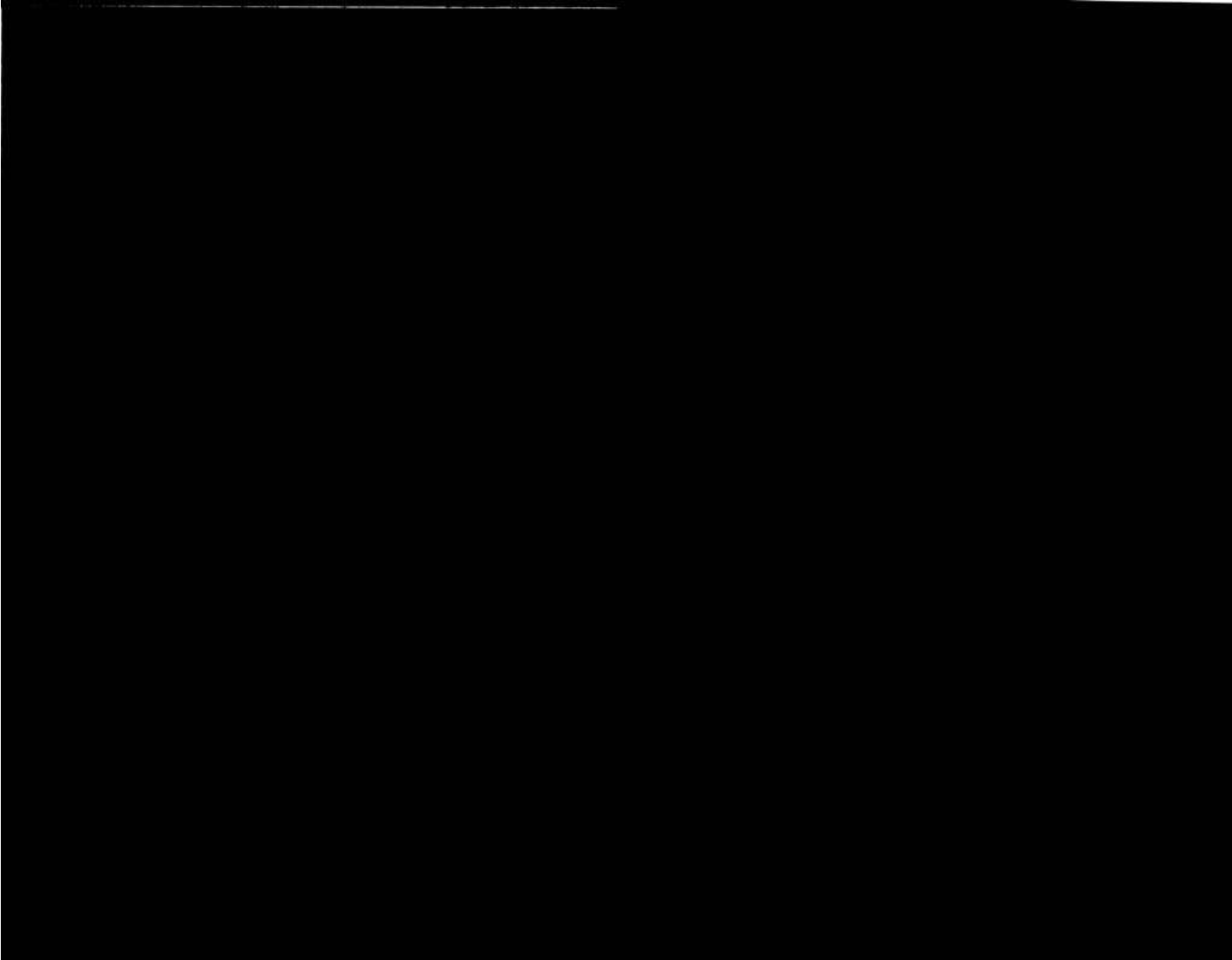
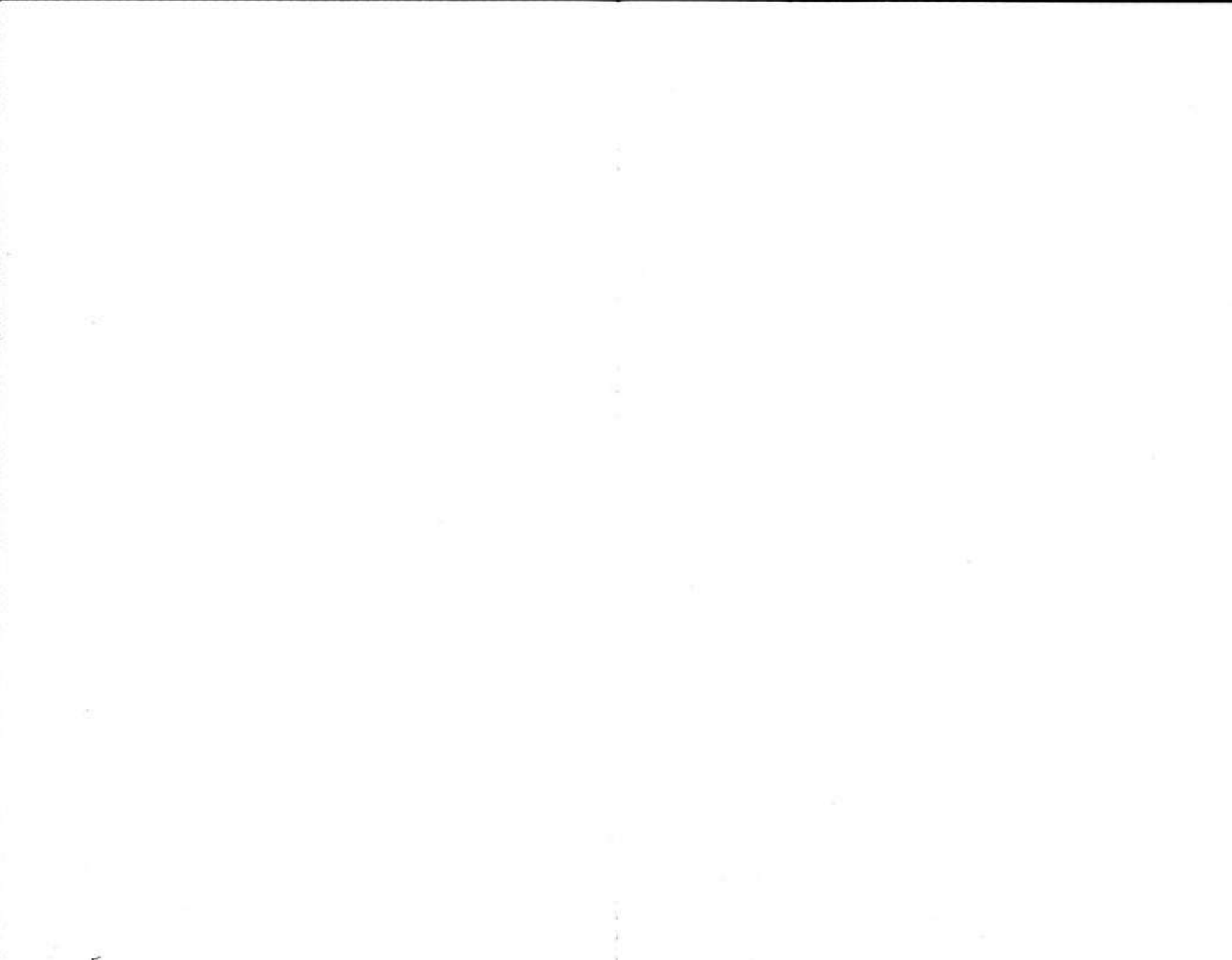








18 PARIS IV. 70

SETH SIEGELAUB

Distribué internationalement par les soins de:
Distributed internationally through the facilities of:
Internationale Distribution durch:

INTERNATIONAL GENERAL, 7 Dey Street, New York 10007.

Printed in West Germany.

Table des Matières Contents Inhalt

Remerciements
Acknowledgements
Anerkennung der Mitwirkenden

Présentation
Introduction
Einführung

IAN WILSON	
I	1
II	1
LAWRENCE WEINER	
I	2
II	2
NIELE TORONI	
I	4
II	6
ROBERT RYMAN	
I	8
II	9
EDWARD RUSCHA	
I	10
II	11
RICHARD LONG	
I	12
II	13
SOL LEWITT	
I	14
II	14
DAVID LAMELAS	
I	15
II	17

ON KAWARA	
I	21
II	23
DOUGLAS HUEBLER	
I	26
II	28
FRANÇOIS GUINOCHET	
I	31
II	31
GILBERT & GEORGE	
I	34
II	35
JEAN-PIERRE DJIAN	
I	37
II	39
JAN DIBBETS	
I	40
II	41
DANIEL BUREN	
I	46
II	46
STANLEY BROUWN	
I	48
II	53
MARCEL BROODTHAERS	
I	54
II	56
ROBERT BARRY	
I	60
II	60

Postface
Postword
Nachwort

Remerciements Acknowledgements Anerkennung der Mitwirkenden

Je remercie tous les artistes pour leur participation et coopération à la réalisation de cette exposition, et notamment pendant la longue correspondance préparatoire.

Et Seth Siegelau, qui a apporté ses encouragements, son expérience dans le domaine de l'organisation technique et matérielle, et assumé la responsabilité de la publication et de la distribution du catalogue.

Des remerciements sont également dus à Monsieur Raymond L. Dirks (New York), Monsieur et Madame Stanley Grinstein (Los Angeles), Monsieur et Madame John W. Wendler (New York) et Monsieur X (Paris) pour leur aide financière qui a assuré l'exposition.

De même, toutes les personnes qui m'ont assisté dans la complexité des problèmes posés par la préparation de l'exposition: Pierre Grimberg, Jean-Pierre et Liliane Guillaumat-Tailliet, Michel Cenet, Elizabeth Moulinier et René Denizot (Paris).

I would like to thank all the artists for their participation and cooperation, particularly during the extensive correspondence, in making the exhibition possible.

And Seth Siegelau, who supplied the encouragement, the organizational and business experience, and took responsibility for the publication and distribution of the catalog.

Thanks are due to Mr. Raymond L. Dirks (New York), Mr. and Mrs. Stanley Grinstein (Los Angeles), Mr. and Mrs. John W. Wendler (New York) and Mr. X (Paris) for their financial assistance in underwriting the exhibition.

And also all the people who assisted me in the many details which arose while preparing the exhibition: Pierre Grimberg, Jean-Pierre and Liliane Guillaumat-Tailliet, Michel Cenet, Elizabeth Moulinier and René Denizot (Paris).

Ich möchte allen Künstlern danken, die durch ihre Teilnahme und Mitarbeit, besonders während der langen Vorbereitungskorrespondenz, das Zustandekommen dieser Ausstellung möglich machten.

Und Seth Siegelau, der seinen Beistand und seine Erfahrung als technischer und finanzieller Organisator geliefert hat und die Verantwortung für die Veröffentlichung und die Distribution des Kataloges übernommen hat.

Meinen Dank möchte ich auch Herrn Raymond L. Dirks (New York), Herrn und Frau Stanley Grinstein (Los Angeles) Herrn und Frau John W. Wendler (New York) und Herrn X (Paris) aussprechen durch deren finanzielle Mithilfe die Ausstellung zustandekommen konnte.

Sowie all denen, die mir bei der so vielseitigen Vorbereitung der Ausstellung Hilfe geleistet haben: Pierre Grimberg, Jean-Pierre und Liliane Guillaumat-Tailliet, Michel Cenet, Elizabeth Moulinier und René Denizot (Paris).

Michel Claura, 28-2-70

Le présent catalogue a, en fait, commencé d'être constitué à la fin du mois de novembre 1969. Il est indispensable de retracer ici les étapes successives qui ont amené jusqu'à l'exposition 18 Paris IV, 70, afin de comprendre le catalogue et aussi l'exposition elle-même.

Le 20 novembre, vingt-deux artistes ont été invités à participer à l'exposition. Il leur était demandé d'envoyer un projet pour le 15 décembre. Dès cette première lettre, les artistes invités étaient informés des étapes qui allaient suivre.

Le 15 décembre, dix-neuf projets étaient parvenus.

Le 2 janvier, tous les projets reçus étaient retournés à chacun des artistes invités. Il était demandé à ceux-ci de renvoyer ce qui constituerait leur participation définitive à l'exposition pour le 1er février (c'est-à-dire de nouveau leur premier projet, ou avec modifications, ou un tout autre etc...).

Le 1er février, dix-huit participations définitives étaient enregistrées.

Quatre artistes invités sont donc finalement absents de l'exposition. Joseph Beuys n'a jamais répondu. Terry Atkinson et Michael Baldwin ont exprimé leur refus en une longue explication qui, si nous l'avions publiée serait certainement passée pour une participation de fait. Carl Andre a également donné les raisons de son refus, mais il ne peut être question de publier ce qui constitue une correspondance personnelle. Hanne Darboven a tout d'abord envoyé un premier projet, qui a été, comme tous les autres, donné en communication à tous les artistes invités, puis a exprimé le désir de ne plus apparaître dans l'exposition, et de même voir retirer son premier travail. Cela a été fait. Il doit être clair que le mot „projet“, tel qu'employé plusieurs fois ci-dessus, n'est pas restrictif, et qu'il ne s'est jamais agi de proposer une exposition de projets. Ce mot englobe aussi bien peinture, sculpture, concept, idée, que projet

même. Ce qui était demandé aux artistes, surtout dans le cadre de leur premier envoi, c'était de faire, pour le moins, une description communicable de ce qui constituerait leur possible participation définitive à l'exposition.

Ci-après, pour chaque artiste participant, on trouvera sous "I" ce que nous avons appelé le "premier projet" et sous "II" le travail ou la description du travail qui constitue la participation définitive à l'exposition. M. C.

The present catalog began, in fact, to be constituted at the end of November 1969. For the understanding of this catalog and the exhibition itself it is necessary to retrace here the successive steps which were leading to the exhibition 18 Paris IV. 70.

On November 20th, twenty-two artists were invited to participate in the exhibition. They were asked to send a project for December 15th.

In this first letter the invited artists were informed about the forthcoming steps.

On December 15th, nineteen projects had been received.

On January 2nd all the projects received were sent to each of the invited artists, who were asked to send back, up to February 1st, what would be their definitive participation in the exhibition (that is to say, their first project again, or with modifications, or something completely different etc.).

On February 1st, eighteen definitive participations were registered.

There are four invited artists who are finally not in the exhibition. Joseph Beuys never answered. Terry Atkinson and Michael Baldwin expressed their refusal in a long explanation which, being published, certainly would have been considered as an actual participation. Carl Andre also gave the reasons for his refusal, but it cannot be a question of having private correspondence published. Hanne Darboven sent a first project which was, like the others, communicated to all invited artists and she expressed then the desire for not appearing in the exhibition and even having her first work withdrawn. This has been done.

It must be clear that the word "project" as it is applied

several times here-above, is not restrictive and that the purpose has never been to propose an exhibition of projects. This word comprises painting, sculpture, concept, idea, as well as project, too. What the artists were asked for, and above all concerning their first forwarding, was a description communicable of what could be their possible definitive participation in the exhibition.

Here-below, for each participating artist, we shall find under "I" what we have called the first project and under "II" the work or the description of the work which constitutes the definitive participation in the exhibition. M. C.

Der vorliegende Katalog begann im November 1969 gemacht zu werden. Um ihn und die Ausstellung selbst zu verstehen ist es unerlässlich hier die aufeinanderfolgenden Stufen, die zu der Ausstellung 18 Paris IV. 70 geführt haben, vor Augen zu führen.

Am 20. November wurden 22 Künstler eingeladen an der Ausstellung teilzunehmen. Sie waren gebeten bis zum 15. Dezember ein Projekt zu senden.

In diesem ersten Brief wurden die eingeladenen Künstler über alle nachfolgenden Stufen informiert.

Am 15. Dezember waren neunzehn Projekte eingetroffen.

Am 2. Januar waren alle erhaltenen Projekte an jeden einzelnen der Künstler abgesandt. Diese waren gebeten bis zum 1. Februar zurückzuschicken was ihre definitive Teilnahme an der Ausstellung bilden würde, (d.h. entweder wieder ihr erstes Projekt, oder dieses mit Abänderungen, oder ein vollkommen anderes etc. ...).

Am 1. Februar waren achtzehn definitive Teilnahmen registriert.

Vier eingeladene Künstler sind somit bei der Ausstellung nicht gegenwärtig. Joseph Beuys hat niemals geantwortet. Terry Atkinson und Michael Baldwin haben ihre Verweigerung in einer langen Erklärung zum Ausdruck gebracht, die, würde sie veröffentlicht sein, sicher als eigentliche Teilnahme erscheinen würde. Carl Andre hat ebenfalls die Gründe für seine Verweigerung genannt, aber die Veröffentlichung eines privaten Briefwechsels kann nicht in Frage

kommen. Hanne Darboven hat anfangs ein erstes Projekt eingesandt, welches, wie alle anderen, an alle eingeladenen Künstler mitgeteilt wurde und hat dann den Wunsch ausgedrückt, in der Ausstellung nicht mehr zu erscheinen und selbst ihr erstes Projekt gestrichen zu haben. Dies wurde gemacht.

Er muss klar sein, dass das Wort "Projekt", wie es öfters obenstehend angewandt ist, nicht restriktiv ist und dass es niemals darum ging, eine Ausstellung von Projekten vorzuschlagen. Dieses Wort versteht Gemälde, Skulptur, Konzept, Idee, wie auch Projekt. Worum die Künstler, vor allem im Rahmen der ersten Sendung gebeten waren, war eine mitteilbare Beschreibung dessen, was ihre eventuelle definitive Teilnahme an der Ausstellung bilden würde.

Untenstehend finden wir für jeden teilnehmenden Künstler unter "I" was wir sein erstes Projekt genannt haben und unter "II" die Arbeit oder die Beschreibung der Arbeit, die seine definitive Teilnahme an der Ausstellung bildet.

M. C.

I

My project will be to visit you in Paris, April 1970 and there make clear the idea of oral communication as artform.

Mon projet est de venir vous voir à Paris en Avril 1970 et rendre claire l'idée de la communication orale en tant que forme d'art.

Mein Plan ist, Sie im April 1970 in Paris zu besuchen und die Idee der oralen Kommunikation als Kunstform klar zu machen.

II

Ian Wilson came to Paris in January 1970 and talked about the idea of oral communication as artform.

Ian Wilson est venu à Paris en Janvier 1970 et a parlé à propos de l'idée de la communication orale en tant que forme d'art.

Ian Wilson ist im Januar 1970 nach Paris gekommen und hat über die Idee der oralen Kommunikation als Kunstform gesprochen.

LAWRENCE WEINER

I

RUPTURED, 1969

ROMPU, 1969

GEBROCHEN, 1969

There is no correct or incorrect way to construct the piece. As the work is concerned with the idea of ruptured in all of its ramifications, whatever implications the exhibition sees fit to construe is fine.

Il n'y a pas de façon correcte ou incorrecte de construire la pièce. Dans la mesure où le travail est concerné par l'idée de rompu dans toutes ses ramifications, quelque interprétation qu'il semble convenable d'en donner dans cette exposition sera bonne.

Es gibt keinen falschen oder richtigen Weg, das Stück anzufertigen. Soweit die Arbeit von der Idee „gebrochen“ in all ihren Verzweigungen betroffen ist, wird jede Interpretation, die ihr in dieser Ausstellung gegeben werden mag, gut sein.

II

RUPTURED

ROMPU

GEBROCHEN

1. The artist may construct the piece
 2. The piece may be fabricated
 3. The piece need not to be built
- Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.

1. L'artiste peut réaliser la pièce
 2. La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre
 3. La pièce ne doit pas être nécessairement réalisée
- Chacune de ces possibilités a la même valeur et correspond chaque fois à l'intention de l'artiste. Il appartient à l'acquéreur éventuel de préciser les conditions de réalisation de l'oeuvre.

1. Der Künstler kann die Arbeit realisieren
 2. Die Arbeit kann von einer anderen Person ausgeführt werden
 3. Es ist nicht notwendig, die Arbeit zu realisieren
- Jede dieser Möglichkeiten hat denselben Wert und jede entspricht der Absicht des Künstlers. Über die Ausführung der Arbeit wird der eventuelle Besitzer entscheiden.

NIELE TORONI

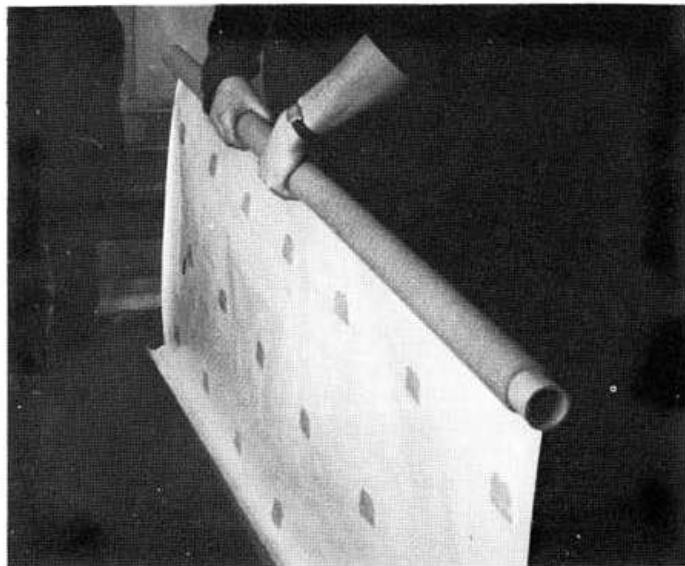
I

Pendant la durée de l'exposition que vous organisez seront visibles à Paris:

Des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm).

Imprints of a n° 50 brush repeated at regular distances (30 cm) will be visible in Paris during the exhibition.

Pinzelabdrücke N° 50, wiederholt in regelmaessigen Abständen von 30 cm, werden während der Dauer der Ausstellung in Paris zu sehen sein.



3-1-1967 Paris (Musée d'Art Moderne)
étaient visibles: des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm).

3-1-1967 Paris (Museum of Modern Art)
were visible: imprints of a n° 50 brush repeated at regular distances (30 cm).

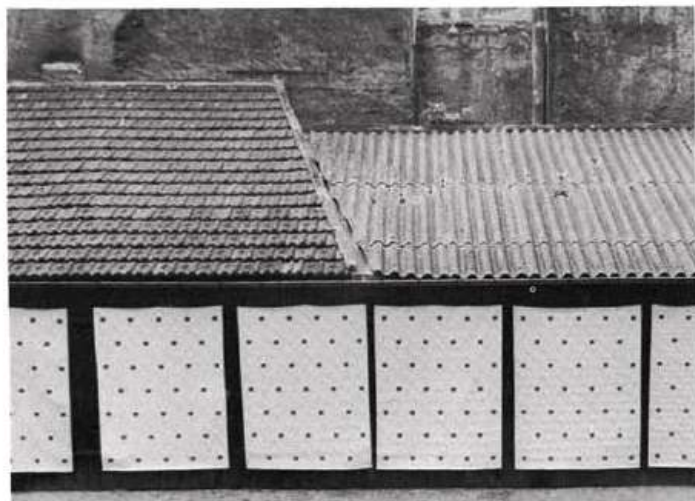
3-1-1967 Paris (Museum für Moderne Kunst)
es waren zu sehen: Pinzelabdrücke N° 50, wiederholt in regelmässigen Abständen von 30 cm.



16-2-1967 15-1-1968 Lugano (Buren ou Toroni ou n'importe qui)
étaient visibles des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm).

16-2-1967 15-1-1968 Lugano (Buren or Toroni or anyone) were visible: imprints of a n° 50 brush repeated at regular distances (30 cm).

16-2-1967 15-1-1968 Lugano (Buren oder Toroni oder irgendwer) es waren zu sehen: Pinzelabdrücke N° 50, wiederholt in regelmässigen Abständen von 30 cm.



4-6-1969 Paris (16 rue Castagnary)
étaient visibles: des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm).

4-6-1969 Paris (16 rue Castagnary)
were visible: imprints of a n° 50 brush repeated at regular distances (30 cm).

4-6-1969 Paris (16 rue Castagnary)
es waren zu sehen: Pinzelabdrücke N° 50, wiederholt in regelmässigen Abständen von 30 cm.

II

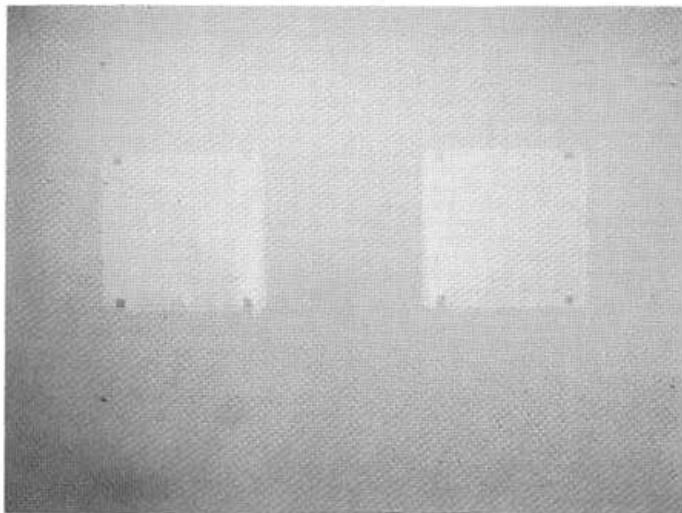
Pendant la durée de l'exposition seront visibles à Paris: des empreintes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm).

During the exhibition will be visible in Paris: imprints of a n° 50 brush repeated at regular distances (30 cm).

Während der Dauer der Ausstellung werden in Paris zu sehen sein: Pinzelabdrücke N° 50 wiederholt in regelmässigen Abständen von 30 cm.

ROBERT RYMAN

I



Photograph of „Painting”
Photographie de „Peinture”
Photographie von „Gemälde”

Painting

Date: Paris, November 1969.

Size: seven separate parts, each 63 cm. by 63 cm.

Material: liquitex on mylar.

Courtesy of Yvon Lambert (Paris-Milan)

Peinture

Date: Paris, novembre 1969.

Dimensions: sept parties séparées, de 63 cm. par 63 cm.

chacune.

Composition: liquitex sur mylar.

Par courtoisie de Yvon Lambert (Paris-Milan)

Gemälde

Datum: Paris, November 1969.

Grösse: sieben getrennte Teile von jeweils 63 cm. x 63 cm.

Material: Liquitex auf Mylar.

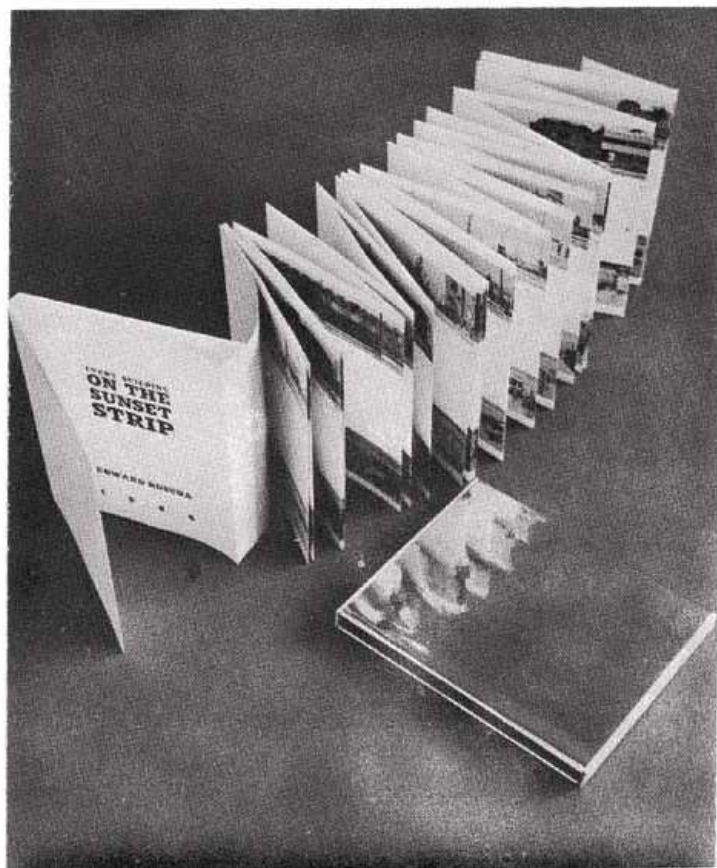
Mit der freundlichen Genehmigung von Yvon Lambert (Paris-Mailand)

II

Idem

EDWARD RUSCHA

I



'Every Building on the Sunset Strip'

'Every Building on the Sunset Strip': an accordion fold book opened completely out with a (French) pastry at the end of it. (27 feet)

'Every Building on the Sunset Strip': un livre-accordéon complètement déplié, avec un gâteau (français) au bout. (8.20 m de long)

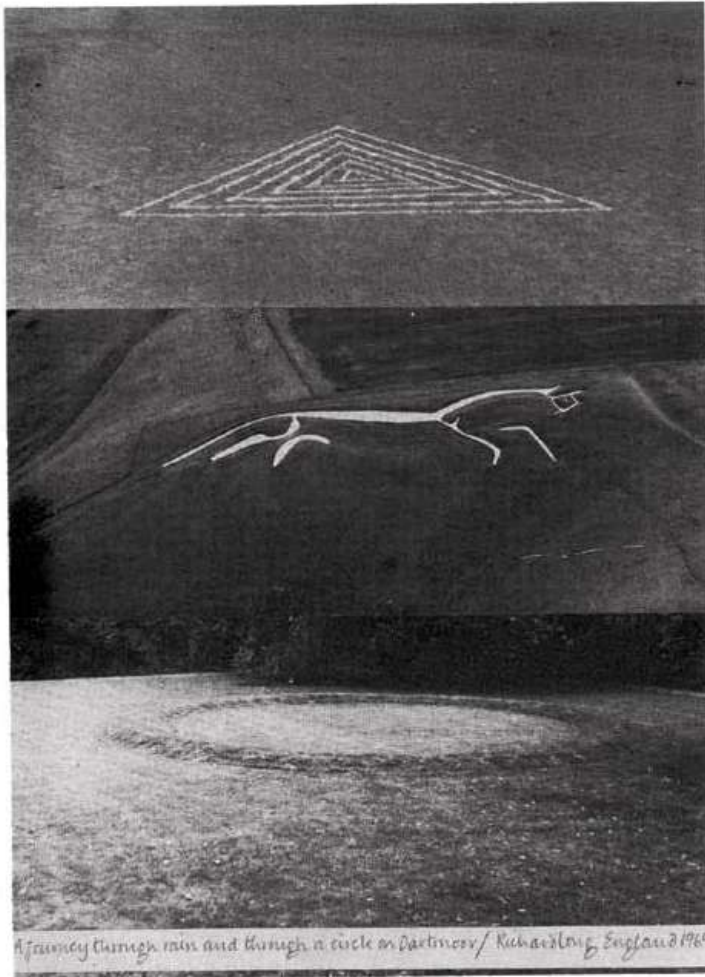
'Every Building on the Sunset Strip': ein Buch in Akkordeonform vollkommen geöffnet mit einem (Französischen) Kuchen am Ende. (8.20 m lang)

II

Idem

RICHARD LONG

I



A journey through rain and through a circle on Dartmoor/Richard Long, England 1969

Un trajet sous la pluie et en forme de cercle dans le Dartmoor/
Richard Long, Angleterre 1969

Eine Strecke im Regen und in Kreisform im Dartmoor/Richard Long,
England 1969

II

Idem

I

On a wall (smooth and white if possible) a draftsman draws 500 yellow, 500 gray, 500 red and 500 blue lines, within an area of 1 square meter. All lines must be between 10 cm and 20 cm long and straight.

Sur un mur (lisse et blanc si possible) un dessinateur tracera 500 lignes jaunes, 500 grises, 500 rouges et 500 bleues, dans un espace de 1 mètre carré. Toutes les lignes doivent avoir entre 10 cm et 20 cm de long et être droites.

Auf eine (wenn möglich glatte und weisse Wand) zieht ein Zeichner 500 gelbe, 500 graue, 500 rote und 500 blaue Linien innerhalb einer Fläche von 1 Quadratmeter. All diese Linien müssen zwischen 10 cm und 20 cm lang und gerade sein.

II

Delete the first project.

Effacer le premier projet.

Das erste Projekt ist zu streichen.

I

A three minute film taken in a certain place in the following cities:

Amsterdam	(between 10 am to 10.03 am)
Paris	(10.50 am—10.53 am)
London	(11.30 am—11.33 am)
Buenos Aires	(12. pm—12.03 pm)
Zurich	(12.45 pm—12.48 pm)
Geneva	(2.10 pm—2.13 pm)
Mexico	(2.15 pm—2.18 pm)
Tokyo	(2.30 pm—2.33 pm)
Antwerp	(3.00 pm—3.03 pm)
Moscow	(3.14 pm—3.17 pm)
Madras	(3.40 pm—3.43 pm)
Prague	(4.05 pm—4.08 pm)
La Paz	(4.20 pm—4.23 pm)
Teheran	(4.45 pm—4.48 pm)
Madrid	(4.48 pm—4.51 pm)
Sydney	(5.05 pm—5.08 pm)
Los Angeles	(6.00 pm—6.03 pm)
Caracas	(6.32 pm—6.35 pm)
Montreal	(7.06 pm—7.09 pm)
Brasilia	(7.35 pm—7.38 pm)
Delhi	(8.05 pm—8.08 pm)
Melbourne	(8.34 pm—8.37 pm)
Brussels	(9.05 pm—9.08 pm)
Pekin	(9.32 pm—9.35 pm)
Santiago	(10.52 pm—10.55 pm)

Un film de trois minutes pris à un certain endroit dans les villes suivantes:

Amsterdam	(entre 10h00 et 10h03)
Paris	(10h50—10h53)
Londres	(11h30—11h33)
Buenos Aires	(12h00—12h03)
Zurich	(12h45—12h48)
Genève	(13h20—13h23)
Mexico	(14h15—14h18)
Tokyo	(14h30—14h33)
Anvers	(15h00—15h03)
Moscou	(15h14—15h17)
Madras	(15h40—15h43)
Prague	(16h05—16h08)
La Paz	(16h20—16h23)
Téhéran	(16h45—16h48)
Madrid	(16h48—16h51)
Sydney	(17h05—17h08)
Los Angeles	(18h00—18h03)
Caracas	(18h32—18h35)
Montreal	(19h06—19h09)
Brasilia	(19h35—19h38)
Delhi	(20h05—20h08)
Melbourne	(20h34—20h37)
Bruxelles	(21h05—21h08)
Pekin	(21h32—21h35)
Santiago	(22h52—22h55)

Ein Drei-minuten Film an einer bestimmten Stelle in den folgenden Städten aufgenommen.

Amsterdam	(zwischen 10h und 10h03)
Paris	(10h50—10h53)
London	(11h30—11h33)
Buenos Aires	(12h00—12h03)
Zurich	(12h45—12h48)
Genf	(13h20—13h23)
Mexico	(14h15—14h18)
Tokio	(14h30—14h33)
Antwerpen	(15h00—15h03)

Moskau	(15h14—15h17)
Madras	(15h40—15h43)
Prag	(16h05—16h08)
La Paz	(16h20—16h23)
Teheran	(16h45—16h48)
Madrid	(16h48—16h51)
Sidney	(17h05—17h08)
Los Angeles	(18h00—18h03)
Caracas	(18h32—18h35)
Montreal	(19h06—19h09)
Brasilia	(19h35—19h38)
Delhi	(20h05—20h08)
Melbourne	(20h34—20h37)
Brüssel	(21h05—21h08)
Peking	(21h32—21h35)
Santiago	(22h52—22h55)

II

FILM

16 mm, black and white film of 9 minutes.

The cameraman is going to follow the indications of Daniel Buren, Raul Escari and Pierre Grimberg who will give the starting time when the film should be taken.

After 3 minutes, the person being filmed will tell the cameraman the time. The cameraman will then stop taking film.

The camera should be static, filming these three persons anywhere in Paris city.

1. Daniel Buren — Three minutes
2. Raul Escari — Three minutes
3. Pierre Grimberg — Three minutes

28.1.1970

FILM

Un film 16 mm, noir et blanc, de 9 minutes.

Le caméraman suit les instructions de Daniel Buren, Raul Escari et Pierre Grimberg, qui donneront l'heure au moment où le film doit être pris.

3 minutes plus tard, la personne filmée dira l'heure au caméraman. Le caméraman arrêtera alors de prendre le film. La caméra doit être statique, et filmer les trois personnes n'importe où dans Paris.

1. Daniel Buren — 3 minutes
2. Raul Escari — 3 minutes
3. Pierre Grimberg — 3 minutes

le 28 Janvier 1970

FILM

Ein 16 mm Film, schwarz und weiss, 9 Minuten lang.

Der Kameraman folgt den Anweisungen von Daniel Buren, Raul Escari und Pierre Grimberg, die im Moment der Filmaufnahme die Uhrzeit geben.

Drei Minuten später gibt die gefilmte Person dem Kameramann die Uhrzeit. In diesem Moment hört der Kameramann auf zu filmen. Die Kamera muss statisch sein und die drei Personen irgendwo in Paris filmen.

1. Daniel Buren — drei Minuten
2. Raul Escari — drei Minuten
3. Pierre Grimberg — drei Minuten

28. Januar 1970



Photograph of film n° 1
Photographie du film n° 1
Photographie von Film n° 1



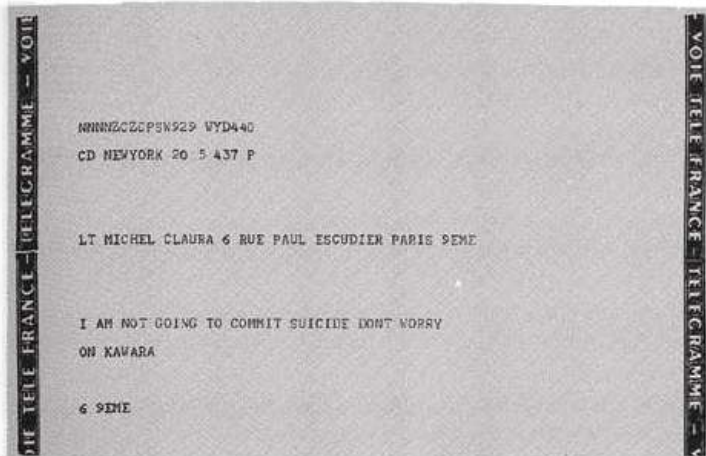
Photograph of film n° 2

Photographie du film n° 2
Photographie von Film n° 2



Photograph of film n° 3
Photographie du film n° 3
Photographie von Film n° 3

ON KAWARA



Text of telegram: I am not going to commit suicide — Don't worry.
Date: 5th December 1969.

Texte du télégramme: Je ne vais pas me suicider — Ne vous inquiétez pas. Date: 5 décembre 1969.

Text des Telegramms: Ich werde nicht Selbstmord begehen —
Beunruhigen Sie sich nicht. Datum: 5. Dezember 1969.

TELEGRAMME - VOIE TEL FRANCE - TE

NNNN

ZCZC FEB094 WUL0492 SQA062

FRPA HL UINX 018

NEWYORK 18 5 1815

LT

MICHEL CLAURA 6 RUE PAUL ESCUDIER PARIS9EME

I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY

ON KAWARA

COL 9 6

TELEGRAMME - VOIE TEL FRANCE

Text of telegram: I am not going to commit suicide — Worry.
Date: 8th December 1969.

Texte du télégramme: Je ne vais pas me suicider — Inquiétez-vous.
Date: 8 décembre 1969.

Text des Telegramms: Ich werde nicht Selbstmord begehen —
Beunruhigen Sie sich.
Datum: 8. Dezember 1969.

TELEGRAMME - VOIE TEL FRANCE - TELEGRAMME

NNNN

ZCZC PSW084 N NFR021

NEW YORK NY 18 11 114P VIA WUI

LT

MICHEL CLAURA 6 RUE PAUL ESCUDIER PARIS 9EME

I AM GOING TO SLEEP FORGET IT

ON KAWARA

COL 6 9EME ON KAWARA

TELEGRAMME - VOIE TEL FRANCE - TELEGRAMME

Text of telegram: I am going to sleep — Forget it. Date: 11th
december 1969.

Texte du télégramme: Je vais dormir — N'y pensez plus. Date:
11 décembre 1969.

Text des telegramms: Ich werde schlafen — Denken Sie nicht mehr
daran. Datum: 11. Dezember 1969.

II

One post-card sent each day since January 1st 1970.

Une carte postale envoyée chaquejour depuis le 1er Janvier
1970.

Seit dem 1. Januar 1970 wurde jeden Tag eine Ansichtskarte gesandt.

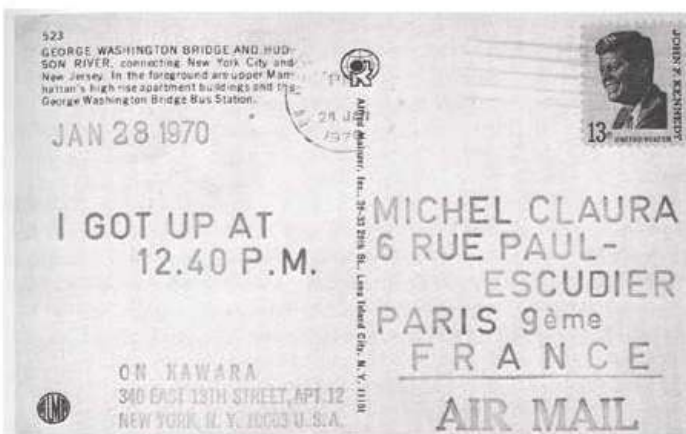


I got up at 2.47 p.m. Date: 4th January 1970.
Je me suis levé à 14h47. Date: 4 janvier 1970.
Ich bin aufgestanden um 14h47. Datum: 4. Januar 1970.



I got up at 8.59 a.m. Date: 16th January 1970.

Je me suis levé à 8h59. Date: 16 janvier 1970.
Ich bin aufgestanden um 8h59. Datum: 16. Januar 1970.



I got up at 12.40 p.m. Date: 28th January 1970.
Je me suis levé à 12h40. Date: 28 janvier 1970.
Ich bin aufgestanden um 12h40. Datum: 28. Januar 1970.



I got up at 2.59 p.m. Date: 9th February 1970.
Je me suis levé à 14h59. Date: 9 février 1970.
Ich bin aufgestanden um 14h59. Datum: 9. Februar 1970.

I

Duration Piece 16
Global

This piece is designed to begin on the occasion of the death of its owner and continue from that time on into infinity. The owner himself will enter into an authentic physical existence that will actually constitute the work. The owner must satisfy the following conditions.

1. Necessarily a male he must otherwise meet every qualification established for donors to 'banks' that create human life through artificial insemination.
2. He will arrange to have his spermatozoid in an amount sufficient to successfully inseminate ten willing young women as soon as possible after his mortal existence ceases.
3. He must establish an estate whose executor will administer the selection of the mothers and payment, from an appropriate trust fund, of \$2,500 a year to each for 21 years at which time the entire principle remaining in trust will be divided equally between each offspring.

This statement constitutes the form of this piece from this time until the death of the owner.

December 1969.

Pièce de Durée 16
Global

Cette pièce est destinée à commencer à l'occasion de la mort de son propriétaire et à continuer depuis lors jusqu'à la fin des temps. Le propriétaire lui-même entrera dans une existence physique authentique qui constituera réellement le

l'oeuvre.

Le propriétaire doit satisfaire les conditions suivantes:

1. Nécessairement un mâle, il doit en outre répondre aux qualifications exigées des donneurs dans les 'banques' de semence humaine, dont le rôle est de créer la vie humaine par insémination artificielle.
2. Il faudra qu'il agisse de manière à avoir une quantité suffisante de spermatozoïdes pour inséminer avec succès dix jeunes femmes qui le désireront, aussitôt que possible après que son existence mortelle ait pris fin.
3. Il doit rédiger un testament dont l'exécuteur aura pour tâche de choisir les mères et de payer, en prenant les fonds d'un trust approprié, \$2,500 par an à chacune, pendant 21 ans, à quelle époque les fonds qui resteront dans le trust seront divisés également entre chaque descendant.

Cet exposé constitue la forme de cette pièce depuis aujourd'hui jusqu'au jour de la mort de son propriétaire.

Décembre 1969.

Zeitwerk 16
Global

Dieses Stück soll beim Tode seines Besitzers seinen Anfang nehmen und von diesem Zeitpunkt an bis in die Unendlichkeit dauern. Der Besitzer selbst wird in eine authentische, physische Existenz treten, die die eigentliche Arbeit bilden wird. Der Besitzer muss folgende Bedingungen erfüllen:

1. Er muss männlichen Geschlechtes sein und ausserdem alle Fähigkeiten haben, die von den Spendern an 'Banken', die durch künstliche Befruchtung menschliches Leben erzeugen, gefordert werden.
2. Er muss eine gewisse Menge von Spermatozoiden zur Verfügung haben, die ausreicht, um damit erfolgreich zehn bereitwillige junge Frauen so bald wie möglich nach seinem Tode zu befruchten.
3. Er muss ein Testament niederschreiben, dessen Voll-

strecker mit der Auswahl der Mütter und deren Bezahlung beauftragt ist, welche aus einem geeigneten Trust zu nehmen und in Höhe von 2,500 Dollar pro Jahr an jede einzelne für eine Dauer von 21 Jahren zu leisten ist. Nach dieser Periode ist der restliche Geldbestand gleichmäßig unter die Abkömmlinge zu verteilen.

Diese Darstellung bildet die Form des Werkes von heute an bis zum Tode seines Besitzers.

Dezember 1969.

II

Duration Piece 16
Global

This piece is designed to begin on the occasion of the death of its owner and to continue from that time into infinity. By satisfying the conditions described below the owner will guarantee his transcendence into an immortal physical existence that will actually constitute the true form of this work.

- I. Necessarily a male he must otherwise meet every qualification established for donors to 'banks' that create human life through artificial insemination.
- II. He will arrange for the storage of his spermatozoid in an amount sufficient to successfully impregnate ten willing young women as soon as possible after his mortal existence ceases.
- III. He will provide for his issue by establishing a trust fund whose executor will administer the selection of the mothers and the payment, to each, of 10,000 Dollars a year for 21 years, after which time the entire principal remaining in the fund will be divided equally between the surviving offspring.

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

January 1970

Pièce de Durée 16
Global

Cette pièce est destinée à commencer à l'occasion de la mort de son propriétaire et à continuer depuis lors jusqu'à la fin des temps.

En satisfaisant aux conditions décrites ci-dessous le propriétaire assurera une existence physique immortelle à sa transcendence, ce qui, en fait, constituera la véritable forme de cette oeuvre.

- I. Nécessairement un mâle, il doit en outre répondre aux qualifications exigées des donneurs dans les 'banques' de semence humaine, dont le rôle est de créer la vie humaine par insémination artificielle.
- II. Il devra agir de façon à ce que le stock de ses spermatozoïdes soit d'un montant suffisant pour féconder avec succès dix jeunes femmes qui le désireront aussitôt que possible après que son existence mortelle ait pris fin.
- III. Il pourvoiera aux besoins de sa progéniture en instituant un fonds de réserve dont l'exécuteur aura pour tâche la sélection des mères et le versement, à chacune d'une somme de \$10,000 par an pendant 21 ans, à quelle époque l'intégralité du capital restant sera divisée en parts égales entre les descendants survivants.

Cet exposé constituera la seule forme de cette pièce jusqu'à la mort de son propriétaire.

Janvier 1970.

Zeitwerk 16
Global

Dieses Werk soll beim Tode seines Besitzers seinen Anfang nehmen und von diesem Zeitpunkt an bis in die Unendlichkeit

keit dauern.

Wenn der Besitzer die untenstehenden Bedingungen erfüllt garantiert er seine Transzendenz in eine physische, unsterbliche Existenz, die die eigentliche Form dieser Arbeit bildet.

- I. Er muss männlichen Geschlechtes sein und alle Fähigkeiten haben, die von Spendern an 'Banken', welche durch künstliche Befruchtung menschliches Leben erzeugen, gefordert werden.
- II. Er muss einen gewissen Vorrat von Spermatozoiden zur Verfügung haben, der ausreicht, um erfolgreich zehn bereitwillige junge Frauen so bald wie möglich nach seinem Tode zu befruchten.
- III. Er wird für seine Nachkommenschaft vorsorgen, indem er einen Bestand von Mündelgeldern einrichtet, dessen Verwalter mit der Auswahl der Mütter und deren Bezahlung, — an jede 10,000 Dollars pro Jahr für eine Dauer von 21 Jahren beauftragt ist. Der nach dieser Periode bleibende Geldbestand wird gleichmaessig an die überlebenden Nachkommen verteilt.

Diese Darstellung bildet die einzige Form des Werkes bis zum Tode seines Besitzers.

Januar 1970.

I

Faire quelque chose en vue d'une manifestation artistique n'aurait pour moi qu'un intérêt pécuniaire. Vivant d'expédients (fabrication en série d'oeuvres d'Art pour touristes) je conçois à l'extrême, ne participer à cette manifestation que par cette communication.

Paris, décembre 1969.

Money would be the only reason to do something for any art exhibition. Living by my wits (making series of works of art for tourists) I conceive, in the extreme, not to participate in this exhibition but through this communication.

Paris, December 1969.

Die Teilnahme an einer Kunstaussstellung waere fuer mich nur von pekuniärem Interesse. Da ich mich mehr oder weniger durch's Leben schlage (z.B.Serienanfertigung von Touristenkunstwerken) beabsichtige ich an dieser Ausstellung nur mit dieser Mitteilung teilzunehmen.

Paris, Dezember 1969.

II

L'avant-garde artistique ne nous proposant jamais qu'un changement formel, ne se différencie des autres tendances que par la nouveauté esthétique qu'elle érige en mythe. Sur la division de la société en classes, se fonde la division

de la vie elle-même en secteurs indépendants: social, politique, artistique. Séparé de la vie, notamment politique, l'art devient fin en soi, objet aliénant de jouissance, que peuvent goûter les seuls détenteurs du savoir.

A l'art, produit de consommation, activité parcellaire, nous opposons une culture totale, attitude et non plus domaine, une restructuration des rapports humains. Ce qui nous importe, c'est de créer notre propre vie et les formes de celle-ci. Marx nous a appris que les rapports humains sont déterminés par les rapports de production.

Qu'il soit d'avant-garde ou pas, engagé ou non, l'art est impuissant en lui-même à détruire les rapports de production capitaliste; et l'artiste, fût-il engagé, par son désir d'appartenir au monde artistique et de faire de l'art, est réactionnaire. L'engagement artistique ne peut être qu'attitude devant l'art.

Janvier 1970.

The artistic avant-garde, which never proposes us anything but a formal change, is only different from other tendencies by the aesthetic innovation which it sets up as a myth.

Upon the division of society into classes, the division of life itself into independent sectors is built: social, political, artistic. Separated from life, especially from political life, art becomes a selfish end, an alienated object of enjoyment, that Art, a product of consumption, an untied activity, we oppose a total culture, attitude and no longer a domain; the reconstruction of human relationships. What matters to us is to create our own life and its forms. Marx taught us that human relationship is determined by rates of production.

Art, being of the avant-garde or not, committed or not, is impotent in itself to destroy the capitalistic rates of production; and the artist, however committed he is, by his desire for taking part in the artistic world and for doing art, is reactionary. The artistic engagement can only be an attitude in front of art.

January 1970.

Da uns die künstlerische Avant-garde nie etwas anderes als eine Veränderung der Form vorschlägt unterscheidet sie sich von den anderen Tendenzen lediglich durch die ästhetischen Neuheiten, die sie mit einem Mythos umgibt.

Auf die Klassenaufteilung der Gesellschaft stützt sich die Aufteilung des Lebens selbst in unabhängige Sektoren: sozial, politisch, künstlerisch.

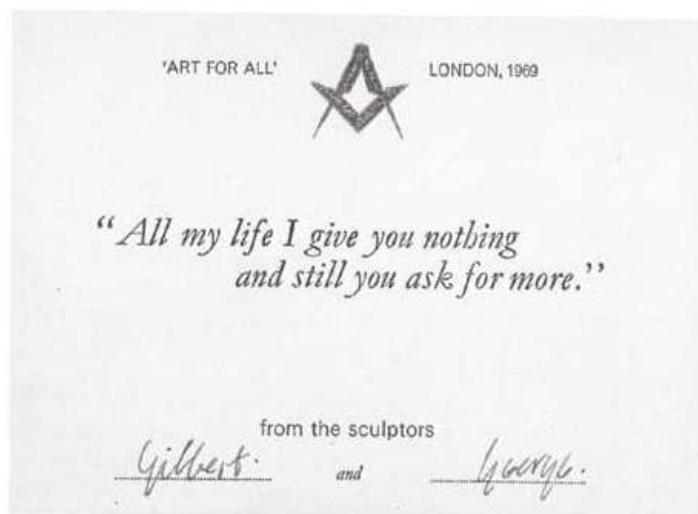
Vom Leben, besonders vom politischen Leben, getrennt wird die Kunst Selbstzweck, alienierendes Genussobjekt, das nur von den Kulturinhabern geschätzt werden kann.

Der Kunst, Konsumtionsprodukt, bornierte Aktivität, stellen wir eine totale Kultur gegenüber. Attitüde und nicht mehr Domäne, eine Restrukturierung der menschlichen Beziehungen. Das Wesentliche ist, dass wir unser eigenes Leben bilden und seine Formen. Marx hat uns gelehrt, dass die menschlichen Verhältnisse von den Produktionsverhältnissen bestimmt werden.

Die Kunst, ob avantgardistisch oder nicht, engagiert oder nicht, ist ohnmächtig in sich selbst die kapitalistischen Produktionsverhältnisse zu vernichten; und der Künstler, so stark er auch engagiert sein mag, durch seinen Wunsch zur Künstlerwelt zu gehören und Kunst zu machen, ist reaktionär. Das künstlerische Engagement kann nichts sein als Attitüde vor der Kunst.

Januar 1970.

I



'All my life I give you nothing and still you ask for more'.

'De toute ma vie je ne vous donne rien et cependant vous en demandez encore davantage'.

'Mein Leben lang gebe ich dir nichts und du fragst immer nach mehr'.

The above card was sent in separate envelope to all the invited artists in the exhibition.

La carte ci-dessus a été envoyée sous enveloppe séparée à tous les artistes invités à l'exposition.

Die oben genannte Karte wurde in getrenntem Umschlag an alle zur Ausstellung eingeladenen Künstler gesandt.

II





Le premier projet se compose d'une partie centrale constituée par 4 surfaces d'isorel de 0,60 m. x 0,73 m. juxtaposées formant rectangle de 1,20 m. x 1,46 m.

Chaque panneau est gommé sur le plan lisse et enduit de Flash blanche pour le fond. Sur ce fond blanc vient s'inscrire une couronne rouge peinte à la Flash, large de 0,11 m. Le rayon intérieur est de 0,13 m. 8 carrés blancs de 0,09 m. situés à égale distance sont inscrits dans la largeur de la couronne.

Cette partie centrale est encastrée dans le sol à une profondeur variant de 0,05 m. à 0,10 m. suivant terrain. Autour de cet ensemble, 4 tas de plâtre (ou bien poussière de marbre blanc, grouillon de marbre blanc, marbre concassé, sable blanc très fin) sont délestés à l'extérieur de chacun des 4 côtés.

4 polygones irréguliers sont placés en regard des sommets à environ 0,60 m. (mais non dans l'axe des diagonales de façon à provoquer une légère asymétrie. On peut envisager un 5ème pour accuser celle-ci). Ils ont une épaisseur de 0,02 m. et sont recouverts de nylon rouge encollé. Ils sont posés à plat sur le sol.

Une bordure de 0,05 m. de large située à 0,40 m. des bords des polygones est tracée avec du plâtre blanc ou de la poussière de marbre blanc.

The first project consists of:

1) A middle part comprising 4 surfaces of hardboard (0,60 m. x 0,73 m.) placed side by side to compose a rectangle of 1,20 m. by 1,46 m. Each panel is gummed on its smooth side and painted over with white Flash. On this bottom, a crown is drawn, painted with red Flash, 0,11 m. wide. The inside radius is 0,13 m. 8 squares (0,09 m.) loca-

ted at equal distances, are inscribed on the width of the crown. This middle part is imbedded into the ground, the depth, depending on the ground, varying between 0,05 m. and 0,10 m.

2) Around this whole, 4 piles of plaster (if not, dust of white marble, rubbish of white marble, crushed marble, or finest white sand) are relieved, outside of each of the 4 sides (of the rectangle).

3) 4 irregular polygons are placed in front of the tops (of the rectangle), at approximately 0,60 m. (but not on the axis of the diagonals, in order to create a slight a-symmetry. A 5th polygon could be considered to emphasize this last). They are 0,02 m. thick and covered with red nylon, glued on. They are put flat on the ground.

4) A 0,05 m. wide border at 0,40 m. from the edges of the polygons is laid out with plaster or dust of white marble.

Das erste Projekt besteht aus einem Mittelstück, welches sich aus den Oberflächen von vier zu einer Rechteck (1.20 m. x 1.46 m.) angeordneten Hartfaserplatten (jeweils 0.60 m. x 0.73 m.) zusammensetzt. Jede Platte wird auf ihrer glatten Seite gummiert und mit weissem Flash übermalt. Auf diese weisse Fläche wird eine rote Krone, 0.11 m. breit, mit Flash gemalt. Der innere Radius entspricht 0.13 m. Acht weisse Quadrate von 0.09 m. — untereinander jeweils mit dem gleichen Abstand angeordnet — werden in die Breite der Krone gezeichnet.

Dieses Mittelstück wird gemaess der Beschaffenheit des Grundstückes zwischen 0.5 m.—0.10 m. tief in den Boden eingelassen. Vier Gipshaufen (oder wenn Gips nicht vorhanden weisser Marmorstaub, Abfall von weissem Marmor, zerkleinerter weisser Marmor oder weisser, sehr feiner Sand) werden um das Mittelstück herum jeweils ausserhalb der vier Seiten, aus denen es sich zusammensetzt, geschützt. Vier unregelmässige Vielecke werden vor den Winkeln des Rechteckes in etwa 0.60 m. Entfernung angebracht (jedoch nicht in der Diagonalachse, um eine Asymmetrik entstehen zu lassen. Ein fünftes Vieleck könnte hinzugefügt

werden, um diese Asymmetrik zu betonen). Die einzelnen Teile der Vielecke haben einen Durchmesser von 0.02 m. und werden mit rotem Nylon beklebt. Die Polygone werden flach auf den Boden gelegt und mit einem Abstand von 0.40 m. mit einer 0.05 m. breiten Borde, die aus Gips oder weissem Marmorstaub besteht, umrandet.

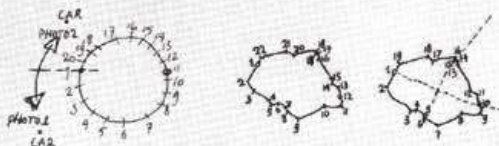
II

Des carrés de couleur répétés à intervalles réguliers.
L'espacement entre chacun sera égal à leur côté (0.18).

Coloured squares repeated at regular distances. The distances between each of them will be equal to their side (0.18).

Farbige Quadrate in regelmaessigen Abstaenden wiederholt. Der Abstand zwischen jedem Quadrate entspricht seiner Seitenlänge. (0.18).

PARIS



- 20 points on the mainroad around Paris. -

Drive by car / place taperecorder in the car during the trip.
Speak loudly: Start point 1, point 2, point 3 etc. → point 20 STOP
So you get the sound of the driving car and a voice counting the different bends.

In the show there will be:

1. a map of Paris with the 20 points
2. a taperecorder with the sound on a continuous loop
3. 2 photographs enlarged as big as the map, one from the departing car seen at the back and one of the returning car (seen in the front), both photographs are taken from exactly the same place.



REPRODUCTION

Jan Dibbets Amsterdam Nov. 1969

PARIS
20 points on the mainroad around Paris.

Drive by car/place taperecorder in the car during the trip. Speak loudly: start point 1, point 2, point 3, etc. . . . Point 20. Stop.
So you get the sound of the driving car and a voice counting the different bends.

In the show there will be:

1. a map of Paris with the 20 points
2. a taperecorder with the sound on a continuous loop
3. 2 photographs enlarged as big as the map/one from the departing car seen at the back and one of the returning car (seen in the front), both photographs are taken from exactly the same place.

PARIS

20 points sur la grand'route autour de Paris.

Conduire en voiture/placer un magnétophone dans la voiture pendant le trajet. Parler fortement: commencer au point 1, point 2, point 3 etc. . . . point 20, arrêter.

De cette façon on obtient le bruit de la voiture en marche et la voix comptant les différents jalons.

Dans l'exposition il y aura:

1. une carte de Paris avec les 20 points
2. un magnétophone avec l'enregistrement passant en continu.
3. 2 photographies agrandies aux mêmes dimensions que la carte/ une de la voiture démarrant, vue de l'arrière et une de la voiture revenant (vue de face), les deux photographies sont prises exactement du même endroit.

PARIS

20 Punkte auf der Umgehungsstrasse um Paris.

Fahren Sie im Auto/Stellen Sie ein Tonband in das Auto während der Fahrt. Sprechen Sie deutlich: Beginn Punkt 1, Punkt 2, Punkt 3 etc. . . . Punkt 20. Stop.

So bekommen Sie den Ton des fahrenden Autos und die Stimme, die die verschiedenen Haltepunkte zählt.

In der Ausstellung werden sein:

1. eine Karte von Paris mit den 20 Punkten
2. ein Tonband mit Ton auf Dauerband.
3. 2 Photographien in Format der Karte vergrößert. Eine vom abfahrenden Auto, von hinten gesehen, eine vom zurückkommenden Auto (von vorne gesehen) beide Photos sind von genau demselben Ort aufgenommen.

Paris Metro piece/Photos and sound

You need two people, a photographer and a man who takes care of the sound (cassette-tape-recorder).

Take a metro train. Preferably a line with many stations not too far from each other. The photographer takes his place in the back (or in the front) of one of the carriages and installs his camera, (it best is to use a tripod). The soundman installs his cassette-tape-recorder and takes his place in the same wagon, near of one of the doors, not too far from the photographer.

The piece starts at the first stop right after installation is ready. When the train stops the soundman starts his tape-recorder and says in the microphone „Stop one" (In French). From now the tape-recorder is not stopped anymore during the time of the trip (12—15 minutes). At every station he counts the stop, stop 2, stop 3 etc. The people enter and the doors close. Right after the doors are closed the photographer makes his first photograph. He does that always immediately after the doors are closed at different stations during the time of ± 15 minutes (not longer, for a continuous loop is 16 minutes long).

You get then a series of photographs and the sound of the stopping and driving train and the voice counting every stop loud and clear. The photographs have to be identical (interior of the train.) Only the people are changing all the time.

Presentation: Make blow ups, glued on cardboard from the photographs from about $\pm 40 \times 50$ cm (all the same size) and hang them in a row (gived on the wall).

Map of Paris showing clearly spots where the stations were and number them in right top corner. Map same size as photos and glued on cardboard. Bring cassette-sound over on a continuous loop and place the tape-recorder under the row of photos on the floor.

Amsterdam, 12th January 1970

Paris — Pièce dans le Métro/photos et son.

Vous aurez besoin de deux personnes, un photographe et

un preneur de son (magnétophone à cassette). Prendre le métro. De préférence une ligne avec de nombreuses stations pas trop éloignées les unes des autres.

Le photographe prend place en queue (ou en tête) d'un wagon et installe son appareil (le mieux serait d'utiliser un trépied). Le preneur de son installe son magnétophone et prend place dans le même wagon, près d'une porte, pas trop loin du photographe.

La pièce commence au premier arrêt après que l'installation soit prête. Quand le métro s'arrête, le preneur de son met le magnétophone en route et dit dans le micro 'Première station' (en Français). A partir de là, le magnétophone continue de prendre jusqu'à la fin (12—15 minutes). A chaque arrêt, il compte: 2ème station, 3ème station etc. Les gens entrent et les portes se ferment. Aussitôt après la fermeture des portes le photographe prend sa première photo. Il le fera ainsi autant de fois que les portes seront fermées aux différentes stations pendant ± 15 minutes (pas plus longtemps parce qu'une bande en continu dure 16 minutes).

On obtient de cette façon une série de photos et le bruit du train s'arrêtant et en marche et la voix comptant chaque station fortement et clairement. Les photos doivent être identiques (intérieur du train). Seuls les gens changent tout le temps.

Présentation: faire des agrandissements des photos, les coller sur carton, toutes de même taille $\pm 40 \times 50$ cm et les accoler en ligne, fixées sur mur.

Carte de Paris montrant clairement les points des arrêts et le numéro de ceux-ci dans le coin droit en haut. La carte est de même taille que les photos et collée sur carton.

Mettre la bande en continu et placer le magnétophone sous la ligne des photos, sur le sol.

Amsterdam, 12 Janvier 1970

Paris — Metro Stück/Fotos und Ton

Sie benötigen zwei Personen, einen Photographen und eine Person, die den Ton aufnimmt (Kassetten-Tonband) Nehmen

Sie die Untergrundbahn, vorzugsweise eine Linie mit vielen Haltestellen, die nicht zu weit voneinander entfernt sind. Der Photograph befindet sich am hinteren (oder am vorderen) Ende des Wagon-Abteils und installiert seine Kamera (am besten wäre, ein Stativ zu benutzen). Der Tonaufnehmer installiert das Tonband und nimmt im selben Abteil, in der Nähe einer Tür und nicht zu weit vom Photographen entfernt, Platz.

Das Stück beginnt bei der ersten Haltestelle, sobald alles installiert ist. Wenn die Untergrundbahn hält, lässt der Tonaufnehmer das Band laufen und spricht ins Mikrofon "Erste Haltestelle" (in Französisch). Von diesem Moment an läuft das Band ohne Unterbrechung während der ganzen Fahrt (12—15 Minuten). Jede Station, an der der Zug hält wird gezählt, erste Haltestelle, zweite Haltestelle, dritte Haltestelle etc. ... Leute steigen ein und die Türen schliessen sich. Sobald die Türen geschlossen sind macht der Photograph seine erste Aufnahme. Das macht er immer sofort nachdem sich die Türen an den verschiedenen Haltestellen geschlossen haben während ± 15 Minuten (nicht länger, da ein normales Dauerband 16 Minuten lang ist). Somit erhalten Sie eine Serie von Photographien und den Ton des anhaltenden und fahrenden Zuges und die Stimme, die jede Haltestelle laut und deutlich zählt. Die Photos müssen identisch sein (im Inneren des Wagens). Nur die Leute wechseln die ganze Zeit.

Präsentation: Vergrößerungen sind zu machen und auf Karton zu kleben $\pm 40 \times 50$ cm (alle Fotos von derselben Grösse) und in einer Reihe an der Wand zu befestigen. Karte von Paris, die deutlich die Anhaltspunkte zeigt, welche in der oberen rechten Ecke mit Nummern versehen, anzuzeigen sind. Die Karte hat dieselben Masse wie des Foto und ist auf Karton geklebt. Der Kassetten-Ton ist auf ein Dauerband zu bringen und das Tonband auf den Boden, unterhalb der Photoreihe zu stellen.

Amsterdam, 12. Januar 1970.



DANIEL BUREN

I

MON PREMIER PROJET EST:

DE FAIRE LA CRITIQUE (c'est-à-dire, éclairer dans leur originalité propre)

ET/OU DE REALISER (c'est-à-dire, dans le mesure du possible, dépersonnaliser)

TOUS LES PREMIERS PROJETS

Décembre 1969

MY FIRST PROJECT IS:

TO MAKE A CRITIQUE (that is to say to reveal the particular originality of)

AND/OR TO REALISE (that is to say to depersonalize, so far as possible)

ALL THE FIRST PROJECTS.

December 1969

MEIN ERSTES PROJEKT IST:

DIE KRITIK VORZUNEHMEN (d.h. in ihrer eigenen Originalität zu enthüllen)

UND/ODER ZU REALISIEREN (d.h. zu depersonalisieren, soweit es möglich ist)

ALLE ERSTEN PROJEKTE

Dezember 1969

II

MON SECOND PROJET EST LA RALISATION LITTERALE
DE MON PREMIER PROJET, c'est-à-dire:

des bandes verticales bleues et blanches ont été visibles, en dehors des limites de cette exposition, du 25 Mars au 31 Mars inclus, dans 110 stations de métro.

MY SECOND PROJECT IS THE LITERAL REALIZATION OF MY FIRST PROJECT, i.e. blue and white vertical stripes have been visible, out of the limits of this exhibition, from March 25 to March 31 included, in 110 underground stations.

MEIN ZWEITES PROJEKT IST DIE BUCHSTAEBLICHE REALISIERUNG MEINES ERSTEN PROJEKTES, d.h. blaue und weisse weisse vertikale Streifen waren ausserhalb der Grenzen dieser Ausstellung vom 25. März bis zum 31. März inbegriffen, in 110 Untergrundstationen zu sehen.

Une critique des travaux présentés pourra être faite. Il est inutile, par contre, de critiquer le choix qui a été fait des artistes invités, car il est évident que vingt fois vingt autres noms auraient pu être choisis; il serait donc mesquin de dire que tel ou tel artiste manque, et déplorable de dire que tel ou tel artiste est de trop.

Quant à la critique possible des travaux présentés, elle relève d'un genre connu; l'analyse fragmentaire fondée sur une foi aveugle en l'art. Il est même probable que cette exposition ne rendra pas la foi plus honteuse qu'auparavant.

L'art existe où existe l'artiste. Un artiste fait l'art ou un autre le dit, et cela suffit pour constituer l'art. Nous vivons dans cette habitude. L'artiste, tout d'abord, qui fait de cette habitude son occupation principale. Le public habituel de l'art ensuite.

L'exposition est le lieu habituel où, par habitude, l'artiste se manifeste.

Ce qui a été tenté ici, c'est de créer une situation rendant possible un lieu-exposition qui soit un accueil révélant et non plus un réceptacle valorisant.

Disons tout de suite que cette exposition n'a pas de but mais seulement diverses raisons d'être.

Le réceptacle valorisant, c'est l'exposition dans laquelle on trouve, par principe, des artistes représentés par un certain travail. Chacun tenu dans l'ignorance des autres, une tierce personne se charge de compiler de façon agréable pour que tous profitent de la fête. L'exposition est un endroit confortable où il est important, pour l'artiste, de se trouver. Ce qui ici était proposé à chaque artiste, en lui communiquant les projets de tous les autres et l'invitant à envoyer une seconde proposition, c'était d'agir réellement sur l'exposition, de ne pas se contenter de sa participation de principe.

Cette proposition une fois faite, l'exposition devenait nécessairement révélatrice, quitte à n'être pas du tout spectaculaire. Elle aurait été paradoxalement spectaculaire, et tout autant révélatrice, si, tous les artistes invités refusant d'y participer, elle n'avait été qu'une absence générale.

L'artiste, pris dans son habitude de l'exposition, habitude de l'art, a, dans la majorité des cas, ignoré, dans les faits, l'exposition telle qu'elle lui était proposée. Il est resté extérieur à celle-ci. Il est resté spectateur. Il a refusé, pour des raisons diverses, d'être acteur. Mais sa participation n'est pourtant pas aussi confortable qu'à l'ordinaire. Sa participation "habituelle" est en effet ici révélatrice de sa propre habitude de l'art. Lié par celle-ci, il n'a pas le loisir de s'arrêter et voir. Il continue, comme à jamais.

Une des raisons qui font que la plupart des artistes ici réunis sont restés extérieurs à l'exposition, n'y participant que comme spectateurs, est que l'art n'est pas pour eux une question; l'art est pour eux une réponse à donner. Il ne s'agit pas d'une critique mais d'une constatation.

D'autres, au contraire — la minorité —, ont agi sur l'exposition. A des niveaux dont la diversité est visible, ils révèlent une question, qui est celle de l'exposition, qui est celle de l'art.

On pourra évidemment dire que l'art, à quelque niveau que ce soit, n'est pas une question d'intérêt. C'est néanmoins la seule question qui **doive** apparaître dans sa nécessité pour ceux qui s'intéressent à l'art.

Disons, pour finir, qu'un tel type d'exposition pourrait être multiplié, et être ouvert à tout artiste, sans liste limitative. Nous avons ici privilégié une certaine avant-garde, parce qu'elle est l'exemple privilégié de l'art, d'hier aussi.

Michel Claura.

It will be possible to criticise the works presented. It would be vain, at the same time, to criticise the selection of the invited artists, for it is obvious that twenty times twenty other names could have been choosed; so, it would be niggardly to say that such or such artist is missing, and deplorable to say that such or such artist is unwelcome.

As regards the possible criticism of the works presented, this will belong to a famous manner; the fragmentary analysis based on a blind faith in art. It is even likely that this exhibition will not even make this faith more ashamed than before.

Art exists where artist exists. An artist makes art or another one says it, and that is enough to constitute art. We are living within this habit. The artist, first, who makes his main occupation of this habit. Second, the regular public of art. An exhibition is the usual place where, as an habit, the artist shows himself.

What was attempted here was to create a situation making possible an exhibition that would be a disclosing shelter and not a valorizing receptacle any longer.

— Let us say, to be clear, that this exhibition has no target, but only different reasons to be —.

The valorizing receptacle is the exhibition in which one will find, on principle, some artists represented by a certain work. Each one being kept in ignorance of the others, a third person is in charge of agreeably compiling in order to make everyone happy with the entertainment. The exhibition is a comfortable place where it is important, for an artist, to be represented.

What was, in our case, proposed to each artist, by communicating to him the projects of all the others and inviting him to send a second proposition, was to really act upon the exhibition, not to be satisfied with his participation as-a-rule.

Once this proposal was made, the exhibition became necessarily disclosing; even if it entailed that it would not be spectacular. Paradoxically, it would have been spectacular, and disclosing all the same, if, all the invited artists refusing to take part in it, it would have only been a general absence. The artist, caught by the habit of exhibition, habit of art, did actually ignore, in most of the cases, the exhibition as it was proposed. He stayed on the outside. He stayed as a spectator. He refused for different reasons to be an actor. However, his participation is not as comfortable as usually. His "usual" participation here is, in fact, revealing his particular habit of art. Bound as by it, he has no

time to stop and see. He does continue, as forever.

One of the reasons that most of the artists here got together, but stayed on the outside of the exhibition, only participating as spectator, is that art, for them, is not a question; for them, art is an answer to give.

This is not a critique but only noted as a fact.

On the contrary, some others — the minority — acted upon the exhibition. At different visible levels, they disclosed a question, which is the one of the exhibition, which is the one of art.

One could obviously say that art, whatever would be the level, is never a question of interest.

It is, nevertheless, the only question that **must** appear in its necessity for all who are interested in art.

To end, we shall say that such a type of exhibition could be multiplied, and be opened for every artist, without any restrictive list.

We here gave a privilege to a certain avant-garde, because it is the privileged example of art, of yesterday too.

Michel Claura.

Eine Kritik der vorgelegten Arbeiten kann gemacht werden. Es ist hingegen unnötig die Wahl der eingeladenen Künstler zu kritisieren, denn es ist klar, dass zwanzigmal zwanzig andere Namen hätten gewählt werden können; es wäre also kleinlich, zu sagen, dass der oder der Künstler fehle und dass dieser oder jener zuviel sei.

Was die mögliche Kritik der vorgelegten Arbeiten betrifft, so gehört sie zu einer bekannten Gattung: die fragmentarische Analyse, die sich auf auf einen blinden Glauben in die Kunst stützt. Es ist unwahrscheinlich, dass diese Ausstellung den Glauben beschämter macht als vorher.

Die Kunst ist da, wo der Künstler ist. Ein Künstler macht die Kunst oder ein anderer spricht sie aus und das genügt, um die Kunst ins Leben zu berufen. Wir leben in dieser Gewohnheit. Zu allererst der Künstler, der aus dieser Gewohnheit seine Hauptbeschäftigung macht. Dann das Gewohnheitspublikum der Kunst. Die Ausstellung ist der gewöhnliche Ort, wo sich der Künstler aus Gewohnheit aus-

drückt.

Hier wurde versucht, eine Situation zu schaffen, die es ermöglicht, dass eine Ausstellung ein aufschlussgebender Empfang ist und nicht mehr ein wertgebender Sammelpunkt. Sagen wir sofort, dass diese Ausstellung kein Ziel, sondern nur verschiedene Daseinsgründe hat.

Der wertgebende Sammelpunkt ist die Ausstellung, in der man in Prinzip Künstler findet, die durch eine gewisse Arbeit vertreten sind. Jeder wird in Unkenntnis über die anderen gelassen, eine dritte Person übernimmt die Kompilation in angenehmer Weise, damit jeder mit dem Fest zufrieden ist. Die Ausstellung ist ein behaglicher Ort, für den Künstler wichtig, dort zu finden zu sein.

Was hier dem Künstler vorgeschlagen wurde, als ihm die Projekte aller anderen mitgeteilt wurden und er eingeladen war, einen zweiten Vorschlag zu senden, war, auf die Ausstellung einzuwirken, sich nicht mit seiner prinzipiellen Teilnahme zu begnügen.

Als dieser Vorschlag gemacht war, wurde die Ausstellung gezwungenermassen aufschlussgebend, auf die Gefahr hin, nicht spektakulär zu sein. Sie wäre paradoxerweise spektakulär gewesen und im selben Masse aufschlussgebend, wenn — indem alle eingeladenen Künstler die Teilnahme verweigert hätten, — sie eine allgemeine Abwesenheit gewesen wäre.

Der Künstler, gefangen in seiner Gewohnheit der Ausstellung, Gewohnheit der Kunst, hat in den meisten Fällen die Ausstellung, so wie sie ihm vorgeschlagen war, ignoriert. Er ist ausserhalb von ihr geblieben. Er ist Zuschauer geblieben. Er hat aus verschiedenen Gründen verweigert, der Handelnde zu sein. Aber seine Teilnahme ist trotzdem nicht so komfortabel wie gewöhnlich. Seine „gewöhnliche“ Teilnahme ist hier tatsächlich aufschlussgebend über seine eigene Gewohnheit der Kunst. Durch diese gebunden, hat er nicht die Zeit stehen zu bleiben und zu sehen. Er macht weiter, wie auf immer.

Einer der Gründe, aus denen die meisten der hier vereinten Künstler ausserhalb der Ausstellung geblieben sind und nur als Zuschauer teilnehmen, ist, dass für sie Kunst keine Frage ist; Kunst ist für sie eine Antwort, die zu geben ist.

Es handelt sich nicht um eine Kritik, sondern um eine Feststellung.

Andere jedoch, die Minderheit, haben auf die Ausstellung eingewirkt. Auf Ebenen, deren Unterschiedlichkeit sichtbar ist, enthüllen sie eine Frage, die der Ausstellung, die der Kunst.

Man kann natürlich sagen, dass die Kunst, auf welchem Niveau sie auch sein mag, nicht eine Frage von Interesse ist. Sie ist trotzdem die einzige Frage, die in ihrer Notwendigkeit erscheinen **muss** für diejenigen, die sich für die Kunst interessieren.

Sagen wir zum Schluss, dass eine solche Art von Ausstellung vervielfacht und jedem Künstler offenstehen könnte, ohne begrenzende Liste.

Wir haben hier eine gewisse Avant-garde privilegiert, weil sie das privilegierte Beispiel der Kunst ist, von gestern auch.

Michel Claura.

