



RÉVOLUTIONS PAR MINUTE

---

Musée d'art contemporain de Montréal  
14 octobre - 11 novembre 1984

Une exposition organisée par Ronald Feldman Fine Arts Inc. et  
The Art Museum Association

---

RÉVOLUTIONS PAR MINUTE regroupe  
des enregistrements sonores  
accompagnés de projets de pochette  
de disque, réalisés par vingt et  
un artistes venant de différents  
horizons: arts visuels, art concep-  
tuel, performance et architecture:

Vincenzo Agnetti  
Eleanor Antin  
Ida Applebroog  
Conrad Atkinson  
Joseph Beuys  
Chris Burden  
Douglas Davis  
Jud Fine  
Terry Fox  
Buckminster Fuller  
Helen et Newton Harrison  
Margaret Harrison  
Komar et Melamid  
Piotr Kowalski et  
William Burroughs  
Les Levine  
Ed Schlossberg  
Tom Shannon  
Todd Siler  
SITE  
David Smyth  
Hannah Wilke

Le présent document reproduit la  
version originale anglaise et la  
version française d'un texte inclus  
dans la pochette du disque  
RÉVOLUTIONS PAR MINUTE

Traduction française: Direction de la traduction  
Ministère des Communications

REVOLUTIONS PER MINUTE (THE ART RECORD)  
Introduction by Robert C. Morgan

Means are, then, media when they are not just preparatory of preliminary... A phonographic disc is a vehicle of an effect and nothing more.

- John Dewey, Art As Experience (1934)

The image of a spiral is a marking in relation to time. It represents both the containment (storage) and the processing (retrieval) of coded information. It has literal as well as allegorical connotations in high technology. In the present circumstance, phonograph records contain sets of spirals pressed into a hard plastic vinyl. These spirals store electro-magnetic signals in a linear sequence which, when properly activated, will produce sound.

Throughout history - in fact, a record of time - the image of spirals has recurred in various forms and in different symbolic contexts; it is one of our most potent and primitive signs, indelibly pressed on the human consciousness. The significance of the spiral can be found in numerous representations of natural and cultural life. It usually appears in the gestural imagery of children somewhere between two and three years, a period when many children begin to draw by rotating the arm or writes in a steady rhythmical motion. These "scribbles" and other spiral markings are observable in both abstract and concrete permutations throughout the natural/physical sciences and in the social sciences as they apply directly to everyday objects and events.

For the philosopher John Dewey, phonographic discs were regarded as a technological media capable of reproducing sound effects. Contingent upon the listener's discretion, of course, any record which manufactured these effects could incite various impulses and sensations which, on a superficial level, had all the attributes of a genuine experience. According to Dewey, such a response to a sound removed from its originating source could only produce a surrogate experience for the listener. His essential concern was that mimesis should not be confused with art. Indeed, the reality felt in experiencing a work of art first-hand was a reality that went beyond that of effects. To touch or hear or see or feel this reality, one had to experience the phenomenon directly as part of being in the world. A real experience was one which unfolded in time. Yet the vitality was such that it could be felt much beyond the time of the actual encounter; ideally, it would become part of the beholder, fully absorbed into consciousness.

In spite of the mind-boggling, computerized sound-splitting devices routinely used in recording studios of the 1980's, the concern for a meaningful aesthetic posture, of a human sort, is no less of an issue today. The problem as to how one experiences reality - regardless of the terms applied to it - through a qualitative sensory/mind process never ceases to be a viable concern. Today it appears as a shared universal concern. Communications technology has made information about the "good life" increasingly more apparent to everyone. (Corporations still make profits, even in a severely recessionary economy.). Yet the reality of art as a truly heightened experiential encounter with life in the present environment seems far removed from the notion of reality currently acknowledged by the status quo, including educated people whose careers have advanced concomitant to the advances of the most recent technology.

One indication of this separation between art and everyday life is the recent retreat to purely decorative and imagistic motifs. Formerly embedded within a functional context in late Nineteenth Century artisanry, these updated motifs have been revived as relics of a post-modern redundancy. Instead of attempting to synthesize profound individual feelings with a shared sense of everyday reality, artists are encouraged to fill the vapidness of technopolis with mindless adjunctive euphoria. Ideologically, this resignation toward aesthetic detachment disguises art as something both "safe" and visually commodifiable. Yet if it is to remain viable in our culture, art cannot be removed from the reality of today's world. There is a certain privilege involved in recognizing this reality; from the fact of global consciousness, there can be no turning back.

Given the current priority toward absence of intentionality in serious art-making - where-in the content of emotional expressivity is exuberantly detached and self-effacing - the belief in an essential human experience becomes ever more crucial and necessary. With the manipulation of various media - electronically, economically, and politically - often beyond immediate comprehension, the challenge to our perceptual modes of cognition and our sensibilities has become imminent.

The fact that records are capable of transmitting a variety of sound effects with ultra-precision in reproductive quality has made it increasingly difficult to differentiate a "real time" event from that of a recording. This issue, in particular, is addressed on the album with Piotr Kowalski's "Time Machine II" in which spoken phonemes are reversed in time a fraction of a second and then laminated beside the forward progression of time: a concept most appropriate to the fantasmagorical configurations spoken by William Burroughs. In essence, the sound industry has been able to achieve mimesis with uncanny accuracy. The delivery of reproductive effects is utterly convincing.

For the majority of artists represented here, the record's primary function is that of a tool. In most cases, the content is less involved with mimesis or effects, and more directed toward communication. Although different in spirit and content, Edwin Schlossberg and Douglas Davis - two of the record's contributors - are interested in communicating ideas and feelings on an intimate one-to-one scale. Records have opened up another possibility for their narrative works: a direct channel for the spoken word. Davis is interested in inhabiting the listener's space, of forming a dyad with the listener, and thereby appropriating the feeling of being in the present-tense. Schlossberg sees the recording medium as a convenient technology for contemplating poetic language aloud and for projecting "metaphors" into time.

As a group of performances, this record/exhibition carries a certain iconoclastic underpinning; this is metaphorically stated within the album's title: REVOLUTIONS PER MINUTE (The Art Record). Not only is the exhibition an accessible one, existing outside as well as inside the gallery location, it is also an exhibition which can be played on a turntable almost any time of day or night. It can be heard simultaneously by people in various parts of the world. In theory, there are no spatial or geographical boundaries - other than political ones.

Rather than decry the missing "aura" of art, REVOLUTIONS PER MINUTE (The Art Record) celebrates the potential of art as, a means transformed into media. To echo Dewey's idea, the record has the potential to move outside the preparatory or preliminary stages and toward a sense of inspired communication with the listener; this is not a condition, however, which can be imposed. Inspired communication can only be suggested through the way the medium is used. Whether we are listening to Buckminster Fuller discuss his economic and evolutionary rites of passage or Margaret Harrison's brilliant recitation of opening lines by various women authors situated over a history of two-hundred years, we are getting information on a first-hand basis. It is not an attempt at documentation so much as a prepared situation in the studio or home transformed into a reality of its own; each message is unique to itself and is received on a different level of comprehension by each listener.

Inevitably, the question will arise as to the real distinction (if any) between an "art record" and any other type of record. (It is curious that the term "recording artist" has by now become common fare in the industry.). Records by artists - other than musicians, composers, and comedians - are by no means a recent phenomenon in the history of the avant-garde. These are Dada records, Bauhaus records, and post-war Nouveaux Realistes records - to name a few; - so what makes REVOLUTIONS PER MINUTE (The Art Record) all that "revolutionary"? Is there, perhaps, some new criteria at stake involving

issues of formal/technical restraint in relation to the art world and the commercial recording industry? (The final issue is indirectly related to Duchamp's restraint in his choice of Readymades.).

In listening to this particular record, one might consider the following three interpretations:

- 1) Literal Interpretation - The phonographic disc revolves in time and space as we hear it (Moholy-Nagy: time + space = motion). The purely mechanical operation is not any different from the operation of other records. The only distinction is a theoretical one - that the album's title compels us to consider the "literal" means of the record more openly. In doing so, a plethora of investigations moves into the realm of creative/communicative possibility.
- 2) Instrumentalist Interpretation - The infrastructure peculiar to "art records" may defy the notion of any category given to traditional aesthetic modes. Instead of isolating "the arts" according to a mediumistic definition, the experience of art evolves through the interaction of various disciplines in which psychological, social, economic, and political interactions are clearly apparent. As Joseph Beuys has remarked on several occasions: either art exists as inclusive of the whole social structure or it holds no relevance. Of course, not everybody wants to participate in art. Even so, a person's decision to abstain from art should be an open choice, not one of social exemption or coercion. Records are informational media with the potential of exhibiting art ideas across broad socio-economic strata and in many types of situations.
- 3) Contextual Interpretation - Each artist on this album has used the medium as a context in which to apply a specific locus of ideas. In other words, the album is not made up of "recording artists", but of artists who have discovered a possibility for appropriating a standardized technology to meet their terms of work.

A gramophone record, the musical idea, the written notes, and the sound-waves, all strand to one another in the same internal relation of depicting that holds between language and the world.

- Ludwig Wittgenstein,  
Tractatus Logico-Philosophicus (1922)

Both as a political/social/artistic tool and in terms of specific content, REVOLUTIONS PER MINUTE (The Art Record) functions on many levels. Some artists regard the medium as a carrier of metaphors, while others prefer to deliver more explicit ideas and information. There are essentially five types of recordings (categories of intentionality) on this album:

- 1) Sound Work Compositions - These tracks emphasize properties of abstract ("concrete") sound. Terry Fox and David Smyth perform works without any spoken text, while Jud Fine and Piotr Kowalski rely specifically upon verbalized information. Vincenzo Agnetti uses both instrumentation and text in a composite form, playing one against the other sequentially.
- 2) Allegorical Narratives - Less related to abstraction, these narrative works have a more accessible "literary" content; this category of recordings includes works by Margaret Harrison, Chris Burden, Conrad Atkinson, Eleanor Antin, Douglas Davis, and William Burroughs (with Piotr Kowalski).
- 3) Situations and Encounters - The emphasis is given to an event, either real or fabricated. In the work of Komar/Melamid, the event is staged in "real time" as a theatrical skit. In Ida Applebroog's "Really, Is That A fact?", the party dialogues are manipulated electronically to stimulate a situation which, in fact, never existed. With Beuys, Edwin Schlossberg, and the architectural group SITE, the concern is not with fiction, but with actual documentation of an experience.
- 4) Songs - Three songs have been contributed by Les Levine, Thomas Shannon, and Hannah Wilke. In the country-western style lyrics of Les Levine, a current topical issue is addressed in a humorous, straight-forward manner. Thomas Shannon's song reflects a counter-cultural position in current song-writing by using sci-fi lyrics and special sound effects. In Hannah Wilke's "Stand Up", the commentary is intended as an operative social metaphor; the implications are clearly sexual with a curiously obverse relationship to Duchampian iconography.
- 5) Heuristic Texts - These tracts include artists' theories in action or theories embedded within some type of narrative structure. Included are contributions by Buckminster Fuller, Newton and Helen Harrison, and Todd Siler. Joseph Beuys and Edwin Schlossberg overlap between this category and "Situations and Encounters" in that the heuristic content of their verbalizations is essential to the feeling of presence in their art. With Beuys, the ideas are structured in relation to a "Public Dialogue" which is the context from which he is speaking. With Schlossberg, his unrehearsed spoken meditation is an intensely private affair.

The purpose of this Introduction is not one of critical-historical commentary; rather it is to assist in the location of a theoretical framework which appropriately presents a method for addressing the works in this album. In recent years, with alternative networks allowing for air play of artists' records plus the converging of mainstream electronic rock music with that of "new wave" concept albums, the energetic force of such ventures in the commercial marketplace has broadened the appeal of these works considerably. The likelihood of expanding the art networks into the commercial mainstream is dependent upon three important factors: promotion, education, and the willingness of major record companies to take the risk.

In spite of an uncertain economy, the decade of the 80's has brought a more openended structure of dissemination for recordings by artists both in Europe and in the United States. By seeking out avenues of financial backing, access to recording equipment and expertise in advanced production techniques, experimental composers and performance artists have reintroduced a more significant use of recording media. Such outlets will continue to prove valuable among artists whose works are otherwise restricted to irregular engagements in lofts, galleries, colleges, and museum settings. REVOLUTIONS PER MINUTE (The Art Record) is one example of how such exhibitions can be packaged. Undoubtedly, it will set a precedent for other related works to follow.

Rochester Institute of Technology  
February - March 1982

©1982 Robert C. Morgan

## RÉVOLUTIONS PAR MINUTE (LE DISQUE D'ART)

Introduction par Robert C. Morgan

Lorsqu'ils cessent d'être simplement préparatoires ou préliminaires, les moyens deviennent donc des médias... Un disque n'est rien d'autre que le véhicule d'un effet.

John Dewey, Art As Experience (1934)

L'image d'une spirale est une marque par rapport au temps. Elle représente et le contenant et le traitement de l'information codée. Dans le domaine des techniques de pointe, elle a des connotations aussi bien littérales que symboliques. Dans le domaine qui nous concerne, les disques comportent des sillons spiralés, gravés dans une matière plastique vinylique. Ces sillons renferment des signaux électromagnétiques en séquence linéaire qui, convenablement activés, produisent des sons.

Tout au long de l'histoire - qui est en fait un enregistrement du temps - l'image des spirales se retrouve sous diverses formes et dans différents contextes symboliques; elle est l'un de nos signes les plus puissants et les plus primitifs, gravée à tout jamais dans la conscience des hommes. La signification de la spirale peut se retrouver dans nombre de représentations de la vie naturelle et culturelle. Elle fait d'habitude son apparition dans l'imagerie gestuelle de l'enfant, entre deux et trois ans, c'est-à-dire à l'âge où il commence en règle générale à dessiner en imprimant un mouvement rythmique régulier au bras ou au poignet. Ces "gribouillis" et autres marques spiralées sont observables dans les permutations abstraites aussi bien que concrètes des sciences naturelles et physiques, ainsi que dans les sciences humaines appliquées aux objets et événements de la vie quotidienne.

Pour le philosophe John Dewey, les disques étaient considérés comme des supports technologiques capables de reproduire des effets sonores. A condition que l'auditeur le veuille, bien entendu, tout enregistrement produisant de tels effets peut provoquer des impulsions et sensations qui, sur un plan superficiel, ont tous les attributs d'une véritable expérience. Selon Dewey, ce genre de réaction à un son coupé de sa source ne pouvait engendrer pour l'auditeur qu'une expérience substitutive: il craignait en effet que l'on confonde art et mimétisme. Certes, l'impression de réalité ressentie devant l'oeuvre d'art dépasse de loin celle que l'on ressent devant l'effet. Pour toucher, entendre, voir ou sentir cette réalité, il faut ressentir le phénomène directe-

ment comme faisant partie du vécu. Une expérience réelle était celle qui se déroule dans le temps. Mais la vitalité était telle qu'elle pouvait être ressentie bien après le moment proprement dit de la rencontre; idéalement, elle finirait par faire partie du témoin, par être entièrement absorbée par la conscience.

En dépit des dispositifs informatisés et incroyablement sophistiqués que les studios d'enregistrement utilisent couramment depuis le début des années 1980, le problème d'une attitude esthétique significative et humaine demeure toujours d'actualité. La façon de ressentir la réalité-indépendamment des termes employés pour la décrire - au moyen d'un processus qualitatif sensoriel et intellectuel n'a pas cessé de constituer un problème. De nos jours, c'est même devenu une préoccupation universellement partagée. La technologie de la communication a rendu de plus en plus visible l'information sur la "belle vie" (Les sociétés continuent à réaliser des bénéfices, même en pleine récession économique). Et pourtant, la réalité de l'art en tant que véritable expérience de rencontre avec la vie dans l'environnement actuel semble bien éloignée de la notion de réalité acceptée par l'ordre établi, y compris par les gens instruits et éduqués, dont les carrières ont évolué parallèlement aux progrès des techniques les plus récentes.

L'un des signes de cette séparation entre art et vie quotidienne se trouve dans le récent retour aux motifs purement décoratifs. Autrefois gravés dans le contexte fonctionnel de l'artisanat du dix-neuvième siècle, ces motifs sont aujourd'hui remis en mode à titre de vestiges d'une redondance post-moderne. Au lieu de chercher à créer de profonds sentiments personnels, imprégnés de la réalité quotidienne, les artistes sont encouragés à remplir, d'une idiote euphorie associative, la vacuité insipide de la technopole. Idéologiquement, cette tendance vers le détachement esthétique sert à déguiser l'art en quelque chose de "rassurant" et de visuellement valable. Mais s'il doit demeurer viable dans notre culture, l'art ne peut être séparé de la réalité du monde actuel. Il y a un certain privilège à reconnaître cette réalité; et l'on ne peut plus faire abstraction de la conscience planétaire.

Compte tenu de la tendance actuelle à la suppression de toute intentionnalité dans la création artistique sérieuse - dans laquelle le contenu expressif est détaché et effacé- la croyance en une expérience humaine essentielle devient encore plus cruciale et nécessaire. Avec la manipulation de divers médias - électroniquement, économiquement et politiquement- le défi lancé à nos modes cognitifs et à nos sensibilités est devenu imminent.

Etant donné que les disques sont capables de transmettre une variété d'effets sonores et de les reproduire avec une extraordinaire précision, il devient de plus en plus difficile de distinguer un événement "en temps réel"

d'un événement enregistré. C'est notamment à ce phénomène que renvoie le "Time Machine II" de Piotr Kowalski, dans lequel des phonèmes sont chronologiquement inversés pendant une fraction de seconde, puis laminés parallèlement à la progression du temps. Ce concept convient particulièrement aux configurations fantasmagoriques sortant de la bouche de William Burroughs. Par essence, l'industrie des sons a été en mesure de réaliser des imitations avec une précision troublante. La reproduction d'effets sonores est tout à fait convaincante.

Pour la majorité des artistes représentés ici, le disque est avant tout un outil. Dans la plupart des cas, le contenu est moins une question d'imitation ou d'effets qu'un moyen de communication. Bien que différant par l'esprit et le contenu de leurs créations, Edwin Schlossberg et Douglas Davis, deux des participants à la réalisation du disque, sont intéressés à communiquer idées et sentiments sur un plan intime et univoque. Les disques ont fourni un autre moyen d'expression pour leurs récits: un support direct de la langue parlée. Davis cherche à habiter l'espace de l'auditeur, à former avec lui une dyade, donc à faire sien le sentiment d'exister au temps présent. Schlossberg voit dans le disque une technique commode pour la contemplation à haute voix du langage poétique et pour la projection de "métaphores" dans le temps.

En tant que groupe d'interprétations, le présent enregistrement-exposition comporte un certain fondement iconoclaste, métaphoriquement exprimé dans le titre même de l'album: RÉVOLUTIONS PAR MINUTE (Le disque d'art) célèbre le potentiel de l'art en tant que moyen transformé en médium. Pour reprendre l'idée de Dewey, le disque a le potentiel de sortir du stade préparatoire ou préliminaire et d'aller vers une parfaite communication avec l'auditeur, mais il faut remarquer qu'une telle condition ne peut être imposée. La communication inspirée ne peut être suggérée que par la façon d'employer le médium. Qu'il s'agisse de Buckminster Fuller en train de parler de ses rites de passage économiques et évolutifs, ou bien de Margaret Harrison récitant brillamment les premières lignes d'oeuvres de divers femmes auteurs qui se situent dans une période de deux siècles, nous recevons en fait de l'information de première main. Il ne s'agit pas tant d'une tentative de documentation que d'une situation préparée, en studio ou à la maison, et transformée en une réalité qui lui est propre; chaque message est unique et est reçu par chaque auditeur sur un niveau de compréhension différent.

On en viendra inévitablement à se demander s'il existe une différence réelle entre le "disque d'art" et les autres types de disques. (A ce propos, il est curieux de constater que l'expression "artiste qui enregistre" est aujourd'hui devenue courante dans l'industrie). Les disques gravés par des artistes, exception faite des musiciens, compositeurs et comédiens, ne sont certes pas un phénomène récent dans l'histoire de l'avant-garde. Il y a eu les disques de l'époque dada, de l'époque du Bauhaus et du Nouveau Réalisme de l'après-guerre, pour n'en nommer que quelques-uns. Alors, en quoi l'exposition RÉVOLUTIONS PAR MINUTE (Le disque d'art) est-elle si "révolutionnaire"?

Met-elle en jeu de nouveaux critères en ce qui concerne des questions de contrainte formelle-technique relativement au monde de l'art et à l'industrie du disque? (La question finale est indirectement reliée à la contrainte de Duchamp dans le choix qu'il fit de ses ready-made.).

Lors de l'écoute du présent enregistrement, on pourrait considérer les trois interprétations suivantes:

- 1) Interprétation littérale - Le disque que nous écoutons tourne dans l'espace et dans le temps (Moholy-Nagy: temps + espace = mouvement). Sur le plan purement mécanique, rien ne distingue ce disque des autres disques. Seule existe entre eux une différence théorique, en ce sens que le titre de l'album nous pousse à considérer plus ouvertement les moyens "littéraux" de l'enregistrement, ce qui fait entrer une pléthore d'investigations dans le domaine du potentiel de création-communication.
- 2) Interprétation instrumentaliste - L'infrastructure particulière aux "disques d'art" peut défier la notion de catégorie appliquée aux modes esthétiques de type traditionnel. Au lieu d'isoler "les arts" selon une définition "médiumistique", l'expérience artistique naît de l'interaction entre diverses disciplines dans lesquelles apparaissent clairement des interactions sociales, économiques, psychologiques et politiques. Comme l'a remarqué Joseph Beuys à plus d'une reprise, ou bien l'art existe en tant que partie intégrante de la structure sociale globale, ou bien il n'a aucune pertinence. Nous sommes certes libres de prendre part à l'art ou de ne pas y prendre part. Il appartient à chacun de choisir librement, sans coercition sociale. Les enregistrements sont des médias informationnels ayant le potentiel d'exprimer des idées artistiques à travers de larges couches socio-économiques et dans une foule de situations.
- 3) Interprétation contextuelle - Chacun des artistes ayant pris part à la réalisation du présent album a utilisé le médium comme contexte pour l'application d'un lieu spécifique d'idées. En d'autres termes, l'album n'est pas constitué d'oeuvres d'artistes "qui enregistrent", mais plutôt d'artistes qui ont découvert la possibilité d'employer une technologie standardisée pour satisfaire leurs besoins d'expression artistique.

La relation interne entre le disque, l'idée musicale, les notes écrites et les ondes sonores est identique à celle qui existe entre le langage et le monde.

- Ludwig Wittgenstein

Tractatus Logico-Philosophicus (1922)

En termes de contenu spécifique, et en tant qu'outil politique, social et artistique, RÉVOLUTIONS PAR MINUTE (Le disque d'art) fonctionne sur nombre de niveaux. Certains artistes considèrent le médium comme un véhicule de métaphores, tandis que d'autres préfèrent communiquer des idées et de l'information plus explicites. On trouve essentiellement cinq types d'enregistrements (catégories d'intentionnalité) dans le présent album:

- 1) Explorations sonores - Ces compositions mettent l'accent sur les propriétés du son abstrait ("concret"). Terry Fox et David Smyth interprètent des oeuvres sans paroles, tandis que Jud Fine et Piotr Kowalski comptent spécifiquement sur l'information verbalisée. Vincenzo Agnetti emploie l'instrumentation et le texte dans une forme composite où il les oppose séquentiellement.
- 2) Allégories narratives - Moins reliées à l'abstraction, ces oeuvres narratives ont un contenu "littéraire" plus accessible; on trouve dans cette catégorie d'enregistrements des oeuvres de Margaret Harrison, Chris Burden, Conrad Atkinson, Eleanor Antin, Douglas Davis et William Burroughs (avec Piotr Kowalski).
- 3) Situations sociales recréées - L'accent est mis sur un événement, réel ou fabriqué. Dans l'oeuvre de Komar/Melamid, l'événement est préparé en temps réel sous forme de sketch satirique. Dans le "Really, Is That A Fact?" d'Ida Applebroog, les dialogues et la réception sont manipulés électroniquement de façon à simuler une situation qui n'a jamais existé en réalité. Avec Beuys, Edwin Schlossberg et le groupe architectural SITE, on ne se préoccupe pas de fiction mais plutôt de la documentation réelle d'une expérience.
- 4) Chansons - Les trois chansons de l'album sont de Les Levine, Thomas Shannon et Hannah Wilke. Avec des paroles de style country-western, Les Levine traite simplement et avec humour d'une question d'actualité. La composition de Thomas Shannon reflète une position contre-culturelle dans la chanson actuelle, grâce à l'emploi de paroles appartenant au domaine de la science-fiction et d'effets sonores spéciaux. Dans le "Stand Up" de Hannah Wilke, le texte est destiné à servir de métaphore sociale; les implications, nettement sexuelles, sont une curieuse contrepartie de l'iconographie de Duchamp.
- 5) Textes heuristiques - Ce sont des théories d'artistes en action ou bien des théories enchâssées dans une structure narrative. On trouvera dans cette catégorie des textes de: Buckminster Fuller, Newton et Helen Harrison, Todd Siler. Dans le cas de Joseph Beuys et d'Edwin Schlossberg, il y a chevauchement entre cette catégorie et celle de "Situations sociales recréées", en ce sens que le contenu heuristique de leurs verbalisations est essentiel au sentiment de présence dans leur art. Avec Beuys, les idées sont structurées par rapport à "Dialogue public", contexte à partir duquel il discourt. Avec Schlossberg, la méditation spontanée à laquelle il se livre à haute voix est une chose intensément personnelle et privée.

La présente introduction ne se propose pas d'être un commentaire critique et historique; elle a plutôt pour objet d'aider à l'élaboration d'un cadre théorique susceptible de présenter une méthode d'appréciation des oeuvres figurant dans l'album. Depuis quelques années, les réseaux permettent d'entendre sur les ondes divers enregistrements d'artistes; de plus, on assiste à la convergence du rock électronique et des disques "nouvelle vague", et la puissance de cette alliance a eu pour effet d'élargir considérablement l'attrait de ces oeuvres. La possibilité d'étendre les réseaux d'art sur le marché commercial dépend de trois facteurs importants: promotion, éducation, acceptation du risque par les grandes maisons de disques.

En dépit de l'incertitude de l'économie, la présente décennie a vu s'ouvrir la structure de diffusion des enregistrements d'artistes, tant en Europe qu'aux Etats-Unis. L'exploration des possibilités de financement, l'accès au matériel d'enregistrement et la compétence dans les techniques avancées de production ont permis aux compositeurs et aux interprètes d'avant-garde de réintroduire un usage plus significatif des médias d'enregistrement. De tels débouchés seront de plus en plus précieux pour les artistes dont les oeuvres ne sont qu'irrégulièrement exposées dans les lofts, galeries, collèges et musées. RÉVOLUTIONS PAR MINUTE (Le disque d'art) est un exemple de la façon de présenter de telles expositions. Il trace indubitablement la voie à suivre dans ce domaine.

Rochester Institute of Technology  
Février - mars 1982  
Robert C. Morgan

