

LA SCÈNE ET LES ARTS PERSPECTIVES HISTORIQUES

interview de Jacqueline Caux par
Catherine Millet et Anaël Pigeat



Pour conclure ce numéro, nous avons voulu replacer New Settings dans une perspective historique. À travers un entretien qu'elle nous a accordé, Jacqueline Caux revient aux origines des collaborations entre les arts plastiques et les arts de la scène depuis les expériences menées par le Black Mountain College, qui ont elles-mêmes leur origine dans les travaux du Bauhaus.

■ **CM** *Quand, en prévision de cet entretien, nous avons commencé à parler des références historiques pouvant aider à envisager New Settings, j'étais sûre que tu allais me parler du Black Mountain College, mais tu as d'abord évoqué le Bauhaus.*

Lorsque l'on parle des origines de la performance, il y a toujours un point aveugle qui tient au fait que l'on ne remonte jamais jusqu'au Bauhaus. Je considère pourtant que les propositions élaborées par ce mouvement ont été capitales en ce qui concerne les prémisses de la performance. Pourquoi ne revisite-t-on pas ces propositions ? Sans doute parce que le Bauhaus est beaucoup moins bien considéré que le dadaïsme ou le surréalisme qui, eux, sont des mouvements beaucoup plus flamboyants. Le Bauhaus a pourtant engendré des théorisations qui, bien que moins spectaculaires, n'en ont pas moins été très fécondes. Par exemple, le Bauhaus a très tôt proposé et développé cette importante notion d'interdisciplinarité qui va se déployer ensuite dans la performance. J'ai toujours trouvé que le Bauhaus avait eu une posture politique forte, due notamment à sa philosophie basée sur des notions d'inclusion, alors même qu'il se déployait dans un État nazi dont toute la politique était basée sur des notions d'exclusion. D'ailleurs, en 1933, la Gestapo – qui lui reprochait entre autres son passé communiste – effectue une perquisition dans ses locaux de Berlin et ferme le Bauhaus. De nombreux artistes s'exilent alors à Tel-Aviv et aux États-Unis, notamment à Chicago où ils ouvrent, en 1937, le New Bauhaus.

Je mets aussi en relation les propositions de

New Settings avec cette autre particularité du Bauhaus, qui est la présence, dans ce groupe, de nombreux architectes. Il suffit d'en citer quelques-uns : Walter Gropius qui en a pris la direction en 1919, suivi par Hannes Meyer en 1928, puis par Ludwig Mies van der Rohe en 1930, ou encore Frank Lloyd Wright, mais aussi un photographe tel que Laszlo Moholy-Nagy, des peintres tels que Vassily Kandinsky ou Paul Klee ou encore le scénographe Oscar Schlemmer...

CM *Cette conception était déjà ancrée en Allemagne. En amont du Bauhaus, il y a aussi l'esthétique expressionniste, avec, par exemple, au cinéma, le Cabinet du docteur Caligari (Robert Wiene, 1920) et ses extraordinaires décors peints.*

C'est exact, mais il est si souvent dit que le happening est né en 1952... Pourtant, dès 1948, au Black Mountain College, Josef Albers – l'un des maîtres du Bauhaus – animait des sessions de printemps et d'été auxquelles ont participé des artistes tels que John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Arthur Penn, Mark Tobey, Buckminster Fuller... Les interactions, les expérimentations, les collaborations y furent très intenses, on ne peut les oblitérer au seul profit du premier happening de 1952. Il est plus que probable que les germes de cet événement se sont développés au cours de ces sessions de 1948 où se sont croisés la dynamique du progressisme américain et le modernisme européen.

En avril 1948, John Cage y joua la première version complète de ses *Sonates et Interludes pour piano préparé*, il y donna aussi la représentation du *Piège de Méduse* d'Erik Satie, avec Buckminster Fuller en Baron Méduse, Elaine de Kooning en Frisette, Merce Cunningham en Jonas ; il y composa *In a Landscape*... En 1948, le poète Charles Olson y donnait sa première longue lecture publique. Pourquoi ne pas envisager qu'il ait pu inspirer John Cage ? Cette période et ces rencontres ont été, en tout cas, suffisamment importantes pour John Cage pour qu'il écrive, en 1950, une pièce en hommage à Josef et Anni Albers : *Six Melodies for Violin and Keyboard*.

Page de gauche/page left : « Birds of America or Gardens Without Walls » 1960. Chorégraphié et interprété par : Anna Halprin et la Dancers' Workshop Company (John Graham, Daria Halprin, Rana Halprin, A. A. Leath, etc.). Musique : LaMo. International Avant-Garde Arts Festival, Vancouver, British Columbiante Youn. (Ph. DR)

Ci-contre/left : Robert Wilson. « Einstein on the Beach ». 1976. Sheryl Sutton et Lucinda Childs. (Ph. Philippe Gras)



Lorsque j'ai effectué des recherches, dans les archives de San Francisco, sur la chorégraphe et pionnière de la *post-modern dance* Anna Halprin – pour l'exposition *À l'origine de la performance* (2010) que je préparais pour le musée d'art contemporain de Lyon –, je suis tombée sur un texte magnifique portant sur le rapport à l'espace, du point de vue d'une chorégraphe et du point de vue d'un architecte. Ce texte, Anna Halprin l'a écrit en 1953 avec son mari Lawrence Halprin, ami de Walter Gropius. Entre 1953 et 1955, ils ont d'ailleurs organisé chez eux, à Kentfield, des séances de travail réunissant architectes et danseurs. Au cours de ces workshops, il s'est passé des choses magnifiques ! Par exemple, une nuit de pleine lune, les architectes avaient déployé sur une colline un très long et épais plastique transparent. Au sommet de la colline, ils avaient disposé des grands tonneaux remplis d'eau. Ils avaient aussi accroché une très longue corde qui descendait, en suivant les dénivellations du plastique, jusqu'au bas de cette pente. Les danseuses étaient nues et attendaient au pied de la corde. À un moment donné, Anna Halprin a demandé aux architectes de renverser les tonneaux d'eau. Alors les danseuses, aidées par l'eau qui

ruisselait sur le plastique – ce qui leur permettait de glisser aisément sur celui-ci – ont commencé à grimper, en s'aidant de la corde, jusqu'au sommet de la colline. Sous la lumière de la lune, elles ressemblaient à des poissons d'argent ! Avec cette proposition commune, l'espace, la danse et le mouvement se rencontraient avec bonheur. Il faut noter que ces expérimentations ne s'adressaient qu'à un petit groupe d'amis et d'artistes. Elles s'inscrivaient dans les recherches quotidiennes menées par cette fédératrice qui aura regroupé autour d'elle, dès la fin des années 1950, un sculpteur tel que Robert Morris, un poète tel que James Broughton, un cinéaste tel que Stan Brackhage, des acteurs tels que A. A. Leath ou John Graham, des musiciens tels que La Monte Young et Terry Riley et des danseuses telles que Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown... Il s'agissait alors, pour elle, comme pour d'autres artistes, d'expérimenter pour le plaisir d'expérimenter. Ce besoin ne répondait à aucune commande et encore moins à la notion de projet...

Je souhaiterais préciser ici que j'ai toujours établi une filiation entre le Black Mountain College, implanté en Caroline du Nord de 1933 à 1957, et la New School for

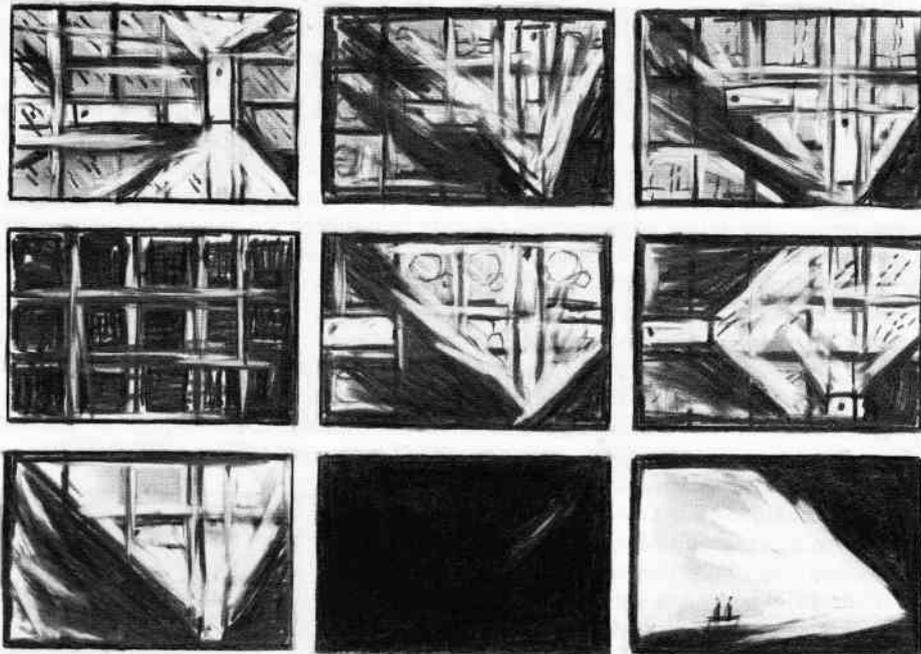
Social Research installée à New York. C'est dans cette New School – fondée en 1919 et qui avait elle aussi des liens très forts avec l'Europe – que John Cage a enseigné de 1956 à 1961. C'est là aussi que venait George Maciunas – le futur instigateur de Fluxus –, ainsi que nombre d'artistes qui allaient former le Judson Dance Theater.

AP *Ce qui s'est passé à Paris dans les années 1920 avec les Ballets russes de Serge Diaghilev, Erik Satie et Picasso se situe donc dans une autre généalogie, où chacun reste davantage à sa place. Ces différents registres de collaborations, on les retrouve dans New Settings.* En effet, je respecte infiniment les Ballets russes qui ont joué un rôle important de 1909 à 1929, mais la rencontre ne s'est pas faite avec le monde américain. Les problématiques n'étaient pas les mêmes. Pour moi, ils sont en quelque sorte emblématiques de ce qui se passait alors en Europe, avec, en effet, les collaborations de Picasso pour le ballet *Parade* sur une musique d'Erik Satie et un poème de Jean Cocteau.

Robert Wilson et Philip Glass, 1975. (Ph. DR)



Comme vous le mentionnez, il y a bien différents registres de collaborations dans New Settings. Parfois, des éléments totalement antinomiques parviennent à se rejoindre dans le moment même de la création, comme c'est le cas dans la pièce *Voleuse* (2012), où une proposition simple et élégante satisfait à la fois la relation aux arts plastiques et la relation à la danse. Cette pièce est le fruit d'une rencontre entre une architecte, Virginie Mira, et une danseuse, Julie Nioche. Virginie Mira a imaginé un élément sculptural : une hélice qui monte et qui descend dans l'espace, permettant aux danseuses de littéralement voler dans les airs... Mais il faut préciser qu'elles collaborent depuis plus longtemps que d'autres duos. Une autre réalisation a aussi retenu mon attention : la collaboration entre Jonah Bokaer et Daniel Arsham pour *Curtain* (2012) dans lequel Daniel Arsham répand une sorte de glu, une matière qu'il qualifie de non-newtonienne, avec laquelle il sculpte des formes sur le plateau pendant toute la durée du spectacle.



TENTATIVES DE DÉFINITION

CM *New Settings* ne relève ni de la performance, ni du happening qui utilise un espace ouvert, ce n'est pas un hasard si Allan Kaprow se référait à Pollock.

On est toujours embarrassés lorsqu'il s'agit de faire la différence entre performance et happening. Je perçois le happening comme plus violent et plus contestataire que la performance ; performance et happening ne prennent pas appui sur les mêmes idéologies.

AP *Beaucoup des acteurs de New Settings* ne se définissent pas non plus comme chorégraphe, metteur en scène ou sculpteur.

Nous sommes habitués, depuis longtemps, à la rencontre entre les arts de la scène et la musique, sans doute parce que ces deux modes d'expression se réfèrent au temps. Avec *New Settings* et la rencontre des arts de la scène avec des plasticiens, c'est du rapport à l'espace qu'il s'agit... C'est un questionnement certainement plus difficile à résoudre. C'est sans doute pourquoi, en ce qui concerne les diverses propositions que j'ai pu voir, il me semble que l'on se trouve souvent devant une aporie. Ce que j'observe, c'est surtout un glissement des arts plastiques vers la scénographie. À quel moment ces plasticiens deviennent-ils des scénographes ? Où se trouve le curseur ?

PRODUCTION

CM *Comment s'était constitué le groupe qui a créé Einstein on the Beach, spectacle pluridisciplinaire exemplaire ?*

Le spectacle a été le fruit de la rencontre de Philip Glass, de Lucinda Childs, d'Andrew de Groat et du metteur en scène Robert Wilson,

qui est aussi un plasticien, puisqu'il y a chez lui, au même titre que chez James Turrell, un véritable travail avec la lumière. Étrangement, ces artistes n'ont pas vraiment travaillé ensemble. Robert Wilson leur donnait, lors de leurs rencontres hebdomadaires, des schémas et des indications plutôt succinctes. Ils répétaient bien de temps à autre, mais ce n'est vraiment qu'à Avignon, en 1976, qu'ils ont vu le spectacle en entier pour la première fois, et ce fut, pour eux, une extraordinaire surprise. Parfois, quelque chose prend forme entre des artistes très puissants qui se comprennent à demi-mot. Ensuite, je ne sais pas s'ils peuvent vraiment expliquer pourquoi cela a si bien fonctionné. Mais il y a une chose que ces artistes avaient en commun : leur intérêt pour cette notion de processus que Josef Albers avait déjà revendiquée.

AP *Le risque et le doute font partie de l'expérience de New Settings. Dans les représentations d'Einstein on the Beach au Châtelet l'année dernière, il y avait une grande perfection technique de la lumière et des décors, mais on imagine que les premières représentations étaient, elles aussi, bien plus fragiles.*

JC Cette fragilité était à l'origine même du projet et de manière revendiquée. Terry Riley me disait encore récemment que, sans risques, il n'y a pas d'art. Pourtant, aujourd'hui, un artiste n'a plus trop le droit de rater : cela lui coûte trop cher !

Pour financer *Einstein*, ils se sont tous endettés, Philip Glass a été chauffeur de taxi jusqu'au début des années 1980, et puis Andy Warhol a joué un rôle très important :

Robert Wilson. « Einstein on the Beach ». Storyboards (détail). 1975. Fusain sur papier. 13 dessins. 33 x 45 cm chacun. 33 x 591 cm l'ensemble. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York. Coll. Centre Pompidou MNAM Charcoal on paper

il a donné plusieurs toiles à Robert Wilson afin qu'il les vende pour financer le spectacle. Ce sont d'ailleurs le plus souvent les plasticiens, comme Richard Serra pour Philip Glass ou Sol LeWitt pour Steve Reich, qui ont aidé les musiciens minimalistes, qui les ont invités à jouer dans les galeries où ils exposaient... L'interdisciplinarité existait aussi dans le champ économique.

AP *Une structure privée, Art Service International, fondée par Bénédicte Pesle, a énormément aidé à la diffusion de cette génération d'artistes américains en Europe.*

Bénédicte Pesle et Michel Guy, fondateur du Festival d'Automne à Paris en 1972 – puis secrétaire d'État à la Culture de 1974 à 1976 – partaient ensemble aux États-Unis et revenaient en ayant écumé tout ce qui se passait à New York. C'était, c'est vrai, une époque d'effervescence invraisemblable. Ils ont joué un rôle capital vis-à-vis d'une foule d'artistes qu'ils ont aidé à émerger. Michel Guy a commencé à inviter nombre de ces artistes à Paris, Steve Reich dès 1973, puis Robert Wilson... Il se passait également beaucoup de choses passionnantes au centre américain du boulevard Raspail, où nombre d'artistes venaient présenter leurs performances. L'écho que ces artistes ont alors trouvé en France a permis qu'ils soient regardés avec plus d'intérêt aux États-Unis,

TERRITOIRES**CM** *Les nouvelles technologies jouent-elles un rôle aujourd'hui ?*

J'ai été étonnée que les technologies récentes n'aient pas été davantage utilisées dans New Settings, qu'il n'y ait pas eu de propositions plus futuristes de la part des artistes. Je ne parle pas des projections, des vidéos, que l'on trouve dans différents spectacles. Ne pourrait-on pas utiliser des imprimantes 3D ou des hologrammes par exemple ?

AP *Dans un autre domaine, certains artistes de New Settings se sont intéressés à la recherche scientifique. Par exemple, le projet de Julius von Bismarck et Gilles Jobin, Quantum (2013), né à la suite d'une résidence qu'ils faisaient chacun au Cern à Genève.*

En effet, mais ces liens ne sont pas encore assez nombreux. Dans les années 1960, le chef d'orchestre Hermann Scherchen avait créé les Étés de Gravesano, en Suisse, où il faisait se rencontrer Iannis Xenakis – dont on connaît l'intérêt pour l'architecture –, Pierre Schaeffer, Luc Ferrari et des scientifiques. Plus récemment, en 2003, Laurie Anderson a été invitée en résidence à la Nasa, où elle a créé la performance *End of the Moon*. Jeff Mills, avec lequel j'ai collaboré pour notre film *Man From Tomorrow*, a été invité au Japon, l'année dernière, pour une rencontre avec l'astronaute Mamoru Mohri, qui a été très fructueuse pour la réalisation de son projet *Where Light Ends*.

CM *Qu'en est-il du texte dans ces spectacles ? Je pose la question en référence à Bernardo Montet, par exemple, qui avait fait appel à Pierre Guyotat pour Issè Timossé, en 1997.*

Le texte et la danse cohabitent très bien. Anna Halprin travaillait déjà avec des poètes au moment où elle a demandé à ses danseurs de parler à la fin des années 1950. Simone Forti a réalisé de merveilleuses jonctions, notamment dans les pièces où elle danse sur des journaux en lisant les titres du jour qui sont sous ses pieds. En 2005, Xavier Leroy a réalisé une conférence dansée, intitulée *Product of Circumstances*, qui revient sur ses études de biologie. Le verbe part dans l'espace en même temps que le corps se meut. Dans New Settings, des propositions de cet ordre ont aussi été réalisées, notamment *Writing Spaces* de Stéfane Perraud et Eli Commins, au cours de laquelle des textes étaient modifiés en temps réels grâce à des tablettes tactiles.

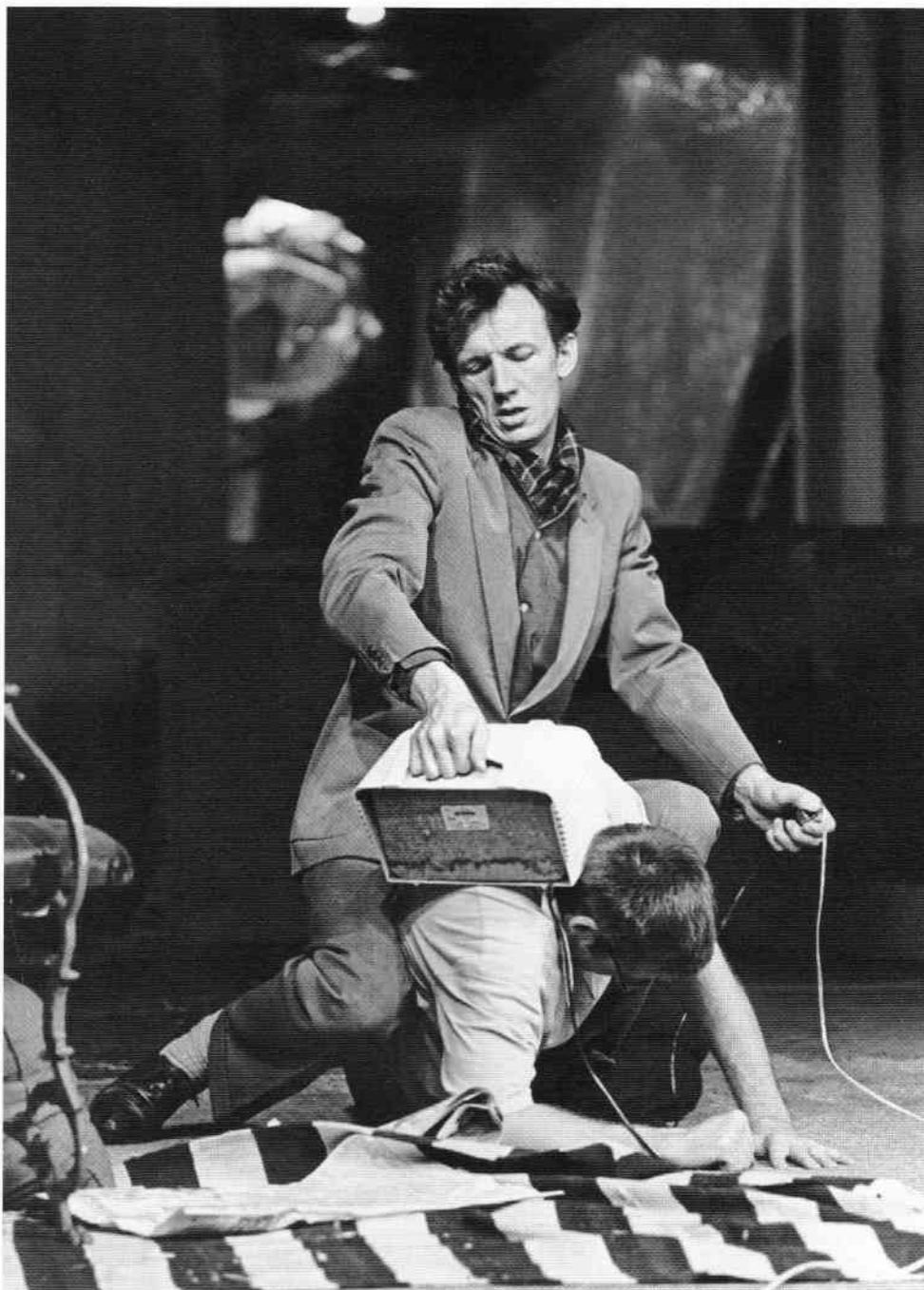
AP *Aujourd'hui, certains plasticiens créent des spectacles entiers, comme Alexandre Singh, qui vient de montrer The Humans au Festival d'Avignon. Et l'exposition elle-même devient souvent une scène – celle de*

Pierre Huyghe au Centre Pompidou par exemple. Les territoires artistiques se mélangent vraiment de plus en plus.

Exactement. Il y a aussi cet autre phénomène qui n'est pas sans me troubler : pour échapper à l'éphémère, on tente de muséifier la performance. Marina Abramovic est même en train de créer un Institut de préservation de la performance dans l'État de New York. Des expositions qui, elles aussi, devaient être éphémères, sont reprises. Ce fut le cas de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme*, de 1969, lors de la dernière Biennale de Venise, où encore *Magiciens de la Terre*, de 1989, actuellement évoquée au Centre Pompidou. Ne peut-on plus vivre l'éphémère ? ■

Jacqueline Caux est réalisatrice de films dans différents domaines : courts-métrages expérimentaux et longs-métrages sélectionnés dans de nombreux festivals internationaux. Elle a participé à l'organisation de plusieurs festivals de musiques actuelles. Elle est aussi l'auteur de livres d'entretiens avec des artistes essentiels du 20^e siècle. Un DVD sur Anna Halprin sortira cet automne comprenant deux de ses films : *Out of Boundaries (Hors limites)* et *Who Says I Have To Dance in a Theater (Qui a dit que je devais danser dans un théâtre)* [sur commande sur le site jacquelinecaux.com].

Ci-dessous et page de droite / below and page right: Anna Halprin, « Apartment 6 », 1965. Avec deux acteurs: John Graham et A.A. Leath. (Ph. DR) "Apartment 6" with two actors.



Perspectives on Performing Arts and Other Arts

To conclude this issue, we wanted to consider *New Settings* in a historical perspective. In an interview given for the occasion, Jacqueline Caux traces collaboration between the visual arts and the performing arts back to the experiments at the Black Mountain College which, she points out, were themselves rooted in the work of the Bauhaus.

CM *When, before this conversation, we started talking about the historical references that would provide a context for *New Settings*, I was sure that you were going to talk about the Black Mountain College, but you started with the Bauhaus.*

When we talk about the origins of performance there is always a blind spot: we never

go back all the way to the Bauhaus, and yet for me the ideas that this movement put forward were capital as regards the beginnings of performance. Why do we never go back to those proposals? No doubt because the Bauhaus doesn't enjoy the same prestige as Dada and Surrealism, which were much more flamboyant as movements go. And yet the Bauhaus did produce some theoretizations that, if less spectacular, were no less fecund for all that. For example, the Bauhaus was a very early elaborator and proponent of the important notion of interdisciplinarity, which was later deployed in performance.

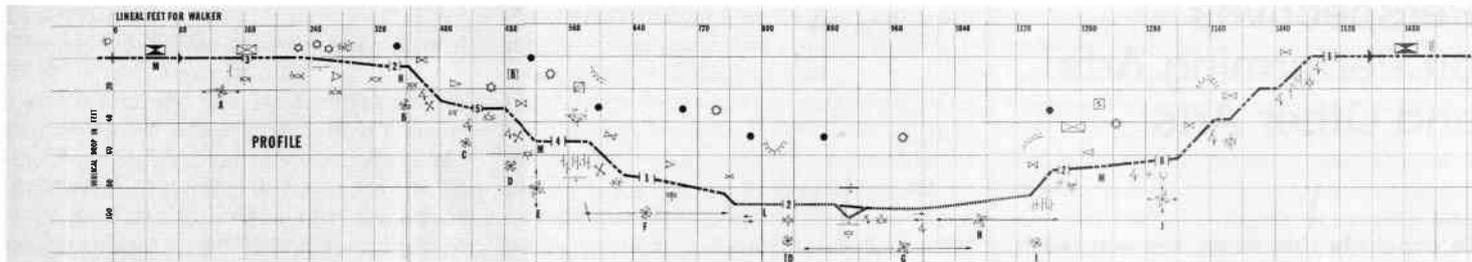
I have always felt that the Bauhaus had a strong political position, due notably to the importance of inclusiveness in its philosophy, in contrast with the Nazi state whose politics was wholly rooted in notions of exclusion. In 1933, in fact, the Gestapo—which attacked the movement's Communist background—conducted a search in the Berlin offices and closed the Bauhaus down. Many of the artists went into exile in Tel Aviv and in the United States, especially in Chicago, where they opened the New Bauhaus in 1937.

Another point on which I would link the ideas in *New Settings* to the Bauhaus is the prominence of architects in that group: to name but a few, Walter Gropius became director in 1919 and was followed by Hannes Meyer in 1928, then by Ludwig Mies van der Rohe in 1930. Then there was Frank Lloyd Wright. Then of course there was the photographer Laszlo Moholy-Nagy, painters such as Wassily Kandinsky and Paul Klee, and the stage designer Oscar Schlemmer...

CM *That conception had deeper roots in Germany. Before the Bauhaus there was the Expressionist aesthetic, notably in cinema. I'm thinking of *The Cabinet of Doctor Caligari* and its extraordinary painted sets.*

That's quite true, but it is so often said that happenings began in 1952, and yet, as of 1848, at the Black Mountain College, Josef Albers—one of the masters at the Bauhaus—took spring and summer sessions involving artists like John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Arthur Penn, Mark Tobey, and Buckminster Fuller. The interactions, experiments and collaborations were pretty intense there, they can't be written out of the story to make way for the first happening in 1952. It is more than likely that the





seeds for that event were sown during those sessions of 1948, when the dynamic of American progressivism came together with European modernism.

In April 1948, John Cage played his first complete version of his *Sonatas and Interludes for prepared piano* there. He also performed *Le Piège de Méduse* by Erik Satie, with Buckminster Fuller as the Baron Méduse, Elaine de Kooning as Frisette, and Merce Cunningham as Jonas. It was also where he composed *In a Landscape*. In 1948, too, the poet Charles Olson gave his first extended public reading there. Why shouldn't we imagine that he might have inspired Cage? This period and these encounters were certainly important enough to Cage for him to write a piece in homage to Josef and Anni Albers, *Six Melodies for Violin and Keyboard*, in 1950.

When I was doing research in the San Francisco archives on the choreographer and pioneer of Post-Modern Dance Anna Halprin—this was for the exhibition I was preparing for the Musée d'Art Contemporain in Lyon, *À l'origine de la performance*—I came across a magnificent text about the relation to space, about the viewpoint of a choreographer and that of an architect. Halprin wrote this text in 1953 with her husband Lawrence Halprin, a friend of Walter Gropius. Between 1953 and 1955, in fact, they organized working sessions with architects and dancers at their home in Kentfield. Some wonderful things happened during those workshops! For example, one night when there was a full moon the architects spread a very long, thick piece of transparent plastic over the hill. At the top of the hill they placed big barrels filled with water, and they had attached a very long rope that followed the plastic down to the bottom of the slope. The dancers were naked, waiting at the end of the rope. At an agreed moment, Halprin asked the architects to pour out the water from the barrels. Then, helped by the water flowing over the plastic, which made it easier to slide over, the dancers starting climbing up to the top of the hill using the rope. In the moonlight they looked like silver fish. Space, dance and movement all came felicitously together in this joint proposal.

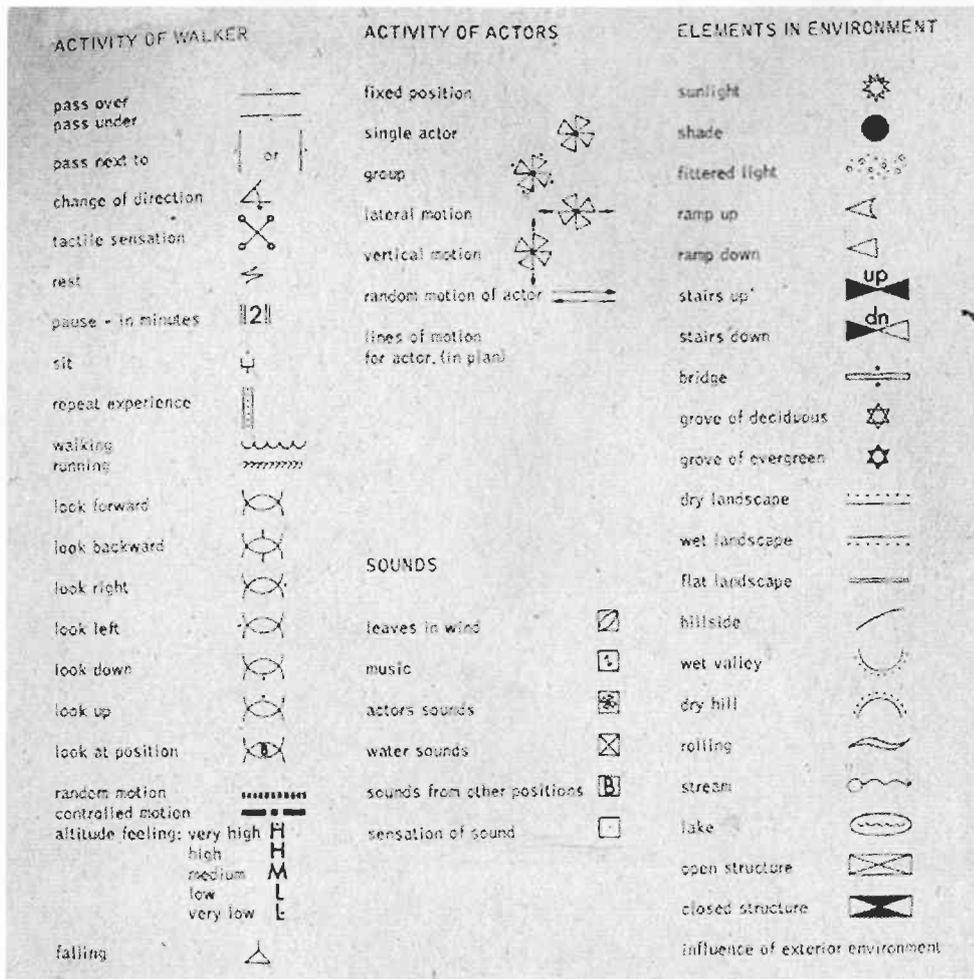
It should be noted that these experiments were aimed at a small group of friends and artists. They were part of the everyday researches carried out by this woman who, starting in the late 1950s, could bring together the sculptor Robert Morris, the poet James Broughton, the filmmaker Stan Brakhage, actors like A. A. Leath and John Graham, the musicians La Monte Young and Terry Riley, and dancers Simone Forti, Yvonne Rainer, and Trisha Brown. For her, as for other artists at the time, this was experiment for the pleasure of experiment. There were no commissions behind this, let alone the idea of a project.

I want to make it clear that I have always established a connection between Black Mountain College, operational in North Carolina from 1933 to 1957, and the New School for Social Research in New York. It was at this

New School—it was founded in 1919 and had strong connections with Europe—that John Cage taught from 1956 to 1961. That was also where George Maciunas, the future instigator of Fluxus, used to come, along with many of the artists who went on to set up the Judson Dance Theater.

AP *What happened in Paris in the 1920s around Serge Diaghilev, Erik Satie and Picasso belongs in a different genealogy, where the participants stick to their roles more. That said, there are different kinds of collaborations in New Settings, too.*

Yes, I have infinite respect for the Ballets Russes which played an important role from 1909 to 1929, but there was no connection with the American world. The problematics were not the same. For me, they are in a sense emblematic of what was happening in



Partitions d'A. Halprin. Début des années 1960. (Ph. DR) Scores by Anna Halprin from the early 1960s.



Anna Halprin. « Paper Dance », 2006 (reprise de la performance de 1965) dans l'exposition « À l'Origine de la Performance » (commissaire Jacqueline Caux, 2010) au musée d'art contemporain de Lyon. *Reprise of the 1965 performance in "A l'Origine de la Performance"*.

Europe with, effectively, Picasso's contribution to the ballet *Parade* to music by Erik Satie and a poem by Jean Cocteau.

As you say, there are some very different kinds of collaboration in *New Settings*. Sometimes, elements that are completely antithetical manage to come together at the moment of creation, as in the piece *Voleuse* (2012), in which a simple and elegant proposition fulfills the relation both to the visual arts and to dance. That piece was the result of an encounter between an architect, Virginie Mira, and a dancer, Julie Nioche. Virginie Mira came up with a sculptural element: a propeller that goes up and down in space, enabling the dancers to literally fly through the air. But here we must point out that they had been collaborating much longer than other duos. Another realization that caught my attention was the collaboration between Jonah Bokaer and Daniel Arsham for *Curtain*, in which Daniel Arsham spreads a kind of glue, a material that he describes as neo-Newtonian, with which he sculpts forms on the stage throughout the show.

CM *New Settings* is not performance, nor is it a kind of happening, which uses an open space. There was a reason Allan Kaprow referred to Pollock.

It's always complicated when you try to make the distinction between performance and happening. I see a happening as being more violent and more contestatory than performance. The performance and the happening have different ideological underpinnings.

AP As Pascale Henrot and Catherine Tsekenis have observed, many of the performers in *New Settings* refuse to define themselves as a choreographer, say, or a director or sculptor. They see themselves, rather, as artists.

We have long been used to encounters between the performing arts and music, no doubt because these two modes of expression refer to time. With *New Settings*, the performing arts meet visual arts and it is the relation to space that is in play. The questions here are much harder to answer, no doubt. That is probably why, as regards the various propositions I have been able to see, I think that we are often confronted with an insoluble problem. What I observe is above all a shift towards theater in the visual arts. At what point do these visual artists become theater designers? Where do we put the cursor?

PRODUCTION

CM How did the group that created *Einstein on the Beach*, an exemplary multidisciplinary show, come into being?

That show came out of the encounter between Philip Glass, Lucinda Childs, Andrew de Groat and the director Robert Wilson, who is also an artist insofar as his work, like that of James Turrell, involves real work on light. Oddly enough, those two artists have never really worked together. At their weekly meetings, Wilson gave them plans and indications that were rather succinct. They rehearsed from time to time but it was only really at Avignon, in 1976, that they saw the show as a whole for the first time, and it came as an extraordinary surprise to them. Sometimes, something comes into being between very strong artists who understand each other implicitly. Afterwards, I don't know if they can really explain why it worked so well. But there is one thing that these artists had in common: their interest in this notion of process, which Josef Albers had already asserted.

AP In *New Settings* indeterminacy and the risk of failure are part of the experience. In the performances of *Einstein on the Beach* at Le Châtelet last year, the light and sets had real technical perfection, but I imagine the first performances were much more fragile.