

avoir ouvert les pages de *boundary 2* à mon travail de critique littéraire et de poète. Et à mon ami disparu, Leonard Michaels, pour les questions qu'il m'a adressées dans ce numéro d'*Occident* désormais impossible à se procurer mais qui trouveront refuge dans ce livre qu'Alan Thomas de The University of Chicago Press a attendu si patiemment pendant si longtemps.

Introduction

Comment je suis devenu critique d'art

Vers le début des années 1960, je suis tombé sur Nicolas Calas lors d'un vernissage de Robert Mangold à la Fischbach Gallery. Nicco était le plus imposant surréaliste que j'aie jamais connu. Beau et énergique, il a commencé sa carrière comme poète grec d'avant-garde dans les années 1920, a déménagé à Paris dans les années 1930, où il est devenu un ami proche d'André Breton, puis a migré à New York dans les années 1940 avec une grande partie du monde de l'art français, où il est devenu un critique d'art très actif, un avocat passionné de l'art le plus contemporain de son temps. Nous en sommes venus à parler de la récente exposition d'Allan D'Arcangelo qui me semblait insuffisamment comprise. Les chroniqueurs l'avaient traitée comme une nouvelle variation du pop art, ce qui convenait tout à fait, mais avaient ignoré son importance en tant que représentation d'un nouveau paysage américain. Nicco pensait que je devais écrire une chronique à ce sujet. Il connaissait mon travail de poète et mes traductions de quelques poèmes de Breton et estimait qu'il s'agissait là des références parfaites pour un critique d'art. Il a dit qu'il les montrerait à John Ashbery, qui était alors l'un des éditeurs d'*Art and Literature*. À l'époque, je travaillais sur un doctorat en

linguistique et subvenais à mes besoins grâce à une bourse généreuse et à des traductions scientifiques occasionnelles. Toujours est-il que je finis l'article assez adroitement et John l'accepta.

Mais entre-temps Nicco m'avait trouvé une nouvelle mission. Frank O'Hara était en charge de la rubrique «Art Chronicle» pour le magazine *Kulchur* de Lita Hornick. Frank en avait assez et Lita avait besoin d'un nouveau chroniqueur artistique. Nicco avait décidé que c'était moi. Il organisa donc un déjeuner d'affaires chez elle. C'était dans un de ces luxueux immeubles de Park Avenue avec portiers et liftiers, et je fus introduit par ce qui semblait être une femme de chambre vêtue d'une petite robe noire et d'un petit tablier tout droit sortis d'un film pornographique. Elle me fit patienter dans le vestibule, puis Lita apparut.

J'étais allé à plusieurs de ses fêtes mais n'avais jamais réellement rencontré Lita auparavant. C'était une somptueuse femme blonde, d'une bonne trentaine d'années, dont le lourd maquillage lui donnait un teint de porcelaine—un style qui semblait approprié à l'une des grandes *salonnières** des années 1960, un titre qu'elle avait acquis en tant qu'éditrice du magazine littéraire et artistique radical *Kulchur* depuis 1960. Et, comme il se doit, son grand appartement sobrement décoré était rempli de toutes sortes de toiles de grands noms de la peinture des années 1960 tels qu'Alex Katz, Andy Warhol, Al Held, Kenneth Noland, Frank Stella, Ellsworth Kelly et Jack Youngerman. Notre déjeuner eut lieu dans une salle à manger, sous un nu aux tétons carmins de Tom Wesselmann.

Je ne pense pas que nous ayons beaucoup parlé d'art ou de mes idées pour l'«Art Chronicle». Elle passa la plupart du temps à parler de délais et des plaintes de son distributeur. Combien elle aimait LeRoi Jones quoi qu'il en soit (il était son principal rédacteur mais respectait rarement les délais) et de la difficulté de tenir un magazine avec autant de personnes talentueuses et créatives. Pendant ce temps, la femme de chambre apparaissait avec une soupe ou une salade, ou, après d'étranges tortillements de Lita, pour emporter les assiettes vides. Alors que notre conversation s'égrenait et que nous nous apprêtions à prendre le café, Lita, comme prise d'une démangeaison incontrôlable, recommença

à se tortiller d'un air désespéré. Je la regardais plonger sous la table pour retrouver la sonnette qu'elle avait dû chasser hors de portée. Elle la fit retentir du bout du pied, la femme de chambre vint servir le café et notre réunion prit fin.

J'ai écrit pour deux livraisons de l'«Art Chronicle», les numéros 18 et 20. J'ai raté l'échéance pour le numéro 19.

Entre-temps, John avait rejoint la rédaction d'*Art News* et voulait me faire rencontrer Tom Hess, son rédacteur en chef et éditeur. Je pensais que ça pourrait être un peu étrange puisque mon premier article pour l'«Art Chronicle» renfermait une critique sévère d'un texte que Hess avait écrit sur Duchamp, qui semblait insister sur le fait que Duchamp avait été un peintre médiocre. Je ne partageais pas le même avis, au motif qu'il n'avait pas seulement été un peintre médiocre, mais un peintre épouvantable, et que ses peintures n'étaient pas pertinentes puisqu'elles constituaient la part la moins importante de son œuvre. Je suspectais que Tom le savait, s'étant fait ses dents de critique sur l'expressionnisme abstrait, il supposait que la peinture était le genre primordial de l'art et le modèle de toute réalisation artistique. Mais John m'assura justement que puisque Tom venait de l'expressionnisme abstrait, il était habitué aux débats houleux du Cedar Bar. Mon attaque l'avait probablement plus amusé que dérangé.

John avait raison, Tom était plein d'esprit et de bienveillance. Lui-même était un élégant critique de peinture mais, en tant que directeur de publication et éditeur, il s'intéressait avant tout à aligner une écurie de critiques d'art chevronnés qu'il avait pour la plupart recrutés dans les rangs des avant-gardes poétiques et artistiques. Il souhaitait uniquement savoir sur qui je voulais écrire, puisque la quasi-totalité des articles du magazine était liée à des expositions monographiques ou collectives dans des musées ou des galeries. Sachant qu'aucun de mes choix ne susciterait son enthousiasme, je répondis que j'écrirais sur Robert Morris et Andy Warhol. Warhol avait été traité avec mépris dans des chroniques de la presse artistique standard et Morris n'avait reçu que très peu d'attention. Tout ce que Tom voulait savoir était le temps que cela me prendrait.

L'article sur Morris a paru en avril 1966 et se voulait une sorte de critique théâtrale et psychologique. C'était précisément le genre de point de vue qui, une année plus tard, mena Michael Fried à adopter une position à 180 degrés vers le sud, accusant l'art minimal, dans son brillant essai «Art et objectivité», d'être intrinsèquement théâtral et antimoderniste. Je me sentis légitimé car je considérais Fried comme une boussole parfaitement conçue qui indiquait systématiquement le sud. Mais mon essai sur Morris avait dû rendre Warhol nerveux puisqu'il dépêcha Ted Berrigan, qui s'était porté volontaire, pour reprendre ma tâche. Je remerciai Ted pour son offre généreuse et lui demandai de dire à Andy de se détendre, l'article était déjà à moitié fait et le montrait sous un jour plutôt avantageux. Lorsque «L'immeuble argenté» fut publié cet été-là, il lui était tellement favorable que je devins instantanément une sorte de célébrité auprès de la galerie Castelli. Du moins était-ce la seule raison à laquelle je pouvais penser pour expliquer pourquoi Leo, qui remontait la plage d'East Hampton en parfait dandy dans son élégant petit maillot de bain tout en s'inclinant vers les gens pour les saluer, s'arrêta à la hauteur de ma serviette pour me proclamer sauveur de la galerie Castelli.

Même s'il s'agissait d'une flatterie inoffensive, mes publications me donnèrent accès aux arrière-salles des galeries et m'installèrent comme correspondant de la scène artistique new-yorkaise de plusieurs magazines européens. Elles me permirent aussi d'obtenir la couverture de Warhol pour le numéro de *some/thing* sur le Viêt Nam, le magazine de poésie que j'étais avec mon vieil ami Jerry Rothenberg. Bien que la couverture n'ait pas été sans problème.

Lorsque j'allai voir Andy, je lui montrai notre précédent numéro et lui parlai du numéro sur le Viêt Nam en préparation. «Génial!» dit-il. Ce qu'il aurait réellement aimé faire était un drapeau viêt cong. Mais je lui dis: «Ce que nous aimerions que tu fasses, c'est de prendre un slogan pro-guerre comme «BOMB HANOI», le mettre sur la couverture comme un badge, et le foutre en l'air comme bon te semble.» Andy répondit: «Génial!» et je pensais que l'affaire était entendue. Mais lors des deux semaines

suivantes, je tombai à deux reprises sur Gerard Malanga dans la librairie de la 8^e rue, qui me fit savoir qu'Andy aimerait beaucoup faire le drapeau viêt cong. Finalement je dis, «Écoute Gerard, je ne connais pas grand-chose sur le Viêt Cong, Andy et toi non plus. Mais ce que nous connaissons, ce sont les va-t-en-guerre américains. Donc ce que je veux, c'est qu'Andy prenne un de leurs slogans idiots et le foute en l'air de n'importe quelle manière pour notre couverture. Ainsi tout membre de l'American Legion¹ pourra prendre un exemplaire dans un kiosque à journaux et peut-être le lire.» Andy l'a finalement fait avec l'image du badge BOMB HANOI répétée encore et encore sur une couverture qui fonctionnait comme une page de timbres crasseux que vous pouviez déchirer le long des perforations et coller au mur si l'envie vous en prenait. Lorsque j'ai donné son exemplaire à Allen Ginsberg, il resta bouche bée et s'exclama: «Qu'est-ce que c'est que ça?» Puis il le tourna, vit son nom sur le dos, et dit: «C'est bon, je suis dedans.»

Cet été-là, en 1966, je finissais un essai sur Fuseli, Blake et Palmer pour le numéro d'été d'*Art News* quand je dus revenir sur quelques changements mineurs avec John Ashbery qui l'éditait. La voix tremblante, il m'annonça que Frank O'Hara venait de mourir, renversé par une voiture de plage à Fire Island.

Ce fut aussi l'été des happenings d'Allan Kaprow à East Hampton, lorsqu'Elly (ma femme, l'artiste Eleanor Antin) fut recrutée pour figurer dans *GAS*, l'*event* qu'Allan organisa à Montauk Bluffs, où il fit déverser de la neige carbonique au pied des falaises par des camions de pompiers sur un groupe de personnes à qui il avait fait traverser le petit banc de terre en contrebass. Les gens, munis de cannes comme d'infortunés Israélites tentant de fuir l'Égypte, devaient effectuer leur traversée en partant d'une sorte de tipi, une structure couverte de plastique noir, vers une installation semblable à environ trente mètres de là. Ils se trouvaient à mi-chemin lorsque la mousse fut déversée et les engloutit, recouvrant entièrement les participants les plus petits, comme Elly, avant de s'étaler dans la mer.

Nous avons fait la connaissance d'Allan en 1964, lorsqu'il m'embaucha avec Jackson Mac Low pour jouer le rôle de poètes

lisant leurs textes assis sur une scène pendant sa mise en scène de l'opéra *Originale* de Karlheinz Stockhausen; à l'été 1966 nous étions devenus suffisamment bons amis pour qu'Allan encourage Sue Thurman à m'engager pour le remplacer à l'Institute of Contemporary Art de Boston, où il exerçait alors en tant que chargé des publics. En fait, je peux blâmer Allan pour l'ensemble de ma carrière de commissaire, puisque deux ans plus tard il persuada Paul Brach, qui essayait de l'attirer pour enseigner dans le relativement nouveau campus de l'Université de Californie de San Diego, de m'engager à sa place afin de travailler comme directeur de la galerie et d'enseigner la critique artistique.

En ce qui concerne l'ICA, je partais généralement pour LaGuardia en voiture le lundi ou le mardi matin, garais ma vieille Caddy aux deux portes avant décorées de paysages d'Allan D'Arcangelo, prenais la navette jusqu'à Logan, passais trois ou quatre jours à Boston, et rentrais chez moi en avion. Mes missions s'avérèrent très variées et irrégulières, tributaires de ce qui devait être fait et de la manière dont je pouvais me rendre utile. Plus régulièrement, je donnais des conférences sur les expositions en cours, allais parler d'art contemporain dans les écoles et d'autres institutions, écoutais les plaintes des artistes locaux, organisais des événements spéciaux et contribuais à la liaison avec la scène artistique new-yorkaise et à l'assistance générale pour les expositions.

À un certain moment, l'ICA décida de monter une exposition monographique honorant le travail d'Ivan Chermayeff pour la régie des transports publics de la baie du Massachusetts. Chermayeff était un graphiste élégant mais ses nouvelles productions étaient déjà déployées dans le métro. Sue, notre directrice, qui avait probablement mis l'exposition en place, comme toujours dans l'espoir de nouer de nouvelles relations avec la riche communauté financière, commença finalement à se dire qu'une élégante exposition graphique sur le mur donnerait à notre galerie sur Newbury Street l'aspect d'un studio déserté du Bauhaus. Elle décida alors d'acheminer à grands frais la maquette intégrale d'une des rames du nouveau métro. Sue avait persuadé Daniel Moynihan, un politicien populaire à l'exubérance typiquement irlandaise, de faire un discours lors du vernissage, mais ça ne

marchait que pour cette seule soirée. Que devons-nous faire? Je pris un magnétophone de location et sillonnai Boston en voiture en captant les sons variés et caractéristiques du réseau de métro, louai un studio d'enregistrement et éditai une boucle sonore de vingt minutes. Je dissimulai la bande et deux enceintes sur le toit de la rame de métro, et les sons empreints de nostalgie donnèrent vie à l'exposition.

J'ai organisé une exposition anthologique de films expérimentaux dans le nouveau complexe d'immeubles d'un promoteur qui était un de nos fiduciaires. Les films de Ron Rice, Stan Brakhage, Gregory Markopoulos et Harry Smith n'avaient probablement jamais été vus par un public aussi innocent. De même pour le *light show* d'USCO que nous avons organisé à l'aéroport Logan International.

La pire chose que j'eus à faire à l'ICA fut probablement de chaperonner l'exposition présentée par Alan Solomon dans le cadre de l'Exposition universelle de Montréal et que Sue avait décidé de reprendre. Toutes les peintures étaient conçues pour être installées à l'intérieur d'un gigantesque dôme de Bucky Fuller. Elles étaient donc trop grandes pour nous à Newbury Street. Sue dut louer et repeindre le Horticultural Hall, une abomination couleur moutarde située de l'autre côté de la rue du Symphony Hall, à des kilomètres de la scène artistique. Tous ceux qui auraient voulu voir les œuvres l'avait probablement fait à Montréal, ce qui voulait dire que l'exposition ne fut fréquentée que par quelques rares classes d'étudiants en art, la plupart du temps accompagnées par des enseignants à moitié hostiles ou indifférents. Je préférais l'antipathie occasionnelle de ceux à qui il arrivait de montrer du doigt l'énorme Barney Newman, un fond bleu sans aucune variation avec une solide bande rouge verticale partant vers le bas depuis le centre, et qui demandaient: «Qu'est-ce que c'est censé être?» Je répondais: «C'est le retour de Newman à la représentation» et, face au regard vide du professeur, j'expliquais: «C'est le bas de la jambe gauche d'un officier de marine en uniforme.» Ça faisait l'affaire, mais la seule vraie satisfaction que je retirai de cette exposition fut d'apprendre à écrire des poèmes à partir de romans populaires que l'agent des

relations publiques, qui nous avait été prêtée par l'USIA², apportait avec elle au travail et abandonnait sans les lire quand elle partait pour des déjeuners professionnels ou, pour autant que je sache, des séances de shopping.

Paul réussit à nous attirer Elly et moi à San Diego. Nous fimes le trajet avec nos livres et notre fils Blaise, âgé d'un an, dans une vieille Chrysler achetée pour deux cents dollars, et à notre arrivée à Phoenix nous apprîmes qu'on venait de tirer sur Andy Warhol. Le lendemain matin, alors que nous nous préparions à aller à San Diego, nous apprîmes qu'on avait tiré sur Robert Kennedy et qu'il était en train de mourir dans un hôpital de Los Angeles. Une fois arrivés, dans un état quelque peu paranoïaque, à la maison que Paul avait louée pour nous à Solana Beach, nous découvrîmes qu'il nous fallait un réfrigérateur. Nous en achetâmes donc un pour vingt dollars dans un magasin d'occasion quelques pâtés de maisons plus loin, qui était rempli de toutes sortes de bricoles dont un trésor de photos jaunies d'Hitler. Les deux types d'un certain âge qui s'en occupaient écoutaient les informations à la radio. «Il l'a bien mérité», observa le type aux cheveux blancs. L'autre acquiesça d'un hochement de tête.

San Diego était une ville militaire, et l'université était située sur une mesa d'à peu près 1200 hectares d'eucalyptus et de chaparral au nord-est de La Jolla, et servait autrefois de camp d'entraînement de la marine. Les bureaux du département d'art visuel se trouvaient toujours dans de vieux bâtiments en bois à la Camp Matthew, les cours d'atelier étaient donnés dans des huttes Quonset, et la galerie d'art avait pris place dans la salle de bowling des officiers, entièrement remise à neuf avec une moquette taupe et du lambris de séquoia dans tous les coins. C'était la galerie d'art la plus sombre que j'avais jamais vue. Et il n'y avait aucun budget.

Toutefois, faisant appel à mes contacts personnels pendant les deux années suivantes, je suis parvenu à mettre en place quelques expositions significatives. Avec Lawrence Alloway, j'ai pu organiser une grande exposition Fluxus que Lawrence avait personnellement chargée dans un break pour qu'un étudiant nous l'achemine. Et parce que je pensais qu'à la fin des années 1960 les grands exploits de la peinture abstraite touchaient largement à

leur fin, j'ai organisé une exposition sur la représentation post-pop qui montrait des peintres tels que Robert Bechtle, Sylvia Sleigh, Richard Estes et Alex Katz aux côtés de récents travaux pop de Roy Lichtenstein, Warhol et Wesselmann. Nous avons également pris la rétrospective d'Alex Katz organisée par le musée de l'université de l'Utah, pour laquelle j'avais écrit un des essais du catalogue.

L'œuvre de Wesselmann causa son prévisible scandale, parce que la population aisée de San Diego vivait dans des propriétés des années 1950 où même une œuvre amusante du photographe Peter Moore dans l'exposition Fluxus pouvait offenser la communauté locale. Il s'agissait d'une simple photographie en noir et blanc montrant à l'échelle une jeune femme bien sagement vêtue, imprimée sur un store vénitien qui, si on le tournait, montrait la même jeune femme guindée dans le plus simple appareil. Les journaux télévisés locaux ricanèrent au sujet de la pièce mais se montrèrent trop prudes pour présenter cette image inoffensive.

John Coplans, qui était alors le directeur du Pasadena Art Museum, fouilla dans ses réserves et me prêta un ensemble de Klee, Kandinsky, Kirchner, Feininger et Jawlensky issus de la collection Galka Scheyer et nous aida avec Elly à les empiler dans un break afin de les ramener à notre galerie. Je suis parvenu à monter des expositions avec des sculpteurs processuels plus jeunes comme Richard Serra, Keith Sonnier et Alan Saret parce que je pensais que l'art minimal commençait à se fatiguer. En 1970, Seth Siegelau et Lucy Lippard m'invitèrent à réaliser une exposition éditoriale de huit artistes émergents pour le numéro d'été de *Studio International*. Je faisais partie des six commissaires critiques internationaux, chacun allait avoir huit pages pour leurs artistes dans ce que Seth et Lucy envisageaient comme une cartographie éditoriale exhaustive de l'art conceptuel récent. Charles Harrison et Lucy opérèrent des sélections consciencieuses. Je fus peut-être le plus excentrique, puisque je choisis Dan Graham, Harold Cohen, John Baldessari, Richard Serra, Eleanor Antin, Fred Lonidier, George Nicolaidis et Keith Sonnier. George Nicolaidis est le seul à avoir arrêté. Je pense que mes choix tenaient donc plutôt bien la route. Je montai une exposition des «Artaud Drawings» de Nancy Spero parce que