

Pictures to be Read/Poetry to be Seen

cur. Jan van der Marck, 24 oct. - 3 déc. 1967

Le titre *Pictures to be Read/Poetry to be Seen*¹ propose de formuler, mais ne définit pas le sujet de cette exposition. L'inversion entre *lire* et *voir* est une simple allusion à la rupture des catégories traditionnelles dans tous les arts. Ce qui différencie la lecture de l'observation, est que la première implique le temps et la direction, tandis que la seconde est instantanée et globale. Les mots comme éléments temporels envahissent de plus en plus l'espace de l'image.

Si nous considérons le langage et la représentation picturale comme deux espèces du genre *signe*, ils peuvent s'unir selon différents degrés d'intimité et de convenance, soit parce que l'illustration fonctionne avec le texte, soit parce que l'union est si complète que les entités individuelles ne sont plus identifiables. Ce qui caractérise la plupart des travaux de cette exposition, est la complexe permutation des mots et des images. Le langage visuel qui en résulte tend vers le poétique plutôt que vers des fonctions de communication, dans la mesure où l'attention de l'artiste est centrée sur le signe lui-même plutôt que sur ce qu'il signifie. Le sens d'une œuvre est à chercher dans son organisation perceptive globale et non nécessairement dans sa capacité à transmettre une information.

Le lien entre éléments visuels et descriptifs est devenu une caractéristique de la production artistique récente. Cette tendance à la visualisation de la musique et de la poésie trouve une contrepartie dans l'emphase narrative de la peinture. Les critiques l'ont identifiée de différentes manières, de la « Figuration Narrative » (Gérald Gassiot-Talabot) à l'« Imagine Fredda e Poetica » (Arturo Schwarz). Bien qu'applicables, dans une certaine mesure, à la plupart des œuvres de cette exposition, ces expressions ne parviennent pas à caractériser les propositions d'Allan Kaprow et Wolf Vostell ou Alison Knowles.

Plus que l'apparition simultanée des mots et des images, cette exposition a pour sujet la nature de leur relation et leurs prolongements dans l'espace et le temps. Les diagrammes d'Arakawa qui se placent sur la ligne entre mot et image sont aussi pertinents, par leur référence métaphysique à l'espace et au temps, que l'œuvre de Kaprow, *Words*, ou celle de Knowles, *Big Book*, qui opèrent réellement dans l'espace et le temps. En analysant la nature des diverses relations mot-image, nous découvrons que les artistes présents dans cette exposition les ont traités en termes de simultanéité plus que de causalité, d'association plutôt que d'équivalence, d'efficacité plutôt que de sens. Le résultat est faussement lisible : il frustre la lecture ou en offre plusieurs ; de plus, il est illogique, discontinu, non-séquentiel et non-explicite. À cause des

1. [Ndt] *Images à lire/Poésie à voir* : cette exposition a lieu du 24 octobre au 3 décembre 1967 au MCA, Museum of Contemporary Art de Chicago. [Voir le catalogue \(Version PDF\)](#)

interrelations délibérément complexes entre les systèmes de signes picturaux et littéraires et l'absence de sens de lecture et de points de référence, les travaux présentés s'offrent à la spéculation mais se refusent à l'interprétation.

Une histoire écrite aussi hermétique resterait incompréhensible en l'absence d'un «code». Les œuvres d'art visuel, au contraire, stimulent toujours, esthétiquement et intellectuellement, même quand elles permettent au mieux un décodage incomplet. Leur cohérence de surface dépasse à la fois le contenu et le message et les travaux agissent comme des prismes linguistiques, réfractant et diffusant l'information visuelle sans se soucier de la compréhension immédiate. Assumant l'idée d'une certaine quantité d'information partagée, l'artiste nous présente des stratagèmes élaborés qui engagent l'esprit, le regard et l'imagination.

Marcel Duchamp fut le premier artiste à tenter et à accomplir l'intégration visuelle d'éléments non-artistiques du monde environnant dans une œuvre d'art. Dans son œuvre *Le Grand Verre* (1915-1923), la composition picturale et l'activité derrière le plan transparent de l'image fusionnent sous notre regard. Parce que le sujet est peint sur du verre, le fond fournit un «ready-made» et chaque situation présente un nouveau contexte pour les éléments peints. Cette œuvre ouverte-et-finie, capable d'absorber ses possibilités environnantes, a fasciné les artistes pendant un demi-siècle et s'avère particulièrement pertinente pour cette exposition. Nous trouvons la même attitude d'attachement et de détachement combinés de la part de l'artiste, la même attitude irrévérente envers l'idée d'un art précieux et unique, le même plaisir à détruire les sens conventionnels en leur substituant de nouveaux sens ou des contre-sens, et la même attaque contre nos facultés intellectuelles et perceptives.

Le Grand Verre a inspiré Arakawa dans ses divisions diagrammatiques des toiles vers un espace spatio-temporel imaginaire et des zones psychologico-sensorielles; Baruchello, qui crée des strates de sens en diffusant ses cryptogrammes et ses micro-images sur plusieurs couches de plexiglass; Bauermeister et Brecht dans leurs exploitations du «quotient à double image» (*i.e.* le fait qu'une image soit contenue dans une autre), au sens littéral ou de façon imagée; Fahlström et Simonetti, dans leur organisation topographique d'images sur fond neutre et l'usage de structures de jeux ainsi que de l'imagerie du hasard. La proposition de Duchamp d'un «ready-made assisté» est cruciale dans le travail de Ray Johnson dont le penchant pour les peignes est l'un des signes des nombreux hommages qu'il lui rend; Kitaj traite d'obscurs textes et photographies comme des ready-made et juxtapose cette imagerie trouvée de façon non-séquentielle; George Brecht pose une question logique : est-ce que le concept de «ready-made assisté» ne s'appliquerait pas non plus à la littérature, au théâtre et peut-être à la vie elle-même?

John Cage, par son travail, son enseignement et ses amitiés est une autre influence majeure pour les artistes de cette exposition. Parallèlement à l'intégration duchampienne d'éléments artistiques et environnementaux dans *Le Grand Verre*, Cage admet l'intégration de l'accident, de sons externes dans son travail de composition.

Le décalage ou l'emphase sur des éléments non-auditifs dans ses concerts reflète l'augmentation de l'incorporation d'éléments non-picturaux dans la peinture. Cage plaide par dessus tout pour l'élimination des limites entre l'art et la vie et il favorise le fait du hasard et de l'indétermination sur la composition consciente. Il s'accorde avec Marshall McLuhan sur le fait qu'à l'ère électronique, tout arrive simultanément et que la communication réduit le monde à un village global. En cela, la musique n'est plus un « ruisseau glissant sur les rochers », avec un début et une fin, mais un « complexe de vibrations » comme l'a dit James Tenney. De la même façon, l'art qui était anciennement une expression individuelle et définissable est maintenant une expérience multi-focus, l'expérience d'un champ total. Georges Brecht, sur qui Cage a laissé une empreinte indélébile (Cage a également influencé Bauermeister, Fahlström, Johnson, Kaprow, Knowles et Simonetti), prédit un état d'esprit futur dans lequel les divisions entre les différents arts et entre l'art et la vie n'existeront plus. Dans le champ de la linguistique, cette attitude est partagée par Ludwig Wittgenstein, qui attire l'attention des artistes malgré la nature technique de ses écrits. Contrairement aux positivistes qui analysaient ce qui pouvait être dit dans un langage idéal, Wittgenstein s'est concentré sur ce qui est dit dans le langage existant. Si, dans ses premiers écrits, il a soutenu que le langage était une image exacte de la réalité, plus tard, conscient de la diversité des langages utilisés, il l'a réévalué comme une pièce, un pion dans un nombre indéfini de jeux de langage. Ses arguments aphoristiques ont été soulagés de leurs fardeau philosophique, ainsi son imagerie, vive et plutôt plastique (les jeux d'échec, les graphiques, les crayons, les pommes, les séries de numéros) a cessé de servir un but démonstratif. Il y a une attraction évidente dans les déclarations si catégoriques ou opaques de Wittgenstein. Il dit ainsi : « Ce qui s'exprime dans le langage, nous ne pouvons l'exprimer au moyen du langage », ou encore : « Ce qui peut être montré ne peut être dit »². Wittgenstein a sorti le langage de son moule restrictif comme Duchamp a libéré l'art et Cage a libéré la musique. Son motif était délicieusement pragmatique : à quelqu'un qui lui demandait « Quel est votre but en philosophie ? », il répondait : « Indiquer à la mouche l'issue de la bouteille à mouche »³.

La plus grande avancée dans l'usage du médium et le plus grand mélange entre l'art et la vie viennent d'Allan Kaprow, qui reconnaît sa dette envers Duchamp et Cage. Kaprow ne fait pas de distinction claire entre le dessin et la peinture (cf. Arakawa, Baruchello, Bauermeister, Simonetti), la peinture et le collage (cf. Johnson), le collage et l'assemblage (cf. Bauermeister, Nutt), l'assemblage et la sculpture (cf. Brecht, Fahlström), la sculpture et la sculpture environnementale ; pas de différence non plus entre la sculpture environnementale, les dispositifs et la mise en scène (cf. Brecht, Knowles) ou pas de différence encore entre ceux-ci et les environnements

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921 ; il s'agit des propositions 4.121 et 4.1212.

3. Ludwig Wittgenstein, « *der Fliege des Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen* », in *Le Cahier Bleu et le Cahier Brun*, p. 369.

(cf. *Words* de Kaprow); et ainsi plus largement entre l'art, quelle que soit sa forme, et la vie. Dans un récent article sur l'art expérimental, Kaprow affirmait que « Le melting-pot américain est devenu une bouillie mondiale, et la pensée américaine un assemblage »⁴.

À la fin des années 1950 Kaprow étendait son art d'assemblages suspendus aux murs à un art d'environnement, incluant la lumière et le son. Dans sa tentative de donner une structure à la participation du spectateur il a développé ses « actions collages », qui prolongent l'approche gestuelle de Pollock et la peinture de l'espace total, tout en étant gouvernées par les concepts de Cage sur le hasard et l'indétermination. Le *Happening*, comme il est devenu connu, a créé une nouvelle forme de théâtre. Il combine l'environnement et l'action en des pièces de différentes tailles et durées; il n'y a pas une seule approche ni de séparation entre acteurs et public.

Alison Knowles, auteure de *Big Book*, se situe davantage dans la lignée de Cage et Kaprow. Quatre ans de créativité, en tant qu'écrivaine, technicienne en sérigraphie, femme au foyer, performeuse et amie du cercle du Something Else Press, ont abouti à un assemblage tridimensionnel unique. Construites autour d'un axe central, des pages de la taille de portes créent des compartiments qui ont, littéralement, la fonction des pièces de la maison. Métaphoriquement ces compartiments sont comme des alambics de la vie quotidienne, et métaphysiquement, ils sont des recoins de l'esprit. « Lire » *Big Book* demande autant de temps et de volonté de participer que le ferait l'engagement dans une relation personnelle. Ramper dans le *Big Book* s'apparente à une excursion, une découverte, physique et spirituelle. Contrairement à *Words* de Kaprow, nous pouvons rentrer et sortir dans chaque page comme si nous consultions un dictionnaire ou feuilletions une anthologie. D'une certaine façon, *Big Book* concrétise le concept d'Alison Knowles de « pièces événement ». Il ne s'agit pas seulement de monter un décor, mais, d'ajouter des dispositifs tels que la lumière, les sons enregistrés, le téléphone, la plaque chauffante, qui ensemble participent à l'action. Offrant de l'art dans l'art, de la vie dans la vie et un monde dans un monde, *Big Book* se rapproche plus que n'importe quel œuvre de cette exposition d'une dissolution radicale des barrières qui séparent l'art de la vie : elle propose la vie comme art.

Introduction par Jan van der Marck.

Traduit de l'américain par Cecilia Galera pour le [Laboratoire Fig.](#)

4. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, UCP, 1996-2003, p. 73.