

Douglas Huebler
« Variable », etc.



En couverture - *cover* : **Variable Works**, 1970, détail - *detail*.

Douglas Huebler



Cet ouvrage été publié grâce au mécénat
d'**EDF-GDF** Services Haute-Vienne.

Douglas Huebler
« Variable », etc.



E 1992-93 Huebler

FONDS — REGIO
NAL — D'ART — C
ONTEMPORAIN

LIMOUSIN

Le texte français des déclarations liées aux oeuvres de Huebler a été établi par Frédéric Paul, avec le concours de Jonathan Bass.

Par souci de lisibilité — l'esprit du travail le permettant — la plupart des oeuvres ont été reproduites sous forme de détails.

Where many of the works consist of several photographs, for clarity's sake, and without compromising the artist wishes, they have not all been reproduced.

1864420

34/5497

Table :
Contents :

- p. 9 D H est *toujours* un artiste véritable :
Frédéric Paul
- p. 27 D H *Still* is a Real Artist :
Frédéric Paul
- p. 115 Truro, Massachusetts, 11-14 octobre 1992 :
F. Paul / Douglas Huebler
- p. 125 Truro, Massachusetts, October 11-14, 1992 :
F. Paul / Douglas Huebler
- p. 143 Jeu... :
René Denizot
- p. 149 Play... :
René Denizot
- p. 169 Déclarations :
Douglas Huebler
- p. 173 Statements :
Douglas Huebler
- p. 188 Huebler's Phenomenology :
Robert C. Morgan
- p. 195 Bio-bibliographie
Bio-bibliography



Douglas Huebler et une étudiante, Bradford, 1957, devant le tableau qui remporta le prix du *Columbia Museum of Art*.

Douglas Huebler with student, Bradford, 1957, in front of the painting which later won Trustee's Purchase Award, Columbia Museum of Art.

D. H. est toujours un véritable artiste

La contribution critique de Christopher C. Cook au premier catalogue monographique consacré à Douglas Huebler que publia une institution (l'*Addison Gallery of American Art*, à Andover, Massachusetts, dont Cook est alors le directeur) est tout ce qu'il y a de plus clair. Elle a encore l'avantage d'être tout ce qu'il y a de plus concis et de plus direct. Son seul défaut reste d'être assez vague et, partant, d'une utilité médiocre. En première page de cet ouvrage (une page à peu près blanche !), mise entre guillemets et exactement centrée, peut se lire cette affirmation :

« *Douglas Huebler is a real artist* » — C. C. Cook, Director.

On appréciera ! On appréciera notamment l'usage des guillemets et la mise en évidence très revendicatrice et très *professionnelle* de la signature...

J'aimerais atteindre, moi-même, à une telle concision ! J'aimerais toutefois être un peu plus précis. Mais est-il possible d'être précis et concis à la fois ? L'exigence de précision s'accompagne, en effet, du besoin de *développer* sa pensée et ses arguments...

S'il me plaît de citer Cook, sans doute y a-t-il à ceci quelque raison valable ? Eh bien ! c'est d'une part parce que Douglas Huebler fait lui-même usage de la forme écrite dans son oeuvre et d'autre part parce que (*conséquemment* ?) cette oeuvre a donné lieu à une abondance de commentaires plus ou moins obscurs. Ce qui m'a également poussé à faire référence à cette déclaration assez inéquivalente en apparence, c'est le sentiment partagé que celle-ci m'a aussitôt communiqué : d'une part l'amusement (et, pour avoir osé une telle déclaration, je tiens Christopher C. Cook pour « un véritable artiste » !), d'autre part l'impression que, cédant au seul jugement de valeur, l'auteur est quelque peu démissionnaire devant son devoir critique.

Si, au demeurant, il y a de « vrais » et de « faux » artistes, — 1° parce que la vérité est *bonne* (!) ; 2° parce que l'artiste est généralement associé à une catégorie héroïque de la société — sans doute alors l'artiste « véritable » est-il supérieur à l'imposteur ! (C'est du moins ce que l'on peut déduire de Cook.) Mais encore ?

À la description que Huebler fait de l'oeuvre¹ qu'il exposa à la *Documenta V*, en 1972, Arthur Rose (le critique avisé qui publia dans le numéro de février 1969 de la revue « *Arts Magazine* » quatre interviews individuelles de Barry, Huebler, Kosuth, Weiner) répond en 1986 dans un entretien avec l'artiste par une question très prosaïque : « — *Pensez-vous que c'était de l'art ?* » Le débat rebondit aussitôt. Huebler réagit : « — *C'est bien là la question ?* » Et Arthur Rose, qui incarne le bon sens commun (il explique, au début de l'entretien, qu'il s'est retiré de la scène artistique depuis longtemps) : « — *Êtes-vous en train de dire que tout est art, que tout ce que fait un artiste est art, que la vie est art, que sais-je ?* » Enfin Huebler : « — *Bien sûr que non ! Ce sont des idées idiotes qui se sont répandues quand la notion de "dé-matérialisation" fit son apparition dans le discours critique.* »

Il y a donc une vérité en art. (Et ainsi la critique devient-elle une catégorie de la morale !) L'affirmation de Christopher C. Cook n'était pas si indifférente... D'ailleurs la présence on ne peut plus discrète de Douglas Huebler sur la scène artistique internationale depuis une dizaine d'années lui donne une certaine actualité. Il faut dire et redire quel artiste important a été et demeure aujourd'hui Douglas Huebler.

Un certain nombre de circonstances et d'équivoques historiques a contribué à minimiser cette importance. Leurs conséquences sont telles que des ouvrages traitant de l'art conceptuel en général omettent purement et simplement de citer Huebler.

À l'origine de ces malentendus se trouvent plusieurs traits propres à l'artiste et à son travail : l'âge de Huebler, son caractère indépendant, son antidogmatisme, sa vie provinciale, l'apparition tardive de son oeuvre, l'humour qu'il y introduit, l'absence de singularité formelle immédiatement repérable dans ses travaux et leur irréductibilité à un thème ou à un système unique.

Huebler naît en 1924 — date de publication des *Pas perdus*, d'André Breton, à Paris. J'ai dressé le petit tableau ci-dessous à seule fin de m'aider à clarifier quelques points de chronologie. Il ne s'agit pas d'en tirer des conclusions définitives ; je pense toutefois qu'il n'est pas inutile à la réflexion. Au reste, un coup d'oeil rapide doit suffire.

Beuys	1921-86	Oldenburg	1929
Lichtenstein	1923	Warhol	1930-87
Huebler	1924	Baldessari	1931
Noland	1924	Barry	1936
Broodthears	1924-76	Stella	1936
Rauschenberg	1925	Weiner	1940
LeWitt	1928	Burgin	1941
Klein	1928-62	Kosuth	1945

Quelques points me paraissent remarquables : Huebler naît la même année que Broodthears et Noland, une année avant Rauschenberg, une année après Lichtenstein et deux ans après Beuys. Voilà pour le haut du tableau. Le milieu n'attire pas de réaction particulière. Mais c'est sur le bas du tableau que se portera sans doute l'attention du lecteur. Huebler a douze années de plus que Barry (qui est l'exact contemporain de Stella), seize années de plus que Weiner et il a vingt et un ans à la naissance de Joseph Kosuth.

Peut-être au fond cette liste très partielle va-t-elle entretenir la confusion ? Mais, encore une fois, ces données ne me semblent pas inutiles. L'erreur, évidemment, consisterait à considérer l'histoire sur ces simples faits. Deux conséquences opposées en ressortiraient alors. La première — mais force est de constater qu'elle n'a pas effleuré grand monde ! — pose Huebler en père-fondateur et en maître-à-penser l'art conceptuel. La seconde fait passer l'artiste pour une sorte de « vieux-beau », versatile et un rien opportuniste ou, dans le meilleur des cas, pour un artiste un peu naïf qui sut prendre le train en marche mais dont la sincérité ne peut toutefois être mise en doute. Ni l'une ni l'autre de ces deux réflexions ne sont satisfaisantes.

Huebler naît donc en 1924 ; mais son oeuvre n'apparaît réellement qu'à partir de 1966 — c'est à dire assez tardivement — sur la scène artistique américaine.

C'est en novembre 1968 qu'a lieu, dans l'appartement de Seth Siegelaub, 1100 Madison Avenue, à New York, la première de ses expositions personnelles qui présente un caractère nettement *conceptuel*. Et c'est à l'occasion de l'exposition qui, au même endroit, réunit pour la première fois Barry, Huebler, Kosuth et Weiner, en janvier 1969, que Huebler publiera cette déclaration qui tiendra lieu de manifeste : « *Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et / ou de lieu.* » ²

Les quinze oeuvres présentées lors de l'exposition personnelle sont datées 1967-68. Se trouvent parmi elles les *Duration Pieces n. 1, 2 et 4*, ainsi que trois *Sites Sculptures Projects* : la *42° Parallel Piece*, le *Boston-New York Exchange Shape* et la *Variable Piece n. 1*. Le vocabulaire descriptif est dès lors déterminé de façon précise mais c'est mal connaître l'esprit de Huebler que de s'imaginer que son champ d'investigations est circonscrit définitivement. Si l'artiste choisit de répartir en deux puis en trois et quatre groupes ses propositions, c'est simplement parce que ses projets sont soit liés à un site — *Location Pieces* — soit à un intervalle de temps déterminé — *Duration Pieces* — soit au deux à la fois — *Variable* ou, plus rarement, *Alternative Pieces* — et parce que tout nouveau projet, qui tombe forcément sous le coup de l'espace ou du temps, s'inscrit *ipso facto* dans le cadre ainsi défini. Le système est ouvert, grand ouvert même et Lucy Lippard sera bien inspirée d'intituler *Tout à propos de tout* ³ un de ses textes sur Huebler.

Tout semble très clairement posé en ces quelques lignes. Pourtant l'oeuvre de Huebler (comme celles de Beuys et de Broodtheers, en l'occurrence) n'en résulte pas moins d'une succession de décalages. D'où finalement cette difficulté à l'appréhender historiquement...

L'artiste se doit, en effet, d'être précoce pour être héroïque. Ceci est bien connu. Or si, à en juger par la datation, Kosuth et Weiner correspondent à ces modèles d'héroïsme, Huebler, quant à lui, n'est pas un artiste précoce, c'est au contraire un artiste « lent ». Et sa déclaration de 1969 ne doit pas être regardée comme accompagnant une décision soudaine. C'est une prise de conscience très progressive — ce qui n'enlève rien à sa brutalité — qui l'a amenée. Il faut donc relire cette déclaration comme une confession.

Car, si Huebler n'a pas le désir d'ajouter un objet au monde des objets, c'est en vérité qu'il n'a-plus ce désir. Ce qu'il faut comprendre par le fait qu'il n'a-plus-la-tentation-de-la-sculpture. Car c'est de la sculpture que vient cette réflexion ; de la sculpture (qu'il abandonne en 1966) et de la peinture (qu'il abandonne en 1962). D'une expérience qui s'enracine dans une lecture et une appropriation somme toute assez naïve de l'histoire. Si donc l'oeuvre de Huebler résiste si obstinément à l'indexation historique et critique, c'est parce que c'est une production « impure », mélangée. Or l'image que le temps a renvoyé de l'art conceptuel est souvent celle d'une production infallible et glacée, d'une pure production de l'intelligence. Mais justement l'intelligence est *impure*. Pure, elle serait stérile ! Et ceci, Huebler l'a spontanément compris. La même attitude poussant, peu de temps après, le jeune William Wegman à confier qu'il lui eut fallu pousser jusqu'au bout et devenir un « philosophe professionnel », ou du moins, un professeur de philosophie si, comme beaucoup d'artistes New Yorkais à cette époque, il eut voulu faire commerce avec Lévi-Strauss ou à Wittgenstein dans son oeuvre ⁴.

D'ailleurs Huebler ne dissimule pas la difficulté, le sentiment d'aridité et souvent l'ennui que lui procura la lecture des essais structuralistes, parfois impossibles à pénétrer, malgré sa curiosité. Il n'hésite pas, non plus, à exprimer la fascination qu'exerça sur lui le manifeste corrosif

d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, écrit entre 1955 et 1963, où il paraît à Paris, et publié en langue anglaise dès 1965, date à laquelle Huebler en prend connaissance. La difficulté, l'ennui, le sentiment d'impuissance mais l'intérêt persistant ou l'entière adhésion manifestées ici ou là se retrouvent, du reste, volontairement ou involontairement, dans les « *statements* » ou déclarations accompagnant ses œuvres, ces textes descriptifs affectant dans leur forme une rigueur scientifique ou légaliste *soigneusement* déplacée par rapport à la réalité des expériences très approximatives et souvent fantaisistes qu'elles prescrivent et décrivent par la même occasion.

Le champ historique de Huebler n'est pas seulement celui de l'art conceptuel⁵. Huebler fut sculpteur, et les deux expositions collectives auxquelles il participe en 1966, invité par deux des plus importantes institutions artistiques New Yorkaises : le *Jewish Museum* et le *Whitney Museum of American Art*, peuvent même laisser à penser qu'il fut un sculpteur assez prometteur... Pourtant il est déjà trop tard pour la sculpture ! Les propos qu'il tient dans le catalogue de l'exposition *Primary Structures*, du *Jewish Museum*, trahissent déjà ses aspirations ; ils sont même assez analogues, dans leur expression, à ceux qui seront reproduits deux ans plus tard dans le catalogue *November 68*, lesquels posent encore généralement en terme de sculpture la problématique des travaux conceptuels réunis à cette occasion. (C'est, soit dit en passant, une sellette de sculpteur et un bloc de pierre qui sont donnés en illustration à cette autre fameuse déclaration, de Lawrence Weiner, cette fois : « 1. *L'artiste peut construire la pièce.* 2. *La pièce peut être fabriquée.* 3. *La pièce n'a pas besoin d'être réalisée. Chacune de ces éventualités se valant et étant conforme à l'intention de l'artiste, le choix dépend de la décision du destinataire lors de la réception.* »⁶)

Ainsi ce que l'art conceptuel a de plus spécifique — et ceci reste à définir —, cette détestation déclarée (Kosuth) ou cette indifférence (Barry, Huebler, Weiner) notamment qu'il voue à la recherche formelle, trouve d'abord un support (un support à l'exécration) et finalement une métaphore (Huebler, Weiner, Wilson) en la sculpture⁷. Quand bien même la litote ou la négation constituent le dernier (ici, le premier) recours, celles-ci ont leur efficacité. Il fallait donc sans doute d'abord poser clairement sa défiance en la « matérialité » de l'œuvre pour pouvoir ensuite, dégagé de ce souci, soulagé (au propre comme au figuré), mener à bien sa recherche dans une autre direction...

Ceux, parmi les artistes, qui sont restés attachés à la seule expression de leur désapprobation sont en fait, par nécessité, restés attachés à l'objet de leur désapprobation ; c'est ainsi que toutes les démarches critiques, qui revendiquent leur appartenance à l'art, sont complices de l'objet qu'elles s'efforcent, souvent de façon besogneuse, à critiquer.

Aussi, à défaut d'autre chose, qualifions généralement de *poétique* la démarche des artistes conceptuels : poésie phénoménologique chez Huebler ; poésie lettriste ou métaphysique chez Barry ; poésie auto-référentielle chez Kosuth ; poésie descriptive chez Weiner ; poésie « existentielle » chez On Kawara ; poésie comportementaliste chez Acconci ; poésie orale, malgré qu'il en ait, chez Ian Wilson ; poésie taxinomique chez les Becher ; poésie élégiaque chez Gilbert & George ; poésie actionniste ou post-expressionniste chez Chris Burden ; poésie post-romantique chez Richard Long ; poésie didactique chez Venet ; poésie structuraliste (la plus aride) chez *Art & Language* ; poésie identitaire (la plus drôle et à *la fois* la plus désespérée) chez Wegman ; poésie sociale chez Beuys ; etc.

Mais reprenons le cours de la chronologie. De même que Huebler est un artiste (un poète ?) conceptuel venant (et retombant donc, dans une certaine mesure, sous le coup) de la sculpture, de même le sculpteur, en Huebler, vint-il de la peinture où il retourne aujourd'hui.

(Ça n'est pas sans fierté, une fierté mêlée d'un certain embarras, que Douglas me montra récemment, chez lui, un tableau de Giorgione depuis longtemps disparu : un Giorgione peint par Douglas Huebler ! « — *Et c'est plus difficile à peindre*, me disait-il, *qu'un Léger ou qu'un Van Gogh ! — Van Gogh, m'étonnai-je, aussi facile que Léger ? ou Chirico ? — Oui ; Van Gogh est un peintre assez facile... mais Giorgione ! »*)

Artiste conceptuel, sculpteur minimaliste, peintre abstrait géométrique, et auparavant peintre expressionniste abstrait, dessinateur pour la publicité ; aujourd'hui créateur de bandes dessinées et contrefacteur de chefs-d'oeuvres de la peinture moderne : de la Renaissance à Matisse, en passant par l'Impressionnisme, le Cubisme, *etc.*, c'est d'un seul homme et d'un même artiste qu'il est ici question. Et c'est sa naïveté, j'entends par là sa curiosité sans restrictive, qui donna cette mobilité d'esprit à Huebler. Celui-ci a beau déclarer : « *J'ai toujours utilisé le dessin et la peinture chaque fois que j'ai senti que leur usage pouvait être nécessaire à l'élaboration ou à l'éclaircissement d'une idée ou d'une autre* »⁸, on conçoit dans quel désarroi Huebler a pu plonger la critique rationaliste et factuelle, dès lors frappée de cécité ?

Huebler naît en 1924 dans une famille très pauvre d'agriculteurs du Nord des Etats Unis. Fils aîné de cinq enfants, son intérêt pour l'art, l'histoire et l'observation de la nature constituent, dès son enfance rythmée par les saisons, de puissants dérivatifs contre les privations — il n'y a ni électricité ni eau courante à la maison, la dépression affecte d'ailleurs l'économie américaine en général. Il s'engage dans les *Marines* en 1943 et fait des missions d'observation dans le Pacifique jusqu'en 1946 en tant que sergent d'état-major. Titulaire du *G.I.'s Bill*⁹, Huebler — comme Ellsworth Kelly ou Sam Francis — s'installe quelque temps à Paris où, en 1948, il suit les cours de dessin et de peinture de l'Académie Julian — Sam Francis s'inscrit à l'Académie Fernand Léger en 1950 ; les deux artistes ne se rencontreront pas... mais Huebler « corrigera » plus tard quelques tableaux de Léger ! Retour aux U.S.A., il s'inscrit à la *Cleveland School of Art*. Il entre dans une agence de publicité en tant que dessinateur. Il obtient, à l'université du Michigan, à Ann Arbor, sa ville natale, son dernier diplôme universitaire à 31 ans. Et il a trois enfants d'âges rapprochés. Entre 1953 et 1966, peintre puis sculpteur, Huebler participe à quelques rares expositions¹⁰. Sa carrière d'enseignant, qui commence en 1954, alors qu'il est encore étudiant, le mène successivement de la *Miami University*, d'Oxford, dans l'Ohio, au *Bradford Junior College*, de 1957 à 73, et à la très célèbre et très ancienne *Harvard University*, dans le Massachusetts, et enfin, de 1976 à 88, au *California Institute of Arts*, de Valencia en Californie, où il a pour collègues John Baldessari, Michael Asher, Jonathan Borofsky, Judy Pffaf, où Laurie Anderson, Benjamin H.D. Buchloh, Sherrie Levine, Susan Rothenberg, Barbara Bloom, Elizabeth Murray, parmi d'autres, font des interventions plus ou moins longues, et où il aura, notamment, pour étudiants Mike Kelley et Stephen Prina.

Jamais plus Huebler ne vivra à New York depuis 1953 (encore n'y séjourna-t-il que deux années entre 1948 et 51 et quelques mois en 53). Plusieurs de ses oeuvres tirent parti de la distance physique qui le sépare de son lieu de résidence à sa galerie New Yorkaise, au contraire. Jamais plus Huebler ne vivra à New York.

Ainsi c'est dans le Massachusetts, à Truro, sur Cape Cod, où il passe ses vacances, et à Bradford, où il enseigne et où il trouve un complice en Donald Burgy, que Douglas Huebler réalise, entre 1964 et 67, ses dernières sculptures apparentées au minimalisme : celles de la *Bradford Series*, en ciment, ou celles de la *Truro Series*, en contreplaqué et formica.

À Truro, très influencé par la philosophie orientale, l'artiste jugera que ses sculptures entrent inutilement en compétition avec la nature. À Bradford il aura déjà franchi le pas et il initiera de plus un programme de conférences et d'expositions exigeant qui le mettra en contact avec la plupart des artistes et critiques importants de la mouvance conceptuelle¹¹. Le *Bradford Junior College*, modeste institution de jeunes filles, devient un haut lieu de débats et la formation artistique générale des élèves suscite encore l'étonnement de ceux qui y furent invités.

C'est précisément à la suite d'une conférence donnée en tant qu'invitée au *Bradford College* en 1965, que la critique d'art Dore Ashton découvre les sculptures minimalistes de Huebler. Peu concernée par ce genre de travail, celle-ci conseille toutefois à l'artiste de se mettre en contact avec un jeune marchand New Yorkais de sa connaissance, pour lequel elle a « une certaine estime ». Ne sachant trop à quoi s'en tenir, Huebler prend ses précautions et va d'abord visiter la galerie avant de se présenter au marchand. Le marchand en question — qui présente notamment depuis 1964 les *shaped canvas* d'un jeune peintre nommé Lawrence Weiner —, c'est Seth Siegelau. La rencontre a lieu l'année même, en 1965. Et dans le contexte d'incuriosité qui caractérise le marché américain dans les années 60, Siegelau réserve à l'artiste une véritable surprise en faisant le voyage en voiture jusqu'à Cape Cod pour aller voir ses sculptures. Très jeune et très brillant, Siegelau sera, on le sait, le premier et le plus ardent promoteur de l'art conceptuel. Cependant la scène artistique est très conservatrice à New York et ce sont des marchands européens (Konrad Fischer, à Düsseldorf ; Gian Enzo Sperone, à Turin ; Yvon Lambert, à Paris ; Jack Wendler, à Londres) qui susciteront les premières marques d'intérêt de la part des collectionneurs. D'où les voyages assez nombreux, et les oeuvres en témoignent, que Douglas Huebler réalise en Europe à partir de 1970. (La très longue collaboration avec Leo Castelli commence en 1971 et se termine en 91.)

« À la fin 1967, écrit Huebler, cherchant une alternative à la problématique de la création de nouveaux objets, je trouvai une solution dans l'idée de carte de géographie : celle-ci s'imposa comme le modèle conceptuel par excellence avec ses signes visuels en réduction juxtaposés au langage descriptif. Je réalisai dès lors un nouveau genre de travail dans lequel une documentation photographique s'adjoignait aux cartes. »¹²

La minuscule bourgade de Truro n'a rien de spécialement enviable par comparaison à d'autres villages de cette partie de la Nouvelle-Angleterre, elle a tout de même ceci de particulier qu'elle est exactement située sur le 42ème parallèle. Elle a, de plus, le notable avantage (vu sa taille !) de disposer d'un bureau de poste. Et ce sont ces deux constatations qui donnent à Huebler, récemment entiché de cartographie, l'idée d'une de ses premières oeuvres remarquables : la *Site Sculpture Project : 42° Parallel Piece*, datée d'Août-Septembre 1968, qui se décrit ainsi : « Les 14 endroits désignés de "A" à "N" sont des villes chacune situées exactement ou approximativement sur le 42ème parallèle aux Etats Unis. Ces endroits ont été marqués par l'échange de courriers recommandés avec accusés de réception envoyés de et retournés à "A", qui correspond à Truro. »

À la ligne imaginaire qui nous a été enseignée à l'école correspond ici un voyage réel, mais effectué par procuration. L'oeuvre se réduit à l'accomplissement d'un tracé. Elle relève encore du dessin et de la géométrie. Mais elle introduit une autre dimension. Cette dimension, c'est celle du *projet* : du programme, et plus qu'un trait à accomplir c'est un programme que se donne Huebler et qu'il propose par la même occasion au spectateur. L'oeuvre se réduit matériellement à une documentation, or la documentation n'est qu'une partie de l'oeuvre, elle recèle — c'est sa définition — une information, en général assez simple, mais elle n' « aboutit » pas avec la délivrance de l'information. L'oeuvre est à la fois l'oeuvre et le récit de l'oeuvre : la prescription et la description.

Cette notion de projet me semble assez caractéristique pour désigner généralement l'attitude de Huebler. Elle induit la notion d'objectif et celle d'échéance. Elle est par nature contraignante mais elle peut envelopper toute sorte de paramètres ou de sujets. Si l'objectif n'est pas exactement atteint, elle peut susciter toutes sortes de résultats ; si l'échec est inévitable, celui-ci peut induire des solutions de repli. Huebler y joue le rôle de programmeur, d'exécutant (il délègue cette exécution dans certaines oeuvres), de rapporteur et en quelque sorte de commentateur et d'animateur, mais en aucun cas il ne se pose en démiurge ; Huebler, rappelons-le, est un enseignant, et un enseignant apprécié et convaincu. Son oeuvre est une succession de projets, c'est à dire une succession de paris, souvent assez dérisoires. Et cette obligation dans laquelle se met l'artiste, instigateur et complice, de répondre à ses propres injonctions place les oeuvres réalisées dans un intervalle qui confond ou du moins sollicite passé, présent et avenir. (C'est cette *fusion* générale qui rend nécessaire la réalisation, au moins partielle, des projets.) Ainsi l'oeuvre d'art et l'art en général s'énoncent-ils comme une production virtuelle de la pensée et/ou de l'imagination. (Ce qui est présent au même moment dans Weiner.) Mais ainsi surtout cette virtualité confine-telle, chez Huebler, avec l'utopie ou, comme l'a souligné René Denizot, avec l'idée de jeu.

Les circonstances de la vie participent de fait au travail de Huebler puisqu'elles génèrent des idées innombrables de projets. L'oeuvre semble même par nécessité liée à la vie. Ce qui l'oppose dans son contenu avec celle de Kosuth et de Weiner. On a vu Huebler en reporter, en journaliste ; il faut le voir en père de famille, en professeur, en usager de la route, en touriste, en détective, en archéologue, en amoureux, en photographe, en sportif, en géomètre, en blagueur, *etc.* D'une part son oeuvre procède de la diversité des situations de la vie quotidienne, d'autre part elle commande à l'artiste de se mettre dans des situations exceptionnelles. Il y a, d'ailleurs, chez Huebler — comme chez Ruppertsberg à la même époque — quelque chose du personnage-titre du génial roman de Melville *The Confidence-Man* ¹³.

Au contraire de l'*Art as Idea as Idea* de Kosuth, Huebler oppose un *Art as Everything about Everything*. Le champ d'investigation de Huebler, c'est l'ensemble des phénomènes y compris (et non *a fortiori*) ceux liés à l'art : c'est à dire à la création, mais aussi à l'exposition, au musée, au collectionneur, au marché, à la vente ou à la mévente de ses oeuvres...

La préférence de Huebler pour les phénomènes non perceptibles peut dans une certaine mesure le faire passer pour un artiste attentif (comme Turrell) aux limites de la perception, ce qui est vrai. Mais en tout état de cause la contribution de Huebler ne se borne pas à révéler des phénomènes, elle ne se borne pas à l'expérience perceptible, elle ne peut se résumer à cette intention didactique. Huebler *provoque* des phénomènes, il *provoque* la plupart des phénomènes

dont il va faire son « matériau ». Il fait et il laisse faire. Encore une fois, c'est un homme de projets, autrement dit un homme d'actions. Le projet n'est pas, ici, ce coussin confortable qui laisse dans l'expectative et diffère le passage à l'acte tout en entretenant l'illusion de la possibilité de la réalisation. Il y a, au demeurant, une pathologie du projet, plus : il y a une pathologie *inhérente* au projet. Et si Huebler ne fait pas partie des malades atteints du dérèglement que je viens de décrire, il reconnaît toutefois cette pathologie *inhérente* au projet et c'est en cela que sa démarche relève de l'utopie. Si, en effet, elle relève de l'utopie, c'est simplement parce que *tout* projet relève de l'utopie — puisqu'il engage sur l'avenir... que rien ne peut engager ! Huebler n'est pas la victime consentante d'une pathologie (la première, celle qui lui aurait été transmise) il est l'utilisateur d'une pathologie (la seconde, celle qui est intrinsèque à son objet).

Huebler fait feu de tout bois. Et l'attention qu'il porte aux limites de la perception lui donne même en passant un argument, voire un alibi pour *produire* des objets : « *Parce que le travail se situe au delà de l'expérience perceptive, sa connaissance dépend d'un système de documentation. Cette documentation prenant la forme de photographies, cartes, dessins, et langage descriptif.* »¹⁴ La documentation tient lieu de souvenir, par ailleurs elle « matérialise » l'oeuvre et le projet ; car, de quelque manière qu'on s'y prenne, c'est quand même sous l'aspect de... photographies, cartes, dessins et feuilles de papier dactylographiées que l'oeuvre (et/ou sa documentation) apparaît d'abord à l'observateur. De quoi parle-t-on, dans ces conditions, lorsqu'on parle d'une ***Duration Piece***, d'une ***Location Piece*** ou d'une autre oeuvre de Huebler ?

Ce problème se pose très pratiquement lorsqu'on s'efforce de traduire en français les déclarations de l'artiste qui entrent dans ses oeuvres. Ainsi de la traduction du mot « *form* » ou de l'expression « *final form* » tels qu'ils apparaissent dans la phrase qui conclut chaque déclaration. Or, on le voit immédiatement, la prévalence, en français, du présupposé esthétique impliqué par le mot « forme » — surtout lorsque, comme ici, il est utilisé pour désigner une oeuvre d'art — ne va pas sans inconvénient. Faut-il traduire par : « manifestation formelle », « expression formelle », « enveloppe formelle », « limite formelle », « cadre formel », « prolongement formel », « résultat formel », « résidu formel » ou par la très redondante « apparence formelle » ? Tout ceci est plutôt alambiqué et reconnaissons en plus que l'adjectif « formel » prête encore davantage à la confusion. Il faut donc s'en retourner vers le substantif et le remettre à neuf, le nettoyer, le débarrasser du présupposé gênant : retourner au sens premier du mot « forme » : celui que reflète en son sens premier l'idée d'apparence physique. Ainsi fera-t-on plus *conceptuel*.

Autre versant de la même question : qu'est-ce que cela signifie de posséder une ***Duration Piece***, une ***Location Piece*** ou une autre oeuvre particulière de Huebler ?

« *Je possède une Duration Piece de Douglas Huebler, écrit Lucy Lippard (et elle n'est pas dupe), et je l'ai vu il y a quelques semaines à son exposition personnelle au Museum of Fine Arts de Boston ; elle était pourtant accrochée chez moi pendant ce temps. Je ne savais pas que cette oeuvre devait faire partie de l'exposition ; il n'était nulle part précisé qu'elle m'appartenait, et quelques unes des dix photographies qui la composent étaient différentes de celles que je possède.* »¹⁵

Posséder une oeuvre de Huebler, c'est posséder un certificat et verser un cachet à l'artiste. Pour être authentique le certificat doit être signé, ainsi le collectionneur se verra-t-il désigné par l'auteur comme participant à son entreprise¹⁶. Le contenu de l'oeuvre n'est pas plus changé par la signature que par le mode de présentation de la documentation, il est simplement attesté par

l'artiste qui rend ainsi hommage à celui qui lui a donné sa confiance. Non signée, l'oeuvre marcherait aussi bien, mais signée elle induit la participation d'au moins une autre personne. Dans ce sens l'oeuvre n'est pas transmissible de collectionneur à collectionneur. Et c'est ce qui n'a pas échappé à Seth Siegelau (à propos de Huebler et des autres) puisque celui-ci abandonnera bientôt son rôle de galeriste pour se consacrer à la rédaction d'un contrat-type défendant et légalisant les droits des artistes.

Les « certificats », tels qu'ils se sont répandus depuis les années soixante, sont plus ou moins *visuels* selon les artistes. Ils sont très visuels chez Huebler. De là à dire qu'ils ne sont pas exempts d'inventions formelles, il n'y a qu'un pas. Car, en effet, Huebler n'a rien oublié de son expérience de la publicité. On touche ici du doigt un autre point important. C'est qu'à l'évidence le travail de Huebler a un caractère approximatif, ce qui lui confère une plus grande étendue ou une plus considérable... épaisseur.

(J'ai, personnellement, fait l'expérience de cette « épaisseur » en travaillant à cet ouvrage et je me souviendrai à jamais du sentiment d'asphyxie qui m'envahissait lorsque, Douglas et moi, nous travaillâmes ensemble, à Truro, à la collecte des informations. Très vite le bureau où nous nous étions installés se mit à déborder de papiers. Jamais nous ne trouvions le document recherché. Tout « avançait » par glissements successifs et je ne pus retrouver ma respiration qu'après avoir renoncé à mes présupposés méthodologiques. Il fallait prendre les choses comme elles venaient, c'est à dire une chose à la place d'une autre ! Il fallait thésauriser les découvertes de hasard. Il fallait urgemment réformer mes belles idées-clichés sur la rigueur du travail de l'artiste. — Il faudrait par la suite également réformer les conclusions que je tirais de cette apparente absence de rigueur méthodologique...)

Il y a, de fait, une certaine rigueur chez Huebler, mais cette rigueur s'accompagne d'un acharnement à refuser l'indexation des expériences. La rigueur, chez Huebler, c'est la science du glissement (plus d'*étendue*, plus d'*épaisseur* veut dire ici plus d'expériences et plus de matériel expérimental), c'est sa capacité à rebondir sur les événements, à les utiliser plus qu'à en rendre compte. Ainsi des séquences qui constituent le matériel visuel d'un grand nombre de ses **Variable** ou **Duration Pieces**. Aucune des images qui les composent ne s'y trouvent à la bonne place.

Prenons par exemple la **Variable Piece n. 46**, de 1971 : « *Un match de ping-pong fut disputé avec Donald Burgy, le 3 février 1971, et remporté par l'artiste sur le score suivant : 18-21, 27-25 et 21-27. L'évènement fut immortalisé par 15 photographies, prises chacune à exactement une minute d'intervalle, un dernier cliché ayant été réalisé en dehors de ce cadre séquentiel lorsque le match fut terminé. Les 16 photographies (présentées ici dans un ordre indéterminé), jointes à cette déclaration, constituent l'expression formelle de cette oeuvre.* »

Prenons également la **Variable Piece n. 39**, de 1969 : « *Vingt et une photographies ont été arbitrairement réalisées lors d'une diffusion télévisée du film King Kong ; le film terminé, un programme fut sélectionné sur une autre chaîne et quelques photographies supplémentaires furent rapidement prises pour terminer la pellicule. Les tirages étant ensuite examinés par six étudiantes du Bradford Junior College, celles-ci durent sélectionner les images s'accordant le mieux au sens de six mots dont la première lettre était k. En l'occurrence, les six mots suivants : 1. Kooky (toqué) ; 2. Kittenish (exubérant) ; 3. Kosher (convenable) ; 4. Kinky (étrange) ; 5. Killjoy (rabat-joie) ; 6.*

Kissable (*désirable*). Les six photographies sélectionnées — présentées ici sans indication de correspondance avec les mots ci-dessus — constituent, avec la présente déclaration, l'expression définitive de cette oeuvre. »

De quoi s'agit-il réellement ? Une autre partie de ping-pong se joue par l'effet du « désordre » sous les yeux de l'observateur. Conséquence de la partie réelle, cet évènement (artistique) n'est ni plus ni moins dérisoire que l'évènement (sportif) original. Celui-ci a-t-il duré quatorze ou quinze minutes, peut-être plus, rien ne permet de le dire ? Le score correspond-il à la réalité ? Apparemment non. Et d'ailleurs là n'est pas la question... Huebler vient simplement d'inventer le *readymade sportif*. Et cela Marcel Duchamp (qui s'y connaissait pourtant) n'y était pas parvenu avec le jeu d'échecs !!! Supériorité du ping-pong et du basket-ball (le même principe était appliqué à cette autre discipline dans la *Variable Piece n. 20*, de 1971) ! La réconciliation de l'art (et de l'art *conceptuel*, qui plus est !) est consommée.

Ce n'est pas non plus la juste reconstitution d'un évènement — l'évènement est révolu, aucun témoignage ne le restituera dans son intégrité —, ce n'est pas l'exacte succession des faits et l'exacte correspondance des mots et des images qui intéressent Huebler dans la *Variable Piece n. 39*, de 1969. Y a-t-il trop ou pas assez d'images ? Le désordre a toujours le dessus. Ce qui tient lieu ici d'évènement, c'est la projection d'un film. Le « film-de-l'évènement », c'est donc l'évènement lui-même ! Et la photographie, justement, ne reproduit pas l'expérience cinématographique. Certaines images n'ayant rien à voir avec le film ; comme le précise la déclaration très prosaïque de l'artiste, qui pousse ainsi le détail descriptif par delà les limites strictes de l'expérience : fallait-il, absolument, finir cette pellicule ? Et à quoi nous sert la planche-contact jointe à ces quelques tirages ? Celle-ci serait tout à fait inutile, en effet, si elle ne mettait précisément à plat toutes les images de la séquence. Car, au fond, pour Huebler, ces images n'ont ni plus ni moins d'intérêt (photographique) l'une par rapport à l'autre. Et c'est pourquoi le choix, commandé par une autre logique, aura été laissé à l'appréciation de tierces personnes. L'expression de ce choix donnant à ces images un deuxième souffle documentaire. Le choix lui-même tenant, à son tour, lieu d'évènement, et la « reconstitution », ou la relecture, à laquelle nous nous livrons, munis de cette documentation (photographies et texte), parachevant réellement le projet de l'oeuvre.

« Je n'attache pas d'importance à la précision ou à l'exhaustivité de la documentation. La documentation ne prouve rien, dit Huebler. »¹⁷ L'évènement, lui-même, a-t-il tant d'importance ? La désinvolture de l'artiste n'en donne pas l'impression. Pourquoi attacherait-il si souvent son attention à des faits mineurs ? Les déplacements d'un oiseau ou d'un chien, le caractère aléatoire d'un voyage en auto-stop... Pourquoi ces expériences ont-elles été choisies, sinon parce que l'artiste savait qu'elles échapperaient à son contrôle ? Et qu'y a-t-il d'important si ni l'évènement ni la documentation n'ont pour Huebler de réelle importance ? Ce qu'il y a d'important, c'est ce qui se passe d'abord entre l'évènement et la documentation puis entre la documentation et notre connaissance de l'évènement. La seule chose importante, c'est notre perception — toute aléatoire — des faits, c'est l'activité mentale qu'implique la participation de l'observateur (mais ce terme est désormais impropre). Une activité des plus simples, en général. Tout est (seulement) affaire de *procédure* chez Huebler. D'ailleurs, qu'importe la conclusion : la finalité de l'« enseignement » n'est pas ici la chose enseignée, c'est la manière dont est reçu l'enseignement. Huebler cultive l'empirisme là où Kosuth capitalise la connaissance. L'important est de participer : au ping-pong comme en art.

Dans le prolongement direct des projets que je viens de décrire, Huebler entreprend, avec la *Variable Piece n. 70*, en 1971, un nouveau pari, qui, malgré les apparences, poussera la « non-indexation » à son comble. Ce pari relevant de l'utopie, il est (et sera) toujours d'actualité ; récemment interrogé sur l'état d'avancement de ce projet, Huebler répondit, en effet, très naturellement qu'il ne faisait que commencer ! « *L'artiste documentera photographiquement jusqu'à la fin de ces jours — mais dans la mesure de ses capacités — l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être ainsi réunie.* » Toutes sortes d'attitudes sont possibles devant un tel programme : à commencer par la démission.

Roger Caillois mettait en exergue à son *Rocher de Sisyphe* une citation anonyme : « *Il n'y a pas de travail inutile : Sisyphe se faisait les muscles.* »¹⁸ Camus proposait, quant à lui, d'« *imaginer Sisyphe heureux.* »¹⁹ Eh bien ! l'attitude de Huebler sera, contre toute attente, celle d'un Sisyphe *désinvolte*. Toute rigueur étant ici inutile, toute rigueur tombant dans l'affectation (on imagine assez bien le systématisme forcené d'un artiste, disons : post-conceptuel, qui lierait sérieusement son existence à un tel projet : des kilomètres de galerie n'y suffiraient pas, mais... quelle perspective monumentale la réunion de toute ces images n'offrirait-elle pas !), Huebler prend son temps et « frappe » au hasard, c'est à dire en rafales : et ceci non dans l'intention d'« en abattre » mais précisément par souci de laisser les choses au hasard et à l'appréciation de l'observateur. (La perspective monumentale dont je viens de parler, Huebler n'en veut pas.) Ainsi là où l'on est en droit d'attendre une série de portraits cadrés²⁰, ce sont des scènes de rue que propose Huebler. Et ces images ne *désigneraient* personne en particulier si Huebler ne leur adjoignait ces portraits psychologiques bon-marché, ces véritables « *readymade culturels* » que constituent les dictons ou aphorismes qui accompagnent la déclaration d'intention générale. Or si, chaque fois, le dicton se rapporte à « *au moins* » une personne figurant sur l'image, jamais cette personne ne nous est montrée du doigt. Les photographies de cette série ont par conséquent cette singularité de n'avoir, à l'instar des peintures de Pollock, ni premier plan ni plans secondaires. Rien n'interdit de penser que la personne concernée par l'aphorisme est bougée, dans l'ombre de ce bâtiment, à demi cachée par cet homme ou cette femme située au centre de l'image. Rien n'oblige à le penser, au contraire. « *Une oeuvre absurde, écrit Camus, ne fournit pas de réponse.* »²¹ Ainsi est-il prouvé que l'oeuvre de Huebler relève plus de la pensée existentielle que du structuralisme.

L'oeuvre de Douglas Huebler présente pendant un peu plus de dix années (de 68 à la fin des années 70) ce qu'on convient d'appeler en termes formels une certaine unité et en termes fondamentaux une certaine cohérence ; ceci malgré la volonté si souvent exprimée par l'artiste de refuser toute forme de style et toute réduction à une thématique exclusive.

Une « certaine unité » ou une « certaine cohérence », qu'est-ce que cela veut dire ? Une

« certaine unité », cela veut simplement dire que des oeuvres ont en commun un certain nombre d'idiotismes formels permettant leur identification. Une « certaine cohérence », cela veut dire en général que, bonnes ou mauvaises, une certaine quantité d'oeuvres témoignent au fil du temps de la continuité (ou de la discontinuité) de la pensée d'un artiste.

La taxinomie qui lui est propre, la récurrence d'un certain nombre de préoccupations ²², la relative homogénéité du matériel documentaire (texte et photographies, cartes et dessins) qui la compose et l'articule contribuent chez Huebler à cette identification de l'oeuvre.

Que se passe-t-il donc, au début des années 80, lorsque l'artiste entreprend la série des *Crocodile Tears* ? Jamais Huebler ne nous semble avoir été aussi sensible à sa propre histoire et jamais pourtant ces travaux nous apparaissent *a priori* si différents de ceux qui les précèdent. Jamais son oeuvre n'a à ce point donné l'impression du chaos et jamais pourtant le désir de synthèse n'a été si présent chez Huebler. Au lieu de nous rendre plus aisée l'appréhension des travaux qui précèdent, la synthèse ajoute au contraire à la confusion !

Des peintures font leur apparition concurremment aux photographies, des bandes dessinées se substituent aux textes descriptifs. Cependant le projet de la *Variable Piece 70 (In Process)*, cet impossible portrait du genre humain, se poursuit dans ces oeuvres. Il y a, de fait, subitement tant de choses à voir que l'oeil ne sait plus dans quelle direction donner. L'absence relative de l'objet permettait auparavant à l'esprit de ne pas se fixer sur une forme définitive. Et c'est la profusion et le parallélisme de ces objets emblématiques de la culture (qu'il s'agisse de faux tableaux n'enlève rien à leur valeur d'emblème) qui jouent ce rôle désormais. L'appréhension globale n'étant plus possible, à moins de loucher, instantanément.

Peut-être même ces oeuvres d'un nouveau genre nous ouvrent-elles les yeux sur l'erreur qui consistait à considérer les oeuvres des années 70 comme strictement documentaires. La finalité de ces oeuvres étant ailleurs. Huebler ne leur assignait, du reste, aucune finalité programmée. Certes « *la documentation fait exister l'oeuvre* », dit Huebler, elle a donc son importance, mais elle n'est qu'instrumentale, elle ne constitue que « *l'expression formelle* » de cette oeuvre, sa partie émergée. Et la forme documentaire n'est utilisée chez Huebler que pour établir le contact et pour entretenir le mouvement de la pensée. « *Ce qui m'a toujours intéressé, déclare-t-il, ce n'est pas l'énonciation de la signification, c'est de pointer la façon dont se forme la signification.* » ²³

« *Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses, écrivait Breton.* » ²⁴ Qui reprenait ainsi le cours d'une réflexion entamée un peu plus de dix ans auparavant, dans un portrait messianique (l'un des premiers du genre !) de Marcel Duchamp : « *Le cubisme est une matérialisation en carton ondulé, le futurisme en caoutchouc, le dadaïsme en papier buvard. Au reste, je vous le demande, quelque chose pourrait-il nous faire plus de tort qu'une matérialisation ?* » ²⁵ Ces paroles étaient-elles prophétiques ? Breton eut alors seulement le grand tort d'ajouter : « *Vous aurez beau dire, la croyance à l'immatérialité n'est pas une matérialisation.* » ²⁶ Car ceux qui verront dans l'immatérialité de l'oeuvre une finalité conceptuelle avaient tort. Ce n'est pas parce que son immatérialité confère prétendument au langage une espèce de supériorité que Huebler choisit d'en

faire usage, c'est parce qu'il est la forme d'expression la plus répandue.

Ceux qui de même dans ses dernières oeuvres voient en Huebler un adepte de l'« appropriation » ou, dans l'ensemble de son oeuvre, un des nombreux petits enfants de Marcel Duchamp, pareillement, ont tort. Entre Duchamp et Mondrian, Huebler a choisi le peintre. Et si Huebler choisi de peindre des tableaux dans les années 80 (qui, les choses vont vite, sont marquées en leur début par un retour à la peinture et en leur fin par un regain d'intérêt pour l'art conceptuel !), ce n'est ni par l'effet de cette bêtise sympathique en laquelle se fonde le désir d'oeuvres, d'images, de formes ou d'idées qui soient *vraiment* neuves — ces tableaux sont des faux, ou plutôt des copies approximatives — ni par l'effet du désenchantement qui autoriserait cette pratique en toute connaissance de cause, Dieu et la peinture n'étant plus. Si Huebler choisit de peindre, c'est parce que, bien que réputée archaïque, la peinture constitue un sujet d'actualité (c'est à dire l'objet d'une controverse). Un sujet un peu plus long à aborder parce qu'il serait incomplètement examiné si la pratique n'était également traitée ou adoptée.

Huebler n'est pas un artiste critique et s'il stigmatise le microcosme du marché ce n'est pas dans l'intention, comme tant d'autres, de se comporter en juge. De même qu'il y avait, dans la documentation, des photos plus ou moins bonnes, il y a de plus ou moins bons faux-tableaux dans le dernier Huebler ; j'en ai même vu de terribles. Là encore n'est pourtant pas la question. La question est dans l'entretien du mouvement perpétuel de la cogitation. Nul besoin d'être trop complexe pour y arriver. Il suffit, par exemple, de se figurer les déplacements appliqués d'un photographe qui suivrait, têtue, l'itinéraire arbitraire d'un oiseau cherchant à lui fausser compagnie — les documents fournis à l'appui de cet exercice étant eux-mêmes disposés arbitrairement.

Une figure de cette veille permanente que réclame Huebler peut être trouvée chez Caillois, je la donne pour le plaisir : « *Souvent, j'ai cru que je m'efforçais en vain de dormir. Frappé soudain par l'étrangeté de mes ruminations, par un détail saugrenu, par une absurdité qui atteignait encore en moi un reste d'attention, je comprenais que j'étais en train de rêver. Je m'avouais alors à moi-même, trop tard et non sans dépit, que je dormais et que je venais assez sottement de m'éveiller.* »²⁷ Tout n'est-il pas assez problématique ? La peinture comme le reste, tout est-il donc toujours à recommencer ? Faut-il absolument que la perception soit relayée par la raison ? Et dans quelle mesure la raison, qui, rend consciente la perception, peut-elle la laisser indemne de raisonnements, c'est à dire de ses propres aberrations ?

Frédéric PAUL, I. 1993.

1. Cf. cat. *Crocodile Tears*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986, p. 6. Il s'agit de la **Location Piece n. 13**, Washington D.C. — Haverhill, Massachusetts, Novembre 1969 : « Le 13 novembre, 1969, Joseph Moran, directeur de la Haverhill Gazette, autorisait l'artiste à travailler pour son journal comme envoyé spécial et photographe, avec pour mission de suivre la soi-disant "horde de Haverhill" pendant son voyage aller-retour à Washington D.C. et plus particulièrement au cours du "Défilé pour la Paix" du 15 novembre 1969. Ce reportage (tel qu'il parut dans les pages de la Gazette le 17 novembre 1969), diverses photographies et la présente déclaration constituent l'expression formelle de cette oeuvre. »

2. Cat. de l'exposition *January 5-31, 1969*, éd. Seth Siegelau, New York. Cette déclaration prête à tant et tant de citations (quatre-vingt-dix pour cent des articles sur Huebler y font référence !) que, dans un texte récent, l'auteur se demande par plaisanterie s'il lui reste quelque droit d'en faire usage, proposant en passant de la réactualiser ainsi : « *Le monde est rempli de mots, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul... Le monde est rempli d'artistes, plus ou moins intéressants ; et qui peut-être n'ont d'autre audience qu'eux-mêmes.* » (*Conceptual Comments*, in « LAICA Journal », June-July, 1977.)

3. *Everything about everything*, in « Art News », n° 71, December, 1972, pp. 29-31.

4. Cf. cat. *William Wegman : L'oeuvre photographique / Photographic works : 1969-76*, éd. F.R.A.C. Limousin, Limoges, 1991.

5. Combien de précautions entourent l'usage du binôme *art conceptuel* dans les interviews et les textes de l'artiste, qui préfère périphraser en : « *ce soi-disant art conceptuel* », ou « *cette chose qu'on appelle l'art conceptuel* ». Siegelau va certes plus loin quand il parle de : « *ce moment de l'histoire de l'art que l'on appelle, à défaut d'un meilleur terme, "art conceptuel"* ». (in *Addendum* à la deuxième édition du cat. *L'art conceptuel, une perspective*, éd. A.R.C., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1989). Mais c'est Lawrence Weiner qui est le plus clair et le plus véhément : « *Toute chose est conçue, construite ou conceptualisée par un être humain. Aussi réserver ce label, art conceptuel, à certains artistes est une ânerie. [...] Oublions ce terme d'art conceptuel. C'est un chemin aveugle, il ne signifie rien.* » (Entretien avec Willoughby Sharp, in « *Avalanche* », Spring 1972, cité par Christian Schlatter, *Art-conceptuel-forme-conceptuelle*, éd. gal. 1900-2000, Paris 1990.)

6. Cette déclaration publiée pour la première fois en 1969, est datée de 1960-62.

7. Douglas Huebler : « *L'existence de chaque sculpture est documentée [...]* ». (Cat. *November 68* ; éd. Seth Siegelau.) Lawrence Weiner : « *Le travail mentionne et traite de matériaux et de concepts utilisés en sculpture. La culture a intégré l'installation, la lumière, le son, etc. dans le champ de la sculpture, et maintenant elle reconnaît le langage comme un matériau de la sculpture. Ainsi il n'est plus nécessaire de parler de "travaux", de "pièces", etc. : le mot sculpture suffit. Ce qui était considéré par les artistes et la culture comme un concept est désormais une réalité.* » (Entretien de l'artiste avec Suzanne Pagé, cat. *Lawrence Weiner — Sculpture*, éd. A.R.C., Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985.) Ian Wilson : « *Je ne suis pas un poète, je considère la communication orale comme une sculpture. [...] J'ai choisi de parler plutôt que de sculpter.* » (Cat. *Conceptual art and conceptual aspects*, éd. The New York Cultural Center, 1970, cité dans *Art-conceptuel-forme-conceptuelle*, éd. gal. 1900-2000, Paris, 1990.)

8. *Ibid.* MOCA LA.

9. Bourse allouée par le gouvernement américain à ses soldats en remerciement des services rendus pendant la guerre.

10. L'une d'entre elles *Concepts for Examining Concepts*, 1953, ne pouvait manquer d'attirer mon attention ; j'interrogeai Huebler : « *Il s'agissait en fait d'une exposition dans une galerie commerciale, avec deux amis. Nous étions tous trois convaincus que l'art était avant tout une affaire d'idées mais, pour dire vrai, nous montrâmes tous de l'action painting.* » Dans son numéro du 8 août 1949 « *Life Magazine* » titrait : *Jackson Pollock est-il le plus grand peintre vivant aux Etats-Unis ?* Quatre pages étaient ainsi consacrées à l'inventeur de l'*action painting*, deux ans après ses premiers *drippings*.

11. Citons Carl André, Robert Barry, Daniel Buren, Jack Burnham, Robert Cumming, Charles Harrison, Joseph Kosuth, Lucy R. Lippard, Richard Long, Robert Morris, Seth Siegelau, William Wegman, Lawrence Weiner...

12. *Douglas Huebler ; 10 +*, Dittmar Memorial Gallery, Northwestern Univ., Evanston, Illinois, 1980.

13. Traduit (remarquablement) en français par Henri Thomas, sous le titre adapté de *Le grand escroc*, éd. Points/Seuil, Paris, 1984. Je pense ici immanquablement à la **Variable Piece n. 101** de 1973 : « *Le 17 décembre 1972 une photographie de Bernd Becher a été prise presque exactement après qu'il lui ait été demandé de se "mettre dans la peau" d'un prêtre, d'un criminel, d'un amoureux, d'un vieil homme, d'un policier, de "Bernd Becher", d'un philosophe, d'un brave type [...]* »

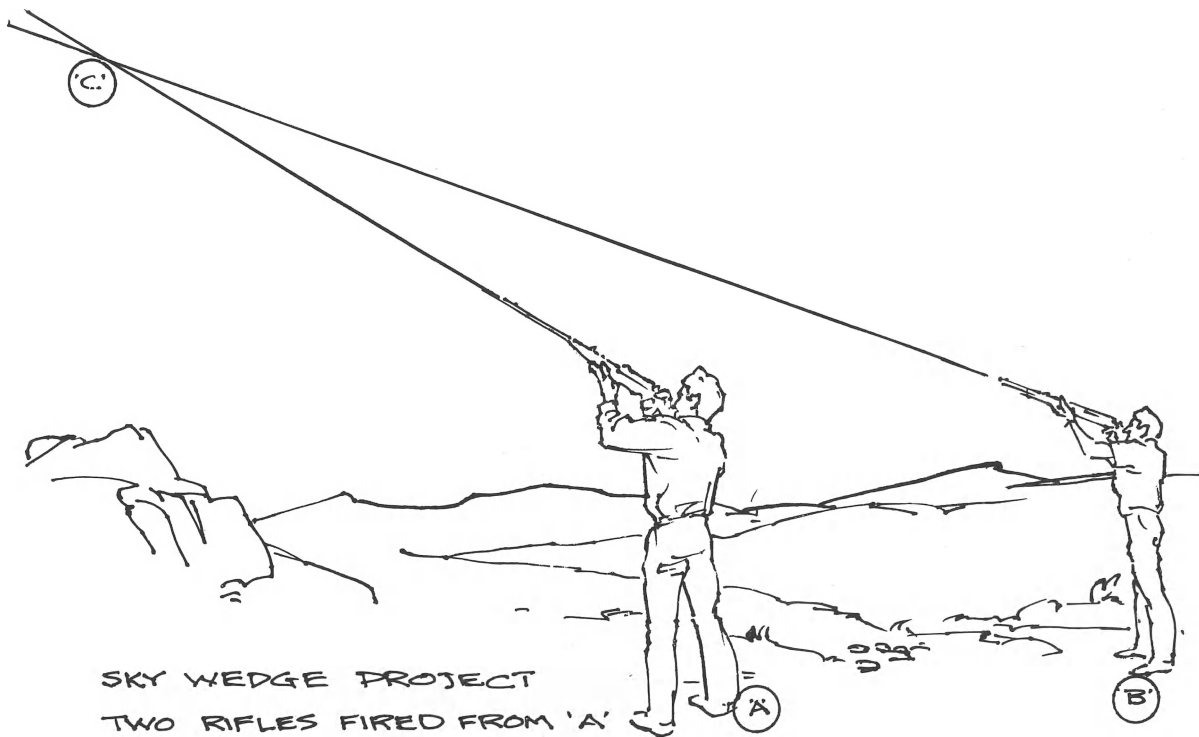
14. Cat. *January 5-31, 1969*.

15. Lucy Lippard, *Ibid.*
16. Cf. par exemple *Variable Piece n. 44, 1971* ou *Duration Piece n. 16, 1969*, pour ne citer que les premières qui me viennent à l'esprit.
17. Arthur Rose, *Four Interviews*, « Arts », February, 1969.
18. Roger Caillois, *Le rocher de Sisyphe*, éd. Gallimard, Paris, 1946.
19. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, éd. Gallimard, Paris, 1942 ; rééd. coll. *Idées*, 1981, p.166.
20. C'est le cas des *Portraits de l'humanité*, de Pierre Lobstein.
21. *Ibid.*, p. 149.
22. Le problème de la ressemblance : mériterait à lui seul une étude particulière, cf. *Variable Piece n. 105, 1972, Location Piece n. 17, 1973, Variable Piece n. 135, 1974, Variable Piece n. 500, 1975, etc.* Je pense également ici à cette oeuvre de 1978, de la série *Variable Piece n. 70*, dans laquelle Huebler propose de rechercher (de retrouver ?) : « au moins trois personnes vivant au 20ème siècle qui auraient très vraisemblablement pu être choisies comme modèles par l'artiste du 17ème siècle Artemesia Gentileschi, pour la représentation d'un événement du 6ème siècle av J.C. si son tableau [Judith et Holopherne] devait être peint aujourd'hui. » (Ce tableau, peint vers 1620, est dans la collection de la *Galeria degli Uffizi*, Florence.)
23. *Ibid.* MOCA LA 86.
24. « Crise de l'Objet », 1936, dans *Le Surréalisme et la peinture*, éd Gallimard, Paris, 1965 et 1979.
25. « Marcel Duchamp », in *Les pas perdus*, éd. Gallimard, Paris, 1924, rééd. coll. *Idées*, 1981, p. 119.
26. *Ibid.*
27. *L'incertitude qui vient des rêves*, éd. Gallimard, Paris, 1956, rééd. coll. *Idées*, 1983, p. 54.

Cette étude n'aurait pas pu voir le jour sans le concours de Douglas Huebler.



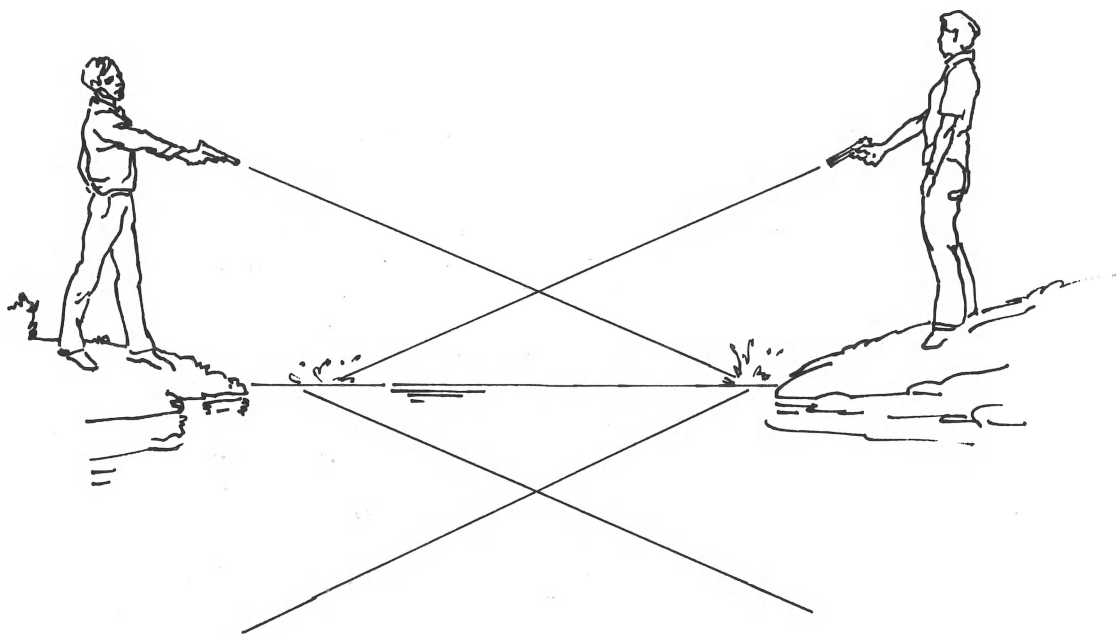
Douglas Huebler, Edward Kienholz, 1968.



SKY WEDGE PROJECT
TWO RIFLES FIRED FROM 'A'
AND 'B' TOWARD A POINT ('C') LOCATED ABOUT ONE MILE
AWAY, AND 1,000 FEET HIGH: FIRED SIMULTANEOUSLY
THE TWO BULLETS CONVERGE, THEREBY COMPLETING
A 'WEDGE'.

Douglas Hubbard
1968

Deux fusils tirent de "A" et "B" en direction d'un point "C" situé à peu près à 1 mile de distance et 1000 pieds de hauteur : faisant feu simultanément, les deux balles convergent, accomplissant ainsi un triangle parfait.



WATER WEDGE SCULPTURE PROJECT

EACH OF TWO EXPERT MARKSMEN WILL AIM A PISTOL, AT THE SAME ANGLE, AND FIRE AT PRECISELY THE SAME INSTANT THEREBY CREATING A WEDGE THAT WILL BE SIMULTANEOUSLY REFLECTED BY THE WATER OF THE STREAM INTO WHICH THE BULLETS HAVE BEEN FIRED.

David H. Hubler
1968

Deux tireurs d'élite braqueront leur revolver selon un angle identique et feront feu précisément au même instant, créant ainsi un angle qui sera simultanément réfléchi par la surface du cours d'eau dans lequel les balles auront été tirées.

Douglas Huebler *Still* is a Real Artist.

Nothing could be clearer than Christopher C. Cook's pithy declaration in the catalogue to Douglas Huebler's first one-man show (at the Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, then directed by Cook himself). It occupies the middle of the catalogue's otherwise blank first page and could not be more apposite even though it suffers from a certain vagueness and ultimately is rather unhelpful. The declaration reads :

« *Douglas Huebler is a real artist.* » - C.C. Cook, Director.

Note the consummate use of inverted commas and assertive professionalism of the signature. Such brevity and concision are truly enviable yet the sentence could be more accurate. Alas, brevity and accuracy are rarely compatible. It is only by carefully weighing up the arguments and *developing* the relevant issues that one can form a true picture of Huebler's art...

Why bother to quote Cook's declaration then ? There are several reasons. Firstly, Huebler himself regularly makes use of the written word. Secondly (perhaps as a *result* ?) his work has given rise to a quantity of more or less obscure commentaries. Yet another reason for quoting Cook's apparently frivolous statement, is that whilst provoking a smile (and incidentally I salute Christopher C. Cook as a « *real artist* » for having made such a statement) the statement also makes one aware of its limitation to a mere value judgement and that its author has somehow side-stepped his duties as a critic.

If, for the sake of argument, one accepts the notion of the « real » and « fake » artist, implying (A) that reality or truth is desirable or good (!) and (B) that artists belong to a morally higher class of society, the logical conclusion must be that the « real » artist is in some way superior to the « fake » one. This, at least, appears to be what Cook is saying.

Interviewing Douglas Huebler in 1986, Arthur Rose (the shrewd art critic who published separate interviews with Barry, Huebler, Kosuth and Weiner as early as February, 1969 in « Arts Magazine ») asked the artist if he thought what he had shown at the *Documenta V* exhibition in 1972 was really art ¹. Huebler reacted immediately to this deceptively innocent inquiry by replying : « — *Well, that's the question, isn't it ?* » Ever full of plain common sense, Arthur Rose, who had explained at the beginning of the interview how he had abandoned the artistic scene a long time before, pursued with another query : « — *Are you saying anything is art, or that what an artist does is art, or that life is art, or what ?* » To which Huebler replied : « — *None of the above ! Those are silly notions that got popularized when the term de-materialization entered critical discourse...* »

Thus, there is truth in art (and art criticism is consequently a branch of moral judgement !) Christopher Cook's statement was not so offhand after all... nor is it entirely irrelevant to us now, given that over the last decade Huebler's stature on the world art stage has been a good deal less

than conspicuous. It should never be forgotten just how important an artist Douglas Huebler was... and still is today.

In the past, a certain number of circumstances and misconceptions have contributed to diminish his artistic stature. The result is that some studies of conceptual art simply do not even mention Huebler at all.

Several factors in Huebler's work and personality undoubtedly lie at the origin of such misunderstanding : his age, his independent nature and anti-dogmatic stance, geographical isolation, the late development of his work, its humour, lack of an immediately identifiable style and a refusal to limit the work to any single theme or formal approach.

Huebler was born in 1924 — the same year that Andre Breton's *Pas Perdus* was published in Paris. The table below attempts to situate Huebler chronologically and although it would be foolhardy to jump to any hasty conclusions, a simple glance is quite thought-provoking.

Beuys	1921-86	Oldenburg	1929
Lichtenstein	1923	Warhol	1930-87
Huebler	1924	Baldessari	1931
Noland	1924	Barry	1936
Broodtheers	1924-76	Stella	1936
Rauschenberg	1925	Wiener	1940
LeWitt	1928	Burgin	1941
Klein	1928	Kosuth	1945

It seems astonishing to note that Huebler was born in the same year as Broodtheers and Noland, one year before Rauschenberg, two years after Beuys and one year after Lichtenstein. So much for the top of the list. Going down the list it becomes apparent that Douglas Huebler was born twelve years before Barry (and Stella), sixteen years before Wiener and twenty-one before Kosuth.

A selective list of this kind, of course, may only serve to perpetuate the reigning state of confusion. Yet it is not without its uses. On the understanding that historical truth can never be restricted to the mere contemplation of facts and figures, there exist two possible interpretations of the data as presented... either one concludes that Douglas Huebler was the founding father and prime mover of conceptual art (it has to be admitted that precious few have reached this conclusion) or alternatively one can opt for the view of Huebler as a sort of ageing dandy, versatile and shrewd enough to jump on the bandwagon, or at best, moving a little naively with the times yet genuinely sincere and scrupulous in his intentions. None of these conclusions is totally satisfactory.

Although Douglas Huebler was born in 1924, he made a relatively belated appearance in American art circles, only exhibiting seriously from 1966 onwards.

The first of his one-man shows to display a clearly conceptual character took place in November 1968 in Seth Siegelaub's apartment at 1100 Madison Avenue, New York. And it was at the same address, on the occasion of a joint show in January 1969 that brought Barry, Huebler, Kosuth and Weiner together for the first time, that he proclaimed what was to become a guiding

article of faith : « *The world is full of objects, more or less interesting ; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and / or place.* »²

The fifteen works exhibited in this one-man show all dated from 1967-68. They included among them *Duration Pieces #1, 2 and 4* as well as three *Site Sculpture Projects : 42° Parallel Piece, Boston - New York Exchange Shape* and *Variable Piece #1*. The descriptive language common to much of his subsequent work was already present and fully developed but it would be a mistake to imagine that Huebler's creative evolution stopped there. His invention of three or four categories constituted a convenient means of separating site related works : *Location Pieces*, time related works... *Duration Pieces*, and works related in some way to both time and place : *Variable* or, occasionally, *Alternative Pieces*. Every new project inevitably being subject to the influence of either time or place, the works fell ipso facto into one or other of the aforementioned categories. Indeed, this all-embracing approach inspired the title to one of Lucy Lippard's essays on Douglas Huebler, *Everything about Everything*³.

And there, in a few succinct lines, we seem to have summed up Huebler's art. Except, as in the cases of Beuys and Broodthaers, this is to ignore a succession of events out of step with the mainstream, a puzzling incongruity which lies at the heart of our difficulty in placing Huebler in his correct historical perspective.

As everybody knows, a precondition of the *heroic* artist is precociousness. According to their dates of birth, Kosuth and Wiener perfectly satisfy this requirement, unlike Huebler who, as a late developer, and a « slow coach » definitely grates with the accepted image of brilliant youth. Yet his famous declaration about not adding to the number of objects in the world, although dating from 1969 and despite the urgency of its message, was the distillation of a gradually dawning awareness ; not only a proclamation but also a confession.

In declining to add to a world already full of objects he implied that he no longer wanted to make any objects. To be more accurate, he was no longer tempted to make any more sculptures, since the chain of reasoning which led to these conclusions must be seen in the light of his abandonment of painting (in 1962) and then of sculpture (in 1966), albeit in both cases due to a somewhat ingenuous reading of historical processes. The difficulty we have in placing Huebler's critical and historical contribution ultimately derives from the *impure* mixture of his output, in total contrast with preconceived notions of conceptual art as a cold, clear-cut, exercise in intellect. The truth is that intellect is always *impure* and unclean, since if it were unpolluted it would be entirely sterile ! Huebler instinctively grasped this early on, as did the young William Wegman when he later confided that to compete with the likes of Wittgenstein and Lévi-Strauss, as many New York artists were attempting to do, one would have to become a « professional philosopher » or at least a philosophy professor⁴.

At any rate, despite a natural curiosity for the writings of the structuralist movement, he readily admits how difficult it proved to fathom their full meaning, and how dry and tedious they were to plough through. Equally, Huebler does not hide his fascination with Alain Robbe-Grillet's caustic diatribe *Pour un nouveau roman (For a New Novel)*, written between 1955 and 1963, when it was finally published in Paris. (The English translation appeared in 1965, which is when Douglas Huebler discovered it.) This mixture of boredom, frustration, feelings of inadequacy coupled with persevering endeavour and passionate enthusiasm, is reflected, deliberately or unintentionally in the « *statements* » which accompany his works, descriptions couched in a style

aping the rigorous form of scientific or legal language but carefully misused and applied inappropriately to outlandish and aleatory situations or experiments.

Historically speaking, Douglas Huebler cannot be labelled as a child of conceptual art alone⁵. He entered the public eye as a sculptor and two collective exhibitions given in 1966 at the behest of two of New York's most prestigious art institutions, the Jewish Museum and the Whitney Museum, testify to his undoubted talent...

Yet even then, in the note he wrote for the Jewish Museum's *Primary Sculptures* exhibition catalogue, one can detect a growing dissatisfaction with sculpture. Almost the same commentary was to reappear two years later, in the *November 68* catalogue, when he still expressed conceptual concerns largely in terms of sculpture. (Incidentally, another famous statement, this time by Lawrence Weiner, was accompanied by a picture of a stone block and sculpture stand. It read : « 1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership. »⁶)

Thus, whatever properly defines the essence of conceptual art — and we are still waiting for it — whether it be open opposition (Kosuth) or total indifference (Barry, Huebler, Weiner) to the investigation of form, found a convenient model (or target) and subsequently a metaphor (Huebler, Weiner, Wilson) in sculpture⁷. Using rhetorical negation as a last (or in this case, primary) resort to affirm the opposite, proved here to be a most effective weapon. First, the very notion of a work's material existence had to be questioned before, having cleared that matter up and taken its weight off one's mind, further investigation in other directions could follow.

Artists who never get beyond the denouncing stage however, are doomed to remain slaves of the very object of their disapproval, and forever attached to it ; thus for example, those who employ a critical approach to the nature of art whilst maintaining their right to artistic status, cannot have their cake and eat it !

In the absence of any better description, one can perhaps generalize and sum up that approach of many conceptual artists as *poetic* : phenomenological poetry in Huebler's case ; ideographic or metaphysical poetry with Barry ; autonomous poetry with Kosuth ; *existential* poetry with On Kawara ; Acconci's behaviourist poetry ; contrary to appearances, oral poetry with Ian Wilson ; the Bechers' poetic form of surveying and pigeonholing, Gilbert & George's elegiac poetry ; Chris Burden' actionist or neo-expressionist poetry ; Richard Long's post-romantic poetry ; Venet's didactic version of poetry ; the most arid form of *structuralist* poetry in the case of Art & Language ; Wegman's poetry of identity ; social poetry as expressed by Beuys ; etc.

Picking up the chronological thread of Huebler's life, once again, it could be said that his evolution from sculptor to conceptual artist (*poet* ?) — under the influence of sculpture perhaps — is mirrored in the fact that today he appears to be returning to painting, an activity he initially pursued then abandoned before turning to sculpture.

(When Douglas showed me a *long-lost painting by Giorgione*... it was not without a certain embarrassed pride that he announced he was in fact its author : « — *And it's a good deal harder to*

paint than a Léger or a Van Gogh ! » he confided. « — Van Gogh as easy as a Léger ? or a de Chirico ? » « — Oh yes. Van Gogh is quite easy, you know... but Giorgione ! »)

Douglas Huebler is or has been a conceptual artist, minimalist sculptor, geometric abstract painter and before that, an abstract expressionist (action painter), a commercial artist in advertising. Today, he draws comic strips and fakes paintings by modern masters from the Renaissance to Matisse, from impressionists to cubists... One can be excused for wondering if this can be the same man and artist, fired as he is by such an inquisitive nature, an ingenuous curiosity that knows no bounds and has resulted in so flexible an artistic output. It is not surprising therefore that he has also managed to baffle all purely rational and factual attempts at analysis and left most commentators confused or even blind to his art. Few seem to have listened when he stated, « *I've always used drawing and painting whenever I have felt that their use was necessary to the construction of one idea or another.* »⁸

Born in 1924, Douglas Huebler was the eldest son among the five children of an extremely poor farming family in the North of the U.S.A. His interest in art provided a much needed escape from the daily grind and poverty of life on a farm which had neither electricity nor tapped water — people all over America were then feeling the full brunt of the depression years. He joined the Marines in 1943 and served as a staff sergeant, flying on observer missions in the South-West Pacific until 1946. A *G.I.'s Bill* grant⁹ enabled him to study (like a number of other Americans such as Ellsworth Kelly and Sam Francis) for a year in Paris, where he attended drawing and painting classes at the *Académie Julian* in 1948. (Sam Francis for example, went to study not far away at the *Académie Fernand Léger* in 1950. The two never met... but later Huebler was to « correct » several of Léger's paintings !) On returning to the States he enrolled at the Cleveland School of Art and then went on to become a designer employed in an advertising agency. At the age of 31 he obtained his last university qualification at Michigan University, in his home town of Ann Arbor. By then he had become the father of three children. First as a painter, next as a sculptor, Huebler contributed to a few rare exhibitions between 1953 and 1966¹⁰. His teaching career started in 1954, whilst still a student, and took him successively from Miami University, Oxford, Ohio to Bradford Junior College (1957-1973), from there to the venerable Harvard University, Massachusetts and finally to the California Institute of Arts, Valencia, California (1976-1988) where his colleagues included John Baldessari, Michael Asher, Jonathan Borofsky, Judy Pfaff, and visiting artists and teachers included Laurie Anderson, Benjamin H.D. Buchloh, Sherrie Levine, Susan Rothenberg, Barbara Bloom, Elizabeth Murray. Two former pupils of note, Mike Kelley and Stephen Prina should also be mentioned.

Since 1953, Huebler has never stayed in New York for any great length of time, not that he was ever a frequent visitor. (He spent two years there between 1948 and 1951 and returned for several months in 1953.) Indeed, the distance separating his home town from the gallery that represents him in New York has figured a number of times in his work.

It was therefore in Truro, Massachusetts, at Cape Cod where he spent his holidays and at Bradford where he taught, among others, with David Burgy, that between the years 1964 and '67, Huebler began to make his last minimalist sculptures : cement sculptures for the **Bradford Series** ; Formica and plywood sculptures for the **Truro Series**.

The oriental philosophy Huebler read at Truro greatly influenced his growing conviction that sculptures could never compete with nature. Soon the effects made themselves felt at Bradford

where he began inviting many of the artists and thinkers who were to become main figures in conceptual art, organising conferences and exhibitions of their work¹¹. Bradford Junior College, a modest provincial institute for girls suddenly became an avant-garde centre of debate, a focus for visiting artists who almost always were agreeably surprised by the level of sophisticated artistic appreciation displayed by the pupils.

It was after one such conference, in 1965, that the distinguished critic Dore Ashton discovered Huebler's minimalist sculpture, and although not particularly sympathetic to the style herself, recommended that Huebler should contact a young art dealer from New York for whom she had « *a great respect* ». Not knowing what to expect, Huebler set out for New York to reconnoitre the gallery incognito before committing himself. He discovered that the young dealer in question was a certain Seth Siegelau who, incidentally, since 1964 had been showing Lawrence Weiner's shaped canvas works. Huebler finally introduced himself to Siegelau that same year, 1965, and in the then environment of indifference and lack of curiosity reigning among many American art dealers of the 60's, was most impressed when Siegelau drove all the way out to Cape Cod simply to view his sculptures. Young and brilliant, Siegelau was a key figure in conceptual art, being its first and most ardent promoter. The art world in New York was largely conservative in its tastes however and interest in conceptual art tended to come mostly from the enthusiasm of European dealers such as Konrad Fischer in Dusseldorf, Gian Enzo Sperone in Turin, Yvon Lambert in Paris and Jack Wendler in London. Hence, from 1970 onwards, Huebler frequently found himself abroad in Europe, a fact reflected in many of his works. (A long collaboration with Leo Castelli began in 1970 and lasted until 1991.)

« *By late 1967, I was looking for an alternative to object-making and found it in the idea of the map ; the perfect conceptual model, with its reduced visual signs juxtaposed with descriptive language. I created a new body of work which added photographic "documentation" to the implications of mapping.* »¹²

The tiny town of Truro is like a dozen others in New England, except perhaps for the fact of its lying exactly on the 42° Parallel and the similarly mind-boggling honour of possessing its own post office. Yet these two characteristics germed in Huebler's mind, at the time newly engrossed with the art of map-making, and inspired one of his first major works : ***Site Sculpture Project : 42° Parallel Piece***, dated August-September 1968 and consisting of the following text : « *14 locations from Truro, Massachusetts (A) to Smith River (N) existing either exactly or approximately on the 42° parallel in the United States have been marked by the exchange of certified postal receipts connected with letters to the Chambers of Commerce of each selected town...* »

The piece takes as its point of departure an imaginary line we all learned about in school and uses it to construct a real journey, though carried out here by proxy. The work could be summarised as the tracing out of a line, akin to drawing or geometry. It concerns more than the simple undertaking of a voyage, for another important aspect is involved : that of the *project* or *programme* which Huebler sets himself and at the same time offers to the spectator. Materially speaking, the work comprises a set of documents which themselves only constitute a part of the whole work. These documents contain information, instructions or descriptions of a fairly simple nature, but their function goes beyond mere communication of that information. They embody both

the work itself and the evocation of the work: they function simultaneously as *instruction* and *description*.

Huebler's approach could be characterised by this broad notion of a *project* or *programme*. He sets himself a task to be accomplished and often adds the further dimension of a time-span. Limiting by definition, a project nevertheless can involve any number of parameters or centres of interest; if it fails to attain its ultimate objective it still can produce a range of results ; if impossible to realise, it can always generate partial solutions. Huebler himself, combines the roles of programmer, operator, (in certain works he delegates this role to somebody or something else) *recorder-cum-commentator-cum-reporter* but never that of principal creator or Demiurge. (It should be remembered that Douglas Huebler was a much appreciated and keen teacher.) His work is made up of a series of projects, a succession of often ridiculous wagers and challenges. And because the artist sets himself such tasks, both proposing and submitting himself to them, the works take on a peculiar quality which manages to integrate or at least implicate the past, present and future. (This explains why the projects must actually be carried out — successfully or unsuccessfully — in order to attain a state of temporal fusion.) Consequently, works of art, and art in general, is seen here as the virtual images of thought patterns and/or imagination (also contemporaneously present in work by Weiner) and above all, this virtual expression is associated in Huebler's mind with *utopia*... or, as René Denizot has pointed out, with notions of playfulness.

Huebler's life constantly impinges upon his art and conditions it in an almost physical way, often inspiring new ideas or projects. His work, in total contrast to that of Kosuth or Weiner, seems to depend on events and experience of the surrounding environment. Reporter, journalist, father, teacher, road-user, tourist, private-eye, archaeologist, lover, photographer, sportsman, surveyor, joker... all these and more, are examples of how he has chosen to portray himself. On the one hand his works respond to the variety of situations encountered in daily life, while on the other, the works themselves appear to force the artist into adopting or seeking out unusual situations. Not unlike Ruppertsberg at the same period, Huebler resembles certain aspects of the hero in Melville's wonderful novel, *The Confidence-Man*¹³.

Whereas Kosuth defends *Art as Idea as Idea*, Huebler prefers *Art as Everything about Everything*. His field of research extends to all phenomena and not simply those concerned a fortiori with art : i.e. with the processes of creating, but also with the process of exhibiting in galleries or museums, with the functions of collectors, the market place, selling or in selling short...

To a certain extent, Huebler's fascination with hidden phenomena suggests an interest in the boundaries of human perception (as in Turrell's work). This is undoubtedly true but it would be wrong to stop there. His work does more than just simply reveal phenomena. It goes beyond didactic demonstration because Huebler actually provokes the phenomena which then become his artistic building blocks. He arranges a situation and then lets it take charge. Huebler, as we have seen before, is a man of projects, a man of actions. For him, the idea of a project is not a promise or comfortable exposition of intentions whose only purpose is to postpone the actual doing, while pretending it can be done. Of course all projects inevitably belong to this category, which is why making a project in full awareness of its treacherous nature is tantamount to utopian dreaming. Every project is utopian in the sense that it seeks to construct something in an unpredictable

future and whilst Huebler avoids the traps inherent to unfulfilled plans and project-making, he most definitely plays on their utopian implications.

Douglas Huebler uses whatever material comes to hand. His attention to the limits of perception even provides a ready-made argument or perhaps a pretext for making objects : « *Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. The documentation takes the form of photographs, maps drawings and descriptive language.* »¹⁴ This documentation acts as a souvenir, through which the work or project can be « materialised ». Inevitably, the spectator must first apprehend the various photographs, maps, drawings or typewritten scripts before the work (and/or documentation) can be truly perceived. So what is the exact nature of a **Duration Piece**, a **Location Piece** or other work by Huebler ? In all these pieces we are informed that the texts, photographs, etc. « *join together to constitute the final form* » of the piece. The implication of « *form* » must in this instance be understood as both physical and conceptual.

And what does it mean to own one of these « *forms* », such as a **Duration** or **Location Piece** ? The answer is given by Lucy R. Lippard (whose critical discernment is beyond reproach) : « *I own a Duration Piece by Douglas Huebler and I saw it a couple of weeks ago at his one-man show at the Boston Museum of Fine Arts, though it was hanging in my home at the same time. I didn't know it would be in the show ; it wasn't listed as my possession, and some of the ten photographs that comprise the piece were different from the ones I have.* »¹⁵

Owning a piece by Huebler signifies to hold a certificate signed by the artist to whom a fee has been paid. The certificate is a sign of the new owner's complicity. The work's content is not altered in any way by the act of signing which is merely a form of homage from the artist to someone who believes in him¹⁶. Unsigned, the work would be just as valid but signed, its import reaches out to involve *at least one other person* apart from the artist. In this light, Huebler's works cannot be passed from one hand to the next, a point which must have struck Seth Siegel too (with respect to works by Huebler and others) for he rapidly abandoned his role as an art dealer to take up the job of designing a model sales document to defend the legal rights of artists.

The « certificates » of ownership circulating in the sixties are all vaguely visual documents. Huebler's are extremely visual... only one step away from formal compositions. They are perhaps a reminder that Huebler spent his early days in an advertising agency. We are also close to another related aspect of his work... its approximate nature and obvious lack of precision, a quality lending itself to greater depth of interpretation.

(I myself was a victim of this *depth* while preparing the present study. I distinctly remember my mounting suffocation under the piles of material that started accumulating around Douglas and myself in his office at home in Truro. It was impossible to follow a single line of enquiry, for as the piles grew, new documents would come to light and the investigation suddenly go off on another tack. The only way to proceed was to abandon any thoughts of structured research, leave behind all my preformed notions and neat clichés, and accept each piece of information as it came, drawing what conclusions I could from this mass of unprocessed data.)

There is however a certain type of rigorous method to Huebler's art that can be seen in his refusal of strict order in reporting the experiments. Huebler's rigour lies in the science of switching tracks (where added depth and breadth come from multiplying the number of experiments and quantity of experimental material), a leaping from one event to another, using, rather than simply recording what happens. Consequently, in many of the *Variable* or *Duration Pieces*, sequential images are never displayed in their correct order.

Variable Piece #46, 1971, for instance, has the following text : « *A challenge Ping-Pong match was played with Donald Burgy on February 3, 1971, and was won by the artist by the following scores: 18-21, 27-25, and 21-27. The event was documented by 15 photographs made exactly at one minute intervals, and one made out of sequence when the match ended. 16 photographs, (none designated by its place in the sequential order) join with this statement to constitute the form of this piece.* »

Another example can be found in *Variable Piece #39, 1969* : « *Twenty-one photographs were made in a random manner from the televised presentation of the movie, "King Kong", at the end of which the channel was switched to another program from which three photos were quickly made to finish the roll of film. A proof print was then shown to six different Bradford Junior College students and each was asked to select a word beginning with the letter "K" and assign it to a photograph that seemed to best express the character of the word. The words chosen were: 1. Kooky 2. Kittenish 3. Kosher 4. Kinky 5. Killjoy 6. Kissable. The six photographs so chosen appear nearby without any given verbal connection, however, and join with this statement to constitute the final form of this piece.* »

What is really going on in these works ? The spectator's eyes are in fact playing another Ping-Pong match as they survey the scrambled photographs. This second (artistic) game is no more or less derisory than the original match. Despite a wealth of factual data, there is no way of telling how long the original match actually lasted. Can one even trust the score ? Probably not, but in any case, this detail is irrelevant. Huebler has done no more nor less than invent the *sporting ready-made*. And even Marcel Duchamp (who was after all an expert) did not manage to get as far as that with the game of chess ! Obviously Ping-Pong and basket ball (which featured in a similar work from 1971, *Variable Piece #20*) must be highly superior forms of human pursuit to have won a place in the realm of art (*conceptual art* at that !)

The work does not even involve a faithful reconstruction of the events it purports to record. The events being past, no amount of detail will ever bring them to life again, and therefore Huebler is unconcerned with exact correspondence between words and images or correctly ordering the sequence of events, for example, in *Variable Piece #39*. Are there too many or too few photographs ? Disorder dominates everything. The event ostensibly being documented is the televised projection of a film but the process of photographing the televised projection, in a sense the « film-of-the-event », becomes itself the event that the work evokes. (Clearly, a series of photos could never reproduce the same effect as a film projection.) In addition, the artist nonchalantly informs us that some of the photographs are not even of the film in question, and therefore manifestly outside the strict domain of the event being documented ; and in any case, was it really so necessary to finish the roll of film ? Is the accompanying contact print a useful aid designed to help us discover the original photographic sequence ? In Huebler's eyes, order is neither relevant nor irrelevant and it is for this reason he needed to employ another party, another system of logic,

to finally choose the photographs to be shown. By leaving that choice to a third party, he introduces a further documentary element, a further « event » to which will be added the last event, that of the spectator who, in assimilating the array of documents, completes the work by imagining it in his or her mind's eye.

« *I really don't care about precise or exhaustive documentation. The documents prove nothing.* »¹⁷ If the documents have no weight, one can legitimately question whether the events themselves are important. Indeed given the artist's off-hand manner, his attachment to phenomena of limited interest such as the movement of a bird or dog, or the vicissitudes of hitching a lift, one must conclude that the nature of the events he chooses is not particularly significant other than that they all involve elements outside the artist's control. Neither events nor documents are therefore central to Huebler's concerns. His interest lies elsewhere : firstly in the process which occurs between the actual event and its recording, and then secondly between the recorded document and the spectator's assimilation of the event through the document. Essential to this process is the spectator's uncertain perception of the facts he or she is presented with. In other words, Huebler counts on our contribution, on the basic thought processes of our minds, in order to make his art. He is only interested in procedure and not the end result since we are entirely free to conclude what we will. Unlike Kosuth who accumulates knowledge, Huebler cultivates a form of empiricism where all that matters is taking part, playing the game... of Ping-Pong and of art.

Huebler pushed these open-ended experiences one step further or perhaps to their limit, when in 1971 he engaged upon *Variable Piece #70*. Utopian in concept, the piece is just as relevant today as it ever will be. When asked recently how it was progressing, Huebler replied with perfect honesty that it was just beginning ! « *Throughout the artist's lifetime he will photographically document, to the extent of his capacity, the existence of everyone alive in order to produce the most authentic and inclusive representation of the human species that may be assembled in that manner.* » Among the many possible reactions in the face of so utopian an ideal, probably the most likely would be to give up straight away.

However, as the anonymous quotation penned at the start of Roger Caillois' book *Le rocher de Sisyphe (The Rock of Sisyphus)* reads « *No work is ever useless ; even Sisyphus built up his muscles.* »¹⁸ Similarly Camus asks his readers to « *picture Sisyphus as a happy man.* »¹⁹ Personally, I see Douglas Huebler as a nonchalant, easygoing Sisyphus. There is no call for rigour in this particular piece, which as a result would only appear totally pretentious (one can all too easily imagine the obsessive systematisation of, say, a post-conceptual artist, devoting his whole life to such a project ; no gallery would be long enough to accommodate even a fraction of it... but what an impressive monument it would be !) Huebler takes things in his own time, striking at random or in bursts ; his aim is not to destroy but rather leave room for pure chance to operate and guide the reactions of his spectators. (The monumental art described above is just what Huebler wants to avoid). Thus, from time to time appear framed portraits of nobody in particular²⁰, just ordinary street scenes that would be utterly anonymous if they were not also accompanied by a psychological label in the form of a *ready-made* cultural cliché, an aphorism or popular saying plus a general statement of the work's intention. On each occasion, the popular saying refers to « *at least* » one person in the picture without ever designating precisely which person. As a result, the works are like those by Pollock in that they have neither foreground nor background. There is

nothing to stop us imagining that the person referred to is someone almost out of sight, hidden in the shadow of a building or half visible behind some central figure in the picture. On the other hand, there is nothing to suggest we ought to imagine such things. « *Absurd works*, wrote Camus, *never provide answers.* »²¹ It can be concluded from this that Douglas Huebler deals more with existential questions than structuralist ones.

A certain formal unity and fundamental coherence runs through all Huebler's work from 1968 to the late seventies, a period of about ten years... even though the artist's avowed intent has been to avoid adopting any one particular style or exploiting a single exclusive theme.

By unity I mean quite simply the works have several recognisable characteristics in common and the artist's continuous (or discontinuous) line of thought, whether it transpires clearly or not, has given them a fundamental coherence.

The work's general tone of measuring and classifying, the repetition of certain features²², the relative homogeneity of material means (texts, photographs, maps, drawings) all contribute to an art which is recognisably Douglas Huebler's.

What happened then, when in the early eighties Huebler began the series of works entitled *Crocodile Tears*? Never before had he reflected so closely his past as an artist, yet these works at first sight seem altogether different. Never before had the works appeared so chaotic and yet the artist's effort to achieve a synthesis had never been as great. Instead of clarity, his synthesis seemed to produce added confusion!

Paintings started accompanying the photographs. Comic strips replaced the former texts. Nevertheless, Huebler's impossible project to portray all humanity, begun in *Variable Piece #70 (In Process)* continues unabated in these new works. They present the viewer with such a profusion of subjects and scenes that we literally don't know which way to turn. Where before, the absence of any obvious subject prevented a fixed interpretation of the picture, here the same result is accomplished by an overwhelming proliferation and resonance built up from cultural artefacts (the fact that the paintings are fakes has no bearing on their emblematic value). It has now become impossible to take these works in at one glance, at least without running the risk of going cross-eyed.

Perhaps the *Crocodile Tears* series helps to open our eyes to the error of considering the artist's works from the seventies as strictly documentary in nature. This was not their purpose, which Huebler left, in any case, open-ended. One cannot deny, as the artist put it, that, « *the documents make the work exist* », and therefore serve some purpose. However they are only tools, and constitute no more than the « *final form* » of a work, only its visible expression. The documentation provides a point of contact with spectators and sets their mind in motion. « *What has interested me all along is not the pronouncement of meaning but pointing toward the way meaning is formed.* »²³

Breton wrote that : « *We must at all costs fortify our defences against the invasion of things / objects into our world of feeling.* »²⁴ Ten years earlier, in a eulogy hailing Marcel Duchamp as the saviour (one of the first examples of such writing), Breton noted : « *Cubism is materially expressed in cardboard, futurism in rubber, dada in blotting paper. I ask you, is their*

anything that could harm us more than material expression ? »²⁵ Was this foresight on Breton's part ? If so, he was wrong to add : « *Nobody will believe you if you say that putting your faith in the insubstantial is not a form of material expression.* »²⁶ For those that saw conceptual art whenever confronted with immateriality, were deluding themselves. Huebler chooses to use language not because it is supposedly superior in some undefined way – being immaterial –, but simply because it offers the widest form of expression available.

Similarly, it would be a mistake to see in Huebler just another offshoot from Duchamp, hijacking and appropriating objects or situations. In a toss-up between Duchamp and Mondrian, Huebler has firmly sided with the latter. Returning to his paintbrushes in the eighties (a fickle decade which at its outset tended to favour painting and then gradually evolved a taste for conceptual art once more), Huebler was not suddenly seized by the foolhardy desire to create objects, forms or ideas that were genuinely new — his paintings are all faked copies — nor did he turn to painting in reaction to a godless, paint-less world. Aware of painting's reputation as an obsolete practice in today's world, he chose it deliberately, knowing it would provoke raised eyebrows among the avant-garde.

Huebler is not a born critic and if he has chosen to stigmatise the closed circle of modern art, it is not, like many people, by any desire to judge others. In his earlier work, the photographs are very variable in quality and this is also true of the faked paintings in his more recent work. (Some of them are less than perfect !) Once again, the whole question of quality is irrelevant to Huebler's true concern which is the setting of minds in motion. There is no need to unduly complicate matters in order to achieve this end. One only has to picture the resolute to-ings and fro-ings of Douglas Huebler the photographer, following the arbitrary movements of a timid bird... accomplishing this self-imposed exercise and then illustrating it with the photographs all out of order.

In the following passage, Roger Caillois hints at the unblinking watchfulness Huebler requires of us : « *I have often had the sensation I cannot get to sleep and then all of a sudden, through some odd detail or untoward train of thought that arrests my attention, realise that I am in fact dreaming. It is then that, too late and thoroughly vexed, I have to admit that I was sleeping but have just stupidly woken myself up.* »²⁷ Does everything really have to be so complicated ? Does painting, like everything else, have to be taken up again and again ? Does perception always have to depend upon reason ? And how much can reason, which makes us aware of perception, be trusted not to contaminate perception with reason's own flaws ?

Frédéric PAUL, I.1993.

Translation by Jonathan BASS.

1. Cf. cat. *Crocodile Tears*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986, p. 6. The work in question is **Location Piece #13, 1969** (Washington D.C.-Haverhill, Massachusetts, November 1969) : « *On November 13, 1969, Joseph Moran, Managing Editor of the Haverhill Gazette agreed to have this artist serve as special correspondent and photographer for that newspaper and in that capacity, to return a news story covering the experience of the so-called "Haverhill contingent" during the period of time that it travelled to and from Washington D.C., and especially of its participation in the "Peace March" on November 15, 1969. That report (as printed in the Gazette on Nov. 17, 1969) and various photographs join with this statement to constitute the form of this piece.* »

2. Exhibition catalogue January 1969, Seth Siegelau, New York. This quote appears in 90 per cent of all articles on Huebler ! It has been so over-used that its author jokingly wondered whether he still had the rights to it any more. He even suggested an updated version, as follows: « *The world is full of words, more or less interesting ; I do not wish to add any more... The world is full of artists, more or less interesting ; they may be their only audience.* » (Conceptual Comments, in LAICA Journal, June/July, 1977.)

3. *Everything about Everything*, in « Art News », n° 71, December, 1972, pp. 29-31.

4. Cf. exhibition catalogue, *William Wegman : L'oeuvre photographique / Photographic Works : 1969-76*, published by F.R.A.C. Limousin, Limoges, 1991.

5. Extremely wary of the term « conceptual art », the artist prefers to paraphrase or qualify it by referring to « so-called conceptual art » or « that thing we call conceptual art ». Seth Siegelau is even more cautious when he talks about « the art historical moment called, for lack of a better term, "conceptual art" ». (In *Addendum* to second edition of exhibition catalogue *L'art conceptuel, une perspective*, pub. by A.R.C. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.) But Lawrence Weiner is by far the most scathing and direct : « *The common joke of course is that the best conceptual artist is the one with most children. Everything that's made by human being is conceived of, or construed, or conceptualized, so to reverse that designation for the art of certain people is rather asinine, since the majority of those who consider themselves "conceptualists" are the ones who inundate you with tons upon tons of documents documentation, clocks, photographs, drawings, tables. If that constitutes being conceptual, then conceptual ought to be related to "con" art. But within the context of the seventies, it should just be called contemporary art. [...] Let's forget this term, "conceptual art". It's a blind alley, it means nothing, it's an ego trip for some people because they can tune with certain already established oral philosophers, but it doesn't make any sense.* » (Willoughby Sharp interview, in « *Avalanche* », Spring 1972.)

6. The statement, first published in 1969, is dated 1960-62.

7. Douglas Huebler : « *The existence of each sculpture is documented by its documentation.* » (Cat. *November 68*, pub. by Seth Siegelau.) Lawrence Weiner : « *The work refers to and deals with sculptural materials and concepts. Culture has accepted installation, light, sound, etc. as sculpture. Language has now entered culture as a sculptural material, therefore the terms works, pieces, etc. are no longer necessary ; sculpture is sufficient. What was once a concept for artists and culture is now a reality.* » (Interviewed by Suzanne Page, in *Lawrence Wiener - Sculpture*, exhibition catalogue pub. by A.R.C., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985.) Ian Wilson : « *I'm not a poet and I consider oral communication as a sculpture. [...] I've chosen to speak rather than sculpt.* » (In *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogue pub. by The New York Cultural Center, 1970, quoted in *Art-Conceptuel-Formes-Conceptuelles*, pub. by Galerie 1900-2000, Paris, 1990.)

8. *Ibid.* MOCA LA.

9. American government grant for soldiers in recognition of active service.

10. One of these exhibitions, *Concepts for Examining Concepts*, could not fail to attract my attention. When pressed on the subject, Huebler volunteered : « *The show was in a commercial gallery with 2 friends. We all thought art was about ideas but the truth is we all showed action paintings !* » On 8th August, 1949, « *Life Magazine* » printed the headline *Is Jackson Pollock the greatest artist alive in America ?* It introduced a four-page article on the inventor of action painting, two years after his first works made by the dripping technique.

11. E.g. Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jack Burnham, Robert Cumming, Charles Harrison, Joseph Kosuth, Lucy R. Lippard, Richard Long, Robert Morris, Seth Siegelau, William Wegman, Lawrence Weiner...

12. Douglas Huebler, 10+, Dittmar Memorial Gallery, North-western University, Evanston, Illinois, 1980.

13. An obvious example is **Variable Piece #101, 1973** : « *On December 17, 1972 a photograph was made of Bernd Becher at the instant almost exactly after he had been asked to "look like" a priest, a criminal, a lover, an old man, a policeman, an artist, "Bernd Becher", a philosopher, a spy and a nice guy... in that order.* »

14. *January 5-31, 69*, catalogue.

15. Lucy Lippard, *Ibid.*

16. Cf. for example, **Variable Piece #44, 1971** or **Duration Piece #16, 1969** among many others.

17. Arthur Rose, *Four Interviews*, in « Arts », February, 1969.
18. Roger Caillois, *Le rocher de Sisyphe (The Rock of Sisyphus)*, pub. Gallimard, Paris, 1946).
19. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe (The Myth of Sisyphus)*, pub. Gallimard, Paris, 1942 ; repr. coll. *Idées*, 1981, p.166.
20. Such is the case in Pierre Lobstein's *Portraits de l'humanité*.
21. *Ibid.* p. 149.
22. The problem of similarity goes far beyond the limits of this study... Cf. **Variable Piece #105, 1972, Location Piece #17, 1973, Variable Piece #135, 1974, Variable Piece #500, 1975**, etc. Equally relevant here is this example (1978) from the **Variable Piece #70** series, in which Huebler seeks to find (or rediscover) « at least three people alive in the 20th century whom the 17th century artist, Artemesia Gentileschi, very likely would choose as models for her representation of a 6th-century B.C. event, The Beheading of Holofernes, if she were to paint it today. » (*Galleria degli Uffizi, Firenze.*)
23. *Ibid.* MOCA LA 86.
24. « Crise de l'objet » 1936, in *Le Surréalisme et la peinture*, pub. by Gallimard, Paris, 1965-1979.
25. « Marcel Duchamp », in *Les Pas perdus*, pub. by Gallimard, Paris, 1924, repr. coll. *Idées*, 1981 ; p. 119.
26. *Ibid.*
27. *L'incertitude qui vient des rêves*, pub. by Gallimard, Paris, 1956, repr. coll. *Idées*, 1983 ; p. 54.

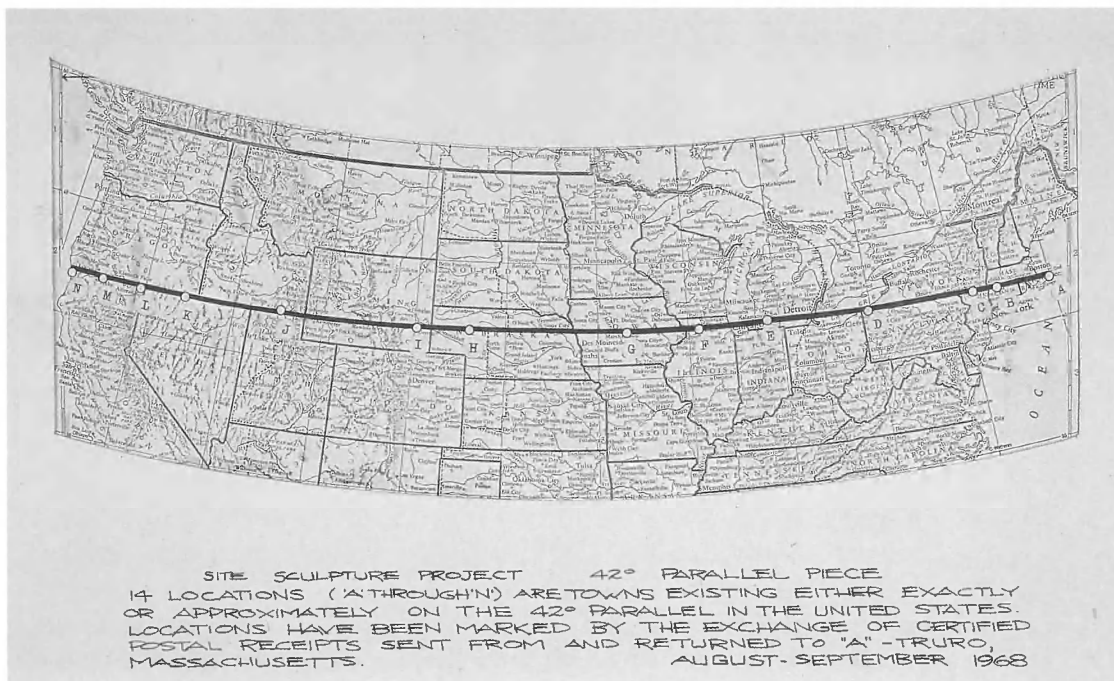
This study could not have been envisaged without the precious collaboration of Douglas Huebler.



January 5-31, 1969. Seth Siegelaub, New York.

Site Sculpture Projects





Site Sculpture Project
42° Parallel Piece

14 locations from Truro, Massachusetts (A) to Smith River (N) existing either exactly or approximately on the 42° parallel in the United States have been marked by the exchange of certified postal receipts connected with letters to the Chambers of Commerce of each selected town. (The letters were requests for maps of the immediate area.)

The piece was brought into existence when all the documents were returned and rejoined with the sender's receipts. (The fact that a degree of variety obtains in the returned documents does not alter the intention of the work.)

- A. Truro, Massachusetts
 1. All sender's receipts postmarked here
- B. East Hartland, Connecticut
 1. One certified receipt from sender
 2. One certified receipt from receiver

Site Sculpture Project
42° Parallel Piece

De Truro, dans le Massachusetts (A), à Smith River (N), l'artiste a procédé au « marquage » de 14 localités situées plus ou moins sur le 42ème parallèle, aux États-Unis. Le « marquage » a été effectué par le truchement de récépissés délivrés suite à l'expédition de lettres aux chambres de commerce des 14 villes. (Ces lettres consistaient en la demande d'une carte du secteur.)

L'oeuvre ne pouvait être considérée comme « achevée » qu'une fois tous les documents retournés, accusés-de-réception compris. Le fait que des éléments très divers aient été ainsi recueillis n'altère en rien ce projet.

- A. Truro, Massachusetts
 1. Les récépissés de l'expéditeur portent tous le timbre de ce bureau de poste
- B. East Hartland, Connecticut
 1. Un récépissé de l'expéditeur
 2. Un récépissé du destinataire



- | | |
|---|--|
| <p>C. West Hurley, New York</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. One certified receipt from sender 2. One certified receipt from receiver 3. One zoning map, Town of Hurley, New York <p>D. Girard, Pennsylvania</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. One certified receipt from sender 2. One certified receipt from receiver 3. Letter returned, post marked August 19 <p>E. Sherwood, Michigan</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. One certified receipt from sender 2. One certified receipt from receiver <p>F. Kings, Illinois</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. One certified receipt from sender 2. One certified receipt from receiver 3. Letter returned <p>G. Keystone, Iowa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. One certified receipt from sender 2. One certified receipt from receiver 3. One letter from Arthur Severin, Town Clerk, September 13 4. One Street System Map <p>H. Hyannis, Nebraska</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. One certified receipt from sender 2. One certified receipt from receiver | <p>C. West Hurley, New York</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un récépissé de l'expéditeur 2. Un récépissé du destinataire 3. Une carte du secteur, Ville de Hurley, New York <p>D. Girard, Pennsylvania</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un récépissé de l'expéditeur 2. Un récépissé du destinataire 3. Lettre retournée, timbrée le 19 Août <p>E. Sherwood, Michigan</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un récépissé de l'expéditeur 2. Un récépissé du destinataire <p>F. Kings, Illinois</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un récépissé de l'expéditeur 2. Un récépissé du destinataire 3. Lettre retournée <p>G. Keystone, Iowa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un récépissé de l'expéditeur 2. Un récépissé du destinataire 3. Une lettre d'Arthur Severin, Agent municipal, 13 septembre 4. Un indicateur des rues de la ville <p>H. Hyannis, Nebraska</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Un récépissé de l'expéditeur 2. Un récépissé du destinataire |
|---|--|

I. Rockeagle, Wyoming
Located on 42° parallel but found to have no post office
Location on map meant to signify intention of the piece nevertheless

J. Portage, Utah
1. One certified receipt from sender
2. One certified receipt from receiver

K. McDermitt, Nevada
1. One certified receipt from sender
2. One certified receipt from receiver

L. New Pine Creek, Oregon
1. One certified receipt from sender
2. One certified receipt from receiver

M. Hilts, California
1. One certified receipt from sender
2. One certified receipt from receiver
3. One letter August 26 - Buna Faris

N. Smith River, California
1. One certified receipt from sender
2. One certified receipt from receiver

Stone, Idaho

(located almost at J on map)

1. One certified receipt from sender
2. Letter returned

September 15, 1968

I. Rockeagle, Wyoming
Situé sur le 42ème parallèle mais sans bureau de poste
Le point a toutefois été marqué sur la carte, conformément à l'intention générale

J. Portage, Utah
1. Un récépissé de l'expéditeur
2. Un récépissé du destinataire

K. McDermitt, Nevada
1. Un récépissé de l'expéditeur
2. Un récépissé du destinataire

L. New Pine Creek, Oregon
1. Un récépissé de l'expéditeur
2. Un récépissé du destinataire

M. Hilts, California
1. Un récépissé de l'expéditeur
2. Un récépissé du destinataire
3. Une lettre, 26 Août - Buna Faris

N. Smith River, California
1. Un récépissé de l'expéditeur
2. Un récépissé du destinataire

Stone, Idaho

(situé approximativement en J sur la carte)

1. Un récépissé de l'expéditeur
2. Lettre retournée

15 septembre 1968

Site Sculpture Project
Boston-New York Exchange Shape

Boston Sites
(« marked » between 12:30 - 4:48 p.m.,
August 27, 1968)

- A Hawthorne Place (near Massachusetts General Hospital)
- B Endicott Street (off Cooper Street)
- C Milk Street (beneath the Fitzgerald Expressway)
- D Summer Street (off Dewey Square)
- E Central Burying Ground (Boston Common)
- F Pinckney Street at West Cedar Street

New York Sites
(« marked » between 10:30 a.m. - 4:10 p.m.,
September 9, 1968)

- A1 11ème Avenue at West 53rd Street (off DeWitt Clinton Park)
- B1 West 66th Street at Broadway - Lincoln Square
- C1 East 66th Street at Fifth Avenue (off Central Park)
- D1 East 53rd Street at 3rd Avenue
- E1 5th Avenue between East 40th Street and East 41st Street
- F1 Ninth Avenue between East 40th Street and East 41st Street

A 1 " diameter self-sticking paper was placed at each site as a « marker ». Each site was photographed at the time when the marker was placed with no attempt made for a more, or less, interesting or picturesque representation of the location.

September 16, 1968

Site Sculpture Project
Echange de formes entre Boston et New York

Sites Bostoniens
(« marqués » entre 12h30 et 16h48,
le 27 août 1968)

- A Hawthorne Place (près du Massachusetts General Hospital)
- B Endicott Street (sur Cooper Street)
- C Milk Street (sous la voie rapide Fitzgerald)
- D Summer Street (sur Dewey Square)
- E Central Burying Ground (Boston Common)
- F À l'angle de Pinckney Street et de West Cedar Street

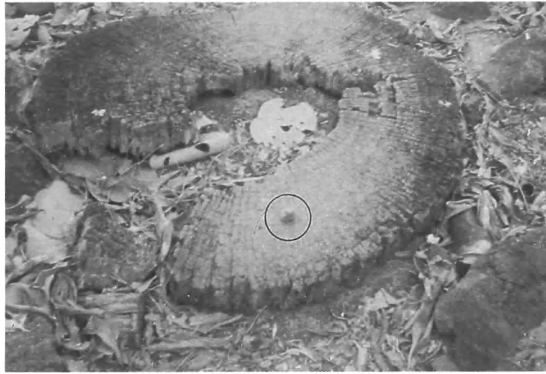
Sites New Yorkais
(« marqués » entre 10h30 et 16h10,
le 9 septembre 1968)

- A1 À l'angle de la 11ème Avenue et de la 53ème Rue, Ouest (sur DeWitt Clinton Park)
- B1 À l'angle de la 66ème Rue, Ouest, et de Broadway au niveau de Lincoln Square
- C1 À l'angle de la 66ème Rue, Est, et de la 5ème Avenue (sur Central Park)
- D1 À l'angle de la 53ème Rue, Est, et de la 3ème Avenue
- E1 5ème Avenue, entre la 40 et la 41ème Rues, Est
- F1 9ème Avenue entre la 40 et la 41ème Rues, Est

Une gommette de 2,54 cm de diamètre a été placée dans chacun des sites ci-dessus mentionnés à titre de repère. Chacun des sites fut photographié une fois le repère placé, aucune considération esthétique n'entrant en jeu dans sa représentation.

16 septembre 1968





Site Sculpture Project #7
Stone Re-Location
Bradford, Massachusetts-Ajaculta, El Salvador

In March, 1969, the artist selected six small stones from the campus of Bradford Junior College for the purpose of removing them from an extremely domesticated environment and re-locating them in one far more natural and robust. In order to realize this project the artist enlisted the participation of Maria Mena, a Bradford student from Ajaculta, El Salvador, who agreed to take the stones with her to her home during Easter Vacation, and then to toss them into the surf of the nearby Pacific Ocean.

12 photographs were made in the general area where each stone was re-located, one photograph made before each stone was tossed, and one immediately after : all of those photographs now join with this statement to constitute the form of this piece.

April, 1969

Site Sculpture Project n° 7
Stone Re-Location
Bradford, Massachusetts-Ajaculta, El Salvador

En mars 1969, l'artiste préleva 6 cailloux sur le campus du *Bradford Junior College* dans l'intention de les transposer de ce milieu bien « policé » vers un environnement plus fort et plus sauvage. Pour réaliser ce projet, l'artiste demanda le concours de Maria Mena, une étudiante de Bradford originaire d'Ajaculta, au Salvador, qui accepta d'emporter les pierres chez elle, à l'occasion des vacances de Pâques, et de les jeter ensuite dans les vagues de l'Océan Pacifique, non loin de là.

12 photos furent prises dans le secteur où avait été transposés les cailloux : une photo faite avant que chaque caillou ne fut jeté, l'autre juste après. Ces photos sont désormais réunies pour constituer, jointes à cette déclaration, la *forme* de cette oeuvre.

Avril 1969

Duration Pieces





Duration Piece #4
Bradford, Massachusetts

Photographs of two children playing « jump-rope » were made in the following order :

- I. Three photographs were made at 10 second intervals.
- II. Three photographs were made at 20 second intervals.
- III. Three photographs were made at 30 second intervals.

The nine photographs have been scrambled out of sequence and join with statement to constitute the form of this piece.

September, 1968

Duration Piece #4
Bradford, Massachusetts

Des photos de deux enfants sautant à la corde ont été prises dans l'ordre suivant :

- I. Trois photos ont été prises à 10 secondes d'intervalle.
- II. Trois photos ont été prises à 20 secondes d'intervalle.
- III. Trois photos ont été prises à 30 secondes d'intervalle.

Les 9 photos ont été mélangées, elles se joignent à la présente déclaration pour constituer la *forme* de cette oeuvre.

Septembre 1968

Duration Piece #16
Global

This piece is designed to begin on the occasion of the death of its owner and to continue from that time into infinity.

By satisfying the conditions described below the owner will guarantee his transcendence into an immortal physical existence that will actually constitute the true form of this work.

I. Necessarily a male he must otherwise meet every qualification established for donors to 'banks' that create human life through artificial insemination.

II. He will arrange for the storage of his spermatozoid in an amount sufficient to successfully impregnate ten willing young women as soon as possible after his mortal existence ceases.

III. He will provide for his issue by establishing a trust fund whose executor will administer the selection of the mothers and the payment, to each, of 10,000 Dollars a year for 21 years, after which time the entire principal remaining in the fund will be divided equally between the surviving offspring.

This statement will constitute the only form of this piece until the death of the owner.

January, 1969

Douglas Huebler

Duration Piece n° 16
Global

Cette oeuvre est conçue pour commencer à la mort de son propriétaire, elle se propagera dès lors à l'infini.

En remplissant les conditions ci-dessous décrites, l'acquéreur s'assurera l'immortalité, laquelle constituera en fait, la forme véritable de cette oeuvre.

I. Obligatoirement de sexe masculin, l'acquéreur doit également présenter les aptitudes habituellement exigées des donneurs de sperme, se destinant à procréer par insémination artificielle.

II. Il fera en sorte que ses spermatozoïdes soient stockés en quantité suffisante pour féconder aussitôt que possible après son décès, dix jeunes femmes consentantes.

III. Il devra constituer un capital destiné à pourvoir aux besoins de sa progéniture, son exécuteur testamentaire devra veiller au choix des mères, auxquelles il attribuera une somme de 10.000 Dollars par an pendant 21 années. Ce qui restera à la fin de cette période sera équitablement partagé entre les enfants toujours en vie.

Cette déclaration constituera la seule *forme* de cette oeuvre jusqu'à la mort du propriétaire.

Janvier 1969

Douglas Huebler



Duration Piece #5
New York

During a ten minute period of time on March 17, 1969 ten photographs were made, each documenting the location in Central Park where an individually distinguishable bird call was heard. Each photograph was made with the camera pointed in the direction of the sound. That direction was then walked toward by the auditor until the instant that the next call was heard, at which time the next photograph was made and the next direction taken.

The ten photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

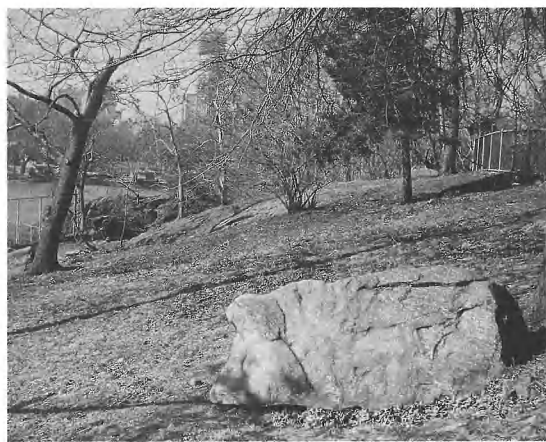
April, 1969

Duration Piece n° 5
New York

Pendant dix minutes, le 17 mars 1969, dix photos ont été prises, chacune ayant pour but de localiser, dans *Central Park*, l'endroit d'où provenait le chant très caractéristique d'un oiseau isolé. Chaque photographie était prise, l'appareil pointé vers la source du chant. Le chemin était ensuite parcouru dans cette direction jusqu'au moment où, d'un autre endroit, reprenait le gazouillis. Un cliché était alors aussitôt réalisé, et la nouvelle direction immédiatement suivie.

Les 10 photos, jointes à la présente déclaration, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Avril 1969



Site Sculpture Project
Duration Piece #10
United States - England - South America

The twenty four hours between midnight and midnight on March 14, 1969 have been equally divided into a series of 30 forty-eight minute intervals. An alphabetical-chronological equation has been created that assigns to each of the 31 artists invited to participate in this exhibition a specific moment in the series described above. Each has been asked to report his physical location in space when that moment actually occurs. His particular time zone will determine his actual time and he may interpret « location » as he so chooses.

A list of the 31 artists, the moment in time assigned for each name, and all locations that are actually reported will serve as a document that will join with this statement to constitute the finished piece.

March 1969

Reported Locations

Time - March 14, 1969	Name	Location
12:00 AM	Carl Andre	673 Broadway NYC, NY
12:48 AM	Mike Asher	
1:36 AM	Terry Atkinson	The Land of Nod
2:24 AM	Michael Baldwin	
3:12 AM	Robert Barry	At home in bed
4:00 AM	Rick Barthelme	Everywhere that I am not
4:48 AM	Iain Baxter	Horizontally inclined upon a bed, sleeping, N. Vanc. B.C. Canada
5:36 AM	James Byars	« The geographical Center of Manhattan » remembering the 100 propositions I wrote from the geographical center of the United States in 1964.
6:24 AM	John Chamberlain	Rt. #1 Monee, Illinois
7:12 AM	Ron Cooper	0 N 34 02 20 W 118 16 07 222 ELEV
8:00 AM	Barry Flanagan	Physically displaced in sleep at London location time in travel plus and minus hours from sun.
9:36 AM	Alex Hay	27 Howard St. 3rd Floor South West area horizontal East West alignment.
10:24 AM	Douglas Huebler	Bradford, Massachusetts
11:12 AM	Robert Huot	4th Floor S.E. Corner Building - Lexington & 68th Manhattan

12:00 Noon	Stephen Kaltenbach	The IND 6th Ave. line at the 59th St. deadend waiting for a down town train
12:48 PM	On Kawara	
1:36 PM	Joseph Kosuth	
2:24 PM	Christine Koslov	Information mailed 18 March 1969 from Chelsea SW3 England LOCATION : EARTH Information mailed 31 March 1969 from Paris DISREGARD PREVIOUS LOCATION — WILL SEND ANSWER WHEN CALCULATED
3:12 PM	Sol LeWitt	At 3:12 PM, March 14, 1969 I was in the living section (back) of my loft at 117 Hester St, New York City. At that time I was, at the same time, listening to a Mets pre-season baseball game (The Mets were leading the St. Louis Cards 7—2 in the 6th Inning which at that time Nolan Ryan was pitching to Orlando Cepeda who grounded out to Garret, the second baseman. It was broadcast by Lindsey Nelson and Ralph Kiner.) and also wrapping an <i>Open Cube</i> (19 5/16 " cubed) to be taken to Dwan gallery later in the afternoon.
4:00 PM	Richard Long	Greenwich St. New York
4:48 PM	Robert Morris	NYC
5:56 PM	Bruce Nauman	
6:24 PM	Claes Oldenburg	
7:12 PM	Dennis Oppenheim	64 Berkeley Pl. Brooklyn, NY
8:00 PM	Allen Ruppersberg	
8:48 PM	Ed Ruscha	In a taxicab in New York City — NY
9:36 PM	Robert Smithson	Hobby Air Port — Houston, Texas
10:24 PM	DeWain Valentine	69 Market St. Venice 90291 California, USA, Earth, Floating In Space, etc
11:12 PM	Lawrence Weiner	The city limits of Amsterdam
12:00 AM	Ian Wilson	

One of the self-addressed envelopes that I had sent to each artist was returned empty with a Southampton, NY postmark. At that time Bruce Nauman was living in Southampton, but, of course, it is possible that any one of the others from whom I did not hear reported his location in that manner.

April, 1969

Douglas Huebler

Site Sculpture Project
Duration Piece n° 10
Etats-Unis - Angleterre - Amérique du Sud

Les vingt-quatre heures du 14 mars 1969, de minuit à minuit, ont été divisées en 30 périodes égales de quarante-huit minutes chacune. Une équation chrono-alphabétique a été imaginée pour assigner à chacun des 31 artistes participant à cette exposition une période spécifique dans le cycle ci-dessus décrit. Chaque artiste devait signaler l'endroit où il se trouvait pendant la période considérée — le fuseau horaire dans lequel il se trouvait déterminant l'heure réellement prise en compte et le terme même d' « endroit » étant laissé à son appréciation.

La liste des 31 artistes précisant la période et l'endroit assignés à chacun se joint à la présente déclaration pour constituer la *forme* de cette oeuvre.

Mars 1969

Relevé de situation

Période: 14 mars 1969	Nom	Situation
00h00	Carl Andre	673 Broadway NYC, NY
00h48	Mike Asher	
01h36	Terry Atkinson	Au Pays des Rêves
02h24	Michael Baldwin	
03h12	Robert Barry	Chez moi au lit
04h00	Rick Barthelme	Partout sauf là où je suis réellement.
04h48	Iain Baxter	Etendu horizontalement sur un lit, en train de dormir, N. Vanc. B.C. Canada.
05h36	James Byars	« Au centre géographique de Manhattan » songeant aux cent propositions que j'avais rédigées en 1964 depuis le centre géographique des Etats-Unis.
06h24	John Chamberlain	Rte. n° 1 Monee, Illinois
07h12	Ron Cooper	0 N 34 02 20 W 118 16 07 222 ELEV
08h00	Barry Flanagan	Physiquement transporté pendant le sommeil à l'heure locale de Londres, avec un décalage plus ou moins important par rapport à l'heure solaire.
09h36	Alex Hay	27 Howard St., 3ème étage, secteur Sud-Ouest, orientation horizontale Est-Ouest.
10h24	Douglas Huebler	Bradford, Massachusetts
11h12	Robert Huot	4ème étage, bâtiment à l'angle Sud-Ouest de Lexington Avenue et de la 68ème Rue, Manhattan.
12h00 midi	Stephen Kaltenbach	À l'IND, 6ème Avenue. Au terminus de la ligne de métro, sur la 59ème Rue, j'attends la prochaine rame en direction Sud.

12h48	On Kawara	
13h36	Joseph Kosuth	
14h24	Christine Koslov	Information expédiée par courrier le 18 mars 1969 de Chelsea SW3, Londres, Angleterre. LIEU : LA TERRE. Information expédiée par courrier le 31 mars 1969, de Paris OUBLIER LIEU SIGNALE PRECEDEMMENT — NOUVELLE REPOSE APRES CALCULS NECESSAIRES.
15h12	Sol LeWitt	Le 14 mars 1969, à 15h12 je me trouvais dans la partie habitation (à l'arrière) de mon atelier sis 117 Hester St, à New York City. À cet instant j'écoutais la retransmission d'un match amical de baseball (à la 6ème manche l'équipe des Mets menaient par 7 à 2 contre celle des St. Louis Cards ; Nolan Ryan lançait à Orlando Cepeda qui bottait en direction de Garrett, le joueur de la 2ème base. Les commentateurs du match étaient Lindsey Nelson et Ralph Kiner) tout en emballant un <i>Open Cube</i> (49 cm de côté) que je devais livrer un peu plus tard dans l'après-midi à la galerie Dwan.
16h00	Richard Long	Greenwich St. New York
16h48	Robert Morris	NYC
17h56	Bruce Nauman	
18h24	Claes Oldenburg	
19h12	Dennis Oppenheim	64 Berkeley Pl. Brooklyn, NY
20h00	Allen Ruppersberg	
20h48	Ed Ruscha	Dans un taxi à New York City — NY
21h36	Robert Smithson	Hobby Airport — Houston, Texas
22h24	DeWain Valentine	69 Market St. Venice 90291 Californie, Etats-Unis, la Terre, Suspendu dans l'Espace, etc.
23h12	Lawrence Weiner	Dans l'agglomération d'Amsterdam.
24h00	Ian Wilson	

L'une des réponses que je reçus consistait en une enveloppe vide portant le cachet de la poste de Southampton, N.Y.. Bruce Nauman habitait à Southampton à cette époque. Mais n'importe quel autre artiste aurait pu répondre de cette façon.

Avril 1969

Douglas Huebler

Duration Piece #6
Simon Fraser University

On the chart that accompanies this paper 32 rectangles have been drawn representing the 32 days during which this work will be a part of an exhibition at Simon Fraser University.

On the first scheduled day (May 19) of the exhibition the piece will begin to be formed and will continue to form until the final day (June 19). At that time the « information » that actually forms it will be synthesized into two final documents.

You are invited to participate by gathering some of the information through the procedures described below.

1. In the same manner that the « image » of a coin may be transferred onto paper (by rubbing a pencil onto paper that has been placed over the surface of the coin) rub one rectangle on the chart over one surface within your environment during each day of the exhibition's duration.
2. In the space beneath each rectangle briefly describe the kind of surface and its location.
3. At the conclusion of the exhibition mail the chart to :

DOUGLAS HUEBLER,
BOX 102,
TRURO, MASSACHUSETTS 02666

The language of all charts received will be compiled to form a master-chart (a copy of which will be returned to the art department at Simon Fraser to publish, or post).

The individual charts will be dissolved into a paper paste that in fact will merge all surfaces together. A second document will be made by curing and shaping that paste into an 8 1/2 x 11 " chart whose thickness will depend on the number of original charts returned.

That document and the master chart will constitute the completed work by containing in present time and place all of the real surfaces, locations and duration of the Simon Fraser exhibition.

April 20, 1969

Douglas Huebler

Duration Piece n° 6
Simon Fraser University

Les trente-deux rectangles tracés sur le tableau ci-joint correspondent aux trente-deux jours durant lesquels cette oeuvre sera exposée à la *Simon Fraser University*.

L'oeuvre commencera à prendre forme dès le 1er jour de l'exposition (le 19 mai), elle évoluera ensuite jusqu'au dernier jour (le 19 juin). Les « informations » qui la composeront seront alors synthétisées en 2 documents.

Vous pouvez participer à la collecte des informations en respectant les consignes suivantes :

1. Tout comme vous effectueriez le transfert de l' « image » d'une pièce de monnaie à la surface d'une feuille de papier (en frottant avec un crayon le papier préalablement appuyé contre la pièce), frottez chaque jour que durera l'exposition l'un des rectangles du document sur une surface se trouvant à proximité de vous.
2. Utilisez l'espace en dessous de chaque rectangle pour indiquer la nature de la surface transférée et l'endroit où elle se trouve.
3. À la fin de l'exposition, adressez le tableau à :

DOUGLAS HUEBLER,
BOX 102,
TRURO, MASSACHUSETTS 02666

Les informations fournies par les tableaux seront reprises sous forme d'un tableau-étalon (dont un exemplaire sera transmis au département artistique de la *Simon Fraser University* afin qu'il soit publié ou affiché).

Les tableaux récupérés seront alors réduits en pâte à papier réunissant ainsi les diverses surfaces. Cela permettra la confection d'un deuxième document à partir de la pâte qui après traitement et mise en forme aura les dimensions de 21,6 x 27,9 cm, l'épaisseur du document étant fonction du nombre de réponses reçues.

Ce document et le tableau-étalon constitueront l'oeuvre complète qui, en un seul lieu et même temps, contiendra lesdites surfaces, leurs provenances et la durée totale de l'exposition à la Simon Fraser University.

20 avril 1969

Douglas Huebler

Duration Piece #13
North America - Western Europe

The serial numbers of one hundred \$1 Federal Reserve Notes have been listed below to identify each as an authentic document of this piece. During July, 1969 these documents were put back into normal circulation by being spent or exchanged in the following locations : The United States, Mexico, Canada, England, France, Holland, Germany, Switzerland, Italy, and Spain.

This piece will be « in progress » for 25 years (July, 1994) at which time its owner must complete it in the following way : in an international art publication the serial numbers will be listed and the promise made that \$1,000 will be paid for each of these documents upon presentation to the owner. (If the owner fails to complete the piece in the manner described it will have no legitimate existence after January 1, 1995).

This statement will constitute the form of this piece until 1994 when the announcement in the art publication and all of the Federal Reserve Notes actually redeemed will join with it to constitute the completed piece.

July 1, 1969

Douglas Huebler

B 88416547 F	B 99544820 A	G 31748574 I°	K 72183730 A	C 72877666 C
A 76140051 C	J 62078190 B	C 35740809 B	L 46084829 D	L 79726362 F°
B 63453006 D	B 43095516 D	A 88793852 B	E 59620966 F	B 71732181 E
A 82928914 C	E 60277977 F	E 46212672 A	A 53955927 C	L 62959247 E
A 68370707 A	A 62155141 C	B 86458939 F	E 58184543 F	A 75502215 B
A 77978399 C	G 97485119 D	B 75685301 F	A 37108273 C	A 13417333 +
A 15801465 C	E 29364425 C	E 58503543 F	A 10899474 +	A 45228254 B
A 53149282 C	B 00304363 D	A 75485767 C	D 77124846 C	B 33554423 +
B 07921233 F	B 79448180 E	L 91732828 C	A 76012291 C	A 20275907 C
A 70281499 B	B 98424406 G°	B 76549521 E	K 05754323 C	G 33810990 I
B 98424405 G°	B 76549521 E	A 08328629 C	A 08328629 C	B 34072273 E
A 46634070 C	A 66701558 B	B 74901597 D	B 98424405 G	A 09269460 C
A 67009996 C	A 38132610 C	D 88878577 B	D 15102863 C	B 68110727 E
A 36808829 C	B 65618341 F	A 81816143 C	B 65618341 F	B 24202608 E
B 60818734 F	J 01372763 B	A 65121491 C	A 98043828 B	A 40774097 C
B 24529290 E	A 63667693 C	A 49229813 C	A 76304338 C	A 88218678 B
B 59883587 F	C 50041181 C	A 09747775 +	F 10401312 E	A 50294021 C
E 10185336 F	B 24679885 D	L 33754313 E	F 46547213 A	C 87252142 C
B 26931921 +	A 44728061 C	G 67881721 G	A 47923928 B	A 82156227 C
A 54799143 C	G 98329117 G	D 53527318 C	A 47923928 B	A 82146227 C

° Series B 1963 All others - Series A 1963 All initialed « D.H. »

Duration Piece n° 13
Amérique du Nord - Europe Occidentale

Les numéros de série de 100 billets d'un dollar ont été reportés ci-dessous pour certifier leur participation à ce projet. Ces documents ont été remis en circulation en juillet 1969 à la suite d'opérations de change ou de dépenses effectuées dans les pays suivants : Etats-Unis, Mexique, Canada, Angleterre, France, Pays Bas, Allemagne, Suisse, Italie et Espagne.

Cette oeuvre restera en chantier pendant 25 ans (jusqu'en juillet 1994) au terme desquels celui qui la possédera devra la compléter ainsi : les n° de série devront être publiés dans une revue artistique internationale et le propriétaire de l'oeuvre devra s'engager à échanger 1000 \$ contre la restitution de chaque document. (Si le propriétaire venait à échouer dans sa tentative, l'oeuvre n'aurait aucune existence légitime après le 1er janvier 1995.)

La présente déclaration constituera la *forme* de cette oeuvre jusqu'en 1994, date à laquelle, l'annonce et les billets de banques effectivement récupérés, s'ajouteront à elle pour constituer la forme définitive de cette oeuvre.

Le 1er juillet 1969

Douglas Huebler

B 88416547 F	B 99544820 A	G 31748574 I°	K 72183730 A	C 72877666 C
A 76140051 C	J 62078190 B	C 35740809 B	L 46084829 D	L 79726362 F°
B 63453006 D	B 43095516 D	A 88793852 B	E 59620966 F	B 71732181 E
A 82928914 C	E 60277977 F	E 46212672 A	A 53955927 C	L 62959247 E
A 68370707 A	A 62155141 C	B 86458939 F	E 58184543 F	A 75502215 B
A 77978399 C	G 97485119 D	B 75685301 F	A 37108273 C	A 13417333 +
A 15801465 C	E 29364425 C	E 58503543 F	A 10899474 +	A 45228254 B
A 53149282 C	B 00304363 D	A 75485767 C	D 77124846 C	B 33554423 +
B 07921233 F	B 79448180 E	L 91732828 C	A 76012291 C	A 20275907 C
A 70281499 B	B 98424406 G°	B 76549521 E	K 05754323 C	G 33810990 I
B 98424405 G°	B 76549521 E	A 08328629 C	A 08328629 C	B 34072273 E
A 46634070 C	A 66701558 B	B 74901597 D	B 98424405 G	A 09269460 C
A 67009996 C	A 38132610 C	D 88878577 B	D 15102863 C	B 68110727 E
A 36808829 C	B 65618341 F	A 81816143 C	B 65618341 F	B 24202608 E
B 60818734 F	J 01372763 B	A 65121491 C	A 98043828 B	A 40774097 C
B 24529290 E	A 63667693 C	A 49229813 C	A 76304338 C	A 88218678 B
B 59883587 F	C 50041181 C	A 09747775 +	F 10401312 E	A 50294021 C
E 10185336 F	B 24679885 D	L 33754313 E	F 46547213 A	C 87252142 C
B 26931921 +	A 44728061 C	G 67881721 G	A 47923928 B	A 82156227 C
A 54799143 C	G 98329117 G	D 53527318 C	A 47923928 B	A 82146227 C

° Série B 1963 Les autres billets - Série A 1963 Tous portent les initiales « D.H. »

Duration Piece #15
Global

Beginning on January 1, 1970 a reward of \$1,100.00 will be paid to the person who provides the information resulting in the arrest and conviction of Edmund Kite McIntyre wanted by the Federal Bureau of Investigation for Bank Robbery (Title 18, U.S. Code, Sections 2113a and 2113d). On February 1, 1970 \$100.00 will be reduced from that first offer making it \$1,000.00 ; it will be reduced another \$100.00 on the first day of each subsequent month until there will exist no reward at all on January 1, 1971.

I, (Douglas Huebler), guarantee (by my signature below) the full payment of the reward offered above. In the event that this piece has been purchased from me at any time between September 1969 and January 1971 the then owner will have assumed responsibility for payment of such a reward.

(The price for this piece is \$1,000.00 : from that sum I will reimburse its owner any amount that he pays as a reward in completing the destiny of its design.)

This statement and the 'Wanted' publication (FBI No. 342,327) will constitute the finished form of this piece on January 1, 1971 unless Mr. McIntyre is apprehended and convicted in which case copies of all attendant documents concerning his conviction will join altogether to form the piece.

September, 1969

Duration Piece n° 15
Global

Une récompense de 1.100 \$ sera versée, à partir du 1er janvier 1970, à quiconque fournira toute information permettant l'arrestation et la condamnation de Edmund Kite McIntyre, recherché par le *Federal Bureau of Investigation* pour le braquage d'une banque (Article 18 du Code pénal des États-Unis, sections 2113a et 2113d). Cette récompense sera diminuée de 100 \$ au 1er février 1970 (ce qui la laissera à 1000 \$) ; puis de 100 \$ au 1er de chaque mois et elle sera nulle le 1er janvier 1971.

Je, soussigné, Douglas Huebler, m'engage solennellement par la présente à ce que la récompense soit payée dans sa totalité. Au cas où quelqu'un m'achèterait cette oeuvre entre septembre 1969 et janvier 1971, l'acquéreur devrait à son tour assumer la responsabilité du règlement de ladite somme.

(Cette oeuvre sera vendue au prix de 1.000 \$; j'utiliserai la somme pour rembourser tous les frais engagés par l'acquéreur dans l'accomplissement des devoirs associés à ce projet.)

La présente déclaration, plus l'Avis de Recherche (*FBI n° 342.327*), constitueront la *forme* finale de cette oeuvre au 1er janvier 1971 à moins que M. McIntyre ne soit arrêté et condamné, auquel cas des copies de tout document lié à sa condamnation seront jointes pour *former* cette oeuvre.

Septembre 1969

BANK ROBBERYI. O. 4268
4-10-69**WANTED BY FBI**
EDMUND KITE MCINTYRE

FBI No. 342,327 F

ALIASES: Charles W. Embick, Edmund Kate McIntyre, Edmund Kice McIntyre

14 O 27 W 111 Ref: 11 12 28
M 32 W 111 18 32 32 32

Photograph taken 1966

Photographs taken 1968


DESCRIPTION

AGE: 22, born September 7, 1946, Pleasantville, New Jersey
 HEIGHT: 6'1" to 6'2" EYES: hazel
 WEIGHT: 170 to 180 pounds COMPLEXION: medium
 BUILD: medium RACE: white
 HAIR: blond, brown NATIONALITY: American
 OCCUPATIONS: automobile mechanic, commercial artist, laborer, silk-screen worker, truck driver
 SCARS AND MARKS: scar right wrist; tattoos: Maltese cross and "13" left forearm, 3 dots left hand
 REMARKS: may wear mustache, reportedly uses narcotics
 SOCIAL SECURITY NUMBER USED: 545-66-4355

CRIMINAL RECORD

McIntyre has been convicted of resisting arrest.

CAUTION

MC INTYRE IS BEING SOUGHT FOR BANK ROBBERIES WHEREIN A HANDGUN WAS USED. CONSIDER DANGEROUS.

Federal warrants were issued on December 31, 1968, at Los Angeles, California, and on January 17, 1969, at Miami, Florida, charging McIntyre with bank robbery (Title 18, U. S. Code, Sections 2113a and 2113d).

IF YOU HAVE INFORMATION CONCERNING THIS PERSON, PLEASE CONTACT YOUR LOCAL FBI OFFICE. TELEPHONE NUMBERS AND ADDRESSES OF ALL FBI OFFICES LISTED ON BACK.Identification Order 4268
April 10, 1969

Director
Federal Bureau of Investigation
Washington, D. C. 20535

Duration Piece #2
Paris

The timeless serenity of a statue standing adjacent to the western facade of the *Palais du Luxembourg* was the subject of a series of photographs taken in a sequence of time in which the first was taken at 9:12 A.M., the second was taken 10 seconds later, the next 20 seconds later, and so on, as the interval between the taking of each photograph was doubled, a process that required twenty minutes and thirty seconds to complete.

The eight photographs (none of which being identified by its place in the sequential order described above) join with this statement to constitute the form of this piece.

January, 1970

Duration Piece n° 2 *
Paris

L'immuable sérénité d'une statue adjacente à la façade Ouest du Palais du Luxembourg fut le sujet d'une série de photos réalisées à la fréquence suivante : la première à 9h12 du matin, la deuxième 10 secondes plus tard, la suivante 20 secondes plus tard et ainsi de suite, de telle façon que l'intervalle entre chaque prise de vue soit chaque fois doublé, procédure qui requit 20 minutes et 30 secondes au total.

Les 8 photos (aucune d'entre elles ne pouvant être identifiée par sa position dans la séquence ci-dessus décrite), jointes à cette déclaration, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Janvier 1970



Duration Piece #8
Global
(Part I)

50 signed original copies of this statement, (priced at \$150 each), will constitute the only form of this piece for an indeterminate period of time. When the entire edition has been sold, presumably to 50 different « owners », the net proceeds resulting from its sale will be used to structure and execute its final destiny.

All documents that accumulate as a result of its completion will join with this statement to constitute the final form of the piece and each owner will be given copies of all such documents.

.../ 50

January, 1970

Douglas Huebler

Duration Piece #8
Global
(Part II)

After a period of months had passed no collector had purchased PART I of this work so it was re-designed in the following way : fifty people, not necessarily artists, were asked to accept the statement that constituted PART I in exchange for « something of yours that you value as being worth \$150. » As no « net proceeds » resulted from the exchanges the « final destiny » of the piece takes the form of the publication « of all documents that accumulate as a result of its completion. » An edition of 2,000 newspaper type publications has been printed in order to bring the information concerning this work to a more general and larger audience at a very low cost. The publication in the form described in the foregoing constitutes the final form of this work.

October, 1973

Douglas Huebler

Duration Piece n° 8
Global
(1ère Partie)

50 exemplaires signés de la présente déclaration (prix unitaire : 150 \$) constitueront la seule manifestation de cette oeuvre pendant une période indéterminée. Une fois l'édition vendue (en principe à 50 acquéreurs différents), la pièce ne pourra être considérée comme complètement achevée que lorsque le montant net résultant de cette vente servira de base à l'exécution de l'oeuvre.

L'ensemble des documents générés par la réalisation de ce projet joints à la présente déclaration constitueront la *forme* finale de l'oeuvre et une copie de ces documents sera fournie à chaque acquéreur.

.../ 50

Janvier 1970

Douglas Huebler

Duration Piece n° 8
Global
(2ème Partie)

Plusieurs mois s'étant écoulés sans qu'aucun « collectionneur » ne se fut porté acquéreur de la 1ère Partie de cette oeuvre, celle-ci fut modifiée de la façon suivante : cinquante personnes, qui, toutes, n'étaient pas nécessairement des artistes, ont été invitées à accepter la déclaration qui tient lieu de 1ère Partie en échange de « quelque chose, leur appartenant, dont ils estimaient la valeur à 150 \$. »
Compte tenu du fait que le « montant net » des échanges s'avérait nul, « l'expression définitive » de l'oeuvre prenait donc la forme d'une édition de « l'ensemble des documents générés par la réalisation de ce projet. » 2000 exemplaires furent ensuite imprimés sur « papier journal » afin de mettre à la portée du plus large public, et à moindre coût, les informations concernant cette oeuvre.
Cette publication constitue, sous l'aspect que je viens de décrire, la *forme* finale cette oeuvre.

Octobre 1973

Douglas Huebler

Duration Piece #31
London

On December 31, 1972, ten photographs were made of the artist as he walked directly toward the camera, and then, right 'through' it while vanishing into the blackness on the other side.

(This work was specifically executed as my manifestation for the second "World Uprising", a project designed according to Yutaka Matsuzawa, who had invited my participation to occur yearly for the next 250 years "throughout the period of man's vanishment". These manifestations were to take place during the final day of each year.

The ten photographs join with this statement to constitute the form of this particular manifestation.

December 1972 Douglas Huebler



Duration Piece #31
London

On December 31, 1972, ten photographs were made of the artist as he walked directly toward the camera, and then, right « through » it while vanishing into the blackness on the other side.

This work was specifically executed as my manifestation for the second « World Uprising », a project designed according to Yutaka Matsuzawa, who had invited my participation to occur yearly for the next 250 years « throughout the period of man's vanishment ». These manifestations were to take place during the final day of each year.

The ten photographs join with this statement to constitute the form of this particular manifestation.

December 1972

Duration Piece n° 31
Londres

Le 31 décembre 1972, dix photographies de l'artiste ont été prises, tandis que celui-ci marchait en direction de l'appareil, le « traversait » ensuite, pour disparaître finalement de l'autre côté, dans l'obscurité.

Ce travail a été exécuté lors de ma participation à la seconde « Révolution Mondiale », projet organisé par Yutaka Matsuzawa, qui devait être repris annuellement durant les 250 années à venir, période correspondant à « la progressive disparition du genre humain ». Ces interventions devaient avoir lieu le dernier jour de chaque année.

Les 10 photos, jointes à cette déclaration, constituent la *forme* de mon intervention.

Décembre 1972



Duration Piece #31
Boston

On December 31, 1973 a young woman was photographed at the exact instant in time determined to be exactly 1/8th of a second before midnight. Inasmuch as the aperture of the camera was set at « 4 », (1/4th of a second) the image on the film became « complete » 1/8th of a second past midnight : put another way, after the first 1/8th of a second of 1974 had elapsed.

As the subject of the photograph faced towards the south the left side of her body was oriented toward the west ; as time « moves » from east to west, the photograph represents the young woman during an instant when approximately half of her body existed within the old year, 1973, while the other half had entered the new year, 1974 : indeed, consistent with the spirit of the season she wears the costume of the *New Year Baby*.

One photograph joins this statement as the form of this piece.

January, 1974

Duration Piece n° 31
Boston

Le 31 décembre 1973 une jeune femme a été photographiée 1/8ème de seconde exactement avant minuit. Attendu que l'obturateur de l'appareil était réglé à 1/4 de seconde, l'image était complètement exposée 1/8ème de seconde après minuit : c'est à dire juste après l'écoulement du premier 1/8ème de seconde de l'année 1974.

Le personnage photographié étant tourné vers le Sud, la partie gauche de son corps était orientée à l'Ouest ; le temps « se déplaçant » de l'est vers l'Ouest, la photographie représente la jeune femme à un instant où, approximativement, la moitié de son corps se trouve dans l'année révolue, 1973, tandis que l'autre moitié est entrée dans la nouvelle année 1974 ; conformément à l'esprit de la saison elle porte le costume du petit Jésus.

Photo et déclaration, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Janvier 1974

Location Pieces





Location Piece #7
Snow Sculpture Project
Bradford, Massachusetts

On December 19, 1968 nine photographs were made at ten seconds intervals in time to document the changing physical appearance of a body of snow resting on the branch of a pine tree.

The nine photographs join with this statement to constitute the form of this work.

December, 1968

Location Piece n° 7
Snow Sculpture Project
Bradford, Massachusetts

Le 19 décembre 1968, neuf photographies ont été prises à intervalles réguliers toutes les dix secondes afin d'enregistrer les variations d'aspects d'une certaine quantité de neige tombée sur une branche de pin.

Les neuf photos, avec la présente déclaration, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Décembre 1968



Location Piece #7
Bradford, Massachusetts - Oxford, Ohio

During the morning of February 10, 1969, an amount of snow was removed from its location in Bradford, Massachusetts, melted and placed inside a closed container which was then flown to Oxford, Ohio where (during that same afternoon) it was poured into an open container and allowed to evaporate. A photograph of each location joins with this statement to constitute the form of this piece.

February, 1969

Location Piece n° 7
Bradford, Massachusetts - Oxford, Ohio

Le 10 février 1969, au matin, une certaine quantité de neige fut prélevée à Bradford, Massachusetts, fondue et enfermée dans un récipient, puis envoyée par avion à Oxford, Ohio, où (l'après-midi même) le liquide fut vidé dans un récipient laissé sans couvercle afin de le laisser s'évaporer. Une photo de chaque lieu se joint à la présente déclaration pour constituer la *forme* de cette œuvre.

Février 1969



Location Piece #1
New York - Los Angeles

In February, 1969 the airspace over each of the thirteen states between New York and Los Angeles was documented by a photograph made as the camera was pointed more or less straight out the airplane window (with no « interesting » view intended).

The photographs join together the east and west coast of the United States as each serves to « mark » one of the thirteen states flown over during that particular flight.

The photographs are not, however, « keyed » to the state over which they were made, but only exist as documents that join with an American Airlines System Map and this statement to constitute the form of this piece.

February, 1969

Location Piece n° 1
New York - Los Angeles

En février 1969 l'espace aérien de chacun des 13 états situés entre New York et Los Angeles a été documenté par une photo prise plus ou moins directement à travers le hublot d'un avion (ceci sans intention particulière de réaliser une vue « intéressante »).

Les photos relient la côte Est à la côte Ouest des États-Unis, chacune d'entre elles contribuant à « marquer » l'un des 13 états survolés pendant ce voyage.

Les photos ne sont pourtant pas strictement liées à l'état au-dessus duquel elles ont été prises, elles existent seulement comme document constituant, avec la carte des lignes aériennes américaines et cette déclaration, la *forme* de cette oeuvre.

Février 1969

Location Piece #5
Massachusetts - New Hampshire

On February 7, ten photographs were made of snow lying 12 feet from the edge of Interstate Highway 495 in both Massachusetts and New Hampshire.

Each photograph was made at an interval of every 5 miles ; of every 5 yards ; or of every 5 feet ; or of a variable combination of all of those intervals.

Ten photographs and this statement constitute the form of this piece.

February, 1969

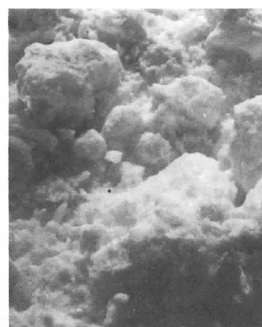
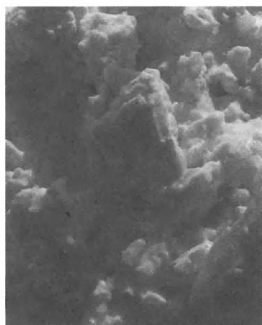
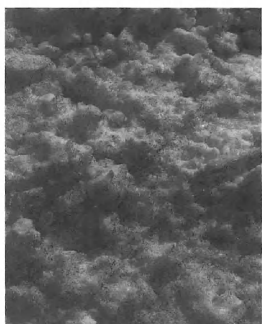
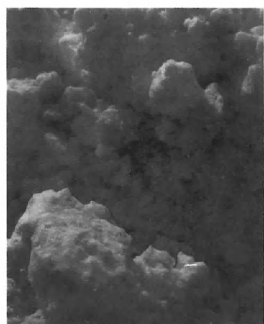
Location Piece n° 5
Massachusetts - New Hampshire

Le 7 février, 10 photos des bas-côtés enneigés ont été réalisées à 12 pieds du bord de l'autoroute inter-état 495 dans le Massachusetts et dans le New Hampshire.

Chaque photo fut prise soit tous les 5 miles, tous les 5 yards, tous les 5 pieds, soit à une combinaison variable de toutes ces distances.

Les 10 photos, avec la présente déclaration, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Février 1969



Location Piece #3A
American Alphabet Survey

In January, 1969 twenty six sites bearing « American » names were « marked » by a letter that was in each instance sent to the city or town bearing the name and, being undeliverable, returned to the sender. As Jericho, New York, had not been properly marked (the letter not being returned) by May 12, 1969, an alternate site, (Juneau, Wisconsin) was selected to complete the piece.

The locations listed below are charted on a map that joins with the returned letters and this statement to constitute the form of this piece.

Ah Gwah Chin, Minnesota	Onchiota, New York
Buffalo, North Dakota	Pochahontas, Tennessee
Contoocook, New Hampshire	Quapaw, Oklahoma
Decatur, Alabama	Roaring River, North Carolina
Etowah, Tennessee	Sinnamahoning, Pennsylvania
Firesteel, South Dakota	Tuscarawas, Ohio
Grey Eagle, Minnesota	Unicoi, Tennessee
Hushpuckena, Mississippi	Vidalia, Georgia
Ithaca, Nebraska	Wahpeton, North Dakota
Kawkawlin, Michigan	Xenia, Ohio
Lookout, California	Yuma, Tennessee
Moccasin, Montana	Zarephath, New Jersey
Niwot, California	

May, 1969

Douglas Huebler

Location Piece n° 3A
Panorama alphabétique américain

En janvier 1969, 26 lieux portant des noms d'origine « américaine » ont été chacun « marqués » par l'expédition d'une lettre. Sans destinataire connu dans aucune de ces localités, ces lettres furent ensuite retournées à leur expéditeur. Jericho, situé dans l'État de New York, n'ayant pas été marqué correctement (lettre non retournée au 12 mai 1969), une autre ville (Juneau, Wisconsin) fut choisie pour accomplir ce projet.

Les lieux mentionnés ci-dessous sont indiqués sur la carte qui, jointe aux lettres retournées et à la présente déclaration, constitue la *forme* de cette oeuvre.

Ah Gwah Chin, Minnesota
Buffalo, North Dakota
Contoocook, New Hampshire
Decatur, Alabama
Etowah, Tennessee
Firesteel, South Dakota
Grey Eagle, Minnesota
Hushpuckena, Mississippi
Ithaca, Nebraska
Kawkawlin, Michigan
Lookout, California
Moccasin, Montana
Niwot, California

Onchiota, New York
Pochahontas, Tennessee
Quapaw, Oklahoma
Roaring River, North Carolina
Sinnamahoning, Pennsylvania
Tuscarawas, Ohio
Unicoi, Tennessee
Vidalia, Georgia
Wahpeton, North Dakota
Xenia, Ohio
Yuma, Tennessee
Zarephath, New Jersey

Mai 1969

Douglas Huebler

Location Piece #8
Bradford, Massachusetts

In April, 1969 a memorandum (facsimile below) was sent to 400 girls who form the student body of Bradford Junior College.

On May 25, 1969 the ashes of 63 secrets were mixed together and that mixture scattered in a random manner throughout the campus.

This statement and the facsimile of the original memorandum constitute the form of this piece.

May, 1969

Douglas Huebler

Memorandum
Bradford Junior College
Bradford, Massachusetts

To : All students
From : Mr. Huebler
Re : A Secret

I need to use an important secret of yours in order to complete a project on which I am working.

Simply write it down and then burn the paper on which it is written in an ashtray, seal the ashes in an envelope addressed to me and have it put into my faculty mail box.

I will complete the project by combining all ashes so returned into one mixture and then scattering it randomly throughout the campus.

Location Piece n° 8
Bradford, Massachusetts.

En avril 1969, un mémorandum (cf. copie ci-dessous) fut envoyé aux 400 jeunes filles composant l'effectif du Bradford Junior College.

Le 25 mai 1969, les cendres de 63 secrets furent mêlées puis éparpillées au hasard dans le périmètre du campus.

La présente déclaration et la copie du susdit mémorandum constituent la *forme* de cette oeuvre.

Mai 1969

Douglas Huebler

Mémorandum
Bradford Junior College.
Bradford, Massachusetts.

Dest. : Toutes les étudiantes.

Exp. : M. Huebler.

Réf. : Un secret.

J'ai besoin d'un de vos secrets les plus chers pour accomplir un projet sur lequel je travaille actuellement.

Notez tout simplement votre secret sur une feuille de papier, brûlez la feuille dans un cendrier, versez les cendres à l'intérieur d'une enveloppe libellée à mon nom et faites-la déposer dans mon casier à la faculté.

J'accomplirai dès lors ledit projet en rassemblant toutes les cendres et en les éparpillant au hasard dans le périmètre du campus.

Location Piece #23
Los Angeles - Cape Cod

For each day of the week beginning Monday, August 11, 1969 and ending Saturday, August 16, 1969, the exact dimensions of the gallery floor at ACE, Los Angeles, California will be « marked » onto a different physical location existing on Cape Cod, Massachusetts. Having been transposed in that manner the virtual physical substance of the area so marked will exist, for one day, within the actual space contained within ACE's walls.

The photographs of the general area of each location on Cape Cod may be seen at ACE during the week of August 11. The actual marking of each location will be done in the morning on the date set by the following schedule.

Date :	Location / Lieu :
1. August 11 / 11 août	Longnook Beach, Truro
2. August 12 / 12 août	Provincetown
3. August 13 / 13 août	Ballston Beach, Truro
4. August 14 / 14 août	Truro
5. August 15 / 15 août	Provincetown
6. August 16 / 16 août	Pamet River, Truro

As there is a 3 hour time differential between Cape Cod and Los Angeles a visitor at ACE will be experiencing a location that is in near darkness.

A map of Cape Cod, this statement and 6 photographs constitute the form of this piece.

August, 1969

Location Piece n° 23
Los Angeles - Cape Cod

Chaque jour de la semaine, du lundi 11 août 1969 au samedi 16 août 1969, les dimensions précises du sol de la galerie ACE, de Los Angeles, Californie, seront « reportées » en différents lieux physiquement situés à Cape Cod, dans le Massachusetts. Grâce à cette transposition, la substance physique virtuelle de chacun des lieux porteurs de ce « marquage », existera pendant une journée dans l'enceinte de la galerie ACE.

Des vues générales des sites marqués à Cape Cod seront visibles à la galerie ACE pendant la semaine du 11 août. Le marquage proprement dit sera effectué au début de la journée selon le programme établi ci-dessous.

Marker Material :	Matériau de marquage :
Pebbles	Cailloux
3/4 " Paper Stickers	Ruban adhésif de 2 cm
6 " Wood Stakes	Piquets en bois de 15,24 cm
6 " Wood Stakes	Piquets en bois de 15,24 cm
3/4 " Paper Stickers	Ruban adhésif de 2 cm
6 " Wood Stakes	Piquets en bois de 15,24 cm

Il y a 3 heures de décalage horaire entre Cape Cod et Los Angeles. Le visiteur de la galerie ACE pourra donc être confronté à un site reporté plongé dans la pénombre.

Une carte de Cape Cod, la présente déclaration et 6 photos constituent la *forme* de cette oeuvre.

Août 1969



Location Piece #13
Washington, D. C. - Haverhill, Massachusetts

On November 13, 1969, Joseph Moran, Managing Editor of the *Haverhill Gazette* agreed to have this artist serve as special correspondent and photographer for that newspaper and, in that capacity, to return a news story covering the experience of the so-called « Haverhill contingent » during the period of time that it travelled to and from Washington, D.C., and especially of its participation in the « Peace March » on November 15, 1969.

That report (as printed in the *Gazette* on Nov. 17, 1969) and various photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

November, 1969

Location Piece n° 13
Washington D.C. - Haverhill, Massachusetts

Le 13 novembre 1969, Joseph Moran, directeur de la *Haverhill Gazette*, autorisa l'artiste que je suis à travailler pour son journal en tant qu'envoyé spécial et photographe, avec pour mission de suivre la prétendue « Horde de Haverhill » pendant toute la durée de son voyage aller-retour jusqu'à Washington D.C., le reportage devait insister plus particulièrement sur la participation desdits manifestants au « Défilé pour la Paix » du 15 novembre 1969.

Ce reportage (tel qu'il parut dans la *Gazette* le 17 novembre 1969), diverses photos et la présente déclaration constituent la forme de cette oeuvre.

Novembre 1969



Weather
 High 54, Low 38, Windy
 Partly Cloudy

THE HAVERHILL GAZETTE
 Published Daily Except on Sundays and Public Holidays
 Vol. 100, No. 100 - Haverhill, Mass.

How St. Man Dies In Apartment House
Funeral Service Wednesday For Charles Kelleher, 68

Funeral service for Charles Kelleher, 68, who died in an apartment house in Haverhill, Mass., on Monday, will be held at 10:30 a.m. Wednesday at St. John's Roman Catholic Church, 100 North Street. The Rev. John J. O'Connell, pastor, will officiate. Burial will be in Holy Sepulchre cemetery. The family is at 100 North Street.

It Was A Frustrating Paradox

Moratorium Demonstration Impresses Area Group

Level Their Loan Totals \$70,000

Mercury II

Health News

Local News

Area News

State News

National News

International News

Opinion

Calendar

Advertisements

Location Piece #7
Pier 18, New York

Shortly before Pier 18 was demolished Willoughby Sharp invited a number of artists to produce works physically situated at the pier. The photographic team of Shunk-Kender had been engaged by Mr. Sharp to document the various manifestations and events ; in due course their photographs became the essential form of an exhibition — Pier 18 — installed in New York's Museum of Modern Art.

This artist participated in the following manner : Shunk-Kender were asked to individually select and photograph the view of Pier 18 that he considered to be the most aesthetic from a 'long range' visual position, and to make a second photograph representing the most aesthetic 'short range' view.

The photographers marked 'Xs' at the positions from where they made their photographs. When the artist arrived in New York some weeks later, Shunk-Kender provided him with proof prints of their choices whereupon he went to the pier, found the chalk marks and photographed the same images, duplicating the earlier photographs almost exactly.

The four originals and the four copies are juxtaposed without attribution, and in that way join with this statement to constitute the final form of this piece.

May, 1971

Location Piece n° 7
Le débarcadère n° 18, New York

Willoughby Sharp invita un certain nombre d'artistes à réaliser des travaux sur place peu avant la démolition du débarcadère n° 18. M. Sharp avait engagé l'équipe de reporters Shunk & Kender pour couvrir l'événement, les photos prises à cette occasion devant constituer ensuite l'essentiel de l'exposition — « Pier 18 » — présentée quelque temps après au *Museum of Modern Art* de New York.

L'artiste que je suis participa à ce projet de la manière suivante : il demanda séparément à Shunk et Kender de réaliser chacun la vue générale et le gros plan qu'ils considéraient les plus esthétiques.

Les photographes marquèrent d'une croix l'endroit d'où avait été effectuée chaque prise de vue. Quelques semaines plus tard, quand l'artiste arriva à New York, Shunk & Kender lui présentèrent les tirages de leurs choix. L'artiste se rendit aussitôt sur place, trouva les emplacements marqués à la craie, photographia les mêmes points de vue, et redoubla ainsi presque exactement les photos qui avaient été prises auparavant.

Les 4 photos originales et les 4 « copies » sont juxtaposées sans attribution d'auteur. L'ensemble ainsi présenté, joint à la présente déclaration, constitue la *forme* de cette oeuvre.

Mai 1971





Location Piece #17
Turin, Italy

On March 17, 1973 the artist arbitrarily selected then focused on a specific location some distance away from where he was standing in the *Piazza Vittorio Veneto* (A); he wanted to see what 'was going on across the river' (the Po) at a place that he had never seen before and that he never intends to see again (B : the corner of *Via Cosmo* and *Via Villa d. Regina*).

The selected location was walked to, one photograph was made and then the artist walked away at once; back in America he processed the film and discovered that at the instant that the photograph was made a man was looking directly at the artist and that man bears a strong resemblance to the artist... at least more so than most everyone else in the world.

Five photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

December, 1973

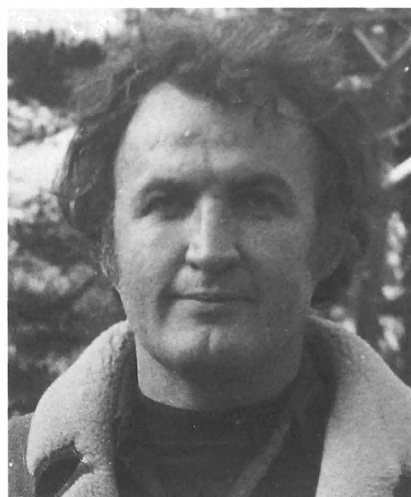
Location Piece n° 17
Turin, Italie

Le 17 mars 1973, l'artiste sélectionna puis photographia arbitrairement un endroit se trouvant à quelque distance de la *Piazza Vittorio Veneto* (A) où il se trouvait; il voulait voir « ce qui se passait de l'autre côté du fleuve » (le Pô), en ce lieu qu'il n'avait jamais vu et qu'il n'aurait jamais l'occasion de retourner voir (B : à l'angle de la *Via Cosmo* et de la *Via Villa d. Regina*).

L'artiste marcha jusqu'à l'endroit visé, une photo fut prise et il s'en retourna immédiatement. De retour aux États-Unis, l'artiste découvrit en développant le film qu'au moment de prendre le cliché un homme le regardait en face et que cet homme présentait une singulière ressemblance avec lui... Personne d'autre au monde ne pouvait même lui ressembler à ce point.

5 photos se joignent à la présente déclaration pour constituer la *forme* de cette oeuvre.

Décembre 1973





Variable Pieces

Site Sculpture Project
Variable Piece #1
New York City

- I. A1 Equitable Life Assurance Building
- B1 Sperry Rand Building
- C1 Time and Life Building
- D1 American Metal Climax Building

Small fabric stickers were used to mark elevators at the location of Sites A1 B1 C1 D1 with describe a square as the center of the work. Two elevators were so marked at each site creating a random and vertical spatial description.

- II. A2 West 55th Street near Broadway
- B2 West 55th Street at Fifth Avenue
- C2 West 47th Street near Broadway
- D2 West 47th Street at Fifth Avenue

All sites here located describe a square at a ratio of 2:1 to A1 B1 C1 D1. A small fabric sticker was placed in permanent therefore static position at the location of each site.

- III. A3 West 60th Street near Ninth Avenue
- B3 East 60th Street near Park Avenue
- C3 West 42nd Street near Ninth Avenue
- D3 East 42nd Street near Park Avenue

All sites here located describe a square at a ratio of 2:1 to A2 B2 C2 D2. A small fabric sticker was placed on a vehicle at each site the subsequent movement of each creating a random and horizontal spatial description.

The ultimate destiny of the markers is not of any particular significance in regard to the existence of the piece.

Marked
August-September, 1968

Site Sculpture Project
Variable Piece n° 1
New York City

- I. A1 Equitable Life Assurance Building
- B1 Sperry Rand Building
- C1 Time & Life Building
- D1 American Metal Climax Building

Deux ascenseurs ont été marqués avec de l'adhésif en chacun des points A1 B1 C1 D1 formant le carré central de ce travail. ceux-ci décrivant chacun une ligne verticale au gré de leur déplacements aléatoires.

- II. A2 55ème Rue, Ouest, près de Broadway
- B2 55ème Rue, Ouest, à l'angle de la 5ème Avenue
- C2 47ème Rue, Ouest, près de Broadway
- D2 47ème Rue, Ouest, à l'angle de la 5ème Avenue

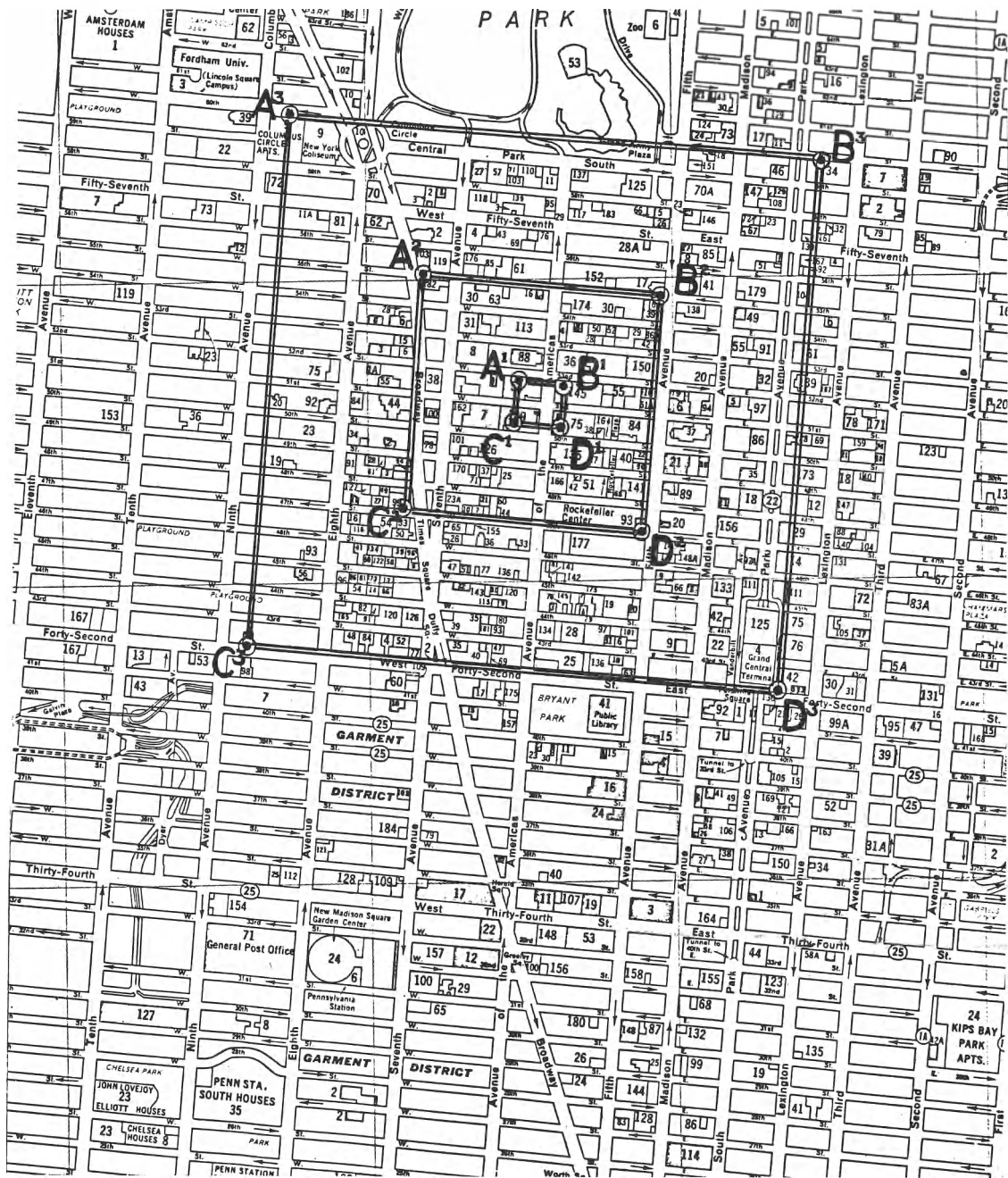
Les 4 sites ci-dessus décrivent un carré double de celui formé par les points A1 B1 C1 D1. Le ruban adhésif était cette fois placé sur un support immobile en chacun de ces lieux.

- III. A3 60ème Rue, Ouest, près de la 9ème Avenue
- B3 60ème Rue, Est, près de Park Avenue
- C3 42ème Rue, Ouest, près de la 9ème Avenue
- D3 42ème Rue, Est, près de Park Avenue

Les 4 sites ci-dessus décrivent un carré double de celui formé par les points A2 B2 C2 D2. De l'adhésif a été placé sur un véhicule en chacun de ces 4 points ; ces véhicules décrivant un plan horizontal au gré de leur déplacements aléatoires.

La pérennité de l'adhésif utilisé pour le marquage n'a aucune conséquence sur l'existence de cette oeuvre.

Marqué
Août-septembre 1968



Variable Piece #39
Bradford, Massachusetts

Twenty-one photographs were made in a random manner from the televised presentation of the movie, « King Kong », at the end of which the channel was switched to another program from which three photos were quickly made to finish the roll of film.

A proof print was then shown to six different Bradford Junior College students and each was asked to select a word beginning with the letter « K » and assign it to a photograph that seemed to best express the character of the word.

The words chosen were :

1. Kooky
2. Kittenish
3. Kosher
4. Kinky
5. Killjoy
6. Kissable.

The six photographs so chosen appear nearby without any given verbal connection, however, and join with this statement to constitute the final form of this piece.

April, 1969

Variable Piece n° 39
Bradford, Massachusetts

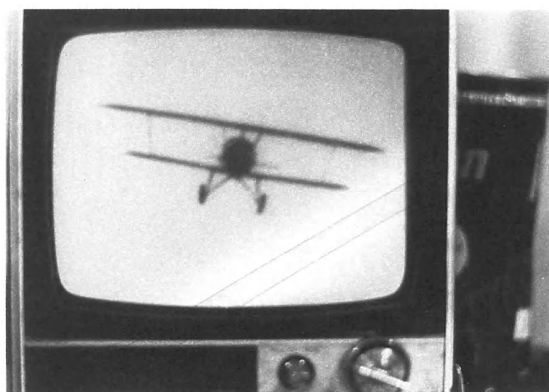
21 photos ont été prises arbitrairement lors d'une diffusion télévisée du film « King Kong » ; le film terminé, un programme fut sélectionné sur une autre chaîne et quelques clichés additionnels furent rapidement réalisés pour terminer la pellicule.

Les tirages étant ensuite examinés par 6 étudiantes du *Bradford Junior College*, celles-ci durent sélectionner les images s'accordant le plus exactement au sens de 6 mots dont la première lettre est un *k*.

En l'occurrence, les 6 mots sont les suivants : 1. *Kooky* (toqué) ; 2. *Kittenish* (exubérant) ; 3. *Kosher* (convenable) ; 4. *Kinky* (étrange) ; 5. *Killjoy* (rabat-joie) ; 6. *Kissable* (désirable).

Les 6 photos sélectionnées — présentées ici sans indication de correspondance avec les mots ci-dessus — constituent, avec la présente déclaration, l'expression définitive de cette oeuvre.

Avril 1969



Variable Piece #11
Turin, Italy

After more than 130 photographs had been taken to document the imagery present in each of the archways which form the arcade surrounding the *Piazza Vittorio Venuti* three were selected, by « chance », in order to explore the possibility that each might serve as a convincing visual equivalent for one of the following verbal terms : « ominous », « poetic », or « spirited ».

At first glance, however, any one of the photographs so selected may seem to express any one, or *all* of the given verbal terms, and/or countless others, but the truly sharp eyed observer will immediately see which specific image belongs with which specific word.

Enlargements of the three photographs specifically discussed above join with four contact prints of all the photographs discussed, and this statement to constitute the final form of this piece.

January, 1970

Variable Piece n° 11
Turin, Italie

Après que plus de 130 photos eurent été prises pour documenter les enseignes de chacune des voûtes formant les arcades entourant la *Piazza Vittorio Venuti*, 3 ont été sélectionnées, au « hasard », dans l'intention de voir si elles pouvaient constituer un plausible équivalent visuel à chacun des 3 mots suivants : « sinistre », « poétique », ou « animé ».

Même si, à première vue, les 3 photos sélectionnées s'accordent indifféremment avec chacun de ces 3 mots, ou avec *tous* ces mots, et/ou avec d'innombrables autres mots, un oeil exercé verra immédiatement quelle image spécifique correspond à quel mot spécifique.

Des agrandissements des trois photographies et quatre planches-contacts réunissant l'ensemble des clichés se joignent à la présente déclaration pour constituer la *forme* finale de cette oeuvre.

Janvier 1970





Variable Piece #34
Bradford, Massachusetts

Eight people were photographed at the instant exactly after each had been told by the artist's assistant : « You have a beautiful face », or « You have a very special face », or « You have a remarkable face », or something very much like that.

The eight photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

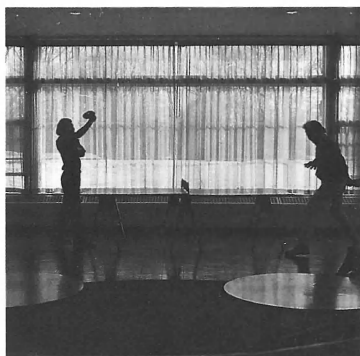
December, 1970

Variable Piece n° 34
Bradford, Massachusetts

8 personnes ont été photographiées immédiatement après que l'assistant de l'artiste ait déclaré : « Vous avez un beau visage », ou « Vous avez un visage très particulier », ou « Vous avez un visage remarquable », ou quelque chose de ce genre.

Les 8 photos, jointes à cette déclaration constituent la *forme* de cette oeuvre.

Décembre 1970



Variable Piece #46
Bradford, Massachusetts

A challenge Ping Pong match was played with Donald Burgy on February 3, 1971, and was won by the artist by the following scores : 18-21, 27-25, and 21-27.

The event was documented by 15 photographs made exactly at one minute intervals, and one out of sequence when the match ended.

16 photographs, (none designated by its place in the sequential order) join with this statement to constitute the form of this piece.

February, 1971

Variable Piece n° 46
Bradford, Massachusetts

Un match de ping-pong a été disputé avec Donald Burgy, le 3 février 1971, et remporté par l'artiste sur le score suivant : 18-21, 27-25 et 21-27.

L'événement a été immortalisé par 15 photos prises chacune à exactement une minute d'intervalle, un dernier cliché ayant été réalisé en dehors de la séquence lorsque le match fut terminé.

16 photos (ici présentées dans un ordre indéterminé), jointes à cette déclaration, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Février 1971



Variable Piece #11
Rowley, Massachusetts

The residents of 36 houses in a typical American small town will be asked to participate in a sample survey intended to answer the questions often posed by the stranger, to a community who motors through for the first (and last time most likely) : « Who lives here ? What do they do ? »

The results may or may not have significant meaning. The students of Governor Dummer Academy, Byfield, Massachusetts have been asked to conduct the actual survey during the period of time that this piece is on exhibition in the school's art gallery : Parsons Schoolhouse Gallery, February 22 - March 17, 1971. For each successful interview the artist will donate \$10 to the school's scholarship fund.

Three contact prints of the houses that were randomly selected for the survey, all completed survey forms, some photographs of the residents will altogether join with this statement to constitute the final form of this piece.

February, 1971



Variable Piece n° 11
Rowley, Massachusetts

Les habitants de 36 pavillons d'une petite ville typiquement américaine ont été invités à participer à un sondage en répondant aux questions que se pose tout visiteur étranger traversant pour la 1ère (et dernière) fois ce genre de localité en voiture : « Qui vit ici ? Que font-ils ? »

Les réponses peuvent être plus ou moins significatives. Les étudiants de la *Governor Dummer Academy*, de Byfield, Massachusetts, ont été chargés de conduire le sondage pendant la période où cette oeuvre sera exposée dans la galerie de l'école : *Parsons Schoolhouse Gallery*, 22 février - 17 mars 1971. Pour chaque entretien fructueux, l'artiste fera don de 10 \$ aux oeuvres sociales de l'école.

3 planches-contacts des habitations choisies au hasard pour l'enquête, l'ensemble des formulaires et quelques photos des habitants se joindront à cette déclaration pour constituer la *forme* finale de cette oeuvre.

Février 1971



DATE



SUBJECT

TECHNICAL DATA

Variable Piece #28
Truro, Massachusetts

A ten year old child (Dana Huebler) was asked to pose for a series of photographs and instructed to keep a « straight face »... even though her brother and sister were allowed to try to make her laugh.
Twenty three photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

June, 1971

Variable Piece n° 28
Truro, Massachusetts

Une enfant de 10 ans (Dana Huebler) a été invitée à poser, le visage impassible, pour une série de photos... Son frère et sa soeur étaient, cependant, autorisés à essayer de la faire éclater de rire.
23 photos se joignent à cette déclaration pour constituer la *forme* de cette oeuvre.

Juin 1971



Variable Piece #75
Truro, Massachusetts

On August 11, 1972, twelve photographs were made of the ongoing effort of the family dog to warm her body in the shifting shafts of light cast by the afternoon sun.

The photographs, which were made varying intervals of time, join with this statement as the final form of this piece.

August, 1972

Variable Piece n° 75
Truro, Massachusetts

Le 11 août 1972, 12 photos ont été prises pour rendre compte des efforts renouvelés par le chien de la maison en se chauffant aux rayons changeants dardés par le soleil, l'après midi durant.

Les photos, qui furent prises à intervalles variables, jointes à cette déclaration, tiennent lieu de *forme* finale pour cette oeuvre.

Août 1972

Variable Piece #105
London

Eighteen mannequins were photographed at two minute intervals through the windows of clothing stores on Oxford Street. Immediately after each photograph was made the artist turned and photographed the next person that he saw who was of the same sex as the previous mannequin photographed, thereby juxtaposing a model of reality with a real life counterpart.

A contact proof print and twelve photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

1972

Variable Piece n° 105
Londres

Dix-huit mannequins ont été photographiés à deux minutes d'intervalle dans les vitrines de magasins de vêtements, sur *Oxford Street*. Une fois chaque photo prise, l'artiste se retournait aussitôt et photographiait la première personne venue pourvu que celle-ci fut du même sexe que le mannequin, juxtaposant ainsi le modèle inanimé et son homologue vivant.

Une planche-contact et 12 photos se joignent à cette déclaration pour constituer la *forme* de cette oeuvre.

1972





Variable Piece # 101
West Germany

On December 17, 1972 a photograph was made of Bernd Becher at the instant almost exactly after he had been asked to « look like » a priest, a criminal, a lover, an old man, a policeman, an artist, « Bernd Becher », a philosopher, a spy and a nice guy... in that order.

To make it almost impossible for Becher to remember his own « faces » more than two months were allowed to pass before prints of the photographs were sent to him; the photographs were numbered differently from the original sequence and Becher was asked to make the « correct » associations with the given verbal terms.

His choices were :

- | | |
|----------------|---------------|
| 1 Bernd Becher | 6 Policeman |
| 2 Nice Guy | 7 Priest |
| 3. Spy | 8 Philosopher |
| 4 Old Man | 9 Criminal |
| 5 Artist | 10 Lover |

Ten photographs and this statement join together to constitute the final form of this piece.

March, 1973

Variable Piece n° 101
République Fédérale Allemagne

Le 17 décembre 1972 une photo de Bernd Becher a été prise presque exactement après qu'il lui ait été demandé de se « mettre dans la peau » d'un prêtre, d'un criminel, d'un amoureux, d'un vieil homme, d'un policier, de « Bernd Becher », d'un philosophe, d'un brave type... dans cet ordre.

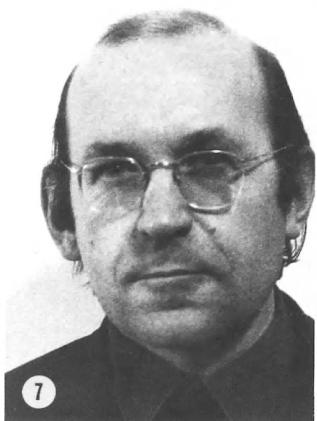
De façon à ce qu'il soit presque impossible, pour Becher, de se souvenir de ses propres « mimiques », plus de deux mois ont été attendus avant que les épreuves de ces photos lui soient envoyées ; les photos étant numérotées dans un ordre différent par rapport à la séquence originale, il fut demandé à Becher de rétablir les combinaisons originales.

Ses choix furent les suivants :

- | | |
|----------------|-------------------|
| 1 Bernd Becher | 6 Agent de Police |
| 2 Brave Type | 7 Prêtre |
| 3. Espion | 8 Philosophe |
| 4 Vieil Homme | 9 Criminel |
| 5 Artiste | 10 Amoureux |

10 photos et cette déclaration, réunies, constituent la *forme* de cette oeuvre.

Mars 1973





Variable Piece #135
Edinboro State College
Edinboro, Pennsylvania

The following instructions were sent to Edinboro State College as the artist's response to a request to participate in an exhibition at that college :

LOOK-ALIKES

In connection with the Edinboro State College « Instructions » Exhibition a prize of \$100 will be awarded to the photograph that pictures two people (unrelated by any family tie) who are judged to look more alike than any other two whose photograph is submitted for competition. \$60 will be awarded for the first runner-up, and \$40 to the second runner-up.

All photographs should be 5 " x 7 " and should be submitted to Bart Farmer by January 10, 1974. Mr. Farmer will establish the procedure that will form the final judgement.

All photographs submitted will become the property of the artist and will join together to constitute the form of this work.

Variable Piece n° 135
Edinboro State College
Edinboro, Pennsylvanie

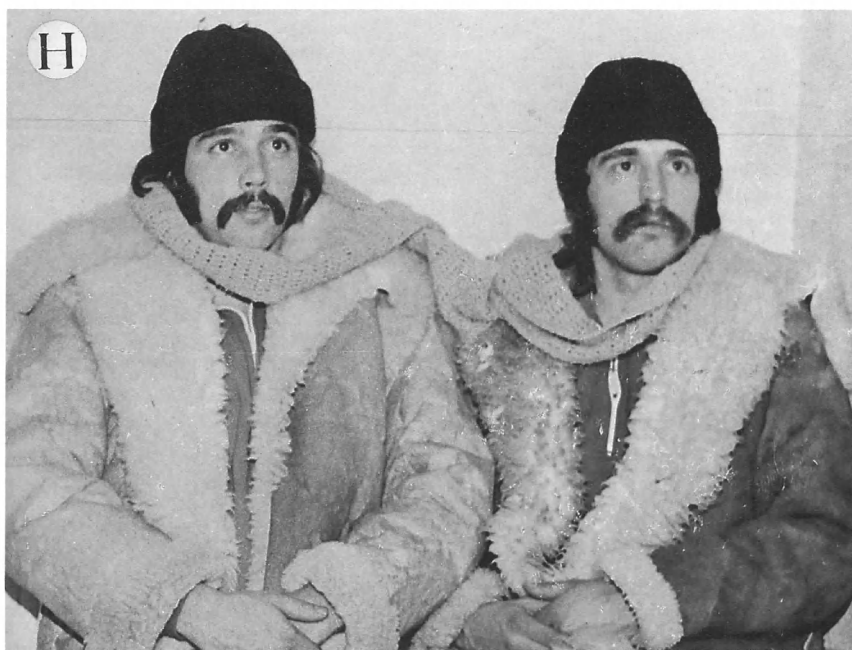
Les instructions suivantes ont été envoyées à l'*Edinboro State College*, en guise de contribution à une exposition dans cet établissement :

SOSIE : AVIS DE RECHERCHE

Dans le cadre de l'exposition « Instructions », à l'*Edinboro State College*, un prix de 100 \$ récompensera la photo représentant les 2 personnes (sans lien familial) jugées les plus ressemblantes parmi celles dont la photo participera à la compétition. 60 \$ récompensera la paire de concurrents classée première, 40 \$ la paire classée deuxième.

Les photos devront faire 12,7 x 17,8 cm et devront être remises à Bart Farmer avant le 10 janvier 1974. M. Farmer établira le règlement du concours.

Toutes les photos en compétition deviendront la propriété de l'artiste et seront réunies pour constituer la *forme* de ce travail.



Nine photographs were submitted and will join with this statement to form this work : on the back of each photograph reads information as follows :

- A. 1st place
- B. Rick / Nelson
- C. Lynn Rothrack / John
- D. Deb Catspano / Marsha Myers
- E. Left : Right :
 Rose Brickner Nancy Cokrljic
 212 Ash St. Stewart #9
 Edinboro, Pa Edinboro, Pa
 2nd Place
- F. Mary Pavlov / Sue Nocolls
- G. (No information provided on the back of this photograph)
- H. Robert / Porto : 3rd place
- I. Ruth Mathew / Andrea Kurash

January, 1974

9 photos furent présentées ; elles se joindront à cette déclaration pour constituer la *forme* de ce travail. Les informations suivantes sont lisibles au dos de chaque photo :

- A. 1ère place
- B. Rick / Nelson
- C. Lynn Rothrack / John
- D. Deb Catspano / Marsha Myers
- E. À gauche : À droite :
 Rose Brickner Nancy Cokrljic
 212 Ash St. Stewart n° 9
 Edinboro, Pa Edinboro, Pa
 2ème place
- F. Mary Pavlov / Sue Nocolls
- G. (Aucune information n'était inscrite au dos de cette photo)
- H. Robert / Porto : 3ème place
- I. Ruth Mathew / Andrea Kurash

Janvier 1974

Some Famous Tower Prisoners



PRINCESS ELIZABETH



HENRY VI



ANNE BOLEYN



SIR THOMAS MORE



ESSEX



LADY JANE GREY



THOMAS CROMWELL



SIR WALTER RALEIGH

Variable Piece #506

Tower of London Series, London

In March, 1975, indifferently selected aspects of the Tower of London were photographed in order to determine whether examination of various visual characteristics 'caught' by the camera would reveal forms indicating the eternal presence of the essence of some of the individuals once held prisoner in that place; indeed, within one photograph, enlarged for the purposes of this piece, the artist has perceived a number of faces that support the premise of such an hypothesis.

For those who might not perceive in the same manner, the artist has produced his perception of several faces, which are joined with previously documented representations of 'Famous Tower Prisoners' and with this statement to constitute the form of this piece.

March/May 1975

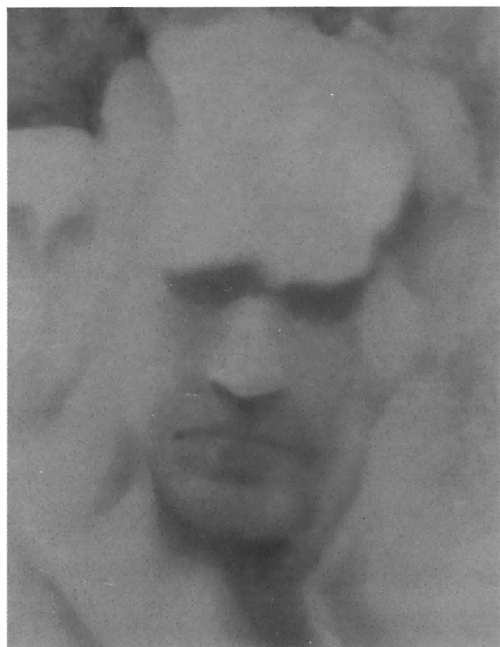
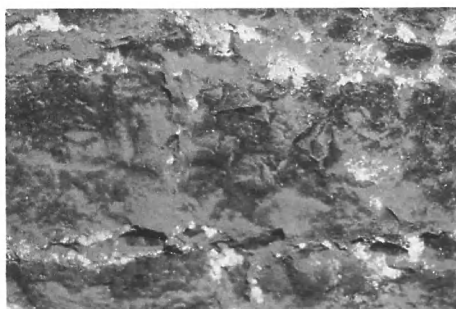
Variable Piece n° 506

Londres, Cycle de La Tour de Londres

Différents aspects de la Tour de Londres ont été photographiés au hasard, au mois de mars 1975, dans le but de vérifier si un examen ultérieur du matériel visuel enregistré par l'appareil-photo ne pourrait révéler la présence persistante de l'esprit des prisonniers autrefois incarcérés en cet endroit. De fait, il s'avéra que sur l'une des photos, agrandie pour l'occasion, l'artiste put distinguer un certain nombre de visages, ce qui semble étayer l'hypothèse émise ci-dessus.

À l'intention de ceux qui ne perçoivent pas ces visages de la même façon, l'artiste propose sa vision personnelle desdits visages, qu'il joint aux portraits de « Célèbres Prisonniers de la Tour » et à la présente déclaration pour constituer la *forme* de cette oeuvre.

Mars-mai 1975



Truro, Massachusetts, 11-14 octobre 1992.

Frédéric Paul. – *Nous sommes ici chez vous. Truro est une petite bourgade du Massachusetts, c'est ici que vous avez réalisé, puis détruit, votre dernière sculpture ; et c'est ici que, pour la première fois, vous avez ressenti la nécessité de vous exprimer différemment. Avant d'en arriver là, pouvez-vous établir une chronologie ?*

Douglas Huebler. – J'ai su que je voulais devenir artiste à l'âge de six, sept ans. J'ai été élevé pendant la Dépression, dans une famille très pauvre : nous étions cinq enfants. L'art devint rapidement ma seule échappatoire dans une existence aussi sinistre que celle décrite dans les romans de Dickens. L'histoire aussi, surtout l'histoire romaine, que je découvrais dans les vieux livres d'école de ma mère. Ma mère était la vraie « mère nourricière » : elle avait grandi dans une ferme, aimait raconter des histoires et des plaisanteries et était sans doute la meilleure joueuse de poker que j'ai jamais connue. Elle encouragea sans réserves mon intérêt pour l'art, tandis que mon père cherchait à me dissuader de suivre cette voie. Pour lui, les artistes étaient des gens « bizarres ». (J'avais alors dix ans et je ne comprenais pas exactement ce qu'il voulait dire.) Un jour, il m'emmena même voir un marchand de tableaux, et celui-ci me déclara que les « artistes crevaient de faim ».

F.P. – *Avez-vous suivi une formation artistique ?*

D.H. – J'ai quitté le lycée au début de la 2ème Guerre Mondiale et je passai les trois années qui suivirent dans les *Marines*, la plupart du temps dans le Pacifique Sud. J'avais emporté avec moi un manuel de dessin d'observation et je ne perdais pas une occasion de m'exercer. A la fin de la guerre j'étais enfin prêt à entreprendre mes études artistiques. J'entrai à l'Université d'État du Michigan, dont le département arts plastiques ne jurait que par Picasso, Matisse et Dufy. Max Beckmann suscita de nombreux épigones, dans le Middle-West, après s'être installé à Saint-Louis.

Mes années de formation furent donc naturellement marquées par ces influences. Après avoir passé un peu plus d'un an à l'université, je m'embarquai pour un voyage d'étude en France, afin de connaître de plus près l'oeuvre des artistes dont j'avais entendu parler. Je fréquentai l'Académie Julian, à Paris, où, pour l'essentiel, l'enseignement se limitait à nous faire peindre ou dessiner des modèles grelottants, plantés dans les deux angles opposés d'un immense atelier.

Après avoir passé tout un hiver à peindre des nus et des scènes-de-rues, je quittai Paris pour fréquenter pendant quelques mois une école d'Art et m'installer, ensuite, à New York où j'espérais pouvoir faire carrière en tant que graphiste. Je n'avais aucune expérience dans le domaine et je dus me contenter d'un poste d'apprenti dans un cabinet d'illustration publicitaire, où je découpaux des passe-partout et livrais des dessins aux agences de publicité qui étaient nos clientes. Le soir, je passais des heures à m'exercer dans les différentes techniques du graphisme. Avant la fin de ma première année de travail, j'avais terminé mon apprentissage et m'apprêtais à entreprendre une brillante carrière d'illustrateur.

F.P. – *Alors, que s'est-il passé ?*

D.H. – La boîte où je travaillais se trouvait sur la 57ème rue, tout près des galeries de Sidney Janis, Kootz, Betty Parsons, etc. Pendant la pause de midi, j'allais voir ces expositions d'un genre nouveau. Des peintures de Gorki, Pollock, Rothko, De Kooning, etc., qui pour la plupart étaient encore inconnus du grand public. Je me mis dès lors à peindre des tableaux abstraits pendant mes loisirs, et, par comparaison, l'illustration m'intéressait de moins en moins.

F.P. – *Vous viviez à New York à cette époque. Pourquoi n'y êtes-vous pas resté ?*

D.H. – Quand la guerre de Corée éclata, je retournai à l'Université du Michigan pour échapper à l'appel – les étudiants étaient exemptés, en effet. A ma grande surprise, beaucoup de ceux que j'avais fréquentés, auparavant, à la faculté et qui s'étaient

toujours montrés amicaux avec moi, jugeant que j'avais été corrompu par les artistes de l'école de New-York, exprimèrent des critiques sévères à mon égard. Un professeur alla jusqu'à me menacer de me virer de son cours si je ne le quittais pas spontanément. Il craignait que mes tableaux abstraits pussent avoir une influence négative sur ses étudiants. Je réglai la question avec lui, et je tins bon aussi longtemps qu'il le fallait pour obtenir mon diplôme. Puis, après une autre année passée à travailler comme graphiste pour payer mes études, je décidai de retourner à Paris pour me consacrer à la peinture : la vie, à Paris, n'était pas chère en 1953.

F.P. – *C'était (ou cela avait été), surtout, un endroit mythique pour les artistes. Un grand nombre de vos compatriotes firent le voyage pour Paris à la même époque.*

D.H. – Mon séjour à Paris dura en fait seulement trois ou quatre mois. Sur le bateau pour la France, j'avais en effet rencontré celle qui devait devenir ma première femme... Les responsabilités familiales me poussèrent à trouver un poste d'enseignant à la *Miami University*, dans l'Ohio, où je travaillai pendant trois ans, avant de devenir le directeur du Département d'Arts Plastiques du *Bradford Junior College*, dans le Massachusetts. En 1968, le père de l'une de mes élèves fit don à mon département de 2.000 dollars, que je pouvais utiliser à mon entière discrétion : je les dépensai pour améliorer le matériel photo, inviter des artistes et recevoir des expositions que l'administration de l'école, très conservatrice, m'aurait sûrement empêché de financer sur mon budget de fonctionnement.

F.P. – *De nombreux artistes, et parmi les plus intéressants, sont venus à Bradford à votre invitation.*

D.H. – Pendant trois ans Robert Barry, Daniel Buren, Carl André, Lawrence Weiner, Chuck Ginniver, Robert Morris, Richard Long, Bob Cumming, William Wegman, Joseph Kosuth, Charles Harrison, Jack Burnham et Lucy Lippard exposèrent ou donnèrent des conférences au

Bradford College. La plupart de ces manifestations furent organisées en collaboration avec Seth Siegelau : j'étais l'instigateur et, en quelque sorte, le sponsor de cette programmation, il ne fut donc jamais question d'exposer mon propre travail.

F.P. – *Quelles étaient vos autres sources d'information ? Que lisiez-vous ?*

D.H. – J'ai toujours ingurgité une grande quantité de bouquins : des études historiques, des romans, des ouvrages de philosophie orientale ou occidentale, de l'existentialisme au Bouddhisme Zen. Au milieu des années soixante, je découvris les structuralistes, Barthes et Robbe-Grillet, dans des publications universitaires. Je n'y comprenais pas grand-chose, je l'avoue, à cette époque, mais ces textes éveillèrent tout de suite ma curiosité. Elles influencèrent, en fait, le développement de ma pensée artistique, plus que tout autre lecture sur l'art – à l'exception des articles et des comptes-rendus d'expositions de Donald Judd et Robert Morris, dont j'appréciais également beaucoup le travail.

F.P. – *Quelles expositions alliez-vous voir ?*

D.H. – J'allais assez rarement voir les expositions à New-York. De fait, je ne me souciais pas de savoir si j'étais sur la bonne voie. J'ai le même sentiment de liberté, aujourd'hui, en vivant ici, à Truro. Je sais que je suis loin de tout et je suis sûr que j'aurais pu mener ma carrière de façon plus efficace si je ne m'étais pas éloigné à ce point de la « scène » artistique, mais d'un autre côté cette « distance » me permet de considérer les choses avec du recul, et j'y tiens beaucoup.

F.P. – *Vous étiez donc un marginal.*

D.H. – Je ne pense pas avoir jamais complètement rompu le contact avec la scène artistique. Autour de 1965, par exemple, j'ai loué un bout d'atelier à un artiste new-yorkais pour entreposer quelques unes de mes oeuvres. C'est ainsi que j'ai pu rencontrer Kynaston McShine au moment où il était en train de préparer l'exposition *Primary Structures* pour le Jewish Museum. Quelques

galeries bien placées s'intéressèrent à mon travail à la suite de cette exposition, je préfèrai toutefois suivre le conseil de Dore Ashton (une critique qui avait vu mes sculptures à l'occasion d'une conférence à Bradford) et m'adresser à un jeune galeriste qui lui semblait tout désigné pour me représenter. Sans rentrer dans les détails, ce fut le début de ma collaboration avec Seth Siegelau. Je n'eus pas le temps d'exposer dans sa galerie, car elle ferma ses portes peu après notre rencontre ! Seth se mit à travailler comme agent d'art et j'acceptai de collaborer avec lui dans cette optique. Mon attitude à l'égard de la fabrication d'objets était déjà en train de changer, je continuais cependant à participer à des expositions d'art minimal assez importantes.

F.P. – *On ne sait pas grand-chose de cette période-là. Mais, dites-moi, la rencontre avec Seth Siegelau eut une importance considérable.*

D.H. – En 1968, Seth me proposa une exposition qui ne devait avoir d'existence que sous la forme d'un catalogue. Raymond Dirks accepta de prendre en charge les frais d'impression. Sauf erreur de ma part, ce fut la première exposition par catalogue. Par la suite, Seth devait produire d'autres expositions du même genre (surtout des « expositions » de groupe). Nous travaillâmes ensemble sur le catalogue pendant presque six mois. Je fis la navette entre Truro et New York plusieurs fois cet été-là pour rencontrer Seth et je profitai également de ces voyages pour poursuivre mon travail dans les rues de New York. Certaines pièces de cette période étaient absolument différentes de tout ce que j'avais pu voir jusque là. Je me demandais même si Seth allait les prendre au sérieux et s'il n'allait pas annuler notre projet. Je n'avais pas de critères pour juger ce que j'étais en train de faire, aucun moyen de savoir si le travail était bon, mauvais, anodin ou si cela pouvait, tout simplement, être considéré comme de l'« Art ». Je me laissais juste emporter par un flot ininterrompu d'idées que je voulais essayer de mettre en pratique et j'espérais seulement que Seth me suivrait sur ce terrain. C'est ce qu'il fit, et cette période fut une période riche d'enseignements pour nous deux. Pour moi,

en tout cas!

F.P. – *Vous voici néanmoins devenu « artiste conceptuel » ! (Rires)*

D.H. – Lorsque je commençai à travailler sur le catalogue, j'étais en pleine phase de transition ; j'hésitais sans arrêt entre la fabrication d'objets spécifiques et la fabrication d'objets qui n'avaient justement rien de spécifique. Dans le catalogue on trouve les deux exemples : entre autres, une sculpture de neige destinée à être placée en un endroit tel qu'une résistance enterrée ferait fondre la neige, décrivant ainsi une forme sculpturale (minimale). Ce genre de concept n'était pas loin de l'idée de planter des jalons dans le sol ou de fixer des autocollants en guise de « repères » à même le macadam, en ville, etc. Les figures géométriques (minimales) créées de cette façon étaient si vastes que l'on ne pouvait réellement *en distinguer* la forme – même en les observant d'en haut. De la même façon que, dans la réalité, on ne peut voir les « lignes » qui définissent les frontières d'une entité géographique, les pièces que je fabriquais à cette époque-là ne pouvaient être vues ; en revanche on peut *prendre connaissance* de l'existence de ce genre de phénomènes en combinant le langage avec différents types de signes visuels. Bien entendu, je fais allusion à la fonction des cartes, de n'importe quel type de cartes, non seulement géographiques, mais aussi des cartes marines, des graphiques, des plans de bâtiments, des propositions géométriques, etc. Tout cela représente le genre de modèle conceptuel que je veux utiliser dans la construction de mon travail. (Notez que je n'ai parlé ni de « tautologies » ni de rien d'autre qui puisse correspondre à la pratique conceptuelle *orthodoxe*, telle que la définit Joseph Kosuth.)

F.P. – *N'était-ce pas une survivance de vos préoccupations antérieures de peintre géométrique ?*

D.H. – A l'origine de ces projets, il y avait des idées que j'esquissais d'abord dans mon atelier pour les rendre ensuite visibles aux différents endroits que j'avais choisis pour définir les limites d'une certaine pièce. Par exemple, la *Variable Piece n° 1, 1968* comprend une carte sur laquelle sont

marqués les différents endroits où ont été fixés les « repères » autocollants ; elle montre une forme carrée placée à l'intérieur d'une autre plus grande, elle-même placée dans une autre encore plus grande. Après avoir placé les repères, j'avais photographié chaque lieu à titre de documentation. La pièce définitive est composée, dans son ensemble, par les photographies, la carte et une déclaration théorique. Les autocollants ont certainement disparu rapidement ; tandis que l'observateur peut reconstituer les différentes formes d'information en les lisant et en les voyant de façon simultanée comme un seul champ homogène. L'événement conceptuel se produit dans l'esprit de cette personne pendant un laps de temps déterminé, faisant d'elle le véritable sujet du travail. J'espère que, grâce à cet événement, le sujet « *se verra voir* », pour paraphraser les *Upanishads*.

F.P. – *Les oeuvres ou les documents permettant leur reconstitution étaient présenté(e)s de façon sommaire. Dans la plupart des cas, elles (ou ils) sont aujourd'hui monté(e)s sous verre. N'est-ce pas un peu incongru ?*

D.H. – Quand Seth Siegelaub montra les travaux publiés dans le catalogue, ceux-ci consistaient en des « déclarations » dactylographiées, des cartes et des photos contenues dans des enveloppes alignées sur le sol et sur les murs de son appartement. Cette présentation informelle était due à ma volonté de ne plus placer la « présence » de l'artiste au centre de son travail. Comme je viens de le dire, si l'observateur peut être considéré comme le sujet d'un événement conceptuel, alors le propriétaire d'une oeuvre conceptuelle doit être responsable de sa présentation. J'ai appris à quel point les photos ou les dessins pouvaient être endommagés s'ils n'étaient pas encadrés ou protégés dans des pochettes en plastique. La seule solution était donc pour moi de revenir à des moyens de conservation plus traditionnels, en plaçant l'oeuvre dans un cadre et en l'accrochant au mur.

F.P. – *La deuxième de vos expositions à caractère conceptuel fut cette mythique exposition de groupe à laquelle participèrent également Robert Barry,*

Joseph Kosuth et Lawrence Weiner. Qu'y avez-vous présenté ?

D.H. – Deux de mes pièces furent présentées à l'exposition *5-31 January, 1969*. L'une était un travail qui avait consisté à photographier ce qui se passait au bord de l'autoroute tous les cinquante miles, pendant mon voyage de Bradford à New York, juste avant l'exposition. L'autre avait été réalisée à l'occasion du vernissage. J'avais installé un carré de sciure de deux mètres sur deux en face de l'une des entrées de la galerie et j'avais photographié, à intervalles réguliers, avec un appareil Polaroid, ses changements d'aspects au fur et à mesure que les gens entraient et sortaient de la galerie. Pour respecter ma décision de me tenir en retrait par rapport au centre du travail, j'avais confié à un assistant la tâche de prendre les photos qui, grâce au procédé Polaroid, pouvaient être immédiatement accrochées dans la galerie ; j'avais simplement exigé que les photos soient accrochées selon un ordre totalement aléatoire, de façon à éviter toute interprétation « scientifique » de cette présentation. J'ai toujours mélangé l'ordre des photos dans mes accrochages de telle façon que le facteur « temps » ne puisse être perçu comme une séquence d'événements, mais plutôt comme un seul champ ininterrompu, qui transforme chaque détail en un tout. De même que, dans les tableaux de Pollock, une série de taches de couleur forment une « étendue », de même que les arbres forment la « forêt », ou que les individus forment des tribus, des groupes, des civilisations, etc.

F.P. – *Vos oeuvres portent toutes un titre générique, suivi d'un nombre et d'une date qui permettent de l'identifier. Comment ce système s'est-il imposé à vous ?*

D.H. – Pour ce qui concerne les titres, mes premiers travaux soi-disant « conceptuels » ayant été réalisés pendant la période de transition dont j'ai parlé précédemment, j'utilisai d'abord le terme *Site Sculpture* ; mais, je passai, ensuite, rapidement à celui de *Location Piece*, qui me semblait plus approprié. Les changements matériels documentés par les *Location Pieces* eurent bientôt des implications temporelles. D'où

les *Duration Pieces* et le terme de *Variable* qui résulta de la *Variable Piece n°1, 1968*, New York – j'ai tout à l'heure oublié de dire que le temps et le mouvement étaient déterminants dans cette oeuvre. Quand je commençai à utiliser ces termes, je ne travaillai absolument pas de façon théorique, je travaillai de façon instinctive... (Et c'est toujours le cas aujourd'hui.)

F.P. – *D'ailleurs, il y a plus de numéros que d'oeuvres effectivement réalisées ? La rigueur taxinomique n'est donc pas respectée.*

D.H. – Je me suis trompé, en effet, parfois et j'ai donné le même numéro à deux pièces différentes. En général, je commence chaque année une nouvelle série, il peut donc y avoir une *Location Piece n°3, 1970* et une *Location Piece n°3, 1976*. Certaines années j'ai laissé des espaces vides dans mon inventaire pour pouvoir y introduire des pièces dont je n'avais pas encore tiré les photos et/ou écrit les textes. Ceci explique les écarts entre certains nombres.

F.P. – *Vos photos sont disons... assez « inégales » ! (Rires) Cela a-t-il une quelconque importance pour vous ?*

D.H. – Les photographies que je prenais étant le simple résultat d'un ordre conceptuel déterminé, je considérai dès 1969 l'appareil-photo comme un moyen d'enregistrement « stupide ou silencieux », car son usage n'impliquait aucun propos de nature esthétique. J'aimais le fait que, quel que soit le phénomène décrit, sa réalité restait « ce qu'elle était », ni modifiée ni dépendante d'une quelconque volonté « culturelle ». J'aimais cette idée parce qu'elle coïncidait avec ma conception du Zen. Quelque temps après avoir commencé à prendre des photos dans des espaces publics, je m'aperçus que des passants m'évitaient, tandis que d'autres détournaient le regard, d'autres encore prenaient la pose. Je décidai, donc, de travailler autour de ce sentiment de gêne que suscite généralement l'appareil-photo. J'arrêtais des inconnus dans la rue et je leur demandais l'autorisation de leur tirer le portrait : s'ils étaient d'accord, j'appuyai sur le déclencheur au moment précis où je leur disais

qu'ils avaient un « beau » visage (ou bien un visage « intéressant » ou « hors du commun », etc.), saisissant, de fait, leur regard à l'instant même où une remarque flatteuse inattendue venait soulager leur profond sentiment d'embarras.

F.P. – *Ce sont donc les implications psychologiques de la photographie qui vous intéressent. Mais n'est-ce pas la stupidité même de l'appareil-photo – sa finalité documentaire, tout simplement – qui en fait un remarquable instrument conceptuel ? Et n'est-ce pas précisément l'utilisation, quasi inévitable, aujourd'hui, de la photographie qui a généré ce regain d'intérêt pour l'art conceptuel, notamment chez les artistes, depuis un peu plus de dix ans ?*

D.H. – Quand j'ai arrêté de produire des objets dans l'atelier pour déplacer mon activité artistique à l'extérieur, j'ai réalisé non seulement que j'avais commencé à travailler dans un espace « réel », mais aussi que j'étais entré dans un espace « social ». Cette prise de conscience m'amena d'abord à photographier ces « beaux visages » et, plus tard, à entreprendre (en 1971) mon projet d'inventaire photographique de l'espèce humaine ; projet évidemment impossible à réaliser. (Les gens naissent et meurent trop vite pour qu'on puisse les photographier à mesure. De plus, je suis déjà complètement submergé par les milliers de photos que j'ai prises jusqu'ici : négatifs, tirages, développements, organiser, classer ; tout cela va bien au-delà de mes possibilités !) Ce projet s'intitule *Variable Piece n°70, 1971* et il comprend des photographies d'inconnus, le plus souvent des groupes, pris dans l'espace social : les images sont toujours accompagnées par une déclaration dactylographiée décrivant le projet et par des aphorismes du genre « *ci-dessus représentée, voici au moins une personne qui a un coeur en or* ». Il est extrêmement important pour moi de ne pas spécifier de quelle personne il s'agit. J'ajoute que je ne photographie jamais exprès les clochards, les nains, les géants, les obèses ou tout autre personne dont l'apparence physique pourrait être exploitée pour faire une image « accrocheuse ».

F.P. – *Ces aphorismes ou ces dictons (vous les appelez aussi parfois des « ready-made culturels »)*

viennent en quelque sorte compléter le portrait psychologique. On est à deux doigts de la pure fiction, on est en tout cas de plain-pied dans une construction de nature romanesque.

D.H. – J'eus la possibilité de combiner le projet initial de la *Variable Piece n°70* avec toutes sortes de sujets, surtout d'ordre socio-politique. Le travail le plus important que j'ai réalisé à partir de cette idée, au milieu des années soixante-dix, avait pour point de départ l'histoire de William Leslie Arnold, un homme recherché pour meurtre par le FBI. Son portrait, qui figurait sur les avis de recherche, avait été pris lorsqu'il avait dix-sept ans et, comme par hasard, j'en pris connaissance juste dix-sept ans après. Cela m'avait poussé à essayer d'imaginer à quoi il pouvait ressembler au bout de dix-sept ans de « cavale ». Je fis donc dix photocopies de cette photo et je peignis toutes sortes de portraits de lui en l'imaginant plus âgé, avec une barbe, chauve, gros, en homme d'affaires, etc. Je photographiai ensuite ces images et les mélangeai à un ensemble de quatre-vingt-dix « portraits » d'inconnus qui étaient à l'arrière-plan des photos de rues de la série de l'inventaire de l'espèce humaine. Un texte explicatif présentait ce projet et il suggérait l'hypothèse que, puisqu'Arnold n'avait jamais été capturé, il devait sûrement vivre quelque part parmi nous – c'était, d'ailleurs, peut-être le voisin de palier de la personne qui était en train de lire le texte – et ressembler, sans doute, à n'importe qui. Je laissai au spectateur le soin de découvrir le criminel parmi les quatre-vingt-dix portraits.

F.P. – *Cet ensemble de travaux a intégré plus tard la série des **Crocodile Tears** à laquelle vous travaillez actuellement, et dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle suscite des réactions diverses.*

D.H. – Je présentai *Crocodile Tears* pour la première fois en 1981 chez Leo Castelli, lorsque je décidai de mettre en évidence les implications

narratives de l'inventaire de l'espèce humaine sous la forme d'un dialogue tiré d'un scénario que je venais juste de terminer. Ces extraits étaient « pris en sandwich » entre des photos et des aphorismes, venant interférer dans cette dialectique.

Je réunis tout le matériel sur un grand panneau synoptique comme un véritable scénario. J'ai écrit par la suite d'autres histoires sur le « monde de l'art » en les présentant sous la forme de bandes dessinées, ou en les mettant en relation avec l'une des formes les plus respectées du « grand art », la peinture sur toile.

Le scénario que j'avais écrit s'inspirait de la pièce sur William Leslie Arnold. Dans ce scénario, une jeune fille découvre l'oeuvre dans une exposition et reconnaît parmi les visages celui de l'entraîneur de son équipe de base-ball. (Or elle le déteste parce qu'il la laisse toujours sur le banc de touche...) C'est ainsi que le meurtrier est finalement arrêté grâce à l'oeuvre d'un artiste conceptuel, qu'il décide bien sûr d'assassiner à son tour. *Etc. etc.*

J'ai introduit plus tard dans *Crocodile Tears* des réflexions sur le marché de l'art et sur les idéaux qui sont attachés à l'oeuvre d'art, idéaux qui permettent, en retour, le soutien financier nécessaire à la survie de ce marché. (Sans trop rentrer dans les détails, cela a à voir avec les idées de privilège, de consommation, de contrefaçon, de fraude, de signature, etc.)

Tout ce que je peux dire, pour conclure, c'est que, selon les cas, *Crocodile Tears* est perçu comme un travail plein d'humour (voire même comme un travail foncièrement comique) ou au contraire comme un travail plutôt acerbe – et cette différence d'appréciation m'intéresse tout particulièrement...

Douglas HUEBLER, Frédéric PAUL
Traduction Giovanna MINELLI



Au cours de l'entretien / *during the interview.*

Variable Works
Dusseldorf, Germany - Turin, Italy

(Description of « Simultaneous » Exhibition with Konrad Fischer, Dusseldorf and Galleria Sperone, Turin.)

December 25, 1970 - December 31, 1970

At 10:00 a.m. Christmas morning near Selestat, France (located approximately at the middle point between Dusseldorf and Turin) the artist will flip a coin that will determine the direction towards which he will begin to « hitch-hike » towards one or the other gallery :« heads », North, « tails », South. At the conclusion of that ride (and each subsequent ride) another « flip » will be made to determine the direction towards which the artist will next hitch-hike ; he will either continue in the same direction or reverse it according to « chance ». (Each day's travel will cease either after a continuous ride to Dusseldorf or Turin : or after approximately seven hours have passed at which time the artist will find lodging in the general area where he finds himself.) In either case the artist will begin the next day's travels at 10:00 a.m. ... if he has arrived at Dusseldorf or Turin he has no other choice than to hitch-hike toward the other. After the first ride he will again resort to chance... and so on : each subsequent ride determined by the coin.

January 6 - January 12, 1971

The « documentation » of each of the first seven days of the exhibition will be in view in the two galleries : all documentation of travel to the North will be at Konrad Fischer, travel to the South will be at the Galleria Sperone, and will consist of maps, Polaroids, names, time, direction and distances, etc.

Strasbourg, France, December 25, 1970

From 10:00 a.m. to 3:30 p.m., the effort made by the artist to hitch a ride to nearby Selestat failed to cause a single car to stop and so, with the temperature dropping fast, he abandoned the project described above ; at that point he took a train to Paris where he spent the next six days either riding the metro, or walking here and there, allowing the flip of a coin to dictate the course of each day's travel which, in turn, affected the choice of the various places photographed for a series of « alternative » works.

Variable Works
Düsseldorf, Allemagne - Turin, Italie

(Descriptif de l'exposition « simultanée » présentée dans les galeries Konrad Fischer, à Düsseldorf, et Sperone, à Turin.)

Du 25 décembre 1970 au 31 décembre 1970

Le jour de Noël, à 10h00 du matin, près de Sélestat, en France (ville située à peu près à mi-chemin de Düsseldorf et de Turin), l'artiste tirera à pile-ou-face la direction dans laquelle il partira en auto-stop pour l'une ou l'autre des deux galeries...

Face, en direction du Nord, et pile, en direction du Sud. Chaque fois qu'il descendra d'une voiture il devra laisser le « hasard » décider de la suite de son voyage ; le jeu de pile-ou-face devant finalement déterminer s'il doit poursuivre dans la même direction ou s'il doit revenir sur ses pas.

(Dans le cas où il rallierait soit Düsseldorf soit Turin d'une seule traite, l'artiste ne serait pas obligé de reprendre la route ce jour-là. En règle générale, l'artiste devra s'arrêter et trouver aux alentours un lit pour la nuit au bout de sept heures de voyage.

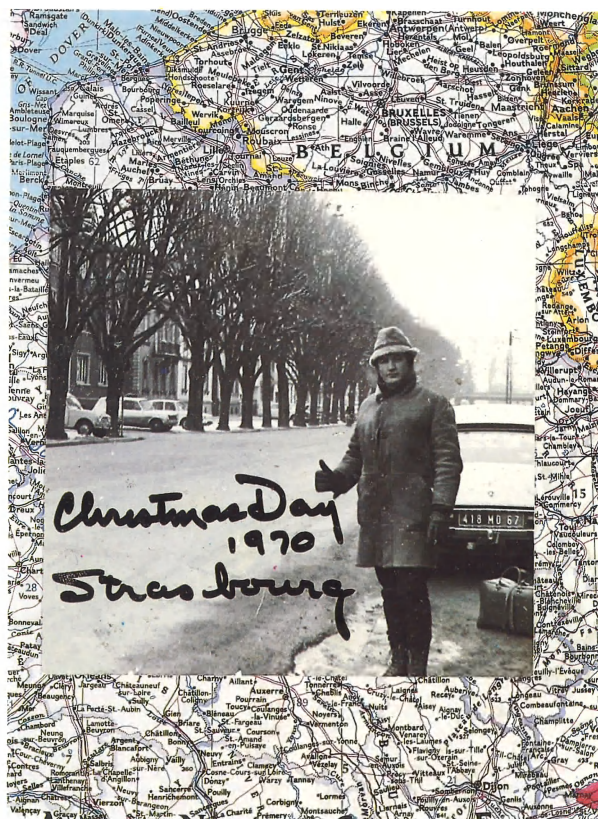
Dans tous les cas, l'artiste se remettra en route tous les jours à 10h00, et, s'il se trouve déjà à Düsseldorf ou à Turin, il n'aura pas d'autre choix que de repartir en auto-stop dans la direction opposée.)

Du 6 janvier au 12 janvier 1971

La documentation liée à chacun des 7 premiers jours de « l'exposition » sera visible dans les 2 galeries ; les documents (cartes, Polaroids, noms, heures, orientations, distances parcourues, etc.) ayant trait au voyage vers le Nord chez Konrad Fischer, et ceux liés au voyage vers le Sud à la Galleria Sperone

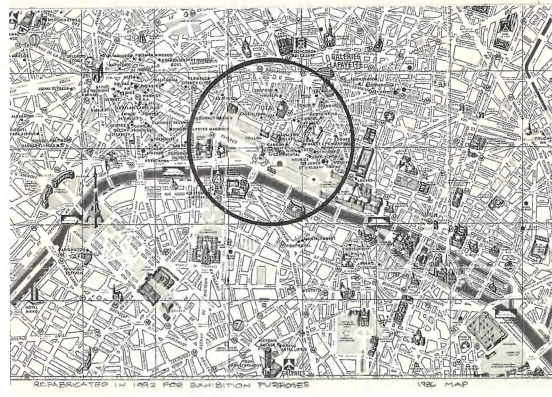
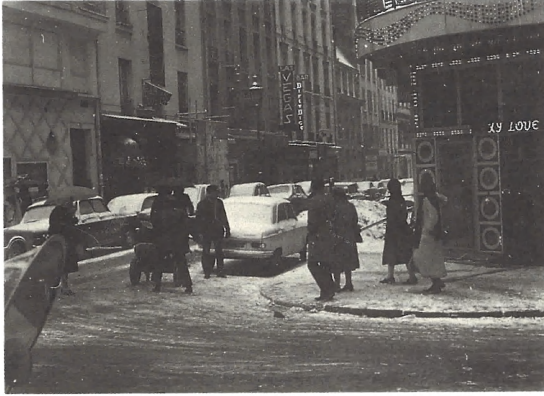
À Strasbourg, France, le 25 décembre 1970

Les efforts fournis, de 10h00 à 15h30, pour rejoindre Sélestat en auto-stop étant infructueux, et la température chutant brutalement, l'artiste abandonna le projet ci-dessus décrit. Il prit alors un train pour Paris où, les 6 jours suivants, il passa son temps à voyager dans le métro, ou à se balader par-ci, par-là, toujours guidé dans ses pérégrinations par le jeu de pile-ou-face, qui détermina, de fait, le choix des lieux que l'artiste allait photographier dans le but d'accomplir un cycle de travaux « alternatifs ».



As printed in 1970 the above proposal (with the map seen above printed on the reverse side) was mailed to several hundred people as the announcement for the « Simultaneous » exhibition it describes. D.H. 1992.

La proposition ci-dessus fut imprimée en 1970 avec la carte du trajet au verso, puis envoyée à plusieurs centaines de personnes en guise de carton d'invitation à la ci-dessus décrite « exposition simultanée ». D.H. 1992.



Alternative Piece #8 (North / South)
Paris

On December 28, 1970, at each of five different locations situated within the area of the circle seen on the adjacent map, one photograph was made with the camera pointed « North » and another with the camera pointed « South », with the expectation that each of the ten photographs would capture an especially picturesque Parisian scene. Ten other photographs were made elsewhere in Paris of scenes that most viewers would probably regard as rather ordinary. After being printed the twenty photographs were scrambled all together, and six were then selected, by « chance », to constitute the final form of this piece.

December 1970

Alternative Piece n° 8 (Nord / Sud)
Paris

Le 28 décembre 1970, deux photos ont été prises en chacun des cinq lieux situés dans le périmètre tracé sur la carte ci-jointe ; l'une, l'appareil pointé vers le Nord, l'autre, vers le Sud ; ceci dans l'espoir que l'ensemble des dix vues ainsi réunies puisse refléter le spectacle de scènes parisiennes particulièrement pittoresques. Dix photos supplémentaires furent prises ailleurs, à Paris, mais dans des quartiers jugés, cette fois, plutôt banals. Après avoir été tirées, les vingt photos furent mélangées et six d'entre elles furent tirées au sort pour constituer la *forme* finale de cette oeuvre.

Décembre 1970

Truro, Massachusetts,
October 11-14, 1992.

Frédéric Paul. - *Here we are at your home in the small town of Truro, Massachusetts, the place where your last sculpture was made and then destroyed ; it was here also, that for the first time you envisaged a different type of expression. But before we go on, can you briefly describe your life up till then ?*

Douglas Huebler. - I knew that I wanted to be an artist by the time I was six or seven. I grew up during the Depression, one of five children in an extremely poor family. Our life was as grim as anything you'll ever read in a Dickens's novel, so I found my escape in the world of art. And history : Roman History which I found in my mother's old high school text books. She - my mother - was the classic « Earth Mother ». She had grown up on a farm, loved to tell jokes and stories, and was about the best penny ante poker player around. She completely supported my ambition to be an artist, while my father tried steer me away by telling me that artists were 'queer' (I was ten years old and missed his point). He also took me to a gallery owner he knew who told me that « artists starve ».

F.P. - *So in the end did you ever have a formal education in art ?*

D.H. - I graduated from high school right into World War II and spent the next three years in the Marines, mostly in the South Pacific. I had with me a book on figure drawing from which I practiced drawing at every opportunity. I was finally able to study art after the war. I was enrolled at the University of Michigan where the art faculty strongly favoured Picasso, Matisse, and Dufy. Max Beckmann had also developed a strong following in the Mid-West after settling in St Louis. Naturally those were the artists whose work most influenced

me in those days.

After a year or so at the University, I took a studentship to France so that I could be closer to all the great art I'd learned about. I went to the *Académie Julian* in Paris but the only thing going on was the opportunity to draw or paint from one, or the other, shivering model planted in opposite corners of a large *atelier*. After a winter of painting nudes, and Parisian street scenes I left Paris, briefly attended School of Art, and then set off for New York to see if I could make a career out of commercial art. With no special training in the field I was satisfied to find a job as an apprentice in a commercial art studio where I cut 'mats' and delivered finished art to the advertising agencies it serviced. At night I spent hours practicing the commercial art techniques I saw at work. Before the end of my first year I was finished with art assignments, and was well on my way toward a successful future as an illustrator.

F.P. - *What made you change your mind ?*

D.H. - The place where I worked was on 57th Street, so close to the Kootz, Janis, and Betty Parsons Galleries that I was able to spend almost every lunch hour break looking at new art. Paintings by guys unheard of by virtually everyone : Gorky, Pollock, Rothko, De Kooning, etc. Now I was spending my spare time making abstract paintings and finding commercial art far less interesting.

F.P. - *Why didn't you stay on in New York ?*

D.H. - When the Korean war started I got a draft notice and I wanted no part of it. I returned to the University of Michigan because students were exempt from the draft. To my surprise some of the same faculty who had been quite friendly before I left Michigan were very critical of me for having been corrupted by « that New York art ». One professor threatened to flunk me if I didn't

voluntarily drop his class because he felt that my abstract paintings were a bad influence on his students. I worked out that problem with him, and stuck it out at Michigan long enough to earn my degree. After working another year in commercial art to pay off my students loans I decided that I would return to Paris to live and work as a painter, because Paris was a very inexpensive place to live in 1953.

F.P. – *Above all, it was (or had been) a mythical city for artists. Quite a number of other Americans also went there at about the same time.*

D.H. – As it turned out I didn't stay in Paris for more than three, or four months, because I met the young woman who became my first wife on the ship sailing to France. With the responsibility of marriage before me I turned to teaching, found a teaching position at Miami University in Ohio, and stayed there for three years then went on to be chairman of the Art Department at Bradford Junior College, in Massachusetts. In 1968 the father of one of our students gave the art program an unrestricted grant of \$ 2,000 which I used to upgrade our photographic offerings, as well as to bring exhibitions and artists to the school that our conservative administration would surely have forbidden me to sponsor from my regular budget.

F.P. – *Whilst there, I believe, you invited numerous artists to Bradford, among whom were many of the most interesting.*

D.H. – During a three year period of time Robert Barry, Daniel Buren, Carl Andre, Lawrence Weiner, Chuck Ginniver, Robert Morris, Richard Long, Bob Cumming, William Wegman, Joseph Kosuth, Charles Harrison, Jack Burnham, and Lucy Lippard all visited, lectured, or exhibited at Bradford. The majority of these events were the result of my collaborations with Seth Siegelau while, as host and sponsor I did not, of course,

participate in the exhibitions.

F.P. – *What other sources of information did you have ? What did you read, for example ?*

D.H. – I've always read a lot, especially history, fiction, Eastern and Western philosophy, from Existentialism to Zen Buddhism. In the mid-sixties I found the writings of the Structuralists, Robbe-Grillet and Barthes in various university publications – although I have to confess that I was able to divine, perhaps, half of it at that time –, all of which intrigued and influenced me more in the development of my thinking about art than virtually anything I was reading *about* art. I found the articles and reviews of Donald Judd and Robert Morris to be an exception and also was very much impressed by exhibitions of the work of those two artists I saw during those years.

F.P. – *What exhibitions did you go and see ?*

D.H. – I rarely saw shows in New York so I had an important kind of freedom in not feeling obliged to know if my own work was on the right track. I feel the same freedom today living here in Truro. I know that there's a lot I miss, and I'm certain that I could have pushed my career a lot more effectively if I weren't so removed from the 'scene', but on the other hand I'd rather have this « space » to sort things over.

F.P. – *You were relatively untouched by the mainstream, then ?*

D.H. – I don't think that I've ever been completely out of touch with things going on in the art world. For instance, around 1965 I rented storage space in the studio of a New York artist and so was able to meet Kynaston McShine there when he was organizing the *Primary Structures* show at the Jewish Museum. After I was included in that show a number of reputable galleries were showing interest in my work but I followed the suggestion

of critic Dore Ashton (who saw my work at the time she lectured at Bradford) and contacted a young gallery owner she thought might be the best guy to represent me. I'll skip details and just say that that's what led to my association with Seth Siegelau. I never had a gallery show with him, however, in that he closed his space soon after we met and went on to function as a private dealer, and I agreed to work with him on that basis. My thinking about the fabrication of objects was already undergoing change anyway, although I participated in a number of major exhibitions of minimal art during the time of that change.

F.P. – *Not much light has been shed on that period of change but your meeting with Seth Siegelau was undoubtedly a highly significant event.*

D.H. – In 1968 Seth proposed making an exhibition of my work whose existence would appear only in the form of a catalog. He had the backing of Raymond Dirks to pay for printing costs, and as far as I know, it was the first exhibition by catalog. Anyway, Seth produced a number of others (mostly group « shows »), following mine. We worked together on the catalog's production for about six months as I traveled from Truro to New York a number of times that summer : I'd meet with Seth and make new work in the streets of the city during those trips. Some of the pieces I made that summer were so unlike anything I'd ever seen that I worried that Seth might regard them as so absurd that he'd call off the whole project. I knew of no criteria by which to judge what I was doing, no way to know if the work was good, bad, indifferent, or even if it could be regarded as « Art ». I was just being swept along by one idea after another that I wanted to try out, and hoped that Seth would go along. As it turned out he did, and I think that summer proved to be a real education for both of us. It certainly was for me !

F.P. – *In fact, you had turned into a 'conceptual artist' !*

D.H. – When I began work on the catalog my work was very much in a state of transition, moving back and forth between making specific objects to the fabrication of nothing that qualified as any kind of object. The catalog includes examples of both types, for instance, a snow sculpture piece designed to be placed where there would be heating elements installed in the ground which, when heated, would melt snow thereby forming a (minimal) sculptural configuration. That kind of thinking was but a step away from driving long nails into the earth, or placing self sticking paper 'markers' on urban surfaces, etc. Which described geometric (minimal) shapes so vast that there is no way to actually see the forms – even from the air. In the same way that one cannot see the 'lines' which describe the borders of a geographic entity in natural fact the pieces I made then could not be seen, but it is possible to *know* the existence of such phenomena by combining language with various kinds of visual signs. Of course, I'm talking about the job maps perform. Not just geographic maps : charts, graphs, architectural drawings, geometric propositions, all represent the kind of conceptual model that I mean to employ in the construction of my work. (Notice that I haven't mentioned 'tautologies' or anything else that conforms with Joseph Kosuth's definition of *correct Conceptual practice*.)

F.P. – *Wasn't this just a throwback to your former pursuits as a geometric painter ?*

D.H. – The projects that I'm talking about began as ideas first sketched out in my studio, then manifested in reality at the various locations selected to circumscribe the boundaries of a specific piece. For instance, *Variable Piece # 1, 1968* has a map showing where self sticking paper 'markers' were adhered : it shows a square shape, within a larger one and then an even larger one. When I travelled to New York and placed the

markers, I made photographs to document the physical appearance of each site. Altogether the finished piece consists of the photographs, the map, and a written statement. The paper stickers, no doubt, quickly dissolved while the percipient of one of my works reconstitutes its various forms of information, reading and seeing it all at once as a *seamless field*, the conceptual event that takes place occurs during a specific period of time in the mind of that person thereby making her, or him, the virtual subject of the work. It is my hope that through that event, the subject « *sees himself/herself seeing* », to paraphrase the *Upanishads*.

F.P. – *The works, or rather the documents from which the works can be reconstituted, are all fairly makeshift, yet most of them are shown framed and under glass. Don't you feel that this is a contradiction of sorts ?*

D.H. – When Seth Siegelau showed the works published in the catalog they otherwise consisted of typewritten « statements », maps, and photographs enclosed in manila envelopes and lined on the floor along the walls of his apartment. That kind of informal presentation related to my intention to remove the artist's 'presence' from the center of his work. As I just said, if the percipient could be considered the subject of a conceptual event then the owner of a conceptual work of art ought to be responsible for the form of its presentation. As time went on I learned how much damage occurred when people were allowed to handle photographs, paper, or anything else like that when those kinds of things were not protected by frames, plastic covers, etc... I had no choice but to go back to the traditional way of protecting art : framing it and displaying it on a wall.

F.P. – *Your second 'conceptual' exhibition was the now famous group show with Robert Barry, Joseph Kosuth and Lawrence Weiner. Can you describe the*

works you displayed ?

D.H. – I had two pieces in the January show (*January 5-31, 1969*). One was a photo-essay which pictured whatever phenomenon appeared along the side of the highway at fifty mile intervals during the trip to New York immediately preceding the exhibition. (I mean the drive from my home, in Bradford, to New York.)

The other piece was made on the occasion of the opening of the show where I laid out a seven foot square of sawdust in front of the entrance to one of the gallery spaces. As people walked in and out the sawdust was naturally scuffed, its appearance constantly changed, and those changes photographed periodically with a Polaroid camera. Consistent with the policy of removing myself from the center of my work, as I just said, an assistant made the photographs, and because they were immediately printed by the Polaroid process, they were attached to the wall at once : the one thing I had specified was that I wanted the photographs placed on the wall in a random manner in order avoid any kind of « scientific » inference of the arrangement. I have always scrambled my photographic presentations so that 'time' would not be read through a series of sequential events but rather as an all-over field (a 'seamless' field as I've already said) which translates the particular into unity. Like a lot of individual splashes of paint become a 'field' in a Pollock, or trees become a 'forest', people become tribes, groups, civilizations, etc.

F.P. – *Your works are identified by a general group name, followed by a number and a date. How did this labeling system start ?*

D.H. – As far as the titles go, the earliest so-called 'conceptual' works were made during the transition from making specific objects and more dematerialized activities so I used the term *Site Sculpture*, but soon felt more comfortable using *Location Piece*. Pretty soon the documentation of material changes in the **Location Pieces** indicated the possibilities in the investigation of time-based

photography. Therefore the *Duration Pieces* and the term *Variable* developed from *Variable Piece #1, 1968*, New York, which I described earlier, except I didn't mention that time and movement were included in its structure. When I began to use those terms I wasn't working from theory, I was working from instinct... (And I still do.)

F.P. – *Is that why there are fewer works than numbers – that your classification system is not as strict as one might suppose ?*

D.H. – Once or twice I've made a mistake and given the same number to two different pieces but normally I start a new series each year, so there may be a *Location Piece # 3, 1970*, and a *Location Piece # 3, 1976*. In some years I left spaces in the sequence of numbering in order to insert works where I have made photographs that I have not yet printed and/or not written texts. So, that explains gaps between some of the numbers.

F.P. – *Not all your photos are... shall we say, of the same standard. Does this worry you?*

D.H. – Because the photographs I found myself taking were simply made as a consequence of predetermined conceptual order I described the camera as a 'dumb' recording instrument as early as 1969 because there was no aesthetic purpose involved. I liked the fact that whatever phenomena was pictured its reality remained « as itself », natural and unchanged and unpossessed by « culture ». I say I liked that because the idea conformed with my view of Zen.

Soon after I began using the camera in public places I saw passers-by duck away, look away, or even pose so I decided to make some works based on the universal self consciousness the camera produces. I stopped complete strangers and asked permission to photograph an individual face and, when given permission, would snap the shutter exactly at the time when I said « *you have a*

beautiful face » (or « *unusual* », or « *interesting* », etc.) thereby catching the subject's look at the instant when the heightened self consciousness of the moment is relieved by an unexpected flattering comment.

F.P. – *What interests you then, are the psychological implications of taking photographs, but surely the camera's very stupidity (its function as a simple recorder) is that which makes it such a wonderful instrument for conceptual art. And perhaps the almost inevitable use of photography today, has engendered a renewed interest in conceptual art among artists, particularly over the last ten years.*

D.H. – When I stopped producing objects in my studio and moved my activities outside I realized that I had not only begun to work in 'real' space. I had entered 'social' space. Photographing those « *beautiful faces* » came from that realization and led to the major project I began in 1971 in which I propose to photograph everyone alive which, of course, is impossible. (For one thing people are dying and being born faster than any one person could click the shutter of a camera.) On top of that I'm already overwhelmed by the thousands of pictures I've made so far : negatives, prints, developing, organizing, filing is more than I can deal with day by day. Anyway, the title of the project is *Variable Piece # 70, 1971* and consists of photographs of people, most often groups in some kind of public situation which are presented alongside a typed statement that describes the project and always accompanied by aphorisms such as « *Represented above is at least one person who has a heart of gold* ». It is of crucial importance to me I never specify which person – if anyone – is meant to be the subject of the association. I want to add here that I never intentionally photograph the homeless, dwarfs, giants, fat people, nor any other person whose physical appearance could be exploited in order to make an

« interesting » picture.

F.P. – *These aphorisms or popular sayings (which you sometimes refer to as « cultural ready-made's ») are important contributions to what might be called, the psychological portraits you evoke. The result is not far from pure fiction, or at any rate rubs shoulders with the process of story-telling.*

D.H. – *Variable Piece # 70, 1971* has offered me the opportunity to combine its basic structure with all manner of subject matter, especially of a socio-political nature, foremost among which was a work I made in the mid-seventies based on William Leslie Arnold, a murderer whose FBI « Wanted » poster carried a photograph made of him when he was 17 years old and I happened to see it exactly 17 years later which inspired me to imagine what he might look like twice the age he was when he went into hiding from the law. I made ten copy prints of his photograph and painted very different interpretations of how he might look older, and with a beard, bald, fat, as a business man, etc. Then I photographed those images and mixed them into a group of 90 « portraits » made of people in the background of the « *everyone alive* » street photographs. The text described the facts of the piece and suggested that, because he'd never been captured, Mr. Arnold was somewhere alongside everyone else – maybe living next door to the reader – and went on to suggest that he would also be looking like everyone else. I left it to the percipient to pick the criminal out of the « line-up » (from the rest of the photographs taken from the « *everyone alive* » series).

F.P. – *These portraits eventually coalesced with your latest series, Crocodile Tears, which has provoked a wide range of reactions...*

D.H. – I exhibited *Crocodile Tears* at Leo Castelli for the first time in 1981 when I brought narrative content into the foreground of the « *everyone alive* »

project (*Variable Piece #70, 1971*) in the form of dialogue excerpted from a screenplay which I had just completed. The excerpts were sandwiched between photographs and aphorisms, thereby completely altering the nature of the dialectic. I presented all of the material on a large scale story board consistent with the way a screenplay is presented. I have since developed a number of other narrative texts related to « art world » subject matter, and present those in the form of comic strip panels, as well as connecting the themes with one of the most valorized « high art » forms, paint on canvas.

The screenplay I wrote was inspired by the earlier piece based on the possible changes in the appearance of William Leslie Arnold's face as it matured during the 17 years after the photo on the FBI poster was made. What I did was imagine a scenario where a work like that was in an exhibition where it was seen by a school girl who identified one of the faces as that of her little League Baseball Coach (whom she despised because he never gave her a chance to play). So the criminal was unexpectedly flushed from cover by the work of a conceptual artist and sets out to get (kill) the artist. Etc., etc.

Later *Crocodile Tears* themes are based on the art industry's production and nourishment of Utopian ideologies which, in turn, are necessary in the production of the financial support that allows the industry to survive. (I'm not going to explain the various themes to death, but generally they deal with issues of privilege, consumption, forgery, fraud, signature art, etc.)

The only other thing I want to say at this time is how interesting I find the fact that some people regard the *Crocodile Tears* work to be good humoured, even very funny, while others regard it as having a rather sharp edge to it.

Douglas HUEBLER - Frédéric PAUL

Variable Piece #70



Variable Piece #70 (In Process)
Global

Throughout the remainder of the artist's lifetime he will photographically document, to the extent of his capacity, the existence of everyone alive in order to produce the most authentic and inclusive representation of the human species that may be assembled in that manner.

Editions of this work will be periodically issued in a variety of topical modes : « 100.000 people », « 1.000.000 people », « 10.000.000 people », « 10.000.000 people », « people personally known by the artist », « look-alikes », « over-laps », etc.

November, 1971

Douglas Huebler

Variable Piece n° 70 (en cours)
Idée générale

L'artiste documentera photographiquement jusqu'à la fin de ces jours — mais dans la mesure de ses capacités — l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être ainsi réunie.

Des éditions de ce travail paraîtront périodiquement selon un éventail de thèmes assez large : « 100 000 personnes », « 1 000 000 de personnes », « 10 000 000 de personnes », « les relations de l'artiste », « les sosies », « les recoupements », etc.

Novembre 1971

Douglas Huebler

Everyone alive...

The « everyone alive » work is an ongoing activity and is described as follows :

REPRESENTED ABOVE IS AT LEAST ONE PERSON...

WHO THINKS THAT HE IS THE COCK OF THE WALK
WHO WOULD DO ANYTHING FOR A LAUGH
WHO WOULD SELL HIS SOUL TO THE DEVIL
WHO CAN'T WIN FOR LOSING
WHO COULDN'T PUNCH HIS WAY OUT OF A PAPER BAG
WHO BELIEVES THAT A PENNY SAVED IS A PENNY
EARNED
WHO HAS NO SENSE OF DIRECTION
WHO KNOWS A GOOD THING THAT HE SEE IT
WHO WAS BORN WITH A SILVER SPOON IN HER MOUTH
WHOSE LIFE IS AN OPEN BOOK
WHO CALLS HIS SHOTS AS HE SEES THEM
WHO BELIEVES THAT EVERYTHING IS FAIR IN LOVE
AND WAR
WHO WOULD TAKE CANDY FROM A BABY
WHO IS A BORN LOSER
WHO WOULD NEVER THROW GOOD MONEY AFTER BAD
WHO IS THE EXCEPTION THAT PROVES THE RULE
WHO COULD USE A GOOD NIGHT'S SLEEP
WHO IS TOO BIG FOR HIS BRITCHES
WHO THINKS THAT SHE'S THE CAT'S MEOW
WHO WISHES THAT HE/SHE HAD IT ALL TO DO OVER AGAIN
WHO KNOWS THAT LIFE ISN'T FAIR
WHO NEVER SEEMS TO GET THE POINT
WHO NEVER GETS TO THE POINT
WHO IS JUST SPINNING HIS WHEELS
WHO BLAMES EVERYONE BUT HIMSELF
WHO CAN'T TAKE A LITTLE CONSTRUCTIVE CRITICISM
WHO HAS EVERYTHING TO GAIN AND NOTHING TO LOSE
WHO NEVER GIVES CREDIT TO ANYONE ELSE
WHO IS ABOUT TO GO COMPLETELY OUT OF CONTROL
WHO WORRIES THAT LIFE IS PASSING HER BY
WHO EATS LIKE A PIG AT A TROUGH
WHO IS STUBBORN AS A MULE
WHO THINKS THAT LIFE IS JUST A BOWL OF CHERRIES
WHO HAS NOT YET BEGUN TO FIGHT
WHO IS READY TO GIVE UP THE GHOST
WHO IS NOT READY TO GIVE UP THE GHOST
WHO WOULD RATHER BE ALMOST ANYONE ELSE
WHO IS NOT AFRAID OF LIFE
WHO IS CONVINCED THAT HIS, OR HER EXPERIENCES WOULD
MAKE AN INTERESTING NOVEL
WHO HEARS INNER VOICES TOTALLY LACKING CHARISMA

WHOSE SEXUAL CAPACITIES HAVE NO NORMAL OUTLET
WHO HAS REJECTED THE CHARACTERIZATION ASSIGNED BY
THE RANDOM ASSOCIATION OF THIS WORK BUT WHO
IS AGREEABLE TO HAVING THE PHOTOGRAPH USED
NEVERTHELESS
WHO DOES NOT CONSIDER THE PHOTOGRAPH TO BE THE VERY
BEST REPRESENTATION OF HIS, OR HER PHYSICAL
APPEARANCE
WHO MAY KNOW THE ARTIST
WHO HAD NEVER EXPECTED TO BE MADE THE SUBJECT
OF ART
WHO MAY BE A POTENTIAL KILLER
WHO MAY BE CULTURALLY DISLOCATED
WHO, FOR AN INSTANT AT LEAST, BECAME MORE THAN
NORMALLY CONSCIOUS OF HIS OR HER EXISTENCE
WHO IS A FAILURE
WHO MAY BE SWEET AND LOVELY
WHO IS NOT WORRIED ABOUT HIS, OR HER IMMEDIATE FATE
WHOSE SEXUAL FANTASIES MAY BE ESPECIALLY BIZARRE
WHO MAY MEET THE ARTIST SOMEDAY
WHO MAY HAVE NO « LOOK-ALIKE » ANYWHERE IN THE WORLD
WHO MAY CONSIDER THE ARTIST'S WORK TO BE
FRAUDULENT
WHO HAS MOST LIKELY NEVER UNDERSTOOD THE
AUTHENTIC SUBSTANCE OF HIS OR HER EXISTENCE
WHOSE PHYSICAL EXISTENCE IS CONTINUALLY CHANGING
WHO HAS NO POINT OF VIEW
WHOSE EXISTENCE HAS BEEN IMMORTALIZED AS A
CONSEQUENCE OF THIS WORK
WHOSE COURAGE HAS NO AUDIENCE
WHO IS A CARBON COPY OF AN ANCESTOR DEAD FOR MANY
GENERATIONS
WHO HAS NEVER TAKEN A RISK
WHO IS NONE THE WORSE OFF FOR NEVER HAVING SEEN A
MEMBER OF THE AUDIENCE
WHO ALWAYS DOES WHAT HE, OR SHE, IS TOLD TO DO
WHO TAKES HIS, OR HER DREAMS SERIOUSLY
WHO HAD TO BE COAXED TO BE PHOTOGRAPHED
WHO IS CERTAIN THAT THE BEST IS YET TO COME
WHO SHOULD NEVER CONSIDER THE PHOTOGRAPH TO BE
ART FOREVER FIXED IN TIME
WHO WOULD HELP ANYONE IN TROUBLE
WHOSE EVERY ACTION IS MOTIVATED BY A DESIRE TO
SUCCEED
WHO IS CONSIDERED TO BE A GOOD LISTENER
WHO IS BORED BY THIS EXHIBITION
WHO WANTS TO BE REGARDED AS A GOOD FELLOW
WHO IS EASILY OFFENDED
WHO HOPES TO HAVE HIS, OR HER PHOTOGRAPH
ASSOCIATED WITH AN AGREEABLE CHARACTERIZATION

WHO NEVER TAKES ADVANTAGE OF ANYONE ELSE
WHOSE MOTHER WOULD BE EXTREMELY SHOCKED IF SHE KNEW
THE TRUTH ABOUT HIS, OR HER REAL FEELINGS
WHO BELIEVES THAT ARTISTS MUST HAVE REAL TALENT
WHO IS BORED WITH HIS, OR HER LIFE BUT WOULD NEVER
ADMIT IT
WHO WILL BE GIVEN A COPY OF THIS WORK IF HE, OR SHE,
WRITES TO THE ARTIST AFTER IT HAS BEEN COMPLETED AND
ASKS FOR IT (ONLY THE FIRST REQUEST WILL BE HONOURED)
WHO IS COMPLETELY AT PEACE
WHOSE MORALITY IS RELATIVE
WHOSE MORALITY IS RIGID
WHO WILL NEVER DO THIS AGAIN
WHO HAS DOUBTS ABOUT AN « AFTERLIFE » BUT HOPES FOR
ONE
WITH NO DOUBTS ABOUT AN « AFTERLIFE » AND DOES NOT
CARE
WHO THINKS THAT THIS IS THE MOST INTERESTING WORK IN
THIS EXHIBITION
WHO THINKS THAT THIS IS THE MOST MEANINGLESS WORK
IN THIS EXHIBITION
WHO BELIEVES THAT ART HAS THE CAPACITY TO EFFECT
« CHANGE »
WHO BELIEVES THAT ART WILL ALWAYS BE A MARKETABLE
PRODUCT
WHO IS VERY CONFUSED ABOUT THE PRESENT FUNCTION
OF ART
WHO DOES NOT CARE
WHO BEARS NO GRUDGES
WHO WOULD POSE FOR PORNOGRAPHIC PHOTOGRAPHS
WITH A MASK ON
WHO WOULD POSE FOR PORNOGRAPHIC PHOTOGRAPHS
WITHOUT A MASK ON

WHO WOULD NEVER POSE FOR A PORNOGRAPHIC
PHOTOGRAPH
WHO WOULD RATHER BE ALMOST ANONYMOUS
WHO MAY OUTLIVE ART
WHO IS PATHOLOGICALLY MODEST
WHO ALWAYS HAS THE LAST WORD
WHO IS BEAUTIFUL BUT DUMB
WHO BELIEVES THAT WORDS ARE AS CONCRETE AS
OBJECT
WHO MAY FEEL TRAPPED BY MARRIAGE
WHOSE EXISTENCE IS NORMALLY UNEVENTFUL
WHO CAN'T KEEP A SECRET
WHO IS ALWAYS THE LIFE OF THE PARTY
WHO IS NOT AFRAID OF DEATH
WHO MANAGES TO IMAGINE ANOTHER IN THE PLACE OF HIS,
OR HER LOVER
WHO HAS ACHIEVED PURPOSELESSNESS
WHO WANTS TO BE LIKED BY EVERYONE
WHOSE EXISTENCE WAS FOREORDAINED
WHO MAY NEVER HAVE BEEN SEXUALLY COMPROMISED
WHO IS POOR BUT HAPPY
WHO IS INCAPABLE OF SIN
FOR WHOM REALITY IS RICHER THAN THE ARTIST'S
FANTASIES
WHO BELIEVES THAT THERE IS A PLACE FOR EVERYTHING AND
EVERYTHING SHOULD BE KEPT IN ITS PLACE
WHO IS DAMNED IF HE DOES AND DAMNED IF HE DOESN'T
WHO CAN'T SEE THE FOREST FOR THE TREES
WHO BELIEVES THAT THIS IS THE BEST OF ALL POSSIBLE
WORLDS
WHO WAS EDUCATED IN THE SCHOOL OF HARD KNOCKS
WHO NEVER TAKES ANYTHING TOO SERIOUSLY

Inventaire de l'espèce humaine

Le projet qui consiste à inventorier l'espèce humaine est évolutif, il peut se décrire de la façon suivante :

IL Y A AU MOINS UNE PERSONNE PARMİ CELLE REPRESENTEE CI-DESSUS...

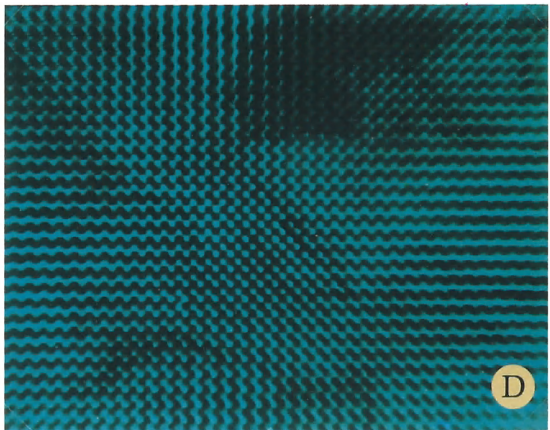
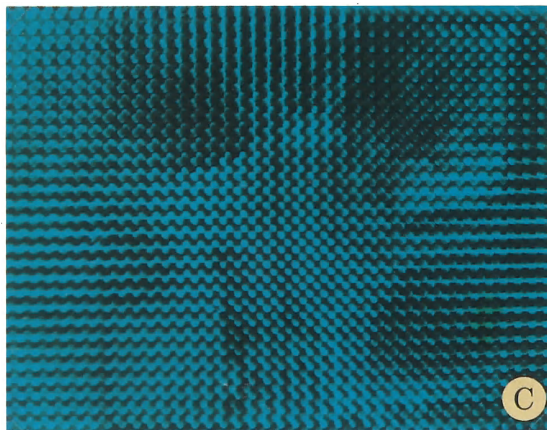
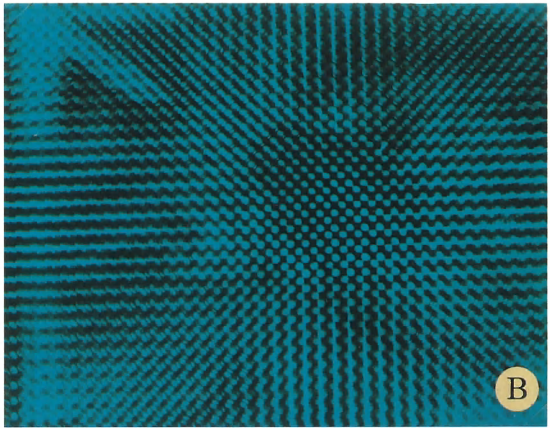
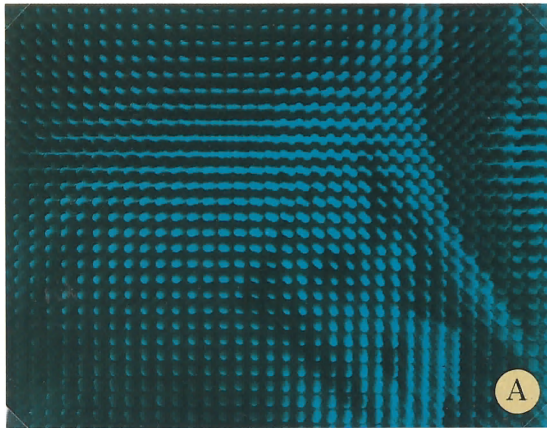
QUI SE PREND POUR LE COQ DU VILLAGE
QUI FERAIT N'IMPORTE QUOI POUR RIGOLER
QUI VENDRAIT SON AME AU DIABLE
QUI N'A JAMAIS EU DE CHANCE DANS LA VIE
QUI SE NOIRAIT DANS UN VERRE D'EAU
QUI CROIT QU'UN SOU ECONOMISE EST UN SOU GAGNE
QUI N'A AUCUN SENS DE L'ORIENTATION
QUI SAIT DISTINGUER LE BON DU MAUVAIS
QUI EST NE AVEC UNE CUEILLER EN ARGENT DANS LA BOUCHE
DONT LA VIE PEUT SE LIRE COMME UN LIVRE OUVERT
QUI VA DROIT AU BUT
QUI CROIT QUE TOUS LES COUPS SONT PERMIS EN AMOUR COMME
A LA GUERRE
QUI VOLERAIT SA SUCETTE A UN ENFANT
QUI EST NE PERDANT
QUI NE PERSISTE PAS DANS L'ERREUR
QUI EST L'EXCEPTION QUI CONFIRME LA REGLE
A QUI UNE BONNE NUIT DE SOMMEIL NE FERAIT PAS DE MAL
QUI A LA GROSSE TETE
QUI SE PREND POUR LE NOMBRIL DU MONDE
QUI VOUDRAIT POUVOIR TOUT REPREDRE A ZERO
QUI SAIT QUE LA VIE EST INJUSTE
QUI SEMBLE NE JAMAIS COMPRENDRE RIEN A RIEN
QUI NE COMPREND JAMAIS RIEN A RIEN
QUI N'ARRIVE JAMAIS A CRACHER LE MORCEAU
QUI TOURNE EN ROND
QUI S'EN PREND TOUJOURS AUX AUTRES
QUI NE SUPPORTE PAS LA CRITIQUE
QUI N'A RIEN A PERDRE ET TOUT A GAGNER
QUI NE DONNERA JAMAIS RAISON A AUTRUI
QUI EST AU BORD DE LA CRISE DE NERFS
QUI SE PLAINT QUE LA VIE PASSE TROP VITE
QUI MANGE COMME UN COCHON
QUI EST TETUE COMME UNE MULE
QUI PENSE QUE LA VIE N'EST QU'UNE PARTIE DE PLAISIR
QUI N'EST PAS PRETE A SE RETROUSSER LES MANCHES POUR SE
BATTRE
QUI EST SUR LE POINT DE RENDRE L'AME
QUI N'EST PAS PRETE A RENDRE A L'AME
QUI ECHANGERAIT VOLONTIERS SA PLACE AVEC QUELQU'UN
D'AUTRE

A LAQUELLE LA VIE NE FAIT PAS PEUR
QUI CROIT FERMEMENT QUE SON EXISTENCE POURRAIT FAIRE
L'OBJET D'UN ROMAN INTERESSANT
QUI ENTEND DES VOIX SANS INTERET
QUI A DES PULSIONS SEXUELLES PEU ORDINAIRES
QUI N'EST PAS D'ACCORD AVEC LE TRAIT DE CARACTERE QUI LUI
EST ASSOCIE DANS CE TRAVAIL MAIS EST TOUTEFOIS
SATISFAITE QUE SA PHOTO AIT ETE UTILISEE
QUI PENSE QUE LA PHOTOGRAPHIE N'EST PAS A SON AVANTAGE
QUI EST SUSCEPTIBLE DE CONNAITRE L'ARTISTE
QUI N'AVAIT JAMAIS IMAGINE QU'ELLE POURRAIT ETRE ASSOCIEE A
UN PROJET ARTISTIQUE
QUI EST PEUT ETRE UN MEURTRIER POTENTIEL
QUI EST UN COMPLET IGNARE
QUI, PENDANT AU MOINS UN INSTANT, VIENT DE FAIRE PREUVE
D'UNE LUCIDITE EXCEPTIONNELLE SUR SON PROPRE COMPTE
QUI N'EST BONNE A RIEN
QUI PEUT ETRE GENTILLE ET ADORABLE
QUI N'EST PAS MECONTENTE DE SON SORT
DONT LES MOEURS SEXUELLES PEUVENT ETRE PARTICULIEREMENT
BIZARRES
QUI POURRAIT RENCONTRER L'ARTISTE UN JOUR OU L'AUTRE
QUI NE RESSEMBLE A PERSONNE D'AUTRE AU MONDE
QUI CONSIDERE, PEUT-ETRE, LE TRAVAIL DE L'ARTISTE COMME
UNE FUMISTERIE
QUI N'A JAMAIS TROUVE SA RAISON D'ETRE
QUI CHANGE D'ALLURE SANS ARRET
QUI N'A PAS D'OPINION
DONT L'EXISTENCE A ETE IMMORTALISEE PAR CE TRAVAIL
DONT LES EFFORTS NE SONT PAS RECOMPENSES
QUI EST LE PORTRAIT CRACHE D'UN DE CES ANCIETRES ELOIGNES
QUI N'A JAMAIS PRIS UN RISQUE
POUR QUI LA PRESENCE D'UNE TIERCE PERSONNE N'A POSE
AUCUN PROBLEME
QUI FAIT TOUJOURS CE QU'ON ATTEND DE LUI
QUI PREND SES DESIRS POUR LA REALITE
QU'IL A FALLU AMADOUER POUR QU'ELLE ACCEPTE D'ETRE
PHOTOGRAPHIEE
QUI CROIT A DES LENDEMAINS QUI CHANTENT
QUI NE CONSIDERERA JAMAIS SA PHOTO COMME UNE OEUVRE
D'ART IMMUALE
QUI EST TOUJOURS PRETE A VENIR AU SECOURS DE SON
PROCHAIN
QUI EST OPPORTUNISTE
DONT L'OREILLE EST TOUJOURS EN EVEIL
QUE CETTE EXPOSITION ENNUIE
QUI VOUDRAIT SE FAIRE PASSER POUR UN BON COPAIN
QUI EST PARTICULIEREMENT SUSCEPTIBLE
QUI SOUHAITE QUE SA PHOTO SOIT ASSOCIEE A UN TRAIT DE
CARACTERE AVANTAGEUX

QUI N'ABUSERA JAMAIS DE SON PROCHAIN
DONT LA MERE SERAIT TERRIBLEMENT CHOQUEE SI ELLE
APPRENAIT QUELS SONT SES SENTIMENTS VERITABLES
QUI S'IMAGINE QUE LES ARTISTES DOIVENT FORCEMENT AVOIR UN
VERITABLE TALENT
DONT LA VIE EST ENNUYEUSE MAIS QUI NE LE RECONNAITRA
JAMAIS
A LAQUELLE UN EXEMPLAIRE DE CE TRAVAIL SERA DONNE SI ELLE
ECRIT A L'ARTISTE POUR LE LUI DEMANDER DES QU'IL SERA
TERMINE (SEULE LA PREMIERE DEMANDE SERA SATISFAITE)
QUI VIT EN PAIX
DONT LA MORALITE EST DOUTEUSE
DONT LA MORALITE EST IRREPROCHABLE
QUI NE REFERA JAMAIS ÇA
QUI, SANS TOUTEFOIS EN ETRE SURE, ESPERE QU'IL Y A UNE VIE
APRES LA MORT
POUR LAQUELLE IL NE FAIT AUCUN DOUTE QU'IL Y A UNE VIE APRES
LA MORT MAIS QUI POURTANT NE S'EN PREOCCUPE PAS
QUI PENSE QUE CECI EST L'OEUVRE LA PLUS INTERESSANTE DE
L'EXPOSITION
QUI PENSE QUE CECI EST L'OEUVRE LA PLUS INSIGNIFIANTE DE
L'EXPOSITION
QUI PENSE QUE L'ART PEUT CHANGER LE MONDE
QUI PENSE QUE L'ART SERA TOUJOURS UNE AFFAIRE DE
GROS SOUS
QUE L'ART CONTEMPORAIN MET MAL A L'AISE
QUE TOUT LAISSE INDIFFERENTE
QUI N'EN VEUT A PERSONNE
QUI POSERAIT POUR DES PHOTOGRAPHIES PORNOGRAPHIQUES A
CONDITION QUE SON VISAGE SOIT MASQUE
QUI POSERAIT POUR DES PHOTOGRAPHIES PORNOGRAPHIQUES A
VISAGE DECOUVERT
QUI NE POSERAIT EN AUCUN CAS POUR DES PHOTOGRAPHIES

PORNOGRAPHIQUES
QUI PREFERERAIT PASSER INAPERÇUE
QUI SURVIVRA PEUT-ETRE A TOUTE FORME D'ART
DONT LA MODESTIE EST MALADIVE
QUI A TOUJOURS LE DERNIER MOT
QUI EST UNE RAVISSANTE IDIOTE
POUR QUI LES MOTS SONT AUSSI CONCRETS QUE LES OBJETS
POUR QUI LE MARIAGE PEUT DEVENIR UN PIEGE
DONT L'EXISTENCE EST NORMALEMENT SANS HISTOIRE
QUI EST INCAPABLE DE GARDER UN SECRET
QUI EST TOUJOURS LE PREMIER A FAIRE LA FETE
QUE LA MORT NE FAIT PAS PEUR
QUI ESSAIE DE SE REPRESENTER QUELQU'UN D'AUTRE A LA PLACE
DE CELUI OU DE CELLE DONT ELLE EST AIMEE
QUI A FINI PAR SE RENDRE TOUT A FAIT INUTILE
QUI VEUT ETRE APPRECIE DE TOUT LE MONDE
DONT L'EXISTENCE ETAIT TOUTE TRACEE
QUI EST AU-DESSUS DE TOUT SOUPÇON
QUI NE POURRA JAMAIS ETRE COMPROMIS DANS UNE AFFAIRE DE
MOEURS
QUI EST PAUVRE MAIS HEUREUX
QUI NE FERAIT PAS DE MAL A UNE MOUCHE
POUR QUI LA REALITE DEPASSE L'IMAGINATION DE L'ARTISTE
QUI CROIT QU'IL EXISTE UNE PLACE POUR CHAQUE CHOSE ET QUE
CHAQUE CHOSE DOIT RESTER A SA PLACE
QUI, QU'ELLE LE FASSE OU QU'ELLE NE LE FASSE PAS, S'EN
MORDRA LES DOIGTS
POUR QUI L'ARBRE CACHE LA FORET
QUI CROIT VIVRE DANS LE MEILLEUR DES MONDES
QUI A ETE ELEVEE A LA DURE
QUI NE PREND JAMAIS LES CHOSSES TROP AU SERIEUX

Traduction Frédéric PAUL





90 F (Blue Series)/ Variable Piece # 70 : 1971

« Portraits » have been made from photographs originally printed in various pornographic magazines in order to document the existence of certain people for the « everyone alive » project in order to represent :

AT LEAST ONE PERSON WHO MIGHT FEEL EXTREMELY
EMBARRASSED IF HIS, OR HER, MOTHER WERE EVER
TO SEE THE WHOLE PICTURE

(Because others involved in the pornographic activity are not meant to be included in this context their identities have been « screened » through certain art-like procedures.)

Eight photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

February 1974

90F (Blue Series) / Variable Piece n° 70 : 1971

L'artiste a réalisé des « portraits » à partir de photos publiées dans diverses revues pornographiques pour documenter quelques aspects de « l'espèce humaine ». Son but consistait à représenter :

UNE PERSONNE AU MOINS, QUI SERAIT TRÈS
EMBARRASSÉE SI SA MÈRE VENAIT À VOIR L'IMAGE DANS
SON ENTIER.

(L'identité des acteurs impliqués dans les scènes pornographiques n'ayant aucun rapport avec ce projet, leurs visages ont été maquillés par des moyens pseudo-artistique.)

Les 8 photos et la présente déclaration constituent la *forme* de cette oeuvre.

Février 1974

Among the tens of thousands of faces represented by the photographs made in city streets as documentation for the « everyone alive » project, few are individually distinguishable, owing to their appearance within the grainy, unfocused, and undifferentiated ambience known as the « background ».

By developing special enlarging procedures to accommodate the variety of sizes of the faces within any given negative, the artist has produced hundreds of one-inch prints in which each face has been removed from the background and brought forward, equal in size to all others on the frontal plane. The identity of each face has been recovered and further dignified in the form of a « portrait » which will, henceforth, remain within the context of art.

September, 1978

633 / Variable Piece #70 : 1971

Fifteen one-inch portraits produced for the « everyone alive » project have been further selected to characterize...

AT LEAST THREE PEOPLE ALIVE THE XXth CENTURY WHOM
THE XVIIth CENTURY ARTIST, ARTEMISIA GENTILESCHI,
VERY LIKELY WOULD CHOOSE AS MODELS FOR HER
REPRESENTATION OF A VIth CENTURY B.C. EVENT - IF SHE
WERE TO PAINT IT TODAY

A photographic reproduction of Gentileschi's *Judith Beheading Holofernes* appears next to the photographs of the possible models. They have been arranged so that the choice for the Maidservant may be found in Row A, Holofernes in Row B, and Judith in Row C.

More than 90 photographs join with this statement to constitute the form of this piece.

September, 1978

Parmi les dizaines de milliers de visages figurant dans les scènes de rues photographiées dans le cadre du projet documentant « l'espèce humaine », peu sont réellement identifiables, la plupart se confondant avec le grain (ou la « matière photographique ») dans les parties floues et indifférenciées de « l'arrière plan ».

À l'aide de procédés spéciaux d'agrandissement, permettant de régulariser la taille des différents visages, l'artiste tira des centaines d'épreuves de 2,5 cm de côté, dans lesquelles chaque visage de l'arrière-plan a été avancé pour prendre place égale avec les visages du 1er plan. L'identité de chaque visage a pu être ainsi restituée, pour ne pas dire anoblée sous la forme d'un « portrait », lequel restera désormais dans le domaine de l'art.

Septembre 1978

633 / Variable Piece n° 70 : 1971.

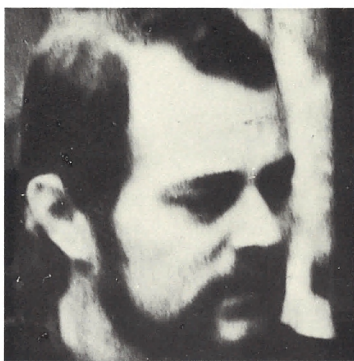
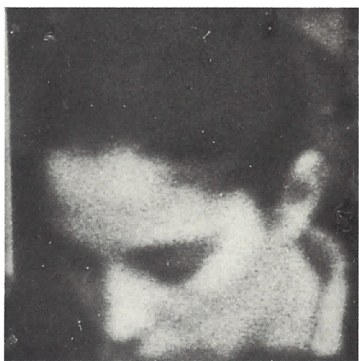
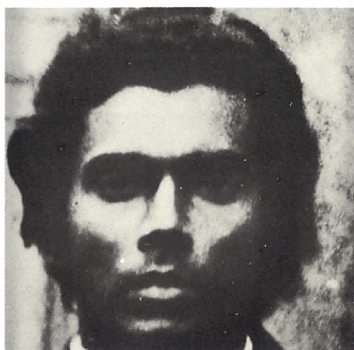
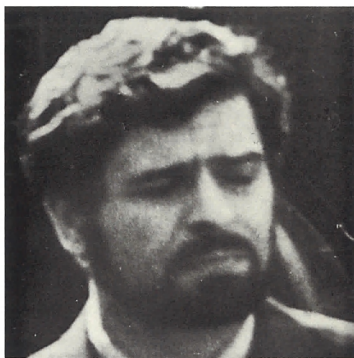
15 portraits de 2,5 cm de côté, réalisés dans le cadre de ce projet ont été choisis pour représenter...

TROIS PERSONNES AU MOINS, VIVANT AU XXème SIÈCLE,
QUE L'ARTISTE DU XVIIème SIÈCLE, ARTEMISIA
GENTILESCHI AURAIT PU CHOISIR COMME MODÈLES POUR
LA REPRÉSENTATION D'UN ÉVÉNEMENT DU VIème SIÈCLE
Av J.C., SI ELLE DEVAIT LA PEINDRE AUJOURD'HUI.

Une reproduction photographique de *Judith et Holoferne*, par Gentileschi, est placée à côté des photos des modèles potentiels. Ces portraits sont disposés en colonnes. En A, les modèles pour la servante ; en B, les modèles pour Holoferne et en C, les modèles pour Judith.

Plus de 90 photos et la présente déclaration constituent la *forme* de cette oeuvre.

Septembre 1978





Judith, a daughter of Merari, son of Ox, widow of Manasses, saved the people of Bethulia from the seige of the armies of Holefemes, commander-in-chief under Nebuchadnezzar, King of Assyria, who had ordered Holefemes to occupy all of the territory of Cilicia, Damascus, and Syria, and to « put their inhabitants to the sword, along with the Moabites, the Ammonites and the people of all Judea and in Egypt as far as the shores of the two seas. » Judith and her maidservant duped Holefemes, managed to be alone with him, and turned his drunken lust for Judith into the occasion to do him in.

(The Apocrypha : *Judith* 1,2.)

Judith, fille de Merari, fils d'Ox, veuve de Manassé, sauva les habitants de Béthulie du siège organisé par les armées d'Holopherne, général en chef de Nabuchodonosor, roi des Assyriens, qui avait ordonné à Holopherne d'occuper les territoires de la Cilicie, de la Damascène et de la Syrie, et « de faire périr par son épée tous ceux qui habitaient au pays de Moab, les fils d'Ammon, toute la Judée et tous ceux d'Égypte, jusqu'aux confins de la Méditerranée et de la mer Rouge ». Judith et sa servante s'arrangèrent pour rester seules avec Holopherne puis profitèrent de son ébriété et du désir que lui inspirait Judith pour l'assassiner.

(*Judith* : 1 à 12.)

Jeu.

Le mot dicte l'acte sans le définir.
Ce n'est qu'un mot.
Il n'y a qu'à jouer.

Entre jeu et mot, l'espace échappe à la définition.

Il n'entre pas dans le domaine d'une définition. Il n'implique aucun rapport de domination.

Ce n'est pas le mot jeu, c'est le mot qui joue.
Le jeu des mots est extérieur au sens. Le jeu n'est pas extérieur aux mots. Il joue les mots.

Il n'y a pas d'espace entre jeu et mot. Les mots sont espace de jeu. Ils jouent mot pour mot. Ils s'espacent.

L'espacement des mots marque d'un intervalle le rapport qui les lie. Dans l'intervalle survient aussi bien la constitution d'un sens que l'arrangement des mots.

L'espace est libre. L'intervalle est sans limite. Il reste à définir.

C'est un choix.

Entre les mots, il n'y a que des différences. Chaque mot joue différemment. Chaque mot est différence.

La différence est jeu. Rien ne l'anticipe.

Le jeu diffère la règle. Le choix règle le jeu.

Sans préliminaires, le choix arbitraire ouvre le jeu.

Le sens n'a pas de préséance. La décision de l'acte engage l'action.

Le choix n'est pas entre sens et non-sens.

L'acte tranche.

Entre-deux, l'intérêt suit. Le partage du sens recoupe l'espace ouvert par l'inscription de l'acte.

L'acte ouvre le jeu. Pas n'importe quel acte.

Le sens de l'acte est d'abord signe, signal, geste. Il inaugure l'espace qui le signifie.

La signification appartient au signalement de l'acte dans l'espace qu'il repère. Elle intervient en dehors d'un sens prémédité, sous les dehors où l'acte est l'espace qu'il décrit.

L'espace de l'acte espace aussitôt l'acte. Il le met en jeu. Il signe l'inscription de l'acte dans l'espace comme espace d'inscription. L'inscription double l'acte.

Il n'y a pourtant pas de redoublement, pas de surcharge de l'acte, même si par là s'ouvre une répétition ou une référence possible, c'est-à-dire un partage de l'espace que l'acte inaugure.

La duplicité, contre toute apparence, n'introduit pas le doute.

Sauf pour qui veut jouer seul.

Elle est, au contraire, la parité de l'acte et de l'inscription.

Il n'y a que l'identité du sens pour détourner le jeu : réduire l'acte à l'idée en mettant l'apparence hors jeu.

L'inscription ne double pas l'acte comme le reflet d'un sens.

Elle n'est pas l'image d'une réalité.

Elle n'est pas un cas de répétition mimétique.

Elle ne tombe pas en dehors de l'acte, comme la limite extérieure d'un espace clos.

Elle ne singe pas l'acte.

Elle ne ressemble à rien.

L'inscription est le signe que l'acte a lieu. Elle le signale d'un trait. C'est tout l'attrait de l'acte. L'acte signe l'espace d'un trait qui littéralement l'expose comme signe.

Le trait caractéristique de l'acte est son rebondissement dans l'espace.

L'acte a lieu comme signe.

C'est tout ce que retient l'espace.

L'acte marque.

L'espace en porte la marque.

La marque est espace. Elle espace l'acte hors des limites que les lieux communs et les parkings voudraient assigner à l'espace. L'acte joue de l'espace par rapport à la marque. Il le marque comme un espace total d'inscription. L'acte n'est ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous.

L'espace de l'acte est à saisir au bond.

En dépit du sérieux, des mots d'ordre et des garde-fous, l'espace est sens dessus dessous.

Il ne perd pas la face, sauf respect des lieux.

Il s'ouvre aux graffiti.

Il fait face de toutes part, non sans facettes.

Il est facétieux.

L'espace se joue des limites et des propriétés privées.

L'espace ne manque pas faute de place. Il manque faute de le laisser jouer. Le jeu de l'espace est irréductible à l'aménagement de terrains de jeu tout comme à la conquête de l'espace. L'espace n'est ni plus petit ni plus grand. Il est l'espace où toute grandeur se trouve déjà située.

Où est situé l'espace ?

L'espace a-t-il un site?

Qu'est-ce qu'un site? C'est un lieu de l'espace.

Mais l'espace a-t-il lieu?

Les lieux sont-ils des propriétés de l'espace?

Les lieux de l'espace ne sont pas dans l'espace comme les parties d'un tout. En chaque lieu, l'espace est partout. Il est tout l'espace.

Aucun lieu ne peut enclorre l'espace sans l'exclure.

La clôture d'un lieu est aussi ce qui le prive d'espace.

Ce n'est pas seulement une limite. C'est une négation du lieu comme espace totalitaire.

Un lieu n'est pas un empire. L'empire est un mirage de l'espace. Il n'étend son pouvoir sur les choses qu'en les réduisant à l'espace qu'il projette. Les choses ont lieu formellement dans l'espace d'une représentation qui déserte le monde. Elles n'ont lieu que dans la forme où elles sont conçues. L'impérialisme est un tigre de papier. Son territoire est l'empire de l'image où se situe sa conception du monde.

L'espace qu'il domine est hors du monde. Il rejoint la fiction du mythe. Tout se passe « comme si » tout ce qui arrivait devait être l'objet d'un regard unique, fixant toute chose dans un espace neutre.

La fiction de l'empire est celle d'une pure emprise de l'espace.

Son illusion est qu'il s'y emprisonne.

L'espace enferme l'espace.

Il ne peut plus jouer.

L'absence de jeu prive l'espace d'espace.

L'espace ne joue pas dans l'espace.

Il joue.

Le jeu ne renvoie pas à un espace de jeu.

Il ouvre l'espace à une liberté de jeu que rien ne limite de l'extérieur.

L'espace n'est pas dans l'espace et il n'y a pas d'espace extérieur à l'espace.

L'espace est continu, sans que rien l'arrête.

Il donne passage d'une chose à une autre et un lieu respectif et une situation réciproque et un sens relatif. Il est continuellement dépassé en direction des choses, orienté vers une pratique quotidienne, réparti en lieux déterminés, articulé en situations diverses.

L'espace ne s'appartient pas.

Il est toujours l'espace de quelque chose. Il est différent, passager, transitoire. Dans la mesure où il « est », il ne peut être donné comme tel. Sans cesse son être est remis en jeu. Il échappe à la mainmise de l'être. Il se signale par cette échappée, à laquelle rien n'échappe. Au point que l'échappée est l'insaisissable où toute chose est située à portée de la main - repérable, disponible, maniable, saisissable *en espace* -, mais extérieure et hors de portée d'une saisie définitive.

L'espace est l'échappée qui réfère toute chose à l'extérieur : ici, là-bas, là-haut, en bas, devant, derrière, autour...

De proche en proche, la proximité échappe à la distance.

Elle est alentour. Elle environne, bien avant d'être mesurée.

L'exactitude des mesures reste approximative. Ce n'est pas faute de précision. L'espace n'est pas exactement mesurable.

A la mesure répond une approximation infinie, sans laquelle elle ne serait mesure d'aucune chose.

L'exactitude n'est rien hors de la rencontre et du commerce des choses. Il faut pouvoir les approcher.

L'approche doit aux choses d'être là.

Les travaux d'approche subissent la séduction d'une proximité qui devance leur mise en oeuvre. Ils peuvent se porter au devant de, parce que l'attrait situe déjà l'approche sous les traits du désir, de l'élan, de l'attente, de l'attention, autant que de la diversion, de l'errance, de l'habitude ou

de l'étonnement.

L'approche, quel qu'en soit l'espace, répond à une proximité sans distance dans laquelle le monde entier fait signe.

L'espace délimité, la distance, que décrit l'approche, est comme espace de quelque chose, une visée inscrite dans l'ambiance du monde. C'est un espace signifiant, dont la limite est ouverture au monde.

La limite ne retranche pas l'espace. Elle délimite dans le monde des figures dont le jeu est espace.

L'espace joue sur la limite.

Le jeu est illimité.

Il espace les limites aux dimensions du monde.

Le jeu est coextensif à l'espace. Il est la limite vers laquelle l'espace tend. La limite, en ce sens, ne limite pas l'espace. Elle décrit sa spatialité. L'espace inscrit ne couvre pas l'espace. Il le découvre en vue de ce qui a lieu. L'espace découvert est en vue d'une finalité. Il est l'espace de ce qui a lieu.

Ce qui a lieu n'est pas seulement dans l'espace. Dans l'espace, les choses ont simplement lieu.

L'espace « donne lieu ».

Les lieux de l'espace sont pour les choses une manière d'être présentes dans le monde. C'est ainsi, aussi, que l'espace a lieu - pas dans l'espace, dans le monde.

L'espace n'est pas extérieur au monde.

Il extériorise le monde. Il manifeste le monde comme « réalité extérieure ».

Le monde apparaît dans l'espace, parce que l'espace est dans le monde.

La réversibilité apparente de l'espace et du monde ne signifie pas que le monde est un reflet dans l'espace, ni que l'espace est une image du monde. Entre reflet et image, le jeu des apparences est le lieu chatoyant où le monde et l'espace font corps. Cette union multiple n'a pas l'apparence d'un jeu.

Elle échappe à l'opposition de la réalité au jeu.

Elle ne joue pas à jouer. Elle joue et le jeu « produit », au sens « poétique », ce qu'il joue.

Si l'apparence est jeu, c'est dans le sens où elle fait illusion, non dans le sens où le jeu serait

illusoire. La seule volonté d'écarter le jeu et de rejeter l'illusion se couvre de ridicule.

L'illusion n'a d'autre jeu que de laisser paraître ce qui se montre.

Elle ne trompe que celui qui ne veut pas voir.

Le refus du jeu au nom de la réalité est un refus du monde.

L'illusion, à vrai dire, se trouve redoublée.

Entre un monde d'apparences et un monde d'essences, un monde en image et un monde en soi, entre reflets et réalité, corps et âme, sensible et intelligible, l'espace est dichotomique.

Il est le miroir dialectique des oppositions qu'il produit. L'apparence est déjouée parce qu'elle est redoublée.

Elle ne joue plus que négativement. A l'apparence du jeu s'oppose le « travail du négatif ». Le jeu travaille à son propre renversement.

C'est un jeu de dédoublement.

Il reconstruit le monde en abîme.

La faille, précisément, est ce défaut d'apparaître qui mine la reconstitution du monde dans l'espace où il est planifié.

Le monde devient l'objet d'une prévoyance immonde. Il s'abîmerait sans laisser de trace, s'il n'était l'espace de sa propre détérioration.

Contre toute apparence, l'espace du monde ruine encore la conquête de l'espace. Le monde apparaît comme déchet.

Il pollue la possibilité d'une pure domination de l'espace.

Il joue encore par dérision, même si le jeu devient par là dérisoire.

La dérision n'est pas le fait du jeu, mais le fait de ne plus pouvoir jouer qu'en dénonçant le jeu ; jouer contre l'apparence, donc, en la reproduisant comme image dévaluée de la réalité, copie dégradée, reflet grossier, simulacre dont le semblant atteste l'irréalité.

Ce qui irrealise et voue le jeu aux gestes mimétiques dans le faux-semblant de la reproduction, c'est un espace dont le « jeu » met en marge le monde, qui le met hors-jeu, pour autant que le jeu même, en tant que simulation, n'aurait plus d'espace d'inscription.

Ce dé-placement du monde revient à faire du

jeu une activité marginale. C'est un effacement du jeu. Le jeu ne peut plus jouer puisqu'il doit feindre pour avoir lieu de n'être pas au monde.

C'est un jeu d'intimidation soumis à la menace d'une disparition du monde. Il s'agit corrélativement de distraire la menace, de détourner le souci du monde vers des « activités de jeu », et de menacer l'intérêt du jeu d'une perte du monde.

Ce double-jeu est le jeu du pouvoir. Il retourne l'apparence contre l'apparaître. Il fausse l'apparaître en le laissant être apparemment. Il renverse les rapports du jeu et du monde.

Le jeu du monde est renvoyé à un monde du jeu.

Il est exclu et récupéré dans une image du monde, d'autant plus aisément qu'il n'y a rien à jouer, que les jeux sont faits, que cette vacuité s'impose comme liberté de jeu, que le jeu consiste à consommer l'image, que la liberté n'a qu'à tenter sa chance ; elle a le choix des jouets.

Il faut être « beau joueur » et « jouer le jeu ».

En faisant de la liberté un « jouet », le jeu du pouvoir ne définirait que la « règle du jeu ». Il n'imposerait pas le jeu.

Il laisse à la liberté la liberté de jouer à être libre.

Être libre, c'est pouvoir faire partie du « jeu » ; pouvoir faire le jeu du pouvoir. La liberté n'a pas d'autre pouvoir que d'en être le « jouet ». Elle est d'entrée de jeu soumise à une position de pouvoir.

Tel est le sens totalitaire du « jeu » auquel « il faut jouer » pour « pouvoir » enfin « être joué ».

La redondance du « jeu » banalise l'acte. Elle neutralise la décision avec laquelle il tranche sur l'espace du monde. L'acte se fait l'expression d'un motif, l'effet d'une cause, la traduction d'un sens. Comme si sa décision devait être le fruit d'une délibération tranquille siégeant devant le monde affiché en vitrine.

Monde à vendre. Faites votre choix.

L'acte est consommé au beau milieu du monde.

Il sait ce qu'il veut.

Il n'a rien à voir avec ce qui se montre.

Il choisit d'un geste indifférent.

La liberté est au spectacle. Elle joue, disons qu'elle se divertit. Le jeu est détourné de l'acte. Il

n'engage à rien. L'acte est dégagé du monde. Il joue à l'acte gratuit.

Ce geste pour rien pourrait encore faire signe, signifier la perversion du jeu par excès d'indifférence, si l'insignifiance du « geste » ne le signifiait précisément comme jeu.

Le jeu est sans échappatoire.

Jouer le jeu et en être le jouet, telle est la dialectique du pouvoir.

Le sens du jeu échappe à la saisie des faits et gestes, en même temps qu'il se saisit de leurs traces dans le monde pour en récrire le sens.

Le jeu prémédite l'acte, du moins structurellement.

Il en dispose selon la grille d'un sens dont il est le secret, le jeu oblitérant. En ce sens, le jeu est le jeu du pouvoir. Il distribue le sens en dehors de l'acte. L'acte joue eu égard au sens. Il ne joue qu'en regard. Il est déjà signifié, il est déjà insignifiant. Il est joué avant d'avoir lieu, il a lieu comme jouet.

Le sens de l'acte attend l'acte. Il suspend déjà l'acte à la décision qu'il actualisera. L'attente est l'imminence du sens qui décidera de l'acte. Tout l'intérêt de l'acte est dans ce suspense.

L'acte joue le rôle d'un faire-valoir. Il accomplit ou trahit le sens. Il remplit un rôle attendu. Il est enrôlé pour ne pas avoir-lieu. Le lieu de l'acte entre dans le décor.

L'espace qui décrit l'acte n'est pas le lieu de son inscription ni de son irruption dans le monde. Il est l'espace de détournement de l'acte qu'il est.

C'est pourquoi l'acte décrit doit « avoir lieu » *ailleurs* que dans l'espace décrit.

Le jeu de justification ou de dénonciation de l'acte est un jeu d'alibi. Une métaphore du jeu, que l'alibi du jeu simule et dissimule. Aisance et plaisir sans fin d'un jeu qui joue à jouer et qui n'engage à rien. Il est dégagé de l'espace de l'acte, dont il définit pourtant le jeu.

Double-jeu, dont la duplicité consiste à déplacer le jeu hors de l'acte ; à ne pas jouer sur l'inscription de l'acte, mais sur son effacement.

Le jeu double l'acte. Il ne le laisse plus jouer. L'acte n'a plus d'espace, plus de différence. Il

est l'image de l'acte dont il décore le sens.

L'aspect décoratif fait encore illusion.

L'acte en tombant dans le décor n'a même plus d'image.

Il n'est plus repérable sur aucun plan. Il plane. Il peut être, alors, planifié.

Le plan de récupération de l'acte reste un plan implicite, un lieu de connivence, un espace allusif. Il n'apparaît qu'en restant dans le plan d'effacement de l'acte. Il s'efface devant l'acte. Il l'expose en simulant sa présence.

L'acte, apparemment, serait servi nature parce que la nature de l'acte reste sans référence. L'acte n'est référé qu'à l'espace qui lui fait révérence.

Il appartient à l'espace du pouvoir qui lui permet d'être sans avoir-lieu, qui l'impose comme un acte libre, une création esthétique, un passe-temps.

Au jeu du pouvoir correspond une inflation du jeu, un jeu de surenchère, qui facilite le jeu et l'épuise, qui retourne le jeu contre le jeu.

Sous l'aspect d'une libre concurrence, le jeu motive la répression. Jouer et être joué s'appartiennent.

Il n'y a pas d'alternative. Le jeu donne le change.

Il n'y a pas d'échange.

Jeu de dupes.

Jeu pris à l'image du jeu. Il joue à s'identifier. Il est figé dans l'attitude.

Jeu de glaces pour la galerie.

Le vivant est pris au miroir du jeu.

Il est admirable.

Il n'y a rien à opposer au jeu. L'opposition alimente le jeu. Elle fournit un terrain à ce qui n'a pas lieu. L'image du jeu se trouve des partenaires. Elle offre à l'admiration le spectacle de joueurs « classés ». Elle donne l'illusion de laisser jouer le monde. Elle fait jouer le monde sur l'image, sur l'écran, sur l'image qui couvre l'écran, sur la reproduction immédiate de l'image qui couvre le monde, sur la répétition du jeu qui efface les images.

Le spectacle des « jeux », la fascination du « spectacle », les « jeux du cirque » sont absence de jeu.

Jouer, c'est laisser tomber le spectacle - sans histoire ; laisser rebondir les images dans le monde ; saisir le sens au bond ; écrire le présent sans effacer le monde ; décrire l'espace dans l'écriture du monde.

Jouer, ce n'est ni gagner ni perdre ; c'est vivre le monde.

René DENIZOT

Paris, Juin 1979

(Version française, décembre 1992)

P.S. Dix ans après, le même

En 1979, dans le catalogue de l'exposition *Douglas Huebler* au Van Abbemuseum Eindhoven, paraissait la version anglaise de ce texte. En 1992, la relecture du même texte et sa version française inscrivent le *même* dans un présent radicalement différent.

Du *même*, l'oeuvre de Huebler éclaire l'actualité intempestive. Elle se mesure à la répétition d'un présent que les bouleversements du monde livrent à un jeu illimité.

Dans l'éclatement du monde contemporain, la condition d'une oeuvre est l'éclatement même.

Là où l'éclatement est vécu comme la ruine ou le danger qui menace le monde, croît l'éclat d'un présent fragmentaire et multiple. C'est une condition d'exposition qui ne se laisse réduire ni au récit ni à l'image.

L'oeuvre qui s'y risque, se livre au jeu du monde. Elle est en jeu. Elle est à jouer. Elle est exposée, dans un étrange désœuvrement, à ce qui offre à nouveau la possibilité d'œuvrer : le don du temps, le *présent même*.

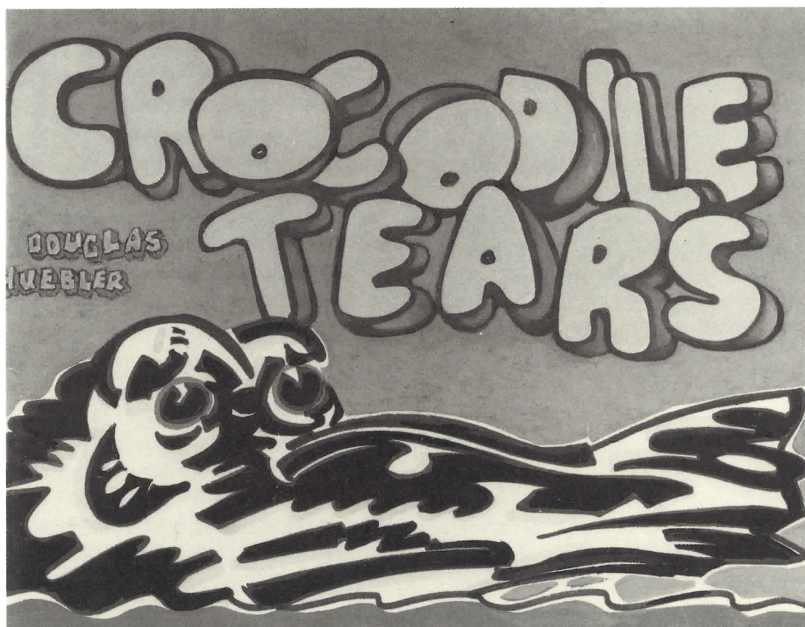
De l'éclatement qui met en pièces à l'éclat d'une exposition, l'oeuvre est le moment et le lieu d'un retournement de situation.

Elle élit les signes du présent. C'est un partage actuel, natif et mortel : le seuil électif de l'apparition et de la disparition.

« Ne pourrions-nous donc pas nous comporter avec une certaine amitié à l'égard du *même*, nous ses inséparables partenaires et non pas ses adversaires, nous qui jouons son jeu ? »

« Nous serait-il donné de nous rendre disponibles pour entendre simultanément la musique d'un requiem et celle d'une ouverture ? »

(Kostas Axelos, *Métamorphoses*, Les Editions de Minuit, Paris 1991)



Cat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986.

Play.

The word dictates the act without defining it.

It is just a word.

Let's play.

Between play and word, the space escapes definition.

It does not fall in the field of definition. It implies no field of domination.

It is not the word play, it is the word which plays.

The play of words is outside meaning. It does not play outside words. It plays the words.

There is no space between play and word. The words are the space of play. They play word for word.

They space out.

The spacing of words scores by an interval their relationship. In the interval occurs the constitution of meaning as well as the placing of words. The space is free. The interval has no bounds. It is bound to be defined.

It is a choice.

Between words, there are only differences. Each word plays differently. Each word is a difference.

The difference is play. It can't be anticipated. Playing defers ruling. Choice rules the play.

Without foreplay, choice arbitrarily opens play.

Meaning has no prerogative. The act's decision starts the action.

The choice is not between sense and nonsense.

The act cuts.

The in-between, the interest follows. The meaning shares the space opened by the act's inscription.

The act opens play. Not just any act.

First of all the meaning of the act is sign, signal, gesture. It is signified by the space it initiates.

The signification belongs to the sign of the act in the space it marks. It occurs outside of premeditated meaning, under the aspects in which

the act is the space it describes.

The space of the act at once spaces the act. Puts it into play. It signifies the inscription of the act in space as a space of inscription. The inscription doubles the act.

However there is no doubling, no overloading of the act, even if through it the possibility of a repetition or reference is opened ; that is to say a partaking in that which the act initiates.

The duplicity, in spite of all appearances, does not insinuate doubt.

Except if one wants to play alone.

On the contrary, it pairs act and inscription.

There is only the identity of sense to divert the play : to reduce the act to ideality by putting the appearance out of play.

The inscription does not double the act like the reflection of a meaning.

It is not the image of a reality.

It is not a case of mimetic repetition.

It does not fall outside of the act, like the outer limit of a closed space. It does not copy the act.

It resembles nothing.

The inscription is the sign that the act takes place.

It signals it with one stroke. It's what is striking about the act. The act signs space with a stroke which literally exposes it as sign.

The typical sign of the act is its rebounding in space

The act takes place as sign.

It is all that marks space

The act marks.

The space bears the mark.

The mark belongs to space. It spaces the act outside of the limits which common grounds and parking places would assign to space. The act plays on space in relation to marks. It seizes it as a total marking space. The act is neither inside nor out, neither over nor under.

The space of the act is to be caught on the rebound.

In spite of serious mindedness, with its

watchwords and parapets, space is upside down.

It does not lose face, with all due respect to public places.

It is open to graffiti.

It faces up to everywhere, with facets.

It is facetious.

Space plays with limits and private property.

Space isn't lacking through lack of space. It lacks from lack of play. The space play is irreducible to the organization of play grounds as well as to the conquest of space. Space is neither larger nor smaller. It is the space where all sizes are already situated.

Where is space situated ?

Does space have a site ?

What is a site ? It is a place in space.

Does space take place ?

What is a place ?

Are places properties of space ?

The places in space are not in space as parts of a whole. In every place, space is everywhere. It is the whole space.

No place can enclose space without excluding it.

The enclosing of a place is also the privation of space.

It is not only a limit. It is the negation of place as totalitarian space.

A place is not an empire. Empire is a mirage of space.

It only extends its power to things because it meets them in its projected space. Things take place in the formal space of a representation which deserts the world.

They only take place in the form in which they are conceived. Imperialism is a paper tiger. Its territory is the empire of the image where its conception of the world is situated. The space it dominates is outside the world. It joins the fiction of myth. Everything happens « as if » everything that takes place should be the object of a unique stare, able to fix everything in a neutral space.

The fiction of empire is that of a pure hold on space.

Its illusion is that it holds itself prisoner of that space.

Space imprisons space.

It can no longer play.

The absence of play deprives space of space.

Space does not play in space.

It plays.

Play does not refer to a space of play.

It opens space to a freedom of play which nothing can limit from the outside.

Space is not in space and there is no space outside of space.

Space is continual and nothing can stop it.

It gives way from one thing to another, a proper place, a reciprocal situation and a relative meaning.

It is continually overtaken going towards things, oriented towards a daily practice, distributed in specific places, articulated in various situations.

Space does not belong to itself.

It is always the space of something. It is different, passing, transient. To the extent that it « is », it can not be given as such. Its being is endlessly put into play

It escapes all hold. It shows up through this escape from which nothing escapes.

To the point where the escape is the unseizable where everything is situated at hand -noticeable, usable, manageable, *spatially* seizable- but outside and out of reach of definitive grasp.

Space is the escape which refers everything to the outside :

here, over there, up there, down there, in front, behind, around...

Nearer and nearer, the nearness escapes distance. It is around. It surrounds, long before it is measured.

The exactness of the nearness remains near. It isn't for lack of precision. Space is not precisely measurable.

An immeasurable approximation answers the measure, without which it would be the measure of nothing.

Exactitude is nothing outside of the encounter and the commerce of things. They have to be approached. The approach owes to things its being there.

Approach works undergo the seduction of a nearness which leads their putting into action. They can come up to something, because the approach follows the attraction by which it is already situated under the traits of desire, impetus, awaiting, attention, as much as of diversion, wandering, habit or surprise.

The approach, whatever the space, answers to a distanceless nearness in which the whole world makes sign.

The defined space, the distance, which the approach describes is, as space of something, an aim inscribed in the world's surroundings. It is a significant space, whose limit is an opening to the world.

The limit does not cut off space. It delimits figures in the world whose play is space.

Space plays on limits.

Play is unlimited.

It spaces the limits to the world's dimension.

Play is coextensive to space. It is the limit towards which space extends. The limit, in this way, does not bind space. It describes its spatiality. The inscribed space does not cover space. It uncovers it in view of what takes place. Space is discovered in view of a finality. It is the space of what takes place.

What takes place is not only in space. In space, things simply take place. Space « gives place ». The places in space are a way for things to be present in the world. It's this way, also, that space takes place - not in space, in the world.

Space is not outside the world. It exteriorises the world. It reveals the world as « outside reality ».

The world appears in space, because space is in the world.

The apparent reversibility of space and world does not mean that the world is a reflection in space nor that space is an image of the world. Between the reflection and the image, the play of appearances is the glittering place where world and space take shape. This multiple shaping does not appear as play. It escapes the opposition of play and reality. It

does not play at playing.

It plays and the play « produces », in the « poetic » sense, what it plays.

If appearance is play, it is in the way that it makes illusion, not in the way that play would be illusory. The simple desire to deviate play and to dismiss illusion is ludicrous.

Illusion only plays to let appear what shows.

It only deceives he who doesn't want to see.

To refuse to play in the name of reality is to refuse the world.

In fact, it doubles the illusion.

Between a world of appearances and a world of essence, a world of image and a model world, the reflections and reality, the body and soul, the sensitive and intelligible, space is dichotomic.

It is the dialectic mirror of the oppositions it produces. Appearance doubles appearance. It betrays appearances.

It only plays negatively. Opposed to the appearance of play is the « work of the negative ». The play works at its own destruction.

It is a play of deconstruction.

It reconstructs the world in abyss.

The fault, precisely, is this fault to appear which undermines the reconstitution of the world in the space where it is planned. The world becomes the object of an unwordly foresight. It would be engulfed, without a trace, if it were not the space of its own deterioration.

Despite all appearances, the space of the world still ruins the conquest of space. The world appears as waste. It pollutes the possibility of a pure domination of space. It still plays through derision, even if the play thereby becomes ludicrous.

Derision is not the fact of play, but the fact of no longer playing except by denouncing play ; to play against appearances, then, by reproducing them as a devalued image of reality, degraded copy, a coarse reflection, a simulacrum whose semblance testifies to unreality.

That which makes unreal and dedicates the play to mimetic gestures in the sham of reproduction, is a space where the « play » puts the world aside, which puts it out-of-play, in as

much as play itself, as a simulation, would have no space of inscription.

That displacement of the world makes the play a marginal activity. It is an obliteration of play. Play can no longer play since it must pretend, in order to take place, not to be in the world.

It is a game of intimidation subject to the threat of a disappearance of the world. Correlatively, it is a question of distracting the threat, to divert the worry from the world towards « play activities », and to threaten the interest of play with a loss of the world.

This double-play is the power play. It turns appearance against the appearing. It falsifies the appearing by letting it apparently be. It reverses the relationship between play and world.

The play of the world is sent back to a world of play. It is excluded and recovered in an image of the world, even more easily since there is nothing to play, since playing is a game, since this void imposes itself as freedom of play, since the game consists in consuming the image, since freedom only has to take its chance ; it has the choice of games.

One must « play fair » and « play the game ».

By making freedom a « game », the power play would only define the « rules of the game ». It would not impose the game. It leaves to freedom the freedom to play at being free.

To be free, is to be able to take part in the « game », to be able to play the power game. Freedom has no other power than joining the « game ». Since it plays the game, freedom is subjected to a power position.

This is the totalitarian meaning of the « game » which one « must play » so as « to be able » to « play ».

The redundancy of « play » banalises the act. It neutralises the decision with which it cuts into the space of the world. By the act it makes the expression of a motive, the effect of a cause, the translation of a meaning. As if the decision should be the fruit of a quiet deliberation sitting before the world displayed in a window.

World for sale. Make your choice.

The act is consumer in the middle of the world.

It knows what it wants.

It has nothing to do with what shows.

It chooses with an indifferent gesture.

Freedom is at the scene. It plays, that is to say it entertains itself. Playing is diverted from the act. It creates a diversion. The act is released from the world. It plays a gratuitous act.

This pointless gesture could still make a sign, signifying the play's perversion by the excess of its indifference, if the insignificance of the « gesture » did not precisely signify it as play.

The play can't be escaped.

Play the game or be the game, that is power's dialectic.

The meaning of play escapes the grips of facts and gestures, while at the same time it grasps on to their traces in the world and rewrites their meaning.

The play premeditates the act, at least structurally.

It uses it according to a code of meaning of which it is the secret, the obliterating game. In this way, the play is power play. It distributes meaning outside of the act.

The act plays with regards to meaning. It can only play because it is already signified and already insignificant. It is played even before it takes place and it takes place as a play thing.

The meaning of the act awaits the act. It already hangs the act on the decision it will actualize. The waiting is the imminence of sense which will decide the act. The importance of the act is in this suspense.

The act is displayed to show off. It achieves or betrays meaning. It is awaited to fulfil this role. Not to take place. The place is the setting of the act.

The space which describes the act is not the place of its inscription and irruption in the world. It is the space of its deviation as the act which it is.

This is why the description of the act must « take place » *elsewhere* than in the space it describes.

The game of justification or denunciation of the act plays on alibis. A metaphore of a game, which the game as alibi simulates and dissimulates. Endless ease and pleasure of a game which plays at playing and is bound to nothing. It is disengaged from the space of the act, of which however it defines the play.

Double-game, whose duplicity consists in displaying the play outside of the act ; not to play on the inscription of the act, but on its obliteration.

The game doubles the act. It no longer lets it play. The act has no more space, no more difference. It is the image of the act whose meaning it decorates.

The decorative aspect still makes illusion.

The act in falling into decoration no longer has so much as an image. It is no longer findable on any plane. It planes. It can, then, be planned.

The plan for the manipulation of the act remains on an implicit plane, a place of connivance, an allusive space. It only appears by remaining in the plane of the obliteration of the act. It disappears before the act. It exposes it by simulating precedence.

The act, apparently, is served natural, because the nature of the act remains without reference. The act is refered only to the space which pays reverence to it.

It belongs to the power space which allows it to be without taking place, which imposes it as a free act, an aesthetic creation, a game to while away the time.

The power game causes an inflation of play, a game of overbidding, which eases the play and exhausts it, which turns play against play.

Under the guise of open competiton, the game motivates repression. Playing the game or being the game does not change the game. There is no alternative. The game rings the changes. There is no exchange.

Play the fool.

Playing is taken in the image of play. It is a play of identification. It freezes attitudes.

Mirrors play to the gallery.
The living is taken in by the mirror of play.
It is admirable.

There is nothing to oppose to game. Oppositions fires the game. It provides a ground to that which has none. The image of play finds partners. It offers to admiration the show of « rated » players. It gives the illusion to let the world play. It makes the world play on images, on screen, on the image of the world which covers the screen, on the instant replay of images which covers the world, on the repetition of play which obliterates images.

The spectacle of « games », the fascination of « spectacle », the « shows » are lack of play.

To play is to drop the spectacle - without fuss ; let images rebound in the world ; catch meaning on the rebound ; inscribe present without erasing the world ; describe space in the world's inscription.

To play is neither to win nor to lose ; it is to live the world.

René DENIZOT
Paris, June 1979.

P.S. *Ten years after, the same*

In 1979 appeared – in the catalog of the *Douglas Huebler* exhibition at the Van Abbemuseum Eindhoven – the English version of this text. In 1992, the same text reads the *same* in the radical situation of a different present.

The *same* itself occurs in the work of Huebler as a recurrence of the unexpected. If seizable – under the unpredictable changes of the world – it is within the repetition of a present left to unlimited play.

Today, the world breaks up and this is the present condition for a work to break in.

Whereas the shattering of the world is felt as a threat of waste and

ruin, a multiple and fractal exposure to the present breaks through. It is a condition of exhibition that no one can tell nor figure.

If there is a work at play, it is exposed to be played anew by the world play. It is new in an uncanny way. Given as the gift of time, what is to be worked out again is the *same* : the *present*, already at play.

Breaking up and breaking in, the time and place of work emerge at a break-point. They point out the signs of the present. They work out the *same*. It is the native and mortal condition where we belong. It is the crucial play of appearance and disappearance where we live.

« Couldn't we then behave ourselves with a certain friendship regarding the *same*, we the companions, not the competitors, we the players of its play ? »

« Would it be given to us to make ourselves present to hear at the same time the music of a requiem and that of an overture ? »

(Kostas Axelos, *Metamorphoses*, Les Editions de Minuit, Paris 1991.
Translated from French.)

Crocodile Tears Series

CROCODILE TEARS: THE SIGNATURE ARTIST

(Brief/fictions re-sounding from the proposal in VARIABLE PIECE #70:1971 "to photographically document the existence of everyone alive.")

JUST WHO DO YOU THINK YOU ARE, CALLING ME A 'SIGNATURE ARTIST'?



I'M THE ONE FRIEND YOU HAVE WILLING TO TELL THE TRUTH - LIKE, YOU'VE BECOME JUST ONE MORE ART PRODUCTION LINE CRANKING OUT ONE 'RICHARD DECKER' AFTER ANOTHER!

LISTEN, 'FRIEND!' KIDS COST! DOCTORS, BRACES, PRIVATE SCHOOLS - MY STUDIO, MY ASSISTANTS - IT ALL COSTS, AND THOSE 'RICHARD DECKER'S' PAY THE FREIGHT! AND, AS THE SAYING GOES, IF IT WORKS, DON'T FIX IT!



THE NAPOLEON PAINTER WOULDN'T HAVE AGREED!

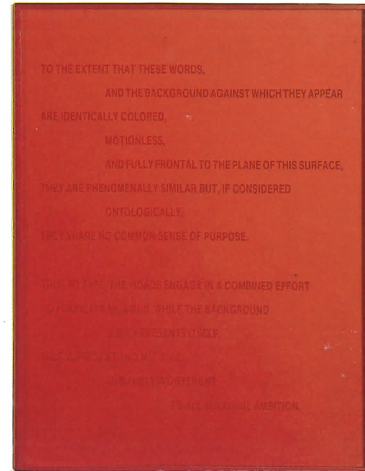
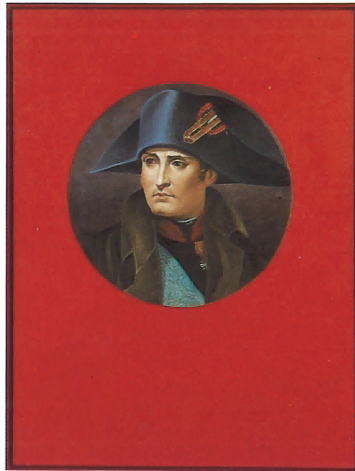
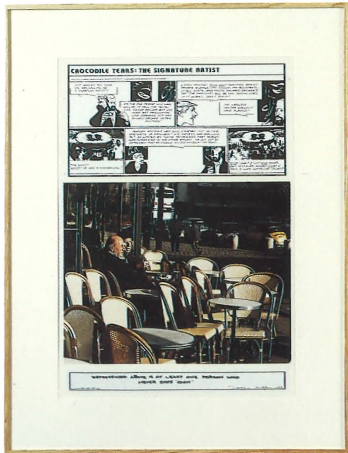


"THE WHO?"
"WHOM! HE WAS A NINETEENTH..."

...CENTURY ACADEMIC HACK WHO KNOCKED OUT QUICKIE PORTRAITS OF NAPOLEON! HIS SUCCESS WAS FABULOUS, BUT SO LIMITED BY THOSE POTBOILERS THAT NOBODY WAS INTERESTED IN HIS OTHER EFFORTS. THE GUY GOT SO DEPRESSED THAT HE FINALLY KILLED HIMSELF! MY POINT...



"STOP! OKAY? I GOT YOUR POINT, BUT YOU SURE MISSED MINE! I SAID, A GUY'S GOTTA LIVE! RIGHT?"



Crocodile Tears, The Signature Artist, 1990. Collection
 Douglas Huebler. 104 x 79 cm / 104 x 79 cm / 104 x 79 cm.

CROCODILE TEARS: THE GREAT CORRECTOR

(Brief/icious re-sounding from the proposal in VARIABLE PIECE #70-1971 "to photographically document the existence of everyone alive.")



SUCH TALENT! GENIUS! OH!
HE'S MILES AHEAD OF
WHERE PICASSO WAS
WHEN HE WAS TWELVE!

NO SUPERLATIVE SEEMED LOFTY ENOUGH FOR THE ART CRITICS WHO SOUGHT TO DESCRIBE THE EXTRAORDINARY TALENT OF LITTLE ERIC LORD, WHILE THEIR EXPECTATIONS OF WHAT HE MIGHT ACCOMPLISH WITH HIS TALENT WERE WILDLY UTOPIAN.



NO IMAGINATION!

YOU'RE AN OLD MEANY!
THEY'RE BEAUTIFUL

ERIC WAS DRILLED IN THE FUNDAMENTALS, AND EASILY PERFECTED EVERY FORMAL SKILL, BUT TO WHAT AVAIL? BY THE TIME HE WAS TWENTY THE CRITICS SAID HIS WORK WAS EMPTY - DEVOID OF ANY QUALITY OTHER THAN TECHNIQUE.



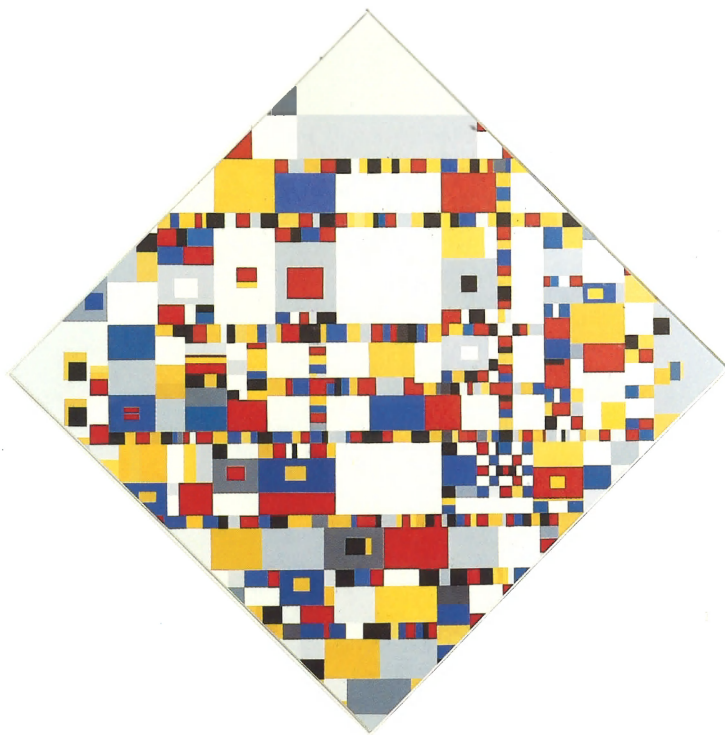
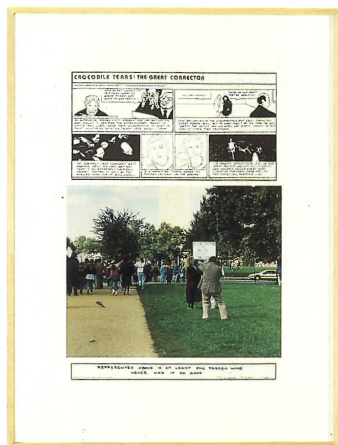
THE SUBLIMELY SELF CONFIDENT ERIC, HOWEVER, WENT HIS OWN WAY AND TODAY IS AN EXTREMELY SUCCESSFUL PORTRAIT PAINTER, AS WELL AS THE POPULAR DIRECTOR OF SKILLS STUDIES...



...AT A FAMOUS ART SCHOOL WHERE HIS MONTHLY LECTURES ON THE ERRORS...



...IN DRAWING, DESIGN, COLOR, ETC., OF THE GREAT MASTERS DELIGHT HIS STUDENTS WHO EAGERLY DEVOUR EVERY WORD UTTERED BY "THE GREAT CORRECTOR," AS THEY FONDLY CALL PROFESSOR LORD.



Crocodile Tears, The Great Corrector, Mondrian V. Johnen & Schöttle, Cologne. 104 x 78,7 cm / 123,5 x 123,5 cm.

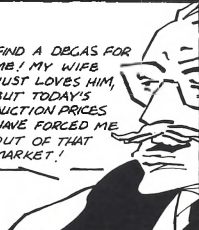
CROCODILE TEARS: BURIED TREASURE

(Brief scenes responding from the proposal in VARIABLE PIECE #70:1971 "to photographically document the existence of everyone alive.")

YES, THORTON! THAT'S RIGHT! OWNERSHIP OF MANY GREAT MASTERPIECES HAS PASSED THROUGH SUCCESSIVE GENERATIONS OF A SINGLE FAMILY FOR SO LONG THAT BY NOW EVEN THE MOST LEARNED SCHOLARS HAVE NO IDEA THAT THEY EVER EXISTED! SO, WHAT'S YOUR POINT?



FIND A DEGAS FOR ME! MY WIFE JUST LOVES HIM, BUT TODAY'S AUCTION PRICES HAVE FORCED ME OUT OF THAT MARKET!



WELL, DON'T EXPECT THAT SITUATION TO CHANGE SOON! WE CAN DO A LOT BETTER, BUT I'M NOT EXACTLY A BARGAIN BASEMENT! YOU DON'T JUST GO OUT AND DIG UP BURIED TREASURE ON THE NEAREST BEACH! FINDING THE RIGHT THING TAKES TIME, RESEARCH, AND MONEY! IN YOUR CASE I'D NEED FIFTY THOUSAND DOLLARS JUST TO GET STARTED!



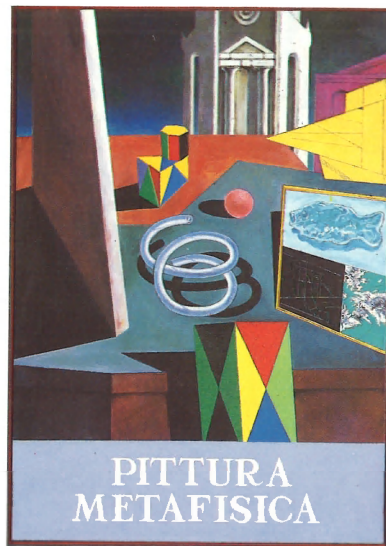
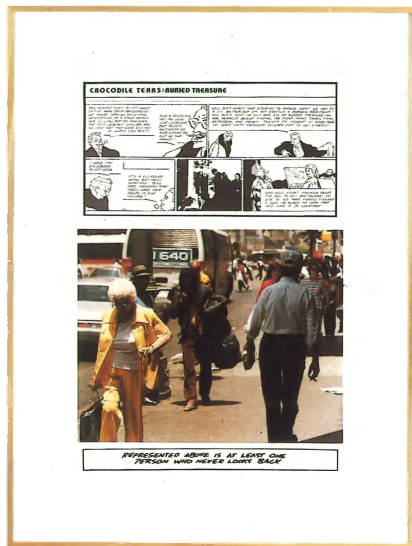
I HAVE MY CHECKBOOK RIGHT HERE.



IT'S A PLEASURE DOING BUSINESS WITH YOU! TELL MRS THORTON THAT SHE'LL HAVE HER DEGAS IN DUE COURSE!



GOOD NEWS, DANA! ANOTHER DEGAS FOR YOU TO DO! AND PALMER, I'D LIKE TO SEE THAT PICASSO FINISHED. I GAVE MR BURGY MY WORD THAT HE'D HAVE IT BY CHRISTMAS!



Crocodile Tears, Buried Treasure, De Chirico V, 1990. Holly Solomon Gallery, New York. 104 x 73,5 cm / 104 x 73,5 cm.

CROCODILE TEARS: LLOYD

(Brief fiction) re-sounding from the proposal in VARIABLE PIECE #70-1971 "to photographically document the existence of everyone alive.")

DARN YOU, LLOYD! YOU'VE BEEN THROWING MY ZEN ROCKS AT THE POOR SQUIRRELS AGAIN! FOR ONCE AND FOR ALL, STOP IT! I MEAN IT! STOP!

OK! THEN I'LL JUST SHOOT THE LITTLE BASTARDS!

YOU WILL NOT! YOU PROMISED! OUR BIRD FEEDER IS OPEN TO ALL!

BIRDS! SURE! BIRDS! ALL KINDS! EVEN GRACKLES! THAT'S WHAT I PROMISED! BUT SQUIRRELS, NO! NEVER!

"WHY NOT? THEY'RE HUNGRY TOO! WE HAVE ENOUGH SEED..."

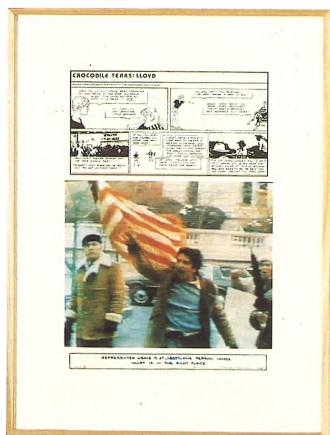
"SO WHAT? THEY SCARE OFF THE BIRDS AND PIG OUT ON EVERYTHING!"

IF YOU KILL EVEN ONE SQUIREL I'LL NEVER COME BACK HERE AGAIN!

FORGET HAVING A PLACE TO COME BACK TO UNLESS I KEEP 'EM OUTTA HERE - NOW! OTHERWISE, WHEN WE'RE GONE THEY'LL EAT THROUGH THE WALLS LOOKING FOR FOOD - THEY'LL DEMOLISH OUR HOME! ASK ANYONE!

OK! LOOK! IT'S LATE! LET'S DROP IT UNTIL YOU GET BACK FROM THE BEACH!

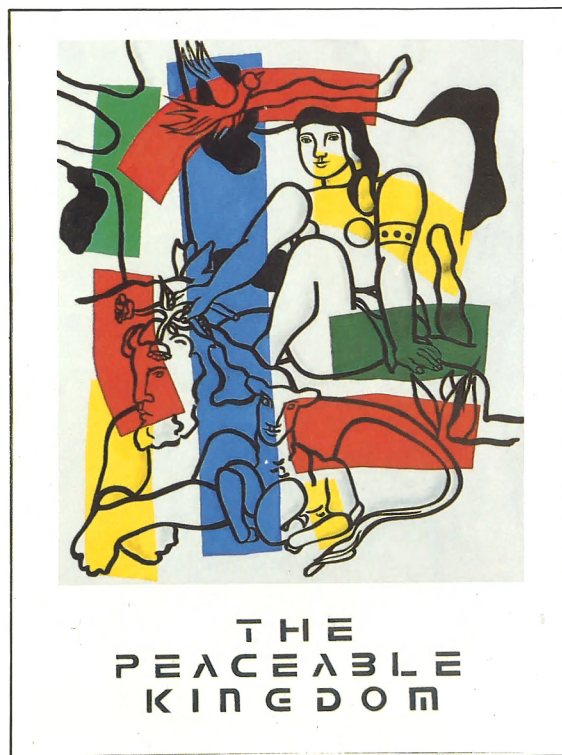
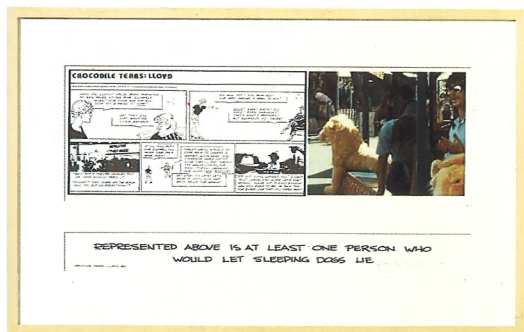
"I'M NOT GOING WITHOUT YOU! I DON'T TRUST LEAVING YOU ALONE HERE NOW! ANYWAY, YOU'VE GOT TO FIND ENOUGH NEW ZEN ROCKS TO PAY ME BACK TWO FOR EVERY ONE THAT YOU THREW AWAY."



Crocodile Tears, Lloyd V, Peacable Kingdom, 1988-89. Johnen & Schöttle, Cologne. 104 x 78,5 cm / 123,5 x 185 cm.



Crocodile Tears, Buried Treasure, Fin de Siècle II, 1990.
Collection Douglas Huebler. 104 x 73,5 cm / 104 x 73,5 cm.



Crocodile Tears, Lloyd XI, Peacable Kingdom, 1991. Johnen & Schöttle, Cologne. 50,8 x 81,3 cm / 122 x 91,5 cm.



Crocodile Tears II : Eric Lord

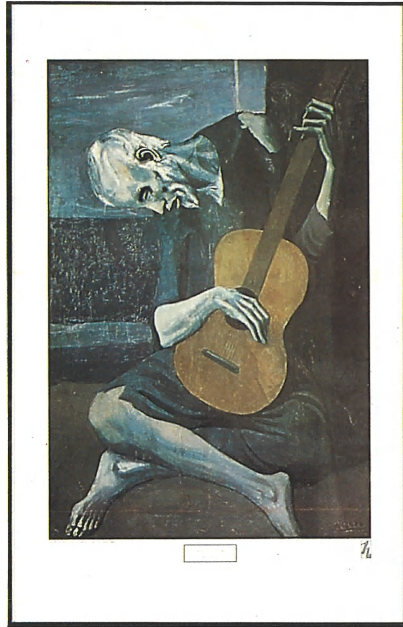
(Brief fictions re-sounding from the proposal in Variable Piece #70 : 1971
« to photographically document the existence of everyone alive. »)

Arthur Lord made a comfortable living as a medical illustrator. He received his art training during the Depression, several generations before young artists dared dream dreams of success as serious artists. When Arthur discerned an exceptional talent in his young son he devoted every spare hour to the development of the boy's already considerable abilities.

REPRESENTED ABOVE IS AT LEAST ONE PERSON WHO
PUTS HIS MONEY WHERE IS MOUTH IS.

He drilled him in perspective, anatomy, chiaroscuro, landscape rendering. Everything ! By the time Eric was twelve he was regarded by most observers as more advanced than Pablo Picasso had been. At twenty, however, they said he had reached a plateau. The promise had paled. Who knows why ? Perhaps too much concentration on format skills, too little on intellectual growths. Anyway he lacked imagination. Ideas. Or, whatever unknowable magic accounts for genius...

REPRESENTED ABOVE IS AT LEAST ONE PERSON WHO IS NEVER
AT A LOSS FOR WORDS.



Eric ignored all such criticism and found his own way in art. Today he divides his life between a successful commercial art career, and his responsibilities as Director of Skills Studies at the Baker School of Design. Professor Lord's monthly « Corrections Lectures » are immensely popular. The « Great Corrector », as he is good-naturedly called, brings in reproductions of works by famous

artists which contain mistakes in perspective, anatomy, color, composition : whatever ! Not even the greatest are spared the scrutiny of his expert eye. After having pointed out the Master's mistakes he would show his audience his own « corrected » rendering of the problem(s). The students love it. They think it's an excellent way to learn. And fun too !

Crocodile Tears II : Éric Lord

(Courtes fictions liées à la *Variable Piece #70 : 1971* proposant « de documenter photographiquement l'existence de tout être vivant. »)

Arthur Lord vivait confortablement en tant qu'illustrateur médical. Il reçut sa formation artistique pendant la Dépression, à une époque où les jeunes artistes n'osaient espérer devenir des artistes à succès. Quand Arthur reconnut un talent exceptionnel en son jeune fils, il consacra tous ses loisirs au développement des dons considérables du garçon.

CI-DESSUS : AU MOINS UNE PERSONNE QUI DÉPENSE
TOUT SON ARGENT POUR LA NOURRITURE.

Il lui inculqua la perspective, l'anatomie, le clair-obscur, le rendu du paysage. Tout !

Quand Éric eut douze ans, tout le monde le considérait comme plus avancé que Picasso au même âge. A vingt ans, il avait toutefois atteint ses limites. Les belles illusions s'effondrèrent. Qui sait pourquoi ? Trop de temps passé à développer son habileté technique, pas assez de maturité intellectuelle. N'importe, il manquait d'imagination, d'idées ou... de ce « je ne sais quoi » qui fait le génie...

REPRÉSENTÉ CI-DESSUS : AU MOINS UNE PERSONNE
QUI A TOUJOURS SON MOT À DIRE.

Éric négligea ces critiques et fit néanmoins son chemin dans le domaine artistique. Aujourd'hui, il partage sa vie entre sa carrière d'illustrateur adulé et ses responsabilités de Directeur de la chaire de dessin à la *Baker School of Design*. Les leçons mensuelles du « Grand Correcteur » – puisque c'est ainsi que l'appellent affectueusement ses étudiants – sont très populaires, elles s'appuient sur l'exemple de travaux d'artistes célèbres présentant des erreurs dans la perspective, l'anatomie, la couleur, la composition, etc. ! Personne n'échappe à l'acuité de son oeil d'expert. Après avoir fait remarquer les erreurs des Grands Maîtres, Éric Lord présente ses propositions de corrections. Les étudiants apprécient. Ils pensent que c'est un excellent moyen d'apprendre. Et drôle, avec ça !

Déclarations

Je voudrais produire une oeuvre qui n'aurait aucune position privilégiée dans l'espace, ni dedans ni dehors.

Cat. *Primary Structures*, Jewish Museum, 1966.

Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul.

Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en terme de temps et/ou de lieu.

Parce que le travail se situe au delà de l'expérience perceptive, sa connaissance dépend d'un système de documentation.

Cette documentation prenant la forme de photographies, cartes, dessins, et langage descriptif.

Cat. *January 5-31, 1969*, Seth Siegelau, New York.

De même que les apparences particulières m'indiffèrent, je n'attache réellement pas d'importance à la précision ou à l'exhaustivité de la documentation. *Les documents ne prouvent rien.* Ils font exister l'oeuvre et je suis attaché à ce que cette existence apparaisse de la manière la plus simple. Le fait de savoir où se trouve une chose entraîne tout le reste et à pour moi plus d'importance que de savoir à quoi cette chose ressemble ou comment je la reçois.

Four interviews, « Arts », Février 1969.

Ce que je dis fait partie de mon travail artistique. Je n'ai pas besoin de demander aux critiques de dire telle ou telle autre chose sur mon travail. Je peux tout leur expliquer moi-même.

On refuse généralement que le langage puisse avoir quelque rapport que ce soit avec l'art. Je ne suis pas d'accord. Pour moi, c'est clair. L'art est une source d'information.

Thinkworks, cité par David Shirey, in « Art in America », Mai-juin 1969.

En 1967, j'arrivai à la conclusion que *tout objet* qui ne possédait aucun contenu « référentiel » allait perdre de sa « réalité » s'il venait à se trouver placé comme un simple objet parmi toutes sortes d'autres objets réels.

Un objet peut anéantir définitivement ou temporairement la concurrence d'autres objets si on le rend plus « intéressant » en l'agrandissant, en le peignant de couleurs vives ou en lui donnant une forme originale.

Je décidai de ne plus produire d'objets et j'essayai, en revanche, de créer un genre d'expérience qui, tout en se situant « dans le monde », ne pourrait pas servir de référence pour « émettre un jugement » ou extraire un certain « sens » d'une apparence donnée. Mon travail consiste maintenant en une série de « documents » formant la structure d'une idée ou d'un système, ayant lui/elle-même pour fonction de créer un « cadre » conceptuel autour d'un contenu spatio-temporel.

Lettre à Jack Burnham, 1969.

Je définirais l'art comme une activité capable d'élargir la conscience humaine à travers des constructions mentales qui transposent les phénomènes naturels, de cette condition qualitativement indistincte que nous appelons « vie », en des concepts objectifs et dirigés vers l'intérieur. Depuis l'Impressionnisme, une grande partie de la production artistique s'est fondée sur le principe selon lequel notre expérience des phénomènes naturels devrait obligatoirement être traduite par des manifestations visuelles.

Dans mon travail, j'ai voulu déterminer ce qu'il restait de l'art une fois réduit ou éliminé le rôle traditionnellement joué par l'expérience visuelle. Dans un certain nombre d'oeuvres, j'ai développé cette recherche en plaçant « l'apparence » au premier plan pour interrompre, ensuite, l'expérience visuelle qui en découlait et la faire fonctionner comme un document dont la seule fonction serait d'être une partie structurelle d'un système conceptuel. Ces systèmes consistent en des séries logiques ou aléatoires de nombres, des unités de temps ou des propositions verbales ; les

« documents » visuels sont des photographies prises de façon purement mécanique, sans aucune intervention d'ordre "esthétique" de la part du photographe.

Tout ce qui est visuel dans le travail est complètement arbitraire ; son existence réelle est en lui-même – dans la « vie » avec tout le reste – totalement indépendante de l'art ou des objectifs artistiques.

Cat. *Artists and Photographs*, Multiple Inc., New York, 1969.

Je pense que tout, je dis bien *tout*, est potentiellement exploitable en tant que sujet. Je m'intéresse au temps, à l'espace et à toutes les choses qui se passent dans le monde, tout. Ceci non pas dans le sens de vouloir revoir, interpréter ou explorer les choses, mais dans le sens de vouloir extraire quelque chose du monde pendant un temps suffisamment long et de l'utiliser juste assez pour pouvoir d'un côté jeter quelque chose et de l'autre côté retenir quelque chose que je pourrais appeler une « image ». La façon dont je présente ce que j'ai retenu n'est que l'enveloppe extérieure. L'acte même de percevoir m'intéresse davantage que la chose perçue, car c'est plus intéressant de découvrir ce qui se passe en nous à ce moment-là.

2 novembre 1969, WBAI-FM, New York, Art without Space, Table ronde animée par Seth Siegel, avec Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry et Douglas Huebler (programme conçu par Jeanne Siegel) ; in Lucy R. Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, éd. Praeger, New York, 1973.

Je pense que les objets touchent plus de gens que les formes d'art qui se fondent sur les mots, parce que de tels travaux doivent encore être écrits, publiés ou vus. Il doivent exister *quelque part*.

8 mars, WBAI-FM, New York, table-ronde animée par Lucy R. Lippard, avec Douglas Huebler, Dan Graham, Carl André, Jan Dibbets (programme conçu par Jeanne Siegel, Responsable Artistique du WBAI), in Lucy R. Lippard, *Ibid.*

L'artiste établit le langage propre à son travail, mais il n'est pas obligé d'en définir le sens.

Les mots et les chiffres, tout comme n'importe quelle autre *chose*, doivent être *perçus*, ne serait-ce qu'un instant, avant de donner lieu à toute conceptualisation.

Le *sujet* de l'art est l'acteur/récepteur absorbé dans une activité auto-productive qui se substitue à l'objet en devenant elle-même l'image virtuelle de l'oeuvre.

Le langage sert de structure à un système, logique ou aléatoire dans sa forme, capable de s'approprier toutes sortes de phénomènes indistincts dans un continuum qui rend toute vérification empirique dénuée de sens, mettant ainsi les informations contenues dans le système hors de la portée de l'expérience perceptive.

Cat. Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, 1970.

Les objets, les mots et les événements existent de façon autonome, sans avoir de « sens » (concerté ou rapporté) ; ils restent tels – c'est à dire : génériques et neutres – même lorsqu'ils sont intégrés à un contexte artistique spécifique.

La *démythification* des mots et des objets a été fondamentale dans mon travail, car j'utilise le langage courant pour produire des observations qui, malgré la définition qu'elles donnent de certains phénomènes, n'exigent ni ne permettent une vérification empirique : la fonction du travail est de même étendue que sa réalité objective.

« VH 101 », Paris, 1970.

Je me suis toujours beaucoup intéressé dans mon travail à la façon dont les mots et les objets pouvaient être démythifiés. J'ai utilisé le langage courant pour créer des propositions aptes à définir et à décrire des phénomènes dont l'existence ne peut (et ne doit pas nécessairement) être vérifiée de manière empirique. La fonction de ce genre de travail est de même étendue que sa réalité objective. Le « produit » artistique n'est pas son aboutissement : son aboutissement est la fabrication d'un sens qui découle des observations constituant le produit.

Le « temps » produit *l'histoire et l'échelle* de par son aptitude naturelle à spatialiser les phénomènes. Il crée ainsi le lien existentiel de l'homme avec le reste de l'univers : l'amour c'est « pour toujours », les étoiles sont « à un million d'années lumière de nous », etc.

La conscience que notre mortalité fait partie de la continuité du temps nous mène à des conclusions moins rassurantes : à la *terreur*, et, dans le meilleur des cas, à l'*angoisse*. Albert Camus disait que nous ne pouvons supporter l'idée d'une telle destinée que si nous sommes capables de transcender notre « moi » mortel, en l'objectivant par toute une série de formes créatives sans cesse répétées.

Pleinement en accord avec cette vision, je propose de l'élargir en suggérant l'idée que les images les plus fortes qui ont été produites par l'« art moderne » sont des images *temporelles* et non pas *intemporelles*, et qu'elles sont existentiellement transcendantes en ce que chacune constitue une *objectivation du temps*, à travers sa synthèse d'événements conceptuels et existentiels : parmi les exemples les plus marquants, Cézanne, les Cubistes et les « drippings » de Jackson Pollock.

Leurs tableaux sont comme des champs de blé en train de pousser : les images restent vivantes et intactes aussi longtemps que dure le temps de perception. Aucune partie du tableau ne se veut plus significative qu'une autre, et le spectateur n'a pas à connaître le caractère linéaire de la séquence d'événements qui ont contribué à former l'image : elle existe en tant que réalité dans le moment « présent ».

Le même genre de lecture peut s'appliquer aux travaux dans lesquels j'ai utilisé « le temps » comme composante structurelle. Mais, dans les travaux où interviennent des photographies, deux ou plusieurs prises de vue du même sujet forment *naturellement* une séquence ; lorsqu'elles sont présentées de cette façon, elles donnent au signe qu'elles produisent une connotation « narrative » qui devient assez facilement anecdotique. Pour

éviter cette anecdotisation de l'image, je brouille la séquence des photographies au moment de les présenter. La réalité phénoménologique est alors entièrement présente, *dans* l'histoire plutôt qu'*autour de* l'histoire.

Dans certains cas, j'ai décidé que le sort d'une certaine oeuvre resterait « suspendu » pendant des années – parfois, au delà de l'espérance de vie de son propriétaire – de façon à ce que la véritable production de l'« art » devienne la responsabilité du propriétaire, et qu'on mette fin à la consommation de l'art-en-tant-qu'objet.

Chaque oeuvre comprend une « déclaration » qui décrit le continuum à l'intérieur duquel une série équilibrée de « constantes » et de « variables » crée sa forme spécifique ; ces informations, reconstituées sous une forme conceptuelle par l'acteur/récepteur, s'ajoutent à tout élément représenté comme « visuel » : l'image, qui constitue l'« oeuvre », est produite par l'acteur/récepteur en tant qu'événement faisant partie de son propre temps.

Cat. de l'exposition *Time*, Philadelphia College of Art, 1977.

J'ai arrêté de peindre en 1961, quand j'ai réalisé que le « matériel » visuel de mes oeuvres s'était réduit à un tel point qu'il devenait difficile de distinguer l'image délimitée par la toile de ce qui se trouvait à l'extérieur. Puisque le tableau était devenu un « objet », je décidai d'« abandonner le mur » et de créer des constructions, qui furent bientôt assimilées à des termes tels que « Minimalisme » ou « *Primary Structures* ». Ces définitions ne s'appliquaient pas vraiment à mon travail, parce que les formes que je voulais créer devaient être capables d'exprimer davantage l'expansion dans l'espace que l'intériorité.

Ce qui m'intéressait n'était pas tellement la « matérialité » de l'objet, mais plutôt son aptitude à créer une relation organique à la fois avec la personne qui le perçoit et avec l'espace à l'intérieur duquel objet et personne coexistent naturellement.

Vers la fin de l'année 1967, cherchant une alternative à l'« objet », j'en trouvai une dans l'idée

de carte de géographie : modèle conceptuel parfait, dans lequel des signes visuels schématiques sont juxtaposés à des descriptions. Je commençai dès lors une nouvelle série de travaux, dans laquelle une « documentation » photographique venait s'ajouter aux procédés cartographiques. Dans certaines oeuvres, par exemple, des étiquettes auto-collantes étaient placées en différents endroits physiques qui correspondaient à des points marqués sur une carte : ces endroits qui, sur la carte, apparaissaient comme des formes géométriques, une fois transposés dans le monde « réel » étaient « au-delà de toute expérience perceptive », ainsi n'avaient-elles plus ni « intérieur » ni « extérieur ». L'oeuvre, dans sa « forme » définitive était donc composée d'une carte, des photos des lieux marqués sur la carte et d'une déclaration.

Sous cette forme, l'image est dépourvue de toute histoire et de toute anecdote : elle existe dans le présent lorsque la personne qui la reçoit reconstitue la structure inhérente à l'information fournie par sa documentation.

Au début de 1968, je produisais une série de travaux similaires que j'appelai des « dessins » et qui ont été publiés dans le *Xerox Book* (Siegelaub/Wendler, New York, 1968). Dans ces travaux, tout comme dans ceux utilisant les cartes, à la même époque, je combinais : « *des textes descriptifs et des signes visuels qui permettaient de situer des lignes et des points placés dans différentes relations spatiales ; par exemple : un point situé précisément au centre d'une page et simplement décrit comme tel ; un autre point représentant "l'extrémité d'une ligne située sur le plan pictural et s'étendant dans l'espace à l'infini"* ; d'autres lignes d'une longueur d'un 1/4 de pouce, mais décrites comme étant orientées de façon à créer un angle de 15° par rapport au plan du papier, etc. » (Cat. *A Selection of Conceptual Works by Eight Americans*, Julian Pretto, New York, 1978)

Puisque « tout le reste » se situait de plus en plus dans l'espace « social », je compris que toute sorte de chose devenait désormais accessible et exploitable par le travail et qu'il ne fallait pas simplement s'arrêter aux phénomènes. Je

commençai à utiliser des « systèmes humains » comme des sortes de ready-made culturels : les comportements, les fantasmes, les attitudes stéréotypées. Je créai une stratégie qui me permettait de « tout » inclure dans mon travail : il s'agissait de photographier « *chaque être vivant* » de façon à produire « *la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être rassemblée de cette façon* ». Celle-ci a été « *régulièrement publiée sous différents modes spécifiques...* »

Ces éditions ont un caractère structurellement aléatoire : les « constantes » et les « variables » se disputant la position « centrale », créant ainsi une situation dialectique où l'acteur/récepteur est obligé de bien réfléchir avant de « reconstituer » l'information qui lui est présentée ou de l'utiliser pour générer une nouvelle construction capable de remplir le vide laissé par l'« apparence » lorsque celle-ci a été délivrée du rôle qui lui est habituellement assigné.

Parallèlement, je poursuivais les dessins, que je voulais utiliser pour créer le même genre de dialectique ; cette intention pourrait échapper à un observateur peu attentif, surtout dans mes travaux les plus récents, qui traitent également de la couleur et contiennent une dose plus élevée d'« anthropocentrisme ».

Cat. *Douglas Huebler 10 +*, Northwestern University, Dittmar Memorial Gallery, Evanston, Illinois, 1980.

Ce qui m'a toujours intéressé, ce n'est pas l'énonciation de la signification, c'est de pointer la façon dont se forme la signification. Tout doit se passer pour moi comme si je m'écartais volontairement du travail et comme si je me tenais derrière l'acteur/récepteur à conjecturer avec lui sur la possibilité de voir les choses de cette façon ou bien d'une autre. Un jeu entre le littéral et le référentiel : un mélange de réalité et de fiction.

Cat. *Douglas Huebler*, La Jolla Museum, 1988.

Douglas HUEBLER
Traduction Giovanna MINELLI

Statements

I wish to make an image that has no privileged position in space and neither an « outside » nor an « inside ».

Cat. *Primary Structures*, Jewish Museum, 1966.

The world is full of objects, more or less interesting ; I do not wish to add any more. I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.

More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience.

Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation.

This documentation takes the form of photographs, maps, drawings, and descriptive language.

Cat. *January 5-31, 1969*, Seth Siegelau, New York City.

In the same sense that I don't care about specific appearance I really don't care about precise or exhaustive documentation. *The documents prove nothing*. They make the piece exist and I am interested in having that existence occur in as simple a way as possible. Where a thing involves everything else and I like that idea much more than how I « feel » about it or what it looks like.

Four Interviews, « Arts », Feb. 1969.

What I say is part of the artwork. I don't look to critics to say things about my work. I tell them what it's about.

People deny words have anything to do with art. I don't accept that. They do. Art is a source of information.

Thinkworks, quoted by David Shirey in « Art in America », May-June 1969.

In 1967 I felt very certain that *any object that did not possess « referential » content suffered if, as a*

« real » thing, it existed as one object among any number of other real things.

An object may defeat or suspend the competition of other things by being made more « interesting », larger and/or with intensification of color, formal innovation, etc.

I chose not to make objects anymore. Instead I try to create a quality of experience that locates itself « in the world » but is not called upon to « judge » nor to infer « meaning » from particular appearances. I now make work that consists of « documents » that form the structure of an idea or system whose function is to create a conceptual « frame » around a space/time content.

Letter to Jack Burnham, 1969.

I would define art as an activity that extends human consciousness through constructs that transpose natural phenomena from that qualitatively undifferentiated condition that we call « life » into objective and internally focused concepts. Since Impressionism most art has been based on an inference that our experience of natural phenomena necessarily calls for its transposition into visual manifestations.

My work is concerned with determining the form of art when the role traditionally played by visual experience is mitigated or eliminated. In a number of works I have done so by first bringing « appearance » into the foreground of the piece and then suspending the visual experience of it by having it actually function as a document that exists to serve as a structural part of a conceptual system. The systems used are random or logical sets of numbers, aspects of time, or propositions in language and the « documents » of appearance are photographs that have been made with the camera used as a duplicating device whose operator makes no « aesthetic » decisions.

Whatever is visual in the work exists arbitrarily and its real existence remains as itself – « in life » along with everything else – and separate from art of the purposes of art.

Cat. *Artists and Photographs*, Multiple, Inc., NYC, 1969.

I think everything is available as subject matter and I really mean everything. I concern myself with time, space, and things that are going on in the world, and everything. Not with a sense of trying to restate or interpret or express something, but to take something out of the world just long enough and use just enough of that to throw something out, bring something back, that I can call an image. The way what is brought back is *presented* is just the package. The act of perceiving is what concerns me rather than what is received, because it is more interesting to find out what it is we do when we do perceive.

November 2, 1969, WBAI-FM, New York, *Art without Space*. A symposium moderated by Seth Siegel with Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry, and Douglas Huebler (program initiated by Jeanne Siegel); in Lucy R. Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, éd. Praeger, New York, 1973.

I think objects probably reach more people than art that uses words, because such work still has to be either published or seen. It has to exist *somewhere*.

March, 8, WBAI-FM, New York, Symposium moderated by Lucy R. Lippard with Douglas Huebler, Dan Graham, Carl André, Jan Dibbets (program initiated by Jeanne Siegel, Art Programs Director, WBAI); in Lucy R. Lippard, *Ibid.*

The artist sets the language of his work but need not designate its meaning.

Words and numbers, like all other *things* must, for an instant at least, be *perceived* before concepts may form.

The *subject* of art is the percipient engaged in a self-producing activity that, itself, replaces appearance and becomes the virtual image of the work.

The language organizes a system, logical or random in form, that appropriates undifferentiated phenomena into a continuum that makes empirical verification « meaning » – less thereby shifting all information within the system beyond perceptual experience.

Cat. Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, 1970.

Objects, words and facts, in themselves, exist without « meaning » and do not gather meaning even if appropriated into a specific art context : they continue to be general and neutral.

The de-mythologizing of words and objects has been of critical interest to me in my work as I employ ordinary language to fabricate observation statements that, despite their designation of certain phenomena, neither invite nor allow empirical verification : the function of the work is co-extensive with its facts.

VH 101, Paris, 1970.

The manner whereby words and objects may be de-mythologized has been of particular interest to me in my work. I have used ordinary language to fabricate propositions that may designate and describe various phenomena whose existence cannot (and need not) be empirically verified. The function of such work is co-extensive with its facts. The “product” of art is not its issue : the fabrication of meaning is the issue and may be read back from the observation statements that form the product ».

Cat. *Sonsbeek 71*, Arnhem, the Netherlands, 1971.

As the essential function of its capacity to spatialize phenomena « time » produces *history* and *scale*, thereby establishing man's existential connection with everything else : love lasts « forever », stars are a « a million light years away », and the last touchdown appears again in « instant replay », etc.

Less friendly are the interferences we draw from our perception that our down mortality is included in time's extensiveness : at the worst *terror*, at the least, *anxiety*. Albert Camus says that we may bear the knowledge of our fate by transcending the mortal « self » by objectifying it through various modes of creative form – repeated again, and again and again.

In agreement with that view I propose to amplify it by suggesting that the most compelling images produced by « modern art » are those which are *time-filled* – rather than « timeless » – and, are existentially transcendent in that each constitutes an *objectification of time* through its synthesis of conceptual and existential events : Cezanne, Cubism and Jackson Pollock's over-all drip canvases are foremost examples.

Such paintings are like a growing field of grain : images alive, and whole at every instant of time during which they are perceived. No part aspires to greater signification than another nor is the percipient meant to know the linearity of the sequence of events which, altogether, formed the image : it exists as fact in the historically « present » moment.

In works of mine which use « time » as a structural component I intend the same kind of reading. However, if photographs are used, two, or more, taken of the same subject are *naturally* sequential. If presented in that way, they give to the *sign*, which they produce, « literature » and that, in turn, is easily appropriated by myth. Therefore, in order to prevent the image from becoming mythicized I scramble the order in which I finally present the photographs. Time is objectified ; phenomenological fact becomes wholly present, *in* history, rather than *about* history.

In some circumstances I have designed a work's destiny to remain « in process » for years – in some, beyond the life expectancy of an owner – in order to demand that the real production of the « art » be the responsibility of ownership, and to suspend the consumption of art-as-object.

Within each work a « statement » functions to describe the continuum within which a balance of « constants » and « variables » give to its specific form ; conceptually reconstituted by its percipient that information joins with whatever is represented as « visual » : the image, which is the « work » is produced by the percipient as an event in his, or her time.

Cat. for the exhibition, *Time*, Philadelphia college of Art, 1977.

I painted until about 1961, at which time I decided that my works had become so visually reductive that little distinction existed between the image within the edges of the canvas and that outside of it. As the painting had become an « object », I went « off the wall » and began making construction, which soon became associated with such terms as « minimalism » and « Primary Structures ». Such designations did not exactly apply because I was more interested in making forms that expressed extensiveness rather than interiority.

So it was not the « concreteness » of an object that interested me, but rather its capacity to generate an organic relationship between itself, its percipient, and the spatial continuum within which they are naturally co-existent.

By late 1967, I was looking for an alternative to object-making and found it in the idea of the map : the perfect conceptual model, with its reduced visual signs juxtaposed with descriptive language. I created a new body of work which added photographic « documentation » to the implications of mapping. In some works, for example, self-adhering paper labels were placed at various physical locations which corresponded to points diagrammed on a map and which appeared as geometric shapes in that context, but which were « beyond perceptual experience » when transposed into the « real » world : there, they possessed neither « inside » nor « outside ». The map, photographs of the locations « marked », and a statement became the « form » of a finished piece.

An image existing in that form is free from History and myth ; it exists in the present whenever its percipient reconstitutes the structure inherent in the information which its documentation provides.

During early 1968, I produced a number of works of similar character which I called « drawings » and which were published in the *Xerox Book* (Siegelau/Wendler, NYC, 1968). Like the map pieces, photographic documentation, and other works made during that time, they combined : « *Descriptive language with visual signs, all together locating lines and points in various*

spatial relationships produced by combining literal and referential facts : from one point, simply situated in the exact center of a page, and as simply described, to another point, "the end of a line located on the picture plane and extending into space toward infinity", to others drawn 1/4 inch long but described as a line otherwise oriented at an angle of 15° to the picture plane, etc. » (Cat. A selection of conceptual Works by Eight Americans, Julian Pretto, N.Y.C., 1978.)

As the locating of « everything else » increasingly occurred in « social » space, it became clear that not only had all subject matter opened up to be used, the use of much more than simple Phenomena was positively indicated. I began to use « human systems » as kinds of cultural ready-mades : Behaviour, Fantasies, Attitudinal clichés. I fabricated a strategy whereby I could include « everything » : it was to photograph « everyone alive » in order to « produce the most authentic and inclusive representation of the human species that may be assembled in that manner. » It has been « periodically issued in a variety of topical modes... »

Theses editions possess a structured randomness wherein « constant » and « variables » contend to occupy the « center », thereby providing a dialectical situation that challenges the percipient

to think twice before simply processing the given information into available mythic assumptions, on the one hand, or, on the other, using it to generate a new myth in order to occupy the emptiness that « appearance » seems to leave behind when it has been released from its expected role.

All along, I have developed the character of the drawings for which I intend a similar dialectic to obtain ; that point may elude the less attentive observer, especially in recent work whose discourse includes color, as well as increased amount of « anthropocentrism ».

Cat. *Douglas Huebler 10+*, Northwestern University, Dittmar Memorial Gallery, Evanston, Illinois, 1980.

What has interested me all along is not the pronouncement of meaning but pointing toward the way meaning is formed. It's like taking myself out of the center and standing back with the percipient discussing the various ways we may regard what's there to be perceived. Like, « Supposing we say this about *that*, or perhaps *this* ». A play between the literal and the referential : a mixture of truth and fiction.

Cat. *Douglas Huebler*, La Jolla Museum, 1988.

Douglas HUEBLER

Variable Piece #44
1971-1993

Variable Piece #44
Global

This piece will exist as a work *in progress* for ten years : it is number In an edition of 100 and will be sold only during 1971. Although initially identical with the others in the series its essence will become *original* after the owner has completed it in the manner described below.

Through 1980 the owner will arrange to have a photograph (21/8 " x 21/8 ") made of his (or her) face. He will send one copy to the person who owns the piece that precedes his in the numerical sequence of the edition, and another to the owner of the piece that follows his. In turn he will receive a photograph from each of those people and will append their photographs. And his, within the appropriate squares drawn on the above surface.

In order to facilitate the necessary exchanges it will be the responsibility of each owner to keep the others informed if his address changes.

In the event of death or sale the next owner will replace the original owner, at that point, and continue the process in the manner described.

In order to open and close the sequential order the artist will participate by owning an « Artist's Proof » That precedes « number one » and follows the last one sold.

The artist plans to exhibit the entire project during 1981 : all owners are requested to keep their addresses current with him so that he can contact them at that time.

March 1, 1971

Douglas Huebler

Variable Piece n° 44
Idée Générale

Cette pièce existera en tant qu'oeuvre *en cours* pendant dix ans : elle porte le n° sur 100 et ne pourra être vendue qu'avant la fin de l'année 1971. Bien qu'initialement identique aux autres de la série, elle deviendra spécifique lorsque le propriétaire l'aura complétée de la façon indiquée ci-dessous.

D'ici 1980, le propriétaire se procurera un photo-portrait (55x55 cm) de lui (elle)-même, dont il enverra un exemplaire au propriétaire de la pièce qui précède immédiatement la sienne et au propriétaire de celle qui suit immédiatement la sienne dans la séquence de l'édition. Il recevra à son tour une photo de chacune de ces deux personnes et les placera avec la sienne dans les carrés destinés à cet usage tracés sur la surface ci-dessus.

Pour faciliter les échanges nécessaires, chaque propriétaire devra tenir au courant les autres de ses éventuels changements d'adresse.

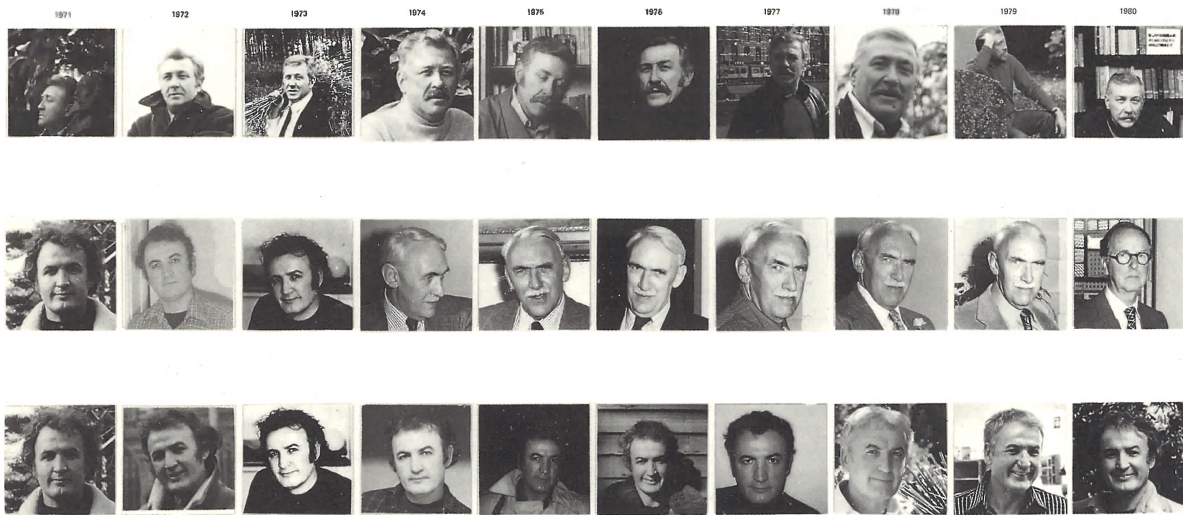
En cas de décès ou de vente, le propriétaire suivant remplacera le premier propriétaire et poursuivra le processus de la manière indiquée.

L'artiste participera à l'opération en gardant en sa possession une épreuve d'artiste non numérotée qui précédera l'édition « numéro un » et suivra la dernière édition vendue, de façon à ouvrir et fermer l'ordre de la séquence.

L'artiste compte exposer le projet dans son intégralité au cours de l'année 1981 : les propriétaires sont priés de le tenir au courant de leurs adresses pour qu'il puisse les contacter en temps voulu.

1er mars 1971

Douglas Huebler
Trad. Giovanna Minelli



VARIABLE PIECE # 44

GLOBAL

THIS PIECE WILL EXIST AS A WORK *IN PROGRESS* FOR TEN YEARS; IT IS NUMBER IN AN EDITION OF 100 AND WILL BE SOLD ONLY DURING 1971. ALTHOUGH INITIALLY IDENTICAL WITH THE OTHERS IN THE SERIES ITS ESSENCE WILL BECOME ORIGINAL AFTER THE OWNER HAS COMPLETED IT IN THE MANNER DESCRIBED BELOW.

THROUGH 1980 THE OWNER WILL ARRANGE TO HAVE A PHOTOGRAPH (2 1/8" x 2 1/8") MADE OF HIS (OR HER) FACE. HE WILL SEND ONE COPY TO THE PERSON WHO OWNS THE PIECE THAT PRECEDES HIS IN THE NUMERICAL SEQUENCE OF THE EDITION, AND ANOTHER TO THE OWNER OF THE PIECE THAT FOLLOWS HIS IN TURN HE WILL RECEIVE A PHOTOGRAPH FROM EACH OF THOSE PEOPLE AND WILL APPEND THEIR PHOTOGRAPHS, AND HIS, WITHIN THE APPROPRIATE SQUARES DRAWN ON THE ABOVE SURFACE.

IN ORDER TO FACILITATE THE NECESSARY EXCHANGES IT WILL BE THE RESPONSIBILITY OF EACH OWNER TO KEEP THE OTHERS INFORMED IF HIS ADDRESS CHANGES.

IN THE EVENT OF DEATH OR SALE THE NEXT OWNER WILL REPLACE THE ORIGINAL OWNER, AT THAT POINT, AND CONTINUE THE PROCESS UNTIL COMPLETED IN THE MANNER DESCRIBED.

IN ORDER TO OPEN AND CLOSE THE SEQUENTIAL ORDER THE ARTIST WILL PARTICIPATE BY OWNING AN 'ARTIST'S PROOF' THAT PRECEDES 'NUMBER ONE' AND FOLLOWS THE LAST ONE SOLD.

THE ARTIST PLANS TO EXHIBIT THE ENTIRE PROJECT DURING 1981. ALL OWNERS ARE REQUESTED TO KEEP THEIR ADDRESSES CURRENT WITH HIM SO THAT HE CAN CONTACT THEM AT THAT TIME.

DOUGLAS HUEBLER
MARCH 1, 1971.

Variable Piece #44, 1971-80, Tate Gallery, London, (n° 46/100).

Variable Piece #44 / The Final Chapter

This project was designed to foreground various kinds of issues related to 'Ownership', 'Authorship', and 'Originality' when they are cast against a background of 'Process', 'Time', and 'Mortality'. 45 editions of this multiple were sold in 1971, and a numerical listing of the names of the owners form a 'Chain', with my own edition serving as the link between the first and last numbers.

It soon became apparent, however, that as a work 'in process' *Variable Piece #44* wasn't *working*. Most of its owners complained to me that they were not receiving the expected photographs. For several years I sent letters to all of the owners imploring them to complete the exchanges, but finally decided to simply allow the project to take its natural course.

On the other hand I also knew that certain owners were, in fact, making every effort to bring their own editions to successful conclusions, and none more avidly than Richard Morphet, Keeper of the Modern Collection at the Tate Gallery in London. As a consequence of Mr. Morphet's enthusiasm the Tate Gallery expressed its interest in participating in the project so, in 1974, I gave over my position in the chain to the Tate, and moved my own edition to # 47. (The Tate Gallery signified its institutional ownership through an annual photograph of that year's Chairman of the Board of Trustees.)

Richard Morphet and I exchanged a great many letters over the years, in part concerning the Tate's acquisition and participation, but even more so regarding his frustration about receiving no photographs from either side of his own edition. It was not until 1992, however, when I began the process of bringing the entire project to some kind of conclusion, that he informed me of the fact that, in 1978, he had curated a small exhibition of a number of works in the collection of the Tate Gallery (*Artistic Licence*) in which he juxtaposed *Variable Piece #44* with a painting by British Artist, Sir John Lavery (1856-1941), which portrays the Chairman of the Trustees of an earlier time. To underscore how well Richard Morphet understood the intentions behind this project I offer the following quotation from the text he wrote to accompany his display : « *the fact that this work, of its nature, involves elements of unpredictability for some years after its*

inception, is of course part of its subject. The content of the work includes the origination and development of relationships between people, over which the artist has no control, and the enhancing of awareness not only of the owners' changing appearance and their acts of choice regarding its public presentation, but also of their socio-economic situation as participants and owners ».

In 1981 I concluded that it would be unproductive for me to try to « exhibit the entire project » as originally intended but, on the occasion of this retrospective showing of my work at Fonds Régional d'Art Contemporain Limousin, Limoges, I decided I would put *Variable Piece #44* to rest by writing all of the owners and asking them to send recent photographs of themselves to me, along with a photograph from the time when this work began. I learned, as I had expected, that some of the owners were deceased, while the letters that I sent to others were returned as « unknown », in one language, or another.

A third of the owners responded, however, and their photographs will accompany the presentation of this final chapter, although I did not receive everyone's 'early' photograph, as I had requested. Most of the people who responded candidly admitted that their participation in this project produced nothing. As one person wrote « *I have to be honest and tell you that I have not sent photographs to the people to whom I ought to have during the 10 past years ».* Another wrote : « *But I have to confess that my number (x) is still as it was in the beginning As far as I remember my partners never sent me anything either. Slowly I began to resign, and my number (x) can now be considered a document of a very unsuccessful communication, based, as far as my person is concerned, on a lack of 'identity-culture' – which leaves much room to interpretation. As I do not remember who were my partners, I am glad at least to send you a recent photograph of myself ».*

The foregoing account of this project clearly fits the description of a « work in progress » and, now that it has come to an end, I want to thank all of the people who have had any part in it, especially those who contributed their photographs and their comments to this last chapter.

So, I close the book on *Variable Piece #44*, more than satisfied that it completely fulfilled the destiny of its design.

Douglas HUEBLER, 1992

Variable Piece n° 44 : Chapitre Final

Le but de cette pièce était d'attirer l'attention sur un certain nombre de questions concernant les concepts de « propriété », « paternité artistique » et « originalité » en les mettant en relation avec d'autres idées telles que celles de « processus », « temps » et « mortalité ». En 1971, quarante-cinq éditions de ce multiple furent vendues : une liste numérique fut établie, où les noms des propriétaires formaient une chaîne, dont mes épreuves d'artiste constituaient le premier et le dernier maillon.

Il fut bientôt clair qu'en tant qu'oeuvre *en cours*, la *Variable Piece n°44* ne fonctionnait pas du tout. La plupart des propriétaires se plaignait de ne pas avoir reçu les photos qu'ils auraient dû recevoir. Pendant plusieurs années je continuai à écrire à tous les propriétaires les priant de bien vouloir compléter les échanges, mais je finis par me résigner à laisser le projet suivre son cours naturel.

Je savais, par ailleurs, que certains des propriétaires faisaient tout leur possible pour mener leurs éditions à la conclusion prévue, surtout Richard Morphet, Conservateur de la Collection d'Art Moderne de la Tate Gallery de Londres. Ce fut grâce à son enthousiasme que la Tate Gallery demanda à participer au projet : en 1974, je cédai, donc, à la Tate la place que j'occupais dans la chaîne, me déplaçant moi-même au numéro 47. (L'institution londonienne envoya, comme preuve de son statut de propriétaire, une photo du Président de son Conseil d'Administration de l'époque).

Au cours des années j'échangeai avec Richard Morphet de nombreuses lettres, dans lesquelles il était question de la participation de la Tate Gallery au projet, mais surtout de la déception que lui avait causée le fait de ne pas avoir reçu les photographies des autres propriétaires. Seulement en 1992 – lorsque je me décidai à essayer de conclure en quelque sorte le projet – il me révéla avoir exposé (dans le cadre d'une petite présentation d'une partie de la collection de la Tate Gallery intitulée *Artistic Licence*) la *Variable Piece n°44* à côté d'un tableau du peintre anglais Sir John Lavery (1856-1941), qui n'était autre que le portait du Président du Conseil d'Administration de cette époque-là.

La citation suivante, tirée du texte qui accompagnait l'exposition, montre à quel point Richard Morphet avait parfaitement compris les implications du projet : « *Bien entendu, le*

fait que cette oeuvre implique, dans sa nature même, des éléments totalement imprévisibles pouvant intervenir bien après sa conception, fait partie du sujet même de la pièce. Le contenu de ce travail est constitué, entre autres, par la naissance et le développement de relations personnelles sur lesquelles l'artiste n'a aucun contrôle et par une prise de conscience accrue non seulement des changements concernant l'aspect des propriétaires et leurs choix quant à sa présentation publique, mais aussi de leur situation socio-économique en tant que participants et propriétaires. »

En 1981, je réalisai qu'il était inutile d'essayer d'« exposer le projet dans son intégralité » comme il avait été prévu au départ ; cependant, à l'occasion de cette exposition au Fonds Régional d'Art Contemporain Limousin, Limoges, je décidai d'en finir avec la *Variable Piece n° 44* en écrivant à tous les propriétaires et en demandant à chacun de m'envoyer un portrait récent de lui-même avec un portrait de l'époque où la pièce avait été conçue. J'appris alors – ce que j'avais prévu – que certains propriétaires étaient morts ; d'autres lettres me furent retournées avec la mention « inconnu ».

Cependant, un tiers des propriétaires ont répondu à ma lettre et ce sont leurs photos qui accompagnent la présentation de ce dernier chapitre, bien que tous ne m'aient pas envoyé une portrait plus « ancien », comme je l'avais demandé. La plupart d'entre eux ont avoué candidement que leur participation au projet n'avait rien donné. L'un a écrit : « *Je dois être honnête et admettre que je n'ai pas envoyé de photos aux personnes auxquelles j'aurais dû les communiquer pendant les dix années écoulées.* » Un autre : « *mais je dois avouer que mon numéro (x) est resté tel qu'il était au départ... Pour autant que je m'en souviene, mes partenaires ne m'ont jamais rien envoyé non plus. Petit à petit je me suis résigné, et je crois maintenant que ma pièce n° (x) peut être considérée comme le témoignage d'une communication ratée, qui se fonde, du moins en ce qui me concerne, sur un manque d'"identité culturelle" (ce qui laisse pas mal de place à l'interprétation). Puisque je ne me souviens pas des noms de mes partenaires, je suis heureux de pouvoir vous envoyer, au moins, une photographie récente de moi.* »

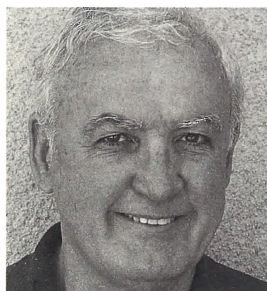
Le compte-rendu de ce projet correspond tout à fait à la description d'un *travail en cours* ; maintenant qu'il est terminé, je tiens à remercier toutes les personnes qui y ont participé, et en particulier tous ceux qui ont contribué à ce dernier chapitre par leurs photographies et leurs commentaires.

Je tire donc le rideau sur la *Variable Piece n° 44* avec une totale satisfaction car elle a parfaitement atteint le but pour lequel elle avait été conçue.

Douglas HUEBLER, 1992
Traduction Giovanna MINELLI



Douglas Huebler, n° 1-47.

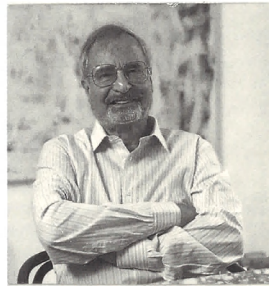
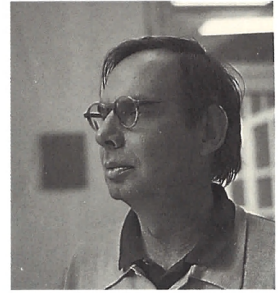
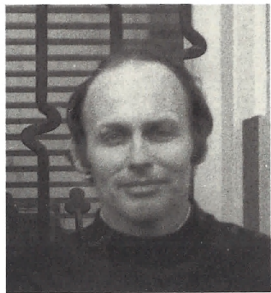
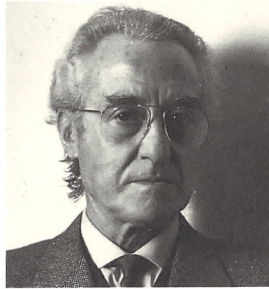
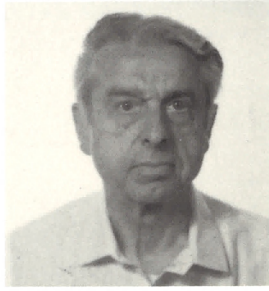


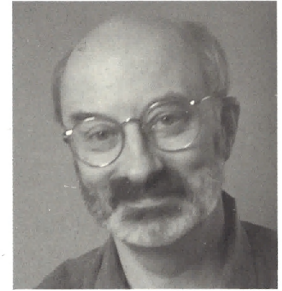
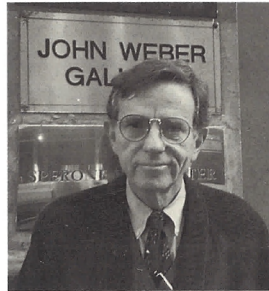
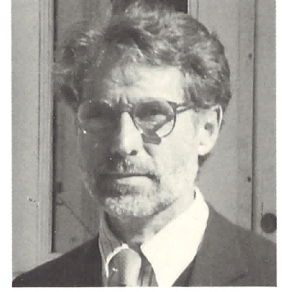
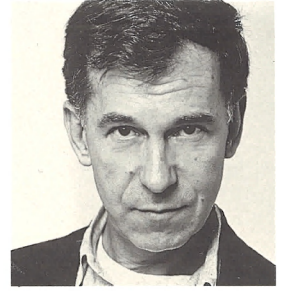
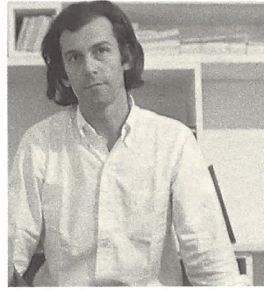
2	2		5
	5	9	9
10	10	13	13
	21	22	22

30	30	32	32
33	33	34	34
	35	36	36
	41		46

n° 1 : Douglas Huebler
n° 2 : Roger Matthys
n° 5 : Giovanna & Giuseppe
Panza di Biumo
n° 9 : Darcy Huebler
n° 10 : Adriaan van Ravesteijn
n° 13 : Konrad Fischer
n° 21 : Franz Mayer
n° 22 : Leo Castelli

n° 30 : Susan Lowell
n° 32 : Yvon Lambert
n° 33 : Lucy R. Lippard
n° 34 : Gian Enzo Sperone
n° 35 : John Weber
n° 36 : Richard Morphet
n° 41 : April Kingsley
n° 46 : Dennis Stevenson
n° 47 : Douglas Huebler





Huebler's Phenomenology

"Ah ah ! I can see things are becoming complicated. If we don't want them to get on top of us, now is probably the time to clear up a number of as yet imprecise or contradictory details, this without prejudice to their ultimate importance as regards the text as a whole".

Alain Robbe-Grillet ¹

"To me, conceptualism is not a style but a language, in the same sense that Van Gogh's painting was a language that he could use to speak about anything."

Douglas Huebler ²

To make sense of Douglas Huebler's work requires a different set of standards, a new criteria, that confounds the critical reasoning given to most object-oriented art. Huebler is less concerned about the emblematic presence of the art work – either as object or image – and more given to the core of the structural leaning ; that is, the abiding trace of the signifier as it weaves through the chaos of life events and attends to the possibility of ordering the evidence of what can be signified. The key to the Conceptualism of Huebler is the manner in which structure adheres to absence, and by adhering to absence, eventually transforms itself into presence. Put another way, Huebler's art requires a very specific attention to what is being signified, to the way the process of signification occurs (that is, its function), and how meaning is reconstructed upon the ruins of former assumptions about meaning.

With Joseph Kosuth, the earlier interest in the process of signification was derived from Wittgenstein's *Tractatus* to the extent that the use of language superceded its meaning ³. With Huebler, the reality of language has its own limitations, and meaning cannot remain absent from that which is being signified. This would exist as a contradiction in terms. Meaning cannot be fully usurped by the function of language – not entirely. Assumptions about meaning, as in the association of a specific sign to its referent, as in most any cliché or aphorism, are precisely what Huebler has chosen to confront. In doing so, he realizes that the language of art needs revision if it is going to prove accessible to the real existential

experiences of life, even in the most mundane events. The meaning of art rests on an artist's ability to transform the myths derived from the signs of everyday life into a structure that allows for a certain quality of resonance. The way in which the artist arrives at this transformation of meaning – that is, from the old to the new – happens by way of revealing the function of art's language.

How art signifies something is essential to the transformation of its language ; the signifier is allowed to weave itself through the chaos of life not entirely by chance but by the permission of the artist to introduce chance as a specific intervention into the subject matter of the everyday world.

Huebler's problematic is certainly not beyond reach nor is it beyond the scope of reason. there is, of course, a kind of irrationalism in Huebler's interventions. His *Locations* (in space), his *Durations* (in time), and his *Variables* (in relativity), are all clear examples of structuration processes by which an element outside of pure rationalism is allowed to happen. One might refer to this deliberate manipulation of events as resting upon an aesthetic of the absurd. Huebler has made this claim : "I mean to be setting up a number of ironies. I've spoken seriously, and I am very serious, but you know an awful lot of the work is meant to twist things to the point of almost absurdity. I don't want to celebrate absurdity, but I do mean to challenge a lot of premises." ⁴

Not that art is suppose to prove anything, but it would seem that the emphasis in Huebler's work since the beginning of his conceptual move in 1967, after a period of making geometric sculptures on site for nearly five years, has been toward allowing the irrational element to exist as the *raison d'être* for the practice of art ⁵. This is not solely an ontological decision, because Huebler's attention to the structuralism of Levi-Strauss cannot be so easily dismissed. In fact, the artist plays off the signifier in relation to the signified throughout his lexicon of elements. His structuration process of ordering signs – whether as photographs, maps, drawings, paintings, aphorisms or other explicit language – is directed towards the re-evaluation of meaning. Like any palimpsest, however, Huebler's

text over text, resists easy access. It is not a one-liner, a one-shot effect.

It is remarkable how much serious and attentive critical writing has been given to Huebler's work over the past twenty-five years⁶; yet – as with other early American conceptualists – it is also remarkable how little memory the art world has in relation to these artists. One cannot discuss the history of Conceptual Art without acknowledging Huebler as ineluctably connected to its foundation. As the art historian Francis Colpitt has recently argued, the more operable, expanded definition of Conceptual Art belongs more to Huebler than the inchoate “anti-formalism” of the early Kosuth⁷. Indeed, if Conceptual Art is to be understood as an approach to art (which might also include a more expanded definition of aesthetics), commensurate in its ability to transcend the limits of style as in the various approaches to Abstract Expressionism or Pop Art, then one might further consider Huebler's position as having a kind of methodological emphasis in which content becomes the issue. Consider the following excerpt from an interview with Ann Wilson Lloyd :

– Huebler : Conceptual Art avoids being consumed in the same way that information in a highly technological society is an open continuum and does not consume itself by the production of concrete objects. Because of this, we may be able to bring the whole population into a better balance by redesigning information technologies. I am beginning to sound pretty utopian.

–Lloyd : So you want to influence a larger audience ?

– Huebler : Yes, but simply in terms of realising one's own responsibility in processing information, not by having them consume the art object. I think that anyone can deal with my work, but only if they are willing to deal with it on its own terms, not if they are looking for something that is already complete, as an object⁸.

The problematic concerning the object-in-general, and the art object-in-particular, was one of the fundamental issues for those artists associated with the American dealer Seth Siegelau in the

late 60s. As one of the artists, Huebler has continued to pursue an active relationship to this problematic through descriptive and narrative language. His often quoted statement that “*The world is full of objects, more or less interesting : I do not wish to add any more*” gave the signal that other conditions were significant parameters in defining the presence of art – namely, the structural emphasis on context through language and the foregrounding of spatial and temporal aspects in culture⁹.

In view of Huebler's statement, as printed in the catalog for Siegelau's famous *January Show* in 1969, it is important to recognize Huebler's position as different from the quotational devices and appropriations deployed by more recently emergent artists in the mid-to-late 80s – “Neo-Conceptualists” like Ashley Bickerton and Haim Steinbach – or even among “Post-Conceptual” artists who were starting to emerge in the late 70s like Sherrie Levine and Louise Lawler.

The tendency towards a “Commodity Art” – a term used, more or less, alternatively with “Neo-Conceptualism” in the 80s – became foregrounded in relation to both relics, such as those by Ronald Jones and Nayland Blake, signifying a social or political comment, and mass-produced images, such as those by Barbara Kruger, Richard Prince, and Jeff Koons, involving some kind of overt publicity strategy. Although each of these artists emanated from some aspect of direct or indirect influence related to early Conceptual Art, their works can be seen in retrospect as somewhat antithetical to the first works shown or printed by Siegelau in the late 60s. Huebler, however, is quick to reveal that the ideas and practices of these later “conceptual” artists did not emerge from the void, but were closely observed in connection with such types of presentation as the use of photographs with separate narrative texts, the use of aphorisms, and the informal relationships of disparate parts to the whole (piece).

The antithetical aspect of early Conceptualism in relation to more recent object-oriented works is not separate from the foregrounding of contextual

issues related to the generalized content of language and the more recent declaration of social and political ideologies through visual forms of deconstruction. Huebler has always adhered to the former notion that the content of his Conceptual Art should remain open rather than focused on a particular message. He has recently stated that he is "interested in the general reference to the sociological, the cohesive desire to work on a socio-political plane without speaking from any set perspective."¹⁰

Since the 80s, which saw a re-emergence of interest in Conceptual Art in the United States after a nearly fifteen year hiatus, the development of idea-based strategies in art has become increasingly problematic due to the absence of a cohesive historical and theoretical understanding of the movement among emerging artists coming out of art schools, particularly in the United States¹¹. This could be the result of the failure of American professors in Universities and Art Schools who have been, generally speaking, antagonistic to Conceptual Art and more formally inclined. There are few exceptions – the School of the Chicago Art Institute and the University of California at San Diego, for example. Certainly, the California Institute of the Arts, where Huebler served both as a Professor and as Dean of the Visual Arts Department throughout the 80s, is the most formidable exception – perhaps, having moved too far in the opposite direction. However, one cannot help but acknowledge a strong bias against Conceptual Art in America, both inside and outside the academy, over the previous two decades. In certain cases where Conceptualism was brought into art schools, the process of hyper-academicization proved so completely over-determined and distanced from other artistic practices that it merely fuelled any predetermined antagonism. This was a major issue for Huebler who quickly recognized the danger not only in his role as an educator, but also in the development of his own work which was, by the beginning of the 80s, becoming increasingly subtle and complex¹².

The earlier pieces by Huebler, beginning in late 1967, began to "dematerialize" the presence and

the necessity of the physical object as a sculptural marker. The irreducible components, once the physical thing is subtracted, were time and space. Huebler then translated these factors into activities in which either the "duration" or the "location" became the focus of concentration in ordering the piece. For example, in *Duration Piece # 4, 1968*, photographs were taken of children jumping rope at intervals of ten, twenty, and thirty seconds. The nine resulting black and white images were scrambled so that the arrangement in a grid could not be read in any sequential order. Time was the pre-eminent factor in the piece and the photographs were made to register various intervals within the activity.

This approach might be contrasted with *Location Piece # 66, 1974*, in which the artist went to an archaeological site near Arad (Israel) where a 5,000 year old village was being excavated. Here he dug a shallow hole and inscribed a "point" on a rock using a ballpoint pen which then became "an authentic artifact of contemporary culture." In this case, Huebler designated the meaning of the point to be "inferred by its finder ... at some indeterminate time in the future." As evidence of his involvement at the site, Huebler presents a map of the location, six photographs documenting the action, and a type-set statement describing the piece.

Although time and space are factors that both pieces share, Huebler gives a particular emphasis to one or the other. In doing so, he establishes a kind of mythological reference to the history and recording of the event. In order to get beyond the delimitations of this fundamental division of time and space, Huebler began to work with "Variable" situations in which the factors would change relative to the concept. For example, in *Variable Piece #1, 1968*, New York City, Huebler again worked with a mapping procedure by drawing three squares in a kind of Albers formation so that the smaller central square was one-half the ratio of the middle square, and the middle square was one-half the ratio of the larger outside square. The

inner-square had four designated corners in which four vertical movements were located (elevators, marked with adhesive tape). The middle square on the map designated four static buildings, and finally, the larger square designated four moving vehicles, also marked with adhesive tape, that would move (by chance) laterally throughout the city. Clearly, the time-space configuration in *Variable Piece #1* is complex enough to warrant another category for ordering an event.

The structuralist paradigm – that is, the relationship between signifier and signified – has always been evident in Huebler's work as illustrated in these three examples from the earlier period. In each case, certain elements or parameters were put into play – each element thereby signifying a specific aspect of the activity or event ; in other words, creating a closed system within the language construct, yet, concurrently, open to meaning or “*content filling*” by the viewer¹³. Thus, the signifying elements in any of these works are bound to that which is signified, thereby constituting the piece. The signs, however, that are constructed within the piece have the power to suggest references of another order, often on the level of myth, as described by the French critic Roland Barthes. A further example of this phenomenon would be Huebler's *Variable Piece #506, Tower of London Series, 1975*. For this work the artist photographed a stone wall in the famous tower and then proceeded to blow-up details that might suggest the configurations of faces. Huebler narrates the possibility that these hypothetical configurations resemble prisoners once held in the tower, such as Anne Boleyn or Sir Thomas More. The presentation of documentation includes the artist's “perception of several faces” by way of photographic blow-ups along with well-known representations of “Famous Tower Prisoners.”

To make the connection between Huebler's photographic activity and the faces of the prisoners is purely conjectural and based on a kind of pseudo-empiricism, a projection of the imagination into the realm of myth that extends beyond that which is actually signified; Whether one actually sees the resemblance that Huebler has indicated is less important than the possibility that these faces may hypothetically be embedded within the stone wall. The structural paradigm, while the basis for Huebler's activity, eventually collapses into the order of myth. The relationship of the signs taken from the stone wall and the previous portrait representations is not a fixed system of references. It is this play, however, that allows the viewer access into Huebler's phenomenology.

The leap from the structural process of signification in Huebler's earlier work to his more challenging and complex phenomenological excavations in recent years begins with his *Variable Piece #70 (In Process), Global, 1971*. Huebler's intention for the piece was stated as follows : “*Throughout the remainder of the artist's lifetime he will photographically document, to the extent of his capacity, the existence of everyone alive in order to produce the most authentic and inclusive representation of the human species.*” There are a couple of significant factors presented in this proclamation that signal the concerns in Huebler's theoretical development over the ensuing decades : one, the factor of mortality in coming to terms with an existential reality not only for himself but for those whom he photographs ; and two, the implication of a system – presumably a mythology – that is structurally based, and yet, at the same time, phenomenological in its direction ; that is, Huebler's language transforms itself into a clarification of essentials with regard to the process of perception and the imaginative incongruities that perpetually subvert the logic of essences in relation to existence. This quest for a

reductive position in relation to what is perceived and imagined by way of fiction, as in his major opus entitled *Crocodile Tears*, is confounded by the underlying factor of mortality. As with the Theatre of the Absurd (Beckett, Pinter, Albee, Arrabal, Ionesco) and the objectified narratives of the French *nouveau roman* writer Alain Robbe-Grillet, this confounding of essences by way of existence ultimately invokes the tragic-comic¹⁴.

Crocodile Tears began as a screenplay in 1979 and was completed in 1981. It was written, more or less, as an art world spoof – an allegory on the spectacular career of a performance artist, fictitiously named Jason James, who becomes unwittingly involved in a vengeful complicity of corporate take-overs and other grand-scale maneuvers. The plot is densely packed with sleazy characters – all of which have targeted Jason for their own selfish interests¹⁵. Hilarious in parts, the synopsis of *Crocodile Tears* is clearly an exaggerated projection of the artist's role in a ruthless society of collectors, dealers, corporate executives, hit-men and explicitly commercial investors.

Huebler decided to transform the unscreened *Crocodile Tears* into a series of works under the general aegis of *Variable Piece #70 (In Process, Global)*. In 1981, he began to use parts of the narrative in various structural permutations which would include various components, such as photographs, comic strips, aphorisms, drawings, paintings, and reproductions. From a semiotic point of view, *Crocodile Tears* has three mediumistic categories: 1) the “Story Boards” (1981-1983); 2) a “Conceptual Comic Strip” (which appeared in the “L.A. Weekly” during the summer 1984 and re-appeared in other contexts in subsequent works)¹⁶; and 3) the *Wall Works* (1984-present)¹⁷. Laminated against this formal

construct are a series of themes taken from the original screenplay. These themes recur in many formats and exist in relation to another series of subtexts, usually related to the names of famous artists whose paintings are imitated for presentation in the *Wall Works*. The predominant themes, appropriated from the original screenplay, and which recur several times, are: *The Signature Artist*, *Lloyd*, *Buried Treasure*, and *The Great Corrector*.

One critic has referred to Huebler's compacted aggregates of visual and textual signifiers as “a labyrinth of interlocking texts, united only by the obsession of his overall concept.”¹⁸ Yet what becomes apparent in these obtuse juxtapositions of screen-play excerpts, mixed with comics, aphorisms, photos and paintings, is the disjuncture of the text in a manner that is truly postmodern. The process of laminating one text against another, of combining one medium with another, of relating a narrative to a visual theme, a plastic theme, an imitation of an original, yet becomes its own original component within the structure of the work – this is a process of unravelling that can only end in the phenomenological. Roland Barthes makes this comment: “*The stake of structural analysis is not the text's truth but its plural; the task, therefore, cannot consist in starting from form in order to perceive, illumine, or formulate content (there would be no need of a structural method) but quite the contrary, in dissipating, deferring, reducing, dissolving the first content under the action of a formal science.*”¹⁹

While Barthes' comment is less phenomenological than post-structural, it does offer a clue in the direction of Huebler. That clue is towards the absurd – the tragic-comic aspect of the embedded text – the text that resides within the collision of the signifiers. Perhaps, the terms of

Huebler's phenomenology are less about the metaphysical and more an index of an existential pragmatism ; that is, where the text begins to dissipate, to dissolve, that is precisely where the absurd aspect of the text begins to make its comment. To see a Mondrian corrected by *The Great Corrector* or to see imitations of Monet, Hicks, Brueghel, or Di Chirico in various syntactical relationships where the play of signifiers becomes hopelessly open to the humor of the everyday world in which art has been secretly excluded and is suddenly invited back, this is a marvelous achievement. Huebler's phenomenology is about the absurd – not as a metaphysical conundrum but as the natural outcome of the impossibility of textual disjuncture. Where the system of time and space no longer weave a simple significance in relation to everyday events, it is only befitting that the fiction of art should intervene – and intervene in such a way that the abrupt subversion of essences becomes a tragic-comic opposition – the kind of opposition that is truly dialectical where no modernist resolution could ever hope to save the day.

Robert C. MORGAN

1. Alain Robbe-Grillet, *Topology of a Phantom City*. Trans. J.A. Underwood, Grove Press, New York, 1977 p. 69.
2. Ann Wilson Lloyd, *Douglas Huebler*, "Contemporanea", October 1990 ; p. 54.
3. Joseph Kosuth, *Art After Philosophy, Parts I and II*, "Art International" 1969, Reprinted in Gregory Battcock, ed., *Idea Art*, Dutton, New York, 1973 ; pp. 77-79.
4. Michael Auping, *Talking with Douglas Huebler*, "LAICA Journal" July-August, 1977 ; p. 44.
5. Douglas Huebler, unpublished biographical statement, 1976.
6. See the selected bibliography in Ronald J. Onorato, *Douglas Huebler*, Exhibition catalog. La Jolla Museum of

Contemporary Art, May 7, 1988 ; pp. 48-50.

7. See Francis Colpitt, *Past and Present Moments of Conceptual Art : The Breadth of Knowledge in Knowledge : Aspects of Conceptual Art*. Exhibition catalog, University Art-Museum, Santa Barbara, January 8-February 23, 1992 ; p. 20.
8. Lloyd, *Huebler*, *op. cit.* p. 55.
9. *January 5-31. 1969*. Exhibition Catalog, Seth Siegelaub, New York, 1969.
10. Lloyd, *Huebler*, *op. cit.* ; p. 54.
11. As a surrogate to this educational vacuum, visiting artist-professors would occasionally recommend readings by French theorists, such as Derrida, Baudrillard, Foucault, Lacan, Barthes, and others – but by the early 80s these "poststructuralists" could scarcely be considered *au courant* by international standards. Furthermore, the reading of these early texts in translation suggested to some students that Conceptual Art was a matter of finding an *external* theory that could operate as a rationale for one's artistic practice. This point of view was somewhat opposite from the notion that ideas emanated from one's individual pursuit of art by way of a gradually-refined reductive position ; that is, language in relation to structure as a consequence of the social, cultural, and aesthetic advances accrued during the 60s. However, the relationship between early Conceptual Art and the more recent varieties of Neo-Conceptualism is not, by any means, a seamless case. From an American perspective, one could suggest that the connection is either happenstantial or economically-based opportunism or both – that successive generations have been more concerned with denouncing their relationship to artists like Huebler than stating it as a source of influence. One could justify the argument that students of Huebler and others, such as John Baldessari and Michael Asher, have tried to deny their influences rather than accept the fact that these artist-professors opened-up a new terrain for the investigation of visual objects. Many of their students were concerned with re-investing the strategies borrowed from Conceptual Art back into painting and what eventually became known as "installation art". For the most part, California Institute of the Arts – otherwise : Cal Arts – was the origin of the "Neo-Conceptual" movement, ranging from David Salle and Matt Mullican to Sherrie Levine and Mike

Kelley. It is almost as if Neo-Conceptualism was born out of denial that the influence of Huebler and Baldessari was so pervasive. In the case of Huebler, one might easily verify the statement that the use of the aphorism (in Barbara Kruger and Jenny Holzer) and the image/text presentation – that is, photos with accompanying typography – was a format invented by Huebler as a contemporary genre. This format was considered as a pre-eminent style in the narrative art of the 70s and 80s, yet without the slightest hint of attribution.

12. In his interview with Michael Auping, *op. cit.*, Huebler states: “I don’t like the idea of anybody teaching conceptual art. I really think it ought not be taught. It’s ridiculous to imagine that it can be taught. It can be talked about, but not taught”; p. 43.

13. Interview with Douglas Huebler, Truro Massachusetts, August 1976.

Note de l'éditeur : L'appréhension des textes structuralistes ou “apparentés” ayant donné lieu aux États-Unis, via la traduction, à une interprétation très particulière — pour ne pas dire assez éloignée — de leurs implications originales et le texte de Robert C. Morgan procédant de ce décalage, l'établissement d'une version cohérente de ce texte en Français n'a pas été possible.

14. Interview with Douglas Huebler, New York City, June 1992.

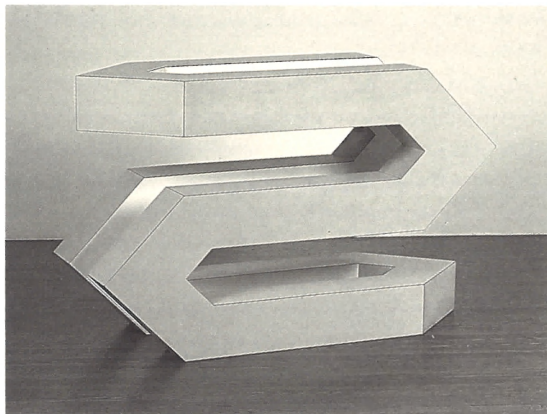
15. See Douglas Huebler, *Crocodile Tears* (Synopsis) in Onorato, *op. cit.* ; pp. 4-7.

16. See Douglas Huebler, *Crocodile Tears*, Exhibition catalog, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1986.

17. An earlier version of the *Wall Works* was shown at the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York, May 10-June 30, 1985. See *Crocodile Tears*, Exhibition catalog. The more recent *Wall Works* through 1988 are documented in Onorato, *Douglas Huebler, op. cit.*

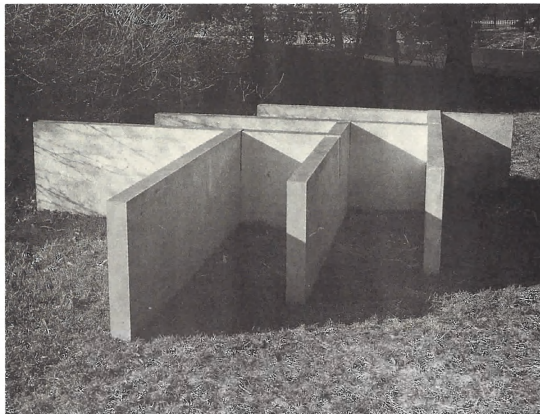
18. Colin Gardner, *Greeking*, LAICA Journal #30, Fall 1987 ; p. 30.

19. Roland Barthes, *New Critical Essays*. Trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1980 ; p. 89.



Truro Series #1, 1966

Bradford Series #14, circa 1967



Douglas HUEBLER

Né le 27 octobre 1924 à Ann Arbor, Michigan
Born October 27, 1924, Ann Arbor, Michigan

Vit et travaille à Truro, Massachusetts
Lives and works in Truro, Massachusetts

Etudes et formations *Studies*

Académie Julian, Paris, 1948
Cleveland School of Art, Ohio, 1948
University of Michigan, Ann Arbor, B.S. 1952 ;
M.F.A. 1955

Enseignement *Teaching*

Miami University, Oxford, Ohio, 1954-57
Bradford College, Bradford, Massachusetts, 1957-73
Harvard University, Cambridge, Massachusetts,
1973-75
California Institute of the Arts, Valencia, California,
1976-1988

Collections publiques *Public Collections*

Addison Gallery of American Art, Andover,
Massachusetts
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
Museum of Modern Art, New York
La Jolla Museum of Contemporary Art, California
Museum of Contemporary Art, Houston, Texas
National Gallery of Australia, Canberra
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Columbia Museum, Columbia, South Carolina (First
Columbia Bi-Annual, 1957, Trustees Purchase Award)
Israel Museum, Jerusalem, Israel
Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham,
Massachusetts
Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland

Stadische Galerie in Lenbachhaus, Munich, Germany
Tate Gallery, London
National Gallery of Canada, Ottawa
Musée d'Art Contemporain de Lyon, France
Musée de Grenoble, France
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris
F.R.A.C. Limousin, Limoges, France

Expositions personnelles *One Person Exhibitions*

- 1953 Phillips Gallery, Detroit, Michigan
1967 Obelisk Gallery, Boston, Massachusetts
1968 Windham College, Putney, Vermont
Seth Siegelau, New York
1969 Eugenia Butler, Los Angeles
1970 Konrad Fischer, Düsseldorf, Germany
Addison Gallery of American Art, Andover,
Massachusetts
Galleria Sperone, Turin, Italy
Galerie Yvon Lambert, Paris
Art & Project, Amsterdam, Holland
1971 Leo Castelli, New York
Konrad Fischer, Düsseldorf, Germany
Art & Project, Amsterdam, Holland
1972 California Institute of the Arts, Valencia,
California
Galerie Yvon Lambert, Paris
Galleria Toselli, Milan
Jack Wendler, London
Konrad Fischer, Düsseldorf, Germany
Leo Castelli, New York
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
1973 Westfalia Kunstverein, Munster, Germany
Kunsthalle, Kiel, Germany
Kunsthalle, Wuppertal, Germany
Kunsthalle, Beilfeld, Germany
Fischer/Sperone Galleria, Rome
Jack Wendler, London
Israel Museum, Jerusalem, Israel

- MTL, Brussels, Belgium
 Museum of Modern Art, Oxford, England
 Leo Castelli, New York
 Nova Scotia College of Art and Design,
 Halifax, Nova Scotia, Canada
- 1974 Lia Rumma, Naples, Italy
 Galleria Sperone, Turin, Italy
 Jack Wendler, London
 MTL, Brussels, Belgium
 Galerie Yvon Lambert, Paris
 Konrad Fischer, Düsseldorf, Germany
 Rolf Preisig, Basel, Switzerland
- 1975 Barbara Cusack, Houston, Texas
 MTL, Brussels, Belgium
- 1976 Sperone Westwater Fischer, Inc., New York
 Leo Castelli, New York
- 1977 Galery Akumulatory 2, Pozan, Poland
 Thomus-Lewallen Gallery, Santa Monica,
 California
- 1978 *Corners*, Rudiger Schöttle, München, Germany
Meditations, Leo Castelli, New York
- 1979 *Recent Works*, Mandeville Art Gallery,
 University of California, San Diego, California
Everyone Alive, 1979, MTL, Brussels, Belgium
 Rudiger Schöttle, München, Germany
 Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland
Douglas Huebler : An Installation, Los Angeles
 County Museum of Art, Los Angeles,
 California
- 1980 *Douglas Huebler : 10+*, Dittmar Memorial
 Gallery, Northwestern University, Evanston,
 Illinois
 Galerie Yvon Lambert, Paris
- 1981 *Douglas Huebler : Crocodile Tears*, Leo
 Castelli Gallery, New York
- 1983 Leo Castelli, 142 Greene Street, New York
- 1984 *In Context*, Museum of Contemporary Art,
 Los Angeles
Douglas Huebler 1968-1984, L.A. Center for
 Photographic Studies, Los Angeles
- 1985 *Douglas Huebler*, La Jolla Museum of
 Contemporary Art, La Jolla, California

- 1989 *Douglas Huebler : Crocodile Tears :*
Recent Additions, Musée d'Art Contemporain,
 Lyon, France
- 1990 Sperone/Westwater Gallery New York
 Richard Kuhlenschmidt Gallery, Los Angeles
 Leo Castelli, New York
 Holly Solomon Gallery, New York
 Galerie Rudiger Schöttle, München
 Lia Rumma, Naples, Italy
- 1991 Johnen & Schöttle, Köln, Germany
- 1992-93 *Une rétrospective en abrégé*, F.R.A.C.
 Limousin, Limoges, France

Expositions collectives

Group Exhibitions

- 1953 *Concepts for Examining Concepts*, Phillips
 Gallery, Detroit, Michigan
- 1957 *Biennial*, Corcoran Gallery, Washington, D.C.
Biennial, Columbia Museum, Columbia, South
 Carolina
- 1966 *Primary Structures*, Jewish Museum,
 New York
Sculpture U.S.A., Whitney Museum of
 American Art, New York
- 1967 *Six Sculptors*, Pennsylvania State
 University, Abington, Pennsylvania
Cool Art, Aldrich Museum, Ridgefield,
 Connecticut
- 1968 *Outdoor Sculpture*, Tufts University, Medford,
 Massachusetts
- 1969 *January 5-31, 1969*, Seth Siegelau, New York
Electric Art, University of California,
 Los Angeles
Conception, Perception, Eugenia Butler,
 Los Angeles
March Show, Seth Siegelau, New York
When Attitude Becomes Form, Kunstthalle,
 Bern, Switzerland
Op losse Schroven, Stedelijk Museum,
 Amsterdam, Holland
No.7, Paula Cooper Gallery, New York



*January 5-31, 1969, Robert Barry, Douglas Huebler,
Joseph Kosuth, Lawrence Weiner. (Ph. Seth Siegelau.)*

- Language III*, Dwan Gallery, New York
Summer Show, Seth Siegelau, New York
Wall Show, Ace Gallery, Los Angeles
 557.087, Seattle Art Museum, Seattle, Washington
Propect 69, Kunsthalle, Düsseldorf, Germany
Konzeption / Conception, Städtisches Museum, Leverkusen, Germany
Numbers, San Francisco Art Institute, San Francisco, California
The Moon, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts
Artists and Photographs, Multiples Inc., New York
- 1970 *The Highway*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania
19 Paris IV 70, (organ. Michel Claura), Seth Siegelau, Paris
Exhibition Book, Studio International, London
Conceptual Art and Conceptual Aspects, New York Cultural Center, New York
Information, Museum of Modern Art, New York
Nirvana, Kyoto, Japan
- 1971 *The Boardwalk Show*, (re-organ. Protech/Rivkin, Washington, D.C.), Atlantic City, New York
Earth, Air, Fire, Water : Elements of Art, Museum of Fine Arts, Boston
Situations / Concepts, Innsbruck, Austria
Sonsbeek 71, Arnhem, Holland
Books and Multiples, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania
 CAYC, *Arte de Sistemas*, Buenos Aires, Argentina
At The Moment, Frankopanska, Zagreb, Yugoslavia
Pier 18, Museum of Modern Art New York
This is not There, Everson Museum of Art, Syracuse, New York
- 1972 *The World Uprising*, Imaginary Space Center (sic), Nagano-Ken, Japan
Random, Kunsthistorisches Institut, Utrecht, Holland
Konzept / Kunst, Kunstmuseum, Basel, Switzerland
Documenta V, Kassel, Germany
Das Konzept ist Die, Westfälischer Kunstverein
- 1973 *Als Boek*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland
T-5, Galerie Zagreba, Zagreba, Yugoslavia
Bilder Objekt Filme Konzepte, Städtische Galerie in Lenbachhaus, München, Germany
Contemporanea, Rome
- 1974 *Als Now*, Washington, D.C.
Idea and Image in Recent Art, Chicago Art Institute, Chicago, Illinois
Projekt 74, Wallraf/Richardtz Museum, Köln
Time and Transformations, Lowe Art Museum, University of Miami, Miami, Florida
- 1975 *New Media*, Konsthall, Malmö, Sweden
Visual / Verbal, University of California, Santa Barbara, California
Saltoarte (je / nous), Musée d'Ixelles, Brussels, Belgium
Lives, The Fine Arts Building, New York
- 1976 *Drawing Now*, Museum of Modern Art, New York
Survey-part II, Sable-Castelli Gallery, Ltd., Toronto, Canada
Seventy-Second American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago
Ideas on Paper 1970-76, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago
Art World, The Whitney Museum of American Art, (downtown branch), New York
The Artist and the Photograph, Israel Museum, Jerusalem
- 1977 *A collection of New Art For Jimmy Carter*, Georgia Museum of Art, Athens, Georgia
Artists' Maps, Philadelphia College of Art, Philadelphia, Pennsylvania
Two Decades of Exploration : Hommage to

- Leo Castelli on the Occasion of his 20th Anniversary*, Newport
 Art Association, Newport, Rhode Island
Time in Three Parts, Philadelphia College of Art, Philadelphia, Pennsylvania
Words at Liberty, Museum of Contemporary Art, Chicago
A View of a Decade, Museum of Contemporary Art, Chicago Illinois
American Narrative / Story Art : 1967-1977, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas.
 Travelled to : Contemporary Arts Center, New Orleans, Louisiana ; Winnipeg Art Gallery, Manitoba, Canada ; University Art Museum, University of California, Berkeley ; University of California, Santa Barbara (> 1978).
- 1978 *Conceptual Arts*, Julian Pretto Gallery, New York
Narration, Institute of Contemporary Art, Boston
Point, Philadelphia College of Art, Philadelphia, Pennsylvania
- 1979 *Words Words*, Museum Bochum, Bochum, Germany ; Palazzo Ducale, Genova, Italy
Artists and Books : The Litheral Use of Time, Ulrich Museum of Art
 Wichita State University, Wichita, Kansas
- 1980 *Yvon Lambert at Paula Cooper*, Paula Cooper Gallery, New York
Contemporary Art in Southern California, High Museum of Art, Atlanta, Georgia
- 1981 *Internationale Ausstellung Köln 1981*, Köln
- 1982 *Target III : In Sequence*, (Photographic Series, Sequences and Sets from the Target collection of American Photography), Museum of Fine Arts, Houston, Texas
Castelli and his Artists : 25 Years (organ. Aspen Center for the Visual Arts), La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California ; Aspen Center for the Visual Arts, Aspen, Colorado ; Leo Castelli, New York ; Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon ; Laguna Gloria Art Center, Austin, Texas
- 1983 *Comment*, Long Beach Museum of Art, Long Beach, California
- Master Works of Conceptual Art*, Gallery Paul Maenz, Köln
Fragment / Fragmentary / Fragmentation, The New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut
- 1984 *Verbally Charged Images*, Independant Curators Inc., New York ; Queens Museum, Flushing, New York ; USF Art Galleries, University of South Florida, Tampa ;
 University Art Gallery, San Diego State University, San Diego, California ; Art Gallery, California State College, San Bernadino, California
Castelli at Art Center, Art Center College of Design, Pasadena, California
Summer Exhibition / 20 years of collecting, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland.
10th Anniversary Exhibition, Hirshhorn Museum, Washington, D.C.
- 1985 *The Maximal Implications of the Minimal Line*, Edith C. Blum Art Institute, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York
Drawings, Richard Kuhlenschmidt Gallery, Los Angeles
Funny Art, Concord Gallery, New York
A second Talent : Painters and Sculptors Who Are Also Photographers, Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut
An American Renaissance : Painting and Sculpture Since 1940, Museum of Art, Fort Lauderdale, Florida
- 1986 *The Real Big Picture*, The Queens Museum, Queens, New York
 Leo Castelli, Chicago International Art Expo, Chicago
- 1987 *Leo Castelli & His Artists : 30 years of Promoting Contemporary Art*, Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico D.F.
Conceptual Languages, Galerie Schema, Florence, Italy
 Galerie Johnen & Schöttle, Köln
- 1989 *Words*, Tony Shafrazi Gallery, New York
- 1989 *L'art conceptuel, une perspective*, A.R.C., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

- 1990 *Art conceptuel / Formes conceptuelles*,
Galerie 1900-2000, Paris
Word as Image : American Art 1960-1990,
Milwaukee Art Museum, Milwaukee,
Wisconsin
- 1992 *Stars in Florida*, Museum of Art, Fort
Lauderdale, Florida
The Power of the City / The City of Power,
Whitney Museum Downtown, New York, NY
The Photographic Order : from Pop to Now,
International Center of Photography,
New York, NY
Knowledge : Aspects of Conceptual Arts,
University Art Museum, Santa Barbara,
California

Bibliographie sélective Selected Bibliography

- 1966 **Kynaston McShine**, "Primary Structures",
The Jewish Museum, New York
- 1968 "Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler,
Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris,
Lawrence Weiner - The Xerox Book",
Siegelaub / Wendler, New York
Douglas Huebler, cat. "November 68", *Seth
Siegelaub*, New York
- 1969 "Artists and Photographs", *Multiples Inc.*,
New York
"Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan
Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol
Lewitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd.,
Robert Smithson, Lawrence Weiner", *Seth
Siegelaub*, New York
"Prospect", *Kunsthalle Düsseldorf*
"When Attitudes Become Form", *Kunsthalle
Bern*
Jack Burnham, "Real Time Systems",
Artforum - September
Germano Celant, "Arte Povera", *Praeger
Publishers*, New York
Joseph Kosuth, "Art After Philosophy, Part
I", *Studio International* - October
"Art After Philosophy, Part II", *Studio
International* - November
"Art After Philosophy, Part III", *Studio
International* - December
Arthur R. Rose, "Four Interviews with
Barry, Huebler, Kosuth, Weiner", *Arts
Magazine* - February
David L. Shirey, "Impossible Art - What it
is", *Art in America* - May-June
- 1970 "Douglas Huebler", Addison Gallery of
American Art, Andover Massachusetts
David Antin, "Lead Kindly Blight : Ecological
Year for Artists", *Art News* - November
Jack Burnham, "Alice's Head : Reflexions
on Conceptual Art", *Artforum* - February
Jack Burnham, "Software", The Jewish
Museum, New York
Donald Karshan, "Conceptual Art and
Conceptual Aspects", *New York Cultural
Center*
Lucy R. Lippard, "48-Pages Exhibition ?",
Studio International - July
Lucy R. Lippard, "Groups", *Studio
International* - March
Kynaston McShine, "Information", Museum
of Modern Art, New York
Bitite Vinklers, "Art and Information :
'Software', at the Jewish Museum", *Arts
Magazine* - September
- 1971 **David Antin & Virginia Guenther**, "Earth
Air Fire Water : Elements of Art", *Museum of
Fine Arts Boston*
Jack Burnham, "The Structure of Art",
Braziller, New York
Willis Domingo, "In the Galleries", *Arts* -
September-October
- 1972 **David Antin**, "Talking at Pomona",
Artforum - September
Christopher C. Cook, "Douglas Huebler",
cat. *Museum of Fine Arts Boston*
Klaus Honnef, "Concept Art", Köln
Douglas Huebler & Budd Hopkins,
"Concept vs. Art Object, A Conversation
between Douglas and Budd Hopkins", *Arts
Magazine* - April

- April Kingsley**, "Douglas Huebler", *Artforum* - May
- April Kingsley**, "Letters", *Arts Magazine* - May
- Lucy R. Lippard**, "Douglas Huebler ; Everything about Everything", *Art News* - December
- Ursula Meyer**, "Conceptual Art", *E.P. Dutton, Inc.*, New York
- 1973 **Klaus Honnef**, "Douglas Huebler", *Art and Artist* - January
- Douglas Huebler**, "Variable Piece 4, Secrets", *Printed Matter Inc.*, New York
- Lucy R. Lippard**, "Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972", *Praeger Publishers*, New York
- Lynda Morris**, (Review), *Studio International* - April
- Harold Rosenberg**, "Myths and Rituals of the Avant-Garde", *Art International* - September ; Reprinted from *The New Yorker* - February 24, 1973
- 1974 **Jack Burnham**, "Huebler's Pinwheel and the Letter Tau", *Arts Magazine* - October
- Jeremy Gilbert-Rolfe**, "Douglas Huebler's Recent Work", *Artforum* - February
- Douglas Huebler**, "Two Recent Works", *Studio International* - December
- Allan Kaprow**, "Education of the Un-Artist III", *Art in America* - January
- Gerd De Vries**, "On Art : Artist's Writings on a Changed Notion of Art after 1965", Köln
- 1975 **Douglas Huebler**, "Selected Drawings 1968-1973", *Galleria Sperone*, Turin
- Murray Bail**, "Huebler, Contemporary Portraits", *University of Queensland Press*, St. Lucia, Queensland, Australia
- Amy Goldin**, "The Post-perceptual portrait", *Art in America* - January
- 1977 "Bulletin", *Georgia Museum of Art*, The University of Georgia, Athens
- "Time", *Philadelphia College of Art*
- Michael Auping**, "Talking with Douglas Huebler", *LAICA Journal* - July-August
- Paul Schimmel**, "American Narrative/Story Art : 1967-1977", *Contemporary Arts Museum*, Houston
- 1978 "A Selection of Conceptual Works by Eight American Artist and Photographers", *Multiples Inc*, New York
- 1979 **René Denizot**, "Play..." (& other reprinted texts by **J. Burnham**, **L. R. Lippard**, **A. Kingsley**, **J. Gilbert-Rolfe**), cat. *Stedelijk Van Abbemuseum*, Eindhoven, Holland
- Roger Horowitz**, "Douglas Huebler, The Transparent Wall", cat. *Los Angeles County Museum of Art*, California
- Douglas Huebler**, "Conceptual Comments", *LAICA Journal* - June-July
- Robert C. Morgan**, "Conceptual Art and the Continuing Quest for a New Social Context", *Journal* - June-July
- 1980 **Germano Celant**, "Das Bild einer Geschichte 1956/1976, Die Sammlung Panza di Biumo", *Electa*, Milan
- Elaine A. King**, "Douglas Huebler 10+", cat. *Dittmar Memorial Art Gallery*, Northwestern University, Evanston, Illinois
- 1981 **Robert C. Morgan**, "Conceptual Art and Photographic Installations : The Recent Outlook", *Afterimage* - December
- 1982 "Castelli and his artists / 25 years", *Aspen Center for the Visual Arts*, Aspen, Colorado
- Douglas Huebler**, "Sabotage or Trophy ? Advance or Retreat ?", *Artforum* - May
- Paul Stimson**, "Fictive escapades : Douglas Huebler", *Art in America* - February
- 1983 **Connie Fitzsimons**, "Comment", *Long Beach Museum of Art*, California
- 1984 **Nina Felshin**, "Verbally Charged Images", *Independent Curators Inc.*, New York
- Howard N. Fox**, "Content, A Contemporary Focus 1974-1984" (with essays by **Fox**, **Miranda McClintic** and **Phyllis Rosenzweig**), *Hirschhorn Museum and Sculpture Garden*, Washington, D.C.
- James Hugunin**, "Douglas Huebler ; The Map and the Territory", *Los Angeles Center for Photographic Studies*

- D.E. James**, "Art Wit", *Artweek* - July 30
- 1985 **Douglas Huebler**, "Crocodile Tears", *Albright Knox Art Gallery & CEPA Gallery*, Buffalo, New York
- 1986 **Colin Gardner**, "Reviews : Douglas Huebler", *Artforum* - March
- Douglas Huebler**, "Crocodile Tears", *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles
- 1987 **Howard N. Fox**, "Avant-garde in the Eighties", *Los Angeles County Museum of Art*
- Colin Gardner**, "Greeking", *LAICA Journal* - Fall
- Andy Grundberg & Kathleen McCarthy Gauss**, "Conceptual Art and the Photography of Ideas -Photography and Art, Interactions Since 1946", *Abbeville Press*, New York
- 1988 **Ronald J. Onorato**, "Douglas Huebler", cat. *La Jolla Museum of Contemporary Art*, California
- Colin Gardner**, "The World According to Douglas Huebler", *Artforum* - November
- 1989 **Claude Gintz**, "L'art conceptuel, une perspective", éd. A.R.C. *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*
- Robert C. Morgan**, "The Situation of Conceptual Art", *Arts* - February
- "L'art des années 60 et 70 - La collection Panza", éd. *Musée d'art contemporain de Lyon & Musée d'art moderne de St-Etienne*
- 1990 **Christian Schlatter**, "Art conceptuel formes conceptuelles", éd. *galerie 1900-2000*, Paris
- Eleanor Heartney**, "Douglas Huebler : Leo Castelli", *Art in America* - July
- David Reisman**, "Douglas Huebler : Leo Castelli", *Artscribe* - Summer
- David Pagel**, (Review), *Flash Art* - Summer
- Anne Wilson Lloyd**, "Douglas Huebler / Interview", *Contemporanea* - September
- John Miller**, "Douglas Huebler : Holly Solomon Gallery", *Artforum*
- Gretchen Faust**, (Review), *Arts* - December
- 1991 **Sabine P. Vogel**, "Douglas Huebler : Eine Strategie für Einfache Phänomene", *Artis* - November
- Robert C. Morgan**, "Word, Document, Installation", *Arts* - May
- 1992 **Francis Colpitt**, Cat. "Knowledge : Aspects of Conceptual Art", *Santa Barbara University Art Museum*, California
- 1993 **Frédéric Paul**, "D.H., une rétrospective en abrégé", *Art Présence* - Janvier-Février
- Jacinto Lageira**, "Le retour d'un conceptuel", *Beaux Arts Magazine*, Janvier
- Frédéric Paul**, "D.H. est toujours un véritable artiste / D.H. is Still a Real Artist", cat. "Douglas Huebler", *F.R.A.C. Limousin*, Limoges (bilingual edition)
- D. Huebler - F. Paul**, "Interview", cat. *F.R.A.C. Limousin*
- Robert C. Morgan**, "Huebler's Phenomenology", cat. *F.R.A.C. Limousin*
- René Denizot**, "Jeu... / Play...", cat. *F.R.A.C. Limousin*
- Philippe Piguet**, "Des mots, des photos, des oiseaux", *La Croix* - 24-25 janvier
- Compte-rendu, *L'oeil* - janvier-février
- Brigitte Ollier**, "Douglas Huebler, fakir à malices", *Libération* - 25 janvier
- Michel Guerrin**, "Les expériences folles de Douglas Huebler", *Le Monde* - 2 février
- Didier Arnaudet**, "Douglas Huebler", *Art Press* n° 177 - février
- Alain-Henri François**, "Conceptuel", *Voir* n° 95 - Février
- Lise Guéhenneux**, "Un saboteur", *Révolution* n° 679 - 5-11 mars

THE PHENOMENOLOGICAL ESSENCE OF THESE WORDS HAS BEEN FOREVER ALTERED AS A
CONSEQUENCE OF HAVING BEEN READ.

L'ESSENCE MÊME DE CES QUELQUES MOTS SERA À JAMAIS DÉNATURÉE PAR LE SIMPLE FAIT
D'AVOIR ÉTÉ LUS.

THE SURFACE ABOVE REFLECTS AN INDETERMINATE AMOUNT OF LIGHT WHEN THIS BOOK IS OPEN TO
THESE PAGES BUT IS ABSOLUTELY NON-REFLECTIVE WHEN THE
BOOK IS CLOSED.

CETTE SURFACE REFLÈTE UNE QUANTITÉ DE LUMIÈRE INDÉTERMINÉE QUAND CE LIVRE EST OUVERT
À CETTE PAGE, EN REVANCHE ELLE NE PEUT ABSOLUMENT RIEN
REFLÉTER QUAND CE LIVRE EST FERMÉ.

THE ABOVE SURFACE IS ABSORBING, AT THIS INSTANT, AN INDETERMINATE AMOUNT OF HEAT
RADIATING FROM THE BODY OF ITS PERCIPIENT.

LA SURFACE CI-DESSUS EST EN TRAIN D'ABSORBER UNE QUANTITÉ INDÉTERMINÉE DE CHALEUR
ÉMANANT DU CORPS DE CELUI QUI LA REGARDE.

FOR THE ENTIRE TIME THAT THE READER READS THESE WORDS HE, OR SHE WILL ALMOST CERTAINLY
HAVE NO EGO.

LE LECTEUR (OU LA LECTRICE) N'AURA PROBABLEMENT AUCUNE CONSCIENCE DE LUI-MÊME PENDANT
LA LECTURE DE CES QUELQUES MOTS.

THIS SURFACE CONSTITUTES A DRAWING THAT WILL BE COMPLETED AFTER ITS PERCIPIENT HAS :
LOOKED AT IT
BREATHED TOWARD IT
READ THESE WORDS
FORGOTTEN THEM.

LE DESSIN QUE CONSTITUE CETTE SURFACE NE SERA RÉELLEMENT ACHEVÉ QUE LORSQUE LE LECTEUR :
L'AURA REGARDÉ
AURA SOUPIRÉ DESSUS
AURA LU CES QUELQUES MOTS
LES AURA OUBLIÉS.

FOR THE ENTIRE TIME THAT THE READER READS THESE WORDS HE, OR SHE WILL EXIST FREE FROM HISTORY.

LE LECTEUR (OU LA LECTRICE) SERA HORS DU TEMPS PENDANT LA LECTURE DE CES QUELQUES MOTS.

THIS SURFACE MAY NEVER AGAIN BE THE SUBJECT OF PERCEPTION.

AUCUN REGARD NE SE PORTERA PEUT-ÊTRE PLUS JAMAIS SUR CETTE SURFACE.

Remerciements :
Acknowledgements :

L'artiste
Robert Barry
Jonathan Bass
Daniel Chatton
René Denizot
Lance Fung
Anton Herbert
Giovanna Minelli
Ghislain Mollet-Viéville
Robert C. Morgan
Alain Otero Del Val
Nathalie Pierron
Seth Siegelaub
Holly Solomon
Gian Enzo Sperone
Van AbbeMuseum, Eindhoven
Stephani Weinchel

Les prêteurs - *the lenders* :
Holly Solomon Gallery, New York
Leo Castelli, New York
La galerie Yvon Lambert, Paris
La galerie Rüdiger Schöttle, Paris
Johnen & Schöttle, Köln
Le Musée d'Art Contemporain de Lyon
Le Musée de Grenoble
Le Musée National d'Art Moderne, Paris

EDF-GDF Services Haute-Vienne
Le Conseil Régional du Limousin
L'Agence Technique Culturelle Régionale
du Limousin
Le Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture:
Délégation aux Arts Plastiques
La Direction Régionale des Affaires Culturelles
du Limousin

Edition

Textes :

René Denizot

Douglas Huebler

Robert C. Morgan

Frédéric Paul

Conception générale, ligne graphique :

Frédéric Paul

Traduction :

Jonathan Bass > *anglais*

J. Bass, Giovanna Minelli, F. Paul > *français*

Crédits Photographiques :

Leo Castelli, New York

Arnaud Fabre, Limoges

Douglas Huebler

Johnen & Schöttle, Köln

Frédéric Magnoux, Limoges

Seth Siegelau

Holly Solomon Gallery, New York

Photogravure :

Equinox, Limoges

Impression :

GDS Imprimeurs, Limoges

Tirage : 3000 ex.

Dépôt légal :

1er trimestre 1993

© Douglas Huebler

Les auteurs

F.R.A.C. Limousin

I.S.B.N. 2 908257 10 6

Fonds Régional d'Art Contemporain du Limousin
"Les Coopérateurs"
Impasse des Charentes - 87100 Limoges / France
Tél. (33) 55 77 08 98 - Fax (33) 55 77 90 70

Présidente: Bernadette Bourzai, Vice-Présidente du Conseil
Régional du Limousin
Directeur, commissaire des expositions: Frédéric Paul
Assistante : Christine Sussingéas
Service éducatif : Anne Courgnaud
Secrétariat : Michelle Demay
Distribution et accueil : Pascal Gizardin
Equipe technique: Françoise Alexandre, Laurent Cagnon,
Arnaud Fabre

CET OUVRAGE A ETE PUBLIE A L'OCCASION
PUBLISHED ON THE OCCASION OF

DE L'EXPOSITION DE DOUGLAS HUEBLER:
DOUGLAS HUEBLER'S EXHIBITION

F.R.A.C. LIMOUSIN
"LES COOPERATEURS"
LIMOGES, 11 XII.1992-15.III.1993

F.R.A.C. Limousin / Publications

"1983-1989 : Première époque": la collection
216 pp. 15 pl. N/B, 30 pl. coul.
Prix public *Public price*: 150 FF
ISBN: 2 908257 00 9

Paul POUVREAU: Oeuvres 1980-1989
Textes: Jean-Michel Phéline, Frédéric Paul
60 pp. 30 pl. N/B (bitons), 16 pl. coul.
Prix public *Public price*: 80 FF
ISBN: 2 908257 01 7

Martine ABALLEA: Essai de rétrospective
Texte: Michel Nuridsany / Interview: Jérôme Sans
English translation
81 pp. 2 pl. N/B (bitons), 22 pl. coul.
Prix public *Public price*: 100 FF - 20 US \$
ISBN: 2 908257 02 5

Boyd WEBB: Oeuvres-Works: 1988-1990
Texte: Frédéric Paul - *English translation*
108 pp. 6 pl. N/B, 32 pl. coul.
Prix public *Public price*: 150 FF - 30 US \$
ISBN: 2 908257 03 3

Shirley JAFFE: Oeuvres - Works: 1983-1991
Texte: Frédéric Paul / Interview: Catherine Lawless
English translation
115 pp. 27 pl. coul.
Prix public *Public price*: 150 FF - 30 US \$
ISBN: 2 908257 04 1

William WEGMAN: L'oeuvre photographique - Photographic Works: 1969-76
Textes: William Wegman, Frédéric Paul
English translation
224 pp. 256 pl. N/B (dont 233 bitons)
Prix public *Public price*: 250 FF - 50 US \$
ISBN: 2 908257 05 X

François RIGHI: Summa Pavonica
Textes: François Righi, Frédéric Paul / Interview: Ramon Tio Bellido
174 pp. 22 pl. N/B, 73 pl. coul.
Prix public *Public price*: 220 FF
ISBN: 2 908257 06 8

Richard MONNIER: 1977-1992
Textes: Richard Monnier, Alfred Pacquement
Frédéric Paul / Interview: Françoise Guichon

English translation
108 pp. 27 pl. N/B, 15 pl. coul.
Prix public *Public price*: 220 FF - 40 US \$
ISBN: 2 908257 07 6

Lynne COHEN: L'endroit du décor - Lost and found
Textes: Jean-Pierre Criqui, Johanne Lamoureux, Frédéric Paul / Interview: Ramon Tio Bellido
English Translation
108 pp. 50 pl. N/B
Prix public *Public price*: 160 FF - 30 US \$
ISBN: 2 908257 08 4

Jean-Jacques LE TESTU: Une hypothèse biographique
Textes: Jean-Jacques Le Testu, Frédéric Paul
36 pp. 14 pl. couleurs
Prix public *Public price*: 50 FF
ISBN: 2 908257 09 2

En préparation: **Joachim Mogarra.**

Distribution France :
F.R.A.C. Limousin
"Les Coopérateurs"
Impasse des Charentes
87100 Limoges
Tel : 55 77 08 98
Fax : 55 77 90 70

North American Distribution :
DAP/Distributed Art Publishers
636 Broadway
Room 1208
New York, NY 10012
Tel : 212 473 5119
Fax : 212 673 2887

European Distribution :
Idea Books
Nieuwe Herengracht 11
1011 RK Amsterdam
The Netherlands
Tel : 31 20 622 6154
Fax : 31 20 620 9299

