récente, Spirit in the Dark (décembre 1979), il s'est surtout attaché à la fabrication même de l'estampe. La manifestation s'est déroulée dans l'atelier de gravure en présence de spectateurs dont le nombre était limité au nombre de chaises et de tabourets que

nous avons pu trouver (vingt-neuf). Les chaises étaient dispersées face au mur blanc en bois tendre sur lequel les artistes épinglent les épreuves lorsqu'ils travaillent. D'un côté, on pouvait voir Marioni s'affairer autour d'une plaque de cuivre montée sur un chevalet. Près de lui, sur le mur, se trouve un miroir. La pièce est sombre. Seul un projecteur braqué sur la plaque de cuivre reflète (ou plutôt projette) sur le mur blanc l'ombre de Marioni, qui va et vient dans le rougeoiement doré de la plaque; on dirait un bras de géant prolongeant un profil de géant. Marioni regarde dans le miroir l'ombre projetée, tout en dessinant sur la plaque de cuivre. Il trace, à l'aide de la traditionnelle roulette (une petite roue dentée), une série de lignes pointillées qui définissent l'espace entourant son ombre sur le mur. Il y a un microphone derrière la plaque. Le grincement rythmique de l'outil découpant le cuivre ainsi qu'une musique de jazz en sourdine introduisent, après un court silence, une voix dont le son va s'intensifiant, celle de Ray Charles qui chante "Spirit in the Dark". La manifestation dura en tout 15 minutes et impressionna vivement les spectateurs. Ensuite, pendant qu'on servait du lait de poule, tradition de Noël, eut lieu l'impression de l'estampe. Il y avait deux plaques, car Marioni et les imprimeurs avaient préparé d'avance une plaque à l'aquatinte, découpée de façon à reproduire le reflet jaune pâle déformé de la plaque sur le mur, reflet qui fut imprimé par-dessus la plaque portant l'image. Celle-ci fut imprimée à l'encre grise, car les épreuves préalables que Marioni avait tirées en noir lui avaient paru trop riches. Il n'exerça sûrement pas la même pression durant la "performance", car l'encre, dont le gris n'était pas assez foncé, ne traduisait pas toutes les marques sur la plaque. La première épreuve s'est donc révélée quelque peu décevante (comme c'est habituellement le cas, d'ailleurs, qu'il y ait des spectateurs ou non). La plupart des spectateurs sont retournés chez eux sans se douter qu'il y avait eu un problème, mais les imprimeurs ont voulu ressayer (devant une poignée de spectateurs qui restaient) et ils ont tiré une seconde épreuve, cette fois trop foncée. Le lendemain, les imprimeurs et l'artiste ont réalisé l'estampe bonne à tirer. A la vérité, par ses retouches et ses épreuves préalables, l'artiste n'avait recherché qu'un effet pure-

ment visuel. Marioni a toujours dit que son oeuvre nécessitait de sa part une appréciation visuelle, même si la production de l'objet ne figurait pas au premier rang de ses préoccupations. Dans Spirit in the Dark, toutefois l'addition de la plaque jaune découpée crée une certaine illusion, ce pourquoi Marioni a toujours montré de l'éloignement et qui indique un assez grand intérêt pour l'objet final. Un intérêt conscient, il va sans dire. L'artiste m'a demandé de parler de "démonstration" plutôt que d'"action" ou de "performance" lorsque je lancerais mes invitations. Comme il s'agit d'une "démonstration" d'impression d'une gravure, l'estampe produite revêt évidemment une grande importance pour l'artiste. Entre-temps, tous les problèmes posés par l'inversion en gravure se sont posés. Alors que Marioni dessine de la main droite, son ombre inversée dessinait de la main gauche, et une fois gravée la plaque a renvoyé un dessin gaucher qui constitue la contrepartie à la fois claire et obscure de ce que l'auditoire avait eu sous les yeux. L'image dans la pièce était très sombre, alors que l'estampe est très claire. Marioni a réussi de la sorte à "désubstantifier" une ombre.

Les deux autres oeuvres de Marioni qui figurent dans la présente exposition, Landing - Atterrissage - et Religious Picture - Image religieuse -, ont été réalisées en 1977. Les oeuvres, cette fois, étaient sonorisées par le battement et le frottement léger sur une feuille de papier, dans différentes "situations visuelles", de balais de jazz plaqués or ou argent qui laissaient sur le papier un résidu produisant un dessin. Religious Picture a été réalisée par le battement-frottement léger des balais de jazz sur une plaque enduite de vernis mou deux fois plus petite que l'épreuve. Dans chaque impression, le papier était plié et passé sous la presse avant que l'encre ne sèche, afin de former une image double qui faisait l'effet d'un battement d'ailes. La bordure dorée a été ajoutée à la main. Pour réaliser Landing, l'artiste a utilisé des plaques qui avaient été, au préalable, légèrement gravées à l'aquatinte sur toute leur surface et il a recouru au même battement pour ses dessins aux balais, cette fois à l'aide de deux brunissoirs. Ainsi écrasée, la surface ne retient plus l'encre et conserve une

nette empreinte du geste (dans les dessins, le résultat est plus flou). La grande image forme le tracé complet, et les petites sont des fragments fixés dans des formes géométriques "éternelles". L'artiste invite les spectateurs à un voyage spatial (intérieur ou extérieur) en apposant sur la page de titre trois images télévisées de soucoupes volantes, qu'il a photographiées chez lui.

Les dessins effectués à l'aide de balais de jazz représentent pour Marioni une réalisation artistique importante (1972-1978) ; comme William Spurlock y consacre quelques lignes dans le présent catalogue et Thomas H. Garver un chapitre important dans le catalogue de l'exposition The Sound of Flight que l'artiste a présentée au De Young Museum à San Francisco (1977), je ne m'étendrai pas davantage sur ces réalisations. Il est une chose que j'aimerais ajouter toutefois. L'exposition The Sound of Flight a donné lieu à la création par Marioni de sept dessins presque identiques. Il a par la suite exposé ces dessins au Los Angeles Institute for Contemporary Art, accompagnés d'une petite brochure intitulée See What I'm Saying. Les reproductions de ces dessins sont toutes accompagnées d'un titre et d'une légende. La première porte le titre Drawing et la légende suivante: "Ce dessin a été réalisé grâce au battement et au frottement de balais de jazz en fil métallique plaqué argent contre un morceau assez grand de papier d'émeri..." (traduction). La deuxième, presque identique, s'intitule Painting, la troisième, Music, et les dernières, Writing, Craft et enfin Sculpture. L'artiste veut montrer par ces reproductions qu'une oeuvre d'art peut rester la même et cependant devenir tout à fait différente selon la perception du spectateur. L'explication qui accompagne Sculpture est la plus révélatrice, car elle résume l'attitude de Marioni à l'égard de toute son oeuvre:

"Je vois le monde comme un sculpteur, le son comme un matériau et mes balais comme des outils qui créent des conditions propres à montrer des principes fondamentaux de la sculpture: le rapport des éléments dans l'espace et le temps."(traduction).

ROBERT BARRY

"Ce dont je me souviens au sujet de Robert Barry", m'a dit un ami lorsque je lui ai appris que j'écrivais le présent article, "c'est d'être entré dans ce qui semblait être une galerie vide, je pense que c'était en 1970, et d'y avoir vu des gens qui circulaient le nez en l'air. Je ne voyais pas ce qu'ils regardaient, jusqu'à ce que je découvre une affiche expliquant qu'une bande de fréquences d'ondes radioélectriques traversait la pièce à quelques pieds du plafond. Je me suis mis à regarder en l'air moi aussi. Bien sûr, il y a toujours des ondes radioélectriques, partout, mais de faire attirer mon attention sur elles de cette manière, c'était une surprise. Eh bien, c'était là quelque chose de visuel, et pourtant on ne voyait rien".

Robert Barry a inventé l'art visuel invisible. Il a composé un certain nombre d'oeuvres au moyen des ondes radioélectriques. Il a travaillé avec la matière radioactive et avec les gaz inertes. Voici ce qu'il dit au sujet de ces gaz:

Dans l'expression "gaz inerte", "inerte" est un mot important. Il signifie que ce gaz ne se mélange avec rien d'autre: on peut dire qu'une quantité donnée de gaz, même si elle se dilate et change, reste essentiellement la même. Elle ne se transforme pas en quelque chose d'autre. Elle est vraiment permanente. Il y a aussi cette idée que le gaz vient de l'atmosphère. Tout ce que j'ai fait, c'est de l'y renvoyer, de compléter le cycle en renvoyant le gaz dans l'atmosphère . (traduction).

C'est là un concept, un concept que l'oeuvre a fait germer dans l'esprit de l'artiste, et peut-être dans celui des "spectateurs". La notion que je défends, selon laquelle l'art conceptuel comprend (1) une idée, (2) du travail et ensuite un concept, est vraiment mise à l'épreuve ici. Toutefois, si vous lisez attentivement la description donnée par Barry, vous allez constater qu'il est parti d'un mot, "inerte", ou peut-être de deux mots, "gaz inerte". Il a voulu se servir de ces mots comme d'un matériau pour une création artistique. Dans l'interview accordée à Robin White, et de laquelle est tirée la citation ci-dessus, Barry souligne que l'on ne peut pas avoir la certitude qu'il ait vraiment fait quoi que ce soit avec les gaz. Son oeuvre, c'est "la définition en tant que sensation". Ce dont nous sommes certains, c'est qu'il a fait paraître un avis qui se lisait comme suit:

ROBERT BARRY, New York

Série gaz inertes, 1969; hélium (deux pieds cubes)

Description: Dans la matinée du 5 mars 1969, deux pieds cubes d'hélium seront libérés dans l'atmosphère.

En lisant cet avis on pourrait imaginer l'activité dont il s'agit et continuer à y penser afin de saisir le concept de l'artiste, celui dont j'ai fait mention, ou une partie de celui-ci, ou bien peut-être un concept différent. Il importe peu de savoir quel concept on a saisi, pourvu que quelque chose se soit produit en nous. "Ce que je veux, c'est que les gens ajoutent quelque chose, pas ceci ou cela, mais quelque chose, n'importe quoi", dit Barry.

Il a appris à se servir de matériaux à l'Ecole des beaux-arts; il a été peintre et sculpteur (art minimal) avant de commencer à utiliser la langue comme matériau. Il a été l'élève de Robert Motherwell au Hunter College, mais a rejeté l'expressionnisme abstrait tel qu'on l'enseignait dans les écoles des beaux-arts de l'époque (1961-1963). Il a cependant appris quelque chose des expressionnistes abstraits, et il y croit toujours, c'est que "faire une oeuvre d'art, c'est faire, tout court. Ce n'est pas vraiment fabriquer un objet. L'objet doit être toujours ce qui se passe quand on fait quelque chose d'intéressant". Vers 1968, délaissant la peinture et la sculpture pour utiliser la langue comme matériau de sculpture, Barry réfléchissait alors à "l'absurdité de vouloir comprendre ou saisir une chose qui ne semble pas évidente", l'infini, par exemple: "Du gaz se dilatant sans fin dans l'atmosphère, ou bien des ondes radioélectriques... même si l'on coupe le contact, elles continuent à s'éloigner sans fin dans l'espace". Peut-être est-il effectivement absurde d'essayer de comprendre cela. Mais Barry, artiste, a voulu le faire, et cela a donné les oeuvres dont je viens de parler. Il importe de noter que, pendant toute sa réflexion, Barry n'a rien écrit pour que d'autres puissent voir ce qu'il voyait. Ce qu'il a fait, c'est employer la langue comme matériau afin de mener sa réflexion.

Un sujet absurdement insaisissable et qui a préoccupé Barry pendant longtemps au début des années 70, c'est l'art. Voici une de ses oeuvres de cette époque (1972):

Cela
 ne doit pas changer
 peut avoir des ennuis
 offre des possibilités
 peut devenir familier
 mènera à autre chose
 sera peut-être fructueux
 n'est pas nécessaire

sous-entend des choses
pourrait être mal compris
est public
plaira à certains
a été altéré
cadre bien
n'est pas présenté partout
est parmi d'autres choses
peut être désapprouvé
peut se retrouver ailleurs
fait partie de quelque chose de plus grand
peut être exposé
n'est pas indépendant
influe sur d'autre chose
est individuel
sera répété
est limité
peut être justifié
soulèvera des problèmes
était prévu
peut échouer
doit être laissé tranquille
n'appartient à personne
a été organisé
peut être détruit
aura des ennemis
peut être utile
est entouré
peut déranger
ajoute quelque chose
est actif
peut gêner
peut avoir besoin de protection (traduction).

Que je sache, rien n'indique qu'il décrivait l'art dans les oeuvres en question, de quoi d'autre pouvait-il s'agir? Je me souviens d'une exposition de listes comme la précédente que j'ai vue à Rome en 1972. J'avais été étonnée - et je le suis encore - de constater que cette oeuvre n'était pas totalement déroutante pour les Italiens (à l'époque, elle l'avait été pour moi, et pourtant l'anglais est ma langue maternelle).

Quelques années plus tard (1974), j'ai vu une autre exposition de Robert Barry, cette fois au musée Stedelijk, à Amsterdam. La salle était dans la pénombre, et un projecteur automatique de diapositives montrait une série de paysages en couleur qui alternaient avec des mots uniques en gros caractères. C'était beau et curieusement émouvant, mais de nouveau j'ai été déroutée car je n'en savais pas encore assez pour ne pas essayer de comprendre. Il m'aurait fallu avoir davantage confiance en ma propre perspicacité pour ne pas chercher à savoir ce que j'étais "censée" voir. Depuis, j'ai appris que la vérité n'est pas révélée au spectateur par l'artiste. C'est le spectateur qui la découvre lui-même, par le biais de sa propre expérience, en suivant le fil de la pensée de l'artiste tout en faisant ses propres associations et liaisons. Les mots que Barry utilise sont suggestifs et significatifs, et leur contexte permet toujours de les interpréter de différentes façons, de telle manière qu'en présence de l'oeuvre on peut apprendre par ses propres pensées. L'art et l'artiste ont pour fonction de nous faire prendre conscience, de nous amener à élargir notre compréhension de la vie. "Cherchez-vous à faire passer un message?" a demandé Robin White à Barry.

"Oui", a-t-il répondu. "Mais je n'essaie pas d'enseigner quoi que ce soit." Lorsque j'ai lu cette réponse, une réflexion d'Eric Hoffer m'est revenue à l'esprit: "Dans les périodes de changement radical, ce sont ceux qui apprennent qui héritent de la terre. Ceux qui savent se retrouvent

bien pourvus pour le monde du passé." Nous pouvons apprendre de l'oeuvre de Barry sans qu'elle nous enseigne rien, à condition de ne pas penser que nous savons déjà, à condition d'avoir l'esprit ouvert.

A l'époque où Barry est venu faire des gravures à la Crown Point Press (janvier 1978), il se servait des mots comme de formes discrètes sur le bord d'une feuille de papier, de manière à "activer" la page.

Vous commencez à activer l'espace autour d'un mot, de même que les significations, en passant d'un mot à l'autre... Les mots s'associent d'eux-mêmes une fois que j'ai commencé... Je possède des listes de mots que j'ai établies... Je débute de cette façon... Tel mot peut paraître desséché; je l'enlève et j'en mets un autre. Une liste peut comprendre de cent à deux cents mots qui, pour une raison ou pour une autre, signifient quelque chose pour moi à ce moment-là. Lorsque je commence à travailler, je regarde la liste, et une idée jaillit alors dans mon esprit; je pars de là pour voir jusqu'où cela va me mener. Ensuite, j'y ajoute ceci ou cela pour voir ce qui va se passer. Je trouve que certains de ces mots sont fades; j'en cherche d'autres qui animent un peu les choses. Peut-être aussi y a-t-il trop de mots de quatre syllabes. J'en mets un d'une seule syllabe, vous savez, ce genre de choses-là... Je ne crois pas qu'il existe un seul mot exact, absolu, correct. Mais il peut y avoir des mots qui ne sont pas ce qu'il faut; on fait quelque chose, et on trouve que ce n'est pas tout à fait cela. Alors, on le rejette. Pour cette fois-là, ça ne marchait pas, simplement. (traduction).

Cette citation montre à quel point la méthode qu'utilise Barry est traditionnelle, même si son matériau ne l'est pas et si ce qui détermine ses choix et ses arrangements n'est pas entièrement visuel. Barry ajoute:

Vous m'avez demandé pourquoi les mots étaient disposés de cette façon et j'ai tenté de vous expliquer qu'il faut qu'ils soient placés ainsi, pour qu'on les laisse être ce qu'ils sont. Si vous mettez tout cela ensemble, il ne se produira rien. Il n'y aura plus de place pour bouger, pour interpréter, pour grandir. C'est la raison pour laquelle j'aime qu'il y ait beaucoup d'espace entre les choses. L'espace devient très dynamique; c'est ce dans quoi on peut fonctionner: bouger, interpréter, comprendre. (traduction)

Il termine en décrivant son attitude vis-à-vis de la gravure. Il s'exprime clairement; je ne trouverais pas à le dire mieux que lui:

J'aime l'idée d'entailler le métal. D'abord, cela prend beaucoup plus de temps (que de dessiner)... Cela touche de très près la création concrète du mot, surtout quand vous devez le faire à l'envers. C'est vraiment difficile, et vous réfléchissez beaucoup à la création de chacun des mots, car ils ne viennent pas facilement. Vous devez faire preuve de discipline; ce travail exige énormément de concentration... Je n'y avais jamais vraiment songé auparavant, sauf parfois, dans les morceaux sonores, lorsqu'après un certain temps, vous ne pensez plus qu'à l'air expiré qui vous passe dans la gorge, dans la bouche, sur la langue, et à la moiteur de vos lèvres, ou à des choses comme cela. Les morceaux sonores

exigent également beaucoup de concentration, surtout au bout d'un certain temps. Après trois quarts d'heure ou une heure d'enregistrement (et vous en avez encore pour longtemps), cela devient une vraie gageure que de ne pas sauter un seul mot de votre liste." (traduction).

C'est cela, la "performance" de Barry: s'installer devant un magnétophone, placer des diapositives ou, avant cela, laisser s'échapper (ou ne pas laisser s'échapper) du gaz d'une bonbonne. Malgré tout, les spectateurs voient dans son oeuvre une action plutôt qu'un objet tangible. Voici une description d'une performance de Barry à laquelle j'ai récemment (1978) assisté. Elle avait lieu au Museum of Conceptual Art de San Francisco. Il y a un grand balcon en haut, et un vieux bar confortable au rez-de-chaussée. On avait lancé des invitations, et la salle était pleine de monde. Barry était assis au bar, où il prenait un verre et parlait avec ses voisins. L'oeuvre, enregistrée sur bande, était transmise simultanément aux deux étages, pendant environ deux heures. Elle consistait en un enregistrement de la voix de Barry qui prononçait avec netteté des mots, précédés et suivis chacun de longs silences. En haut, (où il n'y avait jamais qu'une poignée de personnes à la fois qui écoutaient en silence, seuls des bruits de pas ou le battement d'une porte dérangaient parfois les auditeurs. L'oeuvre portait à la méditation. En raison des longues pauses entre les mots, l'on s'abandonnait constamment à la rêverie, pour être rappelé à la réalité par le mot suivant. En bas, cependant, le bar était bruyant, les lumières fortes, et la bière coulait en abondance. Les mots prononcés par Barry venaient interrompre nos conversations, nos blagues, nos histoires. "Incroyable", disait la forte voix du haut-parleur; puis: "Bientôt". "Bientôt", répétait un vieil habitué du bar. "Bientôt, et plus tôt", disait quelqu'un en riant. Les mots s'inséraient dans les conversations, nous influençant à notre insu. C'était une soirée remplie.

Sept ans se sont écoulés depuis ma première rencontre avec l'oeuvre de Barry, à Rome. Cette oeuvre me semble tellement simple maintenant, si élégante et irrésistible, que j'ai peine à croire que je pensais alors ne pas pouvoir la comprendre. Barry utilise la langue comme matériau depuis plus d'une décennie, et son oeuvre a fortement influencé les artistes. Le jour ne peut pas être très loin où elle sera connue et appréciée par un auditoire beaucoup plus vaste.

JOAN JONAS

Comme tant d'écrivains devant leur page blanche, j'ai cherché mes mots thèmes dans le dictionnaire. "Musique", "son", "langue", rien d'imprévu dans les définitions de ces mots. Toutefois, la définition de "théâtre" m'a porté à réfléchir. Il s'agit d'un "spectacle d'art dramatique", mais aussi de "l'auditoire assistant à un spectacle d'art dramatique", ainsi que d'un "endroit destiné aux spectacles d'art dramatique". J'avais écrit dans mes notes antérieures: "Jonas se sert de l'auditoire comme d'un matériau". Je vois maintenant que l'auditoire et le décor, qu'elle "manipule" l'un et l'autre, peuvent constituer eux-mêmes du théâtre. Le théâtre est donc son matériau artistique; Jonas manipule les décors afin de manipuler les perceptions (et non pas tant les émotions) de son public. Par ailleurs, Jonas n'envisage pas son oeuvre strictement sur le plan théâtral, c'est-à-dire qu'elle ne se considère pas comme une actrice. Son oeuvre, dit-elle, ne constitue pas, en soi, du théâtre, car ses personnages n'évoluent pas, ne se transforment pas.

Les gens de l'auditoire, plus traditionnels, ne penseraient même pas que j'ai quelque chose à voir avec la scène. Je remplis des fonctions, je joue avec des objets qui ont un lien symbolique avec l'intrigue, et je le fais en tant que personnage symbolique et non comme interprète neutre. Je change parfois de personnage au moyen de masques, ou bien il n'y a qu'une vague indication d'un alter ego ou d'un personnage en transformation. (traduction).

Elle n'est ni "l'interprète neutre" qui peut faire croire qu'elle est réellement, le personnage qu'elle incarne, ni Joan Jonas elle-même, "jouant avec des objets" devant un auditoire. A la différence de Marioni, qui reste lui-même, c'est-à-dire un sculpteur au travail pendant sa performance, Jonas devient plus grande que nature, "personnage symbolique". Il y a, bien sûr,

des traditions théâtrales qui font la même chose, mais on n'en trouve pas dans le théâtre occidental moderne.

En fait, le théâtre occidental moderne ne semble pas tellement intéresser Jonas. Elle aime le théâtre japonais nō, les spectacles de magie et les danses ou rituels primitifs de toutes sortes. Elle emploie souvent des mots comme "magique", "symbolique", "archétype", et cela la distingue déjà d'un grand nombre de ses contemporains de New York, qui, réagissant contre les excès de l'expressionnisme abstrait à cet égard, ont tenté de "démythifier" l'art le plus possible.

Pourtant, l'oeuvre de Jonas s'inspire directement de l'art pratiqué à New York dans les années 60. Les happenings, inventés par Cage et utilisés, selon elle, par Oldenburg en particulier, ont exercé une influence, surtout en ce qui concerne leur structure non linéaire. Dans ces spectacles, en effet, les participants sont nombreux et bien des choses se passent en même temps. La danse, à laquelle se sont intéressés bon nombre d'artistes visuels, y compris Rauschenberg à l'époque, a fasciné Jonas, bien qu'elle ne soit pas danseuse. Chose certaine, l'art environnemental, manipulation à grande échelle visant à créer un effet perceptuel, a certainement influencé ses premières oeuvres extérieures et, par conséquent, ses oeuvres ultérieures comme The Juniper Tree (Le genévrier), où elle manipule une surface profonde afin de la rendre plate (au contraire du théâtre, qui donne à la scène, espace plat, une apparence de profondeur.). Même l'intérêt qu'elle a porté aux grilles, triangles et rectangles de l'art "minimal" et "post-minimal" transparait dans les cônes et autres volumes géométriques dont Jonas se sert dans ses oeuvres.

The Juniper Tree est la seule performance de Jonas à laquelle j'aie effectivement assisté. C'est pourquoi, au lieu d'essayer moi-même de décrire ses oeuvres antérieures, je vais lui céder la parole. Voici un paragraphe tiré d'un article écrit par Jonas, en collaboration avec Rosalind Kraus, dans Drama Review (mars 1975, vol. 19, n° 1):

Lors d'une performance donnée en Nouvelle-Ecosse au cours de l'été 1971, j'ai continué à étudier la façon dont un message est transmis à un auditoire. Je me suis penchée sur la sensation de séparation physique et psychique entre l'auditoire et l'interprète: l'un statique, passif et occupé à transformer le mouvement en structure; l'autre, participant activement à la performance. L'auditoire assistait à cette pièce du haut d'une falaise surplombant une plage. Il voyait la scène entre deux pentes de la falaise qui formaient un champ de vision en V. Au point inférieur de cette vue triangulaire de la plage, il y avait un cercle de pierres et une rangée de piquets de deux pieds plantés dans le sable. La scène semblait être une surface plane se relevant vers la ligne d'horizon de la mer et du ciel, son aspect plat contredisant la réalité de la profondeur. De ce point de vue, et grâce à l'illusion d'absence de relief ainsi créée, les gestes des interprètes étaient transformés en des figures linéaires et des plans superposés. (traduction).

On voit qu'il s'agit là d'une manipulation assez simple des perceptions de l'auditoire ayant pour but d'aider ce dernier à comprendre (sur le plan conceptuel) la situation. Dans nombre d'oeuvres subséquentes, au cours des huit années qui se sont écoulées entre cette oeuvre et The Juniper Tree, Jonas a développé les mêmes idées, utilisant souvent des miroirs ou des

écrans vidéo pour montrer différents points d'observation ou des distorsions perceptuelles et, surtout, pour faire prendre conscience à l'auditoire de sa propre présence, là assis, en train d'observer.

Je crois que pour Jonas et un grand nombre d'artistes contemporains le problème principal consiste à faire de l'art dramatique, faire du théâtre, peut-être même créer de l'illusion, tout en restant les deux pieds sur terre et en laissant à l'auditoire le sentiment d'être là, d'être présent, hic et nunc. S'il y a un point sur lequel tous les artistes ("importants") des années 60 et 70 s'entendent, je crois que c'est le suivant: l'art n'est pas (ne doit pas être) un moyen d'évasion. C'est ce désir de "rester les deux pieds sur terre" qui produit ce que Douglas Crimp appelle, dans le présent catalogue, l'"excentricité" de Jonas, l'absence chez elle d'un élément central. Elle voit toujours plusieurs points de vue. Elle constate que, si elle essaie de faire deux choses à la fois, l'une des deux prendra inopinément le dessus. C'est une façon de court-circuiter l'esprit.

En vue de travailler avec Jonas, une de nos imprimeuses de la Crown Point s'est inscrite chez elle à un atelier. Elle se rappelle que Jonas a demandé aux élèves de dessiner tout en riant ou en se disputant. Lorsqu'il a interviewé Jonas, Robin White lui a posé une question à ce sujet. Voici ce qu'elle a répondu:

J.J. Dessiner devant un auditoire pendant une performance est à peu près le même genre d'exercice. Si vous vous concentrez sur la performance, vous ne vous inquiétez pas de ce dont votre dessin aura l'air. Vous dessinez, voilà tout. Mais, pour une raison ou pour une autre, il apparaît toutes sortes de formes étranges, des images archétypes en partie inconscientes. Ces images m'ont surprise, et je ne pourrais jamais les reproduire; je pense qu'elles étaient apparues uniquement parce que je participais à la performance.

- Ces dessins (il s'agit des dessins des estampes), le soleil, par exemple, que vous avez travaillé longtemps, de même que le coeur, et l'arc-en-ciel, ont-ils un sens particulier pour vous dans le cadre de chaque performance? Est-ce que ces sens s'accumulent, pour vous?

J.J. Oui. Le soleil représentait, lorsque je l'ai dessiné la première fois, une sorte de signe alchimique. C'est pourquoi je mets ensemble le soleil et la lune, qui sont pourtant opposés: il y a là une ambiguïté. Le fait qu'un signe soit son propre opposé, et qu'une image puisse représenter différentes choses, enrichit mon vocabulaire.

Jonas utilise souvent le mot "image". "J'ai toujours pensé que mon oeuvre portait sur des images, dit-elle. Au début, j'ai été fortement influencée par la poésie imagiste, notamment par la façon dont Ezra Pound décrit l'art imagiste, et par la manière dont les images peuvent créer une métaphore". The Juniper Tree est une collection d'images, fortes, brillantes et puissantes.

J'ai vu Jonas interpréter cette oeuvre au San Francisco Art Institute (1979). On avait placé des rangées de chaises d'un côté, et la surface profonde du balcon avait été transformée en une sorte de scène sur laquelle des projecteurs étaient braqués et où des accessoires et des décors avaient été installés. Au fond de la "scène", des "drapeaux" rouges et blancs étaient suspendus en rangées; sur ces "drapeaux", Jonas avait peint un visage ressemblant à un coeur qui aurait des traits, et un coeur ressemblant à une tête d'animal à cornes. Elle peint de nouveau ces images au cours de la performance. A l'avant-plan, un grand cadre plat était suspendu; de temps à autre, Jonas lui donnait une poussée pour lui imprimer un mouvement de balançoire qui déformait l'espace en arrière. Il y avait aussi sur la scène un grand miroir et une échelle.

Le genévrier est un conte des frères Grimm, l'un des plus atroces, car l'enfant qui en est le héros est tué et dévoré par son père, qui ne le reconnaît pas, et il renaît ensuite sous la forme d'un oiseau. Le conte est lu textuellement au cours de la performance, la plupart du temps au moyen d'un magnétophone, bien que Jonas interrompe parfois la bande pour parler elle-même; l'enregistrement est aussi coupé par intervalles par d'autres voix, de la musique ou des sons. A quelques reprises, par exemple, un chien aboie au loin, et l'interprète tourne la tête, intervenant dans l'action et tendant l'oreille. "Le chien représente l'instinct", a expliqué Jonas à Robin White. "Ou bien la force animale, celle qui vient à notre aide et nous fait surmonter les obstacles."

En grande partie, l'activité de l'interprète est centrée sur l'échelle, qui symbolise le genévrier et "représente un passage entre la terre et le

ciel... Quand je monte et descends à l'échelle, cela représente les changements que l'on subit". Le coeur représente "la voie du coeur par opposition à la voie de la guerre... Mais l'image du coeur représente aussi le diable, dans cette histoire, parce que je voulais que l'image évoque le bien et son opposé, le mal". Dans le conte, on trouve le personnage d'une "femme bonne" et celui d'une "femelle dévorante". Jonas souligne que cette "femelle dévorante" est une image archétype, mais que c'est également la femme vue comme celle qui fait guérir et qui transforme, "celle qui donne une vie nouvelle".

Aux yeux de Jonas, The Juniper Tree est un mythe de résurrection et une épopée, une tragédie et une métaphore ancienne exprimant la condition humaine. C'est une oeuvre spontanément théâtrale, parce que l'auditoire se trouve profondément plongé dans l'intrigue, même si sa concentration est délibérément rompue à plusieurs reprises. Lorsque j'ai vu cette oeuvre et que je m'y suis trouvé ainsi plongé, une partie ancienne de moi-même m'a été révélée. C'est une sorte d'apprentissage, mais qui ne vient pas d'un enseignement. "Je n'essaie pas d'enseigner, dit Jonas, même si je crois que ces contes sont des fragments de très anciennes leçons de morale... Je pense que l'artiste espère toujours que les spectateurs vont apprendre ou ressentir quelque chose qui transformera leur vie d'une certaine façon. Ce que j'aimerais faire, donc, c'est quelque chose qui, d'une manière ou d'une autre, modifierait la perception qu'auraient les gens de ce qu'ils verraient plus tard. Si je pouvais faire quelque chose d'une certaine manière et que cela modifie chez quelqu'un sa perception du monde, je n'en demanderais pas davantage."

Je crois que c'est ce que Jonas réussit à faire de plus en plus au fur et à mesure que son oeuvre met l'accent, non plus surtout sur la perception mais sur la métaphore. Lorsqu'elle donne une performance, Jonas se considère

un peu comme un chaman: "L'interprète accomplit les gestes de telle sorte que l'auditoire peut lui aussi les vivre." Par ses attitudes et par l'évolution de leur expression dans son art, Joan Jonas va sans doute constituer un passage important entre l'art des années 70 et celui des années 80.

CONCLUSION : LES ANNEES 80

Que sera l'art des années 80? Nul ne le sait encore... Personnellement, je crois que la "performance artistique" a de l'avenir et qu'elle deviendra plus théâtrale; en outre, il me paraît fort probable que l'on verra une ascension du type d'art que nous appelons aujourd'hui "l'art de décoration", et cela parce que "l'art de décoration" saborde sans vergogne la sacro-sainte idéologie des années 70 selon laquelle l'art ne doit pas être un moyen d'évasion, et qu'elle accepte néanmoins les notions très larges de "matériau" et d'"approche" établies par l'art conceptuel. Par "art de décoration", je n'entends toutefois pas le nouvel art décoratif de mauvais goût qui donne, à mon sens, dans le kitsh et l'esprit de caste, mais l'autre genre, qui comprend le "patterning" et la décoration et qui est extrêmement romantique et influencé par l'art de l'Orient, de la Californie et, dans un certain sens, de l'Europe également. Parmi les adeptes de cet art dit décoratif, il y en a qui peignent, mais, à la différence des néo-romantiques influencés par New York, ils ne considèrent pas la peinture comme une activité sacrée.

Les années 80 verront assurément renaître l'art romantique; les artistes dont les oeuvres sont exposées ici marquent une transition vers cette résurgence: tous quatre appartiennent en effet à l'aile romantique de l'art conceptuel. L'art conceptuel lui-même, qui met l'accent sur l'intelligence et sur la création d'un concept dans l'esprit du spectateur, au lieu de lui faire vivre simplement une expérience sensorielle agréable, ne dominera pas une autre décennie. Son importance capitale deviendra cependant de plus en plus manifeste car, à l'instar de l'expressionnisme abstrait, l'art conceptuel a complètement transformé notre pensée en ce qui concerne l'art. Les jeunes artistes n'auraient jamais pu s'intéresser à l'objet de la façon dont ils le font aujourd'hui si l'art conceptuel n'avait pas existé. La définition de l'art est beaucoup plus vaste qu'avant, et elle intègre l'art dans notre vie; elle oblige l'artiste à aider les gens à trouver un sens à leur vie, au lieu d'attendre

de lui, simplement, que son art ne se préoccupe que d'art. L'art conceptuel a fait sauter tant de frontières que les critiques ont eu beaucoup de peine à le bien cerner et à lui trouver un sens. Les prochaines années leur permettront de le faire et on comprendra alors que John Cage, Tom Marioni, Robert Barry et Joan Jonas ont joué un rôle essentiel dans son évolution.

AU SUJET DES ECRITS DE JOHN CAGE

par Jackson MacLow

"... Je me sens personnellement de plus en plus engagé, à mesure que mes intérêts et mes interventions se diversifient et se multiplient"¹. (traduction).

Ecrire sur John Cage, c'est comme écrire sur la mer. Si l'on aborde un aspect du personnage, on doit inévitablement en toucher une foule d'autres, parler de son action et de ce à quoi il s'est intéressé en tant que compositeur, penseur social, mycologue, bouddhiste non orthodoxe...

... un jugement de valeur est une décision d'éliminer certaines choses acquises par l'expérience. Suzuki a dit que le Zen veut qu'on réduise ce genre d'activité du moi et qu'on accentue l'activité qui accepte le reste de la création. Et, plutôt que de suivre le cheminement prescrit par l'ancienne pratique du bouddhisme zen même, par exemple adopter la position du lotus et respirer profondément, etc., j'ai décidé que ma propre discipline serait celle que j'avais déjà, c'est-à-dire faire de la musique. Pour cela, j'ai choisi une méthode aussi rigoureuse que la position du lotus, c'est-à-dire le recours au hasard. Désormais, je n'ai plus à faire des choix, mais à poser des questions². (traduction).

John Cage a souvent utilisé l'expression *skillful means* (moyens habiles) en parlant du recours au hasard et de la composition d'oeuvres d'art dont la forme d'exécution est aléatoire. Cela rappelle le mot sanskrit upaya, terme bouddhiste qui désigne les moyens qu'emploient les Bodhisattvas pour aider tous les êtres sensibles à atteindre la sérénité. Je crois qu'il perçoit la composition, l'exécution et l'audition de ses oeuvres musicales comme pouvant également susciter le prajna: la connaissance intuitive/énergie/, l'essence/semence de l'illumination, en laissant à l'auditeur la possibilité d'expérimenter les sons en eux-mêmes, "en leur essence", plutôt que de les considérer comme de simples moyens de communication et d'expression des stimuli émotifs ou des éléments secondaires d'une structure musicale. Ces réflexions s'appliquent autant à ses oeuvres littéraires qu'à ses compositions musicales, en particulier à ses poèmes des dix dernières années.

La plupart de ces poèmes sont des collages non syntaxiques de certains éléments linguistiques: des lettres, des syllabes, des mots, des expressions ou des phrases, celles-ci libérées de "l'ordre militaire" (signification étymologique du mot "syntaxe", selon ce que lui a appris N.O. Brown) et pouvant par conséquent être perçues avec "la plus pure attention", tout comme les sons qu'il utilise dans sa musique après 1950.

Depuis une vingtaine d'années, la Wesleyan University Press a publié quatre ouvrages considérables de John Cage: Silence (1961), A Year from Monday (1967), M (1973) et Empty Words (1979). De plus, l'université de Tulsa a publié son volume intitulé Writing through Finnegans Wake en supplément au James Joyce Quarterly (v. 15) et comme numéro 16 de sa Monograph Series.

En tant que membre de la coopérative Printed Editions, Cage a lui-même publié une édition de luxe des deux tomes de Writings through Finnegans Wake. Des écrits de lui ont également paru dans des revues, des anthologies, des brochures, des catalogues d'exposition et en préface à des livres d'autres auteurs, mais la plupart se retrouvent dans les volumes de la Wesleyan Press.

Son oeuvre la plus ancienne date de 1937, mais il a probablement toujours écrit. Son sujet principal est bien entendu la musique, surtout la musique moderne expérimentale mais aussi tout autre genre de musique d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Bien qu'il ait écrit considérablement sur sa propre musique, il a souvent disserté sur d'autres compositeurs, tels que Brown, Cowell, Feldman, Ives, Satie, Schoenberg, Stockhausen, Wolff, pour ne citer que ceux-là. Il a aussi écrit sur des artistes visuels, tels que Duchamp, Graves, Jasper Johns, Miro, Rauschenberg, Tobey, et sur certaines écoles de pensée sociale et certains penseurs sociaux et religieux, tels que N.O. Brown, Fuller, McLuhan, D.T. Suzuki, Thoreau, de même que sur la danse et les danseurs, en particulier Merce Cunningham, et "sur tout", "sur rien" et sur les champignons.

Une grande partie de ses écrits prennent la forme d'une prose explicative composée de façon élégante, et de narrations habilement conduites, tirées pour la plupart de ses propres expériences ou de celles de ses amis. Je ne vais m'attarder toutefois qu'à ses conférences et à sa poésie non syntaxique, ainsi qu'à ses écrits composés au moyen du jeu du recours au hasard I Ching, et par des méthodes analogues.

Au cours des années 50 et 60, John Cage a composé plusieurs oeuvres pour la plupart appelées "conférences", qu'il destinait à des orateurs. Lorsqu'on lui a demandé pourquoi il ne donnait pas une conférence informative ordinaire (chose qui semblait être ce qu'il pourrait faire de plus sensationnel), Cage a répondu: "Je ne donne pas ces conférences pour étonner, mais par besoin de poésie". Il a ajouté: "Si la poésie est différente de la prose, c'est simplement parce qu'elle est d'une manière ou d'une autre formalisée. Ce n'est pas son contenu ou son ambiguïté qui en fait de la poésie, mais le fait qu'elle introduit des éléments de la musique (le temps, le son) dans le monde des mots"³.

Quand il a écrit "Where Are We Going? And What Are We Doing?"⁴ (où allons-nous, et que faisons-nous?), pour lecture au Pratt Institute de Brooklyn, en 1961, Cage a utilisé des matières de sa Cartridge Music⁵ pour composer quatre textes à lire simultanément. Ils sont divisés en vers, dont un groupe de 25 peut être lu en une minute, une minute et quart ou une minute et demie, de sorte que le rapport entre les quatre textes, une fois imprimés sur papier, ne représente que l'une des nombreuses combinaisons possibles. Il y a des lignes laissées en blanc (les silences), et une grande partie de la lecture à laquelle j'ai assisté était inintelligible justement parce que plusieurs textes étaient lus en même temps. Les deux phrases qui suivent, extraites d'un de ces quatre textes, Silence, expriment plus exactement la conception que se fait John Cage de la poésie:

Nous qui parlons anglais avons été
si sûrs de notre langue et de
pouvoir par elle communiquer
que nous avons quasiment détruit
son potentiel poétique. Ce qui en elle
sauvera tout c'est son fort pourcentage
de consonnes et la façon toute naturelle

dont elles produisent de la discontinuité.

(traduction)

Dans nombre de cas, la discontinuité a été produite par le recours au hasard ou autres méthodes semblables, sous forme de périodes de silence plus marquées que la ponctuation, de brusques changements de sujet, de rythme du débit, etc. Ces conférences sont donc en réalité les premiers poèmes que John Cage ait publiés.

Vers 1970, toutefois, il commence à composer deux types d'oeuvres qui se présentent en tant que poèmes: des combinaisons non syntaxiques de lettres, de syllabes, de mots, d'expressions ou de phrases choisis et disposés par recours au hasard selon l' I Ching, à partir du Journal de Henry David Thoreau, philosophe et naturaliste américain, et Mesostics, poèmes dans lesquels les lettres d'un nom, en capitales, sont placées au centre de chaque strophe, et aucune majuscule n'intervient entre les majuscules centrales. Un bon nombre de ces poèmes sont du genre haïku, syntaxiques, même s'ils le sont souvent de manière elliptique (par exemple: 36 Mesostics Re and Not Re Marcel Duchamp)⁶, mais la majorité sont des regroupements non syntaxiques d'expressions, de mots ou de fragments de mots.

John Cage a commencé en 1967 à écrire ses premiers poèmes non syntaxiques: Song Books (Solos for Voice 3-92)⁷. Le texte n° 30, d'une beauté irrésistible, est intitulé Song et figure dans M. Chaque solo constitue " 1) soit une chanson, 2) soit une chanson utilisant de l'électronique, 3) soit du théâtre, 4) soit du théâtre utilisant de l'électronique " et il peut "être pertinent au sujet ou ne pas l'être: Satie se retrouve avec Thoreau"⁸. Chaque pièce

comprend chacune des 25 combinaisons possibles des cinq éléments linguistiques, toutes déterminées au hasard par l'I Ching à partir du Journal de Thoreau⁹.

Son premier grand texte non syntaxique est intitulé Mureau¹⁰; Cage s'est servi de toutes les 25 possibilités et il a "soumis à l'I Ching "toutes les réflexions de ... Thoreau sur la musique, le silence et les sons, consignées dans la publication Dover de son Journal. Le pronom personnel a varié selon le hasard, et la dactylographie a été déterminée de la même façon (en changeant de type de caractères, souvent au milieu même d'un mot). "Mureau", c'est la première syllabe du mot musique et la seconde du nom Thoreau"¹¹.

Ce poème, qui date de 1970, diffère considérablement de ceux des Song Books, car il est fait pour être lu soit à haute voix, soit en silence, plutôt que pour être, en un certain sens, chanté. Ecouter John Cage le lire à haute voix¹² est peut-être un des plaisirs les plus accessibles de sa poésie non syntaxique. Quand il lit, de sa voix calme et juste, cette suite d'éléments linguistiques et de silences "sans rapport " coule aussi naturellement en nous que les configurations innombrablement variées de la surface mouvante d'un cours d'eau. Il est curieux et remarquable tout à la fois que ce continuum de discontinuités semble toujours s'adresser à nous directement: même les lettres et les syllabes séparées et recombinaison fonctionnent comme un discours: elles créent des interjections énigmatiques dans ce courant de paroles et de silence relatif aux sons et au silence.

Par la suite, John Cage a soumis à l'I Ching l'ensemble du Journal, y compris des croquis de Thoreau, pour produire un poème en quatre parties,

encore plus long, Empty Words. Dans cette oeuvre, il y a une transition "du langage à la musique", dit lui-même l'auteur. La Partie I ne comprend aucune phrase, mais elle mêle des expressions, des mots, des syllabes, des lettres et des silences; la Partie II, des mots, des syllabes, des lettres et des silences; la Partie III, ces trois derniers éléments, et la Partie IV, seulement des lettres et des silences. Dans toutes les sections, les éléments linguistiques ont été choisis par le jeu de l'I Ching, dans le Journal. C'est le hasard qui a fait les diverses combinaisons et séparations des éléments, ce qui a placé ceux-ci dans la page; Cage s'est servi du même jeu pour déterminer "les deux colonnes sur quatre, dans deux pages en regard, qui auraient un texte" et "où seraient placés, dans les espaces restants, les dessins (photographiés par Babette Mangolte)".

Cage a souvent lu une ou plusieurs parties de son texte sous la lampe, assis tranquillement à une petite table, avec son texte, un chronomètre, un microphone et, si ma mémoire est bonne, un cendrier. Habituellement, il y a projection des croquis de Thoreau photographiés par Mangolte pendant la lecture du texte.

Les écrits de Thoreau non seulement le Journal, mais aussi Walden et Civil Disobedience sont à la source du texte-collage de Lecture on the Weather, pour lequel a été utilisé l'I Ching. Il s'agit d'une oeuvre commandée par le réseau anglais de Radio-Canada à l'occasion du Bicentenaire des Etats-Unis. Cage s'est encore tourné vers Thoreau après avoir cherché en vain une collection appropriée d'oeuvres littéraires exprimant des aspirations américaines. Il a alors "commencé à se rendre compte que le fameux équilibre des pouvoirs, dans notre forme de gouvernement, n'est pas du tout

un équilibre: partout il n'y a que des avocats"¹⁴.

La préface de l'oeuvre, d'où est tirée cette dernière citation, constitue peut-être sa déclaration politique la plus percutante; dans le même ordre d'idées, il avait également insisté pour que les douze lecteurs (ou musiciens) en fonction de qui a été écrite cette oeuvre "soient des Américains ayant choisi la citoyenneté canadienne"¹⁴ - probablement parce qu'ils refusaient d'aller combattre au Viêt-Nam.

Il écrit encore que bien que le recours au hasard puisse sembler "entrer en contradiction avec l'esprit de Thoreau", qui "s'élève contre l'obéissance aveugle à de stupides augures", ce jeu "n'est pas une source mystérieuse de "bonnes réponses ", mais plutôt "un moyen de choisir une réponse parmi tant d'autres suggestions valables et, simultanément, de libérer le moi de ses préférences et de son passé, de sa cupidité et de sa soif de puissance, enfin de faire taire le moi de façon à permettre au reste du monde de pénétrer la conscience du moi, aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur"¹⁵.

"Nous nous efforçons, conclut-il, d'abandonner l'idée que nous seuls pouvons faire avancer le monde et résoudre ses problèmes..."

"Nos structures politiques ne conviennent plus à nos conditions de vie... Je dédie cette oeuvre aux Etats-Unis, afin qu'ils deviennent une simple partie du monde parmi les autres, ni plus, ni moins"¹⁶.

Les premiers Mesostics de Cage (mésostiches, terme suggéré par N.O. Brown, pour distinguer ces poèmes des acrostiches, dans lesquels un nom ou autre "mot-clé" est composé à la verticale au début, et non au milieu des vers successifs). ressemblaient d'une certaine manière aux "Vers de circonstances" de Mallarmé; il les a écrits pour ses amis en diverses occasions. Ce n'est qu'au moment d'écrire la série dédiée à Merce Cunningham qu'il a commencé à se servir du recours au hasard, ou de méthodes analogues, ou à composer des "mésostiches" non syntaxiques. Pour composer cette série d'oeuvres, il a soumis plus de 700 types et grosseurs de caractères du Letraset au jeu de l' I Ching. "Aucun vers n'a plus d'un mot ou d'une syllabe" provenant de Cunningham ou de 32 autres ouvrages sur la danse, et les "mots ont été soumis à un procédé qui a provoqué, dans certains cas, des échanges de syllabes entre deux ou plusieurs d'entre eux. Ce procédé a produit de nouveaux mots qu'on ne peut trouver dans aucun dictionnaire, mais qui rappellent ceux qui sont employés tout au long de Finnegans Wake, de James Joyce"¹⁷. Ces poèmes annonçaient l'incroyable série de mésostiches qui constitue Writings through Finnegans Wake.

Outre les deux volumes de Writings through Finnegans Wake déjà publiés, un troisième est en cours de rédaction, et l'auteur en projette deux de plus. Tous ces volumes, sauf le cinquième, suivront la principale "règle du mésostiche" de John Cage: " A la première ligne se trouve la première lettre d'un nom ou d'un mot; à la suite de la même ligne, on trouvera la deuxième lettre de ce mot ou de ce nom. (La deuxième lettre est au deuxième vers.)"¹⁸

L'oeuvre intitulée Writing for a Second Time diffère de l'autre en ce que l'auteur "s'est interdit d'employer de nouveau une syllabe comportant une certaine lettre d'un nom-clé. Afin d'éviter toute répétition de ces syllabes, il a consigné sur fiches celles qu'il avait déjà utilisées... Cette restric-

tion a bien entendu donné un texte de beaucoup plus court que le premier Writing ¹⁹ ..."

Le troisième Writing, actuellement en préparation, observe une règle proposée par Louis Mink, professeur de philosophie à la Wesleyan University. Cette règle exclut l'une et l'autre lettre entre deux lettres qui composent le nom-clé. Pour écrire le quatrième Writing, Cage utilisera non seulement la règle de Mink, mais suivra en plus la méthode du deuxième. Le cinquième sera composé comme l'a été Mureau - non pas au fil du texte de Finnegans Wake, mais en sautant d'un chapitre à l'autre selon les décisions du jeu de l' I Ching.

Dans la composition des mésostiches à partir de Joyce, l'emploi ou l'omission de mots avant ou après celui qui comporte la lettre en question est affaire de choix personnel dès lors que les règles sont observées. "J'ai davantage eu tendance à en omettre qu'à en ajouter, " dit John Cage²⁰.

L'auteur ne semble pas voir dans la composition des mésostiches un simple recours au hasard, non seulement, sans doute, en raison des choix qu'il doit exercer, mais aussi parce que les mots sont déjà là et qu'ils attendent d'être trouvés, même s'il ne peut les prévoir et il vise à l'exactitude: "Je lis chaque passage au moins trois fois et une ou deux fois à l'envers"²¹. "La discipline que cela exige est comparable à celle qu'impose le contrepoint dans le plain-chant"²².

Quoi qu'il en soit, le fait qu'il lui soit impossible de prédire " le contenu de base" que ses choix modifient, surtout par voie d'omission, semble rapprocher son mode de composition d'un simple recours au hasard. En fait, que l'on considère ou non la fabrication des mésostiches comme un simple recours au hasard, ce qui compte, c'est que cette discipline satisfait le besoin de Cage "d'une méthode aussi rigoureuse que l'adoption de la position du lotus". La majeure partie de la composition se fait sans l'intervention directe du moi, et même les choix que celui-ci effectue en employant ou en omettant des mots avant ou après un mot renfermant la lettre recherchée impliquent, selon moi, que l'auteur possède des facultés qui transcendent les simples questions de goût ou de mémoire.

NOTES

- 1 John Cage, "Lecture on Commitment", A Year from Monday, p. 116
- 2 Interview de John Cage par Bill Womack, au Contemporary Museum of Art de Los Angeles, 27 mars 1979, Zero, Vol. III, p. 70. Los Angeles: Zero Press, 1979.
- 3 Silence, p. 146-192
- 4 Silence, p. 194-259
- 5 Pour produire une série d'actions amplifiant ou modifiant des bruits légers par l'insertion, l'utilisation ou le retrait de divers objets dans un électrophone, et par la manipulation des boutons de commande d'un amplificateur, ainsi que par la production de sons auxiliaires au moyen d'appareils électroniques.
- 6 M, p. 26-34
- 7 New York: Henmar Press Inc., 1970.
- 8 Empty Words, p. 11
- 9 Publié par B. Torrey et F.H. Allen, New York: Dover, 1962.
- 10 M, p. 35-36
- 11 M, p. ix
- 12 S Press Tonband/bobine n° 14, 65 minutes, Hattingen, Allemagne fédérale: Edition S Press, 1972.
- 13 Empty Words, p. 4
- 14 Ibid., p. 3
- 15 Ibid., p. 5
- 16 Ibid.
- 17 Ibid.
- 18 Empty Words, p. 134
- 19 Ibid., p. 135-136
- 20 Ibid., p. 135
- 21 Ibid., p. 136
- 22 Ibid., p. 135

TOM MARIONI: L'ACTION SOCIALE
COMME STRUCTURE

LE SON
COMME MOYEN D'EXPRESSION

par William Spurlock

En 1970, Tom Marioni, fondateur et directeur du Museum of Conceptual Art de San Francisco, définit les activités de son nouveau musée et les manifestations de l'art conceptuel comme "des situations orientées vers des idées et non tournées vers la production d'objets statiques". Il entreprend cette année-là la réalisation d'une série d'oeuvres, appelées Actions, dans lesquelles le son est un élément principal.

Marioni établit une distinction entre les termes action et performance; pour lui, "l'action a un caractère direct, sans recours à l'illusion", tandis que la performance possède un caractère théâtral, qui revêt souvent la forme d'une parodie, d'un spectacle. Les homologues européens de Marioni utilisent également le terme action dans le même sens. Voici plusieurs définitions du terme, qui aident à en comprendre les diverses acceptions:

La production d'une alternance par une force agissante ou par un agent naturel.

La manière ou la méthode d'une performance.

Une chose accomplie, d'ordinaire au long d'un certain temps, par étapes ou avec possibilité de répétition.

La réunion des circonstances qui constituent le sujet d'une peinture ou d'une sculpture.

Le mode de fonctionnement d'un mécanisme.

Et aussi:

L'activité la plus vigoureuse, la plus productive ou la plus passionnante dans un domaine, quelque part, ou dans un groupe (comme dans: "De ce côté-là, au moins, il y a de l'action!")

Les actions de Marioni consistent essentiellement dans la présentation d'une activité créatrice à un moment déterminé, pendant laquelle l'auditoire voit l'artiste "exprimer son intelligence à travers une activité". Une action qui fait appel à l'intelligence des spectateurs, plutôt qu'une manifestation théâtrale destinée à un public passif, devient une manifestation sociale, une action sociale. Le son, dans les oeuvres de Marioni, est l'élément qui favorise le plus la participation du public. Des phénomènes auriculaires donnent lieu à une expérience publique, ou sociale, ou collective. L'utilisation du son exige de la part de l'auditoire de l'attention ainsi qu'une participation émotive ou intellectuelle. Marioni a recours au son pour créer un joint focal expressionniste par lequel l'auditoire accède à l'action et y prend part.

Entre 1972 et 1978, Marioni a créé une série d'actions dans lesquelles il a poussé davantage son exploration du son comme matériau - ce sont les oeuvres où il utilise des balais de jazz. Le son a d'abord été pour lui un moyen d'expression sculptural permettant de manipuler le temps et l'espace. Le son n'est, après tout, qu'une énergie mécanique transmise par des ondes dans un milieu matériel, comme l'air. Toutefois, Marioni a élargi, depuis peu, son champ d'expérience sculptural; il utilise maintenant le son pour créer une atmosphère dans laquelle il peut modifier la dichotomie qui sépare depuis toujours le formalisme intellectuel et l'expressionnisme intuitif, créant une dualité des deux formes.

Cette dualité ressort vivement dans une de ses récentes oeuvres, A Theatrical Action to Define Non-Theatrical Principles (Museum of Art de Santa Barbara, 3 novembre 1979), où Marioni nous livre l'essentiel de sa démarche. Dans l'annonce de l'action, il fait un aveu:

Je me suis rendu compte que ma théorie sur l'art de performance était dépassée. Il n'est plus vrai de prétendre que la performance, c'est de la sculpture entrée dans la quatrième dimension. Miles Davis a dit qu'en tournant le dos aux spectateurs, lorsqu'il jouait, il était un artiste qui créait. Il a dit qu'il était un artiste, non un interprète. Je m'en suis tenu à mon idée sur ce qu'est l'action sculpturale: elle doit être dirigée vers le matériau que l'on manipule plutôt que vers les spectateurs, comme c'est le cas au théâtre. Je crois que ce concept artistique a été lancé par les Européens au début des années 60. En 1970, lorsque j'ai créé le MOCA, un musée axé uniquement sur le mouvement sculptural, j'ai établi mes propres règles et défini l'art conceptuel comme consistant en des situations orientées vers des idées et non tournées vers la production d'objets statiques. La rupture avec l'objet ne pose plus de problème, aujourd'hui. Il y a dix ans, nous devons nous opposer formellement au "matérialisme" en réalisant des actions plutôt que des objets. A présent, certains artistes de ma génération reviennent à l'objet, considéré non comme une fin en soi, mais comme un matériau pour expliquer une fonction, un peu comme avant la Renaissance, lorsque l'objet jouait un rôle social, architectural ou religieux. Mais les années 1970, et probablement les années 80, sont une ère cosmétique axée sur la décoration et le théâtral.

L'action du Musée de Santa Barbara était une oeuvre sociale-sonore à connotations rituelles, dans un cadre formellement artistique, c'est-à-dire la galerie principale du musée. D'une durée de vingt minutes, elle comprenait une structure matérielle, une structure conceptuelle et des matériaux à manipuler dans l'espace. Un panneau blanc minimal, presque parfait (8 pieds sur 8 pieds) devant lequel était une embrasure de porte, formée d'un poteau et d'une poutre, occupait le centre de la galerie. Un spot jaune, braqué sur la structure, éclairait le mur à travers l'embrasure. Le rectangle éclairé sur le mur coïncidait avec une feuille de papier jaune d'égales dimensions (5 pieds sur 12 pieds). Un microphone branché à un amplificateur avait été mis en contact avec le papier, derrière celui-ci. L'artiste s'est assis sur une chaise, devant le papier et tournant le dos à l'embrasure; le spot jaune projette l'ombre de l'homme, par la porte, sur le papier. Un électrophone, près de lui, est tout prêt à jouer de romantiques valses viennoises. Quand tout a été prêt, les spectateurs sont entrés, par l'embrasure, leurs propres ombres s'ajoutant à celle de l'artiste, et ils se sont assis de chaque côté de la structure.

Marioni allume l'électrophone et se met à dessiner, au son de la musique. D'un geste rythmé, il trace sa propre silhouette au crayon noir sur le papier jaune. En raison de l'éclairage, jaune sur jaune, les spectateurs ne peuvent voir les marques de crayon, le dessin, qu'à la toute fin de l'action, une fois l'éclairage revenu. Ils ont fait partie d'une expérience visuelle et auditive. Ils ont pu voir l'embrasure "minimale", intellectuelle, parfaite, à travers laquelle une romantique lumière jaune projetait l'ombre de l'artiste sur une surface indiscernable, et ils ont pu entendre de la musique romantique, ainsi que, un peu à la manière d'un métronome syncopé, les coups de crayon de l'artiste sur le papier. Dans ce cadre visuel et auditif, les spectateurs ont participé, en alliant leurs propres rythmes à ceux qu'ils percevaient sensoriellement.

L'action a créé un objet, tout comme les autres actions qui faisaient appel aux balais de jazz; mais ce sont les éléments formels et intellectuels ainsi que les éléments intuitifs et expressionnistes de l'oeuvre qui retiennent davantage notre attention. Non seulement ces éléments étaient-ils en équilibre, mais ils se croisaient et se superposaient. La sévérité rationnelle de l'embrasement était compensée par la lumière romantique et par l'influence conceptuelle de l'ombre captée par le dessin, pour ne pas dire par la capture de l'esprit même de chacun. La mesure régulière des valse viennoises jouées sur une machine était tempérée par les sons que produisaient les gestes créateurs de l'artiste. Une intelligence créatrice présentait, dans un cadre artistique, un travail poético-social donnant lieu à un rituel public. C'était une manifestation, une action, faisant appel d'une manière délicate, à la rationalité et à l'intuition. Dans une seule action, Marioni a supprimé ainsi les cloisons qui séparaient depuis toujours le romantique du classique.

D'après les définitions de Marioni, l'art est dans l'action, le procédé et l'idée, plutôt qu'uniquement dans l'objet. Une fois cela établi, les éléments en question peuvent être considérés comme constituant eux-mêmes l'oeuvre d'art; l'objet, souvent perçu comme le but de l'artiste, n'est plus qu'une manifestation, un résumé, un document, une marque tracée, ou, comme Marioni l'appelle, "une relique, un vestige" de l'acte créateur.

Par ses actions, Marioni attire notre attention sur la nature de l'intelligence créatrice et de ses activités. Si nous reconnaissons que l'oeuvre d'art est la manifestation, la formalisation d'une série de processus conceptuels complexes, qui comprennent l'élaboration d'une idée, la définition de son contenu, la détermination précise et la hiérarchisation des voies possibles, et la création d'un cadre approprié - ici, l'action et le son -, nous avons devant nous un modèle qui nous aidera non seulement à comprendre l'oeu-

vre de Marioni et l'art conceptuel, mais aussi à mieux comprendre et apprécier l'art de presque toutes les époques.

LANGAGE: ROBERT BARRY: IMAGE
par Peter Frank

La décennie qui vient de s'achever a vu l'acceptation générale de la transposition des modes et propriétés de n'importe quelle discipline dans le contexte de n'importe quelle autre. Le domaine de l'art visuel a été particulièrement réceptif à ce type de "croisement". En dépit du fait que les artistes pratiquent la danse et le théâtre depuis longtemps, et qu'ils s'intéressent maintenant de plus en plus aux phénomènes musicaux et sonores, aucun élément étranger n'a été absorbé aussi facilement dans le monde des images et des objets que le langage. L'écriture et la parole sont devenues des véhicules qui permettent non seulement le discours secondaire sur l'art, mais une grande part de son exercice même.

Si l'art fondé sur le langage des années 70 a eu bien des antécédents, c'est l'art conceptuel qui est l'attitude stylistique ayant entraîné le plus directement l'incorporation du langage dans les formes acceptées. Robert Barry a joué un rôle crucial dans ce domaine, et son cheminement à partir de l'orthodoxie conceptuelle a été caractérisé par l'importance grandissante donnée aux propriétés du langage. Dans l'ensemble, les contemporains de Barry considèrent le langage comme un outil, comme un moyen d'arriver à une fin, la fin étant la communication de l'idéation (ou au moins l'étude des fonctions idéationnelles). Barry, lui, en est venu à traiter le langage même comme une substance, et il explore maintenant à fond les possibilités de la phraséologie jusqu'à la métaphysique de la parole et au potentiel des mots eux-mêmes.

Dans ses oeuvres de la fin des années 60 et du début des années 70, Barry semblait vouloir raffiner à l'extrême la conception. L'élégance expérimentielle d'un énoncé indiquant "quelque chose qui m'est inconnu, mais qui exerce un effet sur moi", ou bien l'activation subliminale et même clandestine

d'un espace par une seule bande radiophonique en modulation de fréquence (laquelle, captée par un récepteur, ne diffuse que "de l'air mort", ce qui "efface" la station qui diffuse habituellement sur cette fréquence) tout cela annonçait chez Barry un intense désir de trouver un point d'évanescence esthétique (celui que postulait Marcel Duchamp et qu'il appelait l'infra-mince) et de se rapprocher le plus possible de ce point sans s'y perdre et sortir complètement du domaine esthétique. L'évolution de Barry hors de cette voie apparemment opiniâtre et déracinée d'intellectualisation radicale, comme celle de ses pairs, a donné une oeuvre de plus en plus enrichie par un mélange d'empirisme méthodique et d'intuition créatrice. Tandis que Sol LeWitt et Mel Bochner emploient ce mélange pour produire des constructions optiques d'un éclat croissant, que Lawrence Weiner et Joseph Kosuth s'en servent pour élaborer des facteurs socio-politiques d'une incidence souvent dramatique, et que Douglas Huebler l'utilise pour formuler des observations amusantes relatives à des préoccupations esthétiques et sociales, Barry, lui, s'en sert pour exploiter la richesse du vocabulaire.

Le raffinement empirique de Barry se prolonge au-delà de ses oeuvres antérieures par l'importance qu'il accorde à l'intégrité du mot, la plus petite unité de sens du langage. Sa spontanéité nouvellement acquise l'amène à étudier les propriétés conjonctives de ces mots-unités; ces derniers sont enchâssés dans des relations visuelles et verbales avec d'autres unités de communication, c'est-à-dire avec des images de différentes sortes. Dans un sens, Barry démontre l'équivalence fondamentale qui existe entre les mots et les images (en dépit de l'adage selon lequel une image vaut mille mots) en tant que sommes d'information; lors des différentes projections de diapositives, chaque mot est projeté sur le mur pendant exactement la même durée que l'image qui l'accompagne, ce qui accorde à chaque unité la même importance. Dans les dessins et les oeuvres murales, la disposition visuelle des mots met en valeur la dynamique qui les associe les uns aux autres, et cela dans un cadre dont l'intérêt optique est distinct d'eux mais n'est pas mis en valeur moins qu'eux.

Le contexte et l'ambiance jouent un rôle considérable dans la conception que Barry se fait de la présentation de son oeuvre. L'obscurité des salles où ont eu lieu nombre de ses projections (surtout la pièce récente qu'il a composée en collaboration avec la photographe Carole Gallagher) constitue un facteur essentiel. C'est aussi le cas des bruits ambiants, qui prennent une place encore plus importante dans les enregistrements et les séances de lecture de ses mots-textes. Dans ses oeuvres, Barry n'accorde pas aux éléments étrangers l'importance égale que leur accorde John Cage, mais il leur fait jouer un rôle secondaire et de soutien qui amplifie la phénoménologie des mots et des images qu'il a choisis. Dans ses pièces sonores les plus récentes, il utilise non seulement des sons pris au hasard, mais aussi des effets sonores choisis (comme le bruit des vagues se brisant sur la rive). Ces bruits, dispersés entre les mots prononcés seuls et entrecoupés de longs intervalles selon la méthode caractéristique employée par Barry, sont essentiellement des analogies sonores des images qui apparaissent entre les mots durant les projections.

Ces images se sont elles-mêmes métamorphosées pendant les six années où Barry a composé ses "projections". Les images antérieures étaient stylisées et potentiellement associatives et servaient d'indicateurs sémiotiques. Par exemple, les silhouettes d'arbres qui apparaissent dans l'une des projections sont en fait des symboles architecturaux utilisés pour représenter des feuillages, l'attention étant ici portée sur la particularisation selon l'espèce et la variété d'arbre. L'apparition de chaque image concrétise la séparation entre l'apparition des mots successifs, ce qui a pour effet de libérer les mots des modes d'organisation prosaïque. De même, les mots matérialisent la distinction entre les arbres-images. Une image est, en définitive, aussi bonne, efficace et puissante qu'un mot, et n'importe quel mot ou image est aussi efficace que chacun des autres.

Les projections plus récentes, sans établir de hiérarchies de signification syntactique ou de valeur individuelle, ont été produites à partir d'associations que Barry a faites avec des concepts avant de composer ces oeuvres. Deux de ces projections (1974 et 1979), montrées à la Leo Castelli Gallery à New York, portaient sur la notion de "cyclicité" naturelle et, plus particulièrement sur les concepts d'"une année", avec son cortège de saisons, et d'"un jour". Barry semble donc se donner et relever des défis de plus en plus grands, essayant de conserver l'intégrité de ses mots et des photographies de Gallagher (que cette dernière a prises en tenant compte des thèmes précités) en les projetant sur des "trames" rudimentaires et en adoptant une structure qui peut a priori contrôler le pouvoir associatif inné des mots et des images. De plus, l'introduction de couleurs éclatantes dans ses derniers dessins et ses oeuvres murales semble constituer un obstacle qu'il s'impose lui-même, car il détourne son attention et celle de son auditoire de l'effet que produisent les mots séparément ou en interaction spatiale les uns avec les autres. Pour Barry, cependant, l'introduction d'un thème dans ses projections et de la couleur dans ses oeuvres statiques sert principalement à accéder à d'autres plans phénoménologiques. Alors qu'auparavant Barry se contentait de nous faire réagir aux valeurs abstraites ou sonores et au potentiel associatif des mots et des images, il a maintenant introduit un aspect d'interprétation où les associations entre les éléments peuvent exprimer une cohérence qui revêt un sens particulier. Parmi des significations potentielles, la beauté réelle occupe une place importante. En effet, les teintes vives de ses oeuvres statiques les plus récentes, ainsi que les attrait chromatiques et de composition, relativement conventionnels, d'un bon nombre des photographies, suscitent un intérêt visuel qui équivaut à celui que l'on porte à la narration durant les projections, ce qui est plutôt rassurant en raison du fait qu'on revient ainsi aux préoccupations artistiques traditionnelles.

Même si Barry commence à entrevoir le contexte dans lequel seront insérés les éléments auparavant isolés dont il se sert, il n'unit pas encore ces éléments en des modes de signification reconnus dans l'ensemble des pays anglophones en tant qu'information structurée et annotée. Il laisse encore aux mots et aux images qu'il emploie un degré élevé d'autonomie les uns par rapport aux autres et par rapport aux significations et aux effets visuels. Cette autonomie permet au spectateur sensible d'improviser des associations à partir d'un élément quelconque, rencontré au hasard, qu'il s'agisse d'un adjectif, d'une plante, d'un paysage, d'un champ de couleur cramoisie... Elle lui permet également de formuler des associations entre les éléments, à partir d'un même moyen d'expression (mots, formes, photographies) ou d'un grand nombre de moyens d'expression mis ensemble. Les modes de présentation utilisés par Barry ont raison de la distinction entre les moyens d'expression, car ils annulent l'évaluation hiératique, mais ne privent pas les éléments de leur intégrité en tant que quantités informatives. En fait, la dissolution de la structure hiérarchique amplifie cette intégrité. Il importe peu que Barry soit dessinateur, poète, musicien ou philosophe. Il présente et unit simplement des éléments de communication (langage et image), leur infuse un potentiel esthétique et mise sur le résultat ainsi obtenu.

JOAN JONAS

par Douglas Crimp

A la fin des années 60, dans la période cruciale où les formes d'art traditionnelles se sont dispersées en une multitude d'activités, rompant ainsi la continuité de tout un siècle de modernisme dans les arts, Joan Jonas a commencé à donner des performances dans des greniers, des gymnases, des galeries, des terrains vagues. Il ne s'agissait pas de pièces de théâtre, de danses ou de séances de lecture, pas plus que de sculptures cinétiques faisant appel à la participation du spectateur. Ce qui caractérisait le plus ces oeuvres, ainsi que celles (à différents égards) de nombre de contemporains de Jonas, c'était qu'on ne pouvait les assimiler à aucune forme d'art antérieure. Malgré tout, à l'époque, les oeuvres en question furent considérées comme le prolongement logique des dernières tendances artistiques, et nul ne se demandait ce qu'elles étaient exactement. Il semblait tout simplement évident que les possibilités d'innovation dans les domaines de la peinture et de la sculpture étaient épuisées, et que les moyens d'expression traditionnels cédaient par conséquent la place à d'autres formes, hybrides, et particulièrement à celles qui mettaient en jeu la notion de temporalité.

S'il faut maintenant revenir au point de départ et repenser cette "logique", c'est parce que la rupture qu'elle a entraînée avec les pratiques modernistes a depuis lors été réprimée et adoucie. La dernière décennie a marqué le retour à une notion de l'art en tant que visée idéaliste, qui exprime un moi personnel et autonome. Il en résulte que les performances apparemment logiques, naturelles ou même inévitables données par Jonas il y a dix ans semblent maintenant excentriques. La raison en est qu'elles constituent encore un combat contre l'idéalisme, c'est-à-dire qu'elles continuent à exprimer une esthétique post-moderniste. C'est précisément leur excentricité, au

sens littéral du mot, qui donne un sens aux oeuvres de Jonas, car elles portent sur l'absence de centre. Ceci veut dire, non seulement qu'aucune de ses oeuvres ne repose sur une structure centrale, mais aussi qu'il n'y a pas de moi central d'où l'on puisse dire que l'oeuvre procède ou qui puisse la recevoir.

L'oeuvre de Jonas est informée par une seule tactique, paradigmatique à cet égard. Il s'agit de la désynchronisation (habituellement utilisée de concert avec la fragmentation et la répétition). On l'a vue employée tout d'abord dans les premières oeuvres réalisées à l'extérieur par Jonas, comme Jones Beach Piece (Partie de la plage de Jonas) (1970) et Delay, Delay (Retard, retard) (1972). Dans ces performances, les artistes produisaient de grands bruits en entrechoquant des blocs de bois au-dessus de leur tête, avec de grands gestes en forme d'arc. En raison de la distance entre les acteurs et l'auditoire, on voyait le geste bien avant d'entendre le bruit. Ainsi, le geste paraissait accompli dans le silence, et le son ne semblait venir de nulle part. A cause du nombre d'acteurs qui faisaient la même chose et du fait que les sons étaient répétés par l'écho, il était impossible de lier geste et son. De cette façon très simple, Jonas parvenait à séparer la vue et l'ouïe des spectateurs, ce qui leur faisait prendre conscience de la contingence et de la nature fragmentaire de l'expérience perceptuelle. (Ces performances comportaient des ambiguïtés spatiales équivalentes aux ambiguïtés temporelles.)

Dans les performances exécutées à l'intérieur, la désynchronisation était intensifiée et compliquée par l'utilisation de techniques vidéo. La

vidéocassette de Jonas intitulée Vertical Roll (Roulement vertical) (1972) constitue une sorte d'emblème de cette activité. Ici, la désynchronisation de la caméra et de l'écran fait que l'image ne cesse de fuir à la verticale sur l'écran, disparaissant en haut et réapparaissant en bas. On est beaucoup plus conscient de ce mouvement vertical hypnotique que de tout mouvement dans l'image même, que l'on ne peut apercevoir que partiellement à la fois. Dans une performance ultérieure intitulée Twilight (Crépuscule) (1975), Jonas s'est servie de l'image vidéo désynchronisée en circuit fermé. En compagnie d'un autre artiste, elle a dessiné des moitiés de figures diverses, la forme d'un coeur, par exemple, à droite et à gauche sur un tableau noir sur lequel était braquée une camérawidéo. Dans ce cas, on ne pouvait distinguer l'image en entier que grâce à la désynchronisation, les moitiés de l'image se rejoignant au point précis où le roulement vertical passait au centre de l'écran. Ces deux façons différentes d'utiliser le roulement vertical, l'une pour effacer l'image, l'autre pour la rendre visible, insistent sur le même principe: le moyen par lequel on capte l'image (qu'il s'agisse simplement de nos sens ou d'un dispositif technique) est contingent et instable.

Cette absence de stabilité existe dans les images utilisées par Jonas, ainsi que dans les moyens d'expression employés pour les rendre visibles. Les dessins très simples dont elle se sert dans bon nombre de ses oeuvres en sont peut-être la meilleure illustration. Par exemple, dans Mirage (1976-1977), Jonas avait dessiné et effacé à maintes reprises des lignes sur un tableau noir, créant ainsi des images dont l'interprétation ambiguë était renforcée par le fait qu'elles étaient quelque peu différentes après chaque opération. Dans un cas, Jonas a dessiné un cercle, l'a dénommé "soleil", puis a dessiné un deuxième arc à l'intérieur du cercle, a effacé une partie de celui-ci et a laissé ainsi, avec le nom "soleil", ce qui était devenu sans équivoque une nouvelle lune. Par ailleurs, Jonas est particulièrement fière d'un dessin représentant un coeur avec des artères et qui ressemble également à une tête cornue. Durant cette même performance, on assiste au dédoublement du personnage de Jonas dans le cadre d'une superbe vidéocassette sur laquelle l'artiste répète constamment les mots "bonjour" et "bonsoir". On devient rapidement conscient que l'on assiste, par l'entremise des images du lever et du coucher, à la compression extrême d'une suite de jours et de nuits en un bref espace de temps sur vidéocassette. Au cours de cette période disjointe et répétée, on voit en définitive une séparation entre le personnage qui dit "bonjour" et celui qui dit "bonsoir", comme si l'on regardait deux moi distincts engagés dans un dialogue sans fin.

Il semble nécessaire d'insister sur la désynchronisation en tant que mécanisme paradigmatique, parce que la séparation profonde et irrévocable qui existe à l'intérieur des oeuvres de Jonas illustre en fin de compte la séparation entre l'artiste et l'oeuvre. Les images de Jonas sont personnelles, mais surtout elles sont publiques et culturelles. Cela pourrait expliquer l'intérêt qu'elle porte aux contes de fées, qu'elle fait entrer dans la composition de ses oeuvres récentes. Il s'agit manifestement de contes qui n'ont pas été écrits par Jonas ni par personne d'autre; ce sont des contes qui sont dits et, chose plus intéressante encore, qui sont redits. Jonas a été explici-

te sur ce point en séparant sa voix de celle du narrateur (elle utilise un narrateur distinct ou une bande magnétique) dans The Juniper Tree (1976-1979) et en produisant différentes versions de cette pièce sur une période de trois ans. Elle reconnaît que le conte n'existe comme tel que s'il est raconté souvent, et non pas tant s'il est raconté dans son intégrité. C'est la même chose pour la pratique esthétique: elle existe si elle s'exerce souvent, non pas si l'on respecte son intégrité comme celle d'un objet.

Oeuvres figurant dans l'exposition

ENREGISTREMENTS

Robert Barry, Variation 3, 1977. Voix de Robert Barry © 1977 Robert Barry.

John Cage, Etudes Australes for Piano, Livre I: Etudes 1 à 8, Livre 2: Etudes 9 à 16; Grete Sultan, piano. Musique publiée par C.F. Peters Corp. © & ® 1979, The Tomato Music Company Ltd. Mureau, texte publié dans Neue Musik, Munich, 1972. Ruban pas S Press Tonband. Tape #14, 1972. © 1972 John Cage et Edition S Press.

Joan Jonas, The Juniper Tree, 1979. © 1979 Joan Jonas.

Tom Marioni, Drum Brushing, 1978. Produit par ZBS Foundation. © Tom Marioni.

GRAVURES

- Robert BARRY, Five, 1978. Imprimées par John Slivon. Eaux-fortes au vernis dur. Ensemble de 5: quatre de 65 x 65 cm et une de 65 x 82,5 cm, édition de 25.
- John CAGE, Changes and Disappearances, 1979. Imprimées par Lilah Toland et Hidekatsu Takada. Pointe sèche, gravure au burin, photogravure. Six images d'une série devant en comprendre environ 30. Tirées en deux impressions chacune.
- Score Without Parts, 1978. Imprimée par Stephen Thomas et Lilah Toland. Eau-forte au vernis dur, eau-forte au vernis mou, photogravure, aquatinte, pointe sèche, gravure au burin, 55 x 75 cm, édition de 25.
- 17 Drawings by Thoreau, 1978. Imprimées par Stephen Thomas et Lilah Toland. Photogravure. 55 x 70 cm, édition de 25, chaque impression en une seule couleur. Deux impressions sont exposées.
- Signals, 1978. Imprimée par Lilah Toland et David Kelso. Cette "édition" se compose de 25 estampes uniques, chacune accompagnée de ses plaques et de ses premières esquisses. La pièce exposée est le n° 23, pointe sèche, gravure au burin et photogravure. Sont également exposés quatre dessins de l'artiste et deux plaques de cuivre. L'estampe est de 55 x 70 cm.
- Joan JONAS, Hurricane Series, 1979. Imprimées par Lilah Toland et Nancy Anello. Aquatinte. Ensemble de 5 (Sun, Heart, Rainbow, Hurricane, Reflection) 57,5 x 87,5 cm, édition de 25.
- Spring Mountains, 1979. Imprimée par Lilah Toland et Nancy Anello. Aquatinte. 105 x 127,5 cm, édition de 25.
- Magic Circle, 1979. Imprimée par Lilah Toland. Pointe sèche. 65 x 47,5 cm, édition de 10.
- Tom MARIONI, Spirit in the Dark, 1979. Imprimée par Nancy Anello et Paul Singdahlsen. Roulette et aquatinte. 105 x 130 cm, édition de 15.
- Landing, 1977. Imprimées par Doris Simmelink. Mezzotinte. Ensemble de 7: six de 25 x 30 cm, une de 57 x 48,3 cm, une page de titre de 50 x 47,5 cm, édition de 25.
- Religious Picture, 1977. Imprimée par Doris Simmelink. Eau-forte au vernis mou. 55 x 87,5 cm, édition de 25.

- The Sun's Reception, 1974. Imprimée par Kathan Brown. Pointe sèche.
102,5 x 122,5 cm., édition de 6.

ROBERT BARRY

Né en 1936. Vit et travaille à Teaneck (New Jersey).

Expositions solos

- 1964 Westerly Gallery, New York
- 1969 Seth Siegelau, Los Angeles (Californie)
 Art and Project, Amsterdam (Pays-Bas)
 Galleria Sperone, Turin (Italie)
- 1970 Eugenia Butler Gallery, Los Angeles
 Galleria Sperone, Turin
- 1971 Art and Project, Amsterdam
 Yvon Lambert, Paris (France)
 Paul Maentz, Cologne (Allemagne)
 Leo Castelli, New York
 Eugenia Butler Gallery, Los Angeles
- 1972 Leo Castelli, New-York
 Galerie MTL, Bruxelles (Belgique)
 Jack Wendler, Londres (Angleterre)
 Galleria Toselli, Milan (Italie)
 Art and Project, Amsterdam
 Paul Maenz, Cologne
 Tate Gallery, Londres
- 1973 Yvon Lambert, Paris
 Galleria Sperone, Turin
 Galleria Toselli, Milan
 Paul Maenz, Cologne
 Gian Enzo Sperone & Konrad Fischer, Rome (Italie)
 Jack Wendler, Londres
 Galeria Foksal, Varsovie (Pologne)
 Im Kabinett Fur Actuelle Kunst, Bremerhaven (Allemagne)
- 1974 Yvon Lambert, Paris
 Leo Castelli, New York
 Jack Wendler, Londres
 Paul Maenz, Cologne
 Art & Project, MTL, Anvers (Belgique)

- 1974 Kunstmuseum Luzern, Lucerne (Suisse)
Rolf Preisig, Bâle (Suisse)
Gian Enzo Sperone, Turin
Stedelijk Museum, Amsterdam
- 1975 Gian Enzo Sperone, New York
Cusack Gallery, Houston (Texas)
- 1976 Leo Castelli, New York
Rolf Preisig, Bâle
Paul Maenz, Cologne
Gian Enzo Sperone, Rome
Julian Pretto, New York, "Portrait" Part I
P.S. I, Long Island (New York), "Portrait" Part II
- 1977 Van Abbemuseum, Eindhoven (Pays-Bas)
Robert Self, Londres
Yvon Lambert, Paris
Paul Maentz
Rudiger Schottle, Munich (Allemagne)
- 1978 Folkwangmuseum, Essen (Allemagne)
Galerie MTL, Bruxelles
Leo Castelli, New York
Museum of Conceptual Art, San Francisco
University of Colorado, Boulder (Colorado)
- 1979 Leo Castelli, New York
Françoise Lambert, Milan
Rolf Preisig, Bâle
Paul Maentz, Cologne

JOHN CAGE

John Cage est né en 1912 à Los Angeles. Il étudie avec Richard Buhlig, Henry Cowell, Adolph Weiss et Arnold Schoenberg. Il commence à composer, tout en s'adonnant à la poésie et à la peinture, pendant un voyage en Europe en 1930-1931. En 1943, il devient directeur musical de la troupe de danseurs de Merce Cunningham et donne son premier concert au Museum of Modern Art. Il reçoit en 1949 une bourse Guggenheim et un prix de la National Academy of Arts and Letters pour avoir fait reculer les frontières de la musique par son oeuvre pour orchestre de percussion et son invention du "piano préparé" (1938). En 1950, il s'intéresse au "jeu du destin" (recours au hasard) et commence à étudier l' I Ching. En 1951, Cage met sur pied un groupe de musiciens et d'ingénieurs qui enregistrent de la musique sur bande magnétique. En 1952, au Black Mountain College, il monte avec David Tudor, Mary Caroline Richards, Charles Olson, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham une manifestation théâtrale que beaucoup considèrent comme le premier "happening".

Un concert faisant la rétrospective de 25 années de ses compositions est présenté à la Town Hall en 1958. En 1965, le New York Philharmonic commande à Cage Variations V que Merce Cunningham et sa troupe de danseurs exécutent au Lincoln Center à l'occasion du festival franco-américain. La première de Variations VII est présentée dans les Nine Evenings que parrainent Experiments in Arts and Technology Inc., à l'automne 1966. Cage est élu au National Institute of Arts and Letters en 1968. Il a été boursier des Centres d'études avancées des universités Wesleyan et de l'Illinois et compositeur résidant à l'université de Cincinnati. La première de ses Song Books (Solos for Voice 3-92) a eu lieu en octobre 1970, aux Journées de musique contemporaine, à Paris.

Cage est l'auteur de Silence (1961), A Year From Monday (1968), M (1973), Empty Words (1978) (tous publiés par la Wesleyan University Press) et Notations (avec Alison Knowles, 1969), publiées par la Something Else Press. Ses Writings Through Finnegans Wake (1978) ont été publiés à tirage restreint par les Printed Editions et à plus fort tirage par la Wesleyan University Press. Ses oeuvres graphiques comprennent les lithographies Not Wanting To Say Anything About Marcel (avec Calvin Smith, 1974) et Mushroom Book (avec Lois Long et Alexander Smith, 1974) ainsi que cinq projets de gravures publiés par la Crown Point Press: Seven Day Diary (1977), Score Without Parts (1977), 17 Drawings by Thoreau (1978), Signals (1978) et Changes and Disappearances (1979-80), oeuvre inachevée.

Son oeuvre a fait l'objet de l'une des Praeger Documentary Monographs in Modern Art, publiées sous la direction de Richard Kostelanetz. Sa musique est publiée par la Henmar Press de la C.F. Peters Corporation. Ses enregistrements ont été réalisés sous les étiquettes Columbia, Nonesuch, Folkways, Everest, Time et autres.

Une de ses dernières créations, Circus on _____, se veut un moyen de traduire n'importe quel livre en musique. Avec l'aide technique de John Fulleman et grâce aux installations d'IRCAM à Paris, Cage a pu produire Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake pour WDR, à Cologne, KRO, à Hilversum et SDR à Stuttgart. L'artiste travaille actuellement à The Freeman Etudes, oeuvre destinée au violoniste Paul Zukofsky.

JOAN JONAS

Née à New York en 1936.

Vit et travaille à New York.

CONCERTS ET EXPOSITIONS SOLOS (à l'intérieur)

- 1968 Oad Lau, église St. Peter's, New York
- 1970 Underneath, Alan Saret's Loft, New York
Mirror Piece, 14e Rue, New York
Mirror Piece, University of California, San Diego
- 1971 Choreomania, Loeb Centre, New York University, New York
- 1972 Organic Honey's Visual Telepathy, Lo Giudice Gallery, New York
Organic Honey's Visual Telepathy, Galleria l'Attico, Rome
Organic Honey's Visual Telepathy, Ace Gallery, Los Angeles
Organic Honey's Visual Telepathy, Documenta V, Kassel (Allemagne)
Organic Honey's Visual Telepathy, San Francisco Art Institute,
San Francisco
- 1973 Organic Honey's Vertical Roll, Castelli Gallery, New York
Organic Honey's Vertical Roll, Festival d'Automne, Musée Galliera,
Paris
Organic Honey's Vertical Roll, Galleria Toselli, Milan
- 1974 Funnel, The Kitchen, New York
Organic Honey's Vertical Roll, The Boston Museum, Boston
Funnel, Project '74, Kunsthalle, Cologne
Funnel, Contemporanea, Rome
Funnel, Texas Gallery, Houston
Funnel, Walker Art Centre, Minneapolis
- 1975 Twilight, Anthology Film Archives, New York
Twilight, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles
Native Dance, And/Or, Seattle (Washington)
- 1976 Native Dance, San Francisco Museum of Art, San Francisco
Anthology Film Archives, New York.
The Juniper Tree, performance pour enfants, Institute of Contemporary
Art, Philadelphie

- 1977 Mirage, Vanguard Theatre, Los Angeles
Mirage, Documenta VI, Kassel (Allemagne)
Mirage, Rome
Mirage, Salle Patino, Genève
Mirage, Kunsthalle Basel, Bâle
The Juniper Tree, The Kitchen, New York
The Juniper Tree, église St. Mark's, New York
- 1978 The Juniper Tree, Festival de la performance, Vienne
The Juniper Tree, 112 Mercer Street, New York
- 1979 The Juniper Tree, Van Abbemuseum, Eindhoven (Pays-Bas)
The Juniper Tree, Whitechapel Gallery, Londres
The Juniper Tree, San Francisco Art Institute, San Francisco

CONCERTS SOLOS (à l'extérieur)

- 1970 Jones Beach Piece, Jones Beach, Long Island (New York)
- 1971 Night Piece, University of California, Irvine
Beach Piece II, île du Cap-Breton (Nouvelle-Ecosse, Canada)
- 1972 Delay, Delay, oeuvre interprétée sur une rive du Tibre, les spectateurs se trouvant sur la rive opposée; parrainée par Galleria l'Attico, Rome
Delay, Delay, oeuvre réalisée dans un champ de 350 mètres de long, Documenta V, Kassel (Allemagne)
- 1974 Crepusculo, pièce de nuit dans un jardin, Galerie Schema, Florence

INSTALLATIONS

- 1976 Stagesets, Institute of Contemporary Art, Philadelphie
- 1977 Drawing Room, School of Visual Arts, New York
Three Tales, Documenta VI, Kassel
- 1979 The Juniper Tree, Van Abbemuseum, Eindhoven
The Juniper Tree, The Whitechapel Gallery, Londres
Upside Down and Backwards, Sonnabend Gallery, New York

TOM MARIONI

Né le 21 mai 1937 à Cincinnati (Ohio)

- 1946-50 Leçons privées de violon
- 1954 Etudie le violon au conservatoire de musique de Cincinnati.
- 1955-59 Etudie le dessin commercial et les beaux-arts à l'Art Academy de Cincinnati.
- 1959 Déménagement à San Francisco (Californie).
- 1959-60 Travaille comme dessinateur-concepteur commercial; dessine un tapis pour le bureau du maire.
- 1960-63 Armée U.S., Ulm (Allemagne); peint des murales pour une bibliothèque, un bureau de poste, des salles à manger; étudie l'allemand.
- 1963 Première exposition solo, Bradley Memorial Museum of Art, Columbus (Georgie); sculpture.
- 1963-66 Conception graphique à la pige.
- 1965 Artiste metteur en page, Daily Commercial News.
- 1965 Concert solo, Beep Gallery, San Francisco
- 1966 Travaille dans une boîte de nuit. Dessin d'après modèle nu.
- 1966-68 Maquettiste industriel, sculpture architecturale.
- 1968 Exposition solo, Richmond Art Center, Richmond (Californie); sculpture.
- 1968-71 Conservateur d'objets d'art, Richmond Art Center, Richmond (Californie).
- 1969 Travaille sous un nom d'emprunt (Allan Fish) jusqu'à ce que la situation politique (en 1971) ne l'oblige plus à exposer sous un autre nom (artiste X conservateur).
- 1970 The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art, sous le nom d'Allan Fish, Oakland Art Museum, Oakland (Californie).
- 1970 Réalisation d'une oeuvre d'art sociale et publique à grande échelle, le MOCA (Museum of Conceptual Art), corporation non imposable: il s'agit d'un musée ayant des membres et une collection, et consacré aux "actions" et à l'art situationnel.

- 1971 Indépendant; commence à donner des conférences sur l'art dans d'autres établissements artistiques.
Spectacle à trois: Fish (allan) Fox (terry) Kos (paul), DeSaisset Museum, Université de Santa Clara, Santa Clara (Californie).
Reprend son identité: Allan Fish redevient Tom Marioni, Berkeley Gallery; son identité est enregistrée de façon permanente sur ruban magnétoscopique.
The creation of a situation and environment while becoming increasingly more intoxicated, Reese Palley Gallery, San Francisco; action
- 1972 Sunday Scottish Landscape, Richard Demarco Gallery, Edimbourg, son premier spectacle solo en Europe; dessins et marques résultant d'actions, avec son
Sound Actions, Whitechapel Gallery, Londres.
My First Car, DeSaisset Museum, Santa Clara le musée a acheté pour lui une automobile qu'il expose (Fiat 500).
The Creation, a 7-day performance, Reese Palley Gallery, San Francisco; l'artiste vit pendant une semaine au musée et fait des expériences sur les éléments selon le récit de la Bible
Christmas Poem, carte (mise à la poste) pour annoncer la nomination (fausse) de l'artiste comme directeur du San Francisco Museum of Art
- 1973 A Talk, Project, Inc., Boston (Massachusetts).
Met sur pied le MOCA Ensemble, groupe musical. Concert, St. Mary's Cathedral, festival d'Edimbourg.
Concert, Institute of Contemporary Art, Londres.
Sculpture in 3/4 Time, concert, San Francisco Museum of Art.
Concert/Lecture/Demonstration, University Art Museum, Berkeley
- 1974 The Sun's Reception, préparation d'une plaque de cuivre de façon rituelle; impression ultérieure comme pointe-sèche par la Crown Point Press.
Cette activité était diffusée par le câblodistributeur Marin (Californie)

- 1974 A Sculpture in 2/3 Time, centre culturel étudiant, Belgrade (Yougoslavie)
One-Minute Demonstration, Galerie d'art contemporain, Zagreb (Yougoslavie).
Drum Lecture, 63 Bluxome Street, San Francisco
- 1975 Lecture/Reception/Action, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis
Duologue, action sonore avec Terry Fox, CARP, Los Angeles
Morning Action, Salon du musée d'art moderne, Belgrade (Yougoslavie)
East-West, avec Petr Stembera, Prague (Tchécoslovaquie)
Thinking Out Loud, Galeria Foksal, Varsovie (Pologne)
- 1976 Bird in Space, sculpture psychique, and/or Gallery, Seattle (Washington)
- 1977 Yellow is the Color of the Intellect, Portland Center for the Visual Arts, Portland (Oregon)
The Sound of Flight, M.H. DeYoung Museum of Art, San Francisco
- 1978 See What I'm Saying, L.A.I.C.A., Los Angeles
 Artiste résidant, ZBS Media, New York; enregistrement de sons.
 Compositeur invité, station radiophonique KPFA, Berkeley (Californie)
Now We'll Have a Party, premier festival international de la performance, Vienne (Autriche)
- 1979 The Museum of conceptual Art au San Francisco Museum of Modern Art.
 Installation d'un mois, avec bière gratuite
Freibier, Biennale de la performance, Vienne
A Social Action, Dany Keller Galerie, Munich
Praying with Chinese Firecracker, Galerie Krinzinger, Innsbruck (Autriche)
The Power of Suggestion, installation, Modern Art Gallery, Vienne
Liberating Light and Sound, action, galerie Pellegrino, Bologne (Italie).

- 1979 Talking-Drumming, action, L.A.I.C.A., Los Angeles
 A Penny From Heaven, installation, Cochise Fine Arts Center,
 Bisbee (Arizona)
 A Theatrical Action to Define Non-Theatrical Principles,
 action, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara (Californie)
 The Power of Suggestion, installation, à l'exposition Space,
 Time, Sound, San Francisco Museum of Modern Art.

Sauf indication contraire, les citations figurant dans l'article de Kathan Brown sont tirées de View (série mensuelle d'interviews par Robin White), publiée par les Point Publications à la Crown Point Press.

Publié par les Point Publications, 1555, San Pablo Avenue, Oakland, Ca. 94612, ^c 1980. Tous droits réservés. Au sujet des écrits de John Cage p. Jackson MacLow, 1980 ; Tom Marioni: l'action sociale comme structure/le son comme moyen d'expression par William Spurlock, 1980; Langage: Robert Barry: Image par Peter Frank, 1980 et Joan Jonas par Douglas Crimp, 1980.



