



ÉDUCATION
DE
L'IN-ARTISTE

ALLAN KAPROW

annoté

subjectivement

par *matteo demaria*

Éducation de l'In-Artiste, Partie I (1971) | et annotations subjectives | | (2021) |

La conscience dans les arts a acquis aujourd'hui (1969) un tel degré de sophistication qu'il est difficile de ne pas poser comme des faits :

que le Module Lunaire surpasse manifestement tous les efforts de la sculpture contemporaine ;

que l'échange verbal entre le Manned Spacecraft Center¹ de Houston et les astronautes d'Apollo 11, diffusé à la télévision, était meilleur que de la poésie contemporaine ;

qu'avec leurs distorsions sonores, leurs bips, leurs parasites, leurs coupures de communication, ces échanges ont aussi surpassé la musique électronique jouée dans les salles de concert ;

que certaines cassettes vidéo contrôlées à distance, montrant la vie de familles du ghetto et enregistrées (avec l'accord des intéressé-es) par des anthropologues, sont plus fascinantes que les tranches de vie acclamées dans le cinéma underground ;

que pas mal de ces stations de service illuminées, faites de plastique et d'acier inoxydable, comme celles de Las Vegas, constituent les architectures les plus extraordinaires jamais réalisées ;

que la transe aléatoire des client·es qui bougent dans un supermarché est plus riche que tout ce qui se fait en danse moderne ;

que les peluches sous les lits et les débris des décharges industrielles sont plus attrayant·es que le récent essor d'expositions d'éparpillages

¹ Note de matteo demaria : aujourd'hui le Centre spatial Lyndon B. Johnson

de déchets ;

que les traînées de vapeur laissées par les tests de fusées - gribouillis immobiles, aux couleurs de l'arc-en-ciel, remplissant le ciel - sont inégalées par les artistes qui explorent les médiums gazeux ;

que le théâtre de la guerre du Vietnam, dans le Sud-Est asiatique, ou le procès des "Huit de Chicago", bien qu'indéfendables, sont du meilleur théâtre que n'importe quelle pièce ;

que... etc., etc.,... le non-art est plus art que l'Art-art.

Membres du club (Mots de passe pour entrer et sortir)

Le non-art est tout ce qui n'a pas encore été accepté comme art mais qui a attiré l'attention d'un-e artiste avec cette possibilité en tête. Pour les personnes concernées, le non-art (mot de passe n°1) existe seulement de manière fugace, comme une particule subatomique, ou peut-être seulement comme un postulat. En effet, dès qu'un tel exemple est proposé publiquement, il devient automatiquement un type d'art. Disons que je suis impressionné par les convoyeurs mécaniques couramment utilisés dans les pressings. Flash ! En vingt secondes chrono, tout en remplissant leur office et en jouant aux montagnes russes avec mon costume, ils se dédoublent pour devenir des environnements cinétiques, juste parce que j'y ai pensé et que je viens de l'écrire ici. Par le même procédé, tous les exemples cités ci-dessus sont des conscrits de l'art. L'art est très facile de nos jours.

Parce que l'art est si facile, il y a de plus en plus d'artistes qui s'intéressent à ce paradoxe et souhaitent en retarder la résolution, ne serait-ce que d'une semaine ou deux, car la vie du non-art réside précisément dans son identité fluide. On peut, dans ce cas, transposer la "difficulté" que posaient auparavant les étapes de la réalisation concrète de l'art, dans une zone où règne une incertitude collective quant au nom à donner à cette créature : sociologie, canular, thérapie ? Un portrait cubiste de 1910, avant d'être étiqueté comme une aberration mentale,

était de toute évidence une peinture. Si l'on agrandissait successivement des vues de cartes aériennes (exemple assez typique du *site art* des années 1960), on pourrait, de manière évidente, suggérer un plan de bombardement aérien.

Les défenseur-euses du non-art, selon cette description, sont ceux qui ont toujours, ou à un moment ou à un autre, choisi d'agir en dehors des institutions artistiques, c'est-à-dire dans leur tête, ou dans le quotidien, ou dans la nature. Cependant, iels ont toujours informé l'institution artistique de leurs activités, pour mettre en mouvement les incertitudes sans lesquelles leurs actes n'auraient aucun sens. | n'en auraient-ils pas ? | La dialectique art-non-art est essentielle – l'une des délicieuses ironies sur lesquelles je reviendrai plusieurs fois par la suite.

Parmi ce groupe, dont certain-es ne se connaissent pas ou, lorsqu'iels se connaissent, ne s'apprécient pas, figurent des fabricants de concepts tels que George Brecht, Ben Vautier et Joseph Kosuth ; des guides de *sons trouvés* tels que Max Neuhaus ; des faiseurs d'*Earthworks* tels que Dennis Oppenheim et Michael Heizer ; certain-es constructeur-ices d'environnements des années 1950 ; et des spécialistes du happening tel-les que Milan Knaak, Marta Minujin, Kazuo Shiraga, Wolf Vostell et moi-même.

Mais tôt ou tard, la plupart d'entre elleux et leur collègues du monde entier ont vu leur travail absorbé par les institutions culturelles contre lesquelles iels avaient initialement mesuré leur libération. Certain-es l'ont souhaité ; c'était, pour reprendre les mots de Paul Brach, comme payer sa cotisation pour rejoindre le syndicat. D'autres ont fait fi de cette situation, continuant le jeu sous de nouvelles formes. Mais tous-tes ont découvert que le mot de passe n°1 ne fonctionne pas.

Le non-art est souvent confondu avec l'anti-art (mot de passe n°2), qui, à l'époque de Dada et même avant, était un non-art qui s'immisçait de manière agressive (et spirituelle) dans le monde des arts pour secouer les valeurs conventionnelles et provoquer des réactions esthétiques et/ou éthiques positives. *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, *Musique d'ameublement* d'Erik Satie et *Fontaine* de Marcel Duchamp en sont des exemples familiers. L'exposition

new-yorkaise, il y a quelques années, de feu Sam Goodman, avec diverses sortes de tas de merde sculptés, en est un autre. Le non-art n'a pas de telles intentions ; or l'intention relève à la fois de la fonction et du feeling dans toute situation qui brouille délibérément son contexte opérationnel.

Au-delà de la question de savoir si historiquement les arts ont jamais rendu quelqu'un "meilleur" ou "pire", et en admettant que tout art a eu la présomption d'édifier *d'une manière ou d'une autre* (ne serait-ce, peut-être, que pour prouver que rien ne peut être prouvé), de tels programmes ouvertement moralisateurs semblent naïfs aujourd'hui, à la lumière des changements de valeurs bien plus vastes et plus efficaces provoqués par les pressions politiques, militaires, économiques, technologiques, éducatives et publicitaires. | et les *plates-formes informationnelles* fonctionnant grâce aux *protocoles internet* (ip²) et aux réseaux "sociaux"... mais quels sont les "changements de valeur bien plus vastes et efficaces" ? peut-on apprendre à un vieux chien de nouveaux tours ?... | Les arts, du moins jusqu'à présent, n'ont livré que de maigres enseignements, sauf peut-être pour les artistes et leurs minuscules publics. Seuls ces groupes d'intéressé-es ont eu de grandes prétentions pour les arts. Le reste du monde s'en fout complètement. L'anti-art, le non-art ou n'importe quelle autre désignation culturelle de ce genre ont en commun, après tout, le mot *art* ou sa présence implicite : au mieux, elles pointent une dispute familiale, si elles ne sont pas tout simplement des tempêtes dans un verre d'eau. Et c'est vrai pour l'essentiel de cette discussion. | et j'imagine que c'est toujours vrai... "du côté de l'art, quiconque y voit encore une promesse de bonheur et en espère l'invention de la vie, ne rencontre qu'une succession inoffensive de parenthèses décoratives ou de marchandises bariolées, laissant intact le cours général de l'enlaidissement." (pierre bazantay, yves hélias (dir), *les cahiers de banalyse*, n°8, 1991, dans : *éléments de banalyse*, 2015) |

Quand Steve Reich suspend un certain nombre de microphones au-dessus d'un nombre correspondant d'enceintes, les fait osciller comme des pendules et amplifie la prise de son de manière à

produire un *Larsen* – c'est de l'art.

Quand Andy Warhol publie la retranscription intégrale de vingt-quatre heures de conversation enregistrées – c'est de l'art.

Quand Walter De Maria remplit une pièce de déchets – c'est de l'art.

Nous savons que c'est de l'art parce qu'une annonce de concert, un titre sur la jaquette d'un livre et une galerie d'art le disent.

Si le non-art est presque impossible, l'anti-art est quasi inconcevable. Parmi ceux qui savent (et pratiquement chaque étudiant·e diplômé·e devrait savoir), tous les gestes, toutes les pensées et tous les actes peuvent devenir de l'art selon le bon vouloir du monde des arts. Même le meurtre, pourtant rejeté en pratique, pourrait être une proposition artistique admissible. En 1969, l'anti-art est toujours considéré comme étant pro-art et, par conséquent, du point de vue de l'une de ses fonctions principales, il est réduit à néant. | et j'imagine que c'est toujours le cas en 2021... | On ne peut pas être contre l'art quand l'art invite à sa propre "destruction", dans un numéro à la *Punch et Judy*², intégré dans le répertoire de postures se trouvant à la disposition de l'art. Ainsi, en perdant la dernière parcelle de prétention à la direction morale par la confrontation morale, l'anti-art, comme toutes les autres philosophies de l'art, se trouve simplement obligé de répondre à la conduite humaine ordinaire et aussi, tristement, au style de vie raffiné dicté par les cultivé·es et les riches, qui l'acceptent à bras ouverts.

Quand Richard Artschwager colle discrètement de petites formes noires et oblongues sur des bâtiments californiens et qu'il a quelques photos à montrer et des histoires à raconter – c'est de l'art.

Quand George Brecht imprime sur de petites cartes envoyées à des amis le mot "DIRECTION" – c'est de l'art.

Quand Ben Vautier signe de son nom (ou celui de Dieu) n'importe quel aéroport – c'est de l'art.

² Note de matteo demaria : Punch et Judy est un spectacle de marionnettes célèbre au Royaume-Uni, dont les deux personnages principaux sont Punch et sa femme Judy. https://fr.wikipedia.org/wiki/Punch_et_Judy

Ces actes sont manifestement de l'art, car ils sont le fait de personnes associées avec les arts.

Il faut s'attendre à ce que, malgré la conscience paradoxale évoquée au début de cet essai, l'Art art (mot de passe n°3) soit la condition, mentale et littérale, dans laquelle échoue toute nouveauté. L'Art art prend l'art au sérieux. Il suppose, peu importe comment il le cache, une certaine rareté spirituelle, un office supérieur. Il a la foi. Il est reconnaissable par ses initié-es. Il innove, certes, mais en grande partie en fonction d'une tradition de gestes et de références professionnelles : l'art engendre l'art. Surtout, l'Art art conserve pour son usage exclusif certains cadres et formats sacrés transmis par cette tradition : expositions, livres, enregistrements, concerts, arènes, lieux de culte, monuments municipaux, scènes, projections de films et rubriques "culture" des médias de masse. Ceux-là délivrent des accréditations comme les universités délivrent des diplômes.

Tant que l'art s'accroche à ces contextes, il peut se parer, et c'est souvent le cas, des échos nostalgiques de l'anti-art, une référence que les critiques ont observée à juste titre dans les premières expositions de Robert Rauschenberg. C'est devenu évident, par la suite, dans la peinture et les écrits pop, qui font délibérément usage des clichés communs, dans leur contenu et leur méthode. L'art peut également revendiquer les caractéristiques, mais pas le milieu, du non-art, comme dans une grande partie de la musique de John Cage. En fait, pendant la saison 1968-69, l'art sous l'aspect du non-art a rapidement tourné au style grandiose dans les expositions, à la galerie Castelli, de dispersions informelles de feutre, de métal, de corde et autres matériaux bruts. Peu après, ce quasi-non-art a, pour ainsi dire, atteint son apothéose via la présentation de choses similaires au Whitney Museum, intitulée *Anti Illusion : Procedures/Materials*. Un soupçon d'anti-art gratifiait le spectateur dans le titre, suivi de l'assurance d'une analyse savante ; mais loin de fomenter la controverse, le temple des muses certifiait bien que tout était Culturel. Il n'y avait aucune illusion à se faire là dessus.

Si l'adhésion au cadre politique et idéologique des arts

contemporains est implicite dans ces exemples apparemment racoleurs, et dans ceux cités au début de ce compte-rendu, il est explicite dans la majeure partie des productions se revendiquant de l'Art art : les films de Godard, les concerts de Stockhausen, les danses de Cunningham, les bâtiments de Louis Kahn, la sculpture de Judd, les peintures de Frank Stella, les romans de William Burroughs, les pièces de théâtre de Grotowski, les performances multimédias d'E.A.T. – pour ne citer que quelques contemporain-es bien connu-es et des événements significatifs. Ce n'est pas que certain-es d'entre eux soient "abstrait-es" et que ce soit leur Art ou que d'autres aient des styles ou des sujets appropriés. C'est qu'ils jouent rarement, voire jamais, les renégat-es avec la profession de l'art elle-même. Leur réussite, en grande partie récente | présente ³ |, est peut-être due à une prise de position consciente et émouvante contre l'érosion de leurs domaines respectifs par des non-artistes émergent-es. Peut-être était-ce là un signe d'innocence pure, ou l'étroitesse d'esprit de leur professionnalisme. Quoi qu'il en soit, iels ont respecté la règle tacite selon laquelle l'Art, en tant que mot de passe *in*³, est le meilleur mot qui soit. | "la professionnalisation commence par l'acceptation de ces catégories, précisément pour pouvoir invoquer la compétence, une compétence qui, en même temps, garantit sa propre fondation." (stefano harney, fred moten, *the undercommons*, 2013) |

On peut toutefois se demander s'il vaut la peine d'être *in*. En tant qu'objectif humain et en tant qu'idée, l'art se meurt – et pas seulement parce qu'il opère à l'intérieur de conventions qui ont cessé d'être fertiles. | l'art se meurt-il toujours ? est-il mourant depuis 50 ans – au moins ? est-il déjà mort ? s'il est déjà mort, qu'est-ce que je fais – qu'est-ce que nous faisons – (ici) ? devons-nous tuer l'art ? le "ressusciter" sous une autre forme ? un léopard peut-il changer ses taches ? "l'art impossible." (geoffroy de lagasnerie, *l'art impossible*, 2020) "quel est le rôle de l'artiste quand l'art est mort ?" ("la fin de l'art n'est pas une fin", dans : *éléments de banalyse*) | Il se meurt parce qu'il a préservé ses conventions et créé une lassitude

3 Note de matteo demaria : j'ai choisi de garder le mot anglais "in", utilisé par Kaprow. "in" signifie à la fois "dedans" et "à la mode".

grandissante à leur égard, par indifférence à l'égard de ce que je soupçonne être devenu le sujet le plus important – bien que, le plus souvent, inconscient –, des arts : la fuite rituelle hors de la Culture. | arrêtons d'utiliser les lettres (du) capitale(s)... | Le non-art, lorsqu'il se transforme en Art art, est au moins intéressant par ce processus. Mais l'Art art qui commence en tant que tel court-circuite le rituel et semble dès le départ simplement cosmétique, un luxe superflu, même si de telles qualités ne concernent pas du tout ses créateur·rices.

En d'autres termes, le plus grand défi de l'Art art vient de son héritage lui-même, d'une hyperconscience de lui-même et de son environnement quotidien. | “la mise en résonance esthétique de la banalité ne peut se faire que par un emploi radical des catégories de la légitimation esthétique ; et cela jusqu'au point où, l'art surgissant partout, elles viennent se dissoudre. mais n'est-ce pas aussi ce qui se passe dans les faits ? ce geste ludique d'abolition de l'art est-il autre chose que la formalisation de ce qui a lieu ? et ne serait-ce pas au terme de cette dissolution, quand l'esthétique s'est effondrée en tant qu'univers *séparé* de formes, que le sujet s'ouvre à la fluidité émotionnelle propre à ce ‘libre jeu’ qu'on a pu appeler l'art ?” (yves hélías, jean-yves laillier, *la départementale 32, ou esthétique d'un paysage moyen*, 1992, dans : *éléments de banalyse*) “la manifestation du ‘devenant’ par opposition à ‘l'étant’.” (bell 2013)” (brian massumi, *99 thesis on the revaluation of value, a postcapitalist manifesto*, 2018) | L'Art art a servi de transition pédagogique vers sa propre élimination par la vie. Une conscience aussi aiguë chez les artistes permet de vivre le monde entier et son humanité comme une œuvre d'art. | “nous sommes la sculpture sociale ! ceci est la troisième sculpture ! vous êtes la sculpture pensante !” (ben kinmont, “we are the social sculpture!... i wish to open up our understanding of life”, dans : *i am for you, ich bin für sie archive*, 1990) | La réalité ordinaire bénéficiant d'un si fort éclairage, ceux qui choisissent de s'engager dans une créativité de vitrine invitent (de ce point de vue) à des comparaisons désespérées entre ce qu'ils font et leurs équivalents super-vivants dans le monde environnant.

l “on rejoint ensuite la maison du garde barrière pour accorder une attention toute particulière au musée privée situé dans le clos attenant à l’édifice. Une collection d’objets usuels jette un éclairage nouveau sur la justesse des perspectives plastiques reconnues par marcel duchamp. / la notion de ‘ready-made’ englobe ici un champ beaucoup plus vaste que celui entraperçu par son concepteur. outre les bidets, sorte de références involontaires au maître, des tambours de lessiveuses, des carcasses de chaises métalliques, des roues de 2 cv citroën cohabitent pour le plus grand profit d’un ensemble très caractéristique du *style ‘zone’*, école esthétique progressivement développée depuis le milieu du xxe siècle.” (hélias, laillier, 1992) |

Il est impossible de se soustraire à ce vaste champ de comparaisons. Les artistes d’art, malgré les déclarations selon lesquelles leur travail ne doit pas être comparé à la vie, seront invariablement comparés à des non-artistes. Et, puisque le non-art tire sa fragile inspiration de tout sauf de l’art, c’est-à-dire de la “vie”, la comparaison entre l’Art art et la vie se fera de toute façon. On pourrait alors montrer qu’il y a eu, délibérément ou non, un échange actif entre l’Art art et le non-art, et dans certains cas entre l’Art art et le vaste monde (ce qui ne se résume pas aux traductions auxquelles l’art a soumis l’expérience “réelle”). Replacé en pensée dans un cadre global plutôt que dans un musée, une bibliothèque ou sur une scène, l’Art, quelle que soit le moyen de sa réalisation, s’en tire en effet très mal. l “quand on est dans un musée, on peut toujours dire non à la pièce et passer à autre chose ; mais dans la vie, si on l’ignore, on meurt.” (participant in: ben kinmont, *moveable type no documenta*, 2002/2011) |

Par exemple, La Monte Young, dont les performances de bourdonnements complexes m’intéressent en tant qu’Art art, raconte son enfance dans le Nord-Ouest, où il avait l’habitude de coller son oreille contre les pylônes des lignes électriques à haute tension qui s’étendaient à travers les champs ; il aimait sentir le bourdonnement des câbles dans son corps. Je l’ai fait aussi quand j’étais enfant, et je préfère ça aux concerts de Young. C’était plus impressionnant visuellement et moins banal dans cet environnement immense que ça ne l’est dans un loft ou une

salle de spectacle.

Dennis Oppenheim décrit un autre exemple de non-art : au Canada, il a couru sur un terrain boueux, fait des moulages en plâtre de ses empreintes (à la manière d'un·e enquêteur·rice), puis exposé les piles de moulages dans une galerie. L'activité était géniale ; la partie "exposition" était cucul. Les moulages auraient pu être laissés anonymement au commissariat du coin. Ou être jetés.

Ceux qui souhaitent être appelés artistes, pour qu'une partie, voire la totalité, de leurs actes et idées soient considérés comme de l'art, n'ont qu'à lâcher une pensée artistique autour d'eux, annoncer ce fait et persuader les autres d'y croire. C'est de la publicité. Comme l'écrivait Marshall McLuhan, "L'art, c'est ce qui permet de s'en tirer à bon compte". | et parfois d'être payé.es, mais pas très souvent... pourrions-nous peut-être "utiliser" l'art pour "s'(en) tirer" avec un gros tas de fric et tout recommencer ailleurs, d'une autre manière ? Je n'aime pas vraiment le "fric", mais il se trouve qu'il est très utile ici et maintenant, et l'occasion fait le larron... est-ce que ce serait une sorte de "fuite rituelle hors de la 'culture'" ? |

L'Art. Voilà l'astuce. À ce stade de la conscience, la sociologie de la Culture apparaît comme un "pantomime" pour initié.es. Son seul public est un ensemble de professionnel·les de la création et du spectacle qui se regardent, comme dans un miroir, jouer une lutte entre prêtres autoproclamés et une cohorte de commandos autoproclamés, de plaisantin·es, de cancre et d'agent·es triples qui semblent tenter de détruire l'église des prêtre·sses. Mais tout le monde sait comment cela se termine : à l'église, bien sûr, avec tout le club qui baisse la tête et marmonne des prières. Iels prient pour elleux-mêmes et pour leur religion. | il y a aussi des acteur·rices "extra-culturel·les" qui jouent un rôle dans cette église, comme le faisait le·la (pas si) vieux·eille mécène. (laurent cauwet, *la domestication de l'art, politique et mécénat*, 2017) iels se jouent essentiellement des autres acteur·rices (qui peuvent être conscient·es ou non) pour qu'iels "prient" pour leur religion. il s'agit là aussi "d'agent·es triples qui semblent tenter de détruire l'église des prêtre·sses" qui finissent par "baisser la tête" – ou peut-être que certain·es l'ont souhaité depuis le dé-

but... le capital et la culture (surtout avec un c majuscule) pourraient avoir plus que des lettres en commun (ç)... l'habit ne fait pas le moine... |

Les artistes ne peuvent pas vénérer profitablement ce qui est moribond | certain·es le font, et ça marche pour elleux... d'autres le font, et ça ne marche pas pour elleux – la plupart, je suppose... c'est la brebis stupide qui fait d'un loup son confident... | ; iels ne peuvent pas non plus lutter contre ces galipettes quand, quelques instants plus tard, iels consacrent leurs destructions et leurs actes comme objets de culte dans la même institution qu'iels s'acharnaient à détruire. Il s'agit d'une imposture patente. Un cas évident de prise de pouvoir par le management. | "le capitalisme néolibéral se construit sur ce qui systématiquement lui échappe. pour chaque quantum de mouvement créatif autonome, pour chaque quantum de plus-value vitale première dégagee, un quantum correspondant de plus-value capitaliste est susceptible d'être capturé pour le système sous la forme de capital humain. [...] *la capture et le ré-ensauvagement vont processuellement main dans la main.* (massumi, 2018) |

Mais si l'on rappelle aux artistes que personne, à part eux-mêmes, | et "le·la (pas si) vieux·eille *mécène* ?" | n'en a rien à foutre de cette affaire, ou que tout le monde est d'accord ou non avec ce jugement, alors l'entropie de toute la scène pourrait commencer à devenir très drôle.

Envisager la situation comme une comédie bas de gamme est un moyen de sortir de l'impasse. Je propose que la première étape pratique vers le rire soit de nous in-artiser, d'éviter tous les rôles esthétiques, d'abandonner toute référence au fait d'être des artistes de quelque nature que ce soit. | "avoir une chance de ne pas lancer l'appel à l'ordre." (harney, moten, 2013) | En devenant des in-artistes (mot de passe quatre), nous ne pouvons qu'exister de manière aussi fugace que le non-artiste, car lorsque la profession de l'art est rejetée, la catégorie de l'art perd tout son sens, ou du moins, devient une antiquité. Un·e in-artiste est quelqu'un·e qui s'engage à changer de travail | à ne pas travailler ? |, à se | in- ? | moderniser.

Le nouveau travail n'implique pas de devenir naïf·ve en battant rapidement en retraite vers l'enfance et le passé. Au contraire, il exige encore plus de sophistication que

n'en possède déjà l'in-artiste. | une conscience ludique et/ou un ludisme conscient ? | Au lieu du ton sérieux qui accompagne généralement la recherche de l'innocence et de la vérité, l'in-artisation prendra probablement la forme de l'humour. C'est là que se séparent le-la "saint-e du désert" de la vieille école et le-la nouvel-le habitué-e des aéroports. Le travail | "travail" | implique de la drôlerie, jamais de la gravité ni de la tragédie.

Bien sûr, en partant des arts, il n'est pas facile de se débarrasser de l'idée d'art (même si on a la sagesse de ne jamais prononcer ce mot). Mais il est possible de dévier astucieusement l'ensemble de l'opération in-artistique loin des lieux où les arts sont habituellement rassemblés, pour devenir, par exemple, un cadre comptable, un écologiste, un cascadeur, un politicien | (raivo puusemp, *beyond art, the dissolution of rosendale, ny*, 1980) |, un adepte de bronzette. Dans ces différents titres, les multiples types d'art évoqués fonctionneraient indirectement comme un code emmagasiné | "des graines de processus [...] destinées à la *diffusion*." (massumi, 2018) | qui, au lieu de programmer un comportement spécifique, faciliterait une attitude délibérément ludique envers toutes les activités professionnalisantes, bien au-delà de l'art. | nous pourrions devenir les "in-professionnel-les". (stefano harney, fred moten, *the undercommons*) "le jeu est une tendance opératoire connotant une ouverture processuelle. les événements 'jouent' au fur et à mesure que leurs tendances constitutives se déploient. les systèmes 'jouent' lorsqu'ils testent leurs limites. les techniques de relation ludique constituent un domaine sérieux pour l'exploration d'alter-déploiements. celles-ci peuvent être mises en scène de manière à avoir une force exemplaire à exporter dans des contextes extra-ludiques, en y introduisant une marge de jeu qui leur permet de tester leurs limites tendanciennes. ne faites pas de plates-formes politiques. jouez politiquement [ou 'socialement']." (massumi, 2018) | Le brouillage des signaux, peut-être. Quelque chose comme ces vénérables aficionados du baseball dans le vaudeville qui commençait par "*Who's on first ?*", "*No, Watt's on first ; Hugh's on second...*"⁴

4 Note de Nicolas Vieillescazes : Jeu sur l'homophonie entre "who" et "Hugh", "Watt" et "what". Traduction littérale : "Qui est en première base ?", "Non, Watt est en première base, Hugh est en deuxième..."

Lorsqu'un·e anonyme a récemment attiré notre attention sur la manière dont iel avait légèrement transformé l'escalier d'un immeuble, et qu'un·e autre nous a invité·es à examiner une partie inchangée de Park Avenue à New York, c'était, aussi, de l'art. Qui que soient ces personnes, elles nous ont (à nous, artistes) transmis le message. Nous avons fait le reste dans nos têtes.

Des paris sûrs pour votre argent

On peut prédire avec assez d'assurance que les diverses formes de *mixed medias* ou d'arts d'assemblage vont se multiplier, tant dans le sens intellectuel que dans les applications destinées au grand public, comme les spectacles de lumière, les démonstrations spatiales dans les expositions universelles, les supports pédagogiques, les présentoirs de vente, les jouets et les campagnes politiques. Et c'est peut-être par ces moyens que tous les arts disparaîtront progressivement. | j'imagine qu'en 2021 nous sommes dans l'ère des pratiques inter/trans/multi/pluri/etc...-disciplinaires... peut-être devrions nous évacuer le mot·nde "disciplinaire"... de toute manière, "l'art", au moins en tant que mot·nde, existe toujours en 2021, même si on pourrait argumenter de sa "disparition progressive" et absorption et/ou régurgitation totale au sein des industries culturelles du divertissement... "l'art à son époque de dissolution, en tant que mouvement négatif qui poursuit le dépassement de l'art dans une société historique où l'histoire n'est pas encore vécue, est à la fois un art du changement et l'expression pure du changement impossible. plus son exigence est grandiose, plus sa véritable réalisation est au-delà de lui. cet art est forcément d'avant-garde, et il n'est pas. son avant-garde est sa disparition." (guy debord, *la société du spectacle*, 1967)... il est bon d'avoir de l'espoir, c'est l'attente qui le gâche... |

Bien que l'opinion publique accepte les *mixed medias* comme des suppléments au panthéon, ou comme de nouveaux occupant·es aux confins de l'univers en expansion de chaque médium traditionnel, il s'agit plus probablement de rituels pour fuir les traditions. | ou de "nouvelles" traditions en formation, ou les bonnes vieilles

traditions “nouvellement” reformées... encore, chiens et léopards... | Étant donné la tendance historique des arts modernes vers la spécialisation ou la “pureté” – peinture pure, poésie pure, musique pure, danse pure – tout mélange a dû être considéré comme un contaminant. Et, dans ce contexte, la contamination délibérée peut | pourrait | désormais être interprétée comme un rite de passage. (Il convient de noter dans ce contexte que, même à cette date tardive | 1971 |, il n'existe aucune revue consacrée aux *mixed medias*).

Parmi les artistes qui ont participé au mélange des médias durant la dernière décennie, quelques-un-es ont voulu tirer avantage des frontières floues de l'art en allant plus loin dans la fusion de l'art, dans son ensemble, dans un certain nombre de non-arts. Dick Higgins, dans son livre *foew&ombwhnw*, donne des exemples instructifs de prises de position avant-gardistes entre théâtre et peinture, poésie et sculpture, musique et philosophie et entre divers *intermédiás* (son terme) et théorie des jeux, sport et politique.

Il y a deux ou trois étés, Abbie Hoffman a appliqué l'*intermedium* qu'est le Happening (via les Provos⁵) à un objectif philosophique et politique. Avec un groupe d'ami-es, il s'est rendu au balcon qui surplombe la Bourse de New York. Au signal, lui et ses ami-es ont jeté des poignées de billets de dollars dans la salle, où les transactions battaient leur plein. Selon ses dires, les courtier-es se sont mis-es à pousser des cris de joie, plongeant pour attraper les billets ; la bande de téléspecteur-rices s'est arrêtée ; le marché a probablement été affecté ; et la presse a signalé l'arrivée des flics. Plus tard dans la nuit, l'événement est apparu dans les journaux télévisés des chaînes nationales : un sermon/médium “juste pour le plaisir”, comme dirait Hoffman.

Peu importe que ce qu'a fait Hoffman soit appelé activisme, critique, farce, autopromotion ou art. Le terme *intermedia* implique la fluidité et la simultanéité des rôles. Quand l'art n'est qu'une des fonctions possibles d'une situation, il perd son statut privilégié et devient, pour ainsi

5 Note de matteo demaria : *Provo* était un mouvement de la contre-culture néerlandaise du milieu des années 1960 qui visait à provoquer des réponses violentes de la part des autorités en utilisant des moyens non violents. On pense que les *Provos* sont nés des happenings anti-tabac organisés par l'artiste Robert Jasper Grootveld en juin 1964. Traduit de [https://en.wikipedia.org/wiki/Provo_\(movement\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Provo_(movement))

dire, un attribut minuscule. La réponse intermédiaire peut être appliquée à n'importe quoi – à un vieux verre, par exemple. Le verre peut servir au·à la géomètre pour expliquer les ellipses ; pour l'historien·ne, il peut être un indice de la technologie d'une époque révolue ; pour un·e peintre, il peut faire partie d'une nature morte, et le·la gourmet·te peut l'utiliser pour boire son Château Latour 1953. Nous n'avons pas l'habitude de penser ainsi, tout à la fois, ou de manière non hiérarchique, mais l'intermédiaire le fait naturellement. Le contexte plutôt que la catégorie. Le flux plutôt que l'œuvre d'art⁶.

Il s'ensuit que les conventions de la peinture, de la musique, de l'architecture, de la danse, de la poésie, du théâtre, et ainsi de suite, peuvent survivre de manière marginale en tant que recherches académiques, comme l'étude du latin. En dehors de ces usages analytiques et curatoriaux, tout indique leur obsolescence. De même, les galeries et les musées, les librairies et les bibliothèques, les salles de concert, les scènes, les arènes et les lieux de culte seront limités à la conservation des antiquités, c'est-à-dire à ce qui a été fait au nom de l'art jusqu'en 1960 environ. | j' imagine que nous n'y sommes pas encore... |

Les instances chargées de la dissémination de l'information via les mass media et de la mise en œuvre des activités sociales deviendront les nouveaux canaux de connaissance et de communication, sans se substituer à "l'expérience artistique" classique (quoi que celle-ci ait pu être), mais en offrant aux anciens artistes des moyens convaincants de participer à des processus organisés qui peuvent révéler de nouvelles valeurs, y compris celle de l'amusement. | les médias de masse, désormais couplés avec les réseaux "sociaux", sont largement devenus des "canaux de connaissance et de communication", mais comme ils sont essentiellement guidés par le profit, je ne suis pas certain que cela aille dans le sens de la "[révélation] de nouvelles valeurs, y compris celle de l'amusement". d'ailleurs : amusement \approx divertissement (et son industrie). la "nouvelle" (plus-)value de l'industrie du divertissement a été plutôt bien intégrée dans l'économie de l'attention, en soi... un plan qui ne peut pas être changé

6 Note de matteo demaria : en anglais "œuvre d'art" se dit "work of art", ce qui pourrait impliquer un jeu de mots intraduisible qui ressemblerait à : "plutôt le flux que le travail de l'art/l'oeuvre d'art"

est un mauvais plan... |

À cet égard, les poursuites technologiques des non-artistes et des in-artistes d'aujourd'hui se multiplieront à mesure que l'industrie, le gouvernement et l'éducation fourniront leurs ressources. | lol | La technologie des "systèmes", impliquant l'interface des expériences personnelles et collectives, plutôt que la technologie des "produits", dominera la tendance. Le *software*⁷, en d'autres termes. Mais il s'agira d'une approche systémique qui privilégie une issue ouverte, | open source, en d'autres termes ?, processus de recherche-crétion ? (erin manning, brian massumi, *pensée en actes*, 2014) étude noire ? (harney, moten, 2013) | contrairement aux utilisations littérales et axées sur des objectifs précis qu'utilisent actuellement la plupart des spécialistes des systèmes. | j'imagine que ces "spécialistes" sont toujours là... le type de technologies mentionnées "[dominant bien] la tendance" en 2021, mais comme aucun changement significatif n'a eu lieu dans l'orientation vers le profit, "[les] expériences personnelles et collectives" sont essentiellement connectées *en tant que "produits"*... "sur internet [...] les consommateurs deviennent des producteurs informels, apportant sans limite leur activité vitale et leur temps de vie, sans parler de leurs dons de capital fixe sous forme d'appareils data-exploitable." (massumi, 2018)... plus les choses changent, plus elles restent les mêmes... | Comme dans le passe-temps enfantin du "Téléphone arabe" (dans lequel des ami-es en cercle murmurent quelques mots à l'oreille les un-es des autres pour les entendre ressortir délicieusement différents lorsque la dernière personne les prononce à haute voix), la boucle de feedback est le modèle. | la "boucle de feedback" avec laquelle nous vivons aujourd'hui est une boucle qui laisse peu ou pas de place au "hasard". par la sophistication des *algorhymes* – que nous nourrissons de nos données personnelles –, nous sommes nourris en retour par ce que nous voulons – ce que les architectes des algorithmes – "les spécialistes" – présument que nous voulons –, en termes d'idées et de produits. "nous vivons maintenant dans des silos informationnels. l'individu-e est isolé-e par

7 Note de matteo demaria : "software" se traduit littéralement par "logiciel", mais il est probable qu'ici kaprow ait choisi ce mot en particulier pour son opposition à "hardware", qui désigne plutôt la machine qui contient le "software".

des forces extérieures et entouré·e de personnes qui pensent et croient les mêmes choses qu'iel pense et croit.” (simon blackburn, dans : sean illing, “a philosopher explains america’s ‘post-truth’ problem”, *vox*, august 14, 2018) | L'esprit de jeu et l'utilisation ludique de la technologie suggèrent | pourraient suggérer ? | un intérêt positif pour les actes de découverte continue. L'esprit de jeu peut devenir, dans un avenir proche, un bienfait social et psychologique.

Un réseau mondial de “salles de télévision” émettant et recevant simultanément. Ouvertes au public vingt-quatre heures par jour, comme n'importe quelle laverie. Une salle dans chaque grande ville du monde. Chacune équipée d'une centaine de moniteurs ou plus, de tailles différentes, de quelques centimètres jusqu'à l'échelle du mur, aux formes plates ou irrégulières. Une douzaine de caméras à mouvement automatisé (comme celles que l'on trouve dans les banques et les aéroports, mais qui sont désormais bien visibles) filment et fixent toute personne ou chose qui passe ou se trouve dans leur champ. Y compris les caméras ou les écrans si personne n'est là. Les gens seront libres de faire tout ce qu'ils veulent et se verront sur les moniteurs de différentes manières. Quelques personnes peuvent multiplier leurs images en une foule. Mais les caméras enverront les mêmes images à toutes les autres salles, en simultané ou après un décalage programmé. Ainsi, ce qui se passe dans une salle peut se produire dans mille autres, généré mille fois. Mais le programme intégré de distribution des signaux, visibles et audibles, aléatoires et fixes, peut également être modifié manuellement dans n'importe quelle salle. Une femme pourrait vouloir faire l'amour électroniquement avec un homme ou une femme en particulier qu'elle a vu sur un écran. Les commandes lui permettraient de localiser (figer) la communication dans quelques tubes cathodiques. Les autres visiteur·euses de la même salle de jeux peuvent se sentir libres d'apprécier et même d'améliorer cette étreinte folle et surprenante, en tournant leurs cadrans en conséquence. Le monde pourrait inventer ses propres relations sociales en cours de route. Tout le monde en lien et hors lien en même temps !

P.S. Ceci n'est évidemment pas de l'art, | est-ce un genre de *chatroulette* ? | puisqu'au moment où ce sera réalisé, personne ne se souviendra que je l'ai écrit ici, Dieu merci. | avais-tu peur, al-

lan ? de toute manière j'imagine que tu ne pouvais pas savoir à quel point les relations sociales, en 2021, seraient médiées par des écrans... d'ailleurs : nous sommes activement à la recherche d'autres propositions pour le développement de relations sociales plus autonomes et auto-organisées... "la liberté ne consiste pas à se faire broyer par le marché ni régir par l'état, mais à organiser le lien social soi-même - sans l'entremise d'appareils aliénés." (krisis-group, *manifeste contre le travail*, 1999)

Et *quid* de la critique d'art ? Qu'advient-il de ces fin·es interprètes qui sont encore plus rares que les bon·es artistes ? La réponse, à la lumière de ce qui précède, est que les critiques seront aussi superflu·es que les artistes. Toutefois, la perte de vocation, ne peut n'être que partielle, puisqu'il y a beaucoup à faire dans le domaine de la connaissance, et des activités savantes qui y sont liées, dans les universités et les archives. Et de toute façon, la quasi-totalité des critiques occupent déjà des postes d'enseignant·es. Leur travail peut simplement s'orienter davantage vers l'enquête historique et s'éloigner de la scène actuelle. | le passé et le présent devraient-ils être opposés autant ? tout le passé est mort hier ; le futur naît aujourd'hui... |

Mais certain·es critiques pourraient être prêts à s'in·artifier elleux·mêmes, tout comme leurs collègues artistes (qui sont tout aussi souvent des professeurs et des écrivains). Dans ce cas, tous leurs présupposés esthétiques devront être systématiquement démasqués et éliminés, de même que toute la terminologie artistique historiquement chargée. Praticien·nes et commentateur·rices – les deux professions vont probablement fusionner, une seule personne jouant les deux de manière interchangeable – auront besoin d'un langage actualisé pour se référer à ce qui se passe. Et la meilleure source de ce langage, comme d'habitude, est le parler de la rue, le langage abrégé des informations, et le jargon technique. | même si le mot *technocratie* a été inventé en 1919, et qu'il y a eu un *mouvement technocratique* qui est apparu aux états unis dans les années '30, j'imagine que les gens des années '70 ne se sentaient pas autant dépassées que nous par les *technicités* soi-disant "apolitiques" et le "jargon technique"... seule-

ment un singe comprends un singe... |

Par exemple, Al Brunelle a écrit, il y a quelques années, que les surfaces hallucinogènes de certaines peintures contemporaines étaient “*skin freak*”⁸. Même si la scène de la drogue *pop* a changé depuis, et que de nouveaux mots sont nécessaires, et même si cet essai ne traite pas de peintures, l’expression de Brunelle est beaucoup plus informative que des mots plus anciens comme tâche ou trace, qui font également référence à la surface d’un tableau. Le “*skin freak*” a apporté à la création de peintures une intense vibration érotique qui était particulièrement révélatrice pour l’époque. Le fait que l’expérience s’estompe dans le passé suggère simplement que, dans notre culture, les bons commentaires peuvent être tout aussi jetables que les artefacts. Les mots immortels ne conviennent qu’aux rêves immortels. | parlons *en traduction* – nous ne nous perdrons pas. (camille de toledo, “ce qui est réel, ce qui est matériel...”, dans : *les potentiels du temps*, manuela éditions, 2016) |

Dans *Beyond Modern Sculpture* [New York : Braziller, 1968], Jack Burnham est conscient de la nécessité d’utiliser des termes précis et tente de remplacer les métaphores vitalistes, formalistes et mécanistes par des termes issus de la science et de la technologie, comme cybernétique, “systèmes réactifs”, champ, automates, etc. Pourtant, ces tentatives sont compromises, car les références restent toujours la sculpture et l’art. Pour aller au fond des choses, il faudrait rejeter totalement ces catégories piétistes. | les catégories scientifiques ne sont-elles pas un peu “piétistes” aussi ? |

À la longue, la critique et le commentaire tels que nous les connaissons ne seront peut-être plus nécessaires. Au cours de la récente “ère de l’analyse”, lorsque l’activité humaine était considérée comme un rideau de fumée symbolique qu’il fallait dissiper, les explications et les interprétations étaient de mise. Mais aujourd’hui, les arts modernes eux-mêmes sont devenus des commentaires et pourraient annoncer l’ère post-artistique. Ils commentent leurs passés respectifs, dans lesquels, par exemple, le médium de la télévision commente le film ; un son en direct

8 Note de Nicolas Vieillescazes : Cette expression, donnée sans indications supplémentaires, reste opaque et intraduisible. “Freak” et “freaky”, positivement connotés (“génial”, “super”, etc.), sont typiques de l’argot de la scène psychédélique de la fin des années 1960.

joué à côté de sa version enregistrée commente la “réalité” de chacun d’eux ; un·e artiste commente les derniers gestes d’un·e autre ; certain·es artistes commentent l’état de leur santé ou celui du monde ; d’autres commentent le fait de ne pas commenter (tandis que les critiques commentent tous les commentaires, comme je le fais ici | “comme je le fais ici” |). Cela pourrait suffire.

La plus importante prédiction à court terme que l’on puisse faire a été sous-entendue à maintes reprises dans ce qui a été dit ici : l’environnement actuel, probablement mondial, nous engagera toujours davantage de participation. | si scroller et toucher/clicker constamment sont considérés comme une forme de participation, alors oui, nous participons de plus en plus chaque jour – dans l’*économie de l’attention* citée plus haut. comment participer *vraiment* ? être *vraiment* dans la création des réalités que nous souhaitons ?... “pense à l’enrichissement de l’être déjà-existant, à la qualité déjà-sociale du temps et de l’espace” (hartney, moten, 2013) | L’*Environnement*⁹ ne sera pas celui que nous connaissons déjà : parc d’attractions, spectacle d’épouvante, vitrine, façade de magasin et course d’obstacles. Tout cela a été sponsorisé par des galeries d’art et des discothèques. Au lieu de cela, nous agirons en réponse à des environnements naturels et urbains donnés tels que le ciel, le fond de l’océan, les stations d’hiver, les motels, les mouvements des voitures, les services publics et les moyens de communication...

Avant-première d’un visuel-du-paysage-américain-en-2001-via-un-jet-supersonique. Chaque siège du jet est équipé de moniteurs montrant la terre en dessous tandis que l’avion la survole à toute vitesse. Choix d’images en infrarouge, en couleur directe, en noir et blanc, séparément ou combinées sur différentes parties de l’écran. Plus un zoom et des commandes d’arrêt sur image.

Des scènes d’autres voyages sont disponibles pour des cuts de flashbacks et créer des contrastes. Le passé commente le présent. Listes de sélection : Les volcans hawaïens, le Pentagone, une émeute à Harvard vue à l’approche de Boston, un bain de soleil sur un

9 Note de matteo demaria : Kaprow utilise le mot “Environnement” avec le “E” majuscule, ce qui pourrait faire référence à l’ “Environment art”, terme pas ou peu employé dans le vocabulaire français.

gratte-ciel.

Le branchement audio offre neuf chaînes de critiques préenregistrées de la scène américaine : deux chaînes de critique légère, une de critique pop, et six chaînes de critique lourde. Il y a aussi un canal pour enregistrer sa propre critique sur une cassette vidéo à emporter chez soi qui documente l'ensemble du voyage.

P.S. Ça non plus ce n'est pas de l'art, car ce sera accessible à un trop grand nombre de personnes.

I cher allan, je me dois d'ajouter quelques autres *post-scriptums*...

p.s. 2 ceci n'est pas accessible à un trop grand nombre, car voyager en avion reste cher pour beaucoup de personnes ;

p.s. 3 nous savons aujourd'hui comment "l'environnement" réagit au "jet-supersonique", et il n'est pas très content ;

p.s. 4 ne pourrions-nous pas plutôt voyager en vélo et/ou à pieds ?

p.s. 5 "connecter" des endroits ≠ "connecter" des personnes. d'ailleurs : le slogan nokia - "connecting people" est plutôt symptomatique d'une certaine manière - simplement esthétique ? - de considérer les relations sociales... après tout iels ont bien pris l'image d'une peinture de michel-ange...

p.s. 6 "faisons autre chose..." (robert filliou, *enseigner et apprendre : arts vivants*, 1970) |

Artistes de tous les pays, laissez tomber ! Vous | nous | n'avez | n'avons | rien d'autre à perdre que votre | notre | profession !

I "ne plus se nommer 'artistes', nous savons désormais ce que vaut le titre." (michel guet, "l'artisme considéré comme l'un des beaux arts sinon le tout", dans : *inter* n°87, 2004) |

Éducation de l’In-Artiste, Partie II (1971) | et annotations subjectives | | (2021) |

Les *Catbirds* miaulent, les *Copycats* Volent¹⁰

Que peut faire l’in-artiste lorsque l’art est délaissé ? Imiter la vie comme avant. Sauter à pieds joints – dans la vie. Montrer aux autres comment faire. | “une implication inaliénable dans le monde (un autre monde n’est possible qu’en changeant ce monde et non comme un château dans les nuages) et [...] la nécessité d’un changement de soi, qui ouvre de nouveaux champs de possibilités (les anciennes ‘créatures’ deviennent elles-mêmes des ‘créateur.ices’ potentiel.les, en particulier et surtout – et pas seulement chez les dandys – en tant que créateur.ices d’elleux-mêmes).” (stefan nowotny, “immanent effects : notes on cre-activity”, dans : gerald rauning, gene ray, ulf wuggenig (éd), *critique of creativity*, 2011) |

Le non-art mentionné dans la première partie est un art de la ressemblance. Il *ressemble à la réalité*, et le mot “ressemble” indique des similitudes. L’art conceptuel reflète les formes du langage et de la méthode épistémologique ; les *Earthworks* reproduisent les techniques de labourage et d’excavation ou les motifs du vent sur le sable ; les Activités rejouent les opérations du travail organisé – par exemple, la façon dont est fabriquée une autoroute ; la musique noise reproduit électroniquement les bruits parasites de la radio ; les exemples filmés de *Bodyworks* ressemblent à des gros plans de publicités pour des déodorants pour les aisselles.

Les *ready-mades* de ce même genre, identifiées et géné-

¹⁰ Note de matteo demaria : allan kaprow joue sur la présence du mot “cat” – chat – dans les mots “catbirds” – oiseaux jardiniers – et “copycats” – imitateurs... le jeu de mots est intraduisible en français.

ralement revendiquées par les artistes comme étant les leurs, sont des imitations dans le sens où la condition “art”, attribuée à ce qui n’était pas de l’art, crée une nouvelle chose qui correspond de très près à l’ancienne. Plus exactement, celle-ci est recréée en pensée sans être exécutée ou dupliquée physiquement. Par exemple, laver une voiture.

La totalité de la chose ou de la situation est alors transportée dans la galerie, sur scène ou dans la salle, ou bien des documents et des comptes rendus sont publiés, ou encore l’artiste nous y emmène en jouant le rôle de guide. Le·la praticien·ne conservateur·ice prolonge le geste de Duchamp consistant à déplacer l’objet ou l’action vers le contexte artistique, qui l’encadre en tant qu’art, tandis que celui qui est sophistiqué·e n’a besoin que d’allié·es conscient·es de l’art, qui portent dans leur tête les “parenthèses” de l’art *qui est déjà là*¹¹ pour les appliquer instantanément n’importe où. Ces mouvements identifient la relation entre le modèle et la réplique.

Après quoi, tout ce qui ressemble au *Readymade* est automatiquement un autre *Readymade*. La boucle est bouclée : comme l’art s’acharne à imiter la vie, la vie imite l’art. Toutes les pelles à neige des quincailleries imitent celle de Duchamp dans un musée.

Cette re-création dans l’art de la recherche philosophique et personnelle, des forces de la nature, de notre transformation de l’environnement, de l’expérience tactile et auditive de “l’ère électrique | digitale |” ne découle pas, comme on pourrait le supposer, d’un regain d’intérêt pour la théorie de l’art comme mimesis. Qu’il s’agisse de copies proches, d’approximations ou de copies analogues, l’imitation n’a aucun fondement esthétique – et c’est bien là son but. Mais elle n’est pas non plus fondée sur un apprentissage dans des domaines qui ne sont pas familiers à l’art, après quoi elle ne se distinguerait plus de la politique, de la manufacture ou de la biologie. Parce que les non-artistes peuvent être attiré·es intuitivement par un comportement mimétique déjà présent dans ces domaines et aussi dans la nature, leur activité est parallèle à des aspects de la culture et de la réalité dans son en-

11 Note de matteo demaria : allan kaprow emploi le terme “ready-made”. il me semble compliqué de le réemployer en français, puisqu’il est connoté en tant que mot strictement artistique, alors qu’en anglais il garde son ambivalence entre terme artistique et assemblage de mots courants.

semble. | “leur activité” est un “aspect de la culture et de la réalité dans son ensemble”. |

Par exemple, une petite ville, comme une nation, est une famille nucléaire amplifiée. Dieu et le pape (papa) sont des projections adultes des sentiments d'un enfant à propos de la divinité de son père. La gouvernance de l'Église, du paradis et de l'enfer au Moyen Âge faisait écho au fonctionnement des gouvernements séculiers de l'époque.

Le plan d'une ville est comme le système circulatoire humain, avec un cœur et des axes majeurs appelés artères. Un ordinateur fait allusion à un cerveau rudimentaire. Un fauteuil victorien avait la forme d'une femme avec une tournure, et portait effectivement une robe.

Tout n'est pas anthropomorphique. Les machines imitent les formes des animaux et des insectes : les avions sont des oiseaux, les sous-marins des poissons, les Volkswagen des coléoptères. Elles s'imitent aussi entre elles. Le design automobile, avec le carénage des années trente et les ailerons arrière des années cinquante, avait l'avion en tête. Les appareils de cuisine ont des panneaux de commande qui ressemblent à ceux d'un studio d'enregistrement. Les contenants de rouge à lèvres ressemblent à des cartouches. Les agrafeuses-cloueuses et les caméras de cinéma qui filment des personnes et des scènes ont des gâchettes et ont la forme de flingues.

Ensuite, les rythmes de la vie et de la mort : nous parlons de la croissance et du déclin d'un marché boursier ou d'une civilisation, comme si c'étaient des organismes vivants. Nous imaginons l'histoire familiale comme un arbre et suivons nos ancêtres sur ses branches. Par extension, la “théorie du grand-père” de l'histoire occidentale propose que chaque génération réagit à son passé immédiat comme un-e enfant réagit à son père. Puisque le passé a également réagi à son propre passé, toutes les autres générations sont semblables (Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, *Marxist Quarterly*, janvier-mars 1937).

Le monde non-humain semble également vouloir imiter : les fœtus de différentes espèces se ressemblent aux premiers stades de leur développement, tandis que certains papillons de différentes espèces sont dissemblables lorsqu'ils sont jeunes mais se ressemblent à maturité.

Certains poissons, insectes et animaux sont camouflés pour se fondre dans leur environnement. L'oiseau moqueur imite la voix des autres oiseaux. Les racines d'une plante reflètent ses branches. Un atome est un système planétaire minuscule. De telles correspondances continuent sans fin apparente, ne différant que dans les détails et les degrés.

L'idée que notre rôle pourrait être celui d'imitateur·rice plutôt que de maître·sse de la nature n'est pas un secret pour les scientifiques. Quentin Fiore et Marshall McLuhan (dans *War and Peace in the Global Village* [New York : Mc-Graw-Hill, 1968], p. 56) citent Ludwig von Bertalanffy à ce sujet : “À quelques exceptions près... la technologie de la nature surpasse celle de l'humain·e – à tel point que la relation traditionnelle entre biologie et technologie s'est récemment inversée : alors que la biologie mécaniste tentait d'expliquer les fonctions organiques en termes de machines fabriquées par l'humain·e, la jeune science bionique tente d'imiter les inventions naturelles.” | “[l'encore plus jeune] science” de la permaculture tente de *marcher* avec les “inventions naturelles” “*permaculture* : système de principes de conception agricole et économique dont la philosophie est de travailler avec, et non pas contre la nature [...] comme la nature s'entretient habituellement seule, la permaculture se base sur l'utilisation de la plus petite quantité de néguentropie pour obtenir les meilleurs résultats.” (cristian ureña, “permaculture”, dans : patricio gil flood (dir), *école du non-travail, notes pour un glossaire*, 2021) |

L'imitation de ce genre dans la science ou l'art est une affaire sérieuse. Même son esprit habituel est profond, approchant parfois des tentatives et des preuves existentielles. Mais alors qu'il est clair que les arts les plus modernes sont occupés à imiter un monde qui ne cesse de s'imiter lui-même, l'art ne peut être considéré que comme une instance du plus grand dessein, et non comme une source primaire. L'obsolescence de cette occurrence ne discrédite pas l'impulsion mimétique, mais met en lumière le rôle historique de l'art en tant que discipline isolante à un moment où la participation est requise. | “est-ce l'habitude qui fait qu'un artiste garde son langage dans les limites de l'art ? ou de la discipline ? est-

il possible qu'une fois que le langage n'est pas appelé art (ou littérature, quoi que cela soit), il ne soit plus significatif ? est-il significatif en tant qu'art principalement parce que son isolement en tant qu'art, sa séparation de la vie, rend les gens conscients du langage dans un contexte inattendu et donc plus puissant ? [...] ou bien tout cela n'est-il qu'un dualisme synthétique, un dilemme synthétique ramenant simplement au problème de l'intention de chacun-e d'affecter ou non le monde ? ou de comment de l'affecter ?" (lucy r. lippard, new york, 25 septembre 1970, dans : david lamelas, *publication*, septembre 1970, dans : lucy r. lippard (éd), *six years*, 1972); "si nous pouvons considérer l'art comme un moyen de créer du sens, pourquoi avons-nous des [expositions] ? cela ne se produit-il pas déjà, toujours, en [nous] et autour de [nous] ? mais alors, peut-être, l'exposition n'est qu'un appareil pour notre attention, un moyen de voir et d'écouter, et elle est là comme un soutien nécessaire en raison de nos propres faiblesses en matière d'attention dans la vie. peut-être que la deuxième partie du titre de mon projet, 'no [exhibition]', parlait d'un idéal de vie." (kinmont, 2011) | Il ne suffit pas de quitter les arts pour surmonter cet obstacle ; la tâche, pour soi et pour les autres, est de restaurer la participation au dessein naturel par l'émulation consciente de ses traits non artistiques. Le sentiment de faire partie du monde serait un accomplissement en soi, mais il y a un avantage supplémentaire : la boucle de rétroaction n'est jamais parfaite. Comme je l'ai dit, quelque chose de nouveau émerge de ce processus – la connaissance, le bien-être, la surprise ou, comme dans le cas de la bionique, une technologie utile. | une définition de "utile" serait certainement utile. il y a parfois un tout petit pas entre "technologie utile" et "technologie confortable-mais-pas-nécessairement-nécessaire", ou "gadget"... changer et améliorer sont deux choses différentes. |

Partout comme terrain de jeu

Lorsque l'in-artiste copie ce qui se passe en dehors de l'art, ou qu'il copie une "nature [moins visible] dans sa manière d'agir" (Coomaraswamy), cela ne doit pas être

nécessairement une sombre affaire. Cela ressemblerait trop à un travail. Il faut le faire avec enthousiasme, avec esprit, en s'amusant ; il faut que ce soit un jeu.

Jeu est un gros mot. Utilisé dans le sens commun de cabriole, illusion et attitude sans souci d'utilité morale ou pratique, il évoque pour les Américain-es et de nombreux-es Européen-nés l'oisiveté, l'immaturation et l'absence de sérieux et de substance. Il est peut-être encore plus difficile à avaler qu'*imitation*, avec son défi à notre tradition du nouveau et de l'original. Mais (comme pour ajouter à l'indiscrétion) les savant-es depuis l'époque de Platon ont remarqué un lien vital entre l'idée de jeu et celle d'imitation. Au-delà de son rôle sophistiqué dans les rituels, l'imitation instinctive chez les jeunes animaux et humain-es prend la forme du jeu. Entre elleux, les jeunes imitent les mouvements, les sons et les modèles sociaux de leurs parent-es. | "l'art" comme une collection de propositions pour des "mouvements, sons et modèles sociaux" ? – "des graines de processus [...] destinées à la diffusion [...] un système ouvert et dissipateur." (massumi, 2018) p.s. : "les jeunes" ne sont pas les seul-es à "imiter [...] les modèles sociaux..." | Nous savons avec un certain degré de certitude qu'iels | nous ? | font | faisons ? | cela pour grandir et survivre. Mais iels | nous ? | jouent | jouons ? |, apparemment, sans cette intention consciente et leur | notre ? | seule raison évidente est | pourrait être ? | le plaisir que cela leur procure. Ainsi, iels se | nous nous ? | sentent | sentons ? | proches, et font | faisons ? | partie, de la communauté des adultes. | ou juste de "*la communauté*" ? |

Pour les adultes d'autrefois, la cérémonie d'imitation était un jeu qui les rapprochait de la réalité dans son aspect le plus sensible ou transcendant. Johan Huizinga écrit dans le premier chapitre de son précieux ouvrage *Homo Ludens* [Boston : Beacon, 1951] que

"l'acte rituel" représente un événement cosmique, un événement dans le processus naturel. Le mot "représente", cependant, ne recouvre pas le sens exact de l'acte, du moins pas dans sa connotation plus vague et moderne ; car ici la "représentation" est en réalité l'identification de l'événement. Le rite produit l'effet qui n'est

pas tant figuré que véritablement reproduit dans l'action. La fonction du rite, par conséquent, est loin d'être simplement imitative ; elle amène les fidèles à participer à l'événement sacré lui-même.

Dans le même chapitre il dit :

Comme le dit Leo Frobenius, l'humain-e archaïque joue l'ordre de la nature tel qu'il est inscrit dans sa conscience. Dans un passé lointain, pense Frobenius, l'humain-e a d'abord assimilé les phénomènes de la végétation et de la vie animale, puis il a conçu une idée du temps et de l'espace, des mois et des saisons, de la course du soleil et de la lune. Et maintenant, iel joue ce grand ordre processionnel de l'existence dans une représentation sacrée, dans et par laquelle iel actualise à nouveau, ou "recrée", les événements représentés et contribue ainsi à maintenir l'ordre cosmique. Frobenius tire de ce "jouer à la nature" des conclusions encore plus profondes. Il y voit aussi le point de départ de tout ordre social et de toute institution sociale. | que dire de "l'ordre social et de toute institution sociale" qui ont leur point de départ dans le "jouer à la nature", quand la "nature" est une construction historique (mâle-blanc-cis-het-)humaine ? "nous parlons de la croissance et du déclin d'un marché boursier ou d'une civilisation, comme si c'étaient des organismes vivants..." en particulier depuis la *renaissance*, dont la philosophie de la "nature" est cristallisée dans le *discours de la méthode* écrit par Descartes en 1673, la "nature" est considérée comme une "ressource" que les humains se doivent de modeler au travers de la "culture". cette rhétorique est utilisée pour légitimer des mentalités pour lesquelles les "ressources" naturelles – incluant les humain-es – sont ouvertes à l'exploitation et l'aliénation. (Claude Calame, "pour dépasser l'opposition nature/culture : une perspective anthropologique et altermondialiste", dans : *les possibles* n°3, printemps 2014) quels genres "d'ordre social et [d'institutions sociales]" peuvent possiblement venir du "jouer à la [conception-humaine-blanc-cis-

het-exploito-aliénée-de-la] nature” ? par exemple : “parler de ‘l’économie’ *comme s’il s’agissait d’un système autosuffisant* avec des ‘besoins’ définis qui doivent dicter la vie et avoir la priorité dans le raisonnement gouvernemental, c’est ignorer son statut d’appareil de capture.” (massumi, 2018).. plus grand est “l’arbre”, plus forte est la chute... |

Le jeu de représentation est donc aussi instrumental, ou écologique, qu’il est sacré. Huizinga, peu après avoir commenté Frobenius, cite les *Lois* de Platon :

“Dieu seul est digne du plus grand sérieux, mais l’humain-e est le jouet de Dieu et c’est ce qu’il y a de mieux en ellui. C’est pourquoi tout homme et toute femme doivent vivre leur vie en conséquence, jouer aux jeux les plus nobles et avoir un autre esprit que celui qu’iels ont actuellement.” [Platon condamne la guerre et poursuit] “La vie doit être vécue en jouant à certains jeux, en faisant certains sacrifices, en chantant et en dansant, et alors un-e humain-e sera capable d’apaiser les divinités et de se défendre contre ses ennemi-es et de gagner le combat.” | avon-nous vraiment besoin de cette rhétorique injonctive de la hiérarchie, du militarisme, du sacrifice et de l’agonisme pour parler de “jeu” ? parlons comme nous mangeons – comme nous *voulons* manger.. “l’invention d’une alter-économie anarcho-communiste devrait non seulement *rejeter le marché* comme principe d’organisation, mais aussi construire consciencieusement des mécanismes pour *éviter activement le retour* de ses tendances constitutives.” (massumi, 2018).. et j’imagine que cela vaut pour toute proposition alter-oppressive... |

Huizinga poursuit en posant la question suivante : “Dans quelle mesure ces activités sacrées qui procèdent des formes du jeu [c’est-à-dire des formes mimétiques]

procèdent-elles aussi des attitudes et de l'humeur du jeu ?”

Il répond : “Le jeu authentique et spontané peut aussi être profondément sérieux... La joie inextricablement liée au jeu peut se transformer non seulement en tension, mais en exaltation. La frivolité et l'extase sont les deux pôles entre lesquels le jeu se déplace.”

Les sports, les festins et les fêtes des jours fériés (jours saints)¹² ne sont pas moins sacrés parce qu'agréables.

Il a été suffisamment constaté qu'aujourd'hui il n'existe plus de rituels sacrés ayant la moindre fonction représentative, et donc apaisante, que chacun pourrait observer, encore moins ressentir. Ce n'est que dans des sports tels que le surf, les courses de motos et le parachutisme, dans les protestations sociales telles que les *sit-ins*, et dans les paris contre l'inconnu tels que les alunissages, que nous nous rapprochons officieusement de ces rituels. | mais ne pourrions pas “parier” sur la fin du capitalisme anthropo-occidentalo-centré-néo-liberalo-authoritari-patriarcalo-hétéronormativo-racisto-(post/néo?)colonialo-extractiviste ? ça resterait un pari contre l'inconnu, à ce que je sache... d'ailleurs : il se peut que j'aie oublié des épithètes... celui qui ne sait pas une chose en sait une autre... | Et pour la plupart d'entre nous, ces expériences sont acquises indirectement, par la télévision | et toute sorte d'écrans |. Nous participons seul-es, immobilisé-es.

L'activité d'imitation des adultes modernes décrite plus haut est probablement instinctive, comme celle des enfant-es. Comme celle des enfants, elle peut aussi être inconsciente, comme la féminisation des meubles à l'époque victorienne, ou délibérée et consciente dans le cas de certain-es artistes et scientifiques d'aujourd'hui. Mais en général, il s'agit d'une activité aléatoire et occasionnelle, une fonction spécialisée de professions concernées par d'autres questions. Le-la concepteur·rice d'un sous-marin atomique ne se prend pas pour Jonas fabriquant une baleine pour lui-même, même s'iel sait que ses prédécesseur-es ont étudié les baleines et les poissons et leurs aquadynamismes. Le-la constructeur·rice d'une fusée Apollo est peut-être au courant de symbolisme freudien

¹² Note de matteo demaria : allan kaprow parle plus généralement de “holidays (holy days)”, un jeu de mots intraduisible en français, mais qui donnerait littéralement : “vacances (jours saints)”.

bien connu, mais iel ne cherche pas principalement à créer un pénis en érection. Iel ne cherche pas non plus à s'amuser. | cela dit, la fusée en forme de pénis de bezos était sarcastiquement/dépressivement amusante à regarder... |

Les aspects pratiques “sérieux”, la concurrence, l'argent et d'autres considérations sérieuses entravent le chemin. Une telle discontinuité et une telle spécialisation produisent un sentiment de séparation de l'ensemble de la vie et masquent également l'activité d'imitation ainsi que le plaisir qu'elle pourrait procurer. Le résultat n'est pas du jeu, mais du travail.

Travail, Travail, Travail

Epworth, Angleterre (UPI) – Quelques minutes après qu'une équipe d'ouvrier-es ait placé une nouvelle couche de goudron sur la rue principale de cette petite ville des Midlands, une autre équipe d'ouvrier-es est apparue et a commencé à la déblayer. “C'est juste une coïncidence que les deux équipes aient travaillé en même temps”, a déclaré un-e fonctionnaire local. “Les deux travaux devaient être effectués”.

–New York Times, *environ décembre 1970*

Coureur

St. Louis, Missouri, Washington University – (1er jour) Un kilomètre de papier goudronné est déroulé le long d'une route. Des blocs de béton sont placés sur le papier tous les vingt pieds. (2ème jour) La procédure est répétée en sens inverse, la deuxième couche de papier goudronné étant posée sur la première. On répète à nouveau dans le sens inverse. (3ème jour) Le papier goudronné et les blocs de béton sont retirés.

–*Activité, A.K., 9-11 février 1968*

L'imitation telle qu'elle est pratiquée par les artistes du non-art peut être une façon d'aborder le jeu sur un plan à la fois moderne et transcendant, qui, parce qu'il est intellectuel – ou mieux, intelligent –, il peut être apprécié par les adultes qui ont peur d'être enfantin-es. Tout comme le

jeu d'imitation des enfants pourrait être un rituel de survie, ceci pourrait être un stratagème pour la survie de la société. Dans le passage de l'art au non-art, le talent de l'artiste pour révéler l'interchangeabilité des choses pourrait être mis à la disposition de "la civilisation et ses mécontentements", c'est-à-dire être utilisé pour rassembler ce qui a été séparé.

Mais si tout le monde profane est un terrain de jeu potentiel, le seul tabou qui nous empêche d'y jouer est notre dépendance à l'idée du travail. Le travail ne peut être banni par la volonté divine ; il doit être remplacé par quelque chose de mieux. Pour deviner comment cela peut se faire, il faut examiner la signification du travail dans notre société – même si c'est avec une expertise minimale. Une chose est claire : le concept de travail est incompatible avec celui de jeu, enfantin ou sacré.

*Home Work*¹³

L'Europe occidentale et les États-Unis, au cours de l'industrialisation, ont développé un style de vie pratique d'abnégation, dans le but de faire croître et d'engraisser des machines. Peut-être conçu au départ comme une "escroquerie" de la classe moyenne à l'égard des travailleurs-euses, ce style de vie a rapidement escroqué les escrocs. Le travail et la douleur étaient intériorisés comme des hautes vérités ; c'était bon pour l'âme, si ce n'est pas pour le corps (puisque celui-ci passait dans la machine). | le capitalisme – avec tous les épithètes sus-mentionnés, et aussi ceux oubliés – *est* une "machine". nous "engraissons" tous-tes cette "machine". et cette "machine" nous affame – corps et esprit... quand je dis "nous", je ne pense pas inclure tous-tes les (non)êtres-(non)humains, puisque certain-es d'entre elleux – apparemment environ 1% du total des humain-es – mangent en fait des repas plutôt bons... et maintenant que j'ai écrit ça, je me dis que, très probablement, aucun-e des "humain-es qui mangent en fait des repas plutôt bons" ne lira jamais ça... "les impératifs de productivité

13 Note de matteo demaria : Allan Kaprow utilise l'expression "Home Work" — "travail à domicile" — probablement pour son correspondance au mot "homework" — "devoirs".

sont des impératifs de survie ; or les gens veulent désormais vivre, non seulement survivre.” (raoul vaneigem, *traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967) ... les gens veulent toujours “vivre”, j’imagine... |

Mais la situation a changé. | a-t-elle changé ? | L’industrialisation a atteint son objectif, et nous vivons dans le “village global” des contacts communicationnels, avec toutes les nouvelles perspectives et problèmes que cela implique. | par exemple, le problème de *l'apparence* “des contacts” ? est-ce “l’objectif” atteint ? | Le problème n’est plus la production mais la distribution ; ce n’est même pas la simple distribution mais la qualité et les effets organiques de la distribution. Et ce qui importe, c’est la qualité et la distribution, non seulement des biens, mais aussi des services. | de tout... |

L’agriculture, l’exploitation minière et la fabrication, dans ce pays, largement mécanisées, nécessitent chaque année moins de travailleur·euses supplémentaires pour mettre en œuvre des niveaux de production en constante augmentation. Il est probable que la main-d’œuvre se stabilisera, puis diminuera fortement avec l’automatisation croissante. | plutôt que “largement mécanisés” – ou “largement” automatisés – ces processus sont “largement” externalisés vers des parties moins visibles du monde et/ou de la société... loin des yeux, loin du cœur... ne pourrait-on pas “simplement” réduire les niveaux à la fois les niveaux de “input” et de “output” ?... loin du cœur, j’imagine... | En revanche, les industries de services en pleine expansion, composées principalement de personnes | les soi-disant “*ressources humaines*”, ou “*capital humain*” (massumi, 2018) | plutôt que de biens et d’équipements, représentent aujourd’hui environ 50 pour cent de la main-d’œuvre nationale et devraient atteindre 70 pour cent de la main-d’œuvre totale au cours des prochaines décennies (*Fortune*, mars 1970, p. 87). | entre 1991 et 2019 le pourcentage de personnes employées dans les “services” est passée de 72 à 78 du total des personnes employées aux états unis, et de 34 à 54 à l’échelle du monde. (<https://data.worldbank.org/indicator/SL.SRV.EMPL.ZS>). nous y voilà ! d’ailleurs : les “*ressources humaines*” font toujours partie de la “main d’œuvre”... “les travailleur·euses immatériel·es sont [...] des étranger·es alié-

né·es connecté·es par les technologies numériques jusqu'à ce qu'iels en décident autrement. les instructions qu'iels reçoivent devraient les informer qu'une partie de leur travail consiste à créer plus de travail, à créer leur travail, même s'il existe déjà un surplus de travail lui-même." (bureau for open culture, *a manual for the immaterial worker*, 2011), puisque "un·e individu·e est du capital humain dans la mesure où iel arrive à incarner localement le mouvement global du capital." (massumi, 2018).. |

Mais les services – qui comprennent les gouvernements locaux et fédéraux, les transports, les services publics et les communications, ainsi que le commerce, la finance, l'assurance, l'immobilier et les professions libérales – sont eux-mêmes en mutation | toujours sans changement... | Les employé·es subalternes, les employé·es de maison et les autres travailleur·euses de services courants, tels que les facteur·rices, les mécanicien·nes, les hommes et femmes de ménage, les employé·es de bureau, les chauffeur·euses de bus et les agent·es d'assurance, occupent des emplois à faible potentiel de croissance ; aucun·e d'entre elleux n'a un statut social important, tous·tes sont mal payé·es et leur intérêt intrinsèque en tant que profession est faible, voire inexistant. Dans une période de mobilité à grande échelle, physique et sociale, iels apparaissent comme des impasses, ce qui laisse vaguement entendre que ceux qui exercent ces emplois sont elleux-mêmes mort·es. | "vaguement entendre que ceux qui exercent ces emplois sont" *tués* par ces emplois ? "l'obligation de produire aliène la passion de créer." (vanneigem, 1967) |

Pendant ce temps, les panneaux d'affichage, les magazines et les téléviseurs invitent tout le monde à une vie agréable faite d'aventures, de sexe et de jeunesse éternelle ; le président américain lui-même consacre son gouvernement à l'amélioration de la "qualité de vie". Les syndicats font grève non seulement pour obtenir des salaires plus élevés, mais aussi pour obtenir de meilleures conditions et des avantages sociaux, des horaires plus courts et des congés payés plus longs. Plaisir et renouveau pour tous·tes. Compte tenu de ces pressions, il est probable que de nombreuses professions pénibles finiront par être automatisées en même temps que l'industrie,

tandis que d'autres disparaîtront simplement à mesure que les travailleur·euses les abandonneront. | en laissant de côté la soi-disant "automatisation", j'imagine qu'il est difficile pour les travailleur·euses d'abandonner ce dont iels pourraient avoir besoin – qui est plus souvent de l'*argent* que du *travail*... et "demain elle appâtera ses cinq heures d'usure quotidienne exigées par un temps de créativité qui croîtra dans la mesure où elle pourra l'emplir d'une impossibilité de créer (la fameuse organisation des loisirs)." (vanegheim, 1967).. "la combinaison de technologie, social et physique entre en collision dans une totalité qui fait que la vie du·de la travailleur·euse immatériel·le est entièrement consommée par le travail. le bagage est léger pour ce·tte travailleur·euse. iel peut travailler n'importe où parce que ses outils de production sont l'écran, le téléphone, le clavier et bien sûr l'esprit, sans oublier les idées. le travail qu'iel fait, cependant, est intangible et la ligne de production continue, immuable, sans aucune preuve réelle du temps qui s'est écoulé entre le matin, l'après-midi, le soir, de la nuit à l'aube à nouveau. tout ce qui est solide s'évapore dans l'air." (bureau for open culture, 2011) "le potentiel de l'économie est en fin de compte un potentiel de vie. [...] le capital a sa main invisible sur le pouls de la vie." (massumi, 2018).. |

Toutefois, les services plus modernes, tels que la gestion d'entreprise, la recherche scientifique et technologique, l'amélioration de la protection de l'environnement, les communications, la consultation en planification, la dynamique sociale, le vaste domaine de l'éducation de masse et le droit international, extra-atmosphérique et sous-marin, se développent à un rythme exponentiel. Il s'agit de professions vitales offrant des possibilités de développement (et donc de développement personnel) apparemment illimitées ; elles permettent de voyager dans le monde entier et de vivre de nouvelles expériences ; elles sont bien rémunérées et leur statut est considérable. | elles se sont certainement bien développés, en particulier lorsqu'ils sont guidés par la "gestion d'entreprise" et nourris par la nourriture d'entreprise. la nourriture d'entreprise, et ses administrateur·ices/manager·euses, cherche à faire chier de l'argent aux gens, pendant que leurs organes vitaux se décomposent. les administrateur·ices/ma-

nageur-euses prennent ensuite la merde – l’argent – et en donnent un tout petite quantité aux gens, pour les nourrir, de manière à maintenir l’illusion que nous avons besoin d’elleux – de ça, l’argent, la “nourriture d’entreprise”... iels sont si gentil·les... merci... mais non merci... “l’argent n’est pas seulement une relation sociale. il est l’opérateur d’une relation de pouvoir qui est un facteur constitutif de la société – mais plus encore, de la vie. l’argent s’arroge des pouvoirs vitaux. (cooper 2008)” (massumi, 2018) j’ajouterais aussi que nous savons maintenant que le “développement personnel” est une métaphore légèrement poétique pour reconnaître que l’on est un·e “ressource/capital humain·e” qui a besoin d’être développé de manière à en extraire un gros tas de fric, et cela alors que l’on se sent accompli·e – emplie de bonnes intentions, tout comme la route pour l’enfer... “nous voulons tous·tes croire que nous sommes libéré·es des produits du capital. pourtant, l’instabilité de la présence du·de la travailleur·euse immatériel·le, de sa relation quotidienne au temps, rend la nécessité des choses matérielles cruciale pour la possession et le contrôle du quotidien.” (bureau for open culture, 2011).. |

Alors que les services routiniers sont à peine nécessaires, les nouveaux services sont importants. Grâce aux machines et à la législation, les services routiniers requièrent de moins en moins de temps pour le·la travailleur·euse ; bien que les nouveaux services prennent effectivement plus de temps, ils fonctionnent dans un temps plus flexible et, en un sens, “croissant”. Le temps qui est simplement rempli est avilissant, mais le temps qui est flexible et personnalisé est du temps libéré. | “*flexibilisation*: un terme associé au néolibéralisme, ou plutôt qui a été volé par le néolibéralisme. nous voulions [nous voulons toujours] avoir la possibilité de choisir quand et où réaliser nos activités et comment utiliser notre temps. le problème est que le cadre légal enlève ce pouvoir de décision aux personnes, pour le mettre entre les mains des patron·nes qui exploitent notre temps en faveur d’une accumulation de capital.” (patricio gil flood, “flexibilitisation”, dans : patricio gil flood (dir), 2021)... dans leur livre *le nouvel esprit du capitalisme*, luc boltanski et ève chiapello analysent comment l’idéologie entre-

premier/manageriale a “appris” des contre-discours et intégré les notions de “autonomie” et “flexibilité” – “théoriquement” issues d’une critique “artiste” du capitalisme – au sein d’un “nouvel esprit du capitalisme”... ce qui ne le tue pas le rend plus fort ? | La possibilité de se déplacer, dans l’espace, le temps et l’esprit, est | supposée être une mesure de la libération. Comme de plus en plus de jeunes demandent et reçoivent une éducation poussée, les rangs des services modernes se gonfleront, l’appétit du public pour consommer ce qu’ils offrent augmentera, et le monde continuera à changer – alors que sa base morale restera probablement ancrée dans le passé : le travail. | ah... on y est, carrément... “consommer” et “travail” iraient-ils ensemble ? d’ailleurs : j’imagine que “le travail” peut “consommer” le corps et l’esprit d’une personne... “consomme, travaille et ferme-ta-gueule” (chant français entonné lors de manifestations par des personnes probablement-sympathisantes-anti-capitalistes)... même si je n’aime pas vraiment le ton affirmatif de ce chant, comme si tout ce que nous voulions faire était “fermer-notre-gueule”, “consommer” et “travailler”... |

Le travail ? Pour presque tout le monde, la semaine de travail a été réduite à cinq jours. Les journées de travail sont régulièrement raccourcies, les périodes de vacances rallongées. La semaine de quatre jours est de plus en plus expérimentée, et on prédit une semaine de trois jours. | peut-être l’ai-je – l’avons-nous ? – ratée ? | Même si cette dernière prédiction est un peu utopique | ah ! |, cette espérance psychologique est répandue et affecte les performances au travail | ne devrions-nous pas plutôt dés-affecter les “performances” ? |. En conséquence, le sens du travail devient | pourrait devenir ? | flou car une pression constante est exercée pour l’éliminer ou le falsifier s’il ne peut être éliminé.

Cette question est traditionnellement combattue par les grandes entreprises (c’est-à-dire les industries de production, de biens, de transport et de services de base) et par les syndicats, qui représentent toujours la majeure partie de la main-d’œuvre du pays. Supposons que les entreprises veuillent automatiser et supprimer les salaires coûteux. Cette décision pourrait entraîner une réaction en chaîne : une réduction de la semaine de travail, ce qui

pourrait coûter à des milliers de personnes leur emploi et à la société plus qu'elle ne peut se permettre. Les résultats vont rarement de soi. Les travailleur·euses interviennent immédiatement et insistent sur la constitution d'équipes de travail alors qu'un·e seul·e travailleur·euse, voire aucun·e, n'est nécessaire. Le management souffre d'être empêché de se moderniser liels ont plutôt pas mal "modernisé"... 1999: "le nouvel esprit du capitalisme"; 2021: "'uber' über alles"... | ; la main-d'œuvre souffre de faire un travail manifestement déshonorant | bullshit? dead-ended? "l'activité vitale est canalisée au maximum en fonction des exigences autoporteuses du capitalisme. l'activité vitale est subsumée au maximum sous le processus capitaliste. l'effet réducteur est de convertir l'individu·e en un *quantum de capital* incarné, vivant pour s'approprier ses propres profits ponctuels (principalement sous la forme d'un salaire annuel ou d'un salaire horaire). [...] l'individu génère un profit privé dans le cadre d'un cycle de conversion entre son activité dans le domaine de la vie et le processus de quantification à l'échelle du système. [...] la vie individuelle est désormais *un degré du capitalisme* qui participe au pouvoir systémique du capitalisme qu'il a de s'animer (son dynamisme autoporteur, son vitalisme machinique)." (massumi, 2018)... |. En résumé, ni le patronat ni les syndicats ne sont particulièrement intéressés par la promotion du temps libre | où par le fait de "bâtir la civilisation du temps libéré" ? (andré gorz, "bâtir la civilisation du temps libéré", in: *le monde diplomatique*, mars 1993) | ; iels veulent faire de l'argent, et l'argent est un gage du travail. Les travailleur·euses accepteront des heures de travail plus courtes si la direction les paie, mais si la réduction de la semaine de travail signifie la perte d'emplois ou de la garantie de la rémunération d'heures supplémentaires durement gagnées, les travailleur·euses s'opposeront au changement (comme iels le font dans les faits ; voir, par exemple, *Newsweek*, 23 août 1971, p. 63). Ainsi, le concept de "travail", maintenu artificiellement, ne peut que susciter les réactions les plus cyniques de la société. | assez cyniquement, l'une des réponses données – à la fois par les (néo)libéraux et les (néo ?)socialistes – à ce problème de travailler-moins-plus-d'argent est le "revenu universel". ce concept pour-

rait remonter à *utopia* (1516) de thomas more, et a été profondément étudié par l'économiste (néo)libéral, vainqueur d'un *prix nobel* (1976), milton friedman... “nous avons certainement devant nous la possibilité d'une sacro-sainte bataille pour la revendication du revenu, comme le font les précaires depuis au moins vingt ans, et comme le suggèrent depuis un certain temps les élites capitalistes plus 'éclairées', en vue d'un redémarrage du cycle production/consommation, suspendu pendant les années de crise. cela dit, je pense que ce n'est pas suffisant [...] ce qui me semble plus approprié, pour la phase actuelle, c'est un changement tout aussi radical dans la façon de voir le travail.” (anna curcio, “lavoro, non lavoro, gratuità”, in: archivio.commonware.org, 6 novembre 2017) |

Les arts sont parmi les derniers vestiges de haut standing de l'artisanat et des industries artisanales. Il est curieux de constater combien ils sont profondément liés à l'idée de travail. Les artistes travaillent à leurs peintures et à leurs poèmes ; de cette sueur naissent les œuvres d'art¹⁴. Après la révolution russe, les artistes ont commencé à se considérer comme des *travailleur·euses*, au même titre que les ouvriers d'usine. Aujourd'hui, la coalition politique réformiste Art Workers Coalition, dans son nom et dans certains de ses discours, continue de faire appel aux valeurs de ralliement du “peuple” et d'une “honnête journée de travail”. L'art, comme le travail, est pittoresque. | la “rhétorique” du travail est toujours présente aujourd'hui. par exemple, en 2020 aurélien catin a publié un livre traitant du “salaire au travail artistique” (*notre condition*). il y a d'autres exemples dans d'autres pays... je ne suis pas sûr de comprendre si le mot “travail” est employé en tant que symbole idéologique... ou par manque d'un autre terme... ou s'il est employé de manière à ce que les preneur·euses de décisions puisse y comprendre quelque chose, puisqu'ils ont généralement un vocabulaire étroit (d'esprit)... la personne qui veut parler aux chiens doit apprendre à aboyer... je suis assez sûr que l'usage de ce terme rappelle la “lutte des classes”, et donc un idéal-idéaliso-esthétisé de “révolution”... mais au même temps, comme le mot “travail” est relié à “aliénation” et “exploitation”, en appe-

14 Note de matteo demaria : comme déjà signalé avant, en anglais “œuvre d'art” se dit “art work” ou “work of art”, terme employé par Kaprow, et qui permet un meilleur jeu de mots en anglais que “travail/oeuvre” en français.

lant les artistes - en nous appelant nous-mêmes - "travailleur·euses", voulons-nous devenir "alié·né·es" et "exploité·es" - si nous ne le sommes pas déjà... parlez du diable, et il apparaîtra... ou peut-être que "accorder aux artistes le statut de travailleur·euses renverserait l'éthique du travail en vigueur, le présupposé de la nécessité, de la désirabilité du travail et s'opposerait à l'idée de pénibilité et d'utilité come légitimant un revenu". (Julien marmet, "rémunération", dans : patricio gil flood (dir), 2021) ??? bon... anyways... "nos résistances au capital et au pouvoir doivent s'efforcer d'incarner aujourd'hui les qualités qui caractériseront le futur post-capitaliste. la tâche immédiate est de créer des *zones autonomes temporaires* qui pourraient libérer le potentiel post-capitaliste dans la nature, pour qu'il prolifère." (massumi, 2018)... l'*in* - art, comme l'*in* - travail, pourrait-être *in* - finiment (drôle)... |

Contrairement à cette éthique du travail, nos attitudes sous-jacentes envers les objectifs de la vie sont en train de changer, et pas seulement dans les habitudes de travail. Le "marché du plaisir" – divertissements, loisirs, tourisme – selon le magazine *Look* (29 juillet 1970, p. 25), représente environ 150 milliards de dollars par an et devrait atteindre 250 milliards de dollars en 1975, "dépassant ainsi tout le reste de l'économie". | "le plaisir est une sorte de plus-value de la vie bien connue du capitalisme néolibéral et bien articulée avec lui, au point même de remplir une fonction régulatrice dans la vie du capital humain (en donnant naissance à des industries entières : le secteur du divertissement)." (massumi, 2018).. "l'industrie du voyage et du tourisme états-unienne a généré plus de 1,6 trillions de dollars de rendement en 2017." (selectusa.gov)... "l'industrie des médias et du divertissement états-unienne est la plus grande au monde. avec 717 milliards de dollars, elle représente un tiers du total de cette industrie dans le monde [...] l'industrie états-unienne devrait atteindre plus 823 milliards de dollars d'ici 2023." | Mais pour expier cette indulgence, le public américain a permis à son gouvernement de dépenser en 1970 plus de 73 milliards de dollars, soit 37 % de son budget annuel, pour la guerre et l'armement (encouragé en toute confiance par une dépense globale, en 1969, de quelque 200 milliards de dollars). En fait, selon le sénateur Vance Hartke

dans un rapport à la commission des finances du Sénat, nos dépenses militaires étaient d'environ 79 milliards de dollars en 1968 et ont augmenté à un taux annuel de 12 % depuis 1964 ; avec ce taux d'augmentation, les dépenses militaires en 1971 seront de 107,4 milliards de dollars (*Vista*, mars-avril 1970, p. 52). | “le budget états-unien pour les dépenses militaires et de défense en 2019 a été de 731,75 milliards de dollars, ce qui représente une augmentations de 7,22% depuis 2018.” (macrotrends.net) |

L'État représente notre conscience avouée. L'amusement, semble-t-il, n'est pas encore amusant ; il nous a à peine détournés de la courante “névrose du week-end”, qui nous laisse anxieux·ses de jouer mais incapables de le faire. | “les marchandises ne sont pas seulement des choses ou des réalités extérieures. elles sont aussi ce qui nous occupe en étant porteuses d'injonctions relatives à notre manière de passer le temps.” (pierre bazantay, yves hélias, “genèse de la banalyse, ou ceci n'est pas une œuvre”, dans : *éléments de banalyse*) | Encore plus d'excuses pour essayer. Il est tout à fait clair que nous ne voulons pas travailler mais que nous sentons que nous devons le faire. | sigh... | Alors nous ruminons et nous nous battons.

Jouer, c'est vraiment pécher. Chaque jour, des centaines de livres, de films, de conférences, de séminaires, de séances de sensibilisation et d'articles constatent avec gravité nos inquiétudes quant à notre incapacité à jouir librement de quoi que ce soit. Mais ces commentaires, lorsqu'ils proposent une aide, n'en proposent pas une bonne, en récitant la formule standard : *travailler* en faisant l'amour, *travailler* en jouant. | “je regarde les séries américaines et virtuellement je me transforme en un·e travailleur·euse passionné·e, je suis le·la détective qui n'a pas besoin de vie sociale, le·la médecin qui vit à l'hôpital et étudie des cas étranges pendant la nuit pour sauver un·e patient·e en phase terminale, je suis le·la boxeur·euse qui se surpasse et n'arrête jamais de s'entraîner ; l'avocat·e à la parfaite rhétorique qui construit des argumentations irréfutables. je suis cet être concentré et créé pour faire et être cela et seulement cela. un·e professionnel·le. le divertissement est une forme de culte du travail, le non-travail est pensé pour glorifier une vie centrée sur le

travail. dans le langage du divertissement, la passion, proche de l'obsession, est une bonne chose si elle est concentrée sur le travail." (lucas daglio, "divertissement", dans : patricio gil flood (dir), 2021) "ce pouvoir fabrique ainsi la dose de fatigue nécessaire à l'assimilation passive de ses diktats télévisés." (vanegheim, 1967) "l'activité vitale est canalisée vers des modes d'existence et des modes de relation propices à la génération de profits. [...] les formations du pouvoir sont des *appareils de capture*." (massumi, 2018) | Pour nous aider, il faudrait qu'iels nous incitent à revoir en profondeur notre attachement au travail et à la culpabilité, ce qu'iels ne feront pas. Nous vivons selon une mentalité du manque dans une économie en surplus potentiel. | potentiel ?! | Avec du temps libre que nous ne pouvons pas consacrer à nos vies personnelles, nous nous condamnons, comme on nous l'a appris, pour avoir perdu du temps. | "se laisser flâner au hasard, se perdre dans une ville que pourtant on connaît, accorder du temps à une conversation qui n'en finit pas de se faire et se défaire, oublier un rendez-vous, prolonger l'insomnie jusqu'au matin, se réconcilier pour un temps avec nos fantômes – sont autant de moments qu'on arrache à une économie des liens qu'on voudrait régler autant que notre 'emploi du temps'." (dans : *work less to read more* [...], 2015) |

Fondamentalement, notre mode de vie, qui se reflète dans notre vie amoureuse ainsi que dans notre politique étrangère, croit en la façon dont les choses étaient autrefois. Dès la rédaction de la Déclaration d'indépendance, une ambivalence à l'égard du plaisir a été évoquée dans le salut à notre droit à "la vie, la liberté et la poursuite du bonheur". La partie "poursuite" semble avoir occupé la majeure partie de notre temps, laissant entendre que le bonheur n'est qu'un rêve... | "l'ontopouvoir prend le pas sur le biopouvoir, avec ses pouvoirs de production intensifiés : son pouvoir de chasser la vie, l'incitant à prendre sa propre forme, la poussant à s'autoproduire en tant que capital humain (le mot 'produire' prend ici des connotations similaires à celles du mot 'producteur' dans l'industrie du divertissement). le capital humain, à son niveau le plus intense, est le mode de capture le plus direct des mouvements d'excès promus par l'ontopouvoir." (massu-

mi, 2018)... the future (we) struggles against being mastered... le futur – nous – nous battons contre notre maîtrise... | Nous avons du mal à ne pas avoir de mal.

Il y a jeu et jeu¹⁵.

Le système éducatif national doit assumer une grande partie de la responsabilité de la perpétuation et de la défense de ce qui ne va pas chez nous : nos valeurs, ce qui est bon ou mauvais, ce qu'il faut faire et ne pas faire. Les éducateur·rices du vingtième siècle, nous le savons tous, agissent *in loco parentis*. Les directeur·rices et les doyen·nes aiment prononcer ces mots latins de manière rassurante parce qu'ils savent combien il est presque impossible pour les mères et les pères d'élever leurs enfants, avec tout le temps qu'ils passent à se déplacer sur les autoroutes, à faire des achats, à prendre des vacances et à travailler. Et puis, comme tout le monde, les parent·es sont des spécialistes de ce qu'ils font. Iels dépendent donc d'autres spécialistes, les éducateur·rices, pour faire ce qu'ils ne peuvent pas faire, et iels s'inquiètent que la télévision fasse un meilleur travail qu'elleux tous·tes. | je ne suis pas vraiment sûr qu'elle fasse un 'meilleur' travail... mais les "spécialistes" de la télévision – et tous·tes les "spécialistes" de tous les réseaux-de-masse-sociaux-et-qui-ne-devraient-vraiment-pas-être-appelés-sociaux... – font certainement quelque chose qui a un plus grand impact que "l'éducation" – et il se pourrait que cela rime avec *-ation*... comme ces médias ont un impact sur nos consciences, ils ont un impact sur nos processus de subjectivation – comment nous nous voyons dans le monde dans lequel nous nous voyons... ne devrions-nous pas considérer des hack-ternatives ? |

Considérez ce qui arrive aux enfants après l'âge de cinq ou six ans. Au début, iels adorent l'école et supplient souvent pour y aller. L'enseignant·e semble apprécier aussi. L'enseignant·e et les enfants *playent*. Mais dès la première ou la deuxième année, *Dick et Jane*¹⁶ découvrent

15 Note de matteo demaria : l'original est : "Playing and Gaming". Puisque "play" et "game" se traduisent tous deux par "jeu" en français, et la nuance étant expliquée dans le texte, j'ai fait le choix d'employer les termes anglais lorsqu'il était nécessaire de marquer la différence.

16 Note de matteo demaria : "Dick et Jane sont les deux personnages principaux créés par Zerna Sharp pour une série de livres de lecture de base écrits par William S. Gray pour apprendre à lire aux

qu'apprendre et se faire une place dans le monde ne sont pas du tout des jeux d'enfant, mais un travail difficile, souvent terriblement ennuyeux.

Cette valeur sous-tend presque tous les programmes éducatifs. "Travaillez dur, et vous irez de l'avant" est un guide non seulement pour les étudiant·es mais aussi pour les éducateur·rices. "Aller de l'avant" signifie être le·la chef·fe de file. L'autoritarisme supprime le rôle accueillant du *play* et lui substitue le *game* agonistique. La menace de l'échec et du licenciement pour cause de faiblesse pèse sur chaque individu·e, du·de la directeur·rice d'université au·à la directeur·rice d'école.

Les élèves sont en compétition pour les notes, les enseignant·es pour la classe la mieux disciplinée, les directeur·rices pour des budgets plus élevés. Chacun·e accomplit le rituel du *game* selon des règles strictes, parfois dans les règles de l'art, mais il n'en reste pas moins que la multitude s'efforce d'obtenir ce que seule une minorité peut avoir : le pouvoir.

Calendrier

planter un carré de gazon
au milieu de gazon semblable

en planter un autre
au milieu d'une herbe un peu moins verte

planter quatre autres carrés
dans des endroits de plus en plus secs

planter un carré de gazon sec
au milieu d'herbe semblable

en planter un autre
au milieu d'une herbe un peu moins sèche

planter quatre autres carrés
dans des endroits de plus en plus verts

*–Activité, A.K., California
Institute of the Arts,
2 novembre 1971*

enfants." (traduit de la version anglaise de Wikipedia)

En dépit, et peut-être à cause, des révélations de Freud et d'autres psychologues, les *games* auxquels les gens jouent sont joués pour gagner. Les formes des sport, des échecs et autres divertissements sont symboliquement apparentées | directement reliées ? | aux formes des affaires, de l'amour et du combat. | après tout, "what is *love*? / baby, *don't hurt me / don't hurt me, no more...*" (had-daway, 1993)... certifié or aux états unis avec plus de 500.000 ventes (wikipedia)... "des affaires, de l'amour et du combat"... | *Homo Ludens*, le classique de Huizinga cité précédemment, documente abondamment l'omniprésence de ces transferts. Comme le *play* direct est refusé aux adultes et progressivement découragé chez les enfants, l'impulsion de jouer n'émerge pas seulement dans les vrais *games*, mais aussi dans les *games* non déclarés du pouvoir et de la tromperie ; les gens se retrouvent à jouer moins les un-es avec les autres que les uns-e sur les autres ou les un-es contre les autres.

Un-e enfant joue sa mère contre son père, en utilisant les marques d'affection comme récompense du jeu. Dans le *game* de la diplomatie internationale, une nation forte joue à aider les nations plus faibles pour obtenir leur subordination politique et forcer la main de ses concurrent-es. Un-e jeune cadre sur la voie de l'ascension joue l'offre de promotion d'une entreprise contre celle d'une autre. Dans le même esprit, une grande entreprise stimule et joue sur les appétits du public dans ses campagnes publicitaires, en jouant contre les tactiques similaires de toute une industrie. La guerre elle-même est le jeu des généraux, dont les exercices sont appelés à juste titre jeux de guerre. Comme la civilisation vit pour rivaliser et rivalise pour vivre, ce n'est pas un hasard si l'éducation dans la plupart des régions du monde est profondément impliquée dans des jeux de lutte agressive. L'éducation joue à ignorer ou à nier cette lutte (en lui substituant les métaphores de la démocratie | la soi-disant méritocratie |) tout en perfectionnant ses formes et en encourageant la participation à celle-ci dans chaque exercice réalisé en classe (prenez, par exemple, l'une de ses diversions les plus agréables, le concours d'orthographe).

Ceux qui planifient les programmes d'instruction publique doivent d'abord apprendre, puis célébrer, l'idée

du *play* – mais du jeu comme étant intrinsèquement bénéfique, du *play* dépourvu de la théorie des *games*, c'est-à-dire dépourvu de gagnant·es et de perdant·es. Huizinga, qui écrivait et donnait des conférences dans les années trente dans une Europe économiquement déprimée et politiquement instable, et qui a finalement publié son livre en Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale, n'aurait pas pu imaginer facilement le potentiel social du jeu non compétitif. Pour Huizinga, le jeu sous la forme agonistique était un moyen de décharger et de clarifier la violence et la déraison. Bien que lui et les théoricien·nes précédent·es, de Kant et Schiller à Lange et Groos, aient reconnu le jeu pur, iels ne pensaient pas qu'il était suffisant en soi ; il était "primitif" et avait besoin des formes "supérieures" de conscience tragique que les *games* (et l'art vu comme un *game*) fournissaient. Aujourd'hui, les conditions sont différentes, et il est évident que les jeux agonistiques, aussi ritualisés soient-ils, sont des témoignages des forces qu'ils subliment. Quiconque ait vu *Berlin Olympiade*, le grand film de Leni Riefenstahrs sur les Jeux olympiques de 1936, n'a pas besoin d'en être persuadé. Par le biais de l'art et du sport, iels ont fortement persuadé les spectateur·rices qu'une race maîtresse était le prix de la lutte perpétuelle.

De même, la réelle substance et le stimulus de notre "marché du plaisir", en particulier dans le domaine du divertissement et des loisirs sportifs, ce sont les superstars, les ventes de disques, les cotes de popularité, les prix, le fait d'arriver le-la premier·e quelque part, d'attraper le plus gros poisson, de battre la maison à Las Vegas. Quel plaisir !

Charité

acheter des piles de vieux vêtements

les laver

dans des laveries automatiques de nuit

et les redonner

aux magasins de vêtements d'occasion

–*Activité, A.K.,
Berkeley Unified School District,
March 7, 1969*

On ne peut ignorer cette différence essentielle entre *play* et *game*. Les deux impliquent une fantaisie libre et une apparente spontanéité, les deux peuvent avoir des structures claires, les deux peuvent (mais ne doivent pas forcément) nécessiter des compétences particulières qui alimentent l'activité. Le *play*, cependant, offre de la satisfaction, non pas dans un résultat pratique déclaré, un accomplissement immédiat, mais plutôt dans la participation continue en tant que fin en soi. | “quelque chose qui est *vécue pour elle-même* ; quelque chose qui est *une valeur en soi, dans la ‘currency’ – liquidité, en(oc)currency – non échangeable de l’expérience.*” (massumi, 2018) | La prise de position, la victoire et la défaite, qui n'ont rien à voir avec le *play*, sont les principales exigences du *game*. Dans le *play*, on est insouciant·e ; dans un *game*, on est anxieux·se de gagner.

Rendre le monde insouciant, convertir une éthique du travail en une éthique du *play*, signifierait renoncer à notre sens de l'urgence (le temps c'est de l'argent) et à ne pas aborder le *play* comme un *game* politique de plus, car cela serait en contradiction avec ce que nous souhaitons faire. Nous ne pouvons pas dire que nous *gamons* afin de ne pas *gamer* : c'est exactement ce que nous faisons depuis le début avec nos vertus judéo-chrétiennes et nos idéaux démocratiques.

La gymnastique, le surf, la course de fond, le vol en planeur font partie de ces sports qui sont parfois pratiqués en dehors de toute compétition, et se rapprochent presque de la condition du *play*. Dans chacun d'eux, un idéal est probablement intériorisé et tient lieu d'adversaire ; mais ce motif de développement des compétences et d'implication intense est bien loin de la mentalité de combat dont dépendent la plupart des sports, comme le football. En général, les entraîneur·euses et les professeur·es de sport exercent leur profession avec un zèle militaire et une discipline parfois meurtrière. Mais une nouvelle espèce, plus philosophique et orientée vers le plaisir, pourrait utiliser les sports non compétitifs | ou les activités |, et leurs ressemblances

avec le mouvement des animaux, des poissons et des oiseaux, comme points de départ pour l'invention par des étudiant·es d'une activité nouvelle dépourvue de la possibilité de gagner ou de perdre. | "avoir sa limite dans l'improvisation est ce qui définit le *play*. le *play* ne devrait pas être confiné à une arène déjà reconnue et conventionnellement définie comme un espace de *play* par les normes existantes au sein de la société." (massumi, 2018) |

Ce n'est pas l'histoire des crimes commis au nom des idées qu'il faut noter, mais les "bonnes œuvres" parfaitement bien intentionnées et sympathiques réalisées par le genre humain qui impliquent des expressions telles que "un sport bon et propre", "une bombe propre", "une guerre juste", "l'esprit de combat" et "la libre entreprise". Il s'agit de la connivence, des votes achetés et du marchandage nécessaire à l'adoption de toute loi éclairée sur les droits civils, la réforme de l'avortement ou les possibilités d'emploi. Ce mode particulier de gratification différée, justifié par une concurrence transcendante ou un mal nécessaire, nous a amenés à pratiquer l'exact opposé de ce que nous prêchons.

Un exemple typique d'apprentissage innovant au lycée est le jeu de simulation. Les élèves d'un cours de politique internationale jouent le rôle des dirigeant·es de certaines nations. Iels jouent des reporter·euses locaux·ales, recueillent des "renseignements" dans des journaux politiques et s'espionnent les un·es les autres ; iels essaient de conclure des accords, exercent diverses formes de pression, utilisent des "forums publics" tels que leur propre presse ou leur version de l'ONU ; iels calculent les probabilités mathématiques de chaque mouvement proposé, tentent la ruse et la tromperie et, en général, essaient de gagner le pouvoir pour le pays qu'iels représentent. L'enseignant·e joue le rôle d'observateur·rice-arbitre et comptabilise les points. Cette éducation réaliste s'est avérée efficace, en particulier pour les fils et les filles de parent·es blanc·hes aisé·es. | lol :(| Elle est très proche des programmes de formation dispensés par l'industrie et le gouvernement à leurs élites les plus prometteuses dans le meilleur du management, du corps diplomatique et de l'armée.

Le problème est manifestement d'ordre éducatif. L'éducation peut aider à changer le système, si elle dispose de suffisamment de temps et d'argent. | temps et argent sont aussi liés que "le temps est de l'argent" et "gagner du temps"... plutôt curieusement, "l'argent c'est du temps" n'est pas une expression courante... comment pourrions-nous délier – *unlink* – l'argent de nos *subjectivités ouvertes* (os) ? d'ailleurs : "dans le *systèmes opérationnels* [os] de type unix, *unlink* est une ligne de commande pour effacer des fichiers." (thefreedictionary.com)... du coup, *go unlink* l'argent... même si j'imagine qu'on vit probablement dans un système de type unix plus proche d'un ios/mac que d'un gnu/linux... "dans le futur postcapitaliste, *le temps n'est pas de l'argent*. c'est de la vie." (masumi, 2018) | Ni les parents, ni les quartiers, ni les communautés qui sentimentalisent le travail dans des formes de partage simples et contrôlables ne peuvent affecter les valeurs de manière aussi significative. L'éducation comprend non seulement les écoles, mais aussi les enseignant-es les plus persuasif-ves et les plus opportun-es, les médias – télévision, radio, cinéma, magazines, panneaux d'affichage – et l'industrie des loisirs | et les réseaux "sociaux" |. Tout ce dont il y a besoin, c'est leur engagement. | ou des hack-ternatives... ou n'importe quel autre moyen de contre/alter-subjectivation... |

Mais, malheureusement, les médias et l'industrie des loisirs ne sont guère susceptibles de nous aider. | ah bon... | Iels sont dominé-es par des intérêts de profit rapide, alors même que leurs technologies sont développées par des hommes et des femmes à l'imagination hors du commun. Actuellement, iels n'offrent que des "services communautaires" symboliques, imposés par le gouvernement et la structure fiscale. Il serait vain de demander à leurs représentant-es de consacrer des installations coûteuses et une exposition de choix à la promotion du *play* ; il faudrait leur montrer que le consumérisme est la forme la plus noble de *play*. | peut-être qu'iels l'on déjà compris tous·tes seul·es... après tout, pour rester dans le langage du "jeu", quelqu'un a écrit en 1971 que la transe aléatoire des client-es qui se meuvent dans un supermarché est plus riche que tout ce qui se fait en danse moderne"... |

Le meilleur pari est encore celui des écoles publiques,

coincées dans les habitudes, la bureaucratie et les concierges. Les directeur·rices d'école et les enseignant·es sont plus susceptibles que les membres de la communauté économique d'envisager la mise en œuvre de changements dans les valeurs humaines. Traditionnellement l'idéalement ? |, iels considèrent | nous considérons ? | que leur vocation est de remplir une fonction sociale positive, voire innovante. Bien qu'à terme, les écoles telles que nous les connaissons puissent céder la place à la technologie de la communication de masse et des loisirs, l'éducation au *play* peut commencer dès le jardin d'enfants et la fac de pédagogie. | pour le moment le plus grandes "avancées" vers ce "céder la place à la technologie de la communication de masse" semble consister à isoler les individu·es – cf : les réunions *zoom*... et je ne suis pas sur que cela ait un très bon impact – sauf quand il s'agit de diminuer les charges logistiques des "fournisseurs de services"... et je ne suis pas sur non plus que "loisir" et "instruction" soient réellement compatibles... peut-être nous (re)créer ensemble serait une bonne option-sans-instruction ? ne transformons pas l'amusement en malice... |

Pour favoriser le *play* comme fondement de la société, une expérimentation à long terme serait essentielle, disons vingt-cinq ans au minimum, avec des évaluations tous les cinq ans. | ou sans évaluations ? | Les programmes d'aide sociale habituels vantés à grands cris, et ajustés aux changements d'administration politique, ne seraient pas envisageables. Le financement devrait provenir de diverses commissions d'éducation des États, de grandes fondations d'intérêt public, de l'industrie et de particuliers, qui utiliseraient tous les programmes fiscaux et les allocations comme incitations, de manière plus complète qu'elles ne le font actuellement. | malheureusement, la majorité des "fondations" n'est pas vraiment "d'intérêt public"... même si j'avoue qu'elles sont généralement intéressées par les intérêts du public – cf : (art-comme-green-comme-edu)washing – ainsi que par les fonds publics – cf : "les programmes fiscaux et les allocations"... les "grandes fondations d'intérêt public" viennent souvent d'un fond industriel, et don productif... tout doit bien finir par être profitable... et là où se

trouve le profit, la perte n'est pas bien loin |

Dans le même temps, les non-artistes qui peuplent désormais la planète, et qui continuent de croire qu'ils font partie de l'Ancienne Église de l'Art, pourraient réfléchir au caractère insatisfaisant de leur position et à la manière dont, en se désengageant, c'est-à-dire en abandonnant la foi, ils pourraient diriger leurs dons vers ceux qui peuvent les utiliser : tout le monde. Leur exemple serait un modèle pour leurs collègues plus jeunes | "tes idéaux semblent tellement hors de portée." (kill your idols, "hardcore circa 2002", in: *kill your idols*, 2002) |, qui pourraient alors commencer à se former pour des rôles constructifs | hack-ternatifs ? | dans l'enseignement public élémentaire et secondaire. Les moins de vingt-cinq ans ont aujourd'hui tendance à ressentir un vif désir de rendre un service humanitaire | de faire une activité (socialement) significative et signifiante ? |, mais chez les artistes avant-gardistes, ce désir est frustré par une profession dépourvue d'utilité propre. L'alternative proposée élimine non seulement ce problème, mais évite aussi le désastre des solutions populistes qui ont dilué et ruiné les grands talents en Russie Soviétiques, en Europe et aux États-Unis dans les années trente.

On ne s'est pas assez intéressé·e aux retours de flamme de la célèbre inutilité de l'art. Les visions utopiques d'une société aidée ou dirigée par des artistes ont échoué parce que l'art lui-même a échoué en tant qu'instrument social. Depuis la Renaissance, l'art est une discipline de l'intimité, le testament du·de la marginal·e au sein d'une urbanisation croissante. | quand "le·la marginal·e n'a pas aidé, consciemment ou non, à *marginaliser* d'autres personnes dans des aires en "urbanisation croissante"... (anna francis, "artwashing' gentrification is a problem – but vilifying the artists involved is not the answer", dans : *fad magazine*, avril 2018)... je ne souhaite pas "vilifier", mais du moins questionner... | Le fait que les spectateur·rices soient seul·ez | isolé·es ? | à sa manière ne donne pas à l'artiste un public ou un rôle politique, puisque la foule ne veut pas qu'on lui rappelle la profondeur de son malheur et ne peut pas le résoudre | ne serions-nous pas un poil classistes là allan ? |, comme le fait l'artiste, en inventant d'innombrables cosmologies personnelles. | les "ar-

tistes” sont-ils forcément plus heureux ? peut-être les in-artistes ? | L’artiste-spectateur-riche, comme William Blake, ne sait pas non plus automatiquement comment régler les conflits salariaux et les problèmes de pollution. La séparation est totale, comme celle de l’âme et du corps.

C’est seulement lorsque des artistes actif-ves cessent volontairement d’être des artistes qu’iels peuvent convertir leurs capacités, comme des dollars en yens, en quelque chose que le monde peut dépenser : le *play*. Le *play* comme monnaie. Le meilleur moyen d’apprendre à *player* est de donner l’exemple, et les in-artistes peuvent le faire. Dans leur nouvelle fonction d’éducateur-rices | ou sans fonction ? |, iels doivent simplement *player* comme iels le faisaient autrefois sous la bannière de l’art, mais parmi celles qui ne se soucient plus de celle-ci. Petit à petit, le label “art” perdra de sa pertinence.

Je soupçonne que les mots statiques, en particulier les noms, sont plus dissuasifs que les coutumes sociales face aux changements induits par des forces non verbales telles que le transport par avion à réaction. L’adaptation au nouvel état de choses est ralentie par le maintien d’un ancien nom, comme quand, jusqu’à tout récemment, on parlait de l’embarquement et du débarquement d’un avion de ligne. Des souvenirs du *Queen Mary*¹⁷ étaient évoqués.

Considérez comment les titres de *financier-e*, *psychiatre*, *impresario-a* ou *professeur-e* pèsent sur ceux à qui ils sont appliqués avec le poids des attributs et des significations accumulés par chaque profession ; chacun impose virtuellement une performance dans ses cadres de référence connus. | personnellement, il me semble que toutes les professions listées au-dessus sont plutôt susceptibles “d’imposer des performances” à d’autres, mais il s’agit peut-être d’une imposition imposée... | Un-e professeur-e agit comme un-e professeur-e, et parle comme tel-le. Un-e artiste obéit à certaines limites de la perception qu’iel a héritées, qui régissent la façon dont la réalité est traitée et interprétée. Mais de nouveaux noms peuvent contribuer au changement social. Remplacer *artiste* par *playeur-euse*,

¹⁷ Note de matteo demaria : “Le RMS Queen Mary, surnommé le Old Lady, est un paquebot transatlantique britannique de la Cunard Line nommé d’après la reine Mary de Teck. Construit au chantier John Brown & Company en Écosse, le Queen Mary est lancé en septembre 1934, et effectue son voyage inaugural en mai 1936.” (Wikipedia)

comme si l'on adoptait un pseudo, est une façon de modifier une identité fixe. Et le changement d'identité est un principe de mobilité, du passage d'un lieu à un autre. | "puisque la puissance du devenir est la puissance du continuum, *la mobilisation doit finalement être celle de la variété [...]*" (massumi, 2018) |

Le travail artistique, sorte de paradigme moral pour une éthique du travail épuisée, se convertit | pourrait se convertir ? | en *play*. En tant que mot de quatre lettres dans une société vouée aux *games*, *play* fait | pourrait faire ? | ce que font tous les gros mots : il met à nu le mythe de la culture par ses artistes, même.

Éducation de l’In-Artiste, Partie III (1971) | et annotations subjectives | | (2021) |

Les modèles des arts expérimentaux de cette génération | les années ‘70 | ont été moins les arts précédents que la société moderne | contemporaine | elle-même, en particulier la façon dont nous communiquons et ce que nous communiquons, ce qui nous arrive au cours du processus et la façon dont cela peut nous relier aux processus naturels au-delà de la société.

Les exemples suivants – dont certains datent du début des années cinquante, mais dont la plupart sont récents – ont été regroupés selon cinq types de racines que l’on retrouve dans la vie quotidienne, les professions non-artistiques et la nature : les modèles *situationnels* (environnements, occurrences et coutumes courant-es, souvent *ready-mades*), les modèles *opérationnels* (comment les choses et les coutumes fonctionnent et ce qu’elles font), les modèles *structurels* (cycles naturels, écologies, et formes des choses, des lieux et des affaires humaines), les modèles *autoréférentiels* ou *rétroactifs* (choses ou événements qui “parlent” d’eux-mêmes ou se reflètent), et les modèles *apprenants* (allégories de la recherche philosophique, rituels de formation sensible, et démonstrations éducatives).

Un certain nombre de travaux artistiques n’entrent pas pile-poil dans les catégories qui leur sont assignées, mais peuvent appartenir à deux ou trois catégories à la fois, selon l’endroit sur lequel nous voulons mettre l’accent. L’œuvre cartographique de Baldessari, placée dans le groupe autoréférentiel, pourrait également appartenir à la catégorie opérationnelle ; le sit-in de Beuys, en plus d’être situationnel, pourrait être qualifié d’opérationnel et

d'apprenant. Et le *Cleaning Happening* du High Red Center pourrait être étendu de l'opérationnel aux modèles apprenant et situationnel.

Au sein de ces vastes ensembles, les œuvres dérivent de sources plus spécifiques. Les pièces de Vostell et de Neuhaus sont basées sur la visite guidée ; Haacke utilise un appareil de sondage comme l'outil politique qu'il est réellement ; Ruscha emploie le format d'un rapport de police ; Orgel parodie une routine domestique ; le système écologique compact de Harrison fait écho à de nombreux travaux réalisés dans les laboratoires scientifiques.

Ce qui est essentiel aujourd'hui, pour comprendre la valeur de ces nouvelles activités à quelque niveau que ce soit, c'est de ne pas les cataloguer exactement, mais de rechercher régulièrement ces liens avec le monde "réel", plutôt qu'avec le monde de l'art. Pourquoi ne pas étendre "ces liens" et casser la séparation, construite-culturellement-par-l'homme-etc... entre le "monde 'réel'" et le "monde de l'art" ? "une autre façon d'aborder ce que nous aimons et ce qui nous sépare de ce que nous aimons" (harney, moten, 2013) |

Modèles situationnels

Richard Weitzer a occupé une petite buanderie dans le sous-sol d'une université. Il l'a transformée en *Meltzer's Clothing Store* - le magasin de vêtements de Meltzer -, où des quantités de vieux vêtements étaient suspendues ou mises en rayon dans des proportions fixes, en fonction de la couleur, de la taille, du sujet et, je crois, de l'usage. N'importe qui pouvait prendre un article à condition de le remplacer par quelque chose de la même catégorie, par exemple, une cravate violette pour une ceinture de la même teinte, ou une chaussette rose pour une bleue. De cette façon, le magasin conservait l'intégrité de sa composition. Il y avait des zones d'habillage pour les hommes et les femmes. (1962)

Paul Taylor, vêtu d'un costume d'entrepreneur, se tenant debout à un seul endroit, a pris successivement des poses simples (main sur la hanche, pied tendu, tournure à droite) pendant toute la durée d'une danse, tandis que l'enregistrement amplifié d'un opérateur téléphonique

donnait l'heure toutes les dix secondes. (1956)

Pour une danse de Steve Paxton, un groupe de personnes a simplement traversé naturellement une scène, une personne après l'autre. (1970)

Joseph Beuys a organisé un sit-in de cent jours lors de la récente exposition internationale Documenta à Kassel. Il était à la disposition de quiconque souhaitait discuter avec lui de ses intérêts actuels pour le changement politique et du rôle que les arts pourraient jouer dans ce changement. Il était officiellement exposé et, par conséquent, toute action future qui pourrait résulter de ces discussions l'était également. (1973)

Merce Cunningham a accompagné une cassette de Musique Concrète en arrangeant un groupe de dix-sept personnes – pour la plupart non-danseurs – pour qu'elles fassent simplement “les gestes qu'elles faisaient normalement”. Des procédures aléatoires concernant le temps et les positions sur scène ont été appliquées à ces mouvements. Ils étaient indépendants des sons émis par les haut-parleurs. Les gestes consistaient notamment à “se laver les mains”, “marcher et regarder le paysage”, “deux personnes en portant une troisième”, “toucher”, “manger”, “s'endormir”, “faire un pas de swing” et “courir”. (1953)

Allen Ruppersberg a réussi à obtenir l'usage d'une maison de chambres à Los Angeles. Il en a fait la publicité sous le nom de *Al's Grand Hotel* et a proposé des chambres à louer pendant six week-ends successifs. L'hôtel disposait d'un bar, de musique, d'un petit-déjeuner continental, d'un service de nettoyage, de souvenirs et de chambres à prix modérés avec des lits doubles. Les chambres contenaient des objets tels qu'une grande croix en bois (la *Jesus Room*), un pique-nique étalé sur un tissu à carreaux avec le magazine *Life* tapissant les murs (la *B Room*), et sept photos de mariage encadrées, un gâteau de mariage à trois étages, dix cadeaux de mariage, du lierre en plastique et des fleurs (la *Bridal Suite*). Comme dans un centre de villégiature populaire, un catalogue offrait des souvenirs du séjour. (1971)

Sandra Orgel a présenté une pièce collaborative à la Woman House de Los Angeles. Elle est apparue lessivée, vêtue d'une robe de chambre bon marché et de pantoufles, les cheveux en

boucle et une cigarette à la bouche. Elle a installé une table à repasser et a branché un fer à repasser. Quand il était chaud, elle crachait dessus. Son sifflement est le seul bruit qu'on entendait. Elle repassa méthodiquement et silencieusement un drap de lit pendant environ dix minutes, et quand ce fût fini, elle le plia et sortit. (1972)

Ed Ruscha a compilé un livre d'images relatant un drame sur une autoroute déserte. Une vieille machine à écrire Royal a été éjectée d'une voiture roulant à toute vitesse. Des documents photographiques avec mesures ont été soigneusement réalisés à partir des débris éparpillés - un "rapport officiel" de la scène de l'accident. (1967)

Joseph Kosuth a disposé trois tables propres le long des murs d'une pièce vide. Sur chaque table, trois chaises pliantes faisaient face aux murs. Fixés aux murs, trois panneaux numérotés en caractères agrandis contenaient des extraits d'écrits universitaires sur les modèles dans la théorie scientifique. Sur les tables, devant chaque chaise, était posé un cahier de textes connexes, ouvert à la lecture. (1972)

Au *Museum of Modern Art*, Hans Haacke a installé côte à côte deux boîtes translucides avec des dispositifs de comptage. Une affiche suspendue demandait au passant de se demander si le silence du gouverneur de New York, Mr Rockefeller, sur la politique vietnamienne de Mr Nixon ferait obstacle à un vote si Mr Rockefeller devait se représenter aux élections. Un bulletin de vote positif devait être déposé dans la boîte de gauche et un bulletin de vote négatif dans la boîte de droite. (1970)

Modèles Opérationnels

Michael Heizer a demandé à un bulldozer et à saon chauffeur·euse de creuser un grand cratère dans le désert. Lors d'une interview télévisée réalisée par la suite, le·la conducteur·rice a jugé qu'iel avait creusé un bon trou. (1971 ?)

Barbara Smith a réalisé un livre avec une photocopieuse Xerox. Partant d'une photo de sa jeune fille, elle en a fait une copie, puis une autre, puis une autre encore, et ainsi de suite jusqu'à arriver à une longue série. Comme dans les générations

biologiques, les choses ont changé. Comme la photocopieuse réduit automatiquement chaque image d'environ un quart de pouce, la tête de la jeune fille disparaissait progressivement dans une constellation de points jusqu'à ce qu'elle semble n'être plus qu'un point dans l'espace. Cela s'est produit au milieu du livre. Au fur et à mesure que l'on tournait les pages, le processus de réduction s'inversait et l'on discernait bientôt un visage qui s'avancait. Mais à la fin, c'était une photographie quelque peu différente de la même petite fille ! (Cette deuxième série à la machine Xerox a été réalisée de la même manière que la première, mais Smith a simplement inversé l'ordre lors de l'assemblage du livre). (1967)

Emmet Williams a composé un livre intitulé *Sweet-hearts* - chères - qui se parcourt plus qu'il ne se lit. Chaque page est composée de permutations spatiales des onze lettres du mot-titre. Le livre commence par la quatrième de couverture et les pages sont censées être tournées avec le pouce gauche de manière à ce qu'un sens trouble mais subliminalement clair soit enregistré dans l'esprit. Ce traitement filmique d'un texte rappelle les *flip-books* et les dessins animés de notre enfance, dans lesquels on obtenait un sens *staccato* des images en mouvement. (1966)

La composition de La Monte Young intitulée *Draw a Straight Line and Follow It* - dessiner une ligne droite et la suivre - a eu lieu dans un loft. Young et un ami dessinaient sur le sol avec un morceau de craie (à partir de deux points, si je me souviens bien, à la manière des géomètres). Le processus a duré quelques heures et, de temps en temps, des commentaires discrets étaient échangés. (1950)

Dans le cadre d'une danse d'Yvonne Rainer, un groupe d'hommes et de femmes ont transporté et empilé une douzaine de matelas, les attachant, plongeant dedans et s'asseyant dessus de diverses manières. (1965)

George Brecht a organisé un événement au coucher du soleil pour des voitures dans un parking. Chaque personne disposait de vingt-deux cartes à mélanger indiquant les équipements de sa voiture qui devaient être activés pendant un certain temps : radio, lumières, essuie-glaces, portes, fenêtres, moteur, dossiers de sièges, frein, boîte à gants, coffre, capot, klaxon, etc. (1960)

En guise d'événement d'*agit-prop*, le groupe ja-

ponais High Red Center a préparé un Happening de nettoyage - *Cleaning Happening*. Vêtu·es de combinaisons de laboratoire d'un blanc immaculé, la bouche recouverte d'un masque d'hôpital, iels ont nettoyé en silence et avec précision une rue très fréquentée de Tokyo. (1968 ?)

Bernard Cooper a conçu un appareil en métal (un "Régulateur") ressemblant à un écarteur de lèvres d'orthodontiste. Il était placé en équilibre sur les dents inférieures de devant. De un à six disques d'acier, pesant chacun 5 onces, y étaient suspendus. L'utilisateur·rice devait dire un ou deux mots et observer ce qui se passait au niveau des phonèmes lorsque les poids étaient ajoutés et que la mâchoire était tirée vers le bas. Les conversations au téléphone, les discussions sérieuses et les conférences publiques étaient alors recommandées aux utilisateur·rices de l'appareil. (1972)

Max Sense a étalé soixante-deux courants au hasard sur une page, des mots comme *poisson, rien, mur, année, sel, voie, nuit et pierre*. Il les considérait comme un "ensemble de mots", comme dans la théorie mathématique des ensembles. Ils pouvaient être recombinaés par le lecteur dans des "ensembles" presque infinis, comme des valeurs d'objets plutôt que des valeurs verbales. (1963)

Modèles Structurels

James Tenney a programmé un ordinateur pour générer des équivalents des caractéristiques structurelles des bruits de voitures qu'il entendait tous les jours en traversant le tunnel Lincoln à New York. La bande avait le son légèrement creux du vent autour des oreilles. (1961)

Michael Snow a fait fabriquer un appareil qui fait pivoter automatiquement une caméra en continu, pendant des heures, sur deux orbites variables. Le dispositif a été installé dans une région désolée du Canada et la caméra a enregistré tout ce qui se trouvait devant son objectif : la terre et le ciel. En regardant le film, on entendait le bruit des moteurs de la plate-forme et on voyait le soleil se coucher et se lever dans ce qui semblait être du temps réel ; la rotation de la caméra était comme celle de la terre autour du soleil. (1971)

Pour *Zyklus* de Tomas Schmit, le contenu d'une

bouteille de Coca pleine a été lentement et soigneusement versé dans une bouteille vide, et vice versa, jusqu'à ce qu'il ne reste plus de liquide (en raison de légers débordements et de l'évaporation). Le processus a duré près de sept heures. (1966 ?)

Dieter Rot s'est arrangé pour exposer une vingtaine de vieilles valises remplies d'une variété de spécialités fromagères internationales. Les valises, toutes différentes, ont été placées les unes à côté des autres au milieu du sol, comme dans un terminal d'autocar. En quelques jours, les fromages ont commencé à mûrir, certains ont commencé à suinter hors des valises, tous ont développé de merveilleuses moisissures (que vous pouviez examiner en ouvrant les couvercles), et les asticots rampaient par milliers. Naturellement, l'odeur était incroyable. (1969)

Newton Harrison s'est récemment tourné vers l'agriculture. Il a fabriqué un modèle d'élevage de crevettes composé de quatre réservoirs rectangulaires d'eau de mer avec différents degrés de salinité. Des algues et de jeunes crevettes ont été placées dans les réservoirs ; les algues étaient nourries par le soleil et les crevettes mangeaient les algues. Au fur et à mesure que l'eau évaporait au soleil, la salinité des réservoirs augmentait, faisant changer la couleur de l'eau, du vert, dans le réservoir le moins salé, au corail brillant, dans le plus salé. Le niveau d'eau a ensuite été maintenu constant et les crevettes ont finalement été récoltées. (1970)

Modèles Autoréférentiels

Helen Alm a réalisé une cassette vidéo d'elle-même en train d'essayer de se détendre. Cette vidéo a été diffusée sur un moniteur, et elle s'est assise devant le moniteur et a dialogué en plaisantant avec son moi à l'écran à propos de la même chose : essayer de se détendre. Une cassette a été faite de ce dédoublement d'Alm et a ensuite été jouée sur le moniteur pour être visionnée par elle et par d'autres. (1972)

John Baldessari a choisi une carte de la Californie. Il a déterminé où ses lettres imprimées C.A.L.I.F.O.R.N.I.A. tomberaient sur l'espace réel de l'État. Se rendant à chaque endroit de la carte, il a peint ou fabriqué, à partir de pierres, d'ignames, de graines de fleurs, de bois, etc.

une grande lettre correspondante dans le paysage. Des documents photographiques des emplacements des lettres, montés en rang, épelaient, pour le-la spectateur-riche, le mot Californie sur la carte. (1969)

Pour une pièce de théâtre de Robert Whitman, deux femmes ont joué devant la projection d'un film d'elles-mêmes. Une autre femme, vêtue d'une ample robe blanche, servait de second écran, sur lequel était projeté un film d'elle-même en train de se déshabiller. Elle suivait exactement les mouvements de son personnage dans le film jusqu'à ce qu'elle apparaisse nue, même si tout le monde pouvait voir aussi sa robe. (1955)

Michael Kirby a assemblé une construction de supports en aluminium et a monté des photographies dans un certain nombre de ses espaces. Les spectateur-rices qui se déplaçaient dedans voyaient que chaque photo correspondait à la vue de la pièce ou de la fenêtre vue depuis son propre point d'observation. L'œuvre fonctionnait comme une collection "d'yeux", et lorsqu'elle était déplacée vers un autre site, toutes les photos étaient naturellement reprises. (1966)

Dans une autre pièce, l'échafaudage a été éliminé et un rectangle a été conçu pour se trouver à l'intérieur et à l'extérieur de la fenêtre de l'appartement de Kirby. Des photographies ont été prises depuis les quatre points du rectangle, en face de l'intérieur et de l'extérieur, et ont ensuite été montées discrètement à leurs points de vue comme des vues objectivées de leurs environnements respectifs. (1969)

Dieter Rot a fait remarquer qu'il faisait de la "publicité pour ma machine à écrire" dans le poème suivant :

o f o s e t o
o l l v e t t l
o l i v e t t i
o v v v e t t v
e e e e e t e
o t t v e t t t
o t t v e t t t
o l i v e t t i

La machine à écrire fait aussi des fautes d'orthographe... (1958)

Robert Morris a fabriqué une petite boîte grise. De l'intérieur s'échappaient des sons à peine au-

dibles de martelage et de sciage. Elle s'appelait *Box with Sounds of Its Own Making* - boîte avec sons de sa propre fabrication. (1961)

Modèles Apprenants

Robert Rauschenberg a réalisé une série de toiles vierges reliées verticalement. Comme il n'y avait rien d'autre sur ces toiles, les spectateur·rices prenaient conscience de leurs propres ombres sur la surface, des bosses dans le tissu et des éclairs de lumière colorée produits par le battement de leurs yeux. (1951, 1953)

Peu après, John Cage a présenté ses 4'33. Le pianiste David Tudor a ouvert le couvercle du clavier du piano et a réglé un chronomètre. Ajustant son tabouret, il s'est assis pendant le temps prescrit et n'a rien joué. Les bruits de la rue, de l'ascenseur, de l'air conditionné, des chaises qui grinçaient, de la toux, des rires, des bâillements, etc. sont devenus assourdissants. (1952, 1954)

Wolf Vostell a fourni une carte pour un voyage sur la ligne de bus de la Petite Ceinture de Paris et a conseillé au·à la voyageur·euse de rechercher des affiches déchirées, des débris et des ruines, et d'écouter les bruits et les cris... (1962)

Quelques années plus tard, Max Neuhaus a emmené ses ami·es visiter un certain nombre de centrales électriques municipales, où iels pouvaient écouter le gémissement omniprésent des énormes moteurs et sentir le bâtiment vibrer sous leurs pieds. (1966, 1967)

Dans l'une des danses d'Ann Halprin, un groupe d'hommes et de femmes se déshabille et s'habille lentement et cérémonieusement, tout en examinant les mouvements les un·es des autres. (1964 ?)

George Brecht envoyait de petites cartes à ses ami·es, comme celle-ci (1960) :

TWO APPROXIMATIONS

(
 obituary
)

Vito Acconci s'est placé, les yeux bandés, sur une chaise en bas de l'escalier d'une cave. Armé

d'un tuyau en métal, il s'est mis à parler à lui-même jusqu'à atteindre un état de paranoïa intense sur la possibilité que quelqu'un tente de le contourner pour entrer dans la cave. Marmonnant sans cesse pour se donner du nerf et balançant lentement son tuyau vers son adversaire imaginaire, Acconci ponctuait ses paroles des bruits sourds du tuyau sur le sol dur. Un homme d'un groupe qui observait tout cela sur un moniteur vidéo à distance à l'étage a décidé de tester Acconci, et une dramatique bagarre s'en est suivie. (1971)

Ces exemples marquent un tournant dans la haute culture. Bien que les artistes se soient longtemps préoccupés, plus ou moins consciemment, de la nature de l'univers physique, des idées et des questions humaines – c'est-à-dire de la "vie" –, leurs modèles primaires étaient la vie en *traduction*, essentiellement d'autres œuvres d'art. La vie elle-même était le modèle secondaire ; un·e artiste allait à l'école d'art pour étudier l'art, pas la vie. Aujourd'hui, la procédure semble s'inverser. ¹ ou, du moins, elle ² pourrait ³ ! Les expérimentateur·rices contournent les modes linguistiques définis de la poésie, de la peinture, de la musique, etc. et se tournent directement vers des sources extérieures à leurs professions. Acconci lit des livres savants sur le comportement social, et son travail ressemble à des histoires de cas d'anormalité, présentées comme des quasi-rites ; la pièce de Bernard Cooper fait allusion à l'expérience familière d'essayer de répondre au bavardage d'un dentiste avec la bouche pleine d'appareils dentaires et de tubes ; Barbara Smith découvre un nouveau type de portrait en tirant parti des particularités mécaniques d'une photocopieuse standard ; et Cage applique à une situation de concert les enseignements du Zen et ses perceptions acoustiques dans une chambre insonorisée scientifiquement. Rien de tout cela ne se trouve à l'état brut dans les œuvres antérieures. Au contraire, une telle activité appelle une comparaison avec les modèles indiqués (ou nous pousse à les chercher, s'ils n'apparaissent pas immédiatement dans des exemples non décrits ici). ⁴ mais, au risque de sembler répétitif, les "expérimentateur·rices" ramènent ce "contournement" au sein du "monde de l'art"... c'est d'ailleurs ce que je suis

en train de faire... l'art est-il un *fourre-tout* pour des choses qui rentrent difficilement dans d'autres catégories ? avons-nous besoin de catégories ? que faire avec/sans ça ? | Ce qui suit est un examen plus approfondi de ces modèles non artistiques, et de ce que cela a impliqué pour les artistes de les copier.

Miroirs du Miroir

Certaines imitations sont faites pour tromper. Comme le faux billet de banque, ce sont des contrefaçons – plus ou moins bien faites. Le préjugé dominant du grand art à l'encontre de l'imitation suggère que même lorsqu'une œuvre n'a pas pour but de faire passer une copie pour un original, il s'agit de toute façon d'une contrefaçon inconsciente et, qu'au cœur du problème, il y a une fuite dans l'identité d'un-e autre et l'impossibilité de se réaliser par une telle pratique. Il est trop facile de se faire prendre. Après plus de cinq cents ans d'individualisme, la demande scrupuleuse de la société pour des preuves d'unicité expose rapidement la copie comme si elle était un faux et saon artiste un-e criminel-le. | “si le post-modernisme nous a appris quelque chose, n'est-ce pas que l'auteurité individuelle devrait être considérée avec suspicion intellectuelle ?” (gregory sholette, *dark matter*, 2016) “au final, je ne pense pas que je puisse définir ce qui est ‘à moi’ et ce qui ne l'est pas.” (kenneth goldsmith, *theory*, 2015) | Face à cette grande pression, ce n'est que rarement (et peut-être pathologiquement) que les apprenti-es artistes continueront à jouer le rôle de disciples au-delà de l'apprentissage, en copiant fidèlement la vision et le style d'un maître. Par le passé, les adeptes ont pu se sentir si proches de leur guide que les efforts de chacun-e semblaient unis de manière presque mystique. Iels s'efforçaient de donner l'impression qu'il n'y avait aucune différence entre la première et la seconde main, mais dans l'histoire récente, l'imitation, aussi sincère soit-elle, a semblé à la plupart des intellectuel·les frauduleuse dans son évidence | même si “par le passé [...] les efforts de chacun-e semblaient unis de manière presque mystique”, les noms dont l'his-

toire se rappelle sont ceux des “maîtres”... peut-être que cela a à voir avec les valeurs sociales et économiques profondément liées à “l’auteurité” au sein de notre culture occidentale... “les redondances, les répétitions, les chevauchements sont souvent négligés parce qu’iels compliquent la vue d’ensemble et montrent l’art comme le grand *embroglio* social qu’il est réellement.” (marc fisher, *against competition*, 2014) “une communauté intemporelle de faiseur·euses connecté·es par leur considération d’une idée donnée.” (ben kinmont, *passing on*, 2011) “si le post-modernisme nous a appris quelque chose, n’est-ce pas que l’auteurité individuelle devrait être considérée avec suspicion intellectuelle ?” (sholette, 2016) |, comme si, dans une culture pluraliste, il n’y avait qu’une seule vraie voie. | peut-être “this way [brouwn]?” “je crois que l’économie que l’art veut est une économie des biens communs. je définis les biens communs comme des ressources partagées qui sont gérées par et pour les personnes qui utilisent ces ressources. les biens communs impliquent la propriété partagée, la coopération et la solidarité – en d’autres termes, la justice économique.” (carolyne woolard, *art, engagement, economy*, 2021) peut-être que le non/in-art pourrait imiter aussi ça ? |

Pourtant, une certaine forme d’imitation a été autorisée et même accueillie favorablement dans les arts d’avant-garde, sous la forme de la reprise ou de la citation. Présentée comme un murmure scénique entre l’artiste et le public, la copie était toujours explicitement différente de la source. Il était essentiel pour sa signification que tout le monde reconnaisse instantanément les deux ; par conséquent, ce qui était copié n’était souvent pas les beaux-arts mais le monde de tous les jours, ses coutumes et ses artefacts. | devrions-nous vraiment questionner le fait que “ce qui [est] copié” vienne du monde “monde ‘réel’” ou du “monde de l’art” ? comme le “monde de l’art” est dans le “monde ‘réel’”... ne devrions-nous pas plutôt copier, imiter, re-faire, re-activer, re-quoi-que-ce-soit qui nous semble important, significatif et signifiant ?... ou peut-être qu’on dirait que j’essaye de me justifier de ce que je fais ici... peu importe... | Alfred Jarry, à titre d’exemple précurseur, s’est approprié le

style de sa pièce *Ubu Roi* à partir d'un sketch de marionnettes d'écolier qu'il avait probablement contribué à écrire dans sa jeunesse, un style familier à quiconque a été en colonie de vacances ou a connu des divertissements pour préadolescents. Dans son roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*, les différents jargons de la vulgarisation scientifique, des archives juridiques et documentaires, des listes de "lectures essentielles" et de l'occultisme sont juxtaposés dans un portrait absurde et rempli de dérision de l'antihéros du vingtième siècle. Et dans son essai de science-fiction "Comment construire une machine à remonter le temps", Jarry utilise le mode d'emploi des manuels techniques et établit la méthode pour la *Mariée Mise à Nu* et fait allusion à la *Boîte Verte* de Duchamp.

Les Cubistes, quant à elleux, incluait dans leurs collages des morceaux de vrais journaux, de papier peint, de toile cirée et d'imitations de bois. Satie a intégré une machine à écrire, des revolvers, un moteur d'avion et une sirène dans sa musique pour le ballet *Parade*. Le futuriste Luigi Russolo a construit des machines pour ses concerts qui reproduisaient les bruits de la ville : "chuchotements, tonnerres, bouillonnements, crissements, grincements..." Blaise Cendrars aurait copié chaque vers de son recueil de poèmes *Kodak* à partir d'une série de romans de gare contemporains. Les Russes Vladimir Tatlin et Aleksandr Rodchenko ont transposé dans leurs constructions et monuments l'aspect tendu et tordu des scènes industrielles ; et de 1918 à 1922, à Pétersbourg et à Baïtu, il y a eu ces fameuses représentations à travers la ville de sifflets à vapeur de bateaux et d'usines, conçues pour des ouvrier-es qui semblaient les apprécier. À la même époque, les dada parsemaient leurs panneaux et leurs affiches de slogans et de reproductions publicitaires. La meilleure œuvre de Picabia a été réalisée à la manière des cryptodiagrammes des catalogues de matériel informatique et des textes d'ingénieurs. De manière plus radicale, les Ready-mades de Duchamp ont remplacé le travail de l'artiste par un objet standardisé d'usage courant en le déplaçant, en grande partie inchangé, dans un contexte artistique.

Ainsi, la notion dépassée mais vénérable de l'artiste en

tant que maître illusionniste a été ironiquement évoquée, mais de manière impassible, comme s'il s'agissait d'un aveu vaguement vulgaire entre ami-es. Après tout, les techniques de production de masse avaient assumé ce rôle dans le dernier quart du XIX^e siècle (outre les chromes, rappelez-vous ces bandes mécaniques de musc et les façades en fonte des bâtiments classiques), de sorte que les illusions étaient plus ou moins extraites de leur environnement métropolitain, prêtes à l'emploi. Elles sont devenues des imitations bon marché d'autres imitations ou de multiples, mais accomplies sans aucune des compétences illusionnistes que l'on attendait autrefois d'un·e professionnel·le !

De nos jours, ces re-présentations, parodies et citations ont continué dans les écrits de la Beat et dans le Pop art ; dans la musique bruitiste de Cage, Neuhaus et d'autres ; dans les "tâches" des danseurs tels qu'Yvonne Rainer ; dans les environnements banals et les mises en scène des Happenings, Bodyworks et Activités ; dans les matériaux, les méthodes de fabrication et formes industriel·les, de la sculpture minimaliste ; dans les peintures conçues de manière schématique ; dans les appareils électroniques et le scientisme du *Tech Art* ; dans la poésie faite par ordinateur et la poésie concrète ; dans les formes propositionnelles du conceptualisme, et ainsi de suite (j'ai commenté ce type de copie dans les parties 1 et 2 de cet essai.) L'ironie est que l'acte même qui libère l'objet, le son ou l'événement ordinaire de l'indifférence routinière compte comme une nouveauté. | rien de nouveau sous le soleil... | Car l'artiste ne se contente pas de recréer le monde, mais commente la reproductibilité infinie de ses illusions. | a-ah... exactement comme je suis en train de commenter un commentaire qui commente des commentaires... | je dois donc être un artiste... |

Harold Rosenberg (dans *The Anxious Object* [New York : Horizon, 1964], pp. 61-62) décrit comment l'illusionnisme récurrent de ce genre, qui apparaît de manière stridente dans le Pop art et le Nouveau Réalisme du début des années 1960, est dû en partie à l'urbanisation. La "nature" du·de la citoyen·e, écrit-il,

est une fabrication humaine – iel est entouré-e de champs de béton, de forêts de poteaux et de fils, etc. ; tandis que la nature elle-même, sous forme de parcs, de chutes de neige, de chats et de chiens, n'est qu'un détail dans la pierre et l'acier de son habitat. Compte tenu de l'énorme diffusion de nature simulée, par des vitrines, des écrans de cinéma et de télévision, des photographies publiques et privées, des publicités de magazines, des reproductions artistiques, des affiches de voitures et d'autobus, il est clair qu'à aucune autre époque le monde visible n'a été à ce point reproduit et anticipé artificiellement. Entourés de copies artistiques de président-es, de scènes, d'événements connus, nous finissons par devenir largement insensibles à la distinction entre le naturel et le fabriqué. | *quid* de quelque chose "fabriquée" de manière à sembler "naturelle" ? |

Ce que dit Rosenberg pourrait aussi être vrai pour la distinction entre originaux et copies. Les jeunes aux cheveux longs se souviennent-iels, ou se soucient-iels, que ce sont les Beatles qui ont fait revivre une mode dont les échos remontent inlassablement dans le temps ? Qui insisterait pour dire que les Japonais-es n'ont aucun droit sur une technologie occidentale qui leur a permis de devenir une grande puissance économique et politique, simplement parce qu'iels l'ont copiée ? La répliation, la modularité et le sérialisme, aspects de la production de masse, sont devenus les normes de la vie quotidienne ; ils font partie de notre façon de penser. | "chaque décennie semble avoir une arme autour de laquelle sont construits des récits mythiques sur l'état du monde, la légitimité et l'illégitimité de la violence, et la relation des gens à la sécurité. parfois, ces armes ont un référent, et d'autres fois, elles n'existent que en tant qu'idée plantée dans l'esprit de la population. généralement, leur fonction matérielle n'est pas importante. ce qui est significatif, c'est la capacité de l'idée à représenter comme évidentes de vastes quantités d'idéologie dominante et conservatrice." (critical art ensemble, *mythic weapons and state propaganda*, 2008)... dans des contextes comme ceux de l'open-source et du copyleft, "la répliation, la modularité et le sérialisme" sont une chose, dans la "production de masse" – et

donc consommation de masse – des êtres et des pensées, ce sont autre chose... |

Ce n'est que dans les beaux-arts que la recherche de l'originalité reste un vestige de l'individualisme et de la spécialisation. | je ne suis pas sûr du fait que cela soit restreint aux beaux-arts, comme beaucoup de personnes veulent être des individu-es avec des croyances, principes et objectifs personnel·les, tout comme les personnes sur les écrans... singe voit, singe fait... | Elle est le gage idéologique du moi qui se suffit à lui-même. Pourtant, l'acceptation populaire de la psychanalyse fait aujourd'hui de chacun·e un·e individu·e, tandis que la croissance phénoménale du temps libre dans l'économie implique que, potentiellement, tout le monde (pas seulement les artistes ou les excentriques) peut poursuivre un style de vie personnel. | “personnel” ? est-ce que les “artistes”, au sein du “monde de l'art” – qui sont simplement des “gens” au sein du “monde ‘réel’” – poursuivent “un style de vie personnel” ou produit en masse ? comment pourrions-nous dissocier “personnel” et individualiste ?... “la liberté narrative dont dispose l'individu néolibéral consiste à s'appropriier et à personnaliser un récit générique, en vue de son auto-modelage humano-capitaliste. l'individu est chargé de se plier continuellement à un arc narratif aspirationnel, et de plier cet arc à son soi. [...] l'exercice aspirationnel du pouvoir narratif est mal perçu comme une liberté. l'individu exprime sa ‘liberté’ en se reconnaissant dans son récit générique personnalisé – ‘personnel’.” (massumi, 2018) | Enfin, l'augmentation progressive du soutien public et privé à la recherche pure, à l'éducation artistique et aux arts du spectacle promet à l'intellectuel·le des récompenses plus tangibles que l'isolement dans le grenier. | j'imagine que ça dépend de ce qu'on entend par “récompenses plus tangibles”... “les travailleuse·uses immatériel·es sont [...] des étranger·es aliéné·es connecté·es par les technologies numériques jusqu'à ce qu'ils en décident autrement.” (bureau for open culture, 2011) *“l'individu sous le néolibéralisme est fortement complice du capitalisme par sa nature même, et par la même occasion, il est en résistance primaire contre lui, également par nature.”* (massumi, 2018) “nous nous devons, à

chacun·e d'entre nous, de falsifier l'institution, de rendre la politique incorrecte, de faire mentir notre propre détermination. nous nous devons l'indéterminé. nous nous devons tout, à chacun·e d'entre nous." (harney, moten, 2013) | Cette évolution des circonstances sociales a au moins atténué, sinon supprimé, la singularité poignante qui poussait autrefois les artistes à lutter pour être idiosyncratiques.

Quoi qu'il en soit, l'originalité, en tant qu'indice d'intégrité, est peut-être | devrait être ? | en déclin, s'exprimant parfois sous la forme d'une posture nostalgique, plus souvent sous la forme d'une sorte d'individualisme en boîte ou reproductible qui ne fait que masquer les sources anonymes de la vitalité des arts nouveaux. En effet, les artistes se débarrassent visiblement de leurs qualités artisanales uniques au profit de multiples réalisés par des machines ou des équipes, d'idées conçues par des groupes ou de processus générés en laboratoire ou dans l'environnement. | cher allan, peut-être que les artistes des années '70 tendaient vers cela – ou que toi tu tendais vers cela –, mais j'imagine qu'on a un dévié de cela depuis... peut-être que c'est devenu une posture vide, une nouvelle forme de "professionnalisation"... la profession de "chercheur·euse·créateur·ice" ? – ce qui ne remplace pas la "professionnalisation" des artistes, comme nous pouvons le voir dans de nombreux intitulés de cours et programmes institutionnels... "la [...] politique [des institutions] achève de neutraliser les anciennes formes d'avant-gardisme critique sous le signe légitime de la 'culture' dont on [a élargi] considérablement l'emprise [tout en élargissant de ce qui est phagocyté par le capital]." (pierre bazantay, yves hélias, "genèse de la banalyse")... peut-être que nous devrions re-regarder à ces aspects "positifs" des années '70(/'80) que toi – allan – pointes – j'espère que c'est ce que j'essaye de faire ici et ailleurs – avec encore plus d'auto-conscience et d'auto-critique... je ne suis pas non plus en train de dire que je suis un modèle, hein... peut-être devrions-nous "imiter" des *attitudes* plutôt que des *formes* ? – désolé szeemann... des attitudes *in-formelles* ? "ce qui émerge est une forme, de quelque chose que nous appelons l'informel. le formel

n'est pas l'absence de forme. c'est la chose qui donne forme. l'informel n'est pas sans forme." (harney, moten, 2013).. poule ou œuf ?(in)attitude ou (in)forme ? les deux ? |

Jill Ciment a découvert que pour chacun des numéros d'un téléphone à touches, un son différent est entendu lorsqu'une personne est appelée. Elle a donc appuyé sur les touches de 185 numéros de téléphones qui ont été "importants au cours de [sa] vie" et a enregistré les sons résultants sur une bande. Les sifflements faibles, fins et étirés variaient à la fois en hauteur et en durée en raison du temps de tâtonnement nécessaire à la réalisation du processus, tandis que la dynamique restait constante. Ciment a ainsi composé une autobiographie et un portrait groupé de son passé. (1972)

Le 9 janvier 1969, une boîte en plastique transparent mesurant 1x1x3/4" a été enfermée dans un contenant en carton légèrement plus grand qui a été envoyé par courrier recommandé à une adresse à Berkeley, en Californie. Après avoir été retourné comme "non distribuable", il a été laissé intact et enfermé dans un autre contenant légèrement plus grand et envoyé à nouveau par courrier recommandé à Riverton, Utah – et une fois de plus retourné à l'expéditeur comme non distribuable.

De même, un autre contenant renfermant tous les contenants précédents a été envoyé à Ellsworth (Nebraska), de même à Alpha (Iowa), de même à Tuscola (Michigan), de même et enfin à Hull (Massachusetts), ce qui a permis de "marquer" une ligne reliant les deux côtes des États-Unis (et couvrant plus de 10 000 miles d'espace) en l'espace de six semaines.

Ce dernier contenant, tous les récépissés de courrier recommandé et une carte ont été joints à cette déclaration pour former le système de documentation qui complète ce travail.

–Douglas Heubler

Bien sûr, les artistes originaux·ales peuvent encore être applaudis·es. | Iels existent encore ? après tout ce qui a été dit ? | Iels ont les idées et conçoivent le prototype de leurs œuvres. Mais lorsque la popularité d'Andy Warhol, il y a quelques années, était telle qu'il a engagé une doublure

pour faire des apparitions dans les universités (jusqu'à ce qu'il soit dénoncé par l'un-e des membres de l'intelligentsia outrée), il a laissé l'impression gênante qu'aujourd'hui un-e artiste pourrait être aussi facile à reproduire que son art. En fait, pendant un certain temps après la révélation de l'affaire, les gens se demandaient dans les soirées s'ils parlaient au vrai Andy ou à un autre substitut. Iels semblaient apprécier cette incertitude.

Bien que l'on ait critiqué cette apparente irrévérence, on ne s'est pas suffisamment intéressé à notre goût actuel pour les héros fabriqués par les canaux publicitaires et vécut au travers de ceux-ci. | *“armes mythiques et propagande d'état...”* (critical art ensemble) | Rosenberg, dans le passage cité de *The Anxious Object* et encore récemment, a remarqué la manière dont les médias créent des réalités ; en ce qui concerne les beaux-arts, il émet quelques réserves sur le passage de l'objet d'art créé à l'artiste en tant que création, mais il souligne que le phénomène est lié à la question de l'illusionnisme.

Avec le portrait de l'artiste qui s'affiche dans les magazines et à la télévision, quelque chose de particulièrement gratifiant | étrange ? | se produit, comme si, à la suite de la vision de McLuhan, chacun d'entre nous ressentait un contact plus étroit avec la personnalité que ne pourrait donner une poignée de main formelle, si cela était possible, et pourtant partagé paradoxalement avec des multitudes. | posons la question aux *zoomneur-euses...* | Et c'est est d'autant plus réel que c'est reproductible. Il est évident que le-la héroïne en chair et en os ne peut être partout pour tout le monde. Mieux vaut communier avec un fantasme immatériel imprimé ou servi par le biais d'un écran dans nos salons. | *“mieux vaut” ne pas avoir de “heroïnes” qui sont des “icones” ?...* (kill your idols, *this is just the beginning*, 1998) |

Traditionnellement, l'artiste-génie, créateur-riche du chef-d'œuvre, était l'analogie de Dieu le Père, créateur de la vie. Un-e artiste, un original ; un Dieu, une existence. Mais aujourd'hui, il existe d'innombrables artistes et reproductions, d'innombrables divinités et cosmologies. Lorsque “l'unique” est remplacé par “le multiple”, la réalité peut être perçue comme un menu d'illusions,

transformable et reconstituable selon les besoins (comme la lumière électrique transforme la nuit en jour). | “nous voulons faire quelque chose de plus grand que nous-mêmes. [...] vous avez besoin de gens pour vous tenir. la survie. nous nous sentons liés à une lutte commune. nous nous mettons au défi, et nous mettons aux défis les autres, d’apprendre et de grandir. il y a du pouvoir dans la solidarité. le travail collectif signifie des ressources et des compétences partagées. nous travaillons à la création de structures éducatives expérientielles utopiques. c’est nourrissant de travailler avec d’autres. savoir travailler en coopération est un élément de base pour résister à l’état. l’amour non transactionnel, le travail émotionnel, l’anti-capitalisme. la croissance personnelle. le soutien et la sécurité. des perspectives multiples permettent un travail plus nuancé. nous devons aborder les problèmes urgents ensemble. pour réfléchir sur soi-même, il faut se connaître dans le contexte des autres. lâcher nos egos. [...] partager la voix. partage des privilèges et des pouvoir.” (réponses à : “pourquoi travaillons-nous de façon coopérative, collective ou collaborative ?”, dans : kimi hanauer, lu zhang (eds), *toolkit for cooperative, collective, & collaborative cultural work*, 2020) |

Plus vrai que nature

Les rêves occidentaux, récurrents, de retourner à une nature rustique ou d’explorer l’avenir dans l’espace sont réalisables grâce à la technologie actuelle. | mais sont-ils “désirables” ? | Outre les technologies de transport et de communication rapides, sans lesquelles il serait impossible de se rendre dans la nature ou dans l’espace extra-atmosphérique, il existe des services médicaux rapides en cas de maladie, des guides sur les différents styles de vie et les techniques de survie physique et émotionnelle, des semences génétiquement avancées développées dans les grandes universités pour les “nouvelles-aux primitif-ves” souhaitant cultiver leur propre nourriture, des aliments lyophilisés pour les astronautes et, surtout, une éducation culturelle dans laquelle le choix des options est le droit de

naissance de la classe moyenne. | le monde de rêve de la (haute) classe moyenne... |

Les ingénieur-es de Disney World ont sur leurs planches à dessin une ville planifiée et hautement sophistiquée qui sera construite à proximité du parc de loisirs. Il y aurait non seulement des systèmes d’approvisionnement et de traitement des déchets entièrement automatisés, des routes et des voies ferrées souterraines, et des quartiers de trottoirs aériens conçus dans la variété de styles attendus du vieux monde, mais aussi une enveloppe de type Fuller avec une atmosphère contrôlée, plus “naturellement” agréable que l’humidité tropicale de la Floride. Comme le dit la chanson de Disney, “It’s a small, small world”, et il peut être emballé dans du cellophane. | (debord, 1967)... |

Les pilotes de ligne sont formé-es depuis longtemps par des simulateurs de vol qui reproduisent en laboratoire toutes les conditions de vol. Assis aux commandes qui correspondent à celles d’un avion de ligne, iels voient par la fenêtre du cockpit la projection d’une scène de jour ou de nuit qui correspond en détail et en échelle à l’un ou l’autre des principaux aérodromes sur lesquels iels devront atterrir ou décoller. Au fur et à mesure qu’iels manipulent les commandes, la scène s’éloigne, s’agrandit, s’incline à gauche ou à droite et défile à plus ou moins grande vitesse, comme dans un avion réel. Complétée par des écouteurs et des vibrations, la réplique est faite pour être, en fait, réelle. | (debord, 1967)... encore... |

Dans un exemple similaire, les récents alunissages télévisés, d’une clarté exceptionnelle, ont été entrecoupés d’images de simulations faites sur terre, de sorte que, en plaisantant à moitié, certains téléspectateur-rices ont supposé que tout cela n’était qu’une maquette dont la légende avait été modifiée.

L’anthropologue Edmund Carpenter, dans son livre *They Became What They Beheld* (New York : Outerbridge and Dienstfrey/Dutton, 1970), cite un récit de l’arrivée du corps de Robert Kennedy à New York depuis Los Angeles. L’écrivain, “debout avec un groupe de journalistes, a remarqué qu’iels regardaient presque tous l’événement sur un écran de télévision spécialement installé. Le cer-

cueil réel passait dans leur dos à peine plus loin que la version sur petit écran”. De même, Harold Rosenberg – toujours fin observateur de ce genre d’événements – fait remarquer dans l’un de ses articles du *New Yorker* (17 mars 1973) que “à la télévision, on voyait des prisonnier·es de guerre revenant de Hanoi passer le temps en regardant des prisonnier·es de guerre revenant de Hanoi à la télévision. | serait-ce la “boucle rétro-active” à laquelle nous pensions au début ? | Un·e humain·e traverse Main Street à la rame pour acheter un journal montrant sa ville inondée...” | une grande foule, mais pas un·e être humain·e en vue |

Ces exemples, par leur ampleur, révèlent les implications de produits courants comme la crème sucrée sans crème, la viande sans viande, la laine synthétique, les briques en plastique et l’AstroTurf. Et le magazine *Life*, fidèle à son nom, a consacré l’un de ses numéros (1er octobre 1965) aux nouvelles découvertes en matière de décodage génétique et a amené ses lecteur·rices à spéculer sur l’arrivée prochaine de bébés éprouvettes. | nous avons désormais la fécondation *in vitro* depuis quelques temps – 1977 –, ce qui est une bonne chose, je pense... et encore mieux, nous avons aussi les soi-disant *designer babies*... | Dans ce type de civilisation, les rêves de “voie de la nature” ou de vie sur la lune ne sont que des versions différentes de l’artifice de la nature humaine. L’art, qui copie la société qui se copie elle-même, n’est pas simplement le miroir de la vie. Les deux sont inventés. La nature est un écho-système. | étant donné·es la pandémie récente/en cours, et autres phénomènes climatiques variés, je me demande ce que nous renvoie cet “echo-système”... peut-être devrions-nous faire un pas en arrière et écouter nos écosystèmes plutôt qu’être l’écho de l’éco-système... |

On a demandé à David Antin de donner une conférence sur l’art. Il a parlé de manière spontanée et a enregistré ce qu’il a dit sur une bande. La bande a été transcrite, et toutes les haltes et phrases ont été indiquées par des espaces laissés dans les lignes de caractères. La transcription a été publiée d’abord sous la forme d’un article dans un magazine d’art et ensuite sous la forme d’un poème dans un livre de ses œuvres récentes. Mais lorsqu’elle était lue en si-

lence ou à haute voix, c'était comme si David Antin parlait normalement. (1971)

Terry Atkinson a écrit un essai sur la nature de l'art conceptuel et a posé la question suivante : "Les œuvres de théorie artistique font-elles partie du kit de l'art conceptuel et, en tant que telles, une telle œuvre, lorsqu'elle est proposée par un artiste conceptuel, peut-elle être considérée comme une œuvre d'art ?" Ian Burn et Mel Ramsden ont répondu à cette question dans un autre essai sur ce sujet en déclarant que leur texte "compte comme une œuvre d'art". Mais lorsqu'ils étaient lus en silence ou à haute voix, ces deux essais ressemblaient à des esthéticiens écrivant sur leur sujet. (1969, 1970)

Pour un Happening de Robert McCarn, quatre caisses en bois gris de huit pieds de haut ont été fabriquées, comme des containers de transport ordinaires, et ont été estampillées en jaune avec les mots "Œuvres d'Art Fragiles". Elles ont été chargées sur un camion à plate-forme avec deux palettes de sacs de sable et ont été transportées (sur accord préalable) sur quelque huit cents kilomètres vers deux musées et une galerie d'école d'art. Des documents d'expédition ont été spécialement imprimés, un journal de bord a été tenu, et les formulaires et reçus appropriés ont été remplis à la livraison.

Certaines caisses et certains sacs de sable ont été acceptés (c'était au destinataire d'accepter ou de refuser l'envoi) et ont ensuite été exposés en tant qu'œuvres d'art ; l'une d'entre elles a été acceptée comme boîte d'emballage pour d'autres œuvres d'art et a été utilisée en conséquence ; deux ont été déchargées, ouvertes (elles étaient bien sûr vides), refermées et renvoyées avec le chauffeur, McCarn. Lui et ses amis ont effectué le processus exactement comme n'importe quel camionneur l'aurait fait. (1970)

I matteo demaria a décidé d'annoter subjectivement "l'éducation de l'in-artiste", avec des citations, des pensées et quelques proverbes, et il pourrait même présenter cela comme de l'art. Il se pourrait que vous ayez tout juste fini de le lire et vous vous demanderiez si c'est de l'art. mais quand écrit, ou lu, ce texte ressemble simplement au texte de allan kaprow avec des annotations subjectives. (2021) |

médiagraphie des annotations par ordre d'apparition

allan kaprow, *essays on the blurring of art and life*, edited
by jeff kelley, university of california press, 1993, 258 p.

partiellement disponible en ligne @
[https://monoskop.org/images/3/36/
Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_L
ife_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_o
f_Life_missing.pdf](https://monoskop.org/images/3/36/Kaprow_Allan_Essays_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_with_Impurity_Experimental_Art_The_Meaning_of_Life_missing.pdf)

*

marie-liesse clavreul, thierry kerserho (éd), *éléments de
banalyse*, le jeu de le règle, 2015, 561 + xliv p.

mentionné six fois

*

stefano harney, fred moten, *the undercommons ; fugitive
planning and black study*, minor composition, 2013, 166 p.

disponible en ligne @
[https://www.minorcompositions.info/wp-content/
uploads/2013/04/undercommons-web.pdf](https://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf)

mentionné huit fois

*

geoffroy de lagasnerie, *l'art impossible*, presses
universitaires de france, 2020, 80 p.

mentionné une fois

brian massumi, *99 thesis on the revaluation of value, a post-capitalist manifesto*, university of minnesota press, 2018, 152 p.

disponible en ligne @

<https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2020/05/massumi-99-theses-on-the-revaluation-of-value-a-postcapitalist-manifesto.pdf>

mentionné vingt-trois fois

*

ben kinmont, *i am for you, ich bin für sie archive*, 1992

disponible en ligne @

https://antinomianpress.org/pdfs/cat_texts/5.%20We%20are%20the%20social%20sculpture...%20this%20moment...%20catalytic%20text.%201992..pdf

mentionné une fois

*

ben kinmont, *moveable type no documenta*, antinomian press, 2011, 30 p.

disponible en ligne @

<https://antinomianpress.org/pdfs/freepubs/95.%20Project%20Series%20-%20moveable%20type%20no%20documenta.pdf>

mentionné deux fois

*

laurent cauwet, *la domestication de l'art ; politique et mécénat*, la fabrique, 2017, 170 p.

mentionné une fois

raivo puusemp, *beyond art, the dissolution of rosendale, ny*, 1980, 36 p.

mentionné une fois

*

guy debord, *la société du spectacle*, gallimard, 2018 (1967)

disponible en ligne @
[http://dumauvaiscote.ouvaton.org/
la_societe_du_spectacle.htm](http://dumauvaiscote.ouvaton.org/la_societe_du_spectacle.htm)

mentionné quatre fois

*

erin manning, brian massumi, *pensée en actes ; vingt propositions pour la recherche création*, les presses du réel, 2018 (2014), 136 p.

mentionné une fois

*

sean illing, “a philosopher explains america’s ‘post-truth’ problem”, interview avec simon blackburn, dans : *vox*, août 14, 2018

disponible en ligne @
<https://www.vox.com/2018/8/14/17661430/trump-post-truth-politics-philosophy-simon-blackburn>

mentionné une fois

*

krisis group, *manifeste contre le travail*, 1999

available online @
<https://www.krisis.org/1999/manifeste-contre-le-travail/>

mentionné une fois

*

aliocha imhoff, kantuta quiros, camille de toledo, *les potentiels du temps; art & politique*, manuela éditions, 2016, 296 p.

mentionné une fois

*

robert filliou, *enseigner et apprendre : arts vivants*, archives lebeer hossmann, 1998 (1970), 264 p.

disponible @

https://monoskop.org/images/9/93/https://monoskop.org/images/5/59/Filliou_Robert_Enseigner_et_apprendre_arts_vivants_1998.pdf

mentionné une fois

*

micHEL guet, "l'artisme considéré comme l'un des beaux-arts sinon comme le tout", dans : *inter, art acuel* n°87, 2004, 11 p.

disponible en ligne @

<https://www.erudit.org/en/journals/inter/2004-n87-inter1116975/45862ac.pdf>

mentionné une fois

*

gerald rauning, gene ray, ulf wuggening (éd), *critique of creativity ; precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'*, may fly, 2011, 234 p.

disponible en ligne @
<http://mayflybooks.org/wp-content/uploads/2011/05/9781906948146CritiqueOfCreativity.pdf>

mentionné une fois

*

patricio gil flood (dir), *école du non-travail ; notes pour un glossaire*, esaac éditions, macaco press, 2021, 360 p.

introduction disponible @
<https://macacopress.ch/wp-content/uploads/2021/02/Notes-pour-un-glossaire-1.pdf>

mentionné quatre fois

*

lucy r. lippard (éd), *six years [...]*, university of california press, 1997 (1972), 296 p.

disponible en ligne @
https://monoskop.org/images/0/07/Lippard_Lucy_R_Six_Years_The_Dematerialization_of_the_Art_Object_from_1966_to_1972.pdf

mentionné une fois

*

claude calame, “pour dépasser l’opposition nature/culture : une perspective anthropologique et altermondialiste”, dans : *les possibles* n°3, printemps 2014

disponible en ligne @
<https://france.attac.org/nos-publications/les-possibles/numero-3-printemps-2014/dossier-l-ecologie-nouvel-enjeu/article/pour-depasser-l-opposition-nature>

mentionné une fois

médiagraphie des annotations par ordre d'apparition

raoul vaneigem, *traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, vico acitillo 124 – poetry wave, 2009 (1967), 226 p.

disponible en ligne @
<http://www.vicoacitillo.it/situazionismo/trattato.pdf>

mentionné quatre fois

*

bureau for open culture, *a manual for the immaterial worker*, bureau for open culture, printed matter, 2011, 12 p.

disponible en ligne @
<https://cdn.filepicker.io/api/file/Ql1F33QQSOqumV1FP1E3?&fit=max>

mentionné quatre fois

*

luc boltansky, ève chiapello, *le nouvel esprit du capitalisme*, gallimard, 2011 (1999), 980 p.

mentionné deux fois

*

andré gorz, “bâtir la civilisation du temps libéré”, dans : *le monde diplomatique*, mars 1993

available online @
<https://www.monde-diplomatique.fr/1993/03/GORZ/45105>

mentionné une fois

thomas more, *utopia*, cassell & co., 1901 (1516), 140 p.

disponible en ligne @

<https://www.fulltextarchive.com/pdfs/Utopia.pdf>

mentionné une fois

*

anna curcio, “lavoro, non lavoro, gratuità”, dans :
archivio.commonware.org, 6 novembre 2017

disponible en ligne @

[http://archivio.commonware.org/index.php/cartografia/
800-lavoro-non-lavoro-gratuita](http://archivio.commonware.org/index.php/cartografia/800-lavoro-non-lavoro-gratuita)

mentionné une fois

*

macaco press (éd.), *work less to read more / trabajar menos
ara léer más / travailler moins pour lire plus / lavorare meno
per leggere più*, macaco press, 2015, 180 p.

disponible en ligne @

[https://macacopress.ch/wp-content/uploads/2020/04/
TRAVAILLER-MOINS-POUR-LIRE-PLUS.pdf](https://macacopress.ch/wp-content/uploads/2020/04/TRAVAILLER-MOINS-POUR-LIRE-PLUS.pdf)

mentionné une fois

*

haddaway, “what is love”, dans : haddaway, *the album*,
coconut, 1993, 4:29 min

écoutable en ligne @

<https://www.youtube.com/watch?v=HEXWRTEbj1I>

mentionné une fois

médiagraphie des annotations par ordre d'apparition

kill your idols, "hardcore circa 2002", dans : kill your idols, *kill your idols*, the grapes of wrath, 2002, 2:07 min

écoutable en ligne @

https://www.youtube.com/watch?v=KG-vMM-HCl8&list=PLLbrnt0P_ZTacyggRjKsb8LXTEgATh68M&index=3

mentionné une fois

*

anna francis, "'artwashing' gentrification is a problem – but vilifying the artists involved is not the answer", dans : *fad magazine*, avril 2018)

disponible en ligne @

<https://theconversation.com/artwashing-gentrification-is-a-problem-but-vilifying-the-artists-involved-is-not-the-answer-83739>

mentionné une fois

*

gregory sholette, *dark matter ; art and politics in the age of enterprise culture*, pluto press, 2010, 256 p.

disponible en ligne @

http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2012/06/g_sholette_dark_matter-ALL.withnotes..pdf

mentionné deux fois

*

kenneth goldsmith, *theorie*, jean-boîte éditions, 2015, 500 p.

disponible en ligne @
[https://monoskop.org/images/7/74/
Goldsmith_Kenneth_Theory.pdf](https://monoskop.org/images/7/74/Goldsmith_Kenneth_Theory.pdf)

mentionné une fois

*

marc fisher, *against competition*, temporary services, 2014,
14 p.

disponible en ligne @
[https://temporaryservices.org/served/wp-content/
uploads/2014/09/Against_Competition_72_DPI_P.pdf](https://temporaryservices.org/served/wp-content/uploads/2014/09/Against_Competition_72_DPI_P.pdf)

mentionné une fois

*

ben kinmont, *passing on*, 2011

mentionné une fois

*

caroline woolard (éd), *art, engagement, economy; the
working practice of caroline woolard*, onomatopée, 2021,
568 p.

disponible en ligne @
<https://book.carolinewoolard.com/>

mentionné une fois

*

critical art ensemble, *mythic weapons and state propaganda*,
printed matter, 2008, 16 p.

disponible en ligne @

[https://cdn.filepicker.io/api/file/
EUMjQ8MCTFSjFSlKdazC?&fit=max](https://cdn.filepicker.io/api/file/EUMjQ8MCTFSjFSlKdazC?&fit=max)

mentionné une fois

*

kill your idols, *this is just the beginning*, blackout! records,
1998, 15:34 min

écoutable en ligne @

<https://www.youtube.com/watch?v=hw3HI3eWAT0>

mentionné une fois

*

kimi hanauer, lu zhang (éd.), *toolkit for cooperative,
collective, collaborative cultural work*, press press, the
institute for expanded research, 2020, 50 p.

disponible en ligne @

[https://cdn.filepicker.io/api/file/
TmD42gh4QyXdzkuWjrPc?&fit=max](https://cdn.filepicker.io/api/file/TmD42gh4QyXdzkuWjrPc?&fit=max)

mentionné une fois

[matteo demaria (éd., trad., ann.), *éducation de l'in-artiste*
| *annoté subjectivement* |, v1.0, 2021]

© *copyleft* : cette œuvre est libre, vous pouvez la copier,
la diffuser et la modifier selon les termes de la
licence art libre <http://www.artlibre.org>

la couverture reprend celle de la première édition
de *essays on the blurring of art and life*
la mise en page reprend celle de la version du
texte disponible sur *monoskop.org*

la traduction de la première partie a été aidée
par la traduction faite par *nicolas vieillescazes*
[https://head.hesge.ch/arts-action/
IMG/pdf/Kaprow_fr_unartist.pdf](https://head.hesge.ch/arts-action/IMG/pdf/Kaprow_fr_unartist.pdf)
toute la traduction a été faite avec l'aide de *deepl.com*

textes en *granjon* 12/13 et *helvetica neue bold* 9
composé avec *libre office*
impression laser sur papier *clairalfa* 80g

imprimé et édité par matteo demaria

imprimé occasionnellement
en un nombre variable de copies
non numérotés

