

De la participation dans l'art

Bartolomé Ferrando

Number 89, Winter 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45823ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ferrando, B. (2005). De la participation dans l'art. *Inter*, (89), 8–19.



De la participation dans l'art

Bartolomé FERRANDO

Au moment où l'esthétique relationnelle s'affirme comme une tendance forte des dernières années, il importe de comprendre que la participation, au sens où le « spectateur » peut devenir un actant potentiel, et même l'exécutant souvent essentiel dans l'action, peut offrir des occasions de rencontre et établir un niveau de dialogue.

Nombre d'essais et de livres récents touchent au rapport de l'artiste avec le public, la chose publique. Cela présuppose d'établir de nouvelles formes de langage et d'offrir des terrains propices à l'échange, au communicationnel, à l'émancipation de l'auditoire, de remettre aussi en question la fonction de l'œuvre et de sa réception.

Bartolomé FERRANDO est professeur, performeur et il écrit sur l'art, la poésie et les relations entre le langage et sa présence dans l'univers public. Il opte ici pour un positionnement « pauvre » et relate des moments de l'histoire de l'art des années qui précèdent l'esthétique relationnelle, propre surtout aux années quatre-vingt-dix.

L'auteur nous rappelle que certains artistes du passé, pensons simplement à MAGRITTE, avaient déjà posé un certain rapport d'interactivité potentielle, suggéré ou directement affirmé. Cela témoigne aussi des dernières années qui auront vu l'art à participation comme un style prépondérant de pratiques ouvertes qui trouvent dans les réalisations du passé des antécédents. Ce sont surtout sur ces aspects que ce texte s'appuie, en démontrant divers procédés d'implication.

Il s'agit dès lors de considérer le rapport à l'autre dans la création artistique, et cela témoigne déjà de pratiques dans les années cinquante.

L'esthétique relationnelle n'est donc pas neuve, elle est cependant le témoin d'une tendance forte des pratiques artistiques des dernières années. FERRANDO nous rappelle que ces pratiques ont des relations avec des positionnements artistiques du siècle dernier.

L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.

MARCEL DUCHAMP



Si nous observons avec attention les transformations générales qui ont eu lieu dans la pratique de l'art des cinquante dernières années, nous remarquerons que l'intervention de l'autre, de celui qui observe l'événement, du spectateur de l'œuvre artistique, a adopté peu à peu, quoique de façon irrégulière, asymétrique et non généralisée, une position plus active dans le processus de la création artistique. Il s'est ainsi produit un changement qui me semble essentiel non seulement pour la compréhension de l'art actuel mais aussi et surtout pour la génération d'un nouveau savoir-faire, en facilitant aussi la construction d'un type d'art plus généralisé où est comprise la participation des autres comme étant une valeur fondamentale dans le processus créatif. C'est ainsi que l'axe de création ne sera plus unidirectionnel ; il laissera la place à une façon de faire multiple, croisée, rhizomatique et plurielle. C'est à cette conclusion qu'aboutit Frank POPPER quand il propose le développement d'une sorte d'association de l'artiste et du public. Une association au sein de laquelle le théoricien de l'art – nous dit POPPER – devrait jouer un rôle fondamental lors de la création des bases d'une pratique artistique « créée par tous [et éloignée de] toute forme académique, élitiste ou kitsch¹ ».

Une grande partie de la raison de ce virage dans l'attitude de l'autre est ou doit être certainement en relation avec les changements et innovations technologiques produits sans cesse au sein de notre société. L'invitation à l'intervention que n'importe quelle nouveauté technologique provoque n'est pas banale. D'attrayantes possibilités montrées par la technologie sont accompagnées de l'exigence d'intervenir activement dans l'instrument, et ce, à un degré de plus en plus élevé ou avec une plus grande implication de la part de celui qui, jusqu'à maintenant, avait presque pu rester à l'écart. Le nouvel instrument devient, d'une certaine façon, le prolongement de notre corps ; c'est un nouvel appendice duquel nous ne voulons pas nous détacher, car il nous est devenu indispensable, ayant transformé peu à peu notre façon de percevoir et de sentir ce qui se passe autour de nous. En guise d'exemple, et sans tenir compte de certaines connotations que nous ne mentionnerons pas ici, nous pourrions dire que nous sommes à l'intérieur de notre véhicule utilitaire – « *carsófago* », disait le peintre Harley PARKER² – en qualité d'intervenants et de participants de notre propre déplacement jusqu'à un site qui se trouve à proximité, là où, il n'y a pas longtemps, il était simple et sage d'aller à pied tout simplement.

La participation suscitée par la technologie agit en plus de façon presque imperceptible dans certains cas, peut-être dans ceux où l'amalgame entre les différentes manières de captation sensorielle est plus évident. Dans un texte où sont analysées et commentées les idées appor-

tées par McLUHAN, il est dit que la télévision n'est pas seulement un moyen audiovisuel mais aussi un moyen tactile dans la mesure où le spectateur choisit, sans le savoir, quelques points parmi des millions de points composant l'image qu'il regarde, construisant de cette façon une composition particulière de cette image³. Sélection qui est, en soi, une forme de participation tactile et visuelle qui nous prédispose, selon moi, à adopter une position de plus en plus éloignée de celle d'un processus typiquement contemplatif et relativement passif. Et si le toucher est, en soi, une forme de vision du fait réel, selon BERGER⁴, il serait peut-être possible de comprendre la vision comme une forme particulière et spécifique du toucher. Nous dirions alors qu'une vision tactile a envahi l'espace des nouvelles technologies, transformant le processus créatif en une expérience interactive et collective dans cet espace spécifique, là où la défense de l'idée de participation n'est plus nécessaire.

Toutefois, quand j'ai eu l'intention d'écrire sur la participation dans l'art, en aucun moment j'ai eu l'intention de me fixer uniquement sur les pratiques créatives utilisant la technologie comme instru-

cette pratique artistique, que nous nommerons « pauvre », et en permettre l'émergence. Ce sont, à mon avis, des pratiques contenant potentiellement une grande capacité d'expansion et d'invasion d'autres espaces nommés « non artistiques ». Mais de plus, ces arts, rappelons-le technologiquement pauvres, ne sont pas dépendants de l'environnement ou de l'instrument qu'ils utilisent. Cela arrive dans beaucoup trop d'occasions quand on s'occupe de nombreuses pratiques créatives ancrées ou basées principalement sur la technologie. L'indépendance et l'autonomie du sujet favorisent aussi bien son individualisation que ses capacités de création et de relation avec les autres, en consonance ouverte avec les thèses exposées par Joseph BEUYS⁵ et David COOPER⁶, dans deux textes très différents. D'autre part, je défends cette forme de création pauvre parce que c'est un fait probable que, dans notre situation sociale actuelle, tout au long de ces dernières années, la capacité de participation créative a plutôt diminué en relation avec d'autres époques récentes⁷. La création pauvre n'a besoin de rien ou de presque rien pour sa mise en place et elle est, à mon avis, attribuable à l'ensemble de la société.



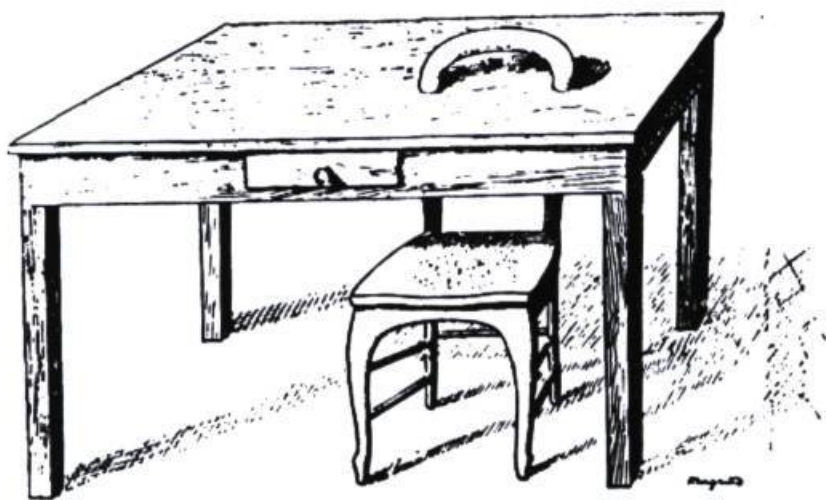
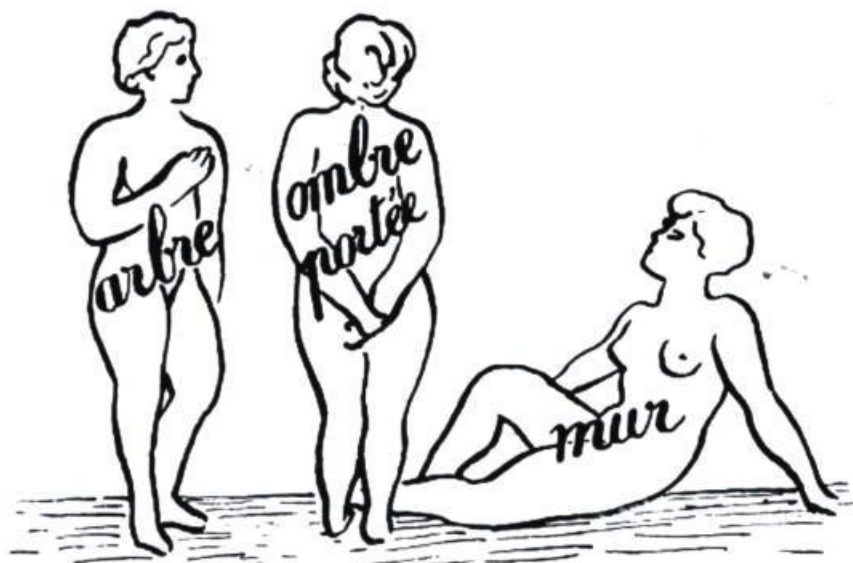
ment ; j'ai eu plutôt le goût de le faire de façon plus large ou, mieux encore, de prêter plus d'attention à d'autres espaces de création au sein desquels les nouveautés de la technologie ne sont pas utilisées ou seulement de façon très pauvre et débutante. Je suis en train de parler de certaines créations propres à l'art action, aux créations plastiques, musicales ou poétiques qui ont besoin de peu de moyens technologiques, voire d'aucun, pour se développer. Je parlerai donc surtout d'elles, car je suis convaincu que le développement futur de la participation créative devrait, à mon avis, tenir compte de la forte croissance de tous les savoir-faire de

Si nous voulons que le processus de création ne reste pas renfermé dans des espaces hermétiques, imperméables ou repliés sur eux-mêmes, la pratique de l'art a besoin, aujourd'hui, de cette dimension participative du récepteur. La participation du sujet pourra être réalisée de différentes façons, comme nous allons le voir plus tard. Mais au moins, à partir de notre pratique face à la structuration d'une œuvre d'art actuelle, nous devrions formuler la nécessité de laisser des choses non réglées ou des formes de contact pleines de suggestions face à cet autre qui continue encore à être le spectateur de l'œuvre. Par exemple, la peinture chinoise

1_Wolf VOSTELL, *130 à l'heure*. Accion del Happening Nueve No-dé-coll/ages. Wuppertal, 1963.

3_Joseph BEUYS, *Circus Event, with Copper Walking Stick and Amplified Sound of Cooper on Cooper*, 1975.

2_Marcel DUCHAMP, *Grand verre*, 1915-1923.



1_René MAGRITTE, Variétés, n° 8, 1929 ; Dictionnaire abrégé du surréalisme. 1938 ; Variétés, n° 8, 1929.

3_Jean-Jacques LEBEL, Cérémonie funébre, 1960.

4_Anti-procès, affiche, Paris, 1960.

2_Ay-0, Put Finger in Hole, 1968.

5_Joan BROSSA, Poesia Visual 1 Poèmes Objecte, 1988. 6_Robert FILLIOU, Le territoire de la République Géniale, carton d'invitation de l'exposition Territory n° 0 of the Genial Republic : 9 Weeks of Futurology, 1971.

ancienne contenait un certain degré d'insinuations dans ses formes inachevées. Elle invitait ainsi l'imagination de l'autre à participer mentalement à la continuation et à la finalisation du dessin qu'il avait devant ses yeux, en intervenant sur sa perception personnelle de l'œuvre ou encore en l'altérant. Nous ne sommes pas loin du concept de l'*Œuvre ouverte* décrit par Umberto ECO en 1962. Il serait peut-être question de stimuler et d'inviter l'autre subtilement, sans forcer sa participation ou son intervention concrète dans l'œuvre, dans l'évènement ou dans le développement de la pièce en cours. Cela me fait penser à certains *Conciertos de ciudades* (*Concerts de villes*) du compositeur Llorenç BARBER, dans lesquels le promeneur pouvait choisir les sons superposés des cloches qui traversaient toute la ville et construire ainsi son concert personnel à partir d'un



parcours déterminé en enfilant les bâtiments, en pivotant sur lui-même ou en s'arrêtant sur le coin d'une rue ou à un carrefour. C'est une œuvre totalement ouverte à la collaboration de l'autre, qui nous éloigne de n'importe quelle volonté d'interprétation ou de lecture unique et qui ouvre de multiples perspectives de satisfaction et de plaisir. À ce sujet, Bertrand RUSSELL nous dit ceci : « La véritable vie de l'homme n'est pas de remplir son ventre et d'habiller son corps, mais au contraire, c'est l'art, la pensée, l'amour, la création et la contemplation de la beauté et la compréhension scientifique du monde. Si le monde doit se renouveler, il faut faciliter la participation de tous dans toutes ces choses, non seulement dans les biens matériels⁸. »

La défense de la participation dans l'art a été exprimée par de nombreuses voix tout au long du XX^e siècle. À côté des paroles très connues de Marcel DUCHAMP, « [l']art s'occupe d'un produit qui a deux pôles : le pôle de celui qui fait l'œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne autant d'importance à celui qui la regarde comme à celui qui la fait »⁹, il faudrait ajouter la proximité – selon DERRIDA et BATHKINE – entre la conception du théâtre d'Antonin ARTAUD et la notion de fête

that's where I've been at
c'est de là que je reviens

R.F.

concept not conceived
concept non conçu

PRINCIPE D'EQUIVALENCE
BIEN FAIT
MAL FAIT
PAS FAIT
PERMANENTE

new address

Düsseldorf → Galerie Schmela
Mutter-Ey-Str. 3

tel: ↓

10461

May 12
Monday
11:00h

↑
FILLIOU

that's where I'm at May 12 - June 2
with:

from Territory n° 0 of the Genial Republic: 9 weeks
of futurology (April 25 to June 26 1971)
+ research on film-making 1968-1972
+ documentation & information on the
Territory n° 01 of the Genial Republic, inside the
Stedelijk, 1971. on video tape ± 20 min.

et de carnaval, dans laquelle le public se lasse d'être un simple spectateur pour intervenir activement dans le spectacle¹⁰. Quelques années plus tard, CAGE, sans être d'accord avec la participation physique du public dans l'œuvre¹¹, construit et développe les pièces *Newport Mix*, *Rozart Mix* et *33 1/3* dans lesquelles l'intervention du spectateur est indispensable. Dans l'œuvre *33 1/3* par exemple, chaque auditeur était invité à choisir un des deux cent cinquante disques qu'il y avait et à le faire jouer dans un des douze tourne-disques existant dans la salle. Tout le monde pouvait mettre un, deux, trois disques, ou enlever les disques exposés, ou même les enlever tous. CAGE a dit sur cette œuvre : « Les personnes participaient quand le concert avait atteint un certain degré de complexité. Au début de la pièce, quand le treillis sonore était beaucoup plus simple, l'intervention du public était plus difficile¹². »

D'autre part, j'ajouterai que Joseph BEUYS, discutant avec Jannis KOUNELLIS et Anselm KIEFER, défendait ce qu'il appelait « la participation non éduquée » de l'autre dans la pratique artistique. Pour BEUYS, l'intervention participative de l'autre était non seulement une forme de stimulation et de récupération de la capacité créatrice humaine, mais un facteur déterminant de l'autodétermination du sujet. La *participation non éduquée* serait la première marche à franchir pour récupérer la capacité créatrice à cet endroit où la scène pourrait, peut-être, être prise littéralement par le public présent dans cet acte. La *participation éduquée* viendrait *a posteriori*, après, un peu plus tard¹³. Robert FILLIOU défendait aussi l'intervention de l'autre, du dialogue constant avec le spectateur à la manière d'un « forum permanent ». Dans ce but, Robert FILLIOU s'était installé, pendant un mois, dans le Musée Stedelijk à Amsterdam, le déclarant



1



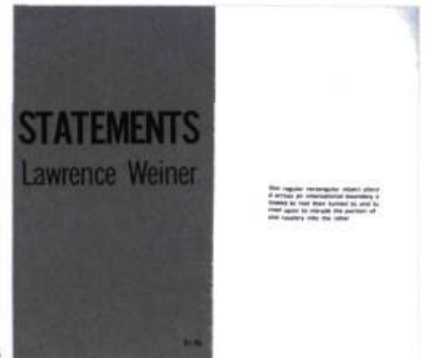
2



3



4



5



6

1-2_Allan KAPROW, *Eat*, 1964 ; *House Old*, 1964. 3_Joseph BEUYS, *Kukci/akopee-nein/brown cross/fat corners/model fat corner*, 1964. 4_Zaj, Esther FERRER, 1973-74. 5_Lawrence WEINER, *Statements*, 1968. 6_Affiche Concert Zaj, 1968. 7_Milan KNIZAK, *Soldier's Game*, 1965. 8_Michel JOURNIAC, *Messe pour un corps*, 1969.

« Territoire de la République géniale » pour établir un échange d'idées et une discussion permanente avec le visitant-spectateur. L'œuvre *existe* – pour DUCHAMP mais aussi pour FILLIOU – grâce à la créativité qu'elle suscite¹⁴.

On pourrait ajouter ici les noms d'un grand nombre d'artistes de géographies artistiques très diverses qui ont été ou sont, en quelque sorte, d'accord avec la participation du public dans la pratique de l'art. Mais je n'énoncerai ici que quelques opinions de certains d'entre eux, appartenant à des périodes et à des domaines très divers : René MAGRITTE, Jirí KOLAR, Joan BROSSA, Allan KAPROW, Wolf VOSTELL, Milan KNIZAK et Lawrence WEINER.

Si le peintre MAGRITTE a manifesté son refus de la simple contemplation et demandait la « participation intellectuelle » dans ses tableaux, car il considérait que ses tableaux étaient des instruments pour faire penser¹⁵, le poète visuel KOLAR appuyait l'intervention du récepteur, car il la considérait comme une force contraire à l'introspection solipsiste de certaines avant-gardes artistiques¹⁶. Pour KOLAR, la pratique artistique récente la plus avancée avait généré trop de domaines hermétiques, presque impénétrables pour le grand public. Donner au grand public la possibilité d'intervenir dans l'œuvre rendait facile l'élimination d'obstacles et de barrières qui le séparait ou l'excluait. Il se manifeste aussi une défense de la participation du spectateur dans le *Posttheatre* de Joan BROSSA, lors de beaucoup d'actions-spectacles écrites entre 1946 et 1962. BROSSA tendait vers une forme de création collective¹⁷, vers une façon de faire, à mon avis, qui va créer une force contraire à la subtile oppression ou, au moins, à la détermination que chaque œuvre individuelle exerce sur celui qui l'écoute. Cette détermination est propre à la structure de l'œuvre, à l'organisation et à la trame interne créée par l'artiste, que nous appellerons ici « émetteur », lesquelles, à mon avis, sont beaucoup plus fortes sur le sujet qui écoute ou regarde que toutes ces déterminations psychologiques, esthétiques ou sociologiques influant ou marquant, si l'on veut, l'élection réalisée par les personnes quand elles affrontent n'importe quel processus créatif ou y interviennent. BROSSA exigeait la création d'une force confrontée à l'imposition et à l'empreinte que l'œuvre d'autrui exerce ou laisse.

Allan KAPROW, Wolf VOSTELL et Jean-Jacques LEBEL, les initiateurs de la pratique du happening aux États-Unis et en Europe entre 1958 et 1960, ont contribué efficacement à la diffusion et à la contagion de l'idée de participation dans l'environnement artistique. Pour VOSTELL, inviter le public à faire partie de l'œuvre artistique était « le situer dans le centre de l'événement ». Ainsi, l'auteur de l'œuvre cessait d'être l'occupant unique de celle-ci. Tous les participants, au moment de leur intervention, faisaient partie de ce que nous pourrions appeler « un centre pluriel créatif » dans lequel l'interconnexion et l'interactivité sont potentiellement contenues. Milan KNIZAK, membre



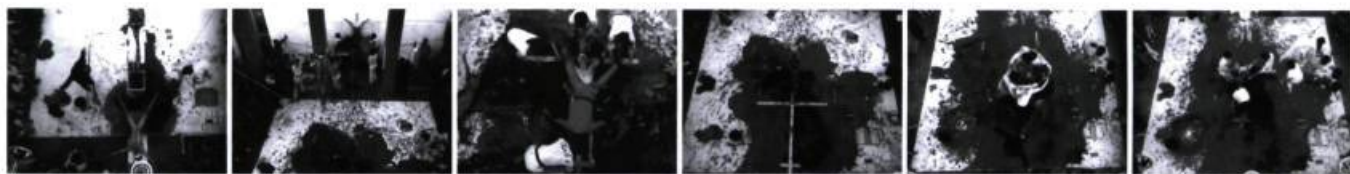
de Fluxus ainsi que VOSTELL, a été mis en prison à cause de ses activités durant l'occupation soviétique et a été élu, quelques années plus tard, ministre de la Culture de la République Tchèque. KNIZAK a aussi essayé de développer l'idée de la participation dans l'art, mais en misant, surtout dans son cas, sur la possibilité que la participation dans l'art puisse produire certains changements dans la capacité communicative interhumaine¹⁸. KNIZAK tendait vers une communication activée plus par l'action que par la parole, une communication à la fois cognitive et intuitive de même que génératrice de réseaux et de réticules plus que de dualités ou de paires de composantes.

Mais en outre, d'autre part, les domaines créatifs du livre-objet et du livre d'artiste ont aussi été envahis par l'idée de l'intervention participative. Le livre-objet et, surtout, le livre d'artiste étaient, dans certains cas, de simples objets de contemplation de la part de l'autre. Mais le livre d'artiste *deviendra*, parfois, une « collection d'œuvres à plusieurs signifiés », destinées à être développées ou regardées par

le lecteur de ces signifiés, transformant ledit lecteur en un exécutant potentiel des propositions ou déclarations indiquées dans le livre. Je suis en train de parler, en particulier et en guise d'exemple, du livre *Statements* écrit par Lawrence WEINER entre 1968 et 1970¹⁹. L'idée-proposition, transmise à l'autre à travers le livre, peut ou ne peut pas être réalisée par le lecteur de celui-ci. Sa simple lecture, à ce qu'il me semble, occasionnerait, en elle-même, un certain développement imaginaire de la part du lecteur. Mais, si elle était exécutée, elle provoquerait le fait que ce que nous avons imaginé se déroulerait d'une autre manière, de telle sorte que l'expérience induite au début par l'auteur du livre se convertirait en un événement probablement *ajouté* à l'événement imaginé au préalable. L'imagination et l'événement seraient potentiellement unis dans cette pratique d'action suggérée et exposée par WEINER.

Cependant, je voudrais signaler ici des voix en désaccord avec le sujet exposé. En premier lieu, je nommerai le groupe Zaj, influencé par CAGE et proche de Fluxus,





1_Hermann NITSCH, *Zum O.m.Theater von Hermann NITSCH*, 1980. 2_Ana MENDIENTA, *The Tree of Life*, 1977. 3_Stuart BRISLEY, *Ritual Murder Nodnol*, 1968. 4_Wolf VOSTELL, *Accion happening Nueve No-dé-coll/ages*, 1963. 5-6_Wolf VOSTELL, *YOU*, 1964. 7_Wolf VOSTELL, *Happening En Ulm, Dentro de Ulm y Alrededor de Ulm*, 1964.

dont les principaux membres sont Juan HIDALGO, Walter MARCHETTI et Esther FERRER. Ils s'opposaient à l'idée de l'intervention du spectateur dans l'action propre. Concrètement, je fais allusion au fait qu'ils s'opposaient à l'intervention du récepteur dans quelques-uns des *Etcéteras Zaj*, car ceux-ci avaient une structure très précise et n'admettaient donc pas la participation improvisée du public²⁰. Les actions Zaj étaient directes et alogiques, basées et, souvent, construites sur des insignifiants, autour de presque rien, situées à cheval entre l'art et la vie, là où le fait de jouer n'est pas loin du fait de ne pas jouer. Il n'y aurait qu'un pas de l'intervention à la non-intervention, ou même pas cela : il n'y aurait aucun passage. C'est peut-être comme cela que Zaj a projeté la participation de l'autre, en se dissolvant ou en se diluant avec lui, sans l'inviter à intervenir mais, au contraire, en construisant des actions solubles dans l'environnement quotidien, après avoir éliminé la distance qui le séparait de lui et aussi du récepteur qu'il y a en lui. C'est ainsi que je comprends FERRER quand elle dit que « Zaj convertit le spectateur en acteur, en se transformant lui-même en spectateur, même si vous ne le voulez pas, même si vous vous échappez, même si vous essayez de l'empêcher de le faire. Vous êtes dans Zaj au moment où Zaj apparaît devant vous²¹. » Ainsi, pour Esther FERRER, le nommé spectateur participe, s'il le veut comme s'il ne le veut pas, quand il est en train de regarder une action ou quand il est en train d'assister à une performance. « Le spectateur est aussi performeur que le propre performeur²². » C'est pour cela qu'il ne faut pas l'inviter à participer à l'événement, car il y participe de toute façon.

En deuxième lieu, je rappellerai les opinions de Günter BRUS sur la participation artistique. BRUS, membre de l'actionnisme viennois, a manifesté, dans le catalogue que le Centre Pompidou lui a dédié en 1994, son refus de la participation du public dans l'œuvre d'art à cause des *résultats superficiels* qu'elle produit. Pour BRUS, il serait plus intéressant d'obtenir un résultat n'ayant pas les caractéristiques d'un simple *conglomérat* artistique produit généralement par l'événement participatif²³. Par contre, à mon avis, nous ne défendons en aucun moment un produit artistique plus ou moins favorable ou rigoureux, réussi avec ou par la participation ou l'intervention de l'autre. Il est probable, comme le dit BRUS, que le produit résultant, obtenu avec la participation de l'autre, soit la plupart du temps structurellement plus pauvre, mais je doute que *ce soit nécessairement ainsi*. J'insiste sur le fait que nous ne parlons pas ici de cela. Nous n'essayons pas d'obtenir un *résultat* artistique meilleur mais, au contraire, nous défendons un *processus de création* plus ample, oubliant, en quelque sorte, le résultat capable de provoquer, dans beaucoup de cas, la création initiatrice du participant immergé dans le processus. Cette création sera, si vous voulez, une petite insignifiance, même une bagatelle mais, à mon avis, elle aura beaucoup

plus d'importance pour celui qui participe au processus créatif que pour celui qui observe ou écoute une grande œuvre parfaitement coordonnée et structurée.

En troisième lieu, je citerai les commentaires de Jorge GLUSBERG, fondateur du groupe CAYC en Argentine. GLUSBERG disait que la participation était possible si les participants, émetteurs ou récepteurs, « utilisaient un code artistique similaire. Pour cela, il faudrait une pratique permettant aux spectateurs appelés « actifs » d'utiliser et d'expérimenter avec les matériaux. C'est un fait désirable mais qui ne se passe pas dans la société actuelle »²⁴. Ceci dit, je suis d'accord avec la nécessité de devoir utiliser un code artistique équivalent et je



le concept du fait artistique comprend un territoire beaucoup plus ample et vaste, un espace où cette participation minimale et simple de l'autre est possible sans la nécessité de développer ou de perfectionner n'importe quelle *pratique ajoutée*.

Si l'on cherchait la présence du fait participatif dans la société et dans l'art, on la trouverait déjà dans certains rituels primitifs auxquels l'autre participe pleinement. Ce sont des rituels où la répétition et le symbole sont des éléments nécessaires à la recherche de la réalisation des besoins d'un groupe. Quand ces rituels fonctionnent, le « spectateur ressent la nécessité de participer de nouveau »²⁵. Ce rituel va influencer diverses façons de



suis en désaccord avec la nécessité d'une pratique ajoutée. Ce que je défends, c'est cette « participation non éduquée » dont parlait BEUYS. C'est cette participation artistique dans laquelle l'autre n'a besoin de rien ou de presque rien pour intervenir et dans laquelle cet autre *utilise déjà les mêmes « codes artistiques »* que l'émetteur étant donné qu'il habite les mêmes espaces et qu'il réalise des activités équivalentes. Il faudrait peut-être reposer la question de la définition de l'art dans ces pages, ce qui ne peut se faire maintenant, mais ce que j'aimerais faire plus tard. Maintenant, je ne veux qu'inviter à rappeler les réflexions émises ci-dessus par DUCHAMP, CAGE, BEUYS, FILLIOU, KAPROW et autres, pour qui

faire dans l'art relativement récent du happening, dans l'art corporel et dans l'art performance. Si Allan KAPROW définit le happening comme une pratique cérémonielle, dans l'art corporel de Michel JOURNIAC et de Gina PANE la notion du rituel est très présente, soit comme une formule de rencontre du corps avec lui-même, soit par l'effet purificateur du rituel. Et si nous ne pouvons pas nous approcher des actions d'Hermann NITSCH sans nous intégrer dans le rituel créé pour chaque intervention concrète, nous ne pouvons pas non plus comprendre beaucoup de performances de Joseph BEUYS sans percevoir qu'elles possèdent des traits communs avec les rituels anciens,

intégrés dans l'action comme des éléments appartenant à l'action propre. La présence du rituel dans la performance est aussi remarquable dans les actions de Stuart BRISLEY et d'Ana MENDIETA, lesquels ont toujours manifesté un grand intérêt pour connaître et analyser les rites traditionnels de leur propre culture, étant donné l'importance et la force sociale que ces rites possèdent, et pour réussir ainsi un degré de communication plus grand avec l'autre. Celui-ci cessait d'être, d'une certaine façon, un spectateur pour s'intégrer à la cérémonie rituelle réélaborée dans la performance, car dans un rituel l'auteur se transforme en fait en un simple *intermédiaire* intégré dans l'action, pendant que l'autre *participe à l'action* par le simple fait d'être présent, d'être intégré dans cette cérémonie. Ainsi, BRISLEY exigeait, dans certains écrits des années soixante-dix, l'existence d'une étroite liaison entre la performance et la participation de l'autre comme une méthode de redécouverte du moi, comme une forme d'approximation du sujet à lui-même²⁶.

Mais la participation dans le happening et dans la performance ne se réalise pas seulement à travers des processus rituels. Lors de beaucoup de happenings, l'action se développe grâce à la participation obtenue et cela s'obtient seulement grâce à l'addition de décisions individuelles d'intervention des personnes. C'est le sujet qui fait et qui doit faire le premier pas dans cette direction, de telle sorte que, si l'on ne réussit pas sa participation, le happening échoue. La répétition successive de cette indécision ou décision incomplète du sujet a été probablement l'un des facteurs ayant découragé et arrêté l'expérimentation artistique dans la direction et la recherche de l'unification de l'art avec la vie quotidienne. Et je dois dire que la cause de cet arrêt de la recherche est peut-être l'aspect qui m'intéresse le plus ici et autour duquel j'articule cet article, c'est-à-dire comment il serait possible de provoquer le passage de l'indécision à la décision du sujet face à la participation dans un événement artistique. Il me semble, et je répète ce que je viens de dire, que rendre possible une forme de participation simple et *non éduquée*, mais significative pour le sujet participant, pourrait provoquer ce virage, ce changement d'attitude chez la personne commune, ce qui est, selon moi, plus remarquable que les transformations qui pourraient avoir lieu par l'intervention d'une personne dans une cérémonie rituelle artistique concrète. C'est plus remarquable parce que le sujet réalise un geste beaucoup plus individuel et volontaire que si la participation avait eu lieu ou était motivée simplement par la seule présence physique du sujet dans un rituel concret. Mais je dois ajouter ici que je ne suis d'aucune façon contre n'importe quelle sorte de performance rituelle parce que les deux modes d'intervention, individuelle et collective, sont parfaitement susceptibles de se combiner.

En guise d'exemple, je dirai que Wolf VOSTELL, qui défendait les idées de simplicité et de jeu appliquées à la création, a

invité, à plusieurs reprises, les participants de ses happenings à utiliser de multiples objets et à manipuler divers instruments électroniques capables de mesurer les variations de lumière, de température, de bruit, d'humidité ou de vitesse du vent. L'action se développait et évoluait en fonction des variations et des transformations produites par ces facteurs²⁷. Chaque participant était conscient de sa responsabilité dans le résultat de l'action. Son comportement est devenu un acte créatif individuel et indépendant, mais aussi collectif, le poussant à la réflexion sur sa propre attitude. La conscience et la réflexion sont, pour VOSTELL, les déclencheurs potentiels d'une nouvelle façon de procéder du sujet face à n'importe quelle situation commune. Le point de départ était très simple, à peine une insignifiance, ce presque rien mentionné ci-dessus.

En Amérique, Allan KAPROW faisait des parcours-happenings en ville ou à la campagne avec un groupe de personnes élues en observant avec attention les choses et en découvrant ce qui se passait dans les parcs, dans les espaces ouverts, dans les immeubles ou dans les magasins, en guise d'exercices perceptif, individuel et collectif, divergent, inhabituel et suggestif²⁸. Milan KNIZAK, dans l'ancienne Tchécoslovaquie, considérait importante la recherche de processus simples de participation de l'autre vers un développement de la créativité généralisée. Dans un de ses happenings, KNIZAK proposait à la personne de transformer artisanalement ses propres habits, convertissant ses premières actions en une conjonction de tenues absurdes, altérant ainsi l'approximation entre les participants, les relations individuelle et collective, et le contact avec l'autre²⁹.

Mais la participation dans l'art envahit aussi la musique, l'écriture et les arts plastiques. Dans le domaine de la musique, John CAGE, dans le livre de conversations avec Daniel CHARLES, parle des légers mouvements de tête, du corps et d'une certaine façon de respirer que l'auditeur commun de la musique traditionnelle de l'Inde réalise³⁰. C'est la gestualité corporelle du récepteur, un mouvement au rythme de la musique, qui n'est pas exclusive à la musique de l'Inde, mais qui, probablement, possède des caractéristiques d'exclusivité telles que la *subtilité* de la mobilité du corps de l'auditeur uni au son ; c'est la gestualité considérée comme un langage équivalent à la parole, situé entre le mot et le mutisme comme forme de participation de l'autre dans l'événement artistique.

En parlant de la gestualité comme un mode de participation, il n'est pas de trop de se souvenir ici de l'œuvre 4' 33" de CAGE dans laquelle le silence musical structuré de la pièce est occupé par les pensées, les sons ou les gestes que les auditeurs ou l'interprète lui-même font et qui s'intègrent, font partie, – ou plutôt – constituent la trame de l'œuvre en question. Nous faisons ici aussi allusion au geste comme élément participatif. Celui-ci aura probablement, dans ce cas-ci,

beaucoup plus de traits involontaires que ceux qui accompagnent la musique traditionnelle de l'Inde. Il serait alors question d'une sorte de « participation involontaire », nous l'appellerons ainsi, plus proche des *Concerts Zaj* et des performances rituelles que de l'œuvre 33 1/3 du même compositeur. Il serait question d'une participation, éloignée de la pensée, et du désir d'y intervenir ; d'une manière de faire où l'on se sent enveloppé, presque comme dans un rituel, par le seul fait de la simple présence. Il serait question d'une intervention non décidée par le sujet présent et par conséquent éloignée de la thèse exposée tout au long de cet article, mais qui est probablement aussi effective que la forme de « participation volontaire, simple et non éduquée » que nous avons défendue et qui, sans doute, devrait être considérée dans un éventuel article parallèle. Cette intervention est effective pour deux raisons : en premier lieu, parce que, comme le dit *I Ching* : « [q]uand la volonté est apaisée, le monde – et aussi le sujet – se manifeste comme une représentation »³¹. Le monde se manifeste, s'extériorise, s'expose véritablement ainsi que le participant, en représentation de lui-même lors de cette intervention minimale occupée par les pensées, les sons ou les gestes, dont nous avons déjà parlé. La deuxième raison de son effectivité est basée sur le soupçon selon lequel, quand nous nous rendons compte de notre participation involontaire dans une chose, elle nous est généralement plus convaincante, en profondeur, que n'importe quelle autre intervention circonstancielle motivée par notre volonté. Je dirai que les deux raisons apparaissent dans l'œuvre 4' 33". La première raison est presque évidente, surtout quand on *écoute* la pièce pour la première fois. La deuxième raison, le fait d'être conscient d'avoir participé involontairement à l'œuvre, a lieu, selon moi, de façon généralisée quand on possède une simple donnée de l'idéologie artistique de l'œuvre ou du compositeur en question.

Mais aussi, il est exigé que l'auditeur, lors d'autres musiques comme la musique sérielle postdodécaphonique, adopte une attitude perceptive beaucoup plus active que celle dont il a besoin pour écouter une œuvre plus classique de l'histoire de la musique³². Dans ce cas-là, nous parlerons d'une troisième phase de participation : celle de la disposition « perceptive active » du sujet comme fait participatif. Il serait question d'une forme de « participation mentale ». Mais pour cela, la personne devra montrer un intérêt vers cette musique, comme celui qu'il faut pour compléter ou terminer les traits des figures de la peinture chinoise, comme celui qui est exigé pour participer intellectuellement à un tableau de MAGRITTE, ou comme celui qu'il faut pour réaliser quelques-unes des propositions annoncées dans le livre *Statements* de Lawrence WEINER. Cet intérêt pourrait être défini, dans ce cas, comme une forme de décision mentale, comme une forme de décision intérieure. Et ainsi, de nouveau, nous serions face à ce carrefour

« décision/indécision », déjà décrit, mais qui, dans ce cas-ci, ne s'extériorise pas, ne se manifeste pas le plus souvent et peut parfaitement passer inaperçu pour l'autre. Je sais que, en partie, cette capacité de prendre parti pour quelque chose est déterminée par plusieurs facteurs sociologiques et culturels, lesquels ont permis à la personne de prendre contact avec la musique sérielle, la peinture chinoise ou les multiples façons de faire dans le domaine du livre d'artiste ou du livre-objet. Mais je suis convaincu que ces points d'appui ne sont pas suffisants. Il serait nécessaire, à mon avis, de savoir amener l'autre à faire ce premier pas, le sortant de son indécision pour, de cette façon et à partir de sa propre expérience, autoengendrer un *intérêt* vers le thème en question. Parfois, il suffit, pour cela, d'un petit commentaire ou d'une brève discussion. D'autres fois, les plus intenses, je crois, se produisent d'une façon malheureuse ou indéterminée, après la trouvaille de quelque chose de surprenant de la part du sujet. C'est pourquoi je dirais, comme conséquence de ce qui a été dit, que la rencontre avec ce qui est surprenant constitue, dans beaucoup de cas, le germe actif de la participation créative générale.

Et j'ajoute un quatrième exemple intéressant, celui de la musique d'Iannis XENAKIS, où l'auditeur participe ou intervient de façon multisensorielle : auditive, visuelle, tactile et olfactive. Je dirais en plus que, surtout dans certaines de ses dernières créations, l'auteur permettait au spectateur d'intervenir dans la transformation de l'œuvre en cours³³, de faire partie de l'œuvre et de s'intégrer comme un participant actif de la création propre.

Lors de ce parcours pluriel, dans un autre domaine, celui de l'écriture comprise au sens large, je voudrais mettre en relief, tout d'abord, le calligramme comme une pratique participative parce que, face à son essai d'unification de l'écriture et de l'image, celui qui observe ou regarde le dessin participe, d'une certaine façon, à la réécriture du texte dont il est com-

posé³⁴. Et ainsi, les yeux qui parcourent la ligne des mots écrivent sans le savoir ce qui était déjà écrit. C'est une superposition transparente qui n'obscurcit ni ne griffonne le trait marqué. C'est une empreinte sur une autre, où l'autre dit sans le dire ce qui a été déjà dit.

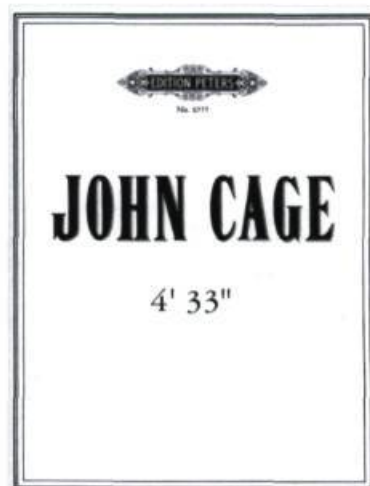
Au XX^e siècle, Stéphane MALLARMÉ, dans une carte adressée à VERLAINE, visait à convertir l'univers en entier en un livre de feuilles mobiles comme un éventail où chaque lecteur pourrait les mêler, à volonté, pour obtenir ainsi une combinaison personnelle. Le lecteur participerait de cette façon à la construction du livre³⁵. Le livre de l'univers qui en résulterait, ayant des lectures infinies, s'ouvrirait à l'autre de mille façons différentes, en permutant des phrases et des mots et en invitant à faire partie du parcours d'un processus, d'une trajectoire aléatoirement signalée, pleine de carrefours, de traverses et de dérivations.

J'ajouterai la façon de faire de la poésie sémiotique dérivée du néoconcrétisme du Brésilien Wladimir DIAS-PINO parmi les formes d'expérimentations poétiques les plus récentes. Au sein du néoconcrétisme, divers signes, substitutifs de mots contraposés ou opposés, se voient et forment différentes articulations pourvues chacune d'une transcription ou d'une lecture déterminée. Mais la combinaison parmi les signes n'est pas épuisée, bien au contraire elle pousse l'autre à donner une forme à d'autres modes différents de relations ayant chaque fois une lecture particulière et différente.

Je parlerai aussi de l'Oulipo, forme littéraire fondée par QUENEAU en 1960 au sein de laquelle sont créées des structures nouvelles de nature mathématique destinées au lecteur en dernier ressort. C'est une façon de faire et d'explorer le langage entre l'autoréflexion et le jeu, en partant de ce qu'on pourrait appeler « unités minimales ». Il est question d'une littérature qui, contrairement à d'autres littératures, est ouverte et a besoin de la participation de celui qui lit pour continuer de se construire.



2



Copyrighted Material

THE TITLE OF THIS BOOK IS NOT THE SAME AS THE TITLE OF THE PUBLICATION, 'CONCRETE', BY JOHN CAGE, THE TITLE OF WHICH IS '4' 33\"/>

THE TITLE IS

Copyrighted Material

I

TAGET

II

TAGET

III

TAGET



John CAGE 1_Soixante-dixième anniversaire, 1982. 2_Stockholm, 1961. 3_4'33\", 1952.

3

Ainsi donc, l'oulipe s'ouvre et intègre le lecteur dans son processus créatif en montrant seulement le début du processus de l'œuvre littéraire³⁶.

Dans le domaine des arts plastiques, à part les commentaires sur la peinture chinoise et les compositions de MAGRITTE déjà mentionnés, je trouve présente dans la peinture de VELAZQUEZ et de SEURAT la proposition de participation mentale du récepteur. Dans ces peintures, l'observateur du tableau intervient avec les yeux en contemplant et en reconstruisant visuellement le trait esquissé, ou en liant et en unissant avec le regard les différents points qui composent l'image exposée.

L'Op Art ou la sculpture de TAKIS, pour parler de deux exemples remarquables, comprennent et impliquent de la même façon la participation créative de l'autre. Devant une œuvre d'Op Art, le récepteur bouge, tourne la tête ou change de position pour apprécier les diverses sensations optiques basées sur la couleur, la forme ou le mouvement. Et comme cela, presque sans le savoir, l'observateur se transforme en participant d'une lecture visuelle, qui est aussi une construction. Parmi les pièces de TAKIS, situées entre la sculpture, la musique et l'installation, je soulignerai, surtout, la légère suggestion de l'intervention du récepteur, présente dans beaucoup de ses premières œuvres. Cette suggestion de participation simple est, à mon avis, la meilleure façon de provoquer et d'accroître la capacité de création du spectateur à partir de l'insinuation contenue dans l'œuvre. Souvent, je crois que c'est la simplicité qui va le plus loin et qui fait agir avec le plus d'efficacité dans la pratique artistique. C'est peut-être parce que cette presque insignifiance suggestive est souvent le produit d'un processus de réduction et de concentration maximales, ce qui provoque le fait que cette insignifiance agisse à partir d'un point ou d'un détail.

Tout au long de cet article, j'ai exposé trois formes différentes de participation ou d'intervention artistique. Dans un premier temps, et d'une façon prédominante, j'ai parlé d'une forme de « participation volontaire, corporelle, simple et non édu-

quée du sujet », à laquelle j'ai prêté beaucoup plus d'attention parce que je crois que c'est la meilleure façon de mobiliser la création de l'autre. J'ai aussi parlé, dans un deuxième temps, de « participation involontaire » défendue par Zaj, par certaines performances rituelles et par certaines œuvres de John CAGE, et, dans un troisième temps, d'une troisième forme d'intervention ou de « participation mentale », observable dans la peinture chinoise, les tableaux de MAGRITTE, certains livres d'artiste de WEINER et la musique sérielle postdodécaphonique, entre autres exemples.

Nous allons probablement vers une forme d'art future « isomorphe de la forme du modernisme »³⁷ et basée sur la participation. Ma modeste participation consistait à étudier et à signaler comment cette augmentation et cette amplification du fait créatif peuvent échapper à la canalisation technologique, se multiplier et territorialiser différemment. Umberto ECO a déjà remarqué le caractère manipulateur de la dénommée « participation tactile visuelle » défendue par McLUHAN devant la télévision³⁸. Il était question, comme je l'ai déjà dit au début de l'article, d'une proposition généralisée d'intervention créative différente, éloignée de l'appareil technologique, indépendante de celui-ci et, pour cette raison, capable de générer une plus grande confiance du sujet en lui-même, c'est-à-dire en son savoir-faire en général, en son savoir-dire ou en son savoir-réfléchir et savoir-raisonner.

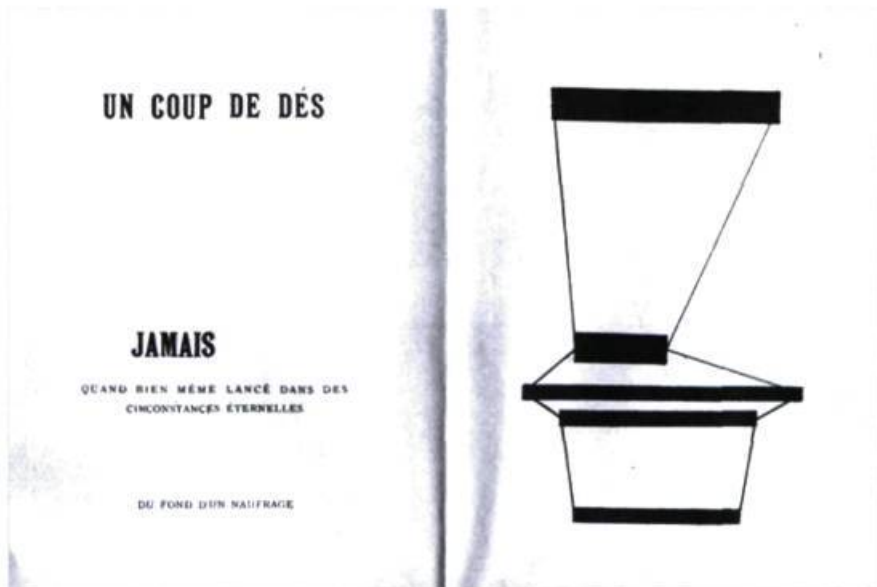
Pour moi, plusieurs des exemples présentés sont des points de départ et des stimulants de la proposition créative ici exposée.

Mais la participation de l'autre a lieu seulement « quand apparaît l'élément affectif, entendu dans le sens d'une proximité ou d'une approximation psychologique consciente ou inconsciente »³⁹. C'est dire que ce que nous avons déjà décrit comme le passage de l'indécision à la décision du sujet face à la participation dans un événement artistique déterminé devrait être accompagné de ce composant affectif de proximité psychologique, lequel est sûrement l'un des facteurs les plus

remarquables. Cette affectivité, qui est déterminante dans l'exercice mental, conditionne l'activité affective. Cette affectivité ne s'oppose pas au processus de la pensée, au contraire elle partage le même territoire. Cette affectivité imprègne tout ce que nous écoutons ou regardons et elle accompagne, en général, notre perception. Sigmund FREUD disait : « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans échange affectif⁴⁰. » C'est peut-être à cause de cela que pour le spectateur c'était plus facile de participer à l'œuvre 33 1/3 quand celle-ci avait atteint un certain degré de complexité parce que, à ce moment-là, et malgré la difficulté, il s'était produit un nombre majeur de projections affectives. Ces projections affectives sont entendues, comme nous le disions, en guise de « rapprochements ou d'approximations psychologiques conscientes ou inconscientes » parmi les personnes participant au concert. La façon de faire de KAPROW pourrait être ici incluse quand il provoque une relation simultanée de proximité et d'éloignement par rapport au participant en entamant une discussion préalable au développement d'une action ou en invitant les membres d'un happening à communiquer entre eux par téléphone les impressions obtenues pendant le développement de la pièce. Le sujet se sent ainsi *emmitouflé* et protégé par sa propre projection, partagée ou pas par l'autre, en espérant que celui-ci ou d'autres l'acceptent comme participant de la pièce en question.

Il faudrait encore ajouter un autre élément capable de favoriser le passage de l'indécision à la décision dans la participation du récepteur face au fait créatif. Nous l'avons déjà fait, d'une certaine manière, en parlant de l'exposition des « formes inachevées » de la peinture chinoise, de la « combinaison ouverte » de la poésie sémiotique ou de la création d'« unités minimales oulipiennes », lesquelles invitent à continuer ce qui est construit. Nous pourrions parler, dans ces cas-là, de la présence d'une interruption ou d'une coupure du discours artistique, qui fait en sorte que le lecteur ou l'observateur fait face à un certain silence ou à un vide de mots ou de signes, se situant tout à coup dans un espace où il n'a pas pied et où sa participation personnelle est requise. Il faudrait cependant cesser de considérer ici n'importe quelle connotation à caractère obligatoire ajoutée au récepteur et cesser de prétendre que le silence ou le vide d'énoncés s'entoure uniquement d'une auréole d'insinuations ou d'annotations adressées au lecteur ou à l'observateur, dans ce lieu ou cet espace où sa participation est requise, mais jamais exigée.

Finalement, pour résumer, je voudrais énumérer les divers facteurs soutenus dans cet article, lesquels sont, à mon avis, capables d'inciter, de stimuler ou au moins d'ouvrir des portes à la participation du spectateur dans l'œuvre ou au sein de l'événement artistique. Il a été souligné l'importance de la simplicité dérivée, très souvent, d'un processus de concentration et de réduction de l'idée et des matériaux



Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897.

qui l'accompagnent ; de l'efficacité de la pause ou de l'interruption du discours artistique, visuel ou acoustique ; du fait que la proposition artistique doit contenir des éléments capables de provoquer la surprise du public ; et de la nécessité de produire une certaine proximité psychologique consciente ou inconsciente du récepteur avec les autres participants et avec l'œuvre. Il y a donc quatre facteurs, dérivés principalement de l'analyse de la pratique artistique participative de l'avant-garde historique, dont il faudrait tenir compte, à ce qu'il me semble, si nous visions la création et l'expansion d'un art plus généralisé et pluriel, capable de comprendre l'intervention de l'autre appelé jusqu'à maintenant « spectateur » ou « public ». Mais pour cela, il faudrait probablement inverser le processus de l'enseignement de l'art, en commençant, comme le proposent Robert FILLIOU et Ben PATTERSON, par l'information et l'enseignement des « formes les plus avancées de l'art, parfaitement compréhensibles par les enfants et les jeunes », et il faudrait considérer l'idée de la participation de l'autre comme « le seul moyen efficace de l'apprentissage sur les plans personnel et tribal »⁴¹.

- 1 Frank POPPER, *Arte, acción y participación*, Madrid, Ediciones Akal, 1989, p. 299-300.
- 2 Marshall McLUHAN, *Mutations 1990*, Tours, Edit. Maison Mame, Collection Medium, 1969, p. 92-93.
- 3 Pedro SEMPERE, *La galaxia McLuhan*, Valencia, Fernando Torres editor, 1975, p. 37.
- 4 René BERGER, *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975, p. 14.
- 5 Joan JORDI y Quer CLAVERO, *Montse. Joseph Beuys*, documentació per als educadors amb motiu de l'exposició Joseph Beuys-Euràsia, Barcelona, Fundació Joan Miró, Servei pedagògic, 1990, p. 8.
- 6 David COOPER, *¿Quiénes son los disidentes?*, València, Editorial Pre-textos, 1978, p. 96 y 97.
- 7 Giovanni FONTANA, *La voce in movimento. Vocalità, scritte e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Monza, Ed. Harta Performing & Momo, 2003, p. 253.
- 8 Bertrand RUSSELL, *Diccionario del hombre contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1963, p. 293.
- 9 Pierre CABANNE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, p. 110.
- 10 Antonin ARTAUD, *Textos 1923-1946*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1970, p. 23.
- 11 Jean-Claude MOINEAU, « Fluxus : une critique de l'art », *Luvah Fluxus Hors-série* no 29, Besançon-Dijon, Edit. Luva & Les presses du réel, 2004, p. 223.
- 12 John CAGE, *Para los pájaros*, Caracas, Monte Avila Editores, 1974, p. 210-211.
- 13 BEUYS, KOUNELLIS, KIEFER et CUCCHI, *Bâtissons une cathédrale*, Paris, L'Arche, 1988, p. 171-173.
- 14 Paul-Hervé PARSY, « Histoires de Filliou », *Catalogue Robert Filliou*, Paris, Éditions Centre Georges-Pompidou, 1991, p. 11.
- 15 Michel FOUCAULT, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p. 15.
- 16 Miroslav LAMAC, « L'univers colle de Jiri Kolár », *Opus international* n° 9, Paris, 1969, p. 36.

- 17 Eduard PLANAS, « La poesia de l'escena », *La revolta poètica de Joan Brossa*, simposi internacional virtual i presencial dedicat a Joan Brossa, Barcelona, Fundació Joan Miró, 25-26 i 27 d'abril de 2001, p. 195.
- 18 Jürgen SCHILLING, *Aktionkunst. Identität von Kunst und Leben*, Luzern und Frankfurt, C.J. Bücher Verlag, 1978, p. 78.
- 19 Germano CELANT, « El libro como obra de arte 1960-1972 », *Catálogo libros de artistas*, diputación de Cuenca, exposición entre el 11 de mayo y el 14 de junio de 1992.
- 20 Jose Antonio SARMIENTO, « El recorrido Zaj », *Catálogo Zaj*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, exposición del 23 de enero al 21 de marzo de 1996, p. 17.
- 21 Esther FERRER, « Fluxus & Zaj », *Zehar* número 28, Boletín de Arteleku, p. 28.
- 22 Margarita AIZPURU, « Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa », *Catálogo Esther Ferrer*, Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, exposición del 1 de octubre al 22 de noviembre de 1998, p. 17.
- 23 Günter BRUS, « Limite du visible », *Catalogue du Centre Georges-Pompidou*, Paris, 1994, p. 94-95.
- 24 Jorge GLUSBERG, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1978, p. 55 y 57.
- 25 Maria RUIDO, *Ana Mendieta*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2002, p. 90.
- 26 Chrissie ILES, « Catarsis. Violencia y el yo alienado. Temas de la historia de la performance », *Sin número, arte de acción. Catálogo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1996, p. 141.
- 27 Jürgen SCHILLING, obra citada, p. 59.
- 28 Allan KAPROW, *L'art et la vie confondus*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 117.
- 29 Jürgen SCHILLING, obra citada, p. 78.
- 30 John CAGE, obra citada, p. 253.
- 31 *I Ching*, Barcelona, Edit. Edhasa, 1977, p. 170-171.
- 32 Frank POPPER, obra citada, p. 51.
- 33 Umberto ECO, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970, p. 176.
- 34 Jérôme PEIGNOT, *Du Calligramme*, Paris, Dossiers Graphiques du Chêne, 1978, p. 18.
- 35 Octavio PAZ, *Pasión crítica*, Barcelona, Edit. Seix Barral, 1985, p. 14.
- 36 Jesús CAMARERO, « El arquetipo de la construcción oulipiana », *Sobre literatura potencial*, actas del Encuentro celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985, p. 80.
- 37 Gilles LIPOVETSKY, *La Era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1986, p. 103.
- 38 Umberto ECO, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968.
- 39 Jorge GLUSBERG, *El arte de la performance*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1986, p. 71.
- 40 Paul ARDENNE, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 180.
- 41 Robert FILLIOU, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Paris-Bruxelles, Archives Lebeer Hossmann, 1998, p. 151.

Gracias de antemano y reciba un cordial saludo, Área de Coordinación de lenguas Extranjeras.

Merci au Área de Coordinación de lenguas Extranjeras de l'Université Polytechnique de Valencia, Espagne, pour la traduction de ce texte.