

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