

closer to the daguerreotype than to the sophisticated Kodak colour transparencies served up by the American photorealists. The thickness of this new relationship lies in the fact that you, the painter, do not hide any longer behind the desire for political protest; you don't sacrifice of the painter, and no longer conceals the individual who practises it; but on the contrary, makes it possible to develop the whole creative potential and the whole political conscience, in addition, of course, to the whole linguistic awareness of the painter who knows he is the first and possibly the only character in the work: the protagonist. A protagonist who will never be reduced to mediation or artificiality.

Stephen Antonakos: «Five neons for the San Francisco show»

by Naomi Spector

The organization of the exhibition «WORKS IN SPACES», at the San Francisco Museum of Art, was begun early in 1972. In April, curator Suzanne Foley invited Stephen Antonakos to participate. The other artists in the show were Ronald Bladen, Sam Gilliam, Robert Irwin, and Dorothea Rockburne. The basic idea of «WORKS IN SPACES» was to find artists whose works would engage the spaces in the museum's beautiful large galleries in such a way that they would be an important part of the works themselves.

Antonakos had been in San Francisco early in the year and spent some time then getting to know the galleries. Soon after, it was determined that he and Ronald Bladen would share the largest of the galleries, which was 24 feet high, 110 feet long and 36 feet wide. Each knew the other's work well and felt they could work out a division of the space so that both could be seen in relation to their own area, and not in relation to each other's work.

For Antonakos the basic challenge was to find a way to keep the human scale of his neon sculptures and still control the space. The solution was a piece of architecture which was unassuming yet turned out to be in effect more than a structuring of space and a support for the neons: a tall room within the gallery itself, which afforded different spatial and temporal experiences inside and out. Its white walls were covered with no ceiling, but with a thin white fabric which let light into the room from the skylight above, but softened the look of its strong grid pattern. Each of the four outside corners held a corner neon; and, inside, the deeply curved wall opposite the entranceway supported a much larger fifth neon sculpture. Determining the proportions of the architecture and the scale of the neons was a very important part of the process of working out the

sculptures themselves. Antonakos finally decided on a room 16 feet high, 21 feet long, and 12 feet wide (outside dimensions). The interior space, not counting the entranceway, was 16 feet high, 14 feet long, and 11 feet wide.

This meant that there was about 4 feet of space between the top of the structure and the skylight, and that full advantage could be taken of the natural light for all five neons. There were no exhibition lights here, as Antonakos wanted only the differing natural light according to the different hours and weather and the light from the neons themselves. There was at least 12 feet of walking space between the outside walls of the neon room and the interior walls of the museum gallery, so viewers could experience the neons at a relative distance, as well as close up.

Antonakos has been thinking in terms relative to architecture for a few years now, but this room was the first he had made specifically to accommodate a group of neons which would all be viewed together, or consecutively as one walks around and inside the room, as well as individually as separate works. It was also the first time he used a curved, concave wall for a neon, as opposed to an inside or outside corner or a flat wall.

All the plans and drawings for the structure and the neons were made in New York between the first visit two and one half weeks before to San Francisco and the final trip, the opening. The specifications for the walls of the room had been mailed to the museum ahead of time, so that the materials could be gathered and ready.

The first stop for Antonakos on his arrival was at the San Francisco Neon shop. Here the precise pattern drawings were explained and discussed with the shop foreman and the glass blower. Then, during the days they were bending the tubes and pumping them with the gas (neon for red, argon for blue), the artist was back in the museum helping with the construction of his room.

Naomi Spector

Bernar Venet Postulat

L'art n'existe qu'au niveau de la création.

La création n'apparaît qu'au moment de l'apport historique.

Apport historique = introduction de différences transformatrices.

Ensuite, l'activité de «l'artiste» se resume à une production de variations étrangères au problème de l'art.

De même qu'un artiste Y... peut copier un artiste X... qui a créé une oeuvre historique importante, l'artiste X... peut répéter sa propre période de création. Ces deux cas doivent être vus comme des activités stériles et inutiles, et les oeuvres qui en résultent ne méritent pas d'être considérées.

L'artiste ne doit pas créer pour satisfaire ses propres besoins, il doit créer pour satisfaire les besoins de l'art.

Aucun utilisateur de mediums tels que la peinture, la sculpture, etc., n'aborde le problème de l'art, s'il ne fait pas une investigation dans le champ artistique, s'il n'en donne pas de nouvelles définitions, s'il n'en pousse pas les limites connues. Pour démontrer la fonction de communication de l'art, ou fonction didactique, ma démarche s'est basée sur l'utilisation de méthodes objectives pour transmettre des connaissances objectives.

Langage mathématique et oeuvres monosémiques

En juin 1966, je commençais à présenter une série d'oeuvres, sur différents supports (papier et toile), de manière impersonnelle, dont le contenu était constitué par des informations mathématiques. Ces informations choisies par des spécialistes en fonction de leur intérêt et de leur actualité, sont reportées de la page du livre au support, sans aucune transformation, si ce n'est un agrandissement proportionnel. Dans ce travail, je me référais à des disciplines scientifiques et extérieures à l'art, dont j'utilisais le système des signes, et plus particulièrement le code mathématique à cause de ses caractéristiques.

En effet, des textes publiés récemment pour justifier l'utilisation du langage par certains artistes, soulignaient que le code jusqu'à présent exploité, le code pictural, ne pouvait transmettre l'identité véritable de l'oeuvre, étant donné l'implication de différents niveaux sémantiques.

Pour éviter cette équivoque, considérée le plus souvent comme un aspect inhérent à l'art, mon activité depuis 1966 a consisté en la présentation d'oeuvres monosémiques, qui donnaient à leur signifié la propriété de n'avoir qu'un seul sens. Le recours aux signes linguistiques ne s'averait pas suffisant, puisque leur signification est différentielle et dépend des rapports qu'ils entretiennent dans la chaîne linguistique. Le terme isolé présente une stratification de sens, et c'est de cette multiplicité que surgit l'image «poétique». Alors que le vocabulaire mathématique et ses symboles tendent à éliminer le caractère polysémique de cette image, en n'en donnant qu'une signification rigoureusement définie par l'univocité des termes employés.

Présentation de la connaissance objective scientifique
L'exploitation du code mathématique et l'utilisation de ses différentes applications impliquaient la présentation de sujets appartenant au domaine scientifique. J'agissais essentiellement au niveau du contenu de l'oeuvre. On comprend alors pourquoi les oeuvres qui en ont résulté marquent une rupture par

rapport aux productions plastiques que traditionnellement on considère comme des miroirs de la personnalité de l'artiste. A la vision humaniste, à l'interprétation subjective, à la recherche stylistique se substitue la communication d'un savoir (information, résultats de recherches propres à ce domaine), communication qui exclut de l'oeuvre toute expressivité.

L'oeuvre n'est plus re-présentation d'une vision quelconque, mais présentation de l'état de connaissances objectives et vérifiables, relatives à la réalité/l'objet scientifique. L'objet n'accomplit sa fonction d'oeuvre d'art que par rapport aux conséquences théoriques qui découlent de son introduction dans le champ artistique, et particulièrement l'abandon de tout formalisme, la mise en évidence du contenu.

L'abandon du style

Le style que l'on peut définir comme la combinaison d'éléments formels et thématiques correspondant au langage personnel, donc subjectif de l'artiste, doit être rejeté. J'utilisais des supports qui transmettaient de manière fonctionnelle le contenu didactique de l'oeuvre.

Moyens utilisés:

— Rapport sur toile, sur papier ou agrandissement photographique. 1966-1970.

— Magnetophone. Ex.: Canonical Form and Current Commutation Relations. 1967.

— Envoie des invitations proposant d'assister à des rencontres scientifiques. Ex.: Annual Meeting of the Physical Society. N.Y. Hilton Hotel. 1967.

— Livre. Ex.: Study of Solar terrestrial Physics. 1968.

— Disque. Ex.: The infrared polarisation of the infrared star in Signus. Edition: The letter Edge and Black Press Inc. 1968.

— Offert des abonnements de un mois du Wall Street Journal a plusieurs personnes à New York. Mai 1969.

— Conférences données par des Scientifiques qui avaient été invités pour traiter de sujets importants. Judson Church Theater. 1968.

— Propositions sur des Catalogues d'expositions. Ex.: Art in the Mind. Oberlin College.

Pendant la durée de l'exposition au Allen Memorial Art Museum, tous les efforts supplémentaires fournis par les étudiants de Oberlin College dans chacune des disciplines, feront partie de ma proposition.

En insistant sur l'abandon du style, qui correspond trop souvent comme je l'ai déjà mentionné à l'expression de l'artiste, je ne m'intéressais qu'au contenu véritable de l'oeuvre qui devenait le moteur de la transgression historique.

Permanence du contenu

Il va de soi que l'évolution de ce travail n'allait pas être plastique, comme je mentionnais en 1967. «Elle sera dans le fait qu'un tableau

datant de 1970 sera plus intéressant qu'un autre datant de 1967 (traitant du même sujet), parceque de nouvelles informations, d'autres précisions seront venues s'y ajouter». Ce problème de la permanence était résolu par la présentation des livres (avec page du titre et du sommaire).

Le propriétaire du livre «Information Theory» par exemple, devra lorsqu'une étude plus complète paraîtra sur ce sujet, acquérir ce *nouveau livre*, qui devient à ce moment-là la véritable, parce qu'elle accomplit sa fonction de permanence par la reactualisation de son contenu. L'oeuvre présentée n'est plus cet objet figé et irremplaçable, auquel on accorde trop souvent une valeur fétichiste.

L'art n'est plus dans l'objet, mais dans la *fonction de l'objet*.

Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable

Les micro-molécules des colloïdes ont déjà paru dans le camp de l'art, et lors même qu'elles n'ont pas trouvé leur poète, des artistes par milliers s'inquiètent de les soumettre. La grande ère des résines est commencée et, avec elle, ouvert l'usage de la matière en mouvement. La micro-molécule colloïdienne marquera profondément le concept de relativité; et les constantes de la matière subiront leur définitive chute; et s'effriteront dans les mains des puissants toutes les idéologies de l'éternité et de l'immortalité; et les soucis d'éterniser une matière se réduiront toujours plus à leur néant, laissant la joie inépuisable du perpétuel nouveau aux artistes du chaos.

Le nouveau conçu dans les hasards d'une création infinie, issue des énergies libérées de l'homme, contribuera à la déroute de cette valeur-or, image de l'énergie congelée de l'infâme système bancaire, désormais en décomposition. La société brevetée, comprise et fondée par les idées simples et les gestes parcellaires d'artistes et de savants réduits en captivité comme les vermines de la fourmillière, elle est près de finir. L'homme va vers l'expression d'un sens collectif, et vers l'instrument adapté à sa transmission: un système de «potlatch», de cadeaux qui ne peuvent être payés, sinon par d'autres expériences poétisantes. Il faut s'aviser de ce que la machine est l'instrument apte à créer un art industriel inflationniste, et fondé d'abord sur l'anti-brevet. La nouvelle culture industrielle sera produite dans le peuple, ou ne sera pas. L'époque des mandarins est close. De nouvelles expressions dignes des nouveaux instruments briseront les plumes inutiles, et effaceront toute l'encre amère qui a mortifié le monde, jusqu'à son dernier vestige. Seules, la création et la destruction continues et implacables,

indissolublement constitueront la passionnante et inutile recherche d'objets d'un emploi momentané; minant les bases de l'économie; détruisant les valeurs ou empêchant leur formation. Le perpétuel nouveau abolira l'ennui et l'angoisse créés par l'infamale machine, qui est reine du tout-pareil. Les nouvelles possibilités créeront le monde nouveau du tout-divers. La quantité et la qualité seront confondues dans leur mouvement: civilisation du luxe standardisé, qui annulera les traditions. On ne dira plus «on sait ce que l'on perd, on ne sait pas ce que l'on trouve», mais plutôt: «les proverbes des vieux font mourir de faim les jeunes». Une nouvelle force affamée de domination mènera les hommes vers une épopée inimaginable. Jusqu'à l'habitude d'établir le temps, qui sera ruinée! Dans ce qui est maintenant devant nous, le temps sera d'abord une valeur émouvante, une nouvelle monnaie de choc. On le mesurera aux changements soudains des moments de la vie créée, et aux très rares moments d'ennui. En substance, il va se former des hommes sans mémoire, hommes de l'état de continuelle violence, toujours en partance d'un point zéro.

Ce sera l'ignorance-critique.

La production artistique que les machines, docilement captives de nos désirs, mettront au jour sera telle que nous n'aurons même pas le temps de la fixer dans notre mémoire: les mais un temps libre pour de libres énergies anti-économiques. Nous voulons fonder le premier établissement de la poésie industrielle et nous créerons à côté les établissements de la destruction immédiate pour détruire à l'instant les produits émotionnels à peine créés, afin que notre esprit soit toujours garanti des copies, afin de pouvoir se retrouver aussitôt dans l'état de grâce du point zéro.

En ce moment, l'homme fait partie des machines qu'il a créées. Il est nié machines s'en souviendront pour nous. D'autres machines interviendront pour détruire, en produisant des situations sans valeur. Il n'y aura plus parmi les gens des championnats des oeuvres d'art, mais de simples changements d'air, d'états artistiques. Le monde sera la scène et le parterre d'une représentation continue. La planète se transformera en un Luna-Park sans frontières, produisant des émotions et des passions nouvelles...

Ainsi, nous devons peindre les routes de l'avenir avec la matière inconnaissable, jalonné le grand chemin des cieux avec des moyens de signalisation équivalents au grandiose de nos entreprises. Là où, aujourd'hui, des signaux sont faits par des fusées au sodium, demain nous mettrons d'autres arcs-en-ciel, fata morgana, aurores boréales que nous aurons construits nous-mêmes. A cause de toutes ces choses, vous, seigneurs encore puissants de la Terre,