

THE

RECORD

AS

ARTWORK

FROM

FUTURISM

TO

CONCEPTUAL

ART



The Collection of Germano Celant



THE

RECORD

AS

ARTWORK

FROM

THE KITCHEN CENTER
59 Wooster St. 925-3615
Entrance at 484 Broome **St.**
NYC, NY 10012

FUTURISM

The Fort Worth Art Museum
Fort Worth, Texas
December 4, 1977 - January 15, 1978

TO

Moore College of Art Gallery
Philadelphia, Pennsylvania
February 3 - March 8, 1978

CONCEPTUAL

Musee d'Art Contemporain
Montreal, Quebec, Canada
September 7 - October 22, 1978

ART

Museum of Contemporary Art
Chicago, Illinois

Table of Contents

Introduction by Anne Livet	6-13
<i>The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art</i> by Germano Celant	14-95
Discography	96-107
Record Producers	108-109
Biography of Germano Celant	110-111
List of Works	112-121

Copyright 1977 The Fort Worth Art Museum
All rights reserved. Printed in U.S.A.

No part of this book may be reproduced in any form whatsoever without permission in writing from the publishers, except by a reviewer who wishes to quote brief passages in connection with a review written for inclusion in a magazine or newspaper or broadcast.

Library of Congress Catalog Card
No. 77-92174.

Acknowledgments

From 1971 until the present, during my research on "The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art," I have enjoyed the cooperation of many people and friends whose support and help have contributed a great deal to the outcome of this endeavor. Therefore, I want to express my thanks to the following people for their most valuable assistance: Gino de Maggio, Milan; Henri Chopin, Paris; Ileana and Michael Sonnabend, Paris; Paolo Cardazzo, Venice; René Block, Berlin; Kasper König, New York; *Domus* and *Flash Art* magazines, Milan; Museum of Contemporary Art, Chicago; Maurizio Nannucci, Florence; Sarkis, Paris; Yvon Lambert, Paris; Hansjorg Mayer, Stuttgart; Guy Schraenen, Antwerp; Jack Goldstein, New York; Roselee Goldberg, London; Françoise Lambert, Milan; Ricke, Cologne; Joe Potts, Los Angeles; Rudi Fuchs, Eindhoven; Leo Castelli, New York; Michael Snow, Toronto; Walther König, Cologne; and Jaap Rietman, New York. A special thanks goes to Richard Cork of *Studio International*, London, for having published Brian Collinge's translation of my original essay, to Luis Gargiulo, Fort Worth, who translated my additions, and to Vittorio Dapelo, Genoa, for his technical assistance.

Introduction par Anne Livet	6-13
Le disque, médium artistique: du futurisme à l'art conceptuel par Germano Celant	14-95
Discographie	96-107
Producteurs de disques	108-109
Biographie de Germano Celant ...	110-111
Liste des oeuvres	112-121

Tous droits réservés. Imprimé aux Etats-Unis

La reproduction de toute partie du présent catalogue sous quelque forme que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite de la maison d'édition, sauf par les critiques qui désirent en citer de brefs extraits aux fins de recension ou de critique écrite pour une revue, un journal ou une émission.

Library of Congress, fiche de catalogue no 77-92174.

De 1971 jusqu'à maintenant, pendant mes recherches sur "Le disque, médium artistique: du futurisme à l'art conceptuel", j'ai bénéficié de la collaboration de nombreuses personnes et amis, dont l'aide et l'appui ont contribué dans une large mesure à la réalisation de mon entreprise. Je voudrais donc exprimer ma reconnaissance pour leur aide précieuse aux personnes suivantes: Gino di Maggio, Milan; Henri Chopin, Paris; Ileana et Michael Sonnabend, Paris; Paolo Cardazzo, Venise; René Block, Berlin; Kasper König, New York; les revues *Domuset Flash Art*, Milan; le Museum of Contemporary Art, Chicago; Maurizio Nannucci, Florence; Sarkis, Paris; Yvon Lambert, Paris; Hansjorg Mayer, Stuttgart; Guy Schraenen, Anvers; Jack Goldstein, New York; Roselee Goldberg, Londres; Françoise Lambert, Milan; Ricke, Cologne; Joe Potts, Los Angeles; Rudi Fuchs, Eindhoven; Leo Castelli, New York; Michael Snow, Toronto; Walther König, Cologne; et Jaap Rietman, New York. Une pensée spéciale va à Richard Cork, de *Studio International*, Londres, qui a publié la traduction de Brian Collinge de la version originale de mon essai, à Luis Gargiulo, Fort Worth, qui a traduit les ajouts, et à Vittorio Dapelo, Gênes, pour son aide technique. Je suis reconnaissant à Paola Parodi, dont le patient travail de classification a été

I am grateful to Paola Parodi, whose patient work of classification and filing has been extremely valuable. I was also very lucky to have the friendly cooperation of Carlo Bertelli, Rome, and assistance from "Calcografia Nazionale," Rome, which has supported and made possible my research. I am also grateful to Sidney B. Felsen, Gemini G.E.L., Los Angeles; Mr. and Mrs. Leo Castelli, New York; and The Norton Simon Museum of Art, Pasadena, for lending their collections of Marcel Duchamp's *Rotoreliefs* to the exhibition in Fort Worth. Finally, I want to express my gratitude for encouraging me to circulate my collection in the United States and Canada to Anne Livet and Jay Belloli, The Fort Worth Art Museum, Texas, who, with their enthusiasm, have made possible this exhibition.

I would also like to extend my appreciation to the fine staff of The Fort Worth Art Museum who assisted in organizing and presenting the exhibition and in preparing the catalogue. Barry Whistler, David Jensen and Joe Fawbush are responsible for the excellent installation; Marcia Mendes was responsible for the organization and circulation of the exhibition; Charmaine Bruton, Jarron Jewell, Susan Petty, Linda Schubert and Pam Edwards provided superb assistance in editing and coordinating the catalogue; and Marge Goldwater was generous with recommendations and

support. Christy Harris, Allen Oney, Becki Stephens and Rick Venable assisted with the installation and other organizational details. I would like to thank Radio Shack, a Tandy Corporation, for generously agreeing to lend the sound equipment necessary for the exhibition and Stafford-Lowdon Co. for their generous support in printing the catalogue. The graphic designers, Ivan Chermayeff, Stephan Geissbuhler and Lou Scrima of Chermayeff and Geismar Associates, New York, are responsible for the superb design of the catalogue, poster and installation, and I am deeply grateful to them and to Sandra Sawyer, Fort Worth, who conscientiously implemented their design.

Germano Celant

extrêmement précieux. J'ai aussi eu la chance de bénéficier de l'amicale collaboration de Carlo Bertelli, Rome, et l'appui de "Calcografia Nazionale", Rome, qui a rendu possibles mes recherches. Je remercie Sidney B. Felsen, Gemini G.E.L., Los Angeles; Mr. and Mrs. Leo Castelli, New York; et The Norton Simon Museum of Art, Pasadena, qui ont prêté leurs collections des *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp pour l'exposition de Fort Worth. Enfin, je voudrais exprimer toute ma gratitude à Anne Livet et Jay Belloli, du Fort Worth Art Museum (Texas), qui m'ont encouragé à faire circuler ma collection aux Etats-Unis et au Canada et dont l'enthousiasme m'a aidé à réaliser l'exposition.

Je voudrais aussi exprimer toute mon estime au personnel incomparable du Fort Worth Art Museum, qui a contribué à l'organisation et à la présentation de l'exposition ainsi qu'à la préparation du catalogue. L'excellente installation est due à Barry Whistler, David Jensen et Joe Fawbush; Marcia Mendes s'est chargée de l'organisation et de la circulation de l'exposition; Charmaine Bruton, Jarron Jewell, Susan Petty, Linda Schubert et Pam Edwards ont mis leurs compétences au service de la mise au point du catalogue; et Marge Goldwater, qui n'a pas ménagé ses conseils et son appui Christy Harris, Allen Oney, Becki Stephens et Rick Venable ont assisté avec l'installation

et d'autres aspects de l'organisation. Je voudrais également remercier Radio Shack, Tandy Corporation, qui a aimablement consenti au prêt du matériel de son nécessaire pour l'exposition et Stafford-Lowdon Co. qui a généreusement imprimé le catalogue. Les graphistes Ivan Chermayeff, Stephan Geissbuhler et Lou Scrima, de Chermayeff and Geismar Associates, New York, ont conçu le splendide design du catalogue, des affiches et de l'installation; je leur dois toute ma gratitude, ainsi qu'à Sandra Sawyer, Fort Worth, qui a consciencieusement réalisé leur conception.

Germano Celant

Anne Livet
Curator

This exhibition presents the extensive art record collection of internationally recognized art critic Germano Celant, and includes approximately 100 records and album covers recorded and frequently designed by some of the most important modern artists in both Europe and the United States. The visual material — records, albums, and in some cases, fold-outs — designed by each artist provides an overview of art from Italian and Russian Futurism to the conceptual, environmental and performance art of the 1970's. The sound tracks of the records are recorded on tape and played throughout the exhibition, providing a continual acoustic survey that complements and expands the visual presentation.

“The Record as Artwork: From Futurism to Conceptual Art” investigates a whole area of artistic exploration that has not yet been sufficiently documented. The early 1900's witnessed the arrival of a new generation of artists who were interested in expanding their artistic sources. Frequently, they investigated new scientific and technological developments in their own culture (such as photography, recorded sound and film) which gave them new media, materials and information to consider and pursue. The drastic changes in art and society at the beginning of the Century led some artists to question or attempt to redefine the very nature of art. Artistic

movements such as Russian Constructivism expanded the boundaries of sculpture by using the new modern industrial materials and implicitly, or explicitly, celebrated the social change in that country that resulted from the Revolution. The Italian Futurists also embraced the age of technology both in their thought and in the images they employed or the materials they believed could be used for art. The new technological processes gained acceptance as valid artistic areas slowly, and it took some time for film and photography to be widely recognized as art. It has taken even longer for the record to be acknowledged as an area of artistic investigation, and this exhibition is perhaps the first in the United States and Canada to present the record as artwork. The records included in Germano Celant's collection are considered works of art beyond the quality of the performances they often document. Many use the medium to self-consciously explore

Anne Livet
Conservateur

Nous présentons ici l'importante collection de disques d'art du critique de renommée internationale Germano Celant; elle comprend environ 100 disques et pochettes, dont l'enregistrement et la conception, respectivement, sont souvent l'oeuvre de certains des artistes modernes les plus importants d'Europe et des Etats-Unis. Le matériel visuel — disques, albums et, dans certains cas, dépliants — conçu par chacun des artistes offre une vue d'ensemble de l'art, depuis le futurisme italien et russe jusqu'à l'art conceptuel, environnemental et du spectacle des années 70. La trame sonore des disques est enregistrée sur ruban magnétique et sera entendue pendant toute la durée de l'exposition, constituant ainsi un fond acoustique continu qui complète la présentation visuelle en lui donnant une autre dimension.

“Le disque, médium artistique: du futurisme à l'art conceptuel” explore tout un domaine de l'art qui n'est pas encore bien connu. Le début du siècle a connu la montée d'une nouvelle génération d'artistes qui s'intéressaient à l'expansion de leurs sources artistiques. Ils ont fréquemment exploré les nouvelles découvertes scientifiques et technologiques de leur propre culture (dont la photographie, le film et l'enregistrement sonore) qui leur offraient de nouveaux médiums, matériaux et données à étudier et à exploiter. Les bouleversements radicaux qui se sont

produits dans l'art et dans la société au début du siècle ont mené certains artistes à remettre en question la nature même de l'art et à tenter de la redéfinir. Des mouvements artistiques, tels le constructivisme russe, ont élargi le domaine de la sculpture par l'utilisation des nouveaux matériaux modernes de l'industrie et, tacitement ou ouvertement, ont célébré le nouvel ordre social qui, dans ce pays, avait suivi la révolution. Les futuristes italiens ont aussi intégré l'ère de la technologie, tant dans leur mode de conception et les images qu'ils utilisaient que dans les matériaux qu'ils croyaient se prêter à l'expression artistique. Les nouveaux processus technologiques acquièrent lentement le statut de médiums artistiques légitimes et ce n'est qu'au bout d'une longue période de temps que le film et la photographie bénéficièrent d'un réel droit de cité en art. Quant au disque, il dut attendre encore plus longtemps pour être reconnu à titre de domaine de recherche artistique, et la présente exposition est peut-être la première aux Etats-Unis et au Canada à s'axer sur le disque comme médium artistique. Les disques de la

its own potentialities, and others, because they are the only record of a work of art, in essence take the place of that work itself.

At the beginning of the 1900's, a number of visual artists, because of their political and social concerns, turned to a variety of public artistic areas (such as poetry, music, drama and dance) in order to communicate their philosophies. This tendency has its roots in the first fifteen years of the Century when the Italian and Russian Futurists began transforming language into a more expressive and active written and oral tool by emphasizing loud and harsh sounds and presenting their innovative creations publicly. These works and recordings were the first attempts to explore on a permanent basis new abstract qualities in language and implicitly their potential as performance. These concepts were investigated in another manner during and following the First World War by Dadaists such as Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann and Kurt Schwitters, in whose work the emphasis was on pure sound that possessed no semantic meaning. Dadaists, believing that the logic of technology had led to the cataclysm of world conflict, emphasized the intuitive, anarchic and irrational. They also introduced the techniques of chance and improvisation which gave increased vitality to their nonsensical poetry. Many of the poems were recorded and packaged in record albums designed by the artists themselves. This

expansion of language achieved by the Futurists and Dadaists by example made it possible for the artists after the Second World War to create expressive and increasingly personalized works.

A crucial concern of 20th-century art has been the definition of the work of art as an object and the redefinition or overlapping of the boundaries of each specific medium, whether record, film, painting or sculpture. Beginning in the 1960's and continuing in the 1970's, many artists recognized the dual identity of the record as a sound-producing object and as a visual art object in its own right. In a record by Köpcke, plastic drips damaging and cracking the surface transformed the object and the sound, making them mutually dependent. In this decade, Jack Goldstein produced records whose colors reflected their sound content (a red and white record in connection with the sound of a burning forest, etc.), thereby

collection de Germano Celant sont considérés comme des oeuvres d'art au delà de la qualité de l'exécution qu'ils viennent souvent éclairer. Plusieurs se servent du médium pour une exploration consciente de son propre potentiel, alors que d'autres, constituant la seule manifestation d'une oeuvre d'art, se substituent essentiellement à cette oeuvre.

Au début du siècle, nombre d'artistes en art visuel, à cause de leurs préoccupations politiques et sociales, se tournèrent vers une myriade de domaines artistiques publics (dont la poésie, la musique, le théâtre et la danse) afin de communiquer leurs idées. Cette tendance a ses racines dans les quinze premières années du siècle, moment où les futuristes italiens et russes commencèrent à transformer la langue en un instrument oral et écrit plus expressif et plus actif, en mettant l'accent sur des sons durs et forts et en présentant ces innovations au public. Ces oeuvres et enregistrements furent les premières tentatives d'exploration permanente de nouveaux attributs abstraits de la langue et, implicitement, de leur potentiel sur le plan de l'expression. On explora ces concepts d'une autre manière au cours de la première guerre mondiale, notamment chez les dadaïstes comme Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, dont l'oeuvre s'axe sur le son à l'état pur, sans valeur sémantique. Les

dadaïstes, dans leur croyance que la logique de la technologie avait mené au cataclysme du conflit mondial, mirent l'accent sur l'intuitif, l'anarchique et l'irrationnel. Ils mirent aussi en pratique la technique du hasard et de l'improvisation, qui dotèrent d'une vitalité accrue leur poésie du non-sens. Nombre des poèmes ont été enregistrés et munis de pochettes conçues par les artistes eux-mêmes. Cette expansion de la langue qu'ont réuissie les futuristes et les dadaïstes a aussi permis aux artistes, après la deuxième guerre mondiale, de créer des oeuvres expressives et de plus en plus personnelles.

L'une des questions cruciales à se poser dans l'art du 20e siècle a été la définition de l'oeuvre d'art comme objet et la redéfinition ou chevauchement des frontières de chaque médium, que ce soit le disque, le film, la peinture, la sculpture. Dans les années 60, de nombreux artistes ont découvert la double identité du disque: comme objet générateur de sons, et comme objet d'art visuel. Köpcke a endommagé et crevé la surface d'un disque en y laissant tomber des

totally integrating the audio and visual aspects of this circular object. Sarkis extended this concept of interrelation in a self-referential exploration of the medium; he recorded the sounds provided by creating a drawing of the grooves of a record and then had the tape recording of this action made into a record the same size as his drawing. These records, therefore, become both visual and aural works of art.

Other artists in the 1970's became increasingly involved with the whole issue of spatial concerns in art and explored the spatial implications of sound, both in environmental situations and on records, which project sound into time and space. In this exhibition, when artists like MacKenzie attempt to document the sound of a space by recording the wind blowing over a plain, for example, it is analogous to works by artists such as Keith Sonnier who has used sound to define physical space in environmental sound installations such as *Air to Air*, described in Germano Celant's essay. The recognition of the record as an artistic object is parallel to the use of language as an image or object in contemporary art (in the work of Ed Ruscha, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein and other artists) or the use of language as art itself in conceptual and other works. Because the record had so often been used as a

permanent language document it therefore quickly became a device for contemporary artists seeking a new objectivity and immediacy in their art.

Many artists in the last decade have become increasingly concerned with language as a more direct means of expressing content or meaning. The conceptual artists who emerged in the late 1960's believed that the idea for a work of art was at least as important as its execution and at times felt that the concept was all that was necessary. Often these ideas were never carried out, but were simply recorded as written or photographic plans for proposed events; the record became an apposite medium for these works. The conceptual artists utilized the record in a traditional way as

gouttes de plastique qui ont transformé l'objet et le son, les rendant ainsi mutuellement dépendants. Jack Goldstein, par exemple, a produit des disques dont les couleurs reflètent le contenu sonore (disque rouge et blanc associé au son d'une forêt en flammes, etc.), intégrant par ce moyen les aspects auditifs et visuels de cet objet circulaire. Sarkis a poussé encore plus loin de concept d'interrelation dans une exploration du médium qui se renvoie à lui-même; il a enregistré les sons produits par la création d'un dessin des sillons d'un disque puis a fait faire à partir de l'enregistrement un disque des mêmes dimensions que son dessin.

Au cours des années 70, les artistes se préoccupèrent de façon croissante des questions d'ordre spatial en art et explorèrent les implications spatiales du son, tant dans des situations environnementales que sur le disque, qui projette le son dans des situations temporelles et spatiales. Dans cette exposition, lorsque nous entendons un artiste comme MacKenzie tenter de cerner le son d'un espace en enregistrant le vent soufflant dans une plaine, par exemple, nous pouvons faire le rapprochement avec des oeuvres d'artistes tels que Keith Sonnier, qui a utilisé le son pour définir l'espace physique dans des installations de son environnementales, comme dans le cas de *Air to Air* que décrit Germano Celant dans

son essai. L'identification du disque comme objet d'art est parallèle à l'emploi du langage, comme image ou objet dans l'art contemporain (dans l'oeuvre de Ed Ruscha, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein et d'autres artistes), ou à l'emploi du langage comme art même dans l'art conceptuel et d'autres mouvements artistiques. Le disque et son utilisation comme document linguistique permanent devient ainsi un instrument pour les artistes contemporains cherchant une nouvelle objectivité et instantanéité dans leur art.

Ces dix dernières années, nombre d'artistes se sont penchés sur la langue comme moyen plus direct d'exprimer le contenu ou la signification. Les artistes conceptuels qui sont apparus dans les années 60 avaient la conviction que l'idée motivant l'oeuvre d'art avait au moins autant d'importance que son exécution et même parfois que le concept était au fond tout ce qui comptait. Souvent ces idées n'ont jamais été réalisées mais plutôt simplement consignées par l'écrit ou la photographie à titre de projets pour des exécutions futures; le disque, qui est un

a document, but because of their philosophical stance and because these documents contained the idea for works of art that were transitory and often not executed, these conceptual art recordings became equivalent to art objects.

Like the conceptual artists, the pop artists used the record in traditional ways, either to produce music or to document their artistic interests (as with Andy Warhol and the Velvet Underground). Many American "Funk" artists in the 1970's also used the record in a traditional manner, but like the conceptual artists incorporated it as an integral part of their work. Terry Allen, for example, takes in a sense what is the standard definition of a record — a recording of music — and redefines it with his songs that narrate his drawings, thus giving the visual material another dimension. Similarly, it could be said that the drawings illustrate the songs, for in Allen's art neither aspect dominates the other; both can stand alone as art objects, but create a richly multi-dimensional situation when they are brought together.

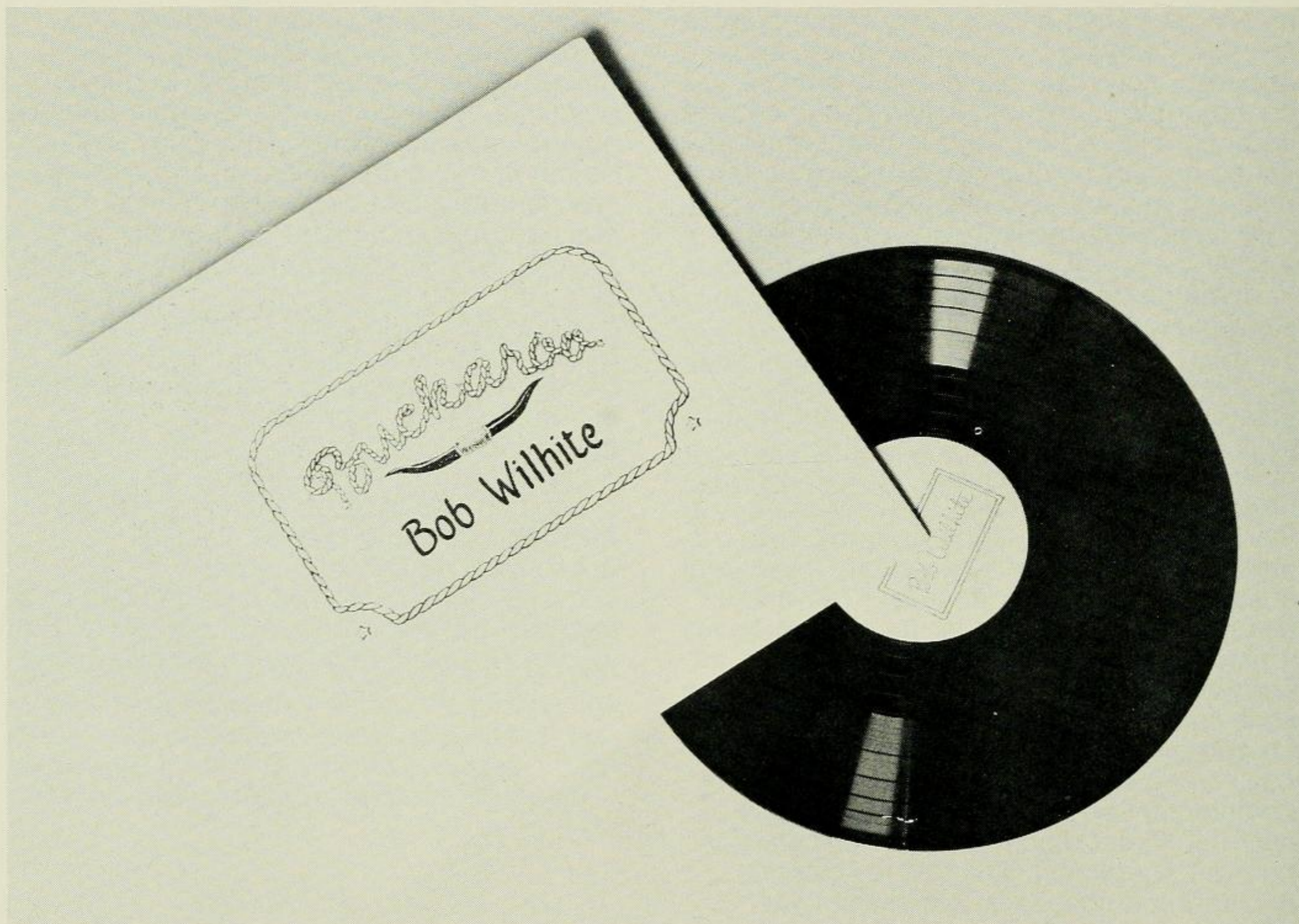
Over the Century a number of artistic possibilities have been developed for the record. Since the 1960's the degree of activity in this medium has expanded and numerous artistic approaches have been created. Given this variety of alternatives, it is not surprising that artists are increasingly turning to recorded sound as one of — or their sole — means of expression. Germano Celant again and again has been able to define new areas which exist as important artistic tendencies in this Century such as environmental art, the book as artwork or art povera. This exhibition has identified the recent artistic medium of the record. Celant's extensive essay carefully documents its development and, I feel, will serve as the classic text in this relatively new and increasingly important area.

moyen de transmettre la langue tout comme la page dactylographiée, devint un médium opportun pour ces oeuvres. Les artistes conceptuels utilisèrent le disque d'une façon traditionnelle, à titre de document, mais, à cause de leur position idéologique et parce que les documents contenaient l'idée d'oeuvres d'art transitoires et restant souvent à l'état de projet, ces enregistrements, dans le domaine de l'art conceptuel, s'assimilèrent à des objets d'art.

A l'instar des artistes conceptuels, les artistes pop ont utilisé le disque de façon traditionnelle, soit pour produire de la musique, soit pour justifier leurs intérêts artistiques (comme dans le cas d'Andy Warhol et du Velvet Underground). Les artistes du mouvement américain "Funk" ont aussi utilisé dans les années 70 le disque d'une façon traditionnelle, mais, comme les artistes conceptuels, l'ont intégré à leur art. Terry Allen, par exemple, prend ce qui en un sens est la définition standard d'un disque — un enregistrement musical — et le redéfinit par l'enregistrement de chansons qui commentent ses dessins, dotant ainsi le matériel visuel d'une autre dimension. On pourrait également dire que les dessins illustrent les chansons, car, dans l'art d'Allen, aucun des deux ne domine l'autre; les deux peuvent être considérés comme des objets d'arts tout en créant une féconde situation multi-dimensionnelle lorsqu'ils se combinent.

Au cours de notre siècle, diverses possibilités ont été explorées quant au disque. Depuis les années 60, le degré d'activité en ce domaine s'est amplifié et de nombreuses approches artistiques envers ce médium ont été mises au point. Devant ces nombreuses possibilités, il n'est pas étonnant que les artistes se tournent de plus en plus vers l'enregistrement sonore comme vers l'un — ou le seul — de leurs moyens d'expression. A plusieurs reprises Germano Celant a réussi à définir de nouveaux domaines artistiques qui existent désormais et sont devenus importants (dont l'art environnemental, le livre comme objet d'art, ou art povera) à notre époque. La présente exposition confirme le nouveau médium artistique qu'est le disque. L'essai approfondi de Celant interprète consciencieusement ces phénomènes et, à mon avis, deviendra le texte clé en ce qui touche ce nouveau domaine en plein essor.

One for All, 1976
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



*The Burning Forest, The Lost Ocean Liner,
Two Wrestling Cats, 1976*
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Germano Celant

Beginning in the art of the 1960's, the record has taken its place alongside communications media such as video, the telegram, the photograph, the book and the film as a tool in achieving the objectivity which artists, leaving behind the expressionistic climate of the 1950's, seemed to be seeking. In line with the reductive theories of the period, the record contributes to the isolation of one component of art work — sound — while on the other hand it enriches the array of linguistic tools available for the task of exploding the specifically visual, and pushing back the limits of the art process. The record thus extends and enhances artistic precepts. It can serve to expand a work acoustically and at the same time contribute to the quantitative diffusion of art. By focusing on linguistic uses, the record helps to "document" the sound aspect of art work. Its significance is therefore as part of artistic research: It can amplify the written analytico-conceptual investigation and the actions of body research, or it can be used as an acoustic element to integrate with visual content. Lastly, it can be seen in its banal function of recording musical sounds or as a self-signifying object. As a form of aurally-written page to be perceived through the phonograph, the record is able to amplify writing or reading. As the mechanical extension of the written or spoken word, it can release written research from the immobility and passivity of the printed page

and restore to communication those qualities of spoken language which printing removes.

Detailed studies by Lora-Totino and Belloli show that this restoration of the acoustic effect of speech began at the end of the 19th Century when Morgenstern and Scheerbart produced a series of phonetic poems which attempted to restore the sound content of speech. In 1897 in Berlin, Scheerbart published a phonopoem consisting solely of "kikakoku" sounds, while in 1905 Morgenstern documented his interest in the phonovisual aspect of speech by publishing *Galgenlieder*, the verses of which are shown only by metric and phonetic signs.

The urge to rediscover an acoustic element in writing was subsequently developed at the start of the new Century by the Italian and Russian Futurists. Having launched in 1913 the manifesto of the "word for its own sake" with Krucenych, Burlyuk, Kamenskii and Mayakovsky, Chlebnikov announced the birth of *zaum* language, in which words became merely sounds. Chlebnikov dissected speech into its phonetic elements and played on the phonovisual structures of the verse, splitting words into phonetic particles to produce a stuttered sequence of sounds. Other Cubo-Futurists were also

Germano Celant

Dans le contexte artistique des années 60, le disque a commencé à se faire une place dans la gamme des médias de communication tels que le vidéo, le télégramme, la photographie, le livre et le film, comme moyen d'atteindre à l'objectivité que les artistes, au delà de l'ambiance expressionniste des années 50, semblaient chercher. En accord avec les théories réductionnistes de l'époque, le disque contribue à isoler l'une des composantes de l'oeuvre d'art — le son — tout en enrichissant, d'autre part, l'éventail des instruments linguistiques aptes à l'éclatement du spécifiquement visuel et à l'élargissement des limites du processus artistique. Le disque, ainsi, amplifie et met en valeur les préceptes artistiques. Il peut servir à l'amplification acoustique d'une oeuvre et, en même temps, contribuer à la diffusion de l'art sur le plan quantitatif. En s'axant sur l'exploitation linguistique, le disque aide à établir l'aspect sonore de l'oeuvre d'art. Il a donc une valeur en tant qu'élément de la recherche artistique: il peut étendre l'exploration analytico-conceptuelle de l'écrit et les démarches de la recherche en expression corporelle, ou encore peut servir d'élément acoustique à intégrer au contenu visuel. Enfin, on peut l'envisager dans sa fonction normale d'enregistrement de sons musicaux ou à titre d'objet qui porte sa propre signification. En tant que manifestation d'une page acoustique-écrite perçue par l'intermédiaire d'un

tourne-disques, le disque peut amplifier l'écriture ou la lecture. En tant qu'extension mécanique de la parole écrite ou parlée, il peut libérer la recherche écrite de l'immobilité et de la passivité de la page imprimée et rendre à la communication ses qualités de langue parlée qui sont absentes de l'imprimé.

Des études poussées de Lora-Totino et de Belloli démontrent que cette ré-intégration de la dimension acoustique de la parole a commencé à la fin du 19^e siècle, au moment où Morgenstern et Scheerbart ont réalisé une série de poèmes phonétiques qui tentaient de réintégrer à la parole son contenu sonore. En 1897, à Berlin, Scheerbart publiait un phonopoème formé uniquement de sons "kikakoku", alors qu'en 1905, Morgenstern montrait son intérêt pour l'aspect phonovisuel de la parole en publiant *Galgenlieder*, dont les vers sont constitués uniquement par des symboles de métrique et de phonétique.

Le besoin de redécouvrir un élément acoustique dans l'écriture a été ultérieurement exploité, au début du siècle actuel, par les futuristes italiens et russes. Ayant, en 1913, lancé le manifeste de "la parole pour elle-même" avec Krucenych,

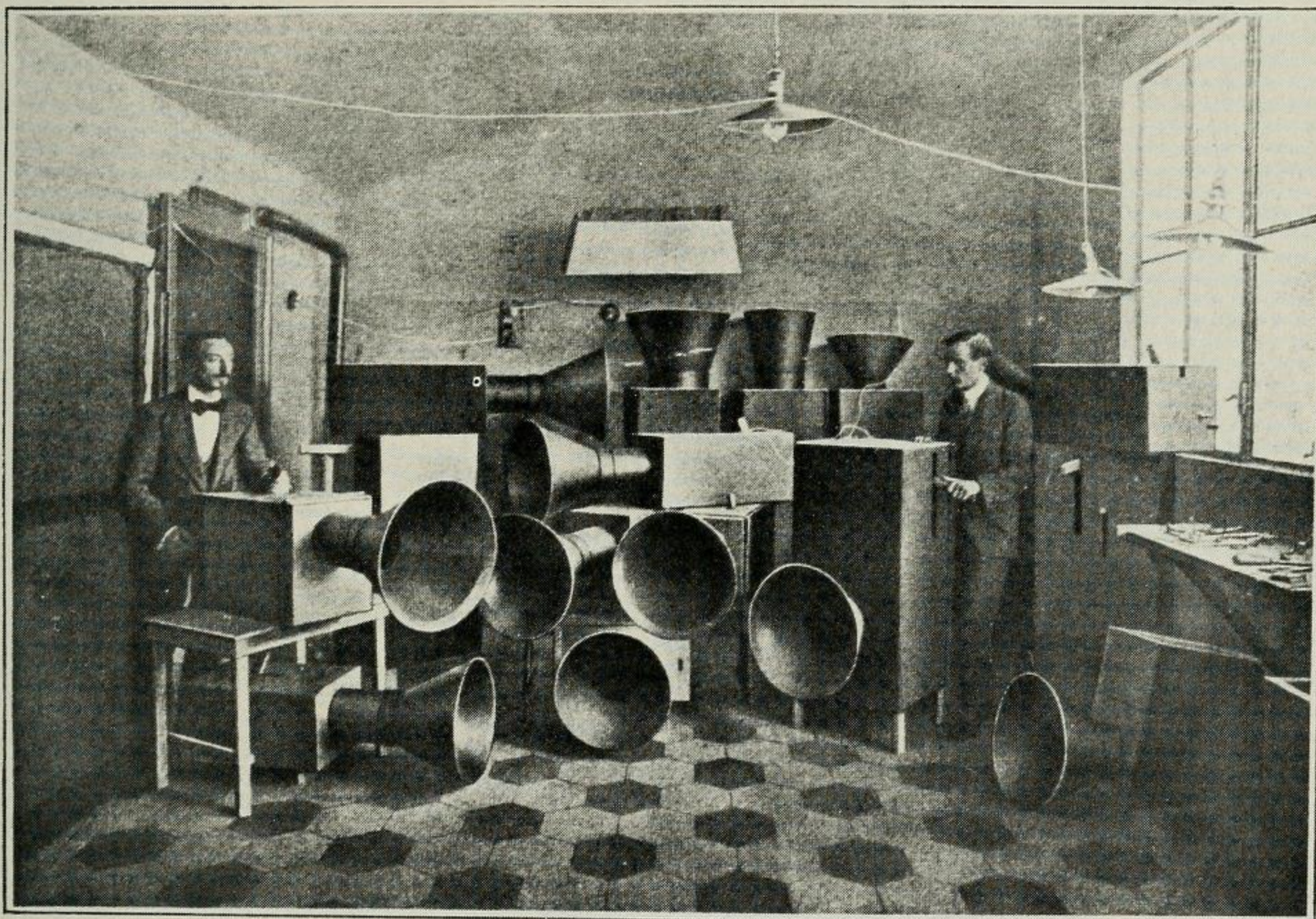
active. Krucenych invented words from nothing, forming a hodge-podge of arbitrary interlinks, using guttural monosyllables which recall the gurgling of babies and the gibberish of sects and cabals, while Zhdavench composed a number of phonoplays in which personages were characterized by different phonetic scales.

The search for the accidental in sound, and the frequent changing of phonetics, formed a strategy shared by the Italian Futurists. All their poetry aimed at rendering more acute the sound substance of language. They were fond of using consonants and truncated vowels to produce chains of clashes and series of verbal fractures. Like the Russian Futurists, artists such as Marinetti, Petronio, Masnata, Buzzi and Cangiullo produced interruptions in the acoustic fabric and grating combinations of vowel sounds, which exasperated the hearing and strained the larynx. With the added influence of Luigi Russolo's theories of sound ("Art of Noise," 1913), which argued that the voice is a musical instrument, the Italian Futurists always gave exaggerated stress to the phonetic complexion of their works. They believed that verbal pronunciation is determined by emotional choice and that aural translation modifies the expressive force of speech. Given this position, they sought "dynamic declamation" (1916) in poetry in order to stress more clearly biological, as opposed to mental, vibrations.

This psychophysical change was evident in their performances, where poems became theater pieces to accompany body movements. In 1915 Artur Petronio produced phonetic poetry, while in 1933 Marinetti and Masnata published the "Radia" manifesto in which they proposed acoustic solutions to the art world: "reception, amplification and transfiguration of vibrations emitted by living and dead wordless noise dramas of the mind. Reception, amplification and transfiguration of vibrations emitted by materials" In that same year, on November 24, Depero and Marinetti made the first phonetic art broadcast on Radio Milan. Unhappily, all that remains of this phonic work is a late recording in Marinetti's voice of *La Battaglia di Adrianopoli* (1935) produced by *La Voce del Padrone* in Milan.

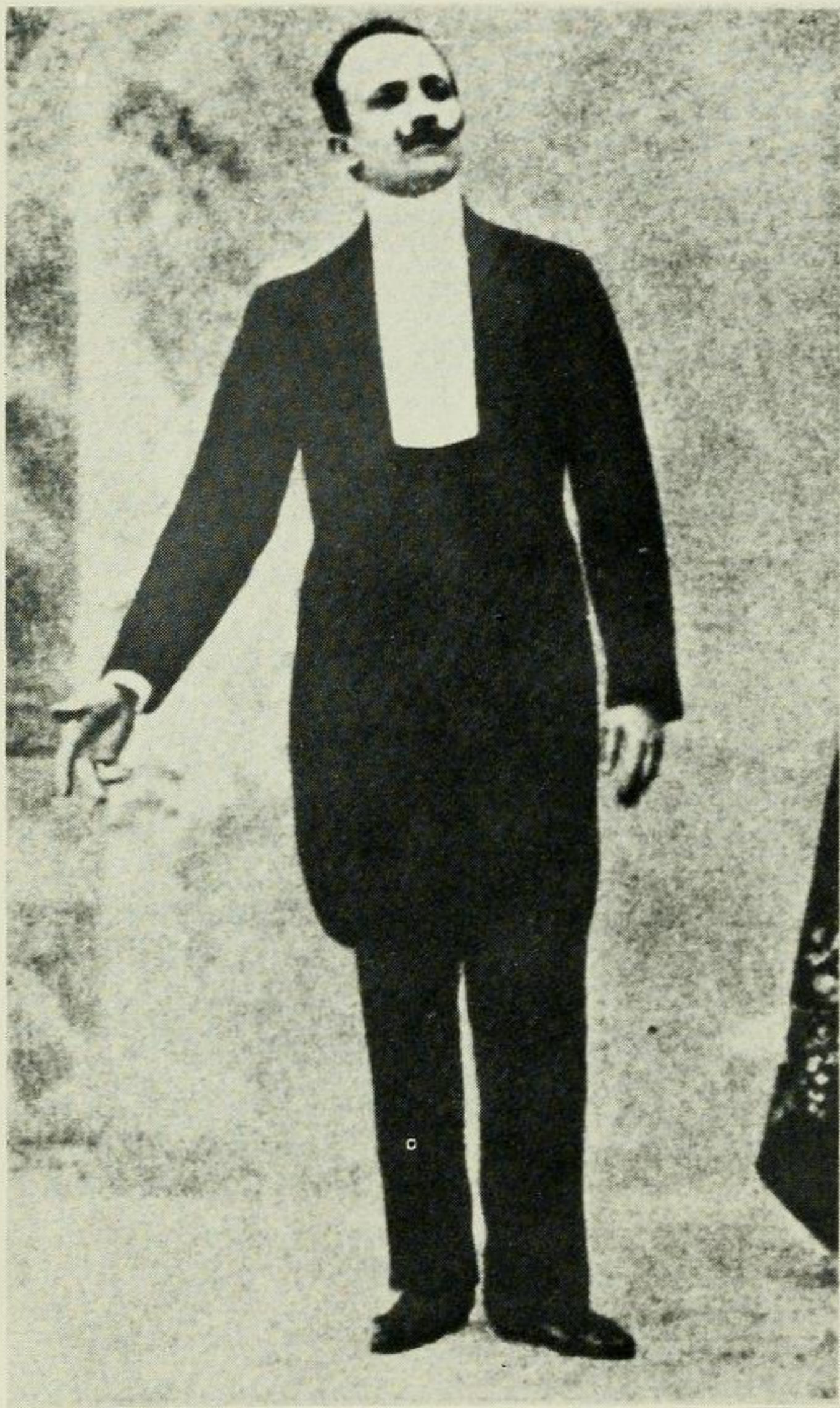
In Dada poetry the restoration of pure phoneticism was undertaken by Ball, Huelsenbeck, Hausmann and Schwitters. They mainly used pure relationships or contrasted units of syllables and consonants. In their poems, of which records fortunately survive, there reappear some of the expedients of alliteration and constant repetition for acoustic effect which were dear to the Futurists, but which were used here with no semantic value. In 1918 Raoul

Nel Laboratorio degli Intonarumori a Milano
Milan, Italy, 1916



Filippo T. Marinetti

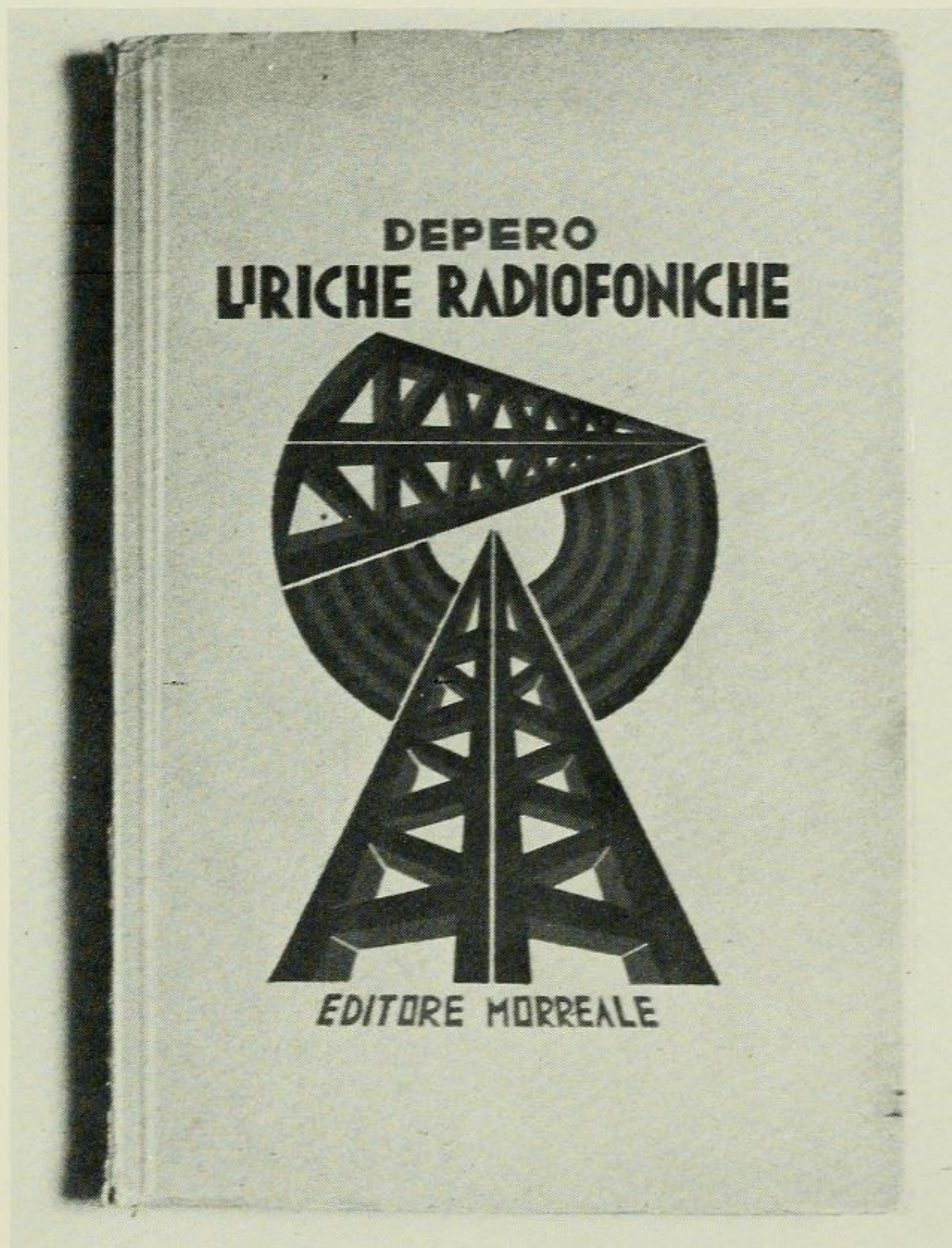
Reciting his poetry at the Grand Théâtre
du Gymnase



Les Mots en Liberté, 1919



Radio Poems, 1934
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Burlyuk, Kamenskii et Mayakovsky, Chlebnikov annonce la naissance d'une langue *zaum*, où les mots deviennent de simples sons. Chlebnikov disséquait la parole en éléments phonétiques et jouait sur les structures phonovisuelles du vers, découpant les mots en particules phonétiques pour obtenir une séquence heurtée de sons. D'autres cubo-futuristes travaillaient également dans ce sens. Kruchenych inventait des mots à partir de rien, créant un pot-pourri de liaisons arbitraires, se servant de monosyllabes gutturales rappelant le roucoulement des bébés et les incantations de sectes et de cabales, tandis que Zhdavench composait plusieurs phonopièces où les personnages se caractérisaient par différentes échelles phonétiques.

La recherche du hasard sonore, et le changement fréquent de phonétique, formaient une stratégie que partageaient les futuristes italiens. Leur poésie tout entière visait à rendre plus aiguës la substance sonore de la langue. Ils avaient tendance à utiliser des consonnes et des voyelles tronquées afin de produire des conflits en chaîne et des séries de fractures verbales. A l'instar des futuristes russes, des artistes tels que Marinetti, Petronio, Masnata, Buzzi et Cangiullo faisaient intervenir des interruptions dans le tissu acoustique et de grinçantes combinaisons de sons vocaliques, agaçant l'oreille et surmenant le

larynx. L'influence de Luigi Russolo et de ses théories du son ("Art of Noise" ou "L'art du bruit", 1913), qui prétendaient que la voix est un instrument musical, venant s'ajouter à leurs propres théories, les futuristes italiens ont toujours accordé une accentuation exagérée à la configuration phonétique de leurs oeuvres. Ils prétendaient que la prononciation verbale est déterminée par un choix émotif et que la traduction en termes auditifs modifie la force expressive de la parole. Compte tenu de cette position, ils cherchaient une certaine "déclamation dynamique" (1916) dans la poésie afin de donner un relief plus marqué aux vibrations nettement biologiques plutôt que mentales. Cette charge psychophysique était manifeste dans leurs spectacles, où les poèmes devenaient des pièces de théâtre accompagnant des mouvements corporels. En 1915, Artur Petronio faisait connaître sa poésie phonétique, tandis qu'en 1933 Marinetti et Masnata publiaient le manifeste "Radia" où ils proposaient des solutions acoustiques au monde artistique: "réception, amplification et transfiguration de vibrations émises par les drames de l'esprit, vivants ou morts, bruits sans paroles. Réception, amplification et transfiguration de vibrations émises par des matériaux . . .". Cette même année, le 24 novembre, Depero et Marinetti effectuaient la première émission d'art phonétique à l'antenne de

Hausmann published in van Doesburg's magazine *Mecano* and in *Der Dada*, prior to recording, his *bbbb et fmsbw, k'perioum* and *offeah*, monosyllabic and consonantal poems made up of invented sounds. The fundamental value is that of the voice, "an organ which represents," writes Ball, "the soul, the individual embarked on an odyssey among demoniacal companions. Noises form the background, the inarticulate, the fatal, the decisive. The poem attempts to show the disappearance of man in the mechanical process. In a typical finale it shows the conflict of the *vox humana*, which the world threatens, uses and destroys."

Huelsenbeck also ventured into phonetic poetry. In 1916 he read one of his poems at the Cabaret Voltaire with Tzara providing an accompaniment by beating on a kettle. His voice whistled, murmured and sang. Later, with Tzara and Janco, he delivered at the same Zurich club a long roll of vowels, accompanied by a series of noise imitations of shrieks, sirens and whispers. Absurdities of sound and vocal analogies were taken up by Kurt Schwitters in his *An Anna Blume* (1919), a declaration of love made during a *merz* evening at his home in Hanover and in his *Sonate in Urlauten* (1927), recited on the local Sud-Deutsche Rundfunk radio. This latter poem displays some analogies with a phonopoem by Hausmann, even though it is based on a process of improvisation which

gives the poem its dynamism and causes it to change continually.

The approach of Duchamp to sound material is, on the contrary, of plastic order. In 1913, interested in the problem of "plastic duration," he proposed a musical sculpture based on "musical instruments of precision capable of producing mechanically the continuous passage from one tone to another in a way that makes it possible to record, without being conscious of it, sculptured forms of sound (against the 'virtuosity' and the physical division of sound, which recall the uselessness of the physical theory of color)." The "style" of the musical forms is left to chance. In *Erratum Musical*, 1913, Duchamp, after having separated the single notes, put them in a hat, mixed them up, took them out, and arranged them on the score in the order/disorder in which they emerged. The score, built from this sequence of sound elements, structured in three parts for voices, was dedicated to the sisters Yvonne and Magdalein, who together with Duchamp constituted the singers. The other musical "tracks" of Duchamp consist of the

Radio Milan. Malheureusement, il ne reste de cette oeuvre phonique qu'un enregistrement tardif de la voix de Marinetti dans *La Battaglia di Adrianopoli* (1926), produit par *La Voce del Padrone* à Milan.

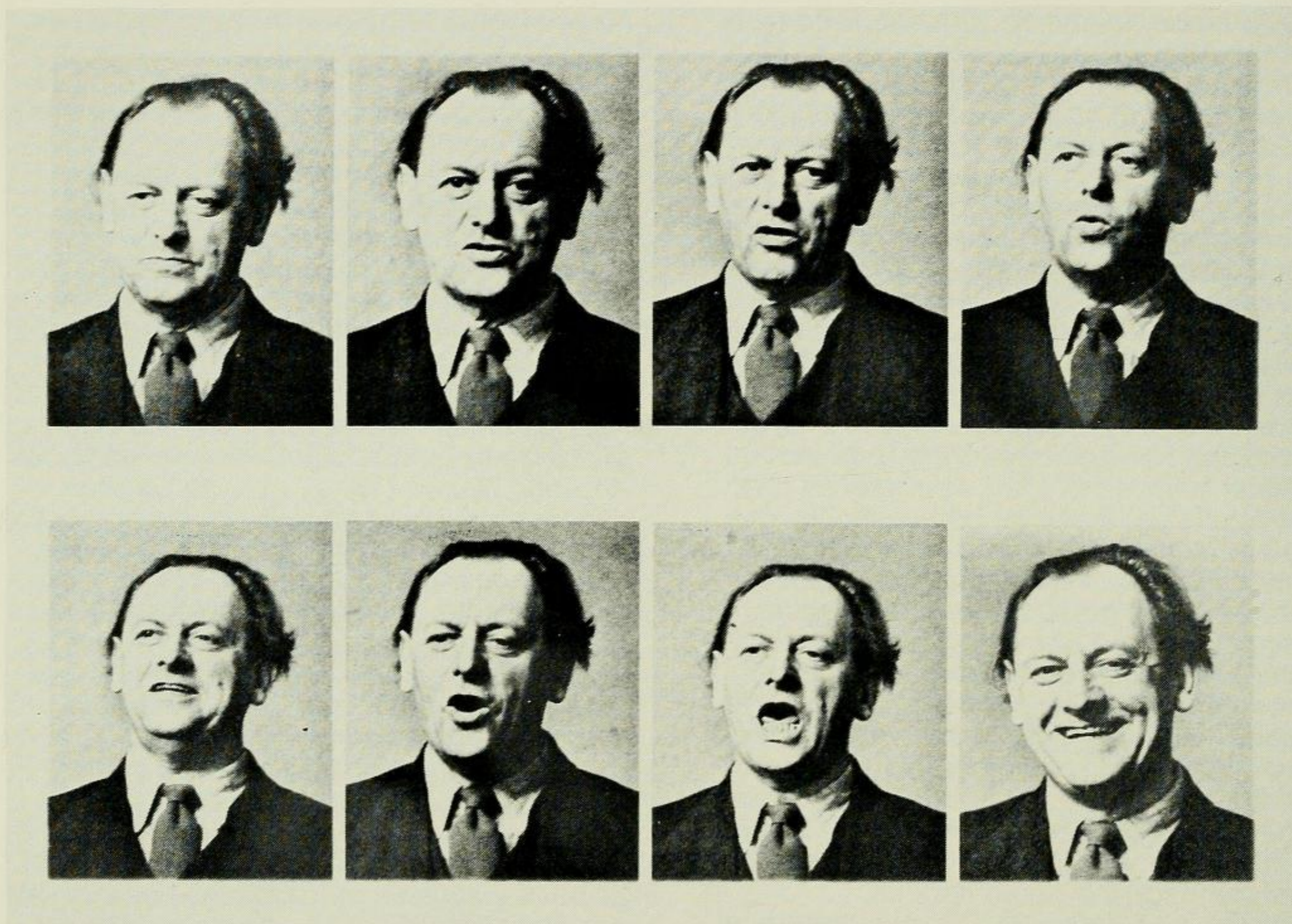
Dans la poésie dadïste, la réhabilitation du phonétisme pur fut entreprise par Ball, Huelsenbeck, Hausmann et Schwitters. Ils utilisaient surtout des relations pures ou des unités en contraste de syllabes et de consonnes. Dans leurs poèmes, dont l'on conserve heureusement des enregistrements, réapparaît parfois l'expédient de l'allitération et la répétition constante en vue d'effets acoustiques chères aux futuristes, mais qui en ce dernier cas étaient utilisées sans aucune valeur sémantique. En 1918, Raoul Hausmann publiait, dans la revue de van Doesburg *Mecano* et dans *Der Dada*, avant enregistrement, ses *bbbb* et *fmsbw*, *k'perioum* et *offeah*, poèmes monosyllabiques et consonnantaux, fabriqués de sons inventés. La valeur fondamentale ici est celle de la voix, "un organe", écrit Ball, "qui représente l'âme, l'individu engagé dans une odyssée avec des compagnons démoniaques. La toile de fond est faite de bruits, l'inarticulé, le fatal, le décisif. Le poème tente de montrer la disparition de l'homme au moyen du processus mécanique. Dans une conclusion typique, il montre le conflit de la vox

humana, que le monde menace, utilise et détruit."

Huelsenbeck s'est aussi aventuré en poésie phonétique. En 1916, il lisait l'un de ses poèmes au Cabaret Voltaire, tandis que Tzara l'accompagnait en frappant une bouilloire. Sa voix sifflait, murmurait et chantait. Plus tard, avec Tzara et Janco, il prononçait, à ce même club de Zurich, une longue suite de voyelles, accompagnées par une série d'imitations bruyantes de hurlements, de sirènes et de chuchotements. Kurt Schwitters eut recours aux absurdités sonores et aux analogies vocales dans son *An Anna Blume* (1919), une déclaration d'amour lors d'une soirée de *merz* chez lui, à Hanovre, et dans sa *Sonate in Urlauten* (1927), récitée au poste de radio local de Sud-Deutsche Rundfunk. Ce dernier poème présente certaines analogies avec un phonopoème de Hausmann, même s'il se fonde sur un processus d'improvisation qui donne au poème son dynamisme et le force à un changement continu.

L'approche de Duchamp quant au matériel sonore est, au contraire, d'ordre plastique. En 1913, intéressé au problème de la "durée plastique", il proposait une sculpture musicale fondée sur "des instruments de

Reciting *Ursonate*, c. 1944
Photographed by E. Schwitters, Bern,
Switzerland



Ursonate, 1932

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy

Priimiititti tootaatuu	
Priimiititti tuutaatoo	
Priimiititti tuutaatoo	
Tatta tatta tuutaa too	13,17a
Tatta tatta tuutaa too	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	(W)
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	
Tilla lalla tilla lalla	13
Tilla lalla tilla lalla	
Tilla lalla tilla lalla	
Tilla lalla tilla lalla	
Tuii tuii tuii tuii	14
Tuii tuii tuii tuii	
Tee tee tee tee	
Tee tee tee tee	
Tuii tuii tuii tuii	
Tuii tuii tuii tuii	
Tee tee tee tee	
Tee tee tee tee	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	13
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	
Tilla lalla tilla lalla	14
Tilla lalla tilla lalla	
Tilla lalla tilla lalla	
Tilla lalla tilla lalla	
Tuii tuii tuii tuii	13
Tuii tuii tuii tuii	

composition system by "trenini and palline" or by a definite number of notes, which recently have been "put to music" by S.E.M. Ensemble.

From the 1920's to the 1930's a series of cultural events spread phonetic research beyond art and poetry. In 1928, as a result of work by Jacobson, Trubetskoi and Karchevskii, "Proposition 22" was published, announcing the birth of a new philological and semiological discipline: phonology, or the scientific study of the sounds produced by human speech. A series of poetic and artistic experiences immediately followed the lead given by science. In particular, analysis of signs was undertaken in the Bauhaus, where artists like Arp, van Doesburg, Seuphor, Bryen and Kandinsky himself composed many phonovisual poems in the wake of abstract theory. Among the Futurists, Fortunato Depero proposed in *Libro Imbullonato* (Bolted Book) his "Onomolingua, or abstract verbalization," in which he used the voice to reproduce the noise of motor cars or trains on the move, while at the same time Artur Petronio laid the theoretical foundation for "verbophonie," a method of reciting which lets external noises mingle with spoken syllables and consonants.

With the advent of the tape recorder around 1950, research into sound was renewed. Diction and declamation, as well as sounds,

could now be recorded not only in their natural state but also enhanced by technology. Reverberating sound and the mixing of a montage of different acoustic elements were introduced. At the same time, the clash between mechanical and electronic tools became more acute. The traditional search, built on the wish to revive primitive man, to pronounce and shout inarticulate, amorphous words and sounds based on principles akin to black magic, witchcraft and esoteric research, also re-emerged in the 1950's, coupled with materialization ranging from action painting to *art brut*.

It is in the work of Dubuffet, the greatest exponent of *art brut*, that music, like painting, becomes a kind of *impasto* in sound, with clots of sound and formless vibration. Starting in 1960, Dubuffet produced six agglomerates of informal sounds. In a series of phonic-instrumental sessions he made experiments using saucepans, lengths of pipe, whistles, tympani, cymbals, violins and violas, alternating them with words and poems. The effect was brutal music in which the approximation of sounds forms an extremely concrete and sensual phonetic collage. In these "musical experiences," which were later repeated with Asger Jorn in

Erratum Musical, 1913
Score

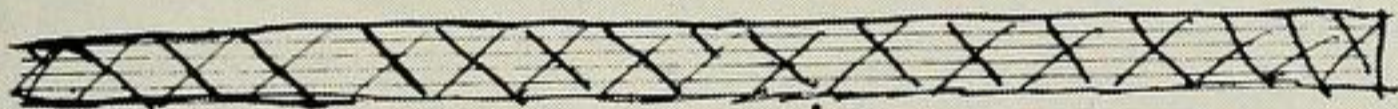
Erratum Musical

Yvonne

Faire une em-prein-te mar-quer des traits

ne fi-gure sur une sur-face im-pri-mer

sur sur ci-re

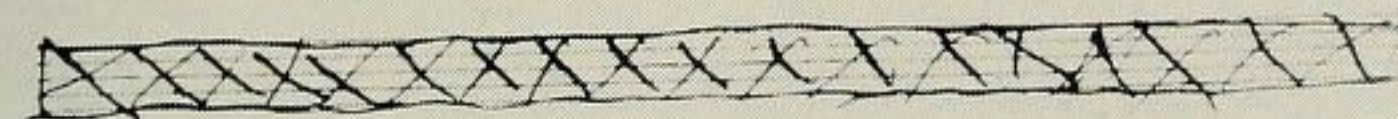


Mrs Solman

Faire une em-prein-te mar-quer des traits

ne fi-gure sur une sur-face im-pri-mer un

sur sur ci-re



Sound-Poem, 1917

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kasagauma

ba - umf

musique de précision, capables de produire mécaniquement le passage continu d'un ton à l'autre qui permet l'enregistrement sans que l'on en soit conscient, des formes sonores sculptées (à l'opposé de la "virtuosité" et du morcellement physique du son, qui rappelle l'inutilité de la théorie physique de la couleur)." Le "style" des formes musicales est laissé au hasard. Dans *Erratum Musical* (1913), Duchamp, après avoir séparé les différentes notes, les mit dans un chapeau, les mêla, les ressortit, et les disposa sur la partition dans l'ordre/désordre où elles émergeaient. La partition produite à partir de cette séquence d'éléments sonores, structurée en trois parties pour voix, était dédiée aux soeurs Yvonne et Magdalein qui, avec Duchamp, composaient le trio de chanteurs. Les autres "trames" musicales de Duchamp consistent en un système de composition par "trenini et palline" ou par un nombre déterminé de notes, qui ont récemment été "mis en musique" par S.E.M. Ensemble.

Des années 20 aux années 50, une suite d'événements culturels ont placé la recherche phonétique au delà de l'art de la poésie. En 1928, à la suite du travail de Jacobson, Trubetskoi et Karchevskii, "Proposition 22" était publié et annonçait la naissance d'une nouvelle discipline sémiologique et philologique, la phonologie, ou l'étude scientifique des sons de la parole humaine. Une série

d'expériences poétiques et artistiques suivirent immédiatement sur la lancée de la science. En particulier, l'analyse des signes fut entreprise au Bauhaus, où des artistes dont Arp, van Doesburg, Seuphor, Bryen et Kandinsky lui-même composèrent de nombreux poèmes phonovisuels dans le sillage de la théorie abstraite. Chez les futuristes, Fortunato Depero proposa dans *Libro Imbullonato* (Livre secret) son "Onomolingua, ou verbalisation abstraite", où il se sert de la voix pour reproduire le bruit de voitures ou de trains en mouvement, alors qu'au même moment Artur Petronio jetait les fondements théoriques de la "verbophonie", une méthode de récitation qui laisse les bruits extérieurs se mêler aux syllabes et consonnes prononcées.

Avec l'avènement du magnétophone vers 1950, la recherche dans le domaine du son a reçu un nouvel élan. La diction et la déclamation, de même que les sons, pourraient désormais être enregistrés, non seulement au naturel, mais encore mis en valeur par des moyens technologiques. La réverbération sonore et le mélange d'un montage de divers éléments acoustiques commencèrent à être exploités. Au même moment, le conflit s'accroît entre instruments mécaniques et instruments

attempts at concrete music, Dubuffet produces an animal and visceral effect. The noises intersect commonplace sounds, producing an interplay vaguely recalling primitive music, but with a human accent. "It is music which can express," writes Dubuffet, "a person's moods, the movements that animate him, together with the sounds, the envelope of sounds, the awareness of sound which make up the familiar elements of our everyday life . . . Privately I call this kind of music 'music that is made' as opposed to the other completely different kind which, with equal force, excites my thoughts and that inwardly I call 'music which is listened to,' meaning by this music that is completely outside ourselves and our inclinations, which is in no way human but is capable of making us hear (or imagine) the music that might be made by the elements themselves, untouched by human hand." One of the records, *La Fleur de Barbe*, contains the title poem read by Dubuffet. The piece is, however, interrupted and accompanied by a performance in several voices (still by Dubuffet), in which use is made of acoustic aids like glasses, whistles and frying pans. Another, *Humeur Incertaine*, has the metallic sound of hoeing, interspersed with mewling and vocalizations which vaguely recall human melodies, while in *L'Eau* the patter of rain on sheet metal is heard against the rising current of a river. In his *Musical Experiences* the long-playing record produced in the U.S.A. by WBAI,

Dubuffet enlarged the musical possibilities of everyday subjects by using a mixture of noises and sounds from different sources. The outcome is mainly "regressive and brutal," in a way that answers completely Dubuffet's acultural demands: "In my music I wanted to place myself in the position of a man of fifty thousand years ago, a man who ignores everything about Western music and invents a music for himself without any reference, without any discipline, without anything that would prevent him from expressing himself freely and for his own good pleasure. This is what I wanted to do in my painting too, only with this difference that painting — Western painting of the last few centuries — I know perfectly well, and I wanted to deliberately forget all about it . . . But I do not know music, and this gave me a certain advantage in my musical experiences. I did not have to make an effort to forget whatever I had to forget."

In the postwar period the phonic development of poetry was entrusted to the "postlettristi," the group constituted by Wolman, Dufrêne and Brau. The theoretical assumption deals with the elimination of every meaning in favor of noise, guttural and labial sounds. The poems are based on cries and yells, and approach a visceral

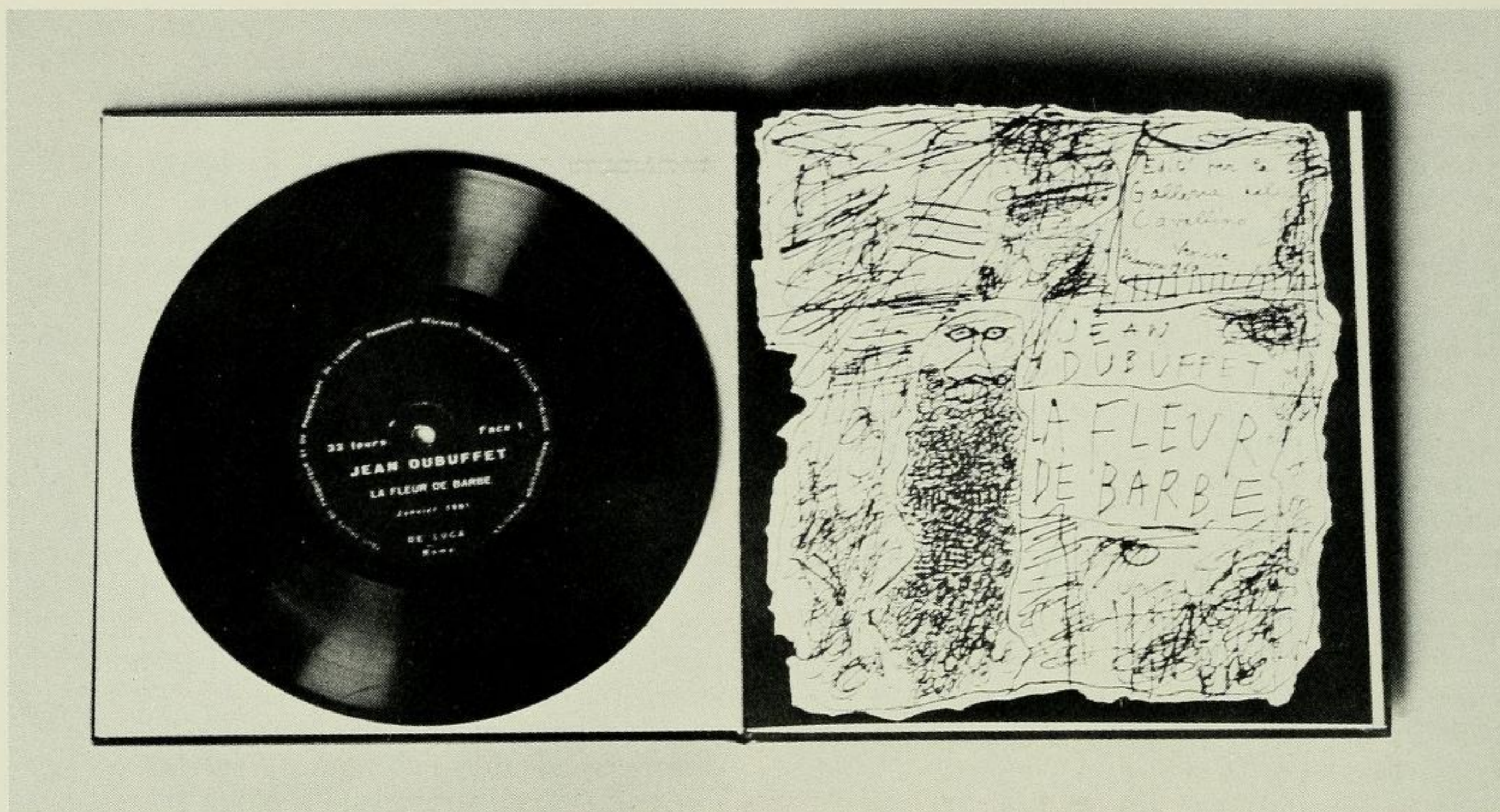
électroniques. La recherche classique, motivée par le désir de retrouver l'homme primitif, de prononcer et de crier mots et sons inarticulés et amorphes issus de principes voisins de la magie noire, de la sorcellerie et de l'ésotérisme, refit son apparition au cours des années 50, assortie d'une certaine suprématie du matériau dont les manifestations allèrent de la peinture "d'action" ou instantanée à *l'art brut*.

C'est dans l'art de Dubuffet, le plus grand prophète de *l'art brut*, que la musique, comme la peinture, devint une sorte *d'impasto* sonore, avec des sortes de caillots de son et de vibration informe. A partir de 1960, Dubuffet produisit six agglomérats de sons informels. Dans une série de séances phoniques-instrumentales, il réalisa des expériences au moyen de casseroles, bouts de tuyau, sifflets, timbales, cymbales, violons et violes, y intercalant des mots et des poèmes. Le résultat fut une musique brutale où l'approximation de sons forme un collage phonétique extrêmement concret et sensuel. Par ces "expériences musicales", reprises plus tard avec Asger Jorn dans des essais de réalisation de musique concrète, Dubuffet produit un effet animal et viscéral. Les bruits rencontrent des sons courants, dans un contrepoint qui rappelle vaguement la musique primitive, mais avec un accent humain. "C'est là une musique qui peut exprimer", écrit Dubuffet, "les états d'âmes d'une personne, les

mouvements qui l'animent, de même que les sons, l'enveloppe sonore, la conscience des sons qui constituent des éléments familiers de notre vie quotidienne . . .

Personnellement, j'appelle ce type de musique 'musique fabriquée' par opposition à l'autre type, complètement différent, qui, avec une force égale, stimule mes pensées et que, intérieurement, je qualifie de 'musique qu'on écoute', je veux dire par là une musique complètement à l'extérieur de nous-mêmes et de nos impulsions, qui n'est aucunement humaine mais peut nous faire entendre (ou imaginer) la musique que pourraient composer les éléments eux-mêmes, sans intervention de la part des humains." L'un des disques, *La Fleur de Barbe*, renferme le poème titre, lu par Dubuffet. Cette pièce est, d'ailleurs, interrompue et accompagnée par un chœur de plusieurs voix (toujours de Dubuffet), et une trame sonore où l'on utilise des objets comme des verres, des sifflets et des poèles à frire. Une autre pièce, *Humeur Incertaine*, a le son métallique du sarcloir avec, au hasard, des miaulements et vocalisations qui rappellent vaguement des mélodies humaines, alors que dans *L'Eau*, on entend le crépitement de la pluie sur une surface métallique avec, au fond, le courant d'une rivière qui s'accélère. Dans *Musical Experiences*, le long jeu produit aux

La Fleure de Barbe, 1961
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Symphonie "Monotone-Silence," 1961
 Particular Score
 Photographed by Nanda Lanfranco,
 Genoa, Italy

Yves Klein
 Symphonie - "Monotone-Silence"
 1947 - - - 1961

*Durée: 5 ou 7 minutes
 Plus 44 secondes de
 Silence absolu.*

*Pour Orchestre
 interprétation par live
 et live continuo.*

3 Tr
 3 TG
 3 Co.
 (mf)

S
 A
 T
 B

V
 Vc
 CB

*divise 6 (chose de plus forte
 que la main 2 en haut est...)*

Composition de
 l'Orchestre

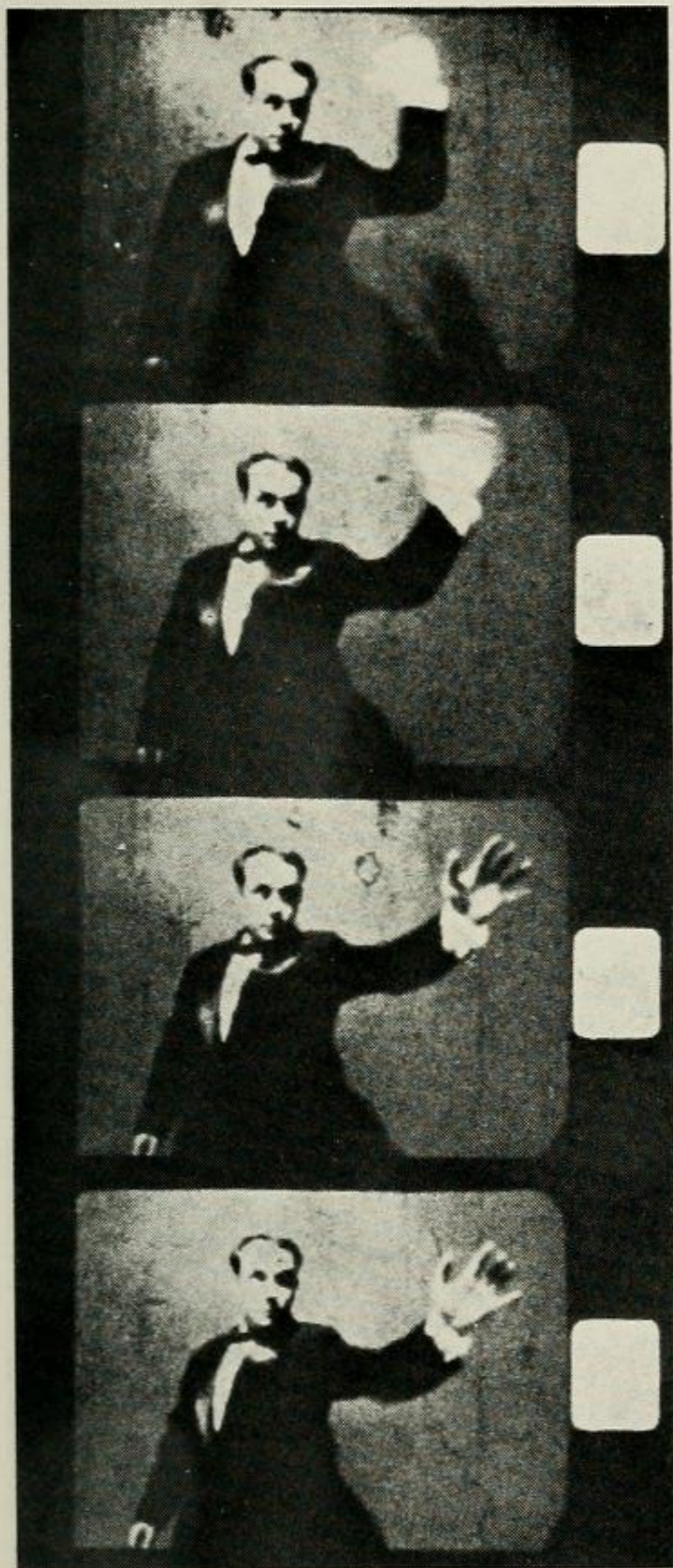
20 Chantiers
10 Violins
10 Violoncelles
3 Flutes
3 Hautbois
3 Basses
3 Contrebasses

vocalization which presents a strong analogy to action painting and art informel. The vowels "drip" on the magnetic tape, accompanied by shouts and body sounds. In 1959, Franz Mon, one of the greatest theoreticians of the phonetic poetry, speaks of "dance of the lips, of the tongue, of the teeth, movements of support which create by themselves the appropriate directions at the threshold of articulation . . . the vocal vibrations absorb the air, rub it, reject it, suck it, creating flexible, resonant sound, deep, soft, brilliant, full, harsh . . . the primitive cry, coming outwardly, becomes a signal that can be interpreted in various ways . . . the more the impulse is intense, the more expression is radical, and the clearer the separation is made from one who talks." The assertion of acoustic enhancement of the written word was still a concern of artists and poets working in the 1950's. A fundamental role in this movement towards translating speech from normal expression to recordings and records was played by the magazine *Cinquième Saison*, which from 1958 put out a series of records with works by Rotella, B. Heidsieck, Kriwet, Dufrêne and Henry. In 1962 the founder and editor of the magazine, Henri Chopin, produced a "Vibrespace" record in which he collected the sound of his breathing distorted and transformed by acoustic superimposition. The idea of mechanization of speech met with immediate response from de Vree, Kriwet and Garnier, who began in 1962 to

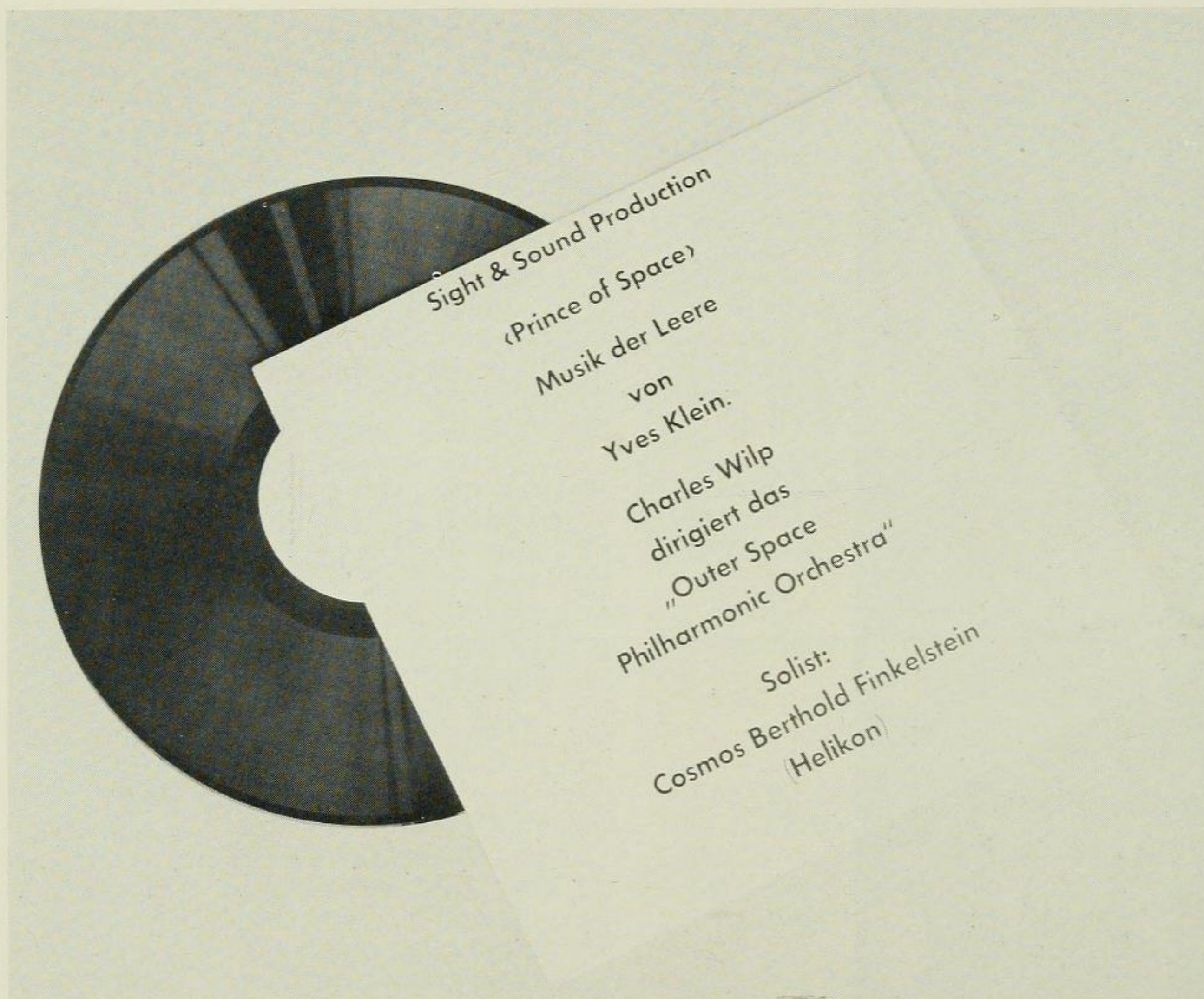
produce records and tapes in which sounds and words converge in audio poetry. The same magazine, which later took the name *OU*, also published the phonetic poems of Mimmo Rotella who wrote in the "epistaltist manifesto" that "the inclusion in epistaltist composition of 'sound effects' taken from life corresponds to what polymaterial art is to sculpture and to what collage is to painting — epistaltic language means freeing all the words from their utilitarian values and turning them into tracer rockets aimed at the decrepit edifices of syntax and vocabulary . . . the human voice must not be limited to the monotony of articulate language — it is an inexhaustible source of natural musical instruments." Simultaneously, in the climate of *nouveau réalisme*, Yves Klein published, in 1959, his lecture at the Sorbonne entitled "L'Évolution de l'art et de l'architecture vers l'immateriel" and, with C. Wilp, produced *Concert of Vacuum*, a soundless record in which the sensation of the void is reinforced by musical silence.

Klein's interest in music dated, however, from 1949 when he wrote down the score for the *Symphonie "Monotone-Silence,"* which the artist describes as follows: "My life should be like my symphony of 1949, a

Conducting *Symphonie*
"Monotone-Silence," 1961



Concert of Vacuum, 1959
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Etats-Unis par WBAI, Dubuffet élargit les possibilités musicales des sujets quotidiens en utilisant un mélange de bruits et de sons de diverses origines. Le résultat est essentiellement "régression et brutalité", d'une façon qui répond complètement aux exigences aculturelles de Dubuffet: "Dans ma musique, je voulais me placer dans la position d'un homme d'il y a cinquante mille ans, d'un homme qui ignore tout de la musique occidentale et s'invente sa propre musique sans aucun point de référence, sans aucune discipline, sans quoi que ce soit qui pourrait l'empêcher de s'exprimer librement et uniquement pour le plaisir. C'est aussi ce que j'aurais voulu faire dans ma peinture, avec la différence qu'en peinture occidentale des siècles derniers je m'y connais parfaitement bien, et je voulais de propos délibéré tout oublier sur le sujet . . . Mais je ne connais pas la musique, et c'est ce qui m'a donné un certain avantage dans mes expériences musicales. Je n'ai pas eu à faire d'effort pour oublier ce que j'avais à oublier."

Pendant l'après-guerre, l'évolution et les réalisations phoniques en poésie ont été le fait des "postlettristi", groupe formé par Wolman, Dufrêne et Brau. Le principe ou la théorie en jeu est centrée sur l'élimination de toute signification en faveur de bruits et de sons gutturaux et labiaux. Les poèmes sont essentiellement des cris et des hurlements et se rapprochent d'une vocalisation

viscérale qui présente une forte analogie avec la peinture d'action et l'art informel. Les voyelles tombent à la manière de gouttes sur la bande magnétique, accompagnées de cris et de sons d'expression corporelle. En 1959, Franz Mon, l'un des plus grands théoriciens de la poésie phonétique, parlait de "danse des lèvres, de la langue, des dents, mouvements d'appui qui créent par eux-mêmes les directives appropriées au seuil de l'articulation . . . les vibrations vocales absorbent l'air, le massent, le rejettent, l'aspirent, créant un son souple, plein de résonances, profond, doux, brillant, complet, abrupt . . . le cri primitif, s'exprimant au dehors, devient un signal qui peut s'interpréter de diverses manières . . . plus l'impulsion est intense, plus l'expression est radicale et plus claire la démarcation d'avec quelqu'un qui parle." L'affirmation de la mise en valeur acoustique du mot écrit était restée l'une des préoccupations des artistes et poètes des années 50. Au sein de ce mouvement visant la traduction de la parole de l'expression normale en enregistrements et disques, un rôle primordial fut joué par la revue *Cinquième Saison* qui, à compter de 1958, réalisa une série de disques comprenant des oeuvres de Rotella, B. Heidsieck, Kriwet, Dufrêne et Henry.

continuous sound lacking beginning or end, at the same time unified and universal, because it does not have a beginning or an end. A duration which appears and lives improvised, a time, eventually within the senses, in the physical realm." Klein attains this perceptual concentration in 1960 when he directs the orchestra of the French Opera. The primary aspiration of this symphony is typical of the Kleinian credo: the return to the paradisiac communion with the void and with nature. The claim to a unique, infinite sound, like the monochrome blue, aspired to place it in a stage prior to every discrimination and human limitation. He wanted to transcend, until conquering it, the absolute void or the perpetual sound which devoured and incorporated the whole. His reply to existentialist limits is a religious one and his conception of the world is mystic. Ascetic motives are found in the years that precede the Symphony; in 1946 he studied "Croix Rose" (Rose Cross) and was interested in Bachelard, in alchemy and theosophy, which are important not only for factual experiences by themselves, caught and rationally elaborate, but above all, for the transcendental "facts," which are much more transcendent than sounds outside of life and time.

The passage from the 50's to the 60's is marked by, besides neodada and *nouveau réalisme*, also the international affirmation of concrete and visual poetry, which flowed out

into the world in a poetic conception capable of comprehending images and spectacle, not sound. The German poet Kriwet, assisted by the Studio of Electronic Music of Monaco between 1962 and 1969, produced a series of phonic-visual spectacles, which involved the utilization of sound tracks, films and elaborated headlines from newspapers. In the production of these works the recourse to invented "machines" was often necessary, because the material tended to be phonically complex. With this purpose in mind, Fogliati and Lora-Totino in Turin, in 1968, designed the "liquimofono," a type of liquid music generator, and a "hydromegaphone" capable of producing the liquid poetry. Through the hydromegaphone, a "metal instrument expressly designed and built with a siphon containing a small amount of water," writes Lora-Totino, "the increase of the inflection overcomes the inertia of the liquid, it opens up a movable channel for the emission, changed and compressed, of sonorous bubbles where speech phonemes, fragments of phrases, overlap and blend more or less partially, broken up by the liquid overflow."

If Lora-Totino works on the substance and the dialectic between natural energy (the water)

OU magazine, 38-39, 1970
 Photographed by Nanda Lanfranco,
 Genoa, Italy



Poèmes Phonétiques, *OU* magazine, 26-27,
1966



En 1962, le fondateur-rédacteur de la revue, Henri Chopin, produisait un disque "Vibrespace" où il avait enregistré le son de sa respiration, déformé et transformé par surimposition acoustique. L'idée de la mécanisation de la parole séduisit de Vree, Kriwet et Garnier qui, en 1962, commencèrent à produire des disques et bandes magnétiques dans lesquels les sons et les mots se confondent en une poésie auditive. La même revue, dont le nom devint plus tard *OU*, publia aussi les poèmes phonétiques de Mimmo Rotella qui, dans le "manifeste épistaltiste", écrivait que "l'intégration à la composition épistaltiste d'effets sonores tirés de la vie correspond à ce que l'art polymatériel est pour la sculpture et à ce que le collage est par rapport à la peinture — langage épistaltique signifie libération pour tous les mots de leurs valeurs utilitaires et leur transformation en projectiles dont la cible est l'édifice décrépit que constituent la syntaxe et le vocabulaire . . . la voix humaine ne doit pas être emprisonnée dans la monotonie du langage articulé — Elle est une source inépuisable d'instruments musicaux naturels." Parallèlement, dans ce climat du *nouveau réalisme*, Yves Klein publiait, en 1959, sa conférence prononcée à la Sorbonne et intitulée "L'Évolution de l'art et de l'architecture vers l'immatériel" et, avec C. Wilp, produisait *Concert of Vacuum*, disque d'où le son est absent et où la sensation du vide est renforcée par le silence musical.

L'intérêt de Klein pour la musique remontait toutefois à 1949, moment où il écrivit la partition de la *Symphonie "Monotone-Silence"*, que l'artiste décrit dans les termes suivants: "Ma vie devrait être comme ma symphonie de 1949, un son continu, sans début ni fin, à la fois unifié et universel, puisque sans début ni fin. Une durée qui apparaît et vit de façon improvisée, une séquence temporelle, à l'intérieur des sens peut-être, dans le domaine physique." Klein atteint cette concentration perceptuelle en 1960, date où il dirige l'orchestre de l'Opéra. L'aspiration primordiale de cette symphonie typifie le credo Kleinien: retour à la communion paradisiaque avec le vide et la nature. L'idéal d'un son unique, infini, comme le bleu monochrome, aspirait à la placer à un stade antérieur à toute discrimination et limitation humaine. Il voulait transcender puis conquérir le vide absolu ou le son perceptuel qui dévorait et incorporait le tout. Sa réponse aux limites existentialistes est d'ordre religieux et sa conception de l'univers, mystique. On peut retrouver chez lui des motivations d'ascèse au cours des années précédant la *Symphonie*; en 1946, il avait étudié la "Croix-Rose", s'intéressait à Bachelard, à l'alchimie et à la théosophie, qui ont de l'importance non seulement pour

and human (the voice), the operation of Nannucci seems to want to shift the problem to the area of painting or the pictorial pigment. In "Readings," 1969, Nannucci — author of a succession of various anthologies of phonetic poetry — begins to enunciate all the shades of the color blue, such as cobalt blue, deep blue, forget-me-not blue, French blue, Italian blue, marine blue, midnight blue, etc.; on this sequence of definitions are then overlapped, by degrees, the enunciation of red, then green, pink, and white, to constitute almost a chromatic-phonetic mixture on the palette/record. The Hungarian Grygar, instead, becomes involved in the medium of musical instruments combining the sounds of the metronome, the piano and the xylophone, and also an organ and a whip top. Topor, on the other hand, scans French expressions and vowels.

The conceptions emerging from mass culture and in particular from the analysis of the consumer society have implications for art by reducing it to the level of consumer goods, which is why, in the 1960's, with pop art and Fluxus, records developed into a common means of artistic communication. Artists like Ben and Warhol took up and produced commercial music, the former with demystification as his object, the latter with economic and musical aspirations. Warhol also started a group, the Velvet Underground, and with it ventured into the

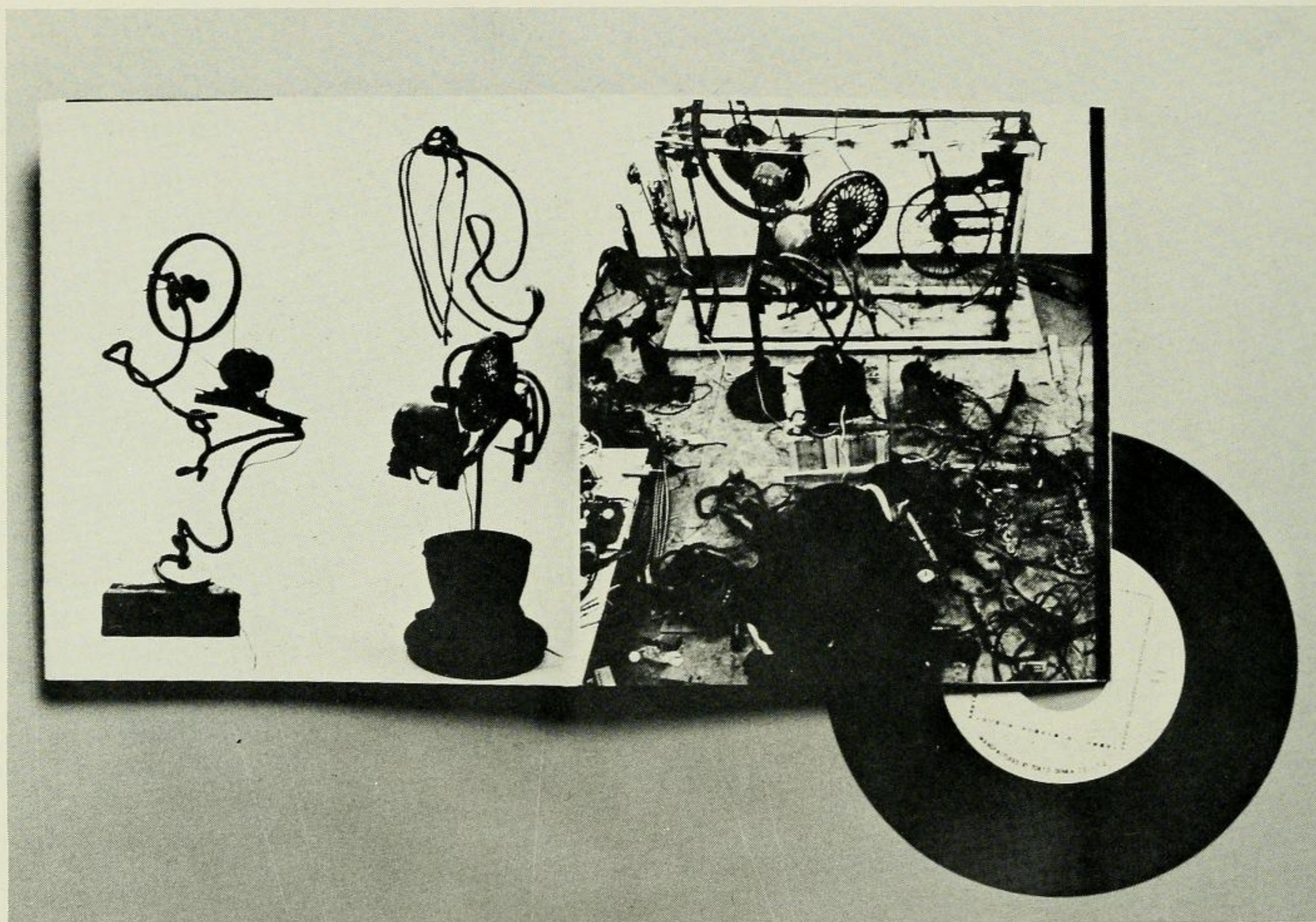
field of sound rock. In pop art the record was even used as a document (*Giant Size \$1.57*), while in Fluxus it assumed the function of disturbance; Köpcke made *Music While You Work*, in which the grooved surface of the record is crossed by plastic drips which produce continual interruptions aimed at annoying the listener. The material damage accentuates one of the banal meanings of the record, variations in use. By damaging and cracking the record, Köpcke attempted to stress imperfection and disturbance as a sound. This means that it is possible to see it as a functional and material sign, so that one can go beyond material modification and play the record at different speeds, as Ben does in a Fluxus publication when he offers the reader a record of May Casablanca singing *Mon dieu ne l'abandonnez pas*, a great popular success in France, to be played at 78 rpm instead of the required 45.

The equation of the record as a physical product with weight, substance, diameter, shape and thickness brings the linguistic medium back to the level of its function as an object. *Disque Bleu pour Saffa* by Hains is a tautological record. The recording describes it as an object made by an author, with a title and place in history. The way it is used is

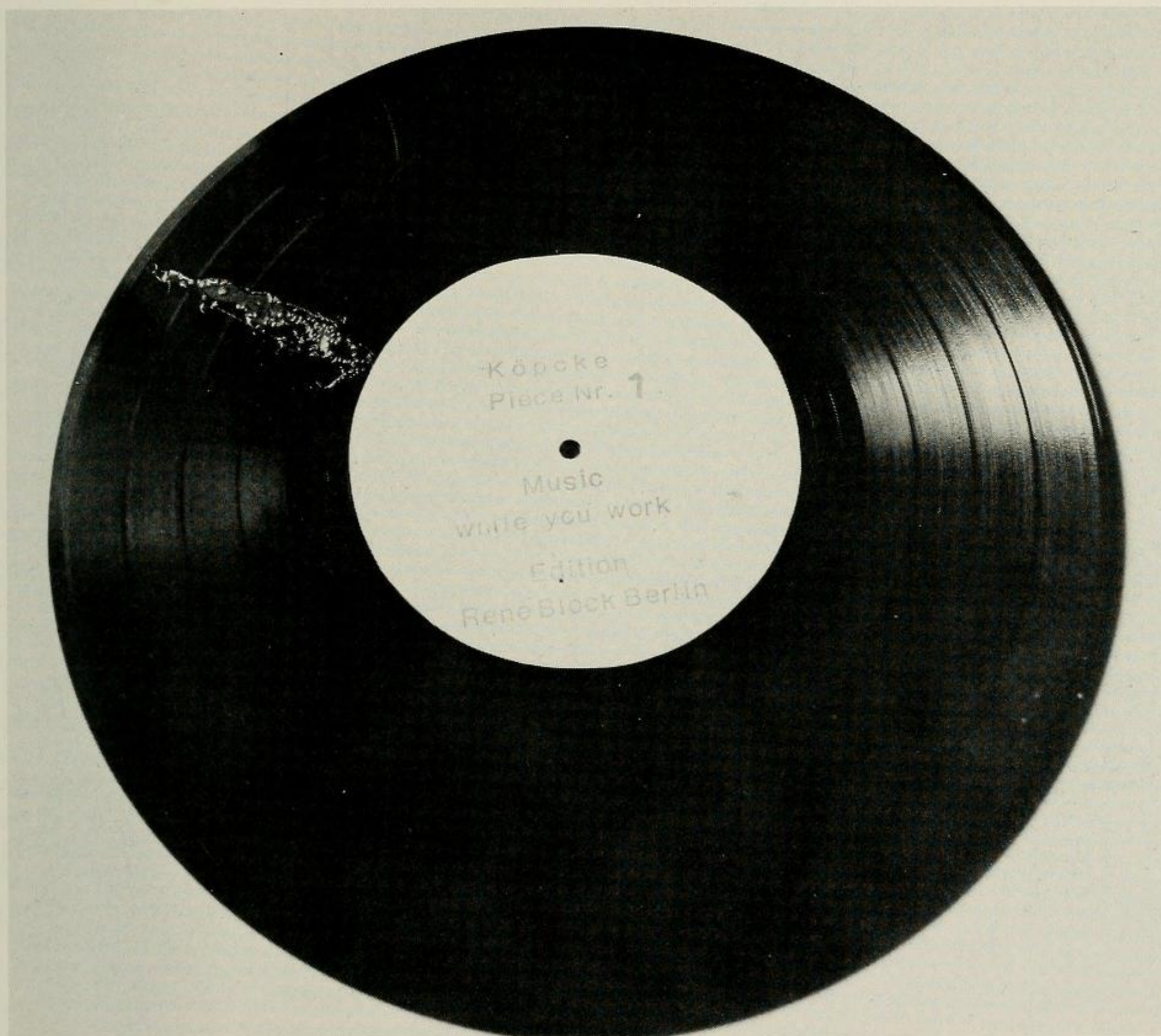
Disque de Musique TOTAL, 1963
 Photographed by Nanda Lanfranco,
 Genoa, Italy



Sound of Sculpture, 1963
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Music While You Work, 1958-64
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



How to Make a Happening, 1966
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



les expériences factuelles en elles-mêmes, cernées et objet d'élaboration rationnelle, mais par-dessus tout, pour les "faits" d'ordre transcendantal, qui sont bien davantage transcendants que les sons extérieurs à la vie et au temps.

Le passage des années 50 aux années 60 est marqué par, outre le néodada et le *nouveau réalisme*, l'affirmation à l'échelle internationale, de la poésie concrète et visuelle, qui se définit dans l'univers par une conception poétique capable de comprendre les images, et le spectacle et non le son. Le poète allemand Kriwet, avec la collaboration du Studio of Electronic Music de Monaco entre 1962 et 1969, produisit une série de spectacles phoniques-visuels, qui comportaient l'utilisation de pistes sonores, de films et de manchettes de journaux élaborées. Dans la production de ces oeuvres, le recours à des "machines" inventées s'avéra souvent nécessaire, car le matériel était en général complexe sur le plan phonique. Dans cette perspective, Fogliati et Lora-Totino, à Turin en 1968, conçurent le "liquimofono", un type de générateur de musique liquide, ainsi qu'un "hydromégaphone", capable de produire de la poésie liquide. Grâce à l'hydromégaphone, "instrument de métal conçu et construit expressement avec un siphon contenant une petite quantité d'eau," écrit Lora-Totino, "l'augmentation de l'inflection domine l'inertie du liquide, elle

ouvre un canal mobile pour l'émission, changée et comprimée, de bulles sonores où les phonèmes et les fragments de phrases de la parole se chevauchent et se fondent plus ou moins, dans un mouvement brisé par le flot liquide."

Si Lora-Totino travaille sur la substance et la dialectique entre énergie naturelle (l'eau) et énergie humaine (la voix), l'entreprise de Nannucci semble vouloir resituer le problème dans le domaine de la peinture ou du pigment pictural. Dans "*Readings*", 1969, Nannucci — auteur d'une succession d'anthologies de poésie phonétique — commence à énoncer toutes les nuances de la couleur *bleu*: bleu cobalt, bleu profond, bleu gentiane, bleu de France, bleu d'Italie, bleu marine, bleu nuit, etc.; sur le fond de cette séquence de définitions, en viennent à chevaucher graduellement les formulations du rouge, puis du vert, du rose et du blanc, pour constituer une mélange quasi chromatique-phonique sur la palette qu'est le disque. Le Hongrois Grygar, lui, travaille plutôt sur le médium instruments de musique et la combinaison des sons du métronome, du piano, du xylophone, et aussi d'un orgue et d'une toupie. Topor, de son côté, étudie les expressions et voyelles du français.

also determined by the simple recording, in which the record becomes an historic document of working statements and speeches. In this sense the record can provide either an account of the theories of artists, or of works resulting from their theories. Examples of the first are *Giant Size \$1.57* by Billy Kluver and *How to Make a Happening* by Allan Kaprow. Kaprow describes in the record, published by the Something Else Press, what a happening must *not* be, in order to produce a manifestation which is at the same time both free and organized, while *Giant Size* is a collection of statements, recorded live in studios and galleries, by the major exponents of American Pop art from Johns to Rauschenberg, from Wesselman to Oldenburg, from Dine to Lichtenstein. An extremely interesting instance of the second category is the recording of work dictated by telephone for the "Art by Telephone" exhibition at the Museum of Contemporary Art in Chicago in 1969. Following the precedent set in 1922 by Moholy-Nagy, who dictated over the telephone instructions for a picture in sheet metal and enamel, the curator of the exhibition, Jan van der Marck, collected the descriptions by telephone of the individual works to be executed in Chicago. The art work done in the absence, rather than the presence, of the artist does not turn out to be homogeneous, as expected, but results in contrasting end-products. The record includes a request

from Sol LeWitt for pencil drawings to be done on the Museum walls. Bruce Nauman telephones instructions to a member of the Museum staff to perform a jump to be recorded on video, the jump to be repeated until the tape runs out. Morris and Serra both ask for films to be made, while Hamilton and Baldessari give instructions for the production of paintings. Arman asks for a quantity of different objects to be piled in a corner of the Museum, and Ian Baxter, of the N. E. Thing Co., describes his intention to produce a work on information via cable by telephoning from time to time with a word for the guards to say out loud in response to requests from the public. A few artists like Kosuth, James Lee Byars and Huot work on linguistic and phonetic manipulation of the show's title, and Kosuth in particular sets his investigation against his conceptual research into the "art" context.

Another example of the sound "catalogue" is offered by the Tyler Museum in Texas on the occasion of a 1972 exhibition of Jim Roche, Robert Wade, George Green and Jack Mims. The written content is in fact substituted by a sound box with 4 records. The recordings offer to the public a way of thinking and being by each artist. The noises of the studio, the radio and evening newscasts,

Les conceptions émergent de la culture de masse et, en particulier, de l'analyse de la société de consommation ont des conséquences pour l'art en ceci qu'elles le placent au niveau d'un bien de consommation; c'est ce qui explique que, dans les années 60, avec l'art pop et Fluxus, le disque devint un médium courant de communication artistique. Des artistes comme Ben et Warhol se lancèrent dans la production de musique commerciale, le premier dans un but de démythification, le second avec des aspirations d'ordre économique et musical. Warhol forma aussi un groupe, le Velvet Underground, qui s'aventura dans le domaine du son rock. En art pop, le disque a même été utilisé comme document (*Giant Size \$1.57*), alors que dans Fluxus, il adopta une fonction d'élément perturbateur; Köpcke réalisa *Music While You Work*, dans lequel la surface des sillons du disque est traversée de coulées de plastique qui causent des interruptions continues visant à ennuyer l'auditeur. Le dommage matériel accentue l'une des significations banales du disque, les variations d'utilisation. En endommageant et en fêlant le disque, Köpcke tentait de souligner l'imperfection et la perturbation comme son. Ce qui veut dire qu'il est possible de le voir comme signe fonctionnel et matériel, de sorte qu'on peut aller au delà de la modification matérielle et faire jouer le disque à différentes vitesses, comme Ben le fait dans une publication de Fluxus, lorsqu'il

offre au lecteur un disque de May Casablanca, où elle chante *Mon dieu ne l'abandonnez pas*, grand succès populaire en France, devant tourner à 78 t au lieu du 45 t qui serait sa vitesse correcte.

La définition du disque comme produit physique avec des attributs de poids, substance, diamètre, forme et épaisseur ramène le médium linguistique au niveau de sa fonction comme objet. Le *disque Bleu pour Saffa* de Hains est un disque tautologique. L'enregistrement le décrit comme un objet fabriqué par un auteur, avec un titre et une place dans l'histoire. La façon dont il est utilisé est aussi déterminée par le simple enregistrement, par lequel le disque devient un document historique de déclarations et de discours. En ce sens, le disque peut fournir un exposé des théories d'artistes, ou d'oeuvres issues de leurs théories. Des exemples de la première fonction: *Giant Size \$1.57* de Billy Kluver, et *How to Make a Happening* d'Allan Kaprow. Kaprow décrit dans le disque, publié par la Something Else Press, ce qu'un happening ne doit pas être, afin de produire une manifestation qui soit à la fois libre et organisée, alors que *Giant Size* est une collection de déclarations, enregistrées sur place dans les studios et galeries, des principaux partisans de l'art pop américain, de Johns à Rauschenberg, de Wesselmann à

accompanied by discussions with friends, constitute the material used by Roche, while Green, "a friend of the reptiles," describes and makes their sounds, the changing of their skin or their movement coming down from a high rock. Wade records fish and talks like a farmer about chickens, and Mims makes ironies on the difference between poetry and art, which are in need of a prescription based on chili pepper in order to be revived.

The infinite variety which characterizes the use of the record is documented by the fact that so many artistic movements have adopted it as a means of expression. Still in the 1960's two representatives of op art, Schöffer and Agam, used sound material to mark variations in the same way they had used permutations and changes in fields of light and color. Agam's *Transformes Musicales* consists, in fact, of a series of sound combinations of various musical instruments (flute and percussion). The sounds are structured like the French artist's optical work. First the sounds appear in their elementary states following their melodic lines, and then follow combinations of equal and varied entrances, so that in their various forms (1, 2, 3, 4, 5) they create a series of complexes in which other instruments like the bass violin, the clarinet, the piano and the trombone can intervene. The musical surface so formed is extremely articulate,

with premeditated rounds and several variants of tone, becoming an almost audio-chromatic pattern. More literary and narrative in nature, however, is the "phonic discourse" of Fahlstrom, who as early as 1961 was researching with the Swedish national radio, while Robert Whitman apparently attempted a description in sound of his performances when he produced a record for the Museum of Contemporary Art in Chicago which includes recordings of street sounds, footsteps in his loft and the nocturnal sounds of animals.

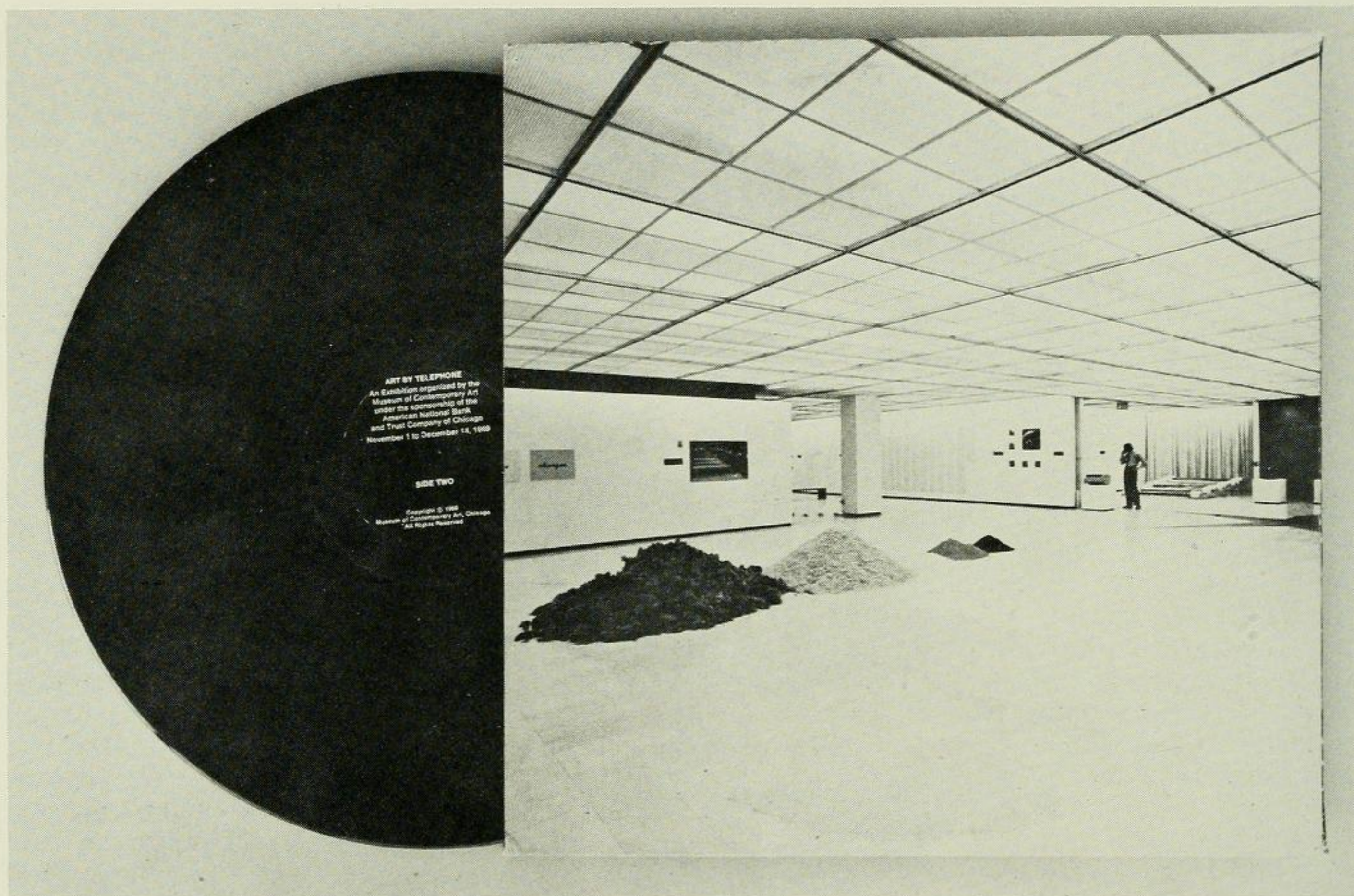
From 1966 to 1968, with the advent of conceptual research, the record was used to "objectify" processes of phonic and sound analysis relating to speech, or, better, to language. The development of a methodical knowledge leads Venet to use, both visually and phonically, the mental process associated with analytical diagrams in mathematics, physics, economics and astronomy. Data and diagrams produced with detachment by separate sciences are transmitted through graphic representation or lectures. As Venet takes over a subject, all personal or individual contributions are excluded. The objectification of scientific diagrams or economic tables is achieved by photocopying, while recordings of lectures

Giant Size \$1.57, 1963
(Brecht, Dine, Johns, Lichtenstein,
Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist,
Warhol, Watts, Wesley and Wesselman)

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Art by Telephone, 1969
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Oldenburg, de Dine à Lichtenstein. En ce qui concerne la seconde fonction, citons le cas très intéressant de l'enregistrement d'une oeuvre dictée par téléphone pour l'exposition "Art by Telephone" du Museum of Contemporary Art de Chicago, en 1969. Suivant l'exemple de Moholy-Nagy qui, en 1922, avait dicté par téléphone les directives pour l'exécution d'un tableau avec de la tôle métallique et de l'émail, le conservateur de l'exposition, Jan van der Marck, réunit les descriptions téléphoniques des diverses oeuvres devant être exécutées à Chicago. Les oeuvres d'art exécutées en l'absence, plutôt qu'en présence, de l'artiste, ne sont pas homogènes, comme l'on s'y attendait, mais plutôt des produits finis fort divers. Le disque comporte la demande de Sol LeWitt qu'on exécute des dessins au crayon sur les murs du Museum. Bruce Nauman téléphone des directives à un membre du personnel du Museum selon lesquelles il doit faire un saut devant être enregistré au vidéo, ce saut devant se répéter jusqu'à la fin de la bande. Morris et Serra demandent la réalisation de films, alors que Hamilton et Baldessari donnent des directives touchant la production de peintures. Arman demande qu'une quantité de divers objets soient empilés dans un coin du Museum, et Ian Baxter, de N.E. Thing Co., décrit son intention de produire une oeuvre sur l'information par cable, en téléphonant de temps en temps pour donner aux gardiens le mot précis qu'ils doivent prononcer tout haut

en réponse aux demandes du public. Quelques artistes, dont Kosuth, James Lee Byars et Huot, travaillent à la manipulation phonétique et linguistique du titre de l'exposition, et Kosuth en particulier oriente son travail dans le sens contraire de sa recherche conceptuelle sur le contexte de "l'art".

Citons un autre exemple du "catalogue" du son: celui du Tyler Museum, au Texas, à l'occasion d'une exposition, en 1972, de Jim Roche, Robert Wade, George Green et Jack Mims. Le contenu écrit est en fait remplacé par une boîte de son contenant quatre disques. Les enregistrements présentent au public un mode différent de pensée et d'être par chacun des artistes. Les bruits du studio, la radio et les informations du soir, accompagnés par des discussions entre amis, constituent le matériel utilisé par Roche, alors que Green, "grand ami des reptiles", décrit et fabrique les sons qu'ils produisent en changeant de peau ou en descendant d'un rocher. Wade enregistre des poissons et parle de poulets à la manière d'un fermier et Mims fait des remarques ironiques sur la distinction entre poésie et art, qui ont un besoin urgent d'une ordonnance à base de poivre rouge pour revenir à la vie.

L'infinie variété d'utilisations du disque est attestée par le fait qu'un grand nombre de

are enclosed in tapes or discs. Among these, as part of his "Astro-physics" search, there appeared in 1968 *The Infra-Red Polarization of the Infra-Red Star in Cygnus*, a recording of observations made at the astrophysical laboratory of the University of Arizona.

More "personal" use of the medium is made by Lawrence Weiner who, in 1972 and 1973, produced *A () C Sharpened Carried Done Again Perhaps . . . AC () and Having Been Done At/Having Been Done To, Essendo Stato Fatto A*, two recordings in which the reciting of permutations of vowels, adverbs, verbs and phrases mingle with the sound of a wind instrument. The records expand acoustically his research into verbal assonance between words taken from various languages or from a single language, and he adds the record to his research tools, which hitherto were based largely on the written word and the book (and more recently on the photograph and film). In *Niets Aan Verloren*, produced by Weiner and the Stedelijk Van Abbemuseum in 1976, the stratification among the phrases of different languages, with masculine and feminine voices, is accompanied by the music of a carillon. The blend is naturally in relation to the phrases, which are "nothing to lose, nothing lost, in the contest of effectiveness, not having a reasonable relationship," etc., all of them together related to the same structure of the sound and verbal hypotheses of tautologic description.

An analysis of the permutations of the phonetic components — the vowels and consonants — of a noun is undertaken by Sandro Chia. The word *pietra* is transformed as its syllables are permuted every two minutes: *etrapì, trapie, rapiet, apietr*. The intention is to begin to consider spoken language as an object which can be molded and built into another, different object by altering its physical components, in this case the vowels and consonants. Analogous in this sense is the music research of Eliane Radigue, who uses not words but sounds. The varying speed of her records, from 16 to 78 rpm, varies the aural possibilities of the music. The piece can also be combined by using both sides of the record together at different speeds, so that it is then heard as a single unit ($a=b$) at different speeds, or as the sum ($a+b$) of different units at different speeds. In music Meirelle and Snow do something similar by using electronic instruments to compose spatial and quantic music, a fact which may be linked to their respective interests in astronomy and film. In addition there are the lifeless concerts by Schnitzler and vocals by Engels, performances in sound with instruments invented by the individual artists.

mouvements artistiques l'ont adopté comme moyen d'expression. Déjà dans les années 60, deux représentants de l'art op, Schöffner et Agam, se sont servi de matériel sonore pour marquer les variations de la même façon qu'ils avaient utilisé les permutations et les changements dans les champs de la lumière et de la couleur. Les *Transformes Musicales* d'Agam consistent, en fait, en une série de combinaisons des sons de divers instruments musicaux (flûte et percussion). Les sons sont structurés à la manière des oeuvres optiques de l'artiste français. D'abord, les sons apparaissent dans leurs états élémentaires suivant leurs lignes mélodiques, puis suivent des combinaisons d'entrée équivalentes ou variées, de sorte que dans leurs formes diverses (1, 2, 3, 4, 5), ils créent une série de complexes dans lesquels d'autres instruments, comme la contrebasse, la clarinette, le piano et le trombone peuvent intervenir. La surface musicale ainsi obtenue est extrêmement articulée, avec des séquences préméditées et plusieurs variations de tons, et devient analogue à un modèle audio-chromatique. Par ailleurs, le "discours phonique" de Fahlström, est plus littéraire et plus narratif. Dès 1961 cet auteur effectuait des recherches à la radio nationale de Suède, alors que Robert Whitman tentait ce qui semble une description sonore de ses réalisations dans un disque produit pour le Museum of Contemporary Art de Chicago qui comprend des enregistrements de sons

pris dans la rue, de bruits de pas résonnant dans son grenier et les sons que font les animaux la nuit.

De 1966 à 1968, avec l'avènement de la recherche conceptuelle, le disque servit à "objectiver" les processus d'analyse phonique et sonore liée à la parole, ou mieux, à la langue. L'accroissement des connaissances méthodiques conduit Venet à utiliser, tant visuellement que phoniquement, le processus mental associé aux diagrammes analytiques en mathématiques, physique, économie et astronomie. Les données et diagrammes émis avec objectivité par diverses sciences sont transmis au moyen de représentation graphique ou conférences. Lorsque Venet s'empare d'un sujet, toutes contributions individuelles ou personnelles sont exclues. L'objectivation des diagrammes scientifiques ou des tableaux économiques se réalise par la photocopie, tandis que les enregistrements de conférences sont mis sur bandes magnétiques ou sur disques. Dans le cadre de ses recherches sur "l'Astro-physique", cet auteur faisait paraître en 1968 *The Infra-Red Polarization of the Infra-Red Star in Cygnus*, enregistrement d'observations faite au laboratoire d'astrophysique de l'université d'Arizona.

Having Been Done At/Having Been Done To,
1973

A () C Sharpened Carried Done Again
Perhaps . . . AC (), 1972



7

CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 1. UN () DO
DIESE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN DO
()

FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 2. UN () RE
DIESE BEMOLISE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN RE
()

CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 3. UN () MI
BEMOLISE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN MI
()

CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 4. UN () FA
DIESE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN FA
()

FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 5. UN () SOL
DIESE BEMOLISE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN SOL
()

FLATTENED CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 6. UN () LA
DIESE BEMOLISE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN LA
()

CARRIED DONE AGAIN PERHAPS. 7. UN () SI
BEMOLISE REPORTE FAIT ENCORE PEUT ETRE.
UN SI
()

Lawrence Weiner

Axe magazine, 1, 2 & 3, 1975
Antwerp, Belgium



The idea of combining the record or the sound material with sculpture, in general kinetic or motory, stretches from Duchamp to the present. The transformation of an object in time recalls, by analogy, musical time to such a degree that in many cases complementary works are created. *The Sounds of Sound Sculpture* is a record produced in Canada by ARC, in which the noise effects produced by sculpture in motion or by complex ensembles of objects are brought together. The "tradition" of Tinguely and his mobiles accompanies the work of Baschet, Bertoia, Marxhausen and Jacobs. Of major interest is the *Annunciators* of Stephan von Huene, which attains sonorous results using vacuum and pressure systems. Structural investigation into the sound of the syllabic components, phonetically divisible into infinite palatal, guttural and dental variations, has been carried out by Jacobsen's syllabic articulation experiments and taken up again in the 1970's by Notargiacomo in his variations of phonemes and words as, for example, *Variazioni del fonema / r /*. In this work he records the different sounds made by someone pronouncing the syllable "r" in different languages (Italian, French, English, German). The analysis of spoken language, however, is documented in *Affermazioni*, a record in which Notargiacomo turns his attention to the variation produced by the emotive state of the speaker. A single statement is repeated 15 times by the same

person, each time using a different "tone." Finally, there is the poetic analysis of the sentence "I like Ike" into "ay/laik/aik," where the scan of accents and rhythms causes, to a predictable degree, different poetic meanings. The Czech artist Filko works in this way. His records contain different pronunciations and combinations of words like "Futur," "Cosmos," "Atom." The voice is the dominant feature and the changes in pronunciation or scan form the object of his research.

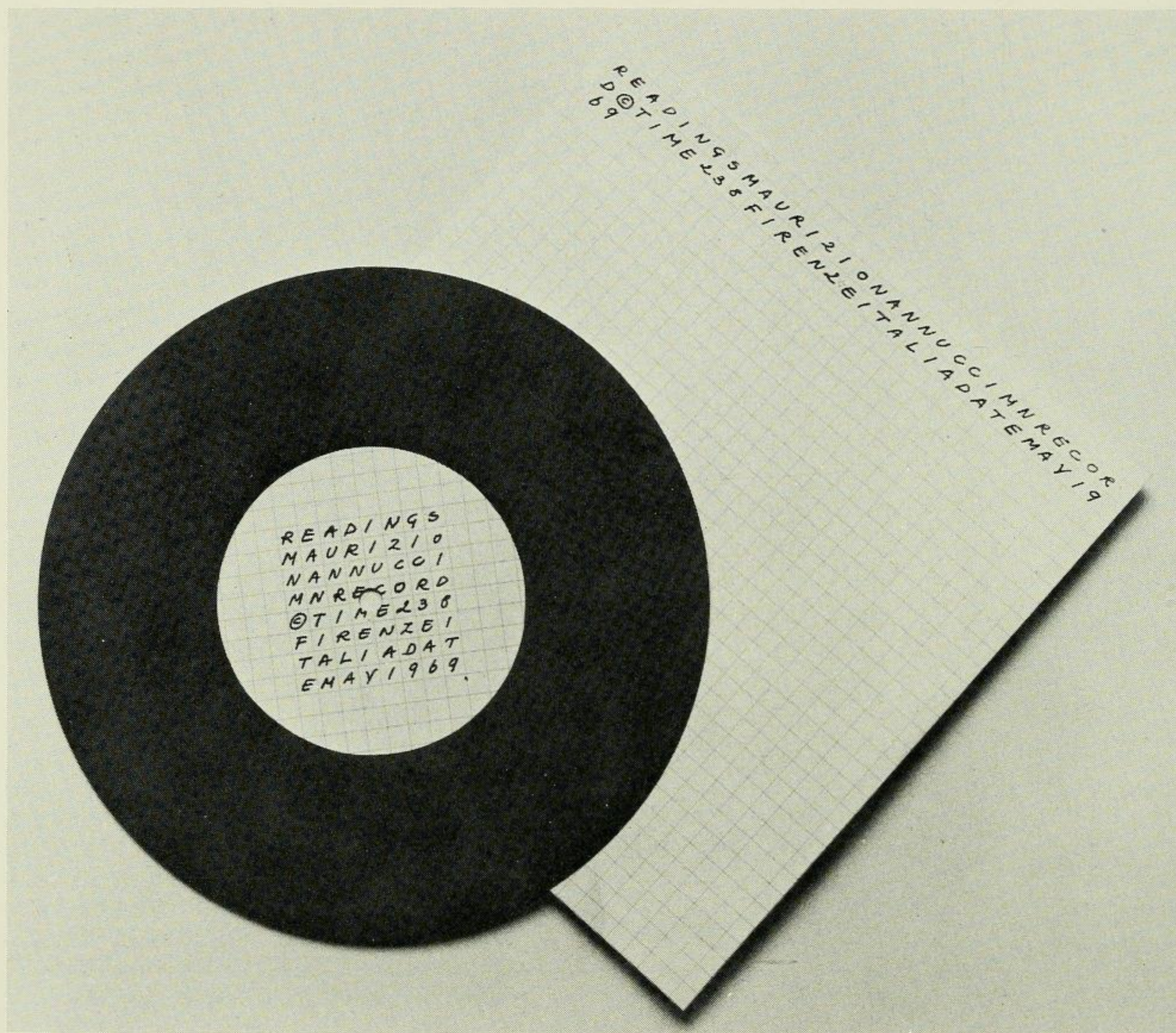
By faithfully reproducing actual sounds or noises, the record extends the dimensions of aural writing and offers something closer to the physical and tactile experience which is lost when actions, performances or environmental productions are reported only in documents or visual recordings. The sensation that performers and events are sharing the same space as the listener is a step towards audio-tactile integration in art work. The record directly "touches" almost everyone in that it presents a collection of noises and acoustic communications between the performer and the hearer which can recreate part of the psychophysical experience of the event itself. Thus the art product is immediately refined by the addition of the record, and a sensorial,

$\Sigma = a + b$, 1971

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Readings, 1969
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Un emploi plus "personnel" du médium est le fait de Lawrence Weiner qui, en 1972 et 1973, produisait *A () C Sharpened Carried Done Again Perhaps . . . AC () et Having Been Done At/Having Been Done To, Essendo Stato Fatto A*, deux enregistrements où la récitation de permutations de voyelles, d'adverbes, de verbes et de phrases se mêle au son d'un instrument à vent. Les disques étendent acoustiquement sa recherche à l'assonance verbale entre mots tirés de langues différentes ou d'une même langue, et il ajoute le disque à ses instruments de recherche qui, jusque là, avaient dans une large mesure reposé sur le mot écrit et le livre (et plus récemment sur la photographie et le film). Dans *Niets Aan Verloren*, oeuvre produite par Weiner et le Stedelijk van Abbemuseum en 1976, la stratification existant entre les phrases de langues différentes, à l'aide de voix masculines et féminines, est accompagnée par la musique d'un carillon. La combinaison se fait naturellement en relation avec les phrases, qui sont "un rien à perdre, un rien de perdu, dans le contexte de l'efficacité, ne possédant aucun rapport raisonnable," etc., toutes ensemble reliées à la même structure du son et des hypothèses verbales de la description tautologique.

Sandro Chia entreprend une analyse des permutations des composantes phonétiques — voyelles et consonnes — d'un nom. Le mot

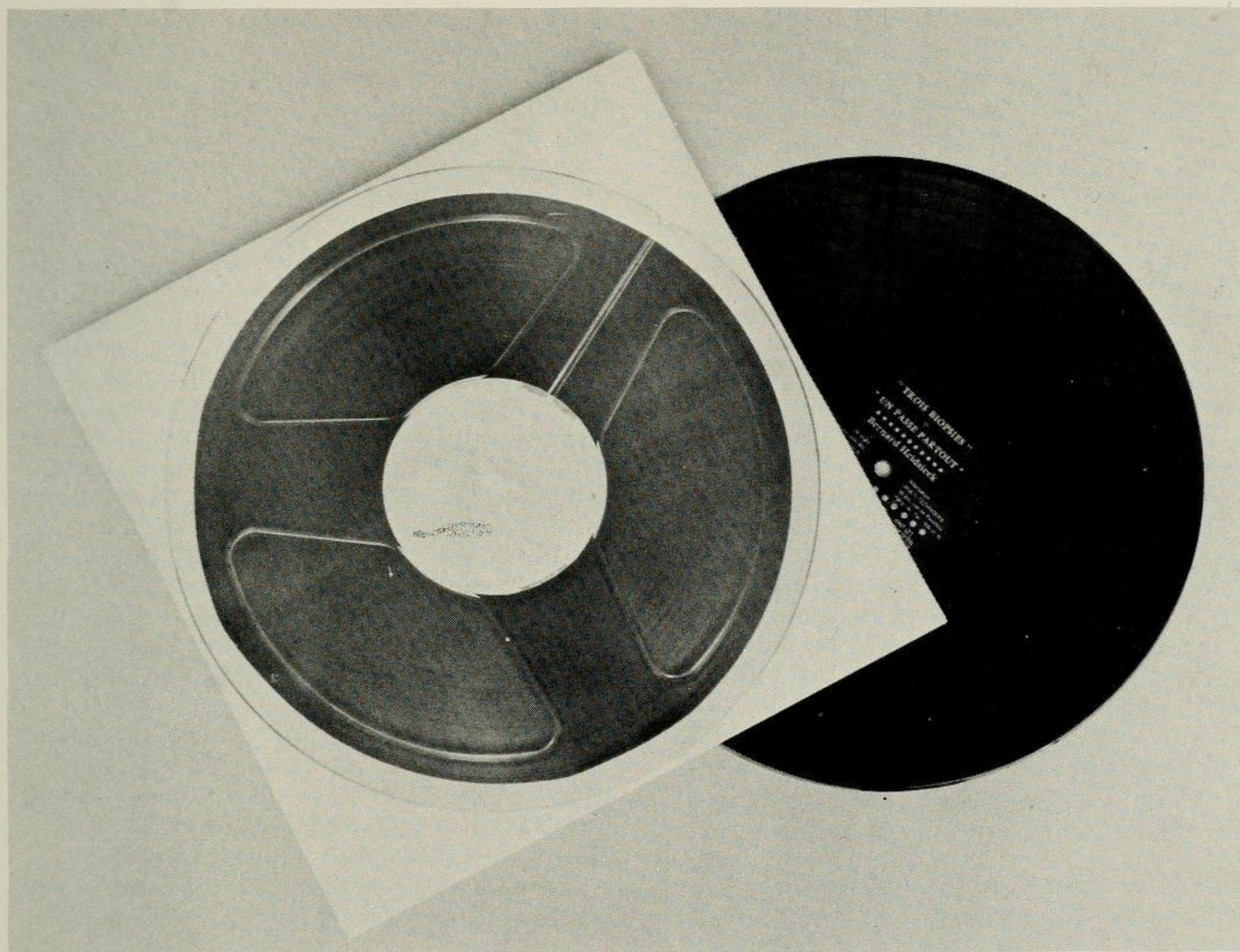
pietra se transforme, ses syllabes étant permutées toutes les deux minutes: *etrapì, trapie, rapiet, apietr*. Le but, ici, est d'envisager la langue parlée comme un objet qui peut être modelé et transformé en un autre objet différent par la modification de ses composantes physiques, dans le cas présent des voyelles et des consonnes. Se rapproche de cette orientation la recherche musicale d'Eliane Radigue, qui utilise des sons plutôt que des mots. La vitesse de ses disques varie, de 16 à 78 tours, et avec elle les possibilités acoustiques de la musique. Elle offre aussi la possibilité de combinaisons des deux faces du disque à vitesses différentes, de sorte que l'oeuvre peut constituer une seule unité ($a=b$) à vitesses différentes, ou la somme ($a+b$) d'unités différentes à vitesses différentes. En musique, Meirelle et Snow arrivent à un résultat analogue au moyen d'instruments électroniques pour la composition de musique spatiale et quantique, fait qui peut s'expliquer par leurs intérêts respectifs pour l'astronomie et le cinéma. Mentionnons encore les concerts "inanimés" de Schnitzler et les chants d'Engels, réalisations sonores au moyen d'instruments mis au point par chacun des artistes.

L'idée de combiner le disque ou le matériau sonore avec la sculpture, dans une cinématique d'ensemble, a été mise à l'essai

Il Liquimofono-Poesia Liquida, 1968
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Trois Biopsies + Un Passepartout, 1967-70
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



acoustic/aural component is re-achieved. In 1972 Marina Abramovic reproduced on record the sounds and noises of her physical environment, while de Maria combined the music made by the waves of the Pacific and Atlantic Oceans and, using drums, turned it into a crescendo.

The idea of using the record to amplify a performance was used by the publisher Mazzotta when he produced an LP of Joseph Beuys' work for the show "When Attitudes Become Form" at the Berne Kunsthalle. The result is *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*, a record of the sing-song cadences, in various tones and styles, which accompanied the depositing of grease in the corners of the room or the setting-out of pieces of felt and objects like rope, tape recorders and shoes to form the soft and hard, organic and inorganic whole of Beuys' work. Isolating a component of a performance in no way means dismembering the work, but rather underlines the emphasis of the acoustic over the visual. For this reason records and tape are tools which Beuys uses systematically, with both Terry Fox and Henning Christiansen.

Schottische Symphonie is a record produced by Christiansen and Beuys on the occasion of a joint production at Edinburgh College of Art in 1970. While Christiansen performs a series of musical passages on

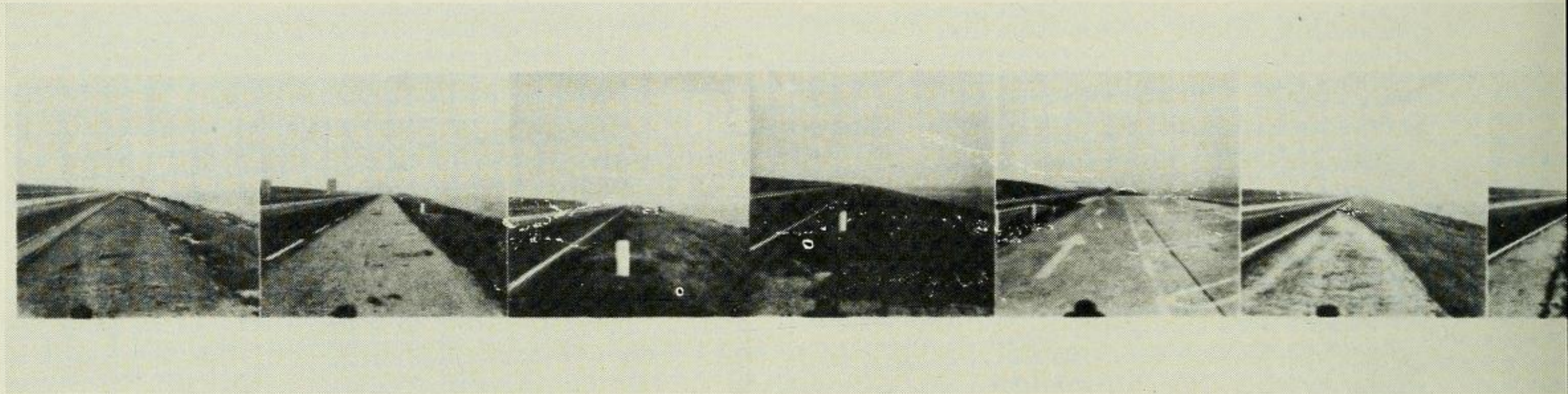
the piano, Beuys moves through the room with large paces, gradually organizing his objects, blackboard, stick and grease. He describes aloud, and in diagrams on the floor and walls, his society based on the individual and a system of education centered on creativity. The other record documents the last 20 minutes of an hour-long event which Beuys and Terry Fox performed at the Düsseldorf Kunst Akademie in November 1970. On each side of the 45 rpm record there is a different sound. The first is of Fox striking two steel pipes of different lengths and widths. The noise of the pipes is aimed at a window frame containing four panes of glass. The vibrations of the beats are repeated by the echo of the glass, which reveals dead spots in acoustic vibration. When no sound is emitted a non-acoustic frequency is found and the glass breaks. Behind the window frame stands a lighted candle. When all four panels of glass are broken, the wooden frame is smashed and Fox tries to put out the flame by using the air movement produced by the vibration of the pipe. At this point Beuys starts to eat a pomegranate, spitting the seeds, one by one, into a silver bowl. The record ends with these two sounds intersecting one another until the fruit is all gone. In 1974 Joseph Beuys together with

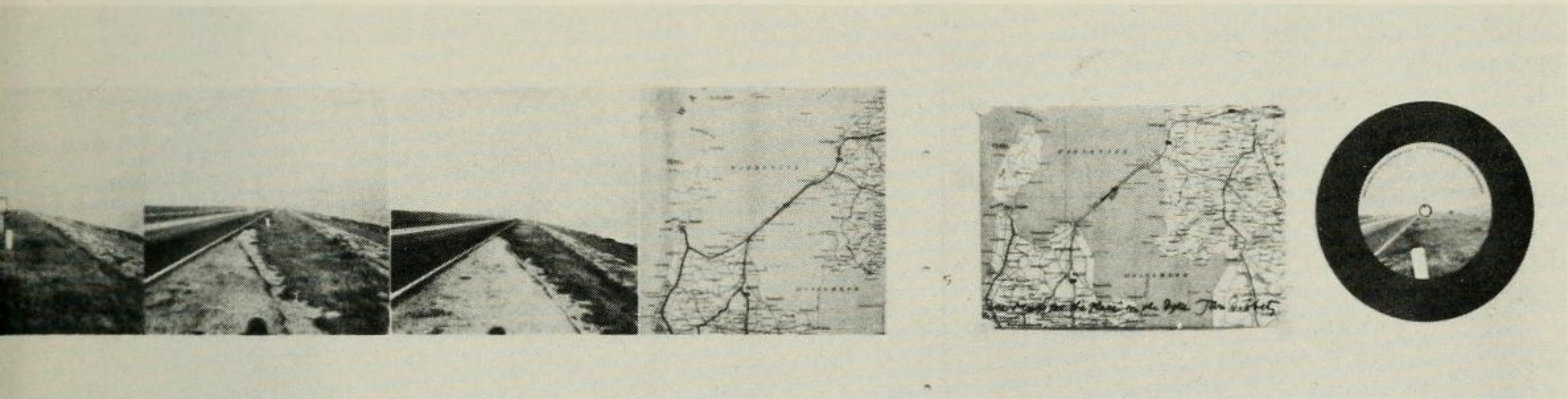
depuis Duchamp jusqu'à nos jours. La transformation d'un objet dans le temps rappelle, par analogie, le temps ou la mesure musicale à tel point que souvent des oeuvres complémentaires peuvent être créées. *The Sounds of Sound Sculpture* est le titre d'un disque produit au Canada par ARC, où les effets de bruitage produits par la sculpture en mouvement ou par des ensembles complexes d'objets sont combinés. Le courant de Tinguely, avec ses mobiles, a des parallèles dans les oeuvres de Baschet, Bertoia, Marxhausen et Jacobs. D'un intérêt tout particulier sont les *Annunciators* de Stephan von Huene, qui arrive à des résultats de sonorité par l'utilisation de systèmes à vide et à pression. Des recherches structurales sur le son des composantes syllabiques, phonétiquement divisibles en un nombre infini de variations palatales, gutturales et dentales, ont été effectuées par Jacobsen dans ses expérimentations de l'articulation syllabique et reprises dans les années 70 par Notargiacomo dans ses variations de phonèmes et de mots comme, par exemple, *Variazioni del fonema /r/*. Dans cette oeuvre, il enregistre les différents sons produits par quelqu'un qui prononce la syllabe "r" dans différentes langues (italien, français, anglais, allemand). L'analyse de la langue parlée, d'autre part, est l'objet de *Affermazioni*, un disque où Notargiacomo se concentre sur la variation produite par l'état émotif du locuteur. Une déclaration unique est répétée

quinze fois par la même personne qui, chaque fois, emploie un "ton" différent. Enfin, il y fait l'analyse poétique de la phrase "I like Ike" en segments "ay/laik/aik", où le déplacement des accents et du rythme engendre, à un degré prévisible, différentes significations poétiques. L'artiste tchèque Filko travaille dans la même veine. Ses disques renferment différentes prononciations et combinaisons de mots tels que "Futur", "Cosmos" et "Atome". La voix constitue le trait dominant et les changements de prononciation ou déplacements forment l'objet de sa recherche.

Par la reproduction fidèle de sons ou bruits réels, le disque élargit les dimensions de l'écriture acoustique et présente une matière plus proche de l'expérience physique et tactile qui se perd lorsque des actes, gestes ou productions environnementales sont consignés uniquement dans des documents écrits ou visuels. La sensation que l'exécutant et l'événement partagent le même espace que l'auditeur est un pas en avant vers l'intégration audio-tactile dans l'art. Le disque "touche" directement presque tout le monde en ceci qu'il présente une collection de bruits et de communications acoustiques entre l'exécutant et l'auditeur qui peut recréer partiellement l'expérience psychophysique

Afsluitdijk, 1969
Photographed by Publifoto, Genoa, Italy





Albrecht D. produced a multimedia performance at the ICA in London. Placed in front of a "keyboard" of objects, such as strings, rings, bells, a harmonica and drums, Beuys makes them "sound," accompanying their sounds with words, gestures and yells. In this way he becomes an ulterior sensorial and biological instrument of creative expansion.

Sarkis too uses the record as a physical recording of a series of actions; in *Une Lettre à Déchiffrer*, a stereo LP, he reproduces the sound made by the 13-minute writing of a letter to Turkey, while in *Le Chien Aboyant Courait Derrière "X"* he records the sound of a dog barking after a running man; Sarkis himself is the barking dog and the running man, *The Top of the Top Song* by Murray is more musical. Here the Canadian artist collects 100 hit pop songs of the last ten years, playing ten seconds of each. On its two sides, the record includes the most famous snatches of tunes from the Beatles' *Hey Jude* to *Windy Hill* by the Association, from *I Wanna Hold Your Hand* by the Beatles to *Cherry Hill Park* by Billy Joe Royal. The record plays on the sound memories of its listeners, conditioned by the international hit parade, and on the way disc jockeys work. As one of them (D. Smith) says: "When you have over 300 45's coming in a week, you don't have time to listen to them all, or even half of them. Generally a disc jockey will

play about ten seconds, and he usually can tell if it is a good song or not."

While Murray builds an historical archive of music, De Filippi takes a more anthropological interest in the restoration of primitive tribes, from the Hopi to the Celts. He undertakes a continual physical and cultural reassessment of the myths and customs of these peoples. Among these, the Narcissus myth has taken various forms including a sound recording on disc. Here the representation of the myth comes from the echo made by De Filippi's voice at Passo di Bocca Tribaria on January 5, 1973, when he shouted the word itself four times every three minutes.

Antonio Dias and Robin MacKenzie use the record as sound documentation of acoustic entities structured according to a conceptual scansion that is set out beforehand. *The Space Between*, an album published by Dias, is the recording of the intermittent, and then continuous, scansion of two sounds: an alarm clock and breathing. First the record has three seconds of sound followed by three seconds of silence, observing a pre-established pattern in order to stress the acoustic effect of the full and the empty, or sound and silence. In the second part

Schottische Symphonie/Requiem for Art,
1973
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



*Image and Sound Programme, Ideofon II,
Sound Block, 1971*
Photographed by Maria Grazia Chinese,
Genoa, Italy



de l'événement lui-même. Le produit artistique est donc ainsi raffiné par l'apport du disque, et une composante sensorielle, acoustique/auditive est de nouveau recréée. En 1972, Marina Abramovic reproduisait sur disque les sons et bruits de son environnement physique, tandis que De Maria combinait la musique produite par les vagues des océans Pacifique et Atlantique et, au moyen de grosses caisses, en amplifiait le volume.

C'est l'idée d'utiliser le disque pour amplifier une représentation qu'exploitait l'éditeur Mazzotta lorsqu'il produisit un long jeu de l'oeuvre de Joseph Beuys pour le spectacle "When Attitudes Become Form" au Kunsthalle de Berne. Le résultat en est *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*, disque de mélodies cadencées, en divers tons et styles, qui accompagne la disposition de graisse dans les coins de la pièce, ou de morceaux de feutre et d'objets comme de la corde, des magnétophones et des chaussures devant former l'ensemble, mou et dur, organique et inorganique, de l'oeuvre de Beuys. L'isolement d'une composante d'un spectacle ne veut en aucun cas dire le démembrement de l'oeuvre, mais souligne plutôt l'importance de l'acoustique par rapport au visuel. Pour cette raison, les disques et les bandes magnétiques sont des instruments auxquels Beuys a recours systématiquement, de même que Terry Fox et Henning Christiansen.

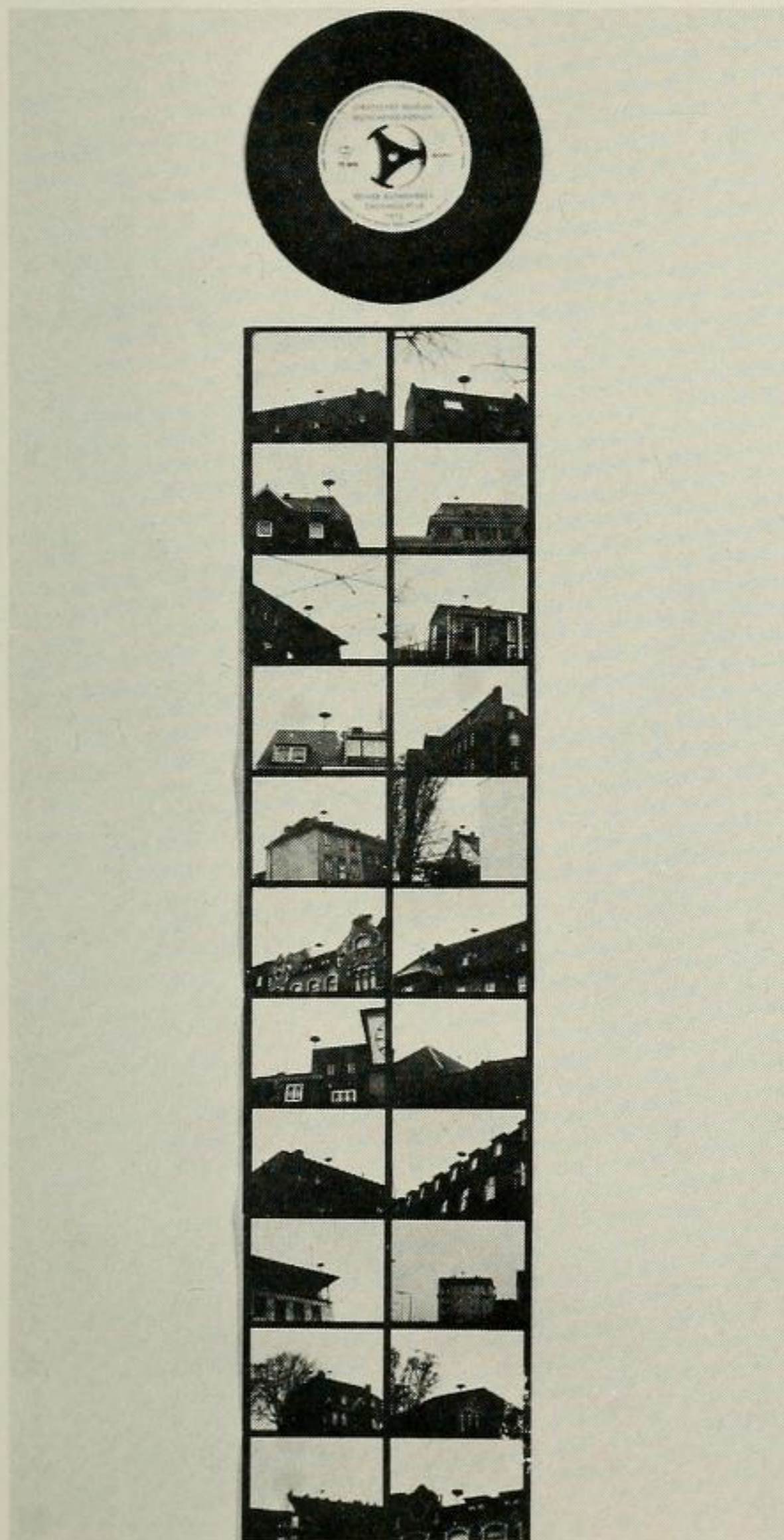
Schottische Symphonie est un disque produit par Christiansen et Beuys à l'occasion d'une production conjointe au Edinburgh College of Art en 1970. Pendant que Christiansen exécute une série de passages musicaux au piano, Beuys marche à grands pas à travers la pièce, organisant graduellement les objets, le tableau noir, le bâton, la graisse. Il décrit à voix haute et par des diagrammes sur le plancher et les murs, sa société fondée sur l'individu et un système d'éducation centré sur la créativité. L'autre disque porte sur les vingt dernières minutes d'un spectacle d'une heure que présentèrent Beuys et Terry Fox à la Düsseldorf Kunst Akademie, en novembre 1970. Sur chaque face du disque à 45 tours, il y a un son différent. Le premier est produit par Fox qui frappe l'un contre l'autre deux tuyaux d'acier de dimensions différentes. Le bruit émis par les tuyaux est orienté en direction d'un châssis encadrant quatre vitres. Les vibrations de la mesure sont reprises par l'écho de la vitre, qui accuse des espaces morts quant à la vibration acoustique. Si aucun son n'est émis, une fréquence nonacoustique se révèle et la vitre se brise. Derrière le châssis, on a placé une bougie allumée. Lorsque les quatre panneaux de verre sont brisés, le châssis est démolit et Fox essaie d'éteindre la flamme au moyen du mouvement d'air produit par la vibration du tuyau. A ce stade, Beuys commence à manger une grenade, en

attention is focused on the continuum of breathing with its natural drawing and expelling of breath, again positive and negative. MacKenzie used the record to complement a visual piece produced in a clearing in a Canadian plain. The photographic documentation which makes up the cover is accompanied by *A Sound Work to Accompany*; the record documents in sound the effect of the wind. It is, in fact, a recording taken simultaneously with the photographs of the wind sweeping the bare earth. The wish to provide audio-visual documentation to correct perspective caused Dibbets to produce his *Afsluitdijk* record in 1969, recording the sound of a five-kilometer journey in a straight line along the causeway enclosing the Usselmeer in Holland, and joining Den Oever to Makkum, at a constant speed of 100 kph. Dibbets' record goes with a series of visual works set up along the road, works which formed the basis of his one-man show at the Krefeld Museum.

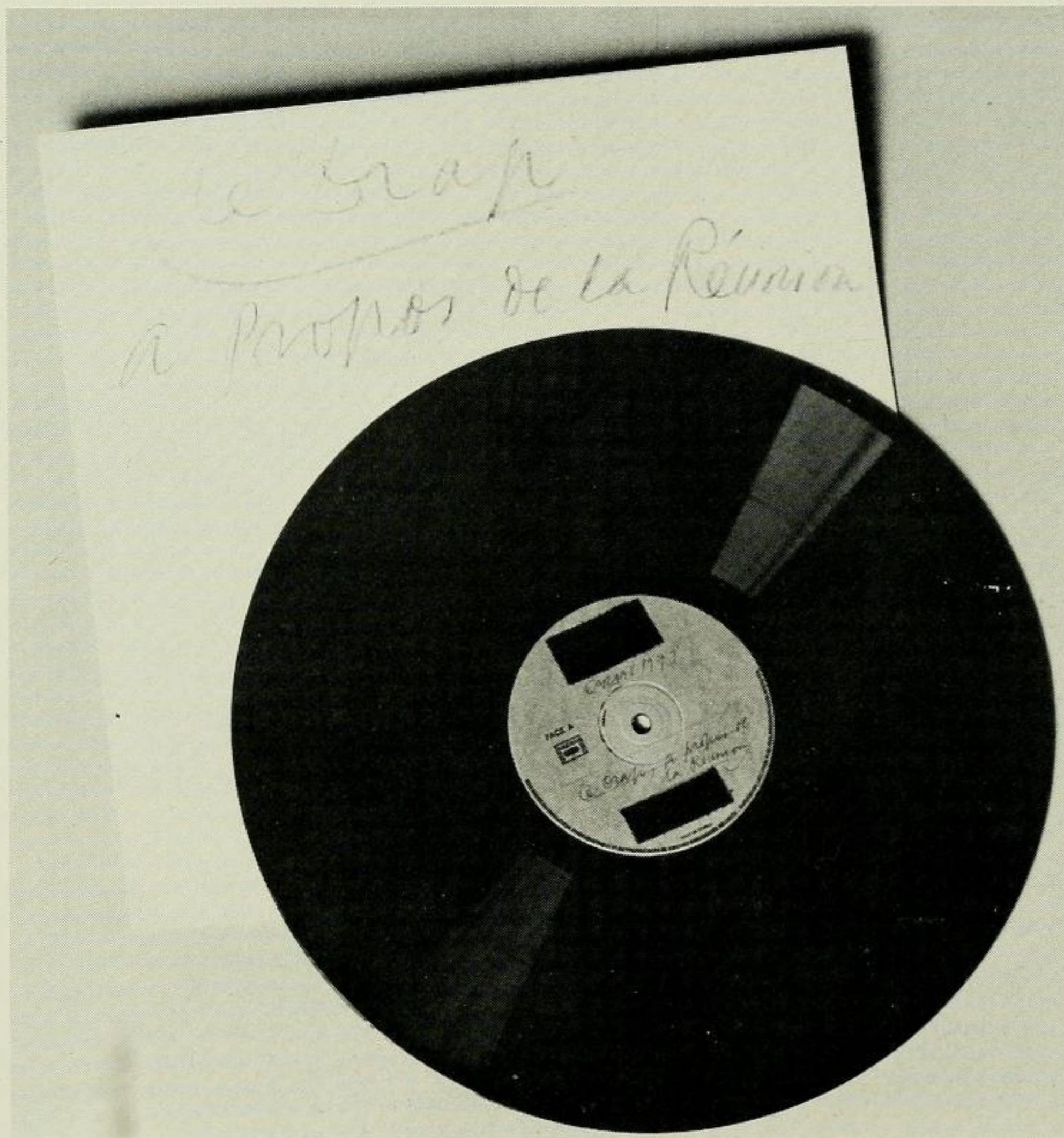
Beginning in 1965, Roman Opalka developed the first series of paintings with progressive numeration from 1 to infinity, and he started to accompany every picture with a series of sound and photographic tracks. The visual and musical registrations preserved the image of his face while he was writing the numbers and the verbal sound of each corresponding number. A record has been made from a section of this work,

numbered 2136352 to 2154452, and has been produced by René Block at Berlin. The long-playing record produced by Keith Sonnier, *Air to Air*, instead, concerns a sound installation made in 1975 at Leo Castelli Gallery, New York and Ace Gallery, Los Angeles. Through the installation of a long-distance telephone communications system with a corresponding listening system, the areas of the two galleries were unified in a way that the speech of the persons talking on the telephone was heard in the galleries in both cities. The interference and overlapping of information between friends (Liza Bear, Susy Harris, Sonnier, Joyce Nereaux) and among sounds traveled from city to city, in accordance with the established gallery hours, and in totally public situations. More intimate and personal, like all his work, is Boltanski's record, a reconstruction in sound of the nursery songs he heard in childhood such as *Fais Dodo Cilas Mon Petit Frère* or *Il Etait Un Petit Navire*. Ruthenbeck's record *Dachskulptur* has sounds that are more physical, collecting, with photographic documentation, the technological wailing of Düsseldorf factory hooters. Their drawn-out blasts resound through the air to great acoustic effect, giving a tactile dimension to

Dachskulptur, 1972
Photographed by Publifoto, Genoa, Italy



Le Drap à Propos de La Réunion, 1973
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



*Musics for Piano, Whistling, Microphone and
Tape Recorder, 1975*

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy

STEREO LP 1009/10
CHATHAM SQUARE

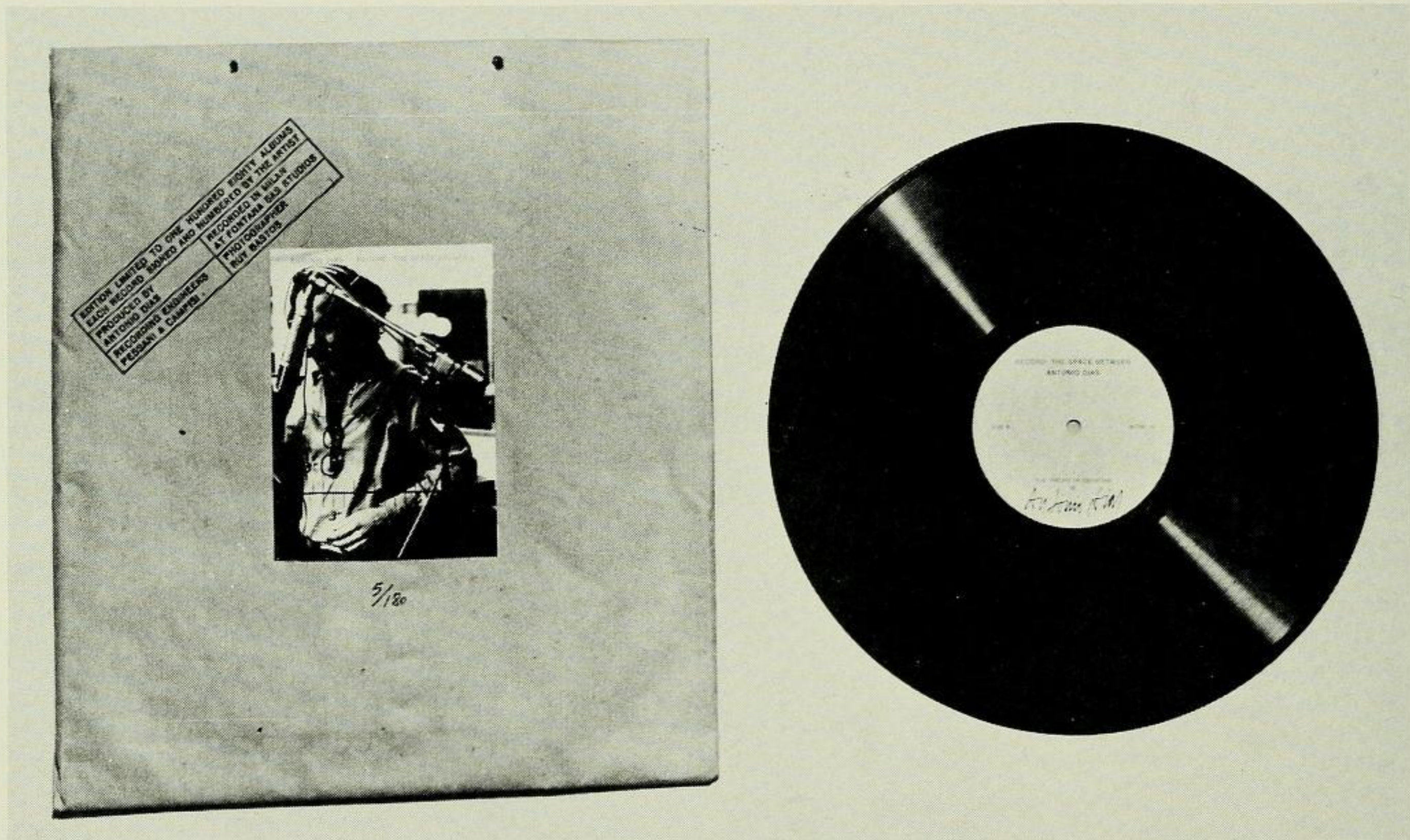
MICHAEL SNOW

MUSICS FOR PIANO, WHISTLING MICROPHONE AND TAPE RECORDER

My first consideration in writing the text which you are now, I presume, reading ("presume": I guess that this text will still be here to read later even if you aren't reading it now) was to write something which when printed would cover all four faces of this album. Of several ideas for a design for this album cover or jacket this seemed at the time to be the best. Remains to be seen. Ruminations gradually clarified to this stage: I would write something that would fulfill several requirements, the basic one being that it function as a "design" or "image" that would be both decorative and "plastic". Another requirement that might better be approached now as an intention or ambition was the image



The Space Between, 1971
Photographed by Miguel Rio Branco, Rio de Janeiro, Brazil



recrachant les pépins, un à un, dans un bol d'argent.

Le disque s'achève sur l'intersection de ces deux sons qui se poursuit jusqu'à qu'il ne reste plus rien du fruit. En 1974, Joseph Beuys, en collaboration avec Albrecht D., produisit un spectacle multi-médias au ICA de Londres. Placé devant un "clavier" d'objets, tels que ficelles, anneaux, cloches, harmonica, caisses, Beuys les fait "résonner", accompagnant ces sons de mots, gestes et cris. Il devient ainsi un instrument d'expansion créatrice biologique et sensoriel ultérieur.

Sarkis utilise également le disque comme enregistrement physique d'une série d'actions; dans *Une lettre à déchiffrer*, long jeu stéréo, il reproduit le son émis par la calligraphie d'une lettre destinée à la Turquie, d'une durée de treize minutes, tandis que dans *Le Chien Aboyant courait derrière "X"*, il enregistre le son d'un chien qui aboie, à poursuite d'un inconnu; Sarkis lui-même joue le chien qui aboie ainsi que l'homme qui court. *The Top of the Top Song* de Murray est plus mélodieux. Dans ce disque, l'artiste canadien a réuni 100 chansons à grand succès des dix dernières années, et fait jouer dix secondes de chacune. Sur ses deux faces, le disque présente les extraits les plus célèbres d'airs tirés de *Hey Jude* des Beatles, de *Windy Hill* de Association, de *I Wanna Hold Your Hand* des Beatles, de *Cherry Hill Park* de Billy Joe

Royal, pour n'en nommer que quelques-uns. Le disque s'adresse à la mémoire auditive de ses auditeurs, conditionnée par les grands succès internationaux, et compte avec le style des présentateurs de ces disques. L'un de ces derniers (D. Smith) déclare: "Lorsqu'on reçoit plus de 300 45 tours par semaine, on n'a pas le temps de les écouter tous, ni même la moitié. En général, un présentateur (ou "disc jockey") peut, après en avoir écouté dix secondes, dire s'il s'agit d'une bonne chanson ou non."

Alors que Murray se propose la constitution d'archives musicales, De Filippi entretient des motivations d'ordre anthropologique dans l'étude des tribus primitives, des Hopis aux Celtes. Il a entrepris une ré-évaluation continue, physique et culturelle, des mythes et coutumes de ces peuples. Le mythe de Narcisse, notamment, a revêtu diverses formes, dont un enregistrement sonore sur disque. Dans cette oeuvre, la représentation du mythe consiste en l'écho de la voix de De Filippi à Passo di Bocca Tribaria, le 5 janvier 1973; à cette occasion il a crié le mot lui-même quatre fois toutes les trois minutes.

Antonio Dias et Robin MacKenzie utilisent le disque comme témoin sonore d'entités acoustiques structurées selon une scansion conceptuelle déterminée à l'avance. *The Space Between*, album publié par Dias, est l'enregistrement de la scansion, d'abord

sound which, as a sculptor, Ruthenbeck sees as complementing his objects in rubber and steel.

In every cultural and environmental reality there are myths and legends of a collective character. Their language is not common to all mankind; rather, it responds to a specific social group. Within this group the myth and the legend operate directly on the individual psyches and these myths in time gradually create in the minds a series of images which are latent and whose vitality is in reality left to the personal unconscious. This blend of the collective and the individual is found throughout the work of Terry Allen, who in his record *Juarez* utilizes an array of popular symbols (the "Pachuco," the prostitute, the sailor, the Mexican brothel, etc.) and presents them in a personal way. He makes his own story (prologue) coincide with the objective character of the travels of Jabo (a Juarez-born Pachuco) with Chic (Jabo's blonde girlfriend), and of the sailor (a Texas boy) with Alice (a Mexican prostitute). He keeps the collective character of these figures — a mirror on marginal American culture — but one also enters into a personal rapport with his reminiscences and experiences, which within the frame of the story are presented as objects, sculpture, designs, postcards and inscriptions. In this way a genuine reality is created in which Jabo, Chic, Sailor and Alice live together from 1971 to 1976 within Terry Allen. The life

of the characters becomes, then, a double quotation; it brings into play the story of the self and of American images. The ensemble that results is therefore based on the interference of all possible languages, popular iconography is mixed with literature, slang language with folk music. Together they give form to a topographic story, which unwinds itself through California, Arizona and New Mexico. Allen is not only the author but the protagonist, the singer and the illustrator.

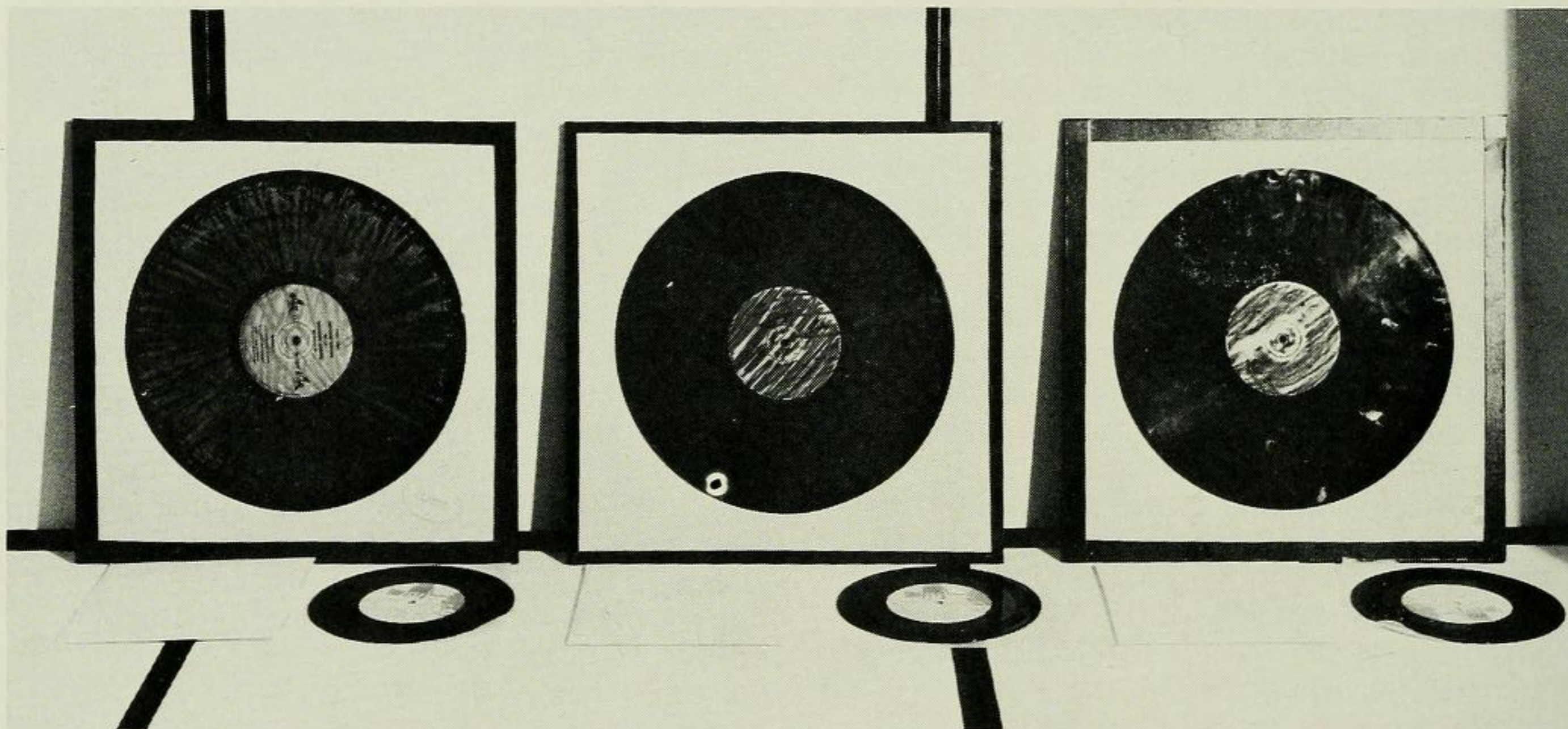
These artists seem intent on integrating iconographic documentation with the sound of the image, but they fail to realize that the record itself has a presence as an image all its own. The image is one of the various tools which can be used in the codification of records. Theoretically, the record can follow on from its image, or vice versa. Both these processes, from negative to positive and back again, are reproduced in Sarkis' most recent records *The Drama of the Tempest* and *Pastel Couleur no . . . sur l'Histoire Sonore de la Deuxième Guerre Mondiale*. This is how the artist describes them: "I drew the grooves of the record on paper for 18 minutes, 35 seconds. Throughout this time a microphone recorded the sound of the work,

intermittente puis continue, de deux sons: un réveil et une respiration. Le disque comporte d'abord trois secondes de son suivies par trois secondes de silence, obéissant à un modèle pré-déterminé en vue d'accentuer l'effet acoustique du plein et du vide, du son et du silence. Dans la seconde partie, le centre d'attention est le continuum de la respiration, avec ses deux mouvements d'inspiration et d'expiration, soit le positif et le négatif. MacKenzie emploie le disque comme complément d'une oeuvre visuelle produite dans une clairière d'une plaine canadienne. Le document photographique qui constitue la couverture est accompagné par *A Sound Work to Accompany*; il s'agit d'une présentation sonore de l'effet du vent. En fait, l'enregistrement a eu lieu en même temps que les photographies du vent balayant la terre dénudée. Le souhait de présenter une dimension audio-visuelle pour rectifier les perspectives a mené Dibbets à produire son disque *Afsluitdijk* en 1969, enregistrement du son d'un trajet de cinq kilomètres en ligne droite le long d'une digue encerclant le Usselmeer en Hollande, et reliant Den Oever à Makkum, à une vitesse constante de 100 kilomètres à l'heure. Le disque de Dibbets est assorti d'une série d'oeuvres visuelles réalisées en route, oeuvres qui forme le noyau de son exposition solo au Krefeld Museum.

Depuis 1965, Roman Opalka a exécuté la première série de peintures numérotées

progressivement de 1 à l'infini, et il a commencé à munir chaque tableau d'une série de bandes sonores et photographiques. Les enregistrements visuels et musicaux présentent l'image de son visage pendant qu'il écrivait les chiffres et le son verbal de chacun des chiffres correspondants. On a fait un disque à partir d'un segment de ces oeuvres, numérotées de 2136352 à 2154452, et ce disque a été produit par René Block, à Berlin. Le long jeu produit par Keith Sonnier, *Air to Air*, d'autre part, a comme sujet une installation de son effectuée en 1975, à la Leo Castelli Gallery, New York, et à la Ace Gallery, Los Angeles. Grâce à l'installation d'un système de communication téléphonique interurbain adjoind d'un système d'écoute correspondant, les deux galeries ont été rattachées de façon que les conversations téléphoniques soient audibles dans chacune simultanément. L'interférence et le chevauchement de l'information échangée entre des amis (Liza Bear, Susy Harris, Sonnier, Joyce Nereaux) et entre les sons étaient transmises de ville à ville, pendant les heures d'ouverture des galeries et dans des situations tout à fait publiques. Le disque de Boltanski, comme toutes ses oeuvres, est d'ordre plus intime et plus personnel. Il s'agit d'une reconstitution sonore des chansons et comptines entendues dans son enfance, telles que *Fais Dodo*, *Cilas Mon Petit Frère*, et *Un Petit*

*Pastel Couleur no . . . sur l'Histoire Sonore
de la 2e Guerre Mondiale, 1973*
Photographed by Sarkis, Paris, France



His Pencil's Voice, 1973
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



that is, the sound of the pencil drawing on the paper (as well as the noise of my sharpening the pencil from time to time). When the pencil record had its grooves (its memory) down on the drawing paper, I had a record made of the tape recording to the same size as the drawing, 12 inches and lasting the same length of time, 18 minutes, 35 seconds, with a single side and in a single copy. Even the word copy here is wrong since the record was linked directly to its subjects, its memory, and so it can only be unique. *Pastel Couleur no . . . sur l'Histoire Sonore de la Deuxième Guerre Mondiale* consists of three records. In a shop I bought three records entitled *Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*. I took one of these records and drew on it in a camouflage-colored pastel, recording the noise made by the pastel over the record grooves. On the other two records I did the same thing in different colors of camouflage. I had three 7-inch 45's made, in single copies, of the sound I had created. On the record a voice can be heard saying: 'pastel couleur no . . . sur l'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, face I . . . et le bruit . . .'" Sarkis' records build up a visual image of the record, whereas Dimitrijević's is the practical result of drawing on the surface of the record. The grooves are not continuous but circular, which is why *His Pencil's Voice* is a record which makes no sounds other than those of the tape recorder while the

point runs over the paper. In this way the reversal becomes total and art becomes a concrete record.

If Sarkis and Dimitrijević have derived the record and its sound material from a visual and corporal action, Jack Goldstein undertakes, on the contrary, the sound or chromatic data already made, preexistent, in order to produce the physical image of the record. Goldstein's process, therefore, is not left to the passage from an abstract element (the design, the engraving) to a concrete one (the record as track and sound), but to its opposite: the real data — the sound of a tornado, of the lost ocean liner, of the last burning forest, of the dying wind, of the two wrestling cats, of a German Shepherd, of the three felled trees. It is translated into a sequence of records, in which color and material are derived from the subject treated, yet the color — which historically has nothing to do with sound — carries the selection of the sound. The burning forest assumes the characteristic of a record in red and white man-made marble, in order to recall the spreading fire, while the dying wind becomes a transparent record. The other records are in red, orange, green, yellow, black and purple. This process presents an

Juarez, 1975
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Panic, the Golden Years, 1975
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Navire. Le disque de Ruthenbeck, *Dachskulptur*, renferme des sons qui sont plus physiques, la plainte "technologique" des sirènes d'usines de Düsseldorf, assortis de documentation photographique. Leur explosion prolongée résonne dans l'air avec des effets acoustiques impressionnants, dotant le son d'une dimension tactile que, en sa qualité de sculpteur, Ruthenbeck voit comme complément de ses objets de caoutchouc et d'acier.

Dans toute réalité environnementale et culturelle, il existe des mythes et des légendes à caractère collectif. Leur langage n'est pas universel; au contraire il correspond à un groupe social spécifique. Au sein de ce groupe, le mythe et la légende agissent directement sur le psyché des individus et, avec le temps, ces mythes créent dans les esprits une série d'images à l'état latent et dont la vitalité est du ressort de l'inconscient de la personne. On retrouve ce mélange du collectif et de l'individuel dans toute l'oeuvre de Terry Allen qui, dans son disque *Juarez*, utilise tout un éventail de symboles populaire (le "Pachuco", la prostituée, le marin, le bordel mexicain, etc.) qu'il présente à sa manière propre. Il fait coïncider sa propre histoire (prologue) avec le caractère objectif des voyages de Jabo (un Pachuco originaire de Juarez) avec Chic (l'amie blonde de Jabo), du marin (texan) avec Alice (prostituée mexicaine). Il retient le caractère collectif de ces personnages —

miroir d'une culture américaine minoritaire ou marginale — mais il permet aussi d'établir un rapport personnel avec ses réminiscences et expériences qui, dans le cadre de l'histoire sont présentés sous forme d'objets, sculpture, dessins, cartes postales et inscriptions. Ainsi, une réalité authentique se crée dans laquelle Jabo, Chic, le Marin et Alice ont co-habité de 1971 à 1976 en la personne de Terry Allen. La vie des personnages devient donc doublement symbolique; elle met en jeu l'histoire du soi et celle de prototypes américains.

L'ensemble de ce qui en résulte est donc fondé sur l'interférence de toutes les langues possibles, l'iconographie populaire se mêle à la littérature, l'argot à la musique de folklore. En cette combinaison, ils permettent à une histoire topographique de prendre forme, histoire qui se déroule à travers la Californie, l'Arizona et le Nouveau-Mexique. Allen en est non seulement l'auteur, mais le protagoniste, le chante et l'illustrateur.

Ces artistes semblent axés sur l'intégration d'une documentation iconographique au son de l'image, mais ils ne se rendent pas compte que le disque en lui-même a une présence et une image propres. L'image est l'un des divers instruments dont on peut se servir dans la classification des disques. En principe, le disque peut poursuivre sur la lancée de son image, ou vice-versa. Ces

*A Faster Run, A German Shepherd, A Swim
Against the Tide, The Burning Forest, The
Dying Wind, The Tornado, Two Wrestling
Cats, Three Felled Trees, 1976*

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Bird Through the Wall, 1971
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



analogy with preceding film research by Goldstein, even if it originates totally by itself: "It is important to me that the sounds in this series of records are all images that I wanted to work with in film . . . I wanted to do a film of the wind, for instance, but somehow I just couldn't seem to realize it. As a transparent record it works beautifully. I can hold the wind in my hand, *the wind*. It's physically present. When I wanted to do a green record I went to a stock sound library and looked through their catalogue until I found an effect of some guy chopping down a tree. The color came first, then I found the images. It's not the sounds that I'm actually interested in, but the *images*, images equal sounds." The image of the record enters into the story of the images. Therefore, the final project of Goldstein is anticipated to be the production of a record two inches thick.

Starting with the 70's, besides the realizations of the single artists, a series of groups formed by artists appear on the sound production scene. In Toronto, The Artists' Jazz Band is born, formed by Snow, Sokel, Smith, Mattis, Kubota, Coughtry and Anson. In the United States, Alan Davie, an abstract expressionist painter, establishes his Musik Workshop, while in Los Angeles Le Forte Four is formed, an ensemble of young Californian artists. In Europe, the Austrian and German artists who in the 60's worked in performances organized into a unit (formed of Roth, Rühm, Nitsch, Weiner and Brus) that

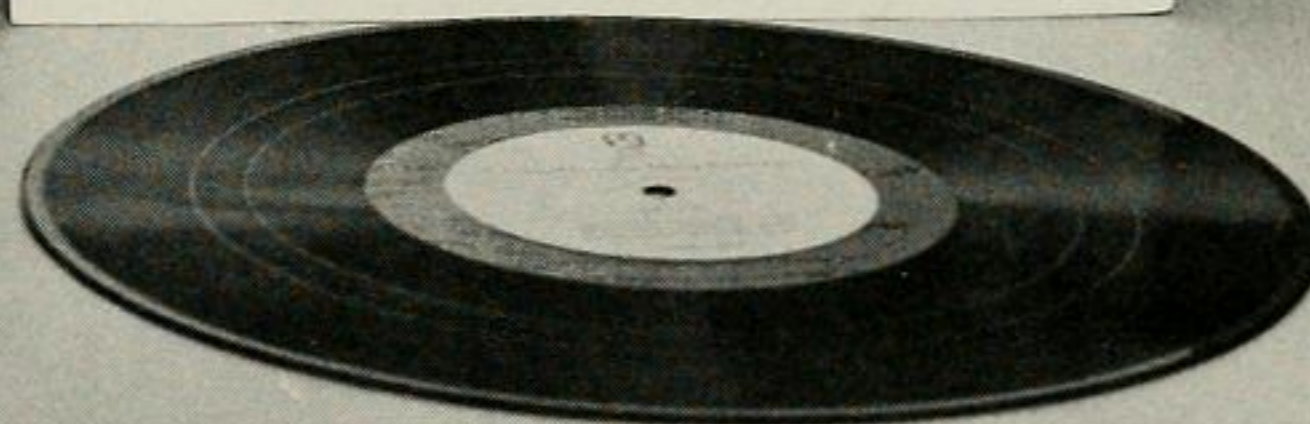
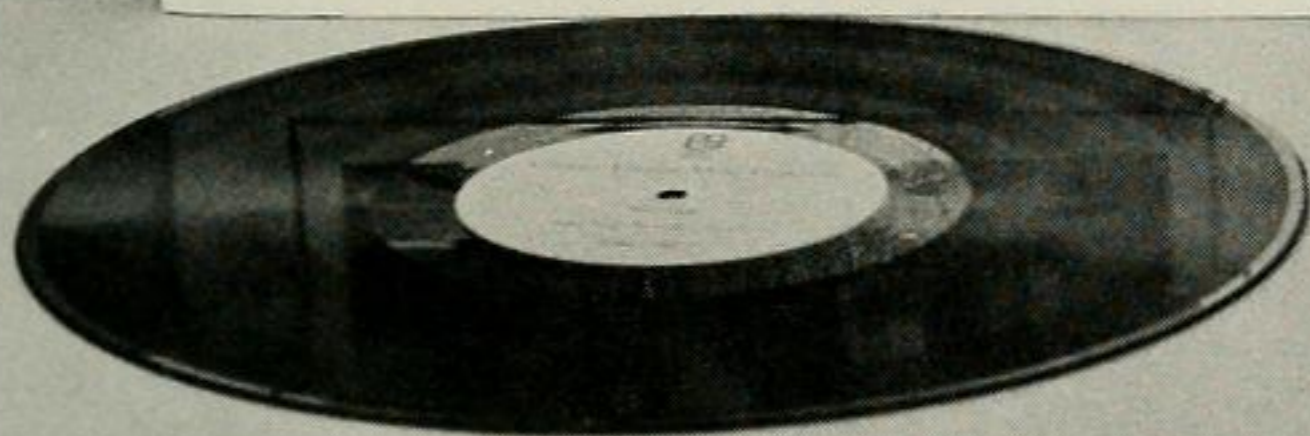
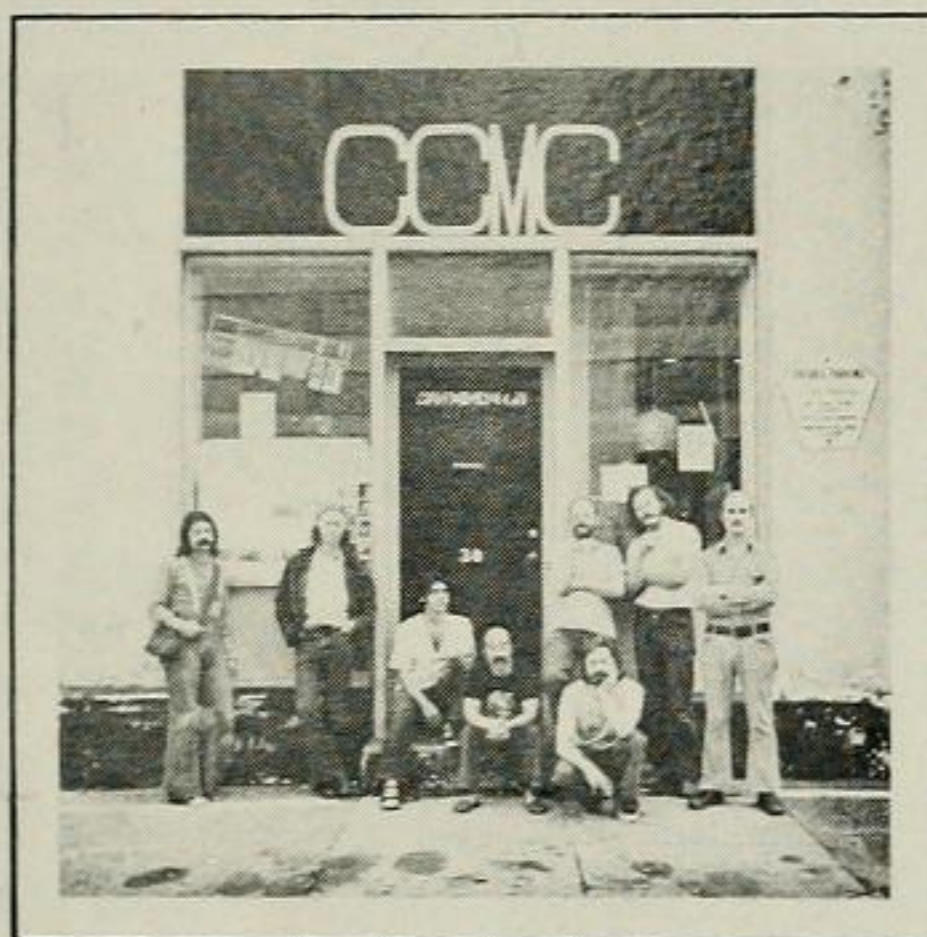
is capable of producing long symphonies. The common denominator of these musical ensembles is basically that of an interpersonal communication among artists with the same sensitivities and operative analogies. The musical products, which presently constitute different long-playing records, vary from free jazz and spontaneous music. The Artists' Jazz Band of Toronto turns their interest toward the orchestral aspect, while the Europeans tend toward a series of virtuosisms and "solo" improvisations. The latter, in fact, are like "little rural orchestras which play on holidays," while the former appears to study every musical passage, analytically, in order to obtain a composition of rhythmic, harmonious jazz. With these ensembles the tradition of the artistic extravaganza is fading away, the musical situation is becoming complex and the writing of music definitively takes the place of drawing or painting.

**The Artists' Jazz Band (P. Anson,
G. Coughtry, L. Dubin, N. Kubota,
A. Mattis, B. Smith, M. Snow and
C. Sokel)**

91

Your First Bicycle, 1976

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



Music - Language/Corrected Slogans,
1973-76

Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy

MUSIC-LANGUAGE

CORRECTED SLOGANS

Side A (Time: 22:45)

Maharashtra, Keep All Your Friends, Imagination I & II, Coleridge vs Martineau, An Exemplification, Postscript to SDS' Infiltration, War Dance I & II, An Harangue, Ergastulum, The Mistakes of Trotsky, ... Thesmophoriazusae, Louis Napoleon

Side B (Time: 24:06)

Seven Compartments, Petrichenko, Don't Talk to Sociologists . . . , What Are the Inexpensive Things the Panel Most Enjoys? . . . An International, History, Organization, It's an Illusion, Penny Capitalists, Plekhanov, Natura Facit Saltus

Written, performed* and produced by Art & Language 1973-1976

*Drums and

A contradiction is the norm

For breaking

Dialectically

(KAYE): Jesse Chamberlain, It's an Illusion sung by Little Tommy Hobbes

deux processus, du négatif au positif et l'inverse, se retrouvent dans les disques les plus récents de Sarkis, *The Drama of the Tempest* et *Pastel Couleur no . . . sur l'Histoire Sonore de la Deuxième Guerre Mondiale*. Voici comment l'artiste les décrit: "J'ai dessiné sur papier les sillons du disque pendant 18 minutes, 35 secondes. Pendant tout ce temps, un microphone enregistrait le son du travail, c'est-à-dire le son du crayon dessinant sur le papier (avec, de temps en temps, le son que je faisais en taillant mon crayon). Lorsque le disque du crayon a eu ses sillons (sa mémoire) reproduits sur le papier, j'ai fait faire un disque à partir de l'enregistrement, aux mêmes dimensions que le dessin, 12 pouces, et avec la même durée, 18 minutes, 35 secondes, à une seule face et à un seul exemplaire. Cet exemplaire n'était pas une copie, strictement parlant, puisque le disque était directement lié à son sujet, sa mémoire, et donc ne peut qu'être unique. *Pastel Couleur no . . . sur l'Histoire Sonore de la Deuxième Guerre Mondiale* comprend trois disques. Chez un discaire j'ai acheté trois disques intitulés *Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*. Sur l'un de ces disques j'ai dessiné un pastel couleur de camouflage, en superposant aux sillons du disque l'enregistrement du son produit par le dessin du pastel. J'ai fait la même chose pour les deux autres disques, en variant la couleur du camouflage. J'ai fait faire trois 45 tours de 7 pouces, à exemplaire unique, du son que j'avais créé. Sur le

disque, on peut entendre une voix prononcer: "Pastel couleur no . . . sur l'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, face . . . et le bruit . . .". Les disques de Sarkis fabriquaient une image visuelle du disque, alors que celui de Dimitrijević est le résultat du dessin pratiqué sur la surface du disque.

Si Sarkis et Dimitrijević ont dérivé le disque et son matériel sonore d'un geste visuel et corporel, Jack Goldstein se sert, au contraire, de son ou de données chromatiques déjà faites, pré-existantes, afin de produire l'image physique du disque. Le processus de Goldstein, en conséquence, n'est pas laissé au passage d'un élément abstrait (dessin, gravure) à un élément concret (disque comme bande et son), mais plutôt à son opposé: les données réelles — le son d'une tornade, d'un transatlantique perdu, de la dernière forêt en flammes, du vent mourant, de deux chats aux prises, d'un berger alsacien, des trois arbres abattus. Il est traduit en une séquence de disques, dont la couleur et le matériel sont dérivés du sujet traité, quoique la couleur — qui, historiquement, n'a rien à voir avec le son — porte la sélection du son. La forêt en flammes revêt la forme d'un disque en marbre, de fabrication humaine, rouge et blanc, afin d'évoquer le feu qui se propage, tandis que le vent mourant devient un disque

Selten Gehörte Musik, 1976
Photographed by Nanda Lanfranco,
Genoa, Italy



transparent. Les autres disques sont en rouge, orange, vert, jaune, noir et violet. Ce processus présente une analogie avec des recherches effectuées par Goldstein sur le film, même s'il est tout à fait original: "Il est important pour moi que les sons, dans cette série de disques, soient toutes des images que j'aurais souhaité traiter dans des films . . . Je voulais faire un film sur le vent, par exemple, mais pour une raison quelconque, je ne l'ai jamais fait. Par le moyen de ce disque transparent, il me semble que le résultat est très bien. Je peux tenir le vent dans ma main, *le vent*. Il est physiquement présent. Lorsque je voulais faire un disque vert, je suis allé à une bibliothèque de son et j'ai cherché dans leur catalogue jusqu'à ce que je découvre un effet d'arbre en voie d'être abattu par un homme. La couleur est venue d'abord, puis j'ai trouvé l'image. Ce n'est pas aux sons que je m'intéresse vraiment, mais aux *images*; image signifie son." L'image du disque entre dans l'histoire des images. On peut donc prévoir que le dernier projet de Goldstein sera la production d'un disque de deux pouces d'épaisseur.

Au début des années 70, à côté des artistes travaillant à titre individuel, apparaissent une série de groupes d'artistes dans le domaine de la production sonore. A Toronto, naît The Artists' Jazz Band, formé de Snow, Sokel, Smith, Mattis, Kubota, Coughtry et Anson. Aux Etats-Unis, Alan Davie, peintre

expressionniste abstrait, établit son Musik Workshop, tandis qu'à Los Angeles se forme Le Forte Four, ensemble de jeunes artistes californiens. En Europe, les artistes autrichiens et allemands qui, au cours des années 60, travaillaient à des spectacles ensemble (Roth, Rühm, Nitsch, Weiner et Brus) s'organisèrent en un groupe capable de produire de longues symphonies. Le commun dénominateur de ces ensembles musicaux est essentiellement l'existence de communication interpersonnelle entre artistes dotés d'une même sensibilité et des mêmes analogies opératoires. Les produits musicaux, qui actuellement se présentent sous forme de divers disques long jeu, varient du jazz libre et de la musique spontanée. The Artists' Jazz Band de Toronto centrent leurs intérêts sur l'aspect orchestral, alors que les Européens penchent vers une série de "virtuosismes" et d'improvisations "solo". Ces derniers sont, en fait, analogues aux "petits orchestres de province qui jouent les jours de congé", alors que les premiers paraissent étudier chaque passage musical, analytiquement, afin d'obtenir une composition de jazz harmonieuse et rythmique. Avec ces ensembles, la tradition des folies artistiques est en voie d'extinction, la situation musicale devient complexe et la composition musicale prend définitivement la place du dessin ou de la peinture.

*by year of record publication

1927

Nouveau, H. *Quatrième Trio pour Violon et Violoncelle*. 33 RPM, 15 copies, Paris: 1926-27.

1954

Shöffer, N. *Spatiodynamisme*. 33 RPM, Neuchatel: du Grifon Edition, 1954.

1958

Heidsieck, B. *Poème-Partition D2*. 33 RPM, Paris: OU magazine, 3, 1958.

Schwitters, K. *An Anna Blume-Die Sonate in Urlauten (1919-32)*. 33 RPM, 100 copies, London: Lords Gallery, 1958.

1959

Klein, Y. *Sorbonne*. 33 RPM, Paris: CNAC, 1959.

_____ and Wilp, C. *Concert of Vacuum*. 33 RPM, London-Düsseldorf: Sight Sound Production, 1959.

1961

Dubuffet, J. *Esperienze Musicali*. 33 RPM, 6 records, Venice: del Cavallino Edition, 1961.

_____ *La Fleur de Barbe*. 33 RPM, Rome: de Luca Edition, 1961.

_____ *Musique Phénoménale*. 33 RPM, 4 records, Venice: del Cavallino Edition, 1961.

Fahlström, O. *Untitled*. Stockholm: Fylkingen Records, 1961.

Heidsieck, B. *Poème Partition D3Z*. 33 RPM, Paris: OU magazine, 3, 1961.

1962

Agam, Y. *Transformes Musicales*. 45 RPM, Neuchatel: du Grifon Edition, 1962.

Heidsieck, B. *Exorcisme*. Paris: Vaga Group, 1962.

1963

Appel, K. *Musique Barbare*. 33 RPM, Holland: The World's Window Bern, 1963.

Giant Size \$1.57 (Brecht, Dine, Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Watts, Wesley and Wesselman). 33 RPM, B. Kluver, ed., "Popular Image" exhibition, Washington, D.C.: Washington Gallery of Modern Art, April-June, 1963.

Lacey, B. *Morse Code Melody*. London: Parlophone, 1963.

Tinguely, J. *Sound of Sculpture*. 45 RPM, 100 copies, Tokyo: Minami Gallery, 1963.

Vautier, B. *Disque de Musique TOTAL*. Nice: 1963.

Ben. *Mon Dieu ne l'Abandonnez pas* (sung by M. Casablanca). 45 RPM. (played 78), 1962-63.

1964

Köpcke. *Music While You Work*. 33 RPM, 30 copies, Berlin: René Block Edition, 1958-64.

1965

Baschet, B. and Baschet, F. *Structures for Sound-Musical Instruments by François and Bernard Baschet*. New York: The Museum of Modern Art, 1965.

Brau, J. *Instrumentation Verbale*. 45 RPM, Paris: Achele, 1965.

Dubuffet, J. *La Fleur de Barbe* (1961). 33 RPM, Paris: Intersonor, 1965.

Dufrêne, F. *Crirythme*, 45 RPM, Paris: Achele, 1965.

Crirythmes (1958). 33 RPM, Paris: *OU* magazine, 23-24, 1965.

Hodell, A. *General Bussingllgevar*. Stockholm: Kerberos Vorlag, 1965.

Isou, I. and Lemaître, M. *Le Lettrisme*. 33 RPM, Paris: Columbia, 1965. *IP*

Lacey, B. *Blaze Away*. London: Parlophone, 1965.

Rotella, M. *Poèmes Phonétiques* (1943-63). 33 RPM, Paris: *OU* magazine, 23-24, 1965.

IMPROVISATIONS —
Wolman, G. *Megapneumes*, 45 RPM, Paris: Achele, 1965.

1966

Carmi, E. *Stripsody*. Rome: Arco d'Alibert and Kiko Galleries, 1966.

Dufrêne, F. *Triptycrirythme*. 33 RPM, Paris: *OU* magazine, 28-29, 1966.

Hausmann, R. *Poèmes Phonétiques* (1919-43). 45 RPM, Paris: OU magazine, 25-26, 1966.

Hodell, A. *Lagsniff*. Stockholm: Rabén and Sjögren, 1966. 17 CM

Jandl, E. *Laut und Luise*. 33 RPM, Berlin: Verlag Wagenbach, 1966.

Kaprow, A. *How to Make a Happening*. 33 RPM, New York: Something Else Press, 1966.

1967

Bitzos, A. ed. with Bense, M., Breme, C., De Campos, H., de Vree, P., Dohl, R., Geissbuhler, R., Gomringer, E., Greenham, L. and Jandl, E. *Konkrete Poesie, Poesie, Sound Poetry, Artikulationen*. 33 RPM, Bern: 1967.

Bitzos, A. ed. with Blaine, J., Bory, J., Dohl, R., Geissbuhler, R. and Ulrichs, T. *Text und Aktionsabend 2*. 33 RPM, Bern: 1967.

Duchamp, M. *Somme Texts from "A l'Infinifif"* (1912-20). 33 RPM, New York: Aspen magazine, 5, November 1967.

_____ *The Creative Act* (1957). New York: Aspen magazine, 5, November 1967.

Dufrêne, F. *Crirythme Dedié à Chopin*. 33 RPM, Paris: OU magazine, 33, 1967.

_____ *Haut Satur Crirythme*. 33 RPM, Paris: OU magazine, 34-35, 1967.

_____ and Henry, P. *Fragments pour Artaud*. 33 RPM, Phillips, 1967. 1 P

_____ and Henry, P. *La Noire à Soixante + Granulométrie*. 33 RPM, Paris: OU magazine, 36-37, 1967.

Henry, P. and Spacanga. *Messe de Liverpool*. 33 RPM, Phillips, 1967.

Huelsenbeck, R. *Four Poems from "Phantastische Gebete 1916"*. 33 RPM, New York: Aspen magazine, 5, November 1967.

Warhol, A. *Wedding of Lucy*. 33 RPM, New York: Velvet Underground, 1967.

1968

Hammarberg Akesson, J., Hammarberg Akesson, S., Hanson, S., Heidsieck, B., Johnson, B., Klintberg, B. and Laaban, I. *Text Sound Compositions 2*. Stockholm: Fylkingen Records, 1968.

Hodell, A. *USS Pacific Ocean*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1968.

_____, Cobbing, B. and Dufrêne, F.
Text Sound Compositions. Stockholm:
Fylkingen Records, 1968.

Kubota, S. *Reunion* (Behrman, D., Cage, J.,
Cross, L., Duchamp, M., Duchamp, T.,
Mumma, G. and Tudor, D.). 33 RPM,
Toronto: 1968.

Lora-Totino, A. and Fogliati. *IL Liquimofono —
Poesia Liquida*. Milan: Scheweiller, 1968.

Venet, B. *The Infra-Red Polarization of the
Infra-Red Star in Cygnus*. 33 RPM, New York:
Letter Edged in Black Press, 1968.

Whitman, R. *Sound for 4 Cinema Pieces*. 45
RPM, Chicago: Museum of Contemporary
Art, 1968.

1969

Allen, T. *Gonna California*. 45 RPM,
Hollywood: Bale Creek, 1969.

Art by Telephone (Armajani, Arman, Byars,
Cumming, Dallegret, Dibbets, Giorno,
Grosvenor, Haacke, Hamilton, Huot,
Higgins, Hompson, Jacquet, Kienholz,
Kosuth, Levine, LeWitt, Morris, Nauman,
Oldenburg, Oppenheim, Serra, Smithson,
Uecker, Vanderbeek, Venet, Viner, Vostell,
Wegman and Wiley). 33 RPM, Chicago:
Museum of Contemporary Art, 1969.

Bruynel, T. *Signs*. 33 RPM, Amsterdam:
Stedelijk Museum, 1969.

de Maria, W. *Two Oceans*. New York: 1969.

Dibbets, J. *Afsluitdijk*. 33 RPM, Krefeld:
Museum Haus Lange, 1969.

Grygar, M. *Akusticka Kresba*. Prague: 1969.

Nannucci, M. *Readings*. Florence: Time,
1969.

Bodin, L., Chopin, H., Heidsieck, B.,
Novák, L. and Thygesen, E. *Text Sound
Compositions 4*. Stockholm: Fylkingen
Records, 1968-69.

Hodell, A., Bodin, S., Hanson, S., Roth, D.
and Williams, E. *Text Sound Compositions 3*.
Stockholm: Fylkingen Records, 1968-69.

1970

AHAHAHA8 (de Vree, Doesburg, Gils and
Nannucci). Amsterdam: Verbosonic, 1970.

Artschwager. *Hedendaagse Kunst*. 45 RPM,
Sonsbee 71, 1970.

Beuys, J. *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*. 33 RPM,
500 copies, Milan: Mazzotta Edition, 1970.

Chopin, H., Cobbing, B., de Vree, P.,
Dufrière, F., Hanson, S., Heidsieck, B.,
Jandl, E., Johnson, B. and Novák, L. *Sound
Texts, Concrete Poetry; Visual Texts*. 33
RPM, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

Curran, A. and Klerr, P. *Magic Carpet*.
33 RPM, Sacramento: Source Records, 1970.

Fox, T. and Beuys, J. *Performance*. 45 RPM,
Düsseldorf: Kunst-Akademie, 1970.

Jandl, E. *Die Kunstliche Baum*. Neuwied:
1970.

Lora-Totino, A. *English Poems*. 33 RPM,
Sacramento: Source Records, 1970.

Paris, H. *Untitled*. Oakland: 1970.

and Ciani, S. *Voices of Packaged
Souls*. 15 copies, Brussels: Galerie
Withofs/Liquid Sound, 1970.

Aberg, S., Bodin, S., Chopin, H., Novák, L.,
Lockwood, A. and Matusov, H. *Text Sound
Compositions 6*. Stockholm: Fylkingen
Records, 1968-70.

Heidsieck, B. *Trois Biopsies + Un
Passepartout*. Paris: Multi-Techniques,
1967-70.

Johnson, B., Cobbing, B., Gils, G.,
Laaban, I., Lillie, C. and Novák, L. *Text
Sound Compositions 5*. Stockholm:
Fylkingen Records, 1968-70.

Mon, F., Cobbing, B., Heidsieck, B.,
Laaban, I. and Mellnas, A. *Text Sound
Compositions 7*. Stockholm: Fylkingen
Records, 1968-70.

1971

Bisset, B. *Awake in the Red Desert*.
Vancouver: Hear Production, 1971.

Bruynel, T. *Sound Block*. 33 RPM,
Amsterdam: Stedelijk Museum, 1971.

Chopin, H. *Audiopoems*. 33 RPM, London:
Tangent, 1971. IP TGS 106

Chopin, H., Cobbing, B., de Vree, P.,
Dufrière, F., Hanson, S., Heidsieck, B.,
Jandl, E., Johnson, B. and Novák, L. *sound
texts, ?concrete poetry, visual texts*. 33 RPM,
Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

Cross, L. *Video II*. 33 RPM, Sacramento: Source Records, 1971.

Curran, A. *Magic Carpet*. 33 RPM, Sacramento: Source Records, 1971.

Filko, S. *Futur*. 33 RPM, Bratislav: 1971.

Garnier, P., Garnier, I. and Niikuni, S. *Poèmes Phonétiques sur Spatialisme*. 33 RPM, Tokyo: Columbia Records, 1971.

Greenham, L. ed. with Greenham, P., Heissenbüttel, H., Jandl, E., Mills, N., Molero, H., Misson, A., Morgan, E., Pignatari, D., Rühm, G., Sanmark, K. and Steen, V. *International Language Experiments of the 50's, 60's*. 33 RPM, Frankfurt: Hoffman, 1971.

Hains, R. *Disque Bleu pour Saffa*. 45 RPM, Milan: Galleria Blu, 1971.

Hodell, A. *Law & Order Inc.* Stockholm: Rabén and Sjörger, 1971.

Jandl, E. *hosi + anna*. Berlin: Verlag Wagenbach, 1971.

Lockwood, A. *Tiger Balm*. 33 RPM, Sacramento: Source Records, 1971.

Meirelles, C. *Mebis*. Rio de Janeiro: 1971.

Mon, F. ed. with Chlebnikov, V., Chopin, H., Cobbing, B., de Vree, P., Dufrêne, F., Greenham, P., Hausmann, R., Jandl, E., Krucenyich, A., Lemaître, M., Lora-Totino, A., Malevic, K., Novák, L., Rühm, G. and Schwitters, K. *Phonetische Poesie*. 1971.

Radigue, E. $\Sigma = a + b$. Paris: 1971.

Raijmakers, D. *Ideofon II*. 33 RPM, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1971.

Sarkis, *Le Chien Aboyant Courait Derrière 'X'*. 33 RPM, Düsseldorf: 1971.

~~Une Lettre à Déchiffrer~~. 33 RPM, Düsseldorf: 1971.

The Alan Davie Music Workshop. *Bird Through the Wall*. London: ADMW Records, 1971.

~~Suite for Prepared Piano~~. London: ADMW Records, 1971.

Verey, C., Chant, M., Claire, P., Clark, T., Cobbing, B. and Mills, N. *Experiments in Disintegrating Language, Konkrete Canticle*. 33 RPM, London: Art Council, 1971.

Bertoia, H., Baschet, B., Baschet, F., von Huene, S., Jacobs, D. and Marxhausen, R. *The Sounds of Sound Sculpture*. 33 RPM, Maple: A.R.C., 1958-71.

Chlebnikov, V., Chopin, H., de Vree, P., Dufrière, F., Greenham, P., Hausmann, R., Jandl, E., Krucenysh, A., Lemaître, M., Lora-Totino, A., Mon, F., Novák, L. and Schwitters, K. *Phonetische Poesie*. 33 RPM, Berlin: 1915-71.

Filko, S. *Cosmos*. 33 RPM, Bratislav: 1970-71.

~~Stano Filko~~. 33 RPM, Bratislav: 1970-71.

Struycken, P. *Image and Sound Programme*. 33 RPM, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970-71.
1972

Abramovic, M. *Sound Environment Sea*. 45 RPM, Belgrade: 1972.

Adami, V. and Martin, M. *Concerto per un Quadro di Adami*. 33 RPM, Milan: Studio Marconi, 1972.

Boltanski, C. *Réconstruction de Chansons Qui Ont Eté Chantées à Christian Boltanski (1944-46)*. 45 RPM, Paris: 1972.

Depuy, J. *Aero-Air*. 16 RPM, New York: 1972.

Dias, A. *The Space Between*. 33 RPM, New York-Milan: 1972.

Dine, J. and McEven. *Songs, Poems*. 33 RPM, New York: The Museum of Modern Art, 1972.

Engels, P. *Fabulous Oldest Hits*. 45 RPM, Amsterdam: Engels Third Institute, 1972.

Canadada Four Horsemen. 33 RPM, Toronto: Griffin House, 1972.

Green, G. *Buddy Holly, Reptiles and Friends*. 33 RPM, Tyler, Texas: Tyler Museum of Art, 1972.

MacKenzie, R. *A Sound Work to Accompany*. 33 RPM, Toronto: Carmen La Manna Gallery, 1972.

Mims, J. *Uncle Jack's Medicine Show*. 33 RPM, Tyler, Texas: Tyler Museum of Art, 1972.

Mon, F. *Das Gras Wies Wachst*. 33 RPM, Neuwied: Luchterhand, 1972. 1P

Roche, J. *The Sweet Jesus Plea and Endangered Animal List; Conceptual Piss Off Zip Code Piece*. 33 RPM, Tyler, Texas: Tyler Museum of Art, 1972.

Ruthenbeck, R. *Dachskulptur*. 45 RPM, Mönchengladbach, Germany: Mönchengladbach Museum, 1972.

Schnitzler, K. *Meditation*. 33 RPM, Berlin: René Block Edition, 1972.

Wade, B. *Johnny Stewart*. 33 RPM, Tyler, Texas: Tyler Museum of Art, 1972.

Weiner, L. *A () C Sharpened Carried Done Again Perhaps . . . AC ()*. 33 RPM, Paris: Yvon Lambert Edition, 1972.

Heidsieck, B. and Janicot, F. *Encoconnage*. 500 copies, Antwerp: Guy Schraenen, 1971-72.

1973

Beuys, J. and Christiansen, H. *Schottische Symphonie/Requiem for Art*. 33 RPM, 500 copies, Munich: Schellman Edition, 1973.

Chia, S. *Pietra*. 33 RPM, Rome: 1973.

Chopin, H. *Air Vibratoire for Jean*. Antwerp: Axe magazine, 1, Guy Schraenen, 1973.

De Filippi, F. *Narciso*. 33 RPM, 1973.

Delavalle, J. *Une Demi-Heure*. 33 RPM, 100 copies, Quebec: 1973.

Dimitrijević, B. *His Pencil's Voice*. Zagreb: ITD, 1973.

Dubuffet, J. *Musical Experiences (1963)*. 33 RPM, New York: Atlantic Recording, 1973.

Murray, J. *The Top of the Top Song*. 33 RPM, Halifax: Nova Scotia College, 1973.

Notargiacomo, G. *ay / laik / aik*. 33 RPM, Rome: 1973.

^{DEL?}
_____ *Variazioni sul Fonema "R"*. 33 RPM, Rome: 1973.

Pierre, J., Maglione, M. and Riedel, G. *Concertino, Les Enfants dans La Prairie*. 45 RPM, Sonet Edition, 1973.

Roth, Rühm and Wilger. *3 Berliner Dichterworkshop*. 33 RPM, 1000 copies, London-Stuttgart: H. Mayer Edition, 1973.

Sarkis. *Et Les Sillons Tournent, Tournent*. Paris: 1973.

Le Drap à Propos de La Réunion.
79 copies, Paris: 1973.

*Pastel Couleur no . . . sur
l'Histoire Sonore de la 2e Guerre Mondiale.* 3
records, Paris: 1973.

The Drama of the Tempest. Paris:
1973.

Schnitzler, K. *Jupiter.* 33 RPM, Berlin: René
Block Edition, 1973.

The Artists' Jazz Band (Anson, P.,
Coughtry, G., Dubin, L., Kubota, N.,
Mattis, A., Smith, B., Snow, M. and
Sokel, C.). *Looks Like Snow.* Toronto: The
Isaacs Gallery, 1973.

Weiner, L. *Having Been Done At/Having
Been Done To, Essendo Stato Fatto A.* 33
RPM, Rome: Sperone-Fischer Edition, 1973.

1974

Alexander, Artmann, H., Bauer, W.,
Blapik, J., Brus, Jandl, E., Mayröcker, F.,
Nitsch, H., Rühm, G. and Schnedel, A. *Gott
Schutze Osterreich.* 33 RPM, Berlin: Verlag
Wagenbach, 1974.

Beuys, J. and Albrecht D. London:
Institute of Contemporary Art, 1974.

Bisset, B. *Medicine My Mouth's on Fire.*
Canada: Oberon Press, 1974.

Bruecker, W., Cuypers, L. and van Elk, G.
BVHAAS 005. 33 RPM, Amsterdam: 1974.

Brus, Nitsch, Roth, Rühm and Weiner.
Münchener Konzert. 33 RPM, Stuttgart:
H. Mayer, 1974.

Hidalgo, J. *Tamaran.* 33 RPM, Milan:
Cramps, 1974.

Roth D. *Melchior.* 45 RPM, 500 copies, Zug:
D. Roth's Family Press, 1974.

Roth, Rühm and Weiner.
Novembersymphony. 33 RPM, Stuttgart: H.
Mayer Edition, 1974.

Sarkis. *The Drama of the Tempest.* 33 RPM,
60 copies, Rome: la Salita Edition, 1974.

1975

Allen, T. *Juarez.* 33 RPM, Chicago: Green
Shoes Music, 1975.

Chopin, H. *Air Vibratoire.* Antwerp: Axe
magazine, 1, Guy Schraenen, 1975.

17 CM IN REVUE

Cobbing, B., Chopin, H., de Vree, P.,
 Dufrene, F., Gysin, Hanson, S.,
 Heidsieck, B., Jandl, E., Lora-Totino, A.,
 Mon, F., Nannucci, M. and Petronio. *Poesia
 Sonora*. 33 RPM, Milan: C.B.S., Sugar, 1975.

Dufrene, F. *Crhythme pour Tinguely*.
 Antwerp: Axe magazine, 2, Guy Schraenen,
 1975.

Heidsieck, B. and Janicot, F. *Encoconnage*.
 500 edition, Antwerp: Guy Schraenen, 1975.

Phillips, T. *Words and Music*. 33 RPM, 50
 copies, Stuttgart: H. Mayer, 1975.

Rosenboom, D. and Floyd, J. *Suitable for
 Framing*. 33 RPM, Maple: A.B.C. Records,
 1975.

Roth, D. and Roth, K. *Tjenska Fjalia*. 33 RPM,
 200 copies, Zug: 1975.

Rough Trade. *Umbrella*. 33 RPM, Toronto:
 Nimbus Productions, 1975.

Sarkis. *De l'Enquête sur l'Arsenal-Atelier de
 la Rue V*. 116 copies, Geneva: Salle Patino,
 1975.

Snow, M. *Musics for Piano, Whistling,
 Microphone and Tape Recorder*. New York:
 Chatham Square, 1975.

Sonnier, K. *Air to Air*. 33 RPM, 100 copies,
 Los Angeles: Gemini G.E.L., 1975.

The Artists' Jazz Band (Anson, P.,
 Coughtry, G., Dubin, L., Kubota, N.,
 Mattis, A., Smith, B., Snow, M. and
 Sokel, C.). *Live at the Edge*. 33 RPM,
 Toronto: The Music Gallery, 1975.

Topor. *Panic, the Golden Years*. 33 RPM,
 Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975.

Wilhite, B. *In Concert*. 33 RPM, 50 copies,
 Hollywood: 1975.

Le Forte Four (Chapman, C., Potts, J.,
 Potts, R. and Potts, T.). *Bikini Tennis Shoes*.
 33 RPM, 200 copies, 1973-75.

Marinetti, F. *La Battaglia di Adrianopoli
 (1935)*. 33 RPM, Milan: La Voce del
 Padrone/EMI, 1948-75.

Rotella, M. *Poemi Fonetici*. Milan: Plura Ed.,
 1949-75.

1976

Brus, Nitsch, Roth and Rühm. *Selten Gehörte Musik*. 33 RPM, 1000 copies, Stuttgart: H. Mayer Edition, 1976.

Goldstein, J. *A Faster Run*, 45 RPM, New York: 1976.

A German Shepherd. 45 RPM, New York: 1976.

A Swim Against the Tide. 45 RPM, New York: 1976.

The Burning Forest. 45 RPM, New York: 1976.

The Dying Wind. 45 RPM, New York: 1976.

The Lost Ocean Liner. 45 RPM, New York: 1976.

The Tornado. 45 RPM, New York: 1976.

Three Felled Trees. 45 RPM, New York: 1976.

Two Wrestling Cats. 45 RPM, New York: 1976.

Grygar, M. *Kresba 18 e 17*. 45 RPM, Prague: 1976.

Hamilton, H. and Roth, D. *Canciones de Cadaques*. 45 RPM, 500 copies, Stuttgart: H. Mayer, 1976.

Le Forte Four (Chapman, C., Potts, J., Potts, R. and Potts, T.). *Doodooettes*. 33 RPM, Los Angeles: Los Angeles Free Music Society, 1976.

I. D. Art. 33 RPM, Los Angeles: Los Angeles Free Music Society, 1976.

Nitsch, H. *Akustisches Abreaktionsspl.* 33 RPM, Wien: Galerie Klewan, 1976.

The Artists' Jazz Band (Anson, P., Coughtry, G., Dubin, L., Kubota, N., Mattis, A., Smith, B., Snow, M. and Sokel, C.). *Your First Bicycle, 1 & 2*. 33 RPM, Toronto: Music Gallery, 1976.

Weiner, L. *Niets Aan Verloren*. Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1976.

Wilhite, B. *One for All*. 33 RPM, 35 copies, Hollywood: Brownston Gallery, 1976.

Art & Language. *Music-Language/Corrected Slogans*. 33 RPM, New York/Banbury, Oxford: BMI, 1973-76.

1977

Acconci, V., Anderson, L., Apple, J., Beckley, C., Burton, J., Cortez, D., Fox, T., Haimsohn, J., Heyward, J., Katz, L., Monk, M., Nonas, R. and Oppenheim, D. *A.I.R. Waves*. 33 RPM, New York: One Ten Records, 1977.

Anderson, L. *It's Not the Bullet That Kills You — It's the Hole*. 45 RPM, New York: Holly Solomon Gallery, 1977.

Concato, A. *Without*. 45 RPM, 1977.

Duchamp, M. *The Bride Stripped By Her Bachelors Even, Erratum Musical (1913)*. Ed. 1000, performed by S.E.M. Ensemble (Buffalo, New York), Milan: Multhipla Records, 1977.

Goldstein, J. *The Murder*. 33 RPM, Los Angeles: 1977.

~~The Quivering Earth. 33 RPM, 1977.~~

~~The Six Minute Drown. 45 RPM, New York: 1977.~~

~~Two Fencers. 33 RPM, New York: 1977.~~

Gusella, E. *Japanese Twins and White Man: A Lock and Low Album*. 33 RPM, Ear Wax Records, 1977.

Hanson, S. *OIPS*. 33 RPM, Antwerp: Axe magazine, 3, Guy Schraenen, 1977.

Opalka, R. 1965 | 1-~~xx~~, *Detail* 1987108-2010495. 33 RPM, Berlin. René Block Edition, 1977.

Potts, J. *Airway*. 45 RPM, Los Angeles: 1977.

Savinio, A. *Scatola Sonora, 1914-25*. Milan: Multhipla Records, 1977.

Talking Heads. *Building on Fire*. 45 RPM, Los Angeles: Sire Records, 1977.

General Record Distributor for the United States: Jaap Rietman, 161 Spring Street, New York, New York 10012

b - Terry Allen, 735 Fedora, Fresno, California 93704

Atlantic Recording Corporation, 1841 Broadway, New York, New York 10019 (Dubuffet)

Bill Bisset, Box 48870 Stn Bentall, Vancouver, British Columbia, Canada

wrote René Block Gallery, 157 Spring Street, New York, New York 10012 (Beuys, Köpcke, Kubota, Opalka, Ruthenbeck, Schnitzler)

Galleria Blu, via Senato 18, Milan, Italy (Hains)

Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway, New York, New York 10013 (Sonnier, Weiner)

wrote Henri Chopin, Gate House, Station Lane Ingatestone, Essex, Great Britain (OU)

Antonio Dias, foro Bonaparte 74, Milan, Italy

EMI records, Galleria Vittorio, piazza Duomo, Milan, Italy (Marinetti)

wrote Fylkingen Records, Prastgatan 28, Stockholm, Sweden

Bernard Heidsieck, 19 quai Bourbon, Paris 4e, France

Stanley Lunetti, 2101 22nd Street, Sacramento, California 95818

Studio Marconi, via Tadino 15, Milan, Italy (Adami)

wrote Edition Hansjorg Mayer, Engelhornweg 11, 7000 Stuttgart, Germany (Brus, Hamilton, Nitsch, Philips, Roth, Rühm, Weiner)

Gabriele Mazzotta Editore, foro Bonaparte 52, Milan, Italy (Beuys)

Multhipla Records, piazzale Martini 3, Milan, Italy (Duchamp)

wrote Music Gallery, 30 St. Patrick Street, Toronto, Canada (Artists' Jazz Band, Bertoia, Jacobs, Rosenboom, Snow, von Huene)

Maurizio Nannucci, via Dupré 12, Florence, Italy (phonetic poetry)

✓ Plura Edizioni, via Salvini 1, Milan, Italy (Rotella)

✓ Dieter Roth, 19 Weidestrasse, 6300 Zug, Switzerland (Roth)

~~S Press, c/o Einhorn, Rochusstrasse 56, Düsseldorf, Germany (Dada, Futurism)~~

✓ Edition Schellmann, Barerstrasse 34, Munich, Germany (Beuys)

wrote ✓ Guy Schraenen, editeur, Kaasryu 11, 2000 Antwerp, Belgium (Axe, Chopin, Dufrene, Gysin, Hanson, Heidsieck, Radovanovic)

✓ Sonnabend Gallery, 420 West Broadway, New York, New York 10013 (Giant Size \$1.57, Sarkis, Warhol)

✓ Sperone-Fischer-Westwater, 142 Green Street, New York, New York 10012 (Art and Language)

wrote ✓ Stedelijk Museum, Paulus Potterstraat 13, Amsterdam, Holland (Bruynel, Raijmakers, Struycken, Topor, van Elk)

Galerie Stahli, Kreuzstrasse 39, 8008 Zurich, Switzerland (Brus, Melchior, Nitsch, Roth, Rühm, Weiner)

wrote ✓ Stedelijk van Abbemuseum, Bilderdijklaan 10, Eindhoven, Holland (Weiner)

wrote ✓ Tyler Museum of Art, 1300 South Mahon Avenue, Tyler, Texas 75701 (Green, Mims, Roche, Wade)

wrote ✓ Verlag Wagenbach, Quartplatte 2, Berlin, Germany (Jandl and phonetic poetry)

Germano Celant

Born in Genoa, Italy in 1940. He received his Ph.D. in Modern Art at the University of Genoa. Since 1968 he has been visiting professor in several American and European universities. Celant writes for such art magazines as *Studio International*, London; *Lotus*, Milan; *Interfunktionen*, Cologne; *Domus*, Milan. Presently he is working on a book on Robert Rauschenberg and completing historical research on the last ten years of contemporary art. He lives in Genoa.

Exhibitions Organized

"Arte Povera," 1968, Amalfi; "Conceptual Art Arte Povera Land Art," 1970, Museum of Modern Art, Turin; "Book as Artwork," 1972, London; "Record as Artwork," 1973, Genoa, London, Cologne, Milan; "Piero Manzoni," 1972, Munich, Rome, New York, Houston, Seattle, Chicago, Tübingen, London; "Environmental Art, 1915-76," Venice Biennale, 1976, Venice

Publications

Marcello Nizzoli, designer, 1967, Edizioni Comunita, Milan; *Art Povera, conceptual or impossible art*, 1969, Praeger Publishers, Inc., New York; *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, 1970, Museum of Modern Art, Turin;

Louise Nevelson, 1971, Fabbri and Praeger Publishers, Milan and Munich; *Book as Artwork*, 1972, Nigel Greenwood, London; *Piero Manzoni*, 1972, Sonnabend Press, New York-Paris; *Record as Artwork*, 1973, Royal College of Art, London; *Senza Titolo*, 1974, Bulzoni Editore, Rome; *Piero Manzoni, life and works* (general catalogue), 1975, Prearo Editore, Milan; *Francesco Lo Savio*, 1976, Einaudi Editore, Turin; *Untitled 1975*, 1976, Paul Maenz, Cologne; *Precronistoria 1966-69*, 1976, Centro Di, Florence; *Joseph Beuys*, 1977, Multhipla Editions, Milan; *Ambient Art, from futurism to body art*, 1977, Venice Biennale Editions, Venice; and *Michelangelo Pistoletto*, 1978, Einaudi Editore, Turin

Germano Celant

Né à Gênes (Italie), en 1940. Il a reçu le doctorat en art modern à l'université de Gênes. Dupuis 1968, il a été professeur invité à plusieurs universités américaines et européennes. Celant publie dans de nombreuses revues d'art, dont *Studio International*, Londres; *Lotus*, Milan; *Interfunktionen*, Cologne; *Domus*, Milan. Il prépare actuellement un livre sur Robert Rauschenberg et met la dernière main à des recherches historiques sur les dix dernières années en art contemporain. Il vit à Gênes.

Expositions organisées

"Arte Povera", 1968, Amalfi; "Conceptual Art Arte Povera Land Art", 1970, Musée d'art moderne, Turin; "Book as Artwork", 1972, Londres; "Record as Artwork", 1973, Gênes, Londres, Cologne, Milan; "Piero Manzoni", 1972, Munich, Rome, New York, Houston, Seattle, Chicago, Tübingen, Londres; "Environmental Art, 1915-1976", Biennale de Venise, 1976, Venise

Publications

Marcello Nizzoli, designer, 1967, Edizioni Comunita, Milan; *Art povera, conceptual or impossible art*, 1969, Praeger Publishers, Inc., New York; *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, 1970, Musée d'art moderne, Turin; *Louise Nevelson*, 1971, Fabbri & Praeger Publishers, Milan et Munich; *Book as*

Artwork, 1972, Nigel Greenwood, Londres; *Piero Manzoni*, 1972, Sonnabend Press, New York-Paris; *Record as Artwork*, 1973, Royal College of Art, Londres; *Senza Titolo*, 1974, Bulzoni Editore, Rome; *Piero Manzoni, life and works* (catalogue général), 1975, Prearo editore, Milan; *Francesco Lo Savio*, 1976, Einaudipub, Turin; *Untitled 1975*, 1976, Paul Maenz, Cologne; *Precronistoria 1966-1969*, 1976, Centro Di, Florence; *Joseph Beuys*, 1977, Multhipla Editions, Milan; *Ambient Art from futurism to body art*, 1977, Venice Biennale Editions, Venise; et *Michelangelo Pistoletto*, 1978, Einaudi Editore, Turin

**in alphabetical order*

1

Adami, V. and Martin, M., *Concerto per un Quadro di Adami*, 1972, Studio Marconi, Milan, 33 RPM

2

AHAHAHA8 (de Vree, Doesburg, Gils, Nannucci), 1970, Verbosonic, Amsterdam

3

Allen, T., *Gonna California*, 1969, Bale Creek, Hollywood, 45 RPM

4

Allen, T., *Juarez*, 1975, Green Shoes Music, Chicago, 33 RPM

5

Anderson, L., *It's Not the Bullet That Kills You — It's the Hole*, 1977, Holly Solomon Gallery, New York, 45 RPM

6

Art by Telephone (Armajani, Arman, Byars, Cumming, Dallegret, Dibbets, Giorno, Grosvenor, Haacke, Hamilton, Huot, Higgins, Hompson, Jacquet, Kienholz, Kosuth, Levine, LeWitt, Morris, Nauman, Oldenburg, Oppenheim, Serra, Smithson,

Uecker, Vanderbeek, Venet, Viner, Vostell, Wegman and Wiley), 1969, Museum of Contemporary Art, Chicago, 33 RPM

7

Art & Language, Music-Language/Corrected Slogans, 1973-76, BMI, New York/Banbury, Oxford, 33 RPM

8

Baschet, B. and Baschet, F., *Structures for Sound — Musical Instruments by François and Bernard Baschet*, 1965, The Museum of Modern Art, New York

9

Baschet, B., Baschet, F., Bertoia, H., Jacobs, D., Marxhausen, R. and von Huene, S., *The Sounds of Sound Sculpture*, 1958-71, A.R.C., Maple, 33 RPM

10

Beuys, J. and Albrecht D., 1974, Institute of Contemporary Art, London

11

Beuys, J. and Christiansen, H., *Schottische Symphonie/Requiem for Art*, 1973, Schellman Edition, Munich, 33 RPM, 500 copies

12

Beuys, J., *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*, 1970, Mazzotta Ed., Milan, 33 RPM, 500 copies

13

Bisset, B., *Medicine My Mouth's on Fire*, 1974, Oberon Press, Canada

14

Boltanski, C., *Réconstruction de Chansons Qui Ont Eté Chantées à Christian Boltanski (1944-46)*, 1972, 45 RPM

15

Brus, Nitsch, Roth and Rühm (Romenthal Quartett), *Streich Quartett 55 81 71*, 1976, Edition H. Mayer, Stuttgart, 33 RPM, 1000 copies

16

Chia, S., *Pietra*, 1973, Rome, 33 RPM

17

Chlebnikov, V., Chopin, H., de Vree, P., Dufrière, F., Greenham, P., Hausmann, R., Jandl, E., Krucenych, A., Lemaître, M., Lora-Totino, A., Malevic, K., Mon, F., Novák, L., Rühm, G. and Schwitters, K., *Phonetische Poesie*, 1971, Berlin, 33 RPM

18

Chopin, H., Cobbing, B., de Vree, P., Dufrière, F., Gysin, Hanson, S., Heidsieck, B., Jandl, E., Lora-Totino, A., Mon, F., Nannucci, M. and Petronio, *Poesia Sonora*, 1975, CBS, Sugar, Milan, 33 RPM

19

Chopin, H., Cobbing, B., de Vree, P., Dufrière, F., Hanson, S., Heidsieck, B., Jandl, E., Johnson, B. and Novák, L., *sound texts, ?concrete poetry, visual texts*, 1970, Stedelijk Museum, Amsterdam, 33 RPM

20

Cross, L., *Video II*, 1971, Source Records, Sacramento, 33 RPM

21

Curran, A., *Magic Carpet*, 1971, Source Records, Sacramento, 33 RPM

22

De Filippi, F., *Narciso*, 1973, 33 RPM

23

Delavalle, J., *Une Demi-Heure*, 1973, Quebec, 33 RPM, 100 copies

24

Dias, A., *The Space Between*, 1972, New York-Milan, 33 RPM

25

Dibbets, J., *Afsluitdijk*, 1969, Museum Haus Lange, Krefeld, 33 RPM

26

Dimitrijević, B., *His Pencil's Voice*, 1973, ITD, Zagreb

27

Dubuffet, J., *La Fleur de Barbe*, 1961, de Luca Editions, Rome, 33 RPM

28

Dubuffet, J., *Musical Experiences* (1963), Atlantic Recording, New York, 1973, 33 RPM

29

Duchamp, M., *The Bride Stripped by Her Bachelors Even, Erratum Musical* (1913), performed by S.E.M., Ensemble, Buffalo, New York, Multhipla Records, Milan, 1977, Ed. 1000

30

Dufrêne, F., *Crirythme pour Tinguely*, 1975, Axe magazine, 2, Guy Schraenen, ed.

31

Engels, P., *Fabulous Oldest Hits*, 1972, Engels-Third Institute, Amsterdam, 45 RPM

32

Filko, S., *Cosmos*, 1970-71, Bratislav, 33 RPM

33

Filko, S., *Futúr*, 1971, Bratislav, 33 RPM

34

Filko, S., *Stano Filko*, 1970-71, Bratislav, 33 RPM

35

Fox, T. and Beuys, J., *Performance*, 1970, Kunst-Akademie, Düsseldorf, 45 RPM

36

Giant Size \$1.57 (Brecht, Dine, Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Warhol, Watts, Wesley and Wesselman) B. Kluver, ed., "Popular Image" exhibition, April-June, 1963, Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., 33 RPM

37

Goldstein, J., *A Faster Run*, 1976, New York, 45 RPM

38

Goldstein, J., *A German Shepherd*, 1976, New York, 45 RPM

39

Goldstein, J., *A Swim Against the Tide*, 1976, New York, 45 RPM

40

Goldstein, J., *The Burning Forest*, 1976, New York, 45 RPM

41

Goldstein, J., *The Dying Wind*, 1976, New York, 45 RPM

42

Goldstein, J., *The Lost Ocean Liner*, 1976, New York, 45 RPM

43

Goldstein, J., *The Murder*, 1977, Los Angeles, 33 RPM

44

Goldstein, J., *The Quivering Earth*, 1977, 33 RPM

45

Goldstein, J., *The Six Minute Drown*, 1977, New York, 45 RPM

46

Goldstein, J., *The Tornado*, New York, 1976,
45 RPM

47

Goldstein, J., *Three Felled Trees*, 1976, New
York, 45 RPM

48

Goldstein, J., *Two Fencers*, 1977, New York,
33 RPM

49

Goldstein, J., *Two Wrestling Cats*, 1976, New
York, 45 RPM

50

Green, G., *Buddy Holly, Reptiles and
Friends*, 1972, Tyler Museum of Art, Tyler,
Texas, 33 RPM

51

Gusella, E., *Japanese Twins and White Man:
A Lock and Low Album*, 1977, Ear Wax
Records, 33 RPM

52

Hains, R., *Disque Bleu pour Saffa*, 1971,
Galleria Blu, Milan, 45 RPM

17 CM

250 EXMP

53

Hamilton, H. and Roth, D., *Canciones de
Cadaques*, 1976, H. Mayer, Stuttgart,
45 RPM, 500 copies

54

Heidsieck, B., *Trois Biopsies + Un
Passepartout*, 1967-70, Multi-Techniques,
Paris

1972 1P

55

Heidsieck, B. and Janicot, F., *Encoconnage*,
1971-72, Guy Schraenen, Antwerp,
500 copies

56

Hidalgo, J., *Tamaran*, 1974, Cramps, Milan,
33 RPM

57

KLAUS

Jandl, E., *hosi + anna*, 1971, Verlag
Wagenbach, Berlin

58

Jandl, E., *Laut und Luise*, 1966, Verlag
Wagenbach, Berlin, 33 RPM

59

Kaprow, A., *How to Make a Happening*, 1966,
Something Else Press, New York, 33 RPM

60

Köpcke, *Music While You Work*, 1958-64,
René Block Edition, Berlin, 33 RPM,
30 copies

61

Le Forte Four (Chapman, C., Potts, J., Potts,
R. and Potts, T.), *Bikini Tennis Shoes*,
1973-75, 33 RPM, 200 copies

62

Le Forte Four (Chapman, C., Potts, J., Potts,
R. and Potts, T.), *Doodooettes*, 1976, Los
Angeles Free Music Society, Los Angeles,
33 RPM

QUARTPLATTE 6

63

Le Forte Four (Chapman, C., Potts, J., Potts,
R. and Potts, T.), *I.D. Art*, 1976, Los Angeles
Free Music Society, Los Angeles, 33 RPM

64

Lockwood, A., *Tiger Balm*, 1971, Source
Records, Sacramento, 33 RPM

65

Lora-Totino, A., *English Poems*, 1970, Source
Records, Sacramento, 33 RPM

66

Lora-Totino, A. and Fogliati, *IL
Liquimofono-Poesia Liquida*, 1968,
Schweiller, Milan

67

MacKenzie, R., *A Sound Work to Accompany*, 1972, Carmen La Manna Gallery, Toronto, 33 RPM

68

Marinetti, F., *La Battaglia di Adrianopoli*, 1935, La Voce del Padrone/EMI, Milan, 1948-75, 33 RPM

69

Mims, J., *Uncle Jack's Medicine Show*, 1972, Tyler Museum of Art, Tyler, Texas, 33 RPM

70

Murray, J., *The Top of the Top Song*, 1973, Nova Scotia College, Halifax, 33 RPM

71

Nannucci, M., *Readings*, 1969, Time, Florence *MN RECORDS*

72

Nitsch, H., *Akustisches Abreaktionsspl*, 1976, Galerie Klewan, Wien, 33 RPM

73

Opalka, R., *1965/1-∞, Detail* 1987108-2010495, 1977, René Block Edition, Berlin, 33 RPM

74

OU Revue-Disque, 38-39 (Chopin, H., Johnson, B., Hanson, S. and Bekaert, J.), 1970, Multi-Techniques, Paris, 33 RPM

75

Paris, H. and Ciani, S., *Voices of Packaged Souls*, 1970, Galerie Withofs/Liquid Sound, Brussels, 15 copies

76

Phillips, T., *Words and Music*, 1975, H. Mayer, Stuttgart, 33 RPM, 50 copies

77

Potts, J., *Airway*, 1977, Los Angeles, 45 RPM

78

Roche, J., *The Sweet Jesus Plea and Endangered Animal List; Conceptual Piss Off Zip Code Piece*, 1972, Tyler Museum of Art, Tyler, Texas, 33 RPM

79

Rosenboom, D. and Floyd, J., *Suitable for Framing*, 1975, A.R.C. Records, Maple, 33 RPM

80

Rotella, M., *Poemi Fonetici*, 1949-75, Plura Edition, Milan, 33 RPM

81

Roth, D., *Melchior*, 1974, D. Roth's Family Press, Zug, 45 RPM, 500 copies

82

Roth, D. and Roth, K., *Tlenska Fjalia*, 1975, Zug, 33 RPM, 200 copies

83

Roth, Rühm and Weiner, *Novembersymphony*, 1974, H. Mayer Edition, Stuttgart, 33 RPM

84

Ruthenbeck, R., *Dachskulptur*, 1972, Mönchengladbach Museum, 45 RPM

MONCHENGLADBACH, GERMANY

85

Sarkis, *Le Chien Aboyant Courait Derrière "X"*, 1971, Düsseldorf, 33 RPM 45?

86

Sarkis, *Le Drap à Propos de La Réunion*, 1973, Paris, 79 copies

87

Sarkis, *The Drama of the Tempest*, 1974, Ed. la Salita, Rome, 33 RPM, 60 copies 1973?

88

Sarkis, *Une Lettre à Déchiffrer*, 1971, Düsseldorf, 33 RPM 45?

89

Schnitzler, K., *Jupiter*, 1973, René Block Edition, Berlin, 33 RPM

90

Schnitzler, K., *Meditation*, 1972, René Block Edition, Berlin, 33 RPM

91

Schwitters, K., *An Anna Blume-Die Sonate in Urlauten (1919-32)*, 1958, Lords Gallery, London, 33 RPM, 100 copies

92

Snow, M., *Musics for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, 1975, Chatham Square, New York

93

Sonnier, K., *Air to Air*, 1975, Gemini G.E.L., Los Angeles, 33 RPM, 100 copies

94

The Alan Davie Music Workshop, *Bird Through the Wall*, 1971, ADMW Records, London

95

The Alan Davie Music Workshop, *Suite for Prepared Piano*, 1971, ADMW Records, London

96

The Artists' Jazz Band (Anson, P., Coughtry, G., Dubin, L., Kubota, N., Mattis, A., Smith, B., Snow, M. and Sokel, C.), *Live at the Edge*, 1975, The Music Gallery, Toronto, 33 RPM

97

The Artists' Jazz Band (Anson, P., Coughtry, G., Dubin, L., Kubota, N., Mattis, A., Smith, B., Snow, M. and Sokel, C.), *Looks Like Snow*, 1973, The Isaacs Gallery, Toronto

98

The Artists' Jazz Band (Anson, P., Coughtry, G., Dubin, L., Kubota, N., Mattis, A., Smith, B., Snow, M. and Sokel, C.), *Your First Bicycle, 1 & 2*, 1976, Music Gallery, Toronto, 33 RPM

99

Tinguely, J., *Sound of Sculpture*, 1963, Minami Gallery, Tokyo, 45 RPM, 100 copies

10003

100

Topor, *Panic, the Golden Years*, 1975, Stedelijk Museum, Amsterdam, 33 RPM

101

Vautier, B., *Disque de Musique TOTAL*, 1963, Nice

102

Venet, B., *The Infra-Red Polarization of the Infra-Red Star in Cygnus*, 1968, Letter Edged in Black Press, New York, 33 RPM

103

Wade, B., *Johnny Stewart*, 1972, Tyler Museum of Art, Tyler, Texas, 33 RPM

104

Warhol, A., *Wedding of Lucy*, 1967, Velvet Underground, New York, 33 RPM

105

Weiner, L., *A () C Sharpened Carried Done Again Perhaps . . . AC ()*, 1972, Yvon Lambert Edition, Paris, 33 RPM

106

Weiner, L., *Having Been Done At/Having Been Done To, Essendo Stato Fatto A*, 1973, Sperone-Fischer Edition, Rome, 33 RPM

107

Weiner, L., *Niets Aan Verloren*, 1976, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

108

Wilhite, B., *In Concert*, 1975, Hollywood, 33 RPM, 50 copies

109

Wilhite, B., *One For All*, 1976, Brownton Gallery, Hollywood, 33 RPM, 35 copies

**The Fort Worth Art Museum
Staff**

Fort Worth Art Association

Jay Belloli, Director
Anne Livet, Curator
Marge Goldwater, Curator
Barry Whistler, Director, Installations and
Building Administration
Harry J. Cortright, Bookkeeper
Marcia Mendes, Registrar
Linda Schubert, Secretary to the Director
Jarron Jewell, Secretary to the Curatorial
Staff
Susan Petty, Curatorial Staff Assistant
Julie Lukeman, Events Coordinator
David Jensen, Assistant, Exhibition
Installations
Joe Fawbush, Assistant, Exhibition
Installations
Charmaine Bruton, Receptionist
Becki Stephens, Mail Clerk
Jacqueline Gilliam, Conservator of Paper
Pat Small, Tour Coordinator
Robert Millican, Engineer

Officers of the Board of Directors
Mr. Sid R. Bass, Chairman of the Board
Mr. Richard S. Tucker, President
Mrs. Fred Elliston, Vice President,
Scott Theatre
Mr. S. P. Woodson III, Vice President
Mrs. Warren McKeever, Secretary
Mr. Marshall Brachman, Treasurer

Board of Directors
Mrs. Perry R. Bass
Mr. Sid R. Bass
Mrs. Sid R. Bass
Mrs. James R. Blake
Mrs. Lewis Bond
Ms. Cynthia Brants
Mr. Whitfield Collins
Mrs. Judy Cordell
Mrs. William Davis
Mr. Robert Decker
Mrs. Fred Elliston
Mrs. Benjamin Fortson
Mrs. William M. Fuller
Mrs. James S. Garvey
Mr. Marcus Ginsburg
Mrs. Jack Greenman
Mrs. John M. Hogg
Mr. Edward R. Hudson, Jr.
Mr. Elton M. Hyder, Jr.
Mrs. Elton M. Hyder, Jr.

Mr. Albert Komatsu
Mr. Paul Mason
Mr. James Meeker
Mr. Jerry D. Minton
Mr. Joseph Minton
Mrs. Richard W. Moncrief
Mrs. William McKay
Mrs. Warren McKeever
Mrs. Hugh Parmer
Dr. O. M. Phillips
Mr. E. M. Rosenthal
Dr. William Runyon
Mr. Charles D. Tandy
Mrs. Joseph A. Tilley, Jr.
Mr. Richard S. Tucker
Mrs. C. Dickie Williamson
Mr. J. Donovan Williamson
Mr. S. P. Woodson III

Honorary Members

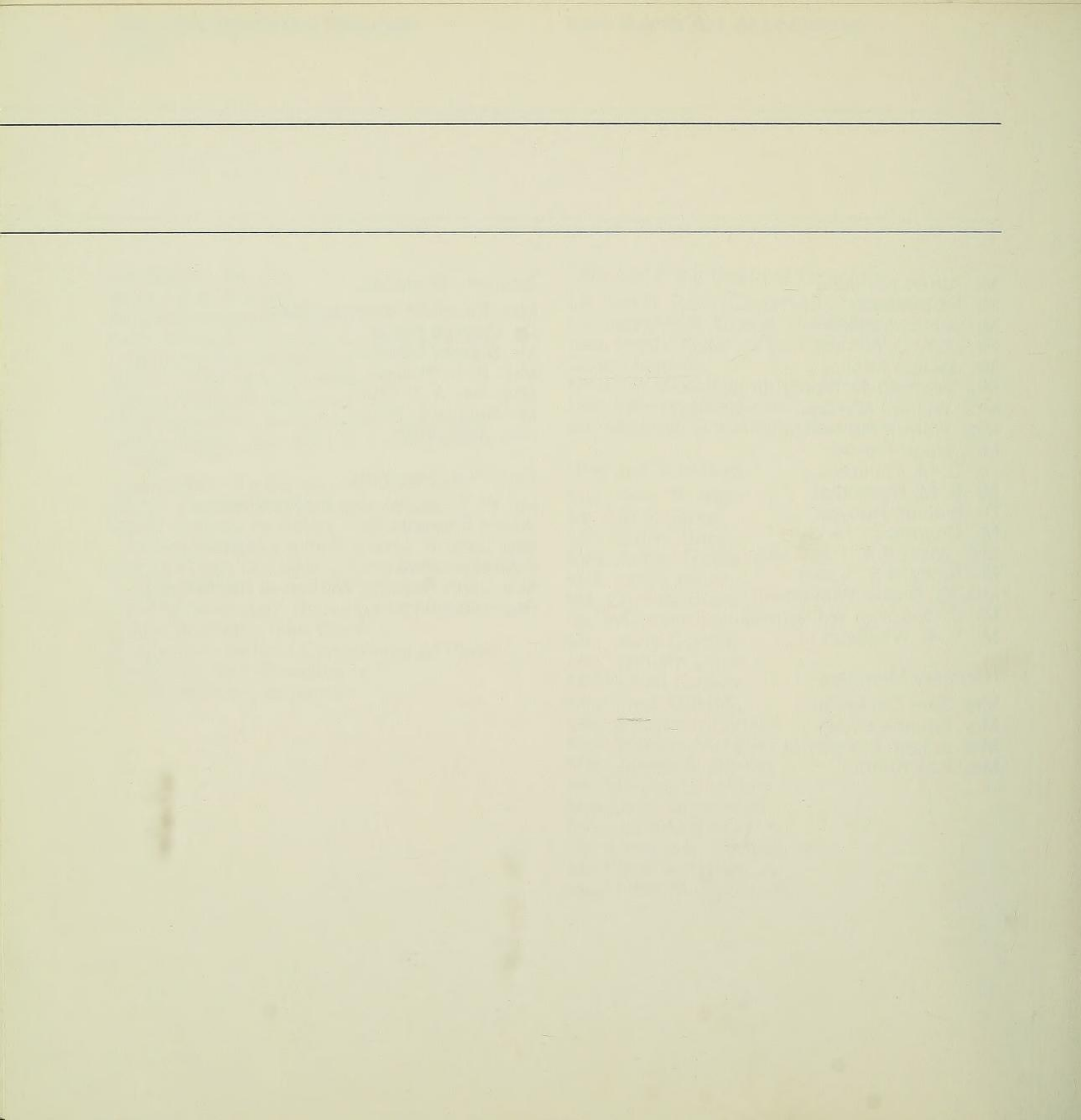
Mrs. Sam Cantey III
Mrs. Pauline Evans
Mrs. J. Lee Johnson III
Mrs. Kay Kimbell

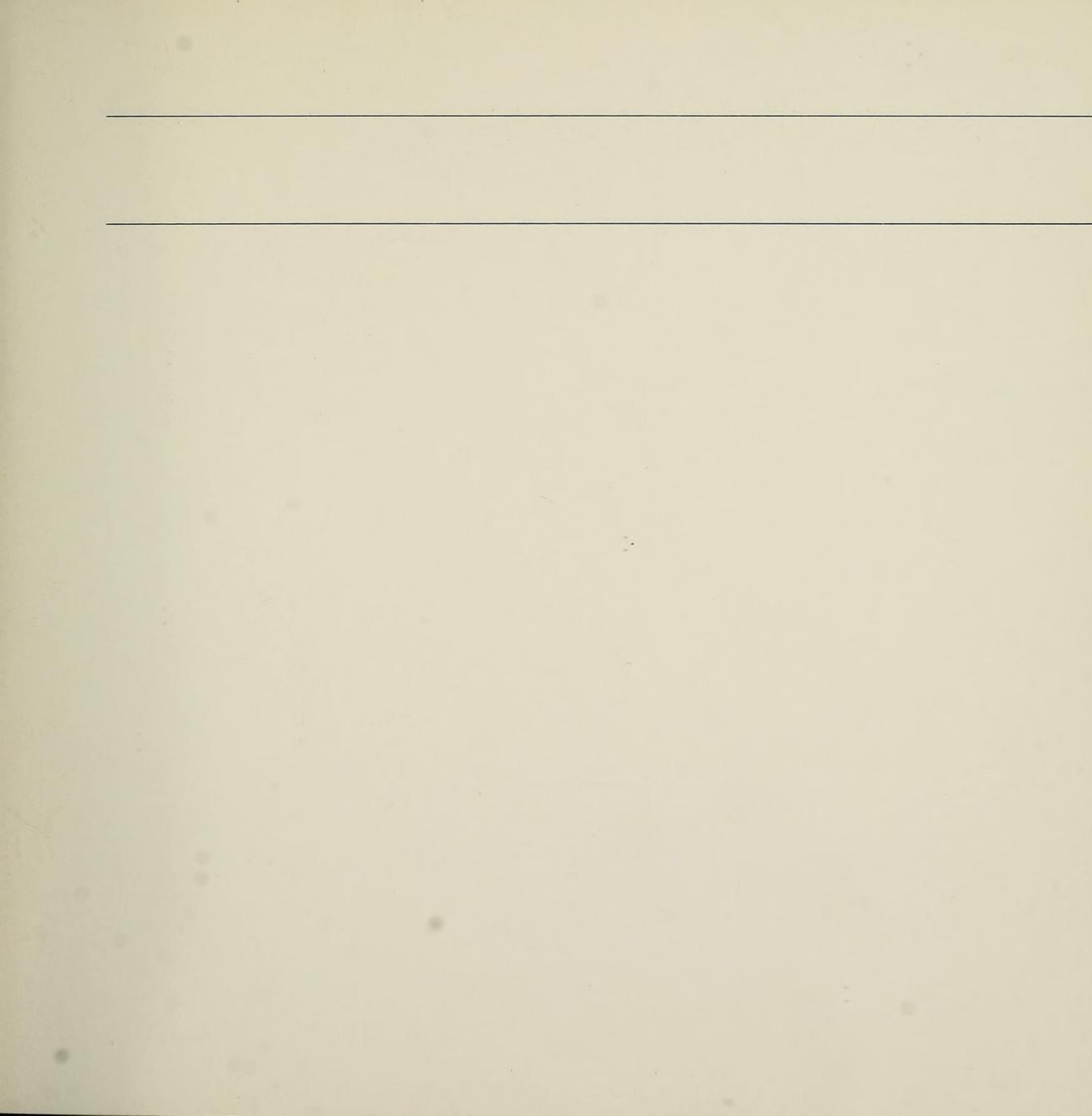
Advisory Members

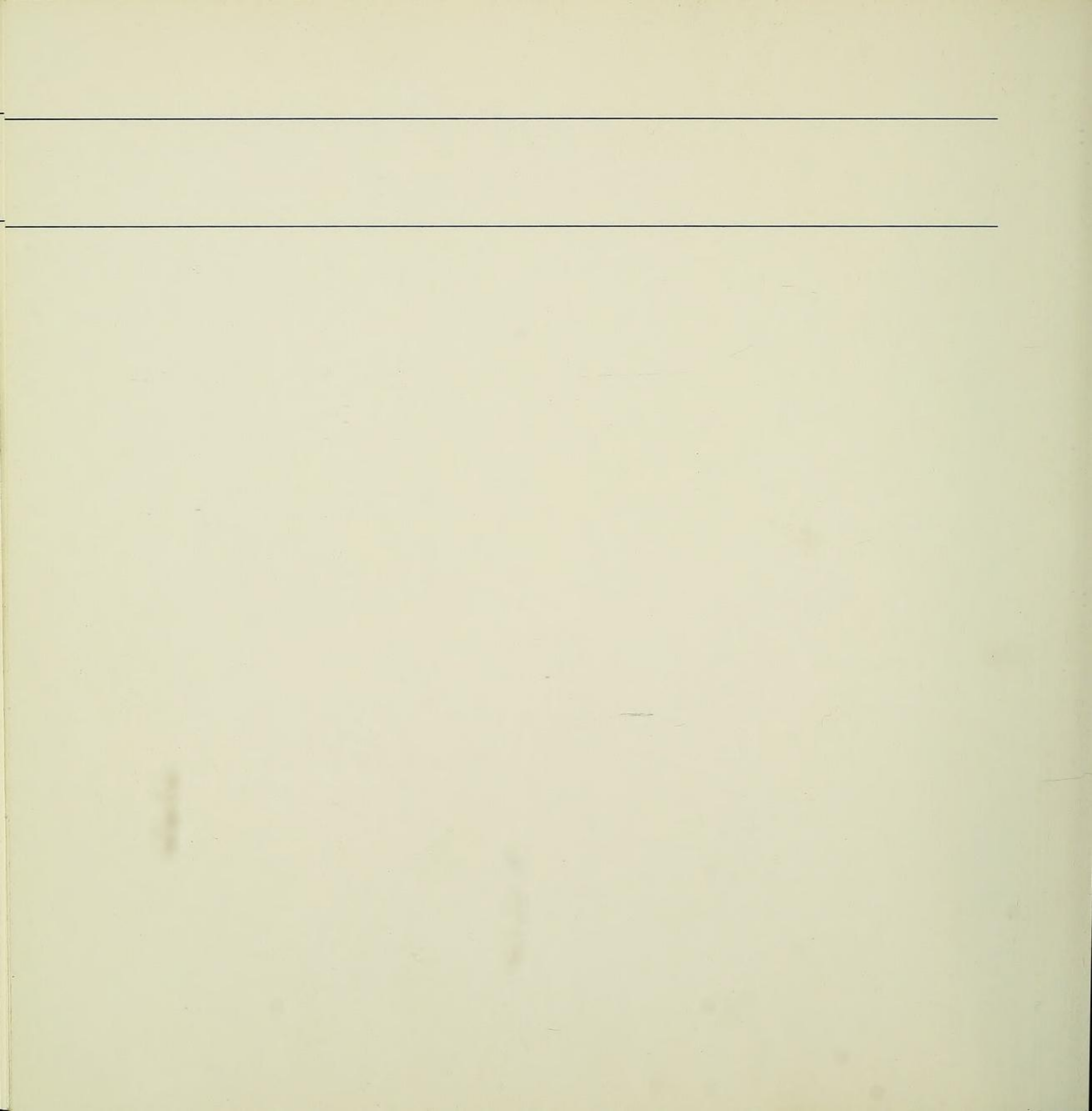
Mrs. Elizabeth Brooke Blake
Dr. George Heyer
Mr. Stanley Marcus
Mrs. B. F. Phillips, Jr.
Mrs. Ray A. Pittman
Mr. Robert A. White
Mrs. John Yost

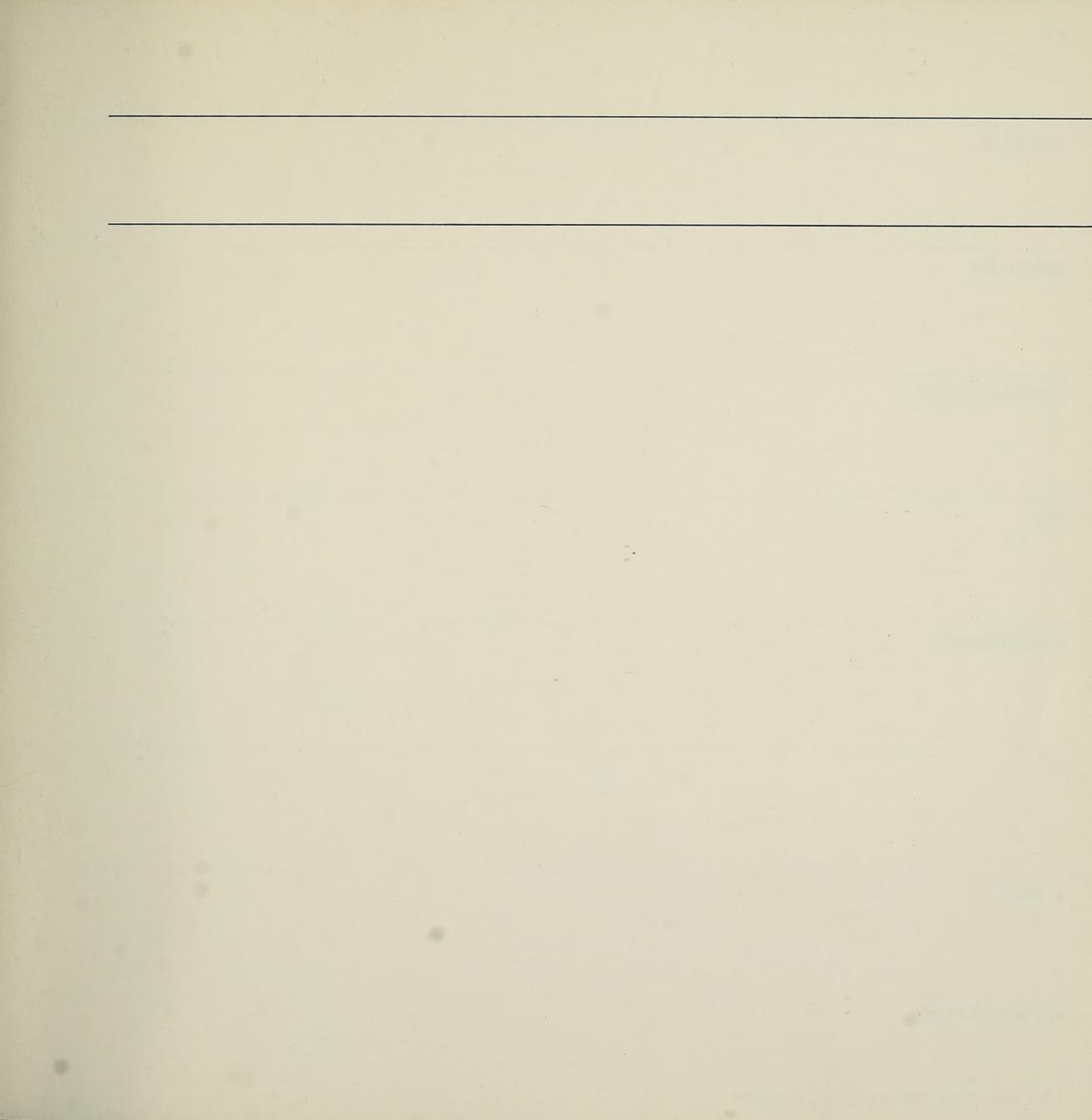
Ex-Officio Members

Mr. W. Scott Wysong III, President,
Junior Council
Mrs. John R. Lively, Junior League
Representative
Mrs. John Staples, Women of the W.E.S.T.
Representative









LE

DISQUE,

MEDIUM

ARTISTIQUE:

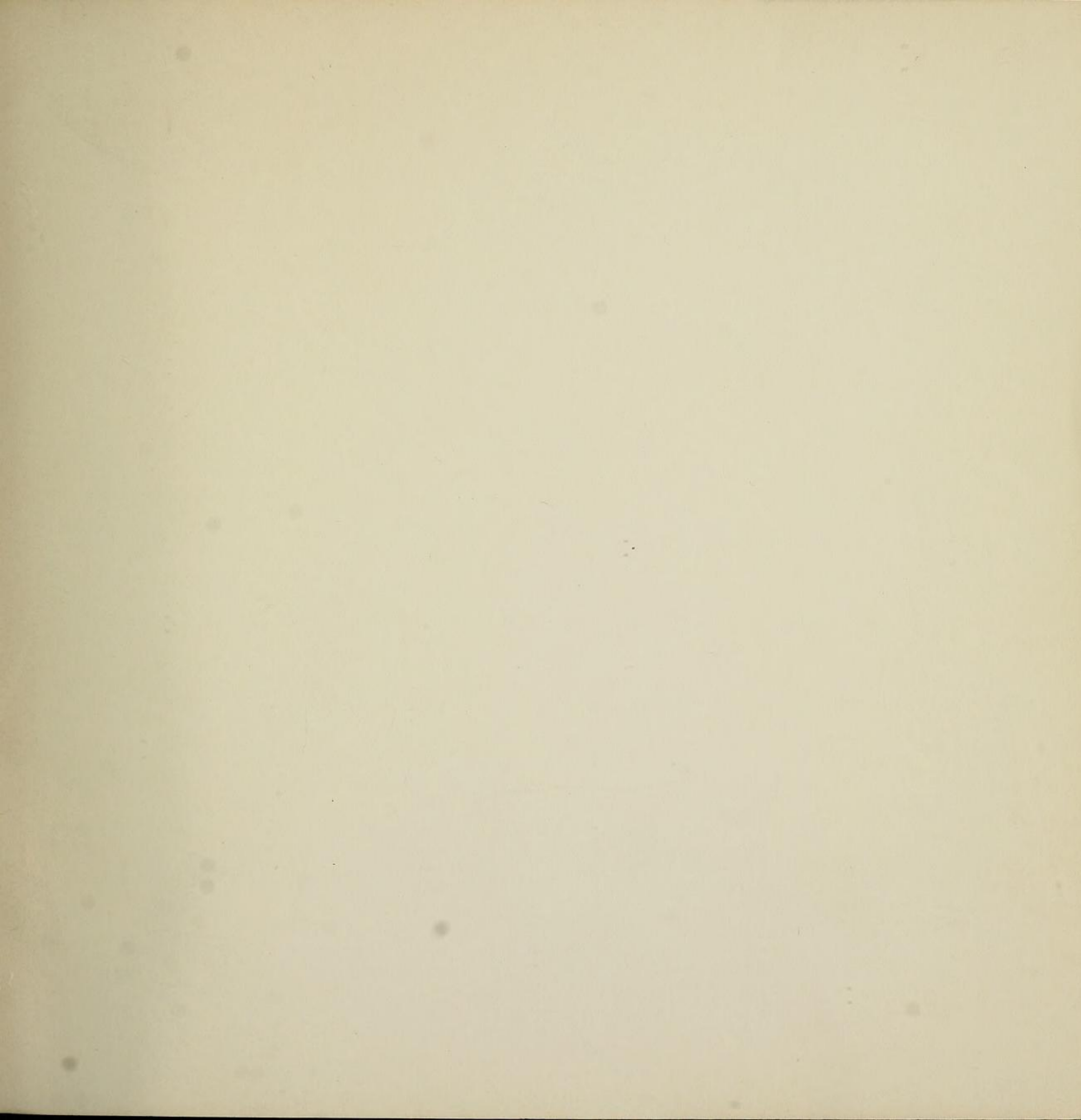
DU

FUTURISME

A

L'ART

CONCEPTUEL



LE

DISQUE,

MEDIUM

ARTISTIQUE:

DU

FUTURISME

A

L'ART

CONCEPTUEL