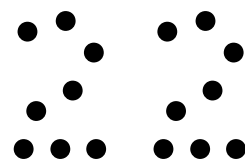


15 € (FR) / 16 € (BE, IT, NL, Port. Cont, SP)  
17 € (AU, DE) / £ 13.90 (UK) / 20 CHF (CH)



# PALAIS



Le magazine du Palais de Tokyo *The magazine of the Palais de Tokyo*

I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO  
I ♥ JOHN GIORNO

**UGO RONDINONE: I ♥ JOHN GIORNO**



DANS L'ŒIL DU FLÂNEUR



Pour information :  
01 40 17 47 00  
Hermes.com





MAIN SECTION

11R ELEVEN RIVINGTON, New York; 22,48M², Paris; 3+1, Lisbon; 401CONTEMPORARY, Berlin; A GENTIL CARIOCA, Rio de Janeiro; SAMY ABRAHAM, Paris; ADN, Barcelona; SABRINA AMRANI, Madrid; ANALIX FOREVER, Geneva; APALAZZO, Brescia; ARRONIZ, Mexico City; ARTERICAMBI, Verona; ALFONSO ARTIACO, Napoli; ENRICO ASTUNI, Bologna; BALICE HERTLING, Paris; BARIL, Cluj-Napoca; ANNE BARRAULT, Paris; BENDANA | PINEL, Paris; ISABELLA BORTOLOZZI, Berlin; THOMAS BRAMBILLA, Bergamo; BRAND NEW GALLERY, Milano; BRAVERMAN, Tel Aviv; BUGADA & CARGNEL, Paris; CAR DRDE, Bologna; LUCIANA CARAVELLO, Rio de Janeiro; CHERT, Berlin; HEZI COHEN, Tel Aviv; COLLICALIGREGGI, Catania; CONTINUA, San Gimignano, Beijing, Les Moulins, La Habana; COPPERFIELD, London; RAFFAELLA CORTESE, Milano; GUIDO COSTA PROJECTS, Torino; CURRO Y PONCHO, Guadalajara; MONICA DE CARDENAS, Milano, Zuoz, Lugano; DE' FOSCHERARI, Bologna; TIZIANA DI CARO, Napoli; UMBERTO DI MARINO, Napoli; GALLERY EM, Seoul; EX ELETTROFONICA, Roma; MARIE LAURE FLEISCH, Roma; FRUTTA, Roma; CHRISTOPHE GAILLARD, Paris; BRUCE HAINES, MAYFAIR, London; EMMANUEL HERVÉ, Paris; ANDREAS HUBER, Vienna; IBID., London, Los Angeles; IN ARCO, Torino; MARTIN JANDA, Vienna; ANTONIA JANNONE, Milano; RODOLPHE JANSSEN, Brussels; JEANROCH DARD, Brussels, Paris; KALFAYAN, Athens, Thessaloniki; GEORG KARGL, Vienna; PETER KILCHMANN, Zurich; ELENI KORONEOU, Athens; KOW, Berlin; LAST RESORT, Copenhagen; LAVERONICA, Modica; EMANUEL LAYR, Vienna; LE GUERN, Warsaw; ANTOINE LEVI, Paris; JOSH LILLEY, London; MA2GALLERY, Tokyo; MAGAZZINO, Roma; NORMA MANGIONE, Torino; PRIMO MARELLA, Milano; MARSO, Mexico City; MASSIMODELUCA, Mestre-Venezia; GABRIELLE MAUBRIE, Paris, MAZZOLENI, Torino, London; MAZZOLI, Modena; MARIO MAZZOLI, Berlin; MENDES WOOD DM, Sao Paulo; EVA MEYER, Paris; MIND SET ART CENTER, Taipei; FRANCESCA MININI, Milano; MASSIMO MININI, Brescia; MITTERRAND, Paris; MONITOR, Roma, New York; MOTHER'S TANKSTATION, Dublin; FRANCO NOERO, Torino; LORCAN O'NEILL, Roma; ON THE MOVE, Tirana; OTTO ZOO, Milano; P420, Bologna; ALBERTA PANE, Paris; ALBERTO PEOLA, Torino; PERES PROJECTS, Berlin; RAFAEL PEREZ HERNANDO, Madrid; GIORGIO PERSANO, Torino; PHOTO&CONTEMPORARY, Torino; PINKSUMMER, Genova; PM8, Vigo; PODBIELSKI CONTEMPORARY, Berlin; GREGOR PODNAR, Berlin; JEROME POGGI, Paris; POLANSKY, Prague; ANCA POTERASU, Bucharest; PRODUZENTENGALERIE HAMBURG, Hamburg; PROFILE, Warsaw; PROMETEOGALLERY, Milano, Lucca; PROYECTOS MONCLOVA, Mexico City; PSM, Berlin; REPETTO, London; RIZOMI\_ART BRUT, Torino; ROTWAND, Zurich; LIA RUMMA, Milano, Napoli; STUDIO SALES DI NORBERTO RUGGERI, Roma; RICHARD SALTOUN, London; SIDE 2, Tokyo; SMAC, Stellenbosch, Cape Town; SOMMER, Tel Aviv; SPAZIOA, Pistoia; SPROVIERI, London; MICHAELA STOCK, Tel Aviv; Vienna; SULTANA, Paris; SVIT, Prague; TAIK PERSONS, Berlin; JOSEPH TANG, Paris; TIMOTHY TAYLOR, London; THE GALLERY APART, Roma; ELISABETH & KLAUS THOMAN, Innsbruck; CATERINA TOGNON, Venezia; TORRI, Paris; TUCCI RUSSO, Torre Pellice; VARTAI, Vilnius, FEDERICO VAVASSORI, Milano; VISTAMARE, Pescara; WALDBURGER WOUTERS, Brussels; WILKINSON, London; JOCELYN WOLFF, Paris; LEO XU, Shanghai; ZAK | BRANICKA, Berlin

NEW ENTRIES

ALLEN, Paris; ROLANDO ANSELMi, Berlin; PIERO ATCHUGARRY, Pueblo Garzon; BALZER PROJECTS, Basel; LAURENCE BERNARD, Geneva; CENTRAL, Sao Paulo; CINNNAMON, Rotterdam; BIANCA D'ALESSANDRO, Copenhagen; EASTWARDS PROSPECTUS, Bucharest; DANIEL FARIA, Toronto; FEUER/MESLER, New York; GIORGIO GALOTTI, Torino; HESTER, New York; MICHAEL JON, Miami, Detroit; KNOERLE & BAETTIG, Winterthur; ALEXANDER LEVY, Berlin; LAURENT MUELLER, Paris; OPERATIVA, Roma; ORNIS A., Amsterdam; BERTHOLD POTT, Cologne; PROYECTO PARALELO, Mexico City; RIZZUTOGALLERY, Palermo; DEBORAH SCHAMONI, Munich; TOMORROW, New York

PER4M

JULIE BENA → JOSEPH TANG, Paris; JULIEN BISMUTH → EMANUEL LAYR, Vienna; CHRISTIAN FALSNAES → PSM, Berlin; FLAVIO FAVELLI → FRANCESCA MININI, Milano + STUDIO SALES DI NORBERTO RUGGERI, Roma; KASIA FUDAKOWSKI → CHERT, Berlin; CHIARA FUMAI → APALAZZO, Brescia; MASSIMO GRIMALDI → ZERO, Milano; WILLIAM HUNT → ROTWAND, Zurich; ANNIKA KAHRS → PRODUZENTENGALERIE HAMBURG, Hamburg; FRANCESCO PEDRAGLIO → NORMA MANGIONE, Torino; OSCAR SANTILLAN → COPPERFIELD, London; IZA TARASEWICZ → BWA WARSZAWA, Warsaw

PRESENT FUTURE

BASEL ABBAS + RUANNE ABOU-RAHME → CARROLL/FLETCHER, London; RACHAL BRADLEY → GREGOR STAIGER, Zurich; ADAM BROOMBERG + OLIVER CHANARIN → LISSON, London, Milano, New York; ALINA CHAIDEROV → ANTOINE LEVI, Paris; DANILO CORREALE → RAUCCI/SANTAMARIA, Napoli; KIT CRAIG → ARCADE, London; DAIGA GRANTINA → JOSEPH TANG, Paris; HAZEM HARB → ATHR, Jeddah; EWA JUSZKIEWICZ → LOKAL\_30, Warsaw; HAYV KAHRAMAN → THE THIRD LINE, Dubai; YAZAN KHALILI → LAWRIE SHABIBI, Dubai; INGRID LUCHE → AIR DE PARIS, Paris; ELENA NEMKOVA → GALERIE SISSO, Paris; MARZENA NOWAK → GREGOR PODNAR, Berlin; KATIE PATERSON → PARAFIN, London; HANNAH PERRY → SEVENTEEN, London; RODEL TAPAYA → ARNDT, Berlin, Singapore; IZA TARASEWICZ → BWA WARSZAWA, Warsaw; DENA YAGO → HIGH ART, Paris; NATE YOUNG → MONIQUEMELOCHE, Chicago

BACK TO THE FUTURE

3NOS3 → JAQUELINE MARTINS, Sao Paulo; VINCENZO AGNETTI → ZERO, Milano; JOSEF BAUER → UNTTLD, Vienna; CHU ENOKI → WHITE RAINBOW, London; CLEGG & GUTTMANN → MIRKO MAYER, Cologne; RAYMUNDO COLARES → BERGAMIN & GOMIDE, Sao Paulo; PETER DREHER → KOENIG & CLINTON, New York; LILI DUJOURIE → MICHELINE SZWAJECR, Brussels; CONCHA JEREZ → AURAL, Alicante; RICHARD KERN → GUIDI&SCHOEN, Genova; PIERRE KLOSSOWSKI → ISABELLA BORTOLOZZI, Berlin + CABINET, London; JÜLIUS KOLLER → GB AGENCY, Paris; MAURIZIO MOCHETTI → FURINI, Arezzo + GIOVANNI BONELLI, Milano; ALICE NEEL → AUREL SCHEIBLER, Berlin; LETICIA PARENTE → JAQUELINE MARTINS, Sao Paulo; MARIA PININSKA-BERES → MONOPOL, Warsaw; VETTOR PISANI → CARDELLI E FONTANA, Sarzana; HASSAN SHARIF → ISABELLE VAN DEN EYNDE, Dubai; MICHAEL SMITH → ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS, Amsterdam + DAN GUNN, Berlin; ALDO SPOLDI → ANTONIO BATTAGLIA, Milano; SUPPORTS/SURFACES → BERNARD CEYSSON, Luxembourg, Paris, Geneva, Saint-Étienne; AMIKAM TOREN → ANTHONY REYNOLDS, London; NANDA VIGO → CÀ DI FRÀ, Milano / ALLEGRA RAVIZZA, Lugano; FRANCO VIMERCATI → RAFFAELLA CORTESE, Milano; ALISON WILDING → KARSTEN SCHUBERT, London

ART EDITIONS

COLOPHONARTE, Belluno; EDITALIA, Roma; EL ASTILLERO, Barcelona; L'ARENGARIO S.B., Gussago; GIORGIO MAFFEI, Torino; DANILO MONTANARI, Ravenna; S.T. FOTO LIBRERIA GALLERIA, Roma

BRANCUSI

BRAQUE

BURNE-JONES

DE CHIRICO

DERAIN

DUNAND

FRANK

GÉRICAULT

GOYA

GRAY

LALANNE

LÉGER

LEGRAIN

MANET

MAN RAY

MATISSE

MIRÓ

MODIGLIANI

MONDRIAN

PICABIA

PICASSO

ROUSSEAU

SEURAT

WARHOL

...

VIVRE POUR L'ART

JACQUES DOUCET

15 OCTOBRE 2015 - 14 FÉVRIER 2016

YVES SAINT LAURENT

Fondation  
PIERRE BERGÉ  
YVES SAINT LAURENT

5 AVENUE MARCEAU - PARIS 16<sup>E</sup>  
MÉTRO : ALMA MARCEAU  
DE 11 H À 18 H (FERMÉ LE LUNDI)  
NOCTURNES LES JEUDIS JUSQU'À 21 H

WWW.ARTISSIMA.IT

FONDAZIONE TORINO MUSEI

REGIONE PIEMONTE  
CITTÀ DI TORINO

FONDAZIONE PER L'ARTE MODERNA  
E CONTEMPORANEA CRT  
COMPAGNIA DI SAN PAOLO  
CAMERA DI COMMERCIO DI TORINO

MAIN PARTNER UNICREDIT  
PARTNERS AON, CTA, GTT,  
GIRARD-PERREGAUX,ILLYCAFFÈ,  
K-WAY, LANCIA, LAURETANA, LEICA,  
REDA, FONDAZIONE SARDI  
PER L'ARTE, PROMOS SCALO MILANO

List updated on 11 Settembre

IN KIND-SPONSORS ARTSY,  
CARLOANGELA, FR-COSTRUZIONI  
GL EVENTS - LINGOTTO FIERE,  
SAGAT, ZAINI MILANO  
OFFICIAL CARRIER GONDRAND  
MEDIA PARTNER LA STAMPA





# ÉDITO

## La vie magnifique

Vie. Il ne reste presque rien des temps vécus, ou du temps perdu, de nos songeries, de nos gestes, de nos œuvres ou de notre vanité, sinon ce mot étrangement bref qui résume notre passage : vie. Mais une vie d’artiste est autre chose. Une vie d’artiste, c’est l’effort fait pour que correspondent les signes et les instants, pour que chaque moment soit significatif d’une esthétique et d’une éthique. Si Ugo Rondinone célèbre la vie dans l’art de John Giorno, c’est pour manifester l’unité entre tous les aspects de son existence – le poète, le modèle, l’ami, l’amant, le performeur, le méditant. Une vie est un labyrinthe, une succession de digressions, de hasards, de rencontres, de chutes et de grâces reçues ou données. Ugo Rondinone invente un espace pour dire la beauté de se perdre dans l’existence de l’ami admiré. En artiste, il fait le portrait de John Giorno et nous invite à visiter avec lui, comme on explore un corps désiré, les moments partagés avec d’autres. Ces épisodes traversent toute l’histoire de l’art des soixante dernières années. On y rencontre les grands poètes Beat qui furent au cœur de la contre-culture américaine dans les années 1950 et 1960, les inventeurs du cut-up, Brion Gysin et William Burroughs, Andy Warhol se lançant dans l’aventure du cinéma underground, les pionniers de la poésie sonore et de la poésie action, tel Bernard Heidsieck, des peintres qui ont marqué notre temps, de Robert Rauschenberg et Jasper Johns aux peintres de la scène new-yorkaise contemporaine, des artistes conceptuels, des musiciens tels Laurie Anderson, Philip Glass, Michael Stipe ou Frank Zappa, mais aussi des moines bouddhistes, des militants... Tant de personnes avec qui John Giorno a partagé des moments de l’existence et... la vie, tout simplement, car c’est la « vie magnifique », chantée par René Crevel, que Ugo Rondinone célèbre dans cette immense œuvre, le portrait de son ami John Giorno.

JEAN DE LOISY  
PRÉSIDENT DU PALAIS DE TOKYO

# EDITORIAL

## Magnificent Life

Life. Almost nothing remains of lived time, or of lost time, of our daydreams, our gestures, our works or our vanity, apart from this curiously curt word that sums up our stay: life. But the life of an artist is something else. The life of an artist involves the effort required to match signs with instants, so that each moment conveys an aesthetic and an ethic. By celebrating the life of the artist John Giorno, Ugo Rondinone has found a way to manifest unity between all the aspects of his existence — as poet, model, friend, lover, performer, and meditator. A life is a maze, a succession of digressions, chances, encounters, downfalls and favours, both received and given. Ugo Rondinone has invented a space to express the beauty of getting lost within the existence of a beloved friend. As an artist, he has made a portrait of John Giorno and is inviting us to visit moments shared with others, alongside him, as you would explore a desired body. These episodes run through the entire history of the art of the past sixty years. We encounter the main Beat poets who were at the heart of 1950s and 1960s American counterculture, the inventors of the cut-up, Brion Gysin and William Burroughs, Andy Warhol starting out on his underground movie adventure, the pioneers of sound poetry and action poetry, such as Bernard Heidsieck, painters who have marked our era, from Robert Rauschenberg and Jasper Johns to painters from the contemporary New York art scene, or else conceptual artists, and musicians such as Laurie Anderson, Philip Glass, Michael Stipe or Frank Zappa, not to forget Buddhist monks, or activists... So many people with whom John Giorno has shared moments of existence and... of life, quite simply, because it is the “magnificent life,” praised by René Crevel, that Ugo Rondinone is celebrating in this immense work, the portrait of his friend John Giorno.

JEAN DE LOISY  
PRESIDENT OF THE PALAIS DE TOKYO



**PALAIS** 東京  
Le magazine du Palais de Tokyo  
*The magazine of the Palais de Tokyo*  
www.palaismagazine.com  
E contact@palaismagazine.com

**Directeur de la publication, *Publisher*:**  
Jean de Loisy  
**Rédacteur en chef, *Editor-in-chief*:**  
Frédéric Grossi  
**Rédactrice en chef invitée, *Guest editor-in-chief*:**  
Florence Ostende  
**Éditeur, *Editor*:**  
Vincent Simon  
**Assistantes éditoriales, *Editorial assistants*:**  
Jessica Chèze, Justine Gautier  
**Conception graphique, *Graphic design*:**  
Helmo  
**Traducteurs, *Translators*:**  
Peter Connor, Gérard-Georges Lemaire,  
Jean-Charles Massera, Ian Monk,  
Laurette Tassin, Adel Tincelin, John Tittensor  
**Relectures, *Proofreading*:**  
Nolwenn Chauvin, Tiffany Thomas

**Ont participé à ce numéro, *Have contributed to this issue*:**  
Marcia Bassett, Nathalie Bazin, Marcus Boon,  
Anastasia Clarke, Anne Collier, Verne Dawson,  
John Giorno, Judith Eisler, Matthew Higgs,  
Laura Hoptman, Pierre Huyghe, Françoise Janicot,  
Bruce Jenkins, Daniel Kane, Scott King, Vivian Kurz,  
Jean-Jacques Lebel, Gérard-Georges Lemaire,  
Elizabeth Peyton, Ugo Rondinone, Michael Stipe,  
Billy Sullivan, Rirkrit Tiravanija

**PALAIS est édité par, *is published by*:**  
Palais de Tokyo SAS, 13 avenue du Président  
Wilson, F-75116 Paris, T +33 1 4723 5401  
www.palaisdetokyo.com

## PALAIS DE TOKYO

**Publicité, *Advertising*:**  
Mazarine Culture, 2 square Villaret de Joyeuse,  
F-75017 Paris, T +33 1 5805 4970  
www.mazarine.com  
Contacts: Françoise Meininger, Carole Nehmé

**Diffusion, *Distribution*:**  
PALAIS est diffusé en France et à l'étranger.  
Liste et coordonnées des diffuseurs,  
voir www.palaismagazine.com /  
*PALAIS is distributed internationally.*  
*List and contact details of distributors,*  
*see www.palaismagazine.com*

**Abonnements et ventes en ligne, *Subscriptions and online orders*:**  
www.kdpresse.com / www.palaismagazine.com

**Conseil en fabrication, *Production advisor*:**  
Ex Fabrica (Paris)

**Imprimé en Union européenne par, *Printed in European Union by*:**  
D'Auria Printing spa, S. Egidio alla Vibrata (TE),  
Italie, Italy

Dépôt légal à parution, imprimé en octobre 2015  
ISSN 1951-672X / ISBN 978-2-84711-061-6  
© Palais de Tokyo et les auteurs, 2015  
© Adagp (Paris), 2015 pour les œuvres  
de Ugo Breger, Masahiro Handa, Pierre Huyghe,  
Françoise Janicot, Jean-Jacques Lebel, Les Levine  
© Robert Rauschenberg / Adagp (Paris), 2015  
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,  
Inc. / Adagp (Paris), 2015 (p.58, 62 & 63).  
Couverture d'après / Cover after: Scott King,  
*I Love John Giorno*, 2015; courtesy de l'artiste /  
of the artist

who is john giorno?  
*par ugo rondinone*  
qui est john giorno?  
*by ugo rondinone*  
— p. 10

John Giorno  
et Ugo Rondinone:  
arbres généalogiques  
*par Florence Ostende*  
John Giorno  
and Ugo Rondinone:  
Family Trees  
*by Florence Ostende*  
— p. 15

Scott King  
— p. 28

## 1

John Giorno  
THANX 4 NOTHING  
on my 70<sup>th</sup> Birthday  
in 2006  
John Giorno  
MERCI POUR RIEN  
pour mon 70<sup>e</sup> anniversaire  
en 2006  
— p. 33

## 2

Les choses viennent  
à vous et vous les  
mettez dans des boîtes  
*par Marcia Bassett*  
& Anastasia Clarke  
Things Come to You,  
and You Put Them in Boxes  
*by Marcia Bassett*  
& Anastasia Clarke  
— p. 47

## 3

Andy Warhol  
interviewé par un poète  
Andy Warhol  
Interviewed by a Poet  
— p. 61

Quelques notes sur  
John Giorno et Andy Warhol  
*par Bruce Jenkins*  
Some Notes on John Giorno  
and Andy Warhol  
*by Bruce Jenkins*  
— p. 65

## 4

John Giorno ici, aujourd'hui  
*par Jean-Jacques Lebel*  
John Giorno, here and now  
*by Jean-Jacques Lebel*  
— p. 79

John Giorno  
LE PHÉNOMÈNE  
DIAL-A-POEM  
John Giorno  
THE DIAL-A-POEM HYPE  
— p. 86

John Giorno  
PORNOGRAPHIC POEM  
John Giorno  
POÈME PORNOGRAPHIQUE  
— p. 90

« Pourquoi est-ce si  
ennuyeux ? » : John Giorno,  
le *Pornographic Poem*  
et les inepties de l'École  
de New York de poésie  
*par Daniel Kane*  
“Why is it so boring?”:  
John Giorno, *Pornographic*  
*Poem*, and The New York  
School of Poetry Garbage  
*by Daniel Kane*  
— p. 93

Les mots viennent  
du son: la vie artistique  
de John Giorno est  
une tuerie  
*par Laura Hoptman*  
Words Come from Sound:  
John Giorno's Killer  
Life in Art  
*by Laura Hoptman*  
— p. 111

Street Works  
— p. 122

John Giorno  
THERE WAS A BAD TREE  
John Giorno  
IL Y AVAIT UN  
MAUVAIS ARBRE  
— p. 124

John Giorno et  
la poétique bouddhiste  
*par Marcus Boon*  
John Giorno and  
Buddhist Poetics  
*by Marcus Boon*  
— p. 129

## 5

John Giorno  
et l'école nyingmapa  
du bouddhisme tibétain  
*par Vivian Kurz*  
John Giorno and  
the Nyingma Lineage  
of Tibetan Buddhism  
*by Vivian Kurz*  
— p. 151

John Giorno  
GOD IS MAN MADE  
John Giorno  
DIEU EST FAÇONNÉ  
PAR L'HOMME  
— p. 156

Les Nyingmapa:  
les plus anciens  
représentants  
du bouddhisme  
ésotérique au Tibet  
*par Nathalie Bazin*  
The Nyingmapa:  
the Most Ancient  
Practitioners of Tibetan  
Esoteric Buddhism  
*by Nathalie Bazin*  
— p. 161

## 6

Pierre Huyghe  
Sleeptalking  
— p. 173

— Exposition « I ♥ John Giorno » de Ugo Rondinone  
du 21/10 2015 au 10/01 2016 au Palais de Tokyo. /  
*Ugo Rondinone's "I ♥ John Giorno" exhibition*  
*from 21/10 2015 to 10/01 2016 at the Palais de Tokyo.*  
— Performance « John Giorno Live » le 18 novembre 2015  
à 19h au Palais de Tokyo. / *Performance "John Giorno Live"*  
*on November 18, 2015 at 7 P.M. at the Palais de Tokyo.*  
— Performance « Street Works » réactivée pendant toute  
la durée de l'exposition. / *"Street Works" performance*  
*revived during the entire length of the exhibition.*

## 7

Billy Sullivan  
— p. 180  
Elizabeth Peyton  
— p. 183  
Judith Eisler  
— p. 184  
Rirkrit Tiravanija  
— p. 187  
Verne Dawson  
— p. 188  
Françoise Janicot  
— p. 190  
Bernard Heidsieck  
— p. 195  
William S. Burroughs  
— p. 197  
Gérard-Georges Lemaire  
— p. 199

## 8

Archive  
(Giorno Poetry Systems)  
*Photographie par /*  
*Photography by Anne Collier*  
— p. 204

### +

Michel Stipe  
— p. 212

— Cette exposition bénéficie du soutien de Céline,  
Orange, Fondation LUMA, Pro Helvetia. Les performances  
« John Giorno Live » et « Streetworks » sont coproduites  
par le Palais de Tokyo et le Festival d'Automne à Paris. /  
*This exhibition benefits from the support of Céline, Orange,*  
*LUMA Foundation, Pro Helvetia. The "John Giorno Live"*  
*and "Street Works" performances are coproduced*  
*by the Palais de Tokyo and the Festival d'Automne à Paris.*



# Contributeurs

## Contributors

**Marcia Bassett** est archiviste. Au cours des quinze dernières années, elle a été en charge de vastes projets pour des musées, des galeries, des institutions éducatives et des collections privées, dont les archives de John Giorno. ● *is an archivist. Over the past fifteen years, she has managed large and complex archival projects in museums, galleries, educational institutions and private collections, including the John Giorno archive.*

**Nathalie Bazin** est conservateur de la section Népal/Tibet au Musée national des arts asiatiques – Guimet (Paris). ● *is curator for the Nepal/Tibet department at the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet (Paris).*

**Marcus Boon** est écrivain, journaliste et professeur d’anglais à York University (Toronto). Il est notamment l’auteur de *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs* (Harvard University Press, 2005). En 2008, il a édité la première anthologie des poèmes de John Giorno, *Subduing Demons in America. Selected Poems 1962 – 2007* (Soft Skull Press). ● *is a writer, journalist and associate professor of English at York University in Toronto. Among others, he is the author of* The Road of Excess: A History of Writers on Drugs *(Harvard University Press, 2005). In 2008, he edited the first John Giorno’s poetry anthology, Subduing Demons in America. Selected Poems 1962 – 2007 (Soft Skull Press).*

**Anastasia Clarke** est musicienne et artiste sonore. Elle travaille sur les archives de John Giorno depuis 2013. ● *is a musician and sound artist. She has worked with John Giorno’s archives since 2013.*

**Anne Collier** est artiste. Elle vit et travaille à New York. ● *is an artist. She lives and works in New York.*

**Verne Dawson** est artiste. Il vit et travaille à New York. ● *is an artist. He lives and works in New York.*

**Judith Eisler** est artiste. Elle vit et travaille à New York et Vienne (Autriche). ● *is an artist. She lives and works in New York and Vienna (Austria).*

**Matthew Higgs** est artiste, commissaire d’exposition, écrivain et éditeur. Il vit et travaille à New York. Il dirige actuellement **White Columns** (New York). ● *is an artist, curator, writer and publisher. He lives and works in New York. He is currently director of White Columns (New York).*

**Laura Hoptman** est conservatrice spécialisée en art contemporain au Museum of Modern Art (New York). Elle a présenté des œuvres de John Giorno dans le cadre de deux expositions: « Brion Gysin, Dream Machine » (2009) au New Museum (New York) et « Ecstatic Alphabets / Heaps of Language » (2012) au Museum of Modern Art. ● *is a curator of contemporary art at the*

*Museum of Modern Art in New York. She has included John Giorno’s work in two exhibitions: “Brion Gysin: Dream Machine” (2009) at the New Museum in New York, and “Ecstatic Alphabets/Heaps of Language” (2012) at the Museum of Modern Art.*

**Pierre Huyghe** est artiste. Il vit et travaille à Paris et New York. ● *is an artist. He lives and works in Paris and New York.*

**Françoise Janicot** est artiste. Elle vit et travaille à Paris. ● *is an artist. She lives and works in Paris.*

**Bruce Jenkins** est professeur de cinéma, vidéo et nouveaux médias à la School of the Art Institute of Chicago. Il a contribué aux revues *Artforum*, *Mousse* et *Millennium Film Journal*, ainsi qu’à de nombreux catalogues d’exposition. Il est un des co-auteurs du deuxième volume du catalogue raisonné des films d’Andy Warhol. ● *is Professor of Film, Video and New Media at the School of the Art Institute of Chicago. His writings have appeared in Artforum, Mousse, and Millennium Film Journal, as well as in numerous exhibition catalogues. He is currently at work as a co-author on the second volume of the catalogue raisonné for the films of Andy Warhol.*

**Daniel Kane** est maître de conférences en littérature anglaise et américaine à l’Université du Sussex, à Brighton (Angleterre). Il a publié, entre autres, *All Poets Welcome*, *The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* (University of California Press, 2003) et *We Saw the Light, Conversations Between the New American Cinema and Poetry* (University of Iowa Press, 2009). Son livre *Poetry and Punk Rock in New York City* (New York Columbia University Press) paraîtra à l’automne 2016. ● *is Reader in English and American Literature at the University of Sussex, Brighton, England. His books include All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s (University of California Press, 2003) and We Saw the Light: Conversations Between the New American Cinema and Poetry (University Of Iowa Press, 2009). His book Poetry and Punk Rock in New York City (Columbia University Press) is forthcoming from Fall 2016.*

**Scott King** est artiste et designer graphique. Il vit et travaille à Londres. ● *is an artist and graphic designer. He lives and works in London.*

**Vivian Kurz** est la directrice pour les États-Unis de Karuna-Shechen, une organisation humanitaire fondée par Matthieu Ricard. Dans les années 1960, elle a travaillé avec divers réalisateurs et artistes tels que Bruce Conner, Andy Warhol et Andy Meyer. Elle est par ailleurs la directrice du développement de Dilgo Khyentse Fellowship et voyage régulièrement au Népal. ● *is the United States director of Karuna-Shechen, a humanitarian organization founded by Matthieu Ricard. In the 1960s she worked with filmmakers Bruce Conner, Andy Warhol, and Andy Meyer, among others. She is the development director for Dilgo Khyentse Fellowship and frequently travels to Nepal.*

**Jean-Jacques Lebel** est plasticien, essayiste, organisateur de manifestations internationales et d’expositions, comme « Allen Ginsberg et la Beat Generation » en 2014 et « Les Clochards célestes », dont il sera le co-commissaire au MNAM/CCI - Centre Pompidou (Paris) en 2016. Il est le fondateur du Festival de

La Libre Expression (1964-1968) et de l’Association Polyphonix (1980-2015). Il a publié une douzaine d’ouvrages consacrés à l’art, à la poésie directe, aux happenings et à l’autogestion. ● *is an artist, essayist, and organiser of international events and shows, such as “Allen Ginsberg et la Beat Generation” in 2014 and “Les Clochards célestes” at the MNAM/CCI - Centre Pompidou (Paris) in 2016. He is one of the founders of the Festival de La Libre Expression (1964-1968) and of the Association Polyphonix (1980-2015). He has published a dozen works devoted to art, direct poetry, happenings and self-governance.*

**Gérard-Georges Lemaire** est écrivain, historien et critique d’art, journaliste, traducteur, commissaire d’exposition. Il dirige actuellement un séminaire à l’Accademia di Belle Arti di Brera (Milan). Il a publié, entre autres : *Le Colloque de Tanger I & II* (Christian Bourgois, 1976 & 1980), *William S. Burroughs* (Henri Veyrier, 1986), *La Beat Generation* (Al Dante, 2004), *Colloque de Tanger* (CIPM, 2013). ● *is a writer, art historian and critic, journalist, translator, and exhibition curator. He currently directs a seminar at the Accademia di Belle Arti di Brera (Milan). Among his publications: Le Colloque de Tanger I & II (Christian Bourgois, 1976 & 1980), William S. Burroughs (Henri Veyrier, 1986), La Beat Generation (Al Dante, 2004), Colloque de Tanger (CIPM, 2013).*

**Florence Ostende** est commissaire d’exposition et historienne de l’art. Elle est commissaire de l’exposition de Ugo Rondinone « I♥John Giorno » au Palais de Tokyo. Elle a récemment organisé « Le Rolling Club » en collaboration avec Jean-Luc Moulène (Biennale internationale du Design, Saint-Étienne, 2015), « Pierre Huyghe +/- » (The Artist’s Institute, New York, 2014), « A Story of Two Museums: The Museum of Jurassic Technology and The Museum of American Art » (City University of New York, 2014). Elle enseigne actuellement à la HEAD, Haute École d’Art et de Design, Genève. Elle a été commissaire associée à Dallas Contemporary (2011-2014), commissaire d’exposition à la Maison Populaire (2010) et commissaire en résidence au Pavillon du Palais de Tokyo (2009-2010). Ses écrits ont parus dans de nombreuses publications et périodiques dont *Frieze*, *Artpress* et *Les Cahiers du MNAM*. ● *is a curator and art historian. She curated Ugo Rondinone’s exhibition “I♥John Giorno” at Palais de Tokyo. She recently organized “The Rolling Club” in collaboration with Jean-Luc Moulène (Biennale Internationale du Design, Saint-Étienne, 2015), “Pierre Huyghe +/-” (The Artist’s Institute, New York, 2014), “A Story of Two Museums: The Museum of Jurassic Technology and The Museum of American Art” (City University of New York, 2014). She is a faculty member at HEAD University of Art and Design, Geneva. Ostende was adjunct curator at Dallas Contemporary (2011-14), curator at Maison Populaire (2010) and curator-in-residence at Palais de Tokyo (2009-10). Her writing appears in many publications and periodicals such as Frieze, Artpress and Les Cahiers du MNAM.*

**Elizabeth Peyton** est artiste. Elle vit et travaille à New York. ● *is an artist. She lives and works in New York.*

**Ugo Rondinone** est artiste. Il vit et travaille à New York. Parmi ses expositions récentes: « artists and poets », Secession (Vienne, 2015) ; « breathe walk die », Rockbund Art Museum (Shanghai, 2014-2015) ; « naturaleza humana », Museo Diego Rivera Anahuacalli (Coyoacán, Mexique, 2013-2014) ; « human nature », Public Art Fund, Rockefeller Plaza (New York, 2013) ; « we run

through a desert on burning feet, all of us are glowing our faces look twisted », Art Institute of Chicago (2013-2014) ; « thank you silence », M Museum (Louvain, 2013). Ses œuvres sont, entre autres, dans les collections du MoMA (New York), de l’ICA (Boston), du San Francisco Museum of Modern Art, du Walker Art Center (Minneapolis) et du Dallas Museum of Art. ● *is an artist. He lives and works in New York. Recent shows include: “artists and poets,” Secession (Vienna, 2015); “breathe walk die,” Rockbund Art Museum (Shanghai, 2014-2015); “naturaleza humana,” Museo Diego Rivera - Anahuacalli (Coyoacán, Mexico, 2013-2014); “human nature,” Public Art Fund, Rockefeller Plaza (New York, 2013); “we run through a desert on burning feet, all of us are glowing our faces look twisted,” Art Institute of Chicago (2013-2014); “thank you silence,” M Museum (Leuven, 2013). His work is in the collections of MoMA (New York), the ICA (Boston), the San Francisco Museum of Modern Art, the Walker Art Center (Minneapolis), and the Dallas Museum of Art, among others.*

**Michael Stipe** est artiste, producteur de cinéma et chanteur/compositeur. Il vit et travaille à New York et Berlin. Il a été le chanteur de R.E.M. pendant 32 ans. Depuis 2007, il s’attache à des œuvres mêlant les médiums dont, récemment, des images réalisées à partir de photos, des œuvres sur papier et des recherches sonores et vidéo. ● *is an artist, movie producer and singer/songwriter. He lives and works in New York City and Berlin. He fronted the band R.E.M. for 32 years. Since 2007 his focus has been on cross-medium work, recently including photo-based images, works on paper, and video and sound exploration.*

**Billy Sullivan** est artiste. Il vit et travaille à New York. ● *is an artist. He lives and works in New York.*

**Rirkrit Tiravanija** est artiste. Il vit et travaille à New York. ● *is an artist. He lives and works in New York.*



who is  
john giorno?

by ugo  
rondinone

a map of the human soul?  
an object of desire?  
an imaginary friend?  
a belief?  
a daughter of curiosity?  
a wall covered with words?  
a second time summer?  
a meal ticket?  
a visceral vulgar thrill?  
a time capsule about culture and counterculture?  
a meditation on life and how to live it?  
an occasional sunset reflected on the window?  
a bowery boy?  
a bright feathered angel roosting in branches?  
a gay rights activist?  
a glory morning?  
a passion? a belief? a pastime?  
a barbra streisand christmas album?  
who is john giorno?  
a small white sailboat on the bay?  
an exploration of time, place and memory?  
a bouquet of flowers?  
a passage?  
a story untold?  
a spring rain over an orchard slope?  
a long time-line's trail behind every image, object, person, pet, vehicle and event?  
a movement ?  
a tear? a kiss? a bliss?  
a practitioner of the tibetan buddhism nyingma lineage?  
a pair of ancient apricot trees?  
a moving daylight?  
a choice of images?  
a wistful meditation on the world and its beauties, mysteries and injustice?  
a hand made of air?  
a sitting down by the window?  
a breathing water?  
a body language poet?  
a pause?  
who is john giorno?  
a radical faerie?  
a celebration?  
an arch of a bridge?  
a slender elder with an upright posture?  
a release of silence?  
a rhythm?

a homemade bible?  
a pebbled island?  
a walt whitman dressed as gertrude stein dressed as dylan thomas?  
a restless language?  
a spiral progression of circles?  
an italian american from roslyn heights?  
a wild water adventure?  
a hole in the roof of the pantheon?  
a boy on a boat?  
an inevitable sentiment?  
a radio hanoi hippy?  
a mirror set in the crotch of a tree?  
a distant looking blue?  
who is john giorno?  
a collection of short stories?  
a down the hill comes a poet with ginger hair and violets inside his hat?  
a color of grace?  
a swimming with lizards?  
a let me tell you?  
a long solitary walk?  
a palm tree growing out of a crack in the rocks?  
a manual for happiness and misery?  
a ghost of lady liberty?  
a blue rocking horse?  
a tantra beast performer?  
a feeling that we had hardly begun and we were already there?  
a child's rainbow with a house under it?  
a great white whale leaping from the water and rolling into it again?  
a dazzling mind?  
a girl on a train?  
an umbrella tree along the tiber?  
a nothing is nothing is something?  
a seclusion?  
a friend? a muse? a lover?  
who is john giorno?  
a door in the mountain?  
a great flat stump in the forest?  
a cluster of honey?  
a fifty-five years ago?  
a walk under chestnut boughs and billowing lilac bushes?  
a short season?  
a right now?  
a luxury of unknowing?  
a chrome yellow song bird?  
a how to pray the rosary?  
an understanding of emptiness?  
a walking side by side?  
an awareness of life's fragile mysteries?  
a national purple?  
a fleeting memory to which no date or place can be attached?  
an old woman with a flock of geese?  
a gate? a world? a vision?  
a place to stay?  
who is john giorno?



# qui est john giorno ?

*par ugo  
rondinone*

*Traduit par Gérard-Georges Lemaire*

une carte de l'âme humaine ?  
un objet de désir ?  
un ami imaginaire ?  
une croyance ?  
une fille de curiosité ?  
un mur couvert de mots ?  
un second été ?  
un atout majeur ?  
un vulgaire frisson viscéral ?  
une capsule temporelle sur la culture et la contre-culture ?  
une méditation sur la vie et comment la vivre ?  
un crépuscule inattendu reflété sur la fenêtre ?  
un garçon du bowery ?  
un ange aux ailes étincelantes perché dans des branches ?  
un activiste des droits homosexuels ?  
un matin glorieux ?  
une passion ? un credo ? un passe-temps ?  
un album de Noël de barbra streisand ?  
qui est john giorno ?  
un petit bateau à voile blanc dans la baie ?  
une exploration du temps, du lieu et de la mémoire ?  
un bouquet de fleurs ?  
un passage ?  
une histoire jamais racontée ?  
une pluie de printemps sur la pente d'un potager ?  
un long chemin d'un calendrier derrière chaque image, objet, personne, animal de compagnie, véhicule et événement ?  
un mouvement ?  
une larme ? un baiser ? une félicité ?  
un adepte du bouddhisme tibétain d'obédience nyingmapa ?  
deux vieux abricotiers ?  
une lumière du jour qui se meut ?  
un choix d'images ?  
une méditation sur le monde et ses beautés, mystères et injustices ?  
une main faite d'air ?  
une position assise près de la fenêtre ?  
une respiration aquatique ?  
un poète du langage corporel ?  
une pause ?  
qui est john giorno ?  
un pédé radical ?  
une célébration ?  
une arche de pont ?  
un ancien élancé avec une posture droite ?  
une libération de silence ?  
un rythme ?

une bible faite maison ?  
une île de galets ?  
un walt whitman habillé comme gertrude stein habillée comme dylan thomas ?  
un langage angoissé ?  
une progression de cercles en spirale ?  
un italo-américian de roslyn heights ?  
une aventure dans les eaux sauvages ?  
un trou dans le toit du panthéon ?  
un garçon dans un bateau ?  
un sentiment inévitable ?  
une radio hanoï hippie ?  
un miroir sur la fourche d'un arbre ?  
un bleu lointain ?  
qui est john giorno ?  
une collection de nouvelles ?  
un flanc de colline que descend un poète avec les cheveux roux et des violettes dans son chapeau ?  
une couleur de grâce ?  
une baignade avec des lézards ?  
un laissez-moi vous raconter ?  
une longue promenade solitaire ?  
un palmier poussant dans une fente des rochers ?  
un manuel pour le bonheur et la misère ?  
un fantôme de madame liberté ?  
un cheval à bascule bleu ?  
une bête de scène du tantra ?  
une sensation qu'on a ressentie depuis peu et nous y étions déjà ?  
un arc-en-ciel enfantin avec une maison dessous ?  
une grande baleine blanche jaillissant de l'eau et y replongeant ?  
un esprit étonnant ?  
une fille dans un train ?  
un pin parasol le long du tibre ?  
un rien n'est rien est quelque chose ?  
un isolement ?  
un ami ? une muse ? un amant ?  
qui est john giorno ?  
une porte dans la montagne ?  
une grande souche plate dans la forêt ?  
un monceau de miel ?  
un cinquante-cinq ans plus tôt ?  
une promenade sous des branches de châtaigniers et des buissons touffus de lilas ?  
une brève saison ?  
un tout de suite ?  
un luxe d'inconnaissance ?  
un oiseau chanteur chromé jaune ?  
un comment égrener un rosaire ?  
une compréhension de la vacuité ?  
un marcher côte à côte ?  
une conscience des mystères fragiles de la vie ?  
un pourpre national ?  
un bref souvenir auquel ne peut être lié ni date ni lieu ?  
une vieille femme avec un troupeau d'oies ?  
un portail ? un monde ? une vision ?  
un endroit où rester ?  
qui est john giorno ?



Maquette de travail  
de l'exposition  
« I ♥ John Giorno » /  
Working model of the  
"I ♥ John Giorno" exhibition  
Courtesy Ugo Rondinone



John Giorno  
et Ugo Rondinone  
en 2005 / John Giorno  
and Ugo Rondinone  
in 2005  
Photo : Peter Ross

## John Giorno et Ugo Rondinone : arbres généalogiques par Florence Ostende

*La grâce et la clarté de la structure rythmique forment une dualité. Leurs rapports sont pareils à ceux du corps et de l'âme. La clarté est froide, mathématique, inhumaine, mais essentielle et paysanne. La grâce est chaleureuse, impondérable, humaine opposée à la clarté, pareille à l'air<sup>1</sup>.*  
– John Cage

*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut  
Voilà la poésie ce matin<sup>2</sup>*  
– Guillaume Apollinaire

● Depuis leur rencontre en 1998, le poète américain John Giorno et l'artiste suisse Ugo Rondinone incarnent à travers leur vie commune la reconquête d'une forme de spiritualité que l'exposition « I ♥ John Giorno » de Ugo Rondinone révèle au grand jour. La tentation de confier au poète le royaume du langage, des mots et de la voix, et à l'artiste celui des images, de l'espace et de la matière, s'avère trompeuse. Si leur union n'est pas

celle de deux arts complémentaires, quelle est-elle ? Comment décrire la nature de leur relation artistique ? Si de rares collaborations ont vu le jour entre les deux artistes, il est probable que leur rencontre se situe ailleurs, au-delà de l'addition matérielle de quatre mains unissant art et poésie.

Mais alors, où chercher ce point de convergence si ce n'est dans l'espace qui recoupe la rencontre de deux esprits ? Dans un troisième esprit ? *The Third Mind*<sup>3</sup> de William Burroughs et Brion Gysin, dont l'accouplement des voix compose une tierce présence, révèle un premier indice. L'espace de textes et images en *cut-up* de cette bombe de l'esprit découpe un territoire sur lequel John Giorno et Ugo Rondinone, respectivement nés en 1936 et 1964, se rencontrent spirituellement, dans deux époques et géographies différentes. John Giorno, témoin direct de la création de *The Third Mind* dans l'intimité de son voisinage avec William Burroughs. Ugo Rondinone, témoin de son écho dans l'art, trente ans après sa publication, dans l'exposition collective éponyme qu'il organise au Palais de Tokyo en 2007<sup>4</sup>, et qu'il accompagne de la dédicace : « Happy 70<sup>th</sup> Birthday John. »<sup>5</sup>

En admettant qu'elle existe, je crois que la réponse était sous mes yeux pendant des mois, dans la maquette de l'exposition autour de laquelle Ugo Rondinone et nos équipes<sup>6</sup> ont tourné jusqu'au vertige. Enfin s'illumine l'énigme dans laquelle l'artiste m'avait laissée : « Cette exposition, je la conçois comme un appartement. » Dans cette analogie domestique, il ne s'agissait pas seulement de penser aux ampoules opaques, aux fenêtres qui filtrent la lumière du jour ou aux portes qui ne conduisent nulle part, représentées dans son œuvre. Il fallait aussi voir dans le plan de l'exposition la maison qui imprègne Ugo Rondi-



none (et tant d’autres artistes par ailleurs) depuis ses 18 ans, celle d’À *Rebours* (1884), le roman de Joris-Karl Huysmans. Dans un intérieur calfeutré, le temps devenu statique tourne en boucle et se retourne sans cesse sur lui-même à l’image de son œuvre plastique : « Vous ne trouverez jamais dans mon travail une expression marquant de façon directe le mouvement ou l’action. J’envisage l’art de manière essentiellement statique ; l’art crée son propre système de gravité artificielle, dans lequel l’œuvre manifeste son propre vide ou abîme. [...] Dans mon travail, j’aime ralentir et faire s’écouler les temporalités, dans lesquelles rien n’est jamais complètement fini et tout peut se reproduire ou être ravivé, dans lequel passé, présent et avenir forment une boucle unique <sup>7</sup>. »

Le cloisonnement obsessionnel dans les chambres de la maison de Fontenay qui avait inspiré la dramaturgie de son exposition « The Third Mind »<sup>8</sup> avait trouvé son écho dans la métaphore de l’insecte imaginaire *youpketcha*<sup>9</sup>. L’artiste voyait dans cet « insecte-montre » pivotant sur lui-même pour ingérer ses propres excréations, l’image condensée du lent métabolisme propre à l’expérience de l’exposition – premier volet d’une trilogie ponctuée par de discrètes apparitions de John Giorno<sup>10</sup>. De nature fondamentalement différente, l’exposition « I♥John Giorno » est une œuvre à part entière dans laquelle Ugo Rondinone intègre son propre travail, à la différence de ses expérimentations curatoriales antérieures.

Placée sous le signe d’un portrait où les rôles de l’artiste et du modèle se reflètent dans un jeu de miroirs infini, l’exposition se traverse comme le palimpseste quasiment imperceptible de deux horloges biologiques qui évoluent à des vitesses différentes. Ainsi, la forme de l’exposition, ou plus largement la relation artistique entre Ugo Rondinone et John Giorno, ne s’exprime pas dans la linéarité d’un parcours, avec un début et une fin, ou à travers une succession d’œuvres collaboratives. L’imaginaire des correspondances qui les lie ressemble davantage à une spirale, une boucle qui se répète, semblable au rythme de notre respiration dont les va-et-vient à chaque seconde restent une énigme. Tout ce souffle depuis tant d’années pour gonfler quoi ?, demanderait le poète Christophe Tarkos<sup>11</sup>.

Première rétrospective consacrée à un poète emblématique de la contre-culture américaine depuis les années 1960, l’exposition « I♥John Giorno » est une œuvre d’art en soi, ouvertement énoncée comme une déclaration d’amour par Ugo Rondinone : « J’ai imaginé l’exposition en huit chapitres qui représentent chacun une facette de l’œuvre foisonnante de John Giorno. L’ensemble reflète son processus de travail et permet de comprendre la double influence de la culture américaine et du bouddhisme sur sa vie et son art<sup>12</sup>. » Le découpage de l’exposition en chapitres ne suit pas la trame chronologique d’une traditionnelle rétrospective. Avec trois cent trois œuvres, 15 147 documents d’archive et 613 pistes sonores exposés, le projet frôle néanmoins l’exhaustivité et l’ambition rétrospective. Ce numéro du magazine PALAIS conçu spécialement à l’occasion de l’exposition suit ce même découpage, simulant le parcours du visiteur dans un espace animé par un souffle invisible qui dessine des allers-retours permanents entre la vie et l’œuvre de John Giorno.

Présentée en ouverture, l’installation vidéo de Ugo Rondinone *Thanx 4 Nothing* (1) rend hommage au poème éponyme que John Giorno écrivit en 2006 pour son soixante-dixième anniversaire. Debout sur scène, le poète déroule le cours de sa vie intime et fait

don de celle-ci dans l’intensité du présent : « Je remercie énormément tous mes amants, / des hommes magnifiques au brillant esprit, / de grands artistes, / Bob, Jasper, Ugo, / puissent-ils venir ici / pour vous faire l’amour<sup>13</sup>. » La « danse sur place » de John Giorno en performance, pour reprendre les termes de Bernard Heidsieck, est saisie de chaque côté par plusieurs valeurs de plans qui se multiplient sur les murs d’une salle carrée. Entouré par plusieurs John Giorno mégalographiés sur quatre faces, le spectateur, immobile au milieu de la salle, a la sensation de tourner autour de lui, grâce à l’enchaînement de milliers de plans, coupés et synchronisés à la diction du poème. Pris dans un double mouvement circulaire, le spectateur est physiquement encerclé par un dispositif que sa perception en mouvement encercle à son tour.

Pierre angulaire de l’exposition, une installation monumentale de l’archive de John Giorno est conçue et mise en espace par Ugo Rondinone (2). De sa naissance à Brooklyn jusqu’à aujourd’hui, la vie d’une figure marquante de la scène *underground* new-yorkaise, fils de l’immigration italienne, défile dans les entrelacs d’une histoire culturelle américaine. La marche du temps est alimentée par le mouvement vertical du regard sur une fresque murale de documents imprimés, ainsi que le tournoiement de leurs reproductions reliées dans des classeurs. La course impulsée par l’archive s’achève brutalement par le sommeil statique de John Giorno dans *Sleep* (1963), dans la salle consacrée à sa relation avec Andy Warhol (3). John Giorno a 27 ans : « Au mois d’août 1963, Andy a commencé à tourner *Sleep*. Ça a été un tournage facile. J’adorais dormir. Je dormais tout le temps, douze heures par jour et tous les jours. Il n’y avait que là que je me sentais bien : l’oubli complet, le repos dans un monde rêvé et douillet, à l’abri dans les domaines inférieurs. Tout ce qui faisait partie du temps de veille était atroce. [...] Andy tournait trois heures environ, jusqu’au lever du soleil à cinq heures du matin, tout seul<sup>14</sup>. »

Illusion du temps linéaire d’une nuit de repos, *Sleep* est l’accumulation d’innombrables prises montées et répétées en boucle. Marqué par le concert de dix-huit heures et quarante minutes des *Vexations* (1893) d’Erik Satie organisé par John Cage en septembre 1963, Warhol avait trouvé une solution pragmatique de montage en écoutant ce morceau de piano de quatre-vingts secondes répété huit cent quarante fois. Lors de la première officielle de *Sleep* en janvier 1964 au Gramercy Arts Theatre, Warhol aurait diffusé, selon John Giorno, les *Vexations* pour accompagner la projection. Ancrées dans les souvenirs lointains du dormeur, les *Vexations* sont jouées dans l’espace d’exposition, où sont présentés huit autres films de Warhol dont la plupart sont inédits. Le visage du poète est reproduit sous tous les angles, y compris dans les moments de somnolence qui annoncent le long-métrage à venir (par exemple, *Untitled (John in Hammock)*, 1963 et *Untitled (John in Country)*, 1963).

Trente-cinq ans plus tard, Pierre Huyghe filme John Giorno dans les mêmes conditions que dans *Sleep* (6). Dans *Sleeptalking* (1998), le visage de l’homme endormi, âgé de soixante-deux ans, retrouve progressivement ses traits de jeunesse par la magie d’un lent morphing. Cette décélération biologique semble vaine face aux vies éternelles des déités peintes et sculptées, issues des collections du musée national des arts asiatiques – Guimet, dans la salle adjacente consacrée à l’influence du bouddhisme tibétain sur la vie de John Giorno (5). Toute tentative romantique de plonger dans les limbes du sommeil et chanter l’immortalité



John Giorno  
& Ugo Rondinone,  
*There Was a Bad Tree*  
[2011]  
Château du Pé  
(Saint-Jean-de-Boiseau)  
Création pérenne /  
*Permanent creation*  
Estuaire 2011  
Photo :  
© Bernard Renoux / LVAN

des dieux est féroce­ment tranchée à coups de hache dans le chapitre consacré à la poésie de John Giorno, à ses poèmes visuels et sonores (4), cœur battant de l’exposition : « Il n’y a plus / de temps à perdre / et si tu vas / dormir / tu le claques / et tu es totalement / perdu / tu es totalement perdu / et tu as oublié / que tu es mort / et tu as oublié que tu es mort<sup>15</sup>. »

Le poème « Suicide Sûtra » (1973) est un arrêt sur image qui retrace un suicide au revolver de calibre trente-huit. La décomposition du corps décharné y est décrite comme une étape transitoire que le texte invite à ressentir physiquement par une série d’instructions au lecteur. Chaque partie de notre corps est soumise à la contraction, membre après membre, jusqu’au relâchement total. Dix poèmes sonores sont animés par des sous-titrages et diffusés sur une forêt d’écrans dans l’esprit pop d’un karaoké. Les échos et les superpositions de voix vertigineuses témoignent des technologies électroniques du son dont John Giorno fut complice dans les années 1960, en collaboration avec l’inventeur du synthétiseur Bob Moog et l’ingénieur Bob Bielecki.

Symptomatiques de la relation de John Giorno avec les médias de masse et les nouvelles technologies, ces expérimentations se cristallisent dans le développement de stratégies virales dont la plus célèbre est le service téléphonique *Dial-A-Poem* (1968) qui rend accessible l’écoute aléatoire de poèmes par téléphone, anticipant l’envol commercial des *hotlines*. Pour John Giorno, la lecture d’un livre dans son fauteuil a cent ans de retard, et la traditionnelle lecture publique à voix nue est inaudible. Après une première diffusion organisée par The Architectural League à New York (1968), *Dial-A-Poem* fait scandale et sature les standards lors de l’exposition « Information » au MoMA (1970). John Giorno invite deux cent cinquante artistes à enregistrer leurs voix : il mélange la poésie de John Ashbery, la verve du co-fondateur du Black Panther Party, Bobby Seale, la musique minimaliste de Philip Glass ou le mode d’emploi d’un cocktail Molotov, poème de Diane di Prima.

Ce n’est pas la poésie comme genre littéraire qui intéresse John Giorno, mais la présence sonore de la voix, d’un bruit, d’un message, enregistré et diffusé dans l’intimité du combiné : « La majorité des appels arrivaient entre neuf heures du matin et cinq heures de l’après-midi, ce qui à New York veut dire les gens enfermés dans leurs tours de verre, assis à leurs bureaux, en train de composer nerveusement le numéro<sup>16</sup>. » se souvient-il. Orchestré par Matthew Higgs, le chapitre dédié à Giorno Poetry Systems (8) revêt la double fonction d’écoute exhaustive et rétrospective de plus de cinquante albums édités, et de relecture actualisée dans le présent par Anne Collier et Angela Bulloch.



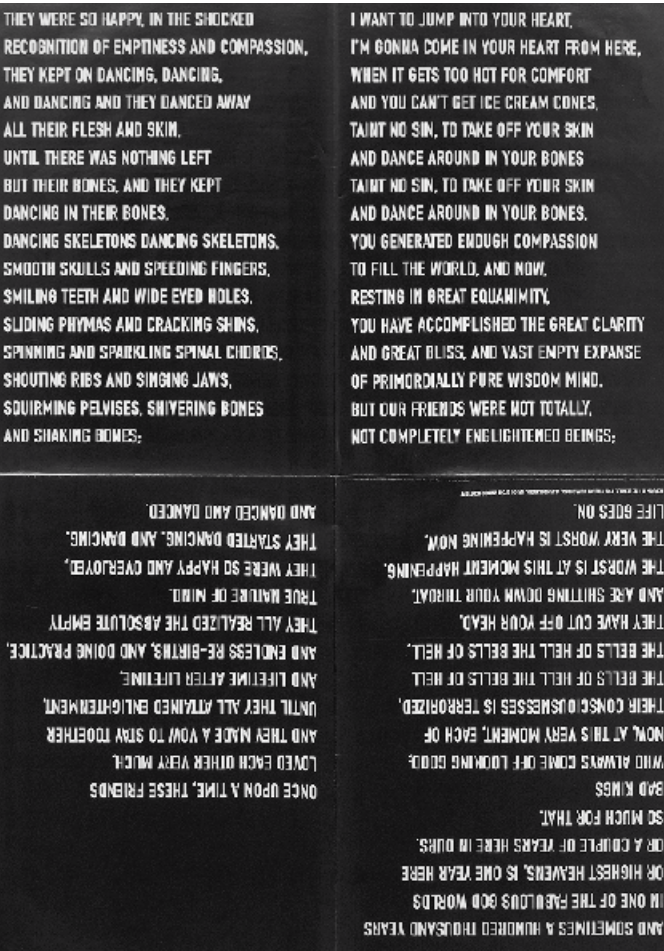
Dans le manifeste « *Giorno Poetry Systems* »<sup>17</sup>, John Giorno déclare l’obsolescence du livre et ouvre une nouvelle tranche de vie dans le mille-feuille de dates superposées dans l’exposition. Conceptualisé en 1965, *Giorno Poetry Systems* marque une année pivot dans la carrière de son fondateur qui radicalise sa poésie au moment de sa rencontre avec William Burroughs et Brion Gysin. Ce dernier initie John Giorno aux effets de la voix enregistrée sur magnétophone et interprète son premier poème sonore « *Subway Sound* » (1965). Le public de la biennale de Paris accueille par des hurlements de stupeur<sup>18</sup> le collage sonore de ce paysage souterrain, immergé dans la marée assourdissante d’une rame à grande vitesse du métro new-yorkais, saturé de crissemments de rails, noms de stations et slogans d’affiches publicitaires. *Giorno Poetry Systems* s’officialise en 1967 avec la sortie de la première édition sonore des poèmes « *Raspberry* » et « *Pornographic Poem* », ce dernier étant lu à plusieurs voix.

Collaboration entre John Giorno et Ugo Rondinone pour le n° 17 de *Point d'ironie*, Hans Ulrich Obrist (dir.), [2000] / *Collaboration between John Giorno and Ugo Rondinone for the issue No. 17 of Point d'ironie*, Hans Ulrich Obrist (ed.), [2000] Courtesy des artistes / of the artists & agnès b.



Si sa structure administrative perdure aujourd’hui, *Giorno Poetry Systems* enterre ses activités en 1997, date fatidique et concomitante de la sortie du disque *The Best of William Burroughs from Giorno Poetry Systems* et de la mort de l’auteur de *Nova Express* (1964). « J’étais avec William Burroughs quand il mourut et ce fut l’un des meilleurs moments que j’ai passés avec lui » écrit John Giorno dans le poème-mémoire drôle, surnaturel et macabre « *La mort de William Burroughs* » (1997) : « Exécutant les rites de la méditation bouddhiste Nyingma, j’absorbai la conscience de William dans mon cœur. Elle ressemblait à une vive lumière blanche, éblouissante mais sourde, vide. J’étais le véhicule, sa conscience me traversait. Une gentille étoile filante me frappa le cœur et remonta le canal central, et sortit par le sommet de ma tête jusqu’à un pur champ de grande clarté et de béatitude<sup>19</sup>. »

Alternance de vies, de morts et de fantômes, l’exposition « *I ♥ John Giorno* » n’est pas seulement une entrée dans l’œuvre, l’esprit et la spiritualité du poète, mais aussi une plongée physiologique dans le corps d’un homme, dans sa voix, son souffle, sa peau, sa posture. Les allers-retours dans le temps qui rythment l’exposition sont des battements de cœur que le chapitre des portraits ⑦ anime d’une énergie vitale. Révélant l’influence marquante du poète sur plusieurs générations d’artistes, les œuvres de Verne Dawson, Judith Eisler, Françoise Janicot, Elizabeth Peyton, Billy Sullivan et Rirkrit Tiravanija explorent la relation spéculaire du portraitiste avec son modèle. John Giorno imprime sa présence sur leurs photographies, films et peintures par des



temps de pose variables à l’extrême ; que ce soit par un corps en performance face caméra pendant dix heures dans *untitled 2008 (john giorno reads)* (2008) de Rirkrit Tiravanija<sup>20</sup> ou un corps en méditation, immobile, durant les longues séances de pose successives nécessaires aux peintres pour saisir un modèle.

Placé en fin et début de parcours, le clip vidéo de la dernière chanson du groupe R.E.M montre le visage de John Giorno filmé par Michael Stipe de façon frontale dans l’esprit des *Screen Tests* (1964-1966) de Warhol. La chanson « *We All Go Back to Where We Belong* » (2011) donne l’impression passagère d’un point final, rapidement dissipé par la dissémination, au-delà des murs du Palais de Tokyo, du logo *I ♥ John Giorno* (2015) de Scott King, du corpus sonore augmenté de *Dial-A-Poem* accessible à partir du numéro gratuit 0800 106 106 et de poèmes de John Giorno distribués par des personnes en rollers, réactivation de la performance *Street Works* (1969).

La découverte de l’archive de John Giorno en l’an 2000 fut un moment décisif pour Ugo Rondinone : des dizaines de milliers de documents conservés avec la plus grande précaution par le poète, comme en témoigne la confection de certains albums en double. L’archive doit s’ouvrir au monde et sortir du grenier de la maison familiale à Roslyn Heights, NY. Les archivistes Marcia Bassett et Anastasia Clarke travaillent, de 2013 à 2015, à la numérisation du fonds, remettant en lumière des zones inexplorées de l’œuvre. Ressurgissent alors les traces des premiers environnements multimédia (*Electronic Sensory Poetry Environments*, 1966-1969), les planches préparatoires de la couverture du recueil *Poems* (1967) conçue par Robert Rauschenberg, ou encore les activités du John Giorno Band (1982 à 1989).

L’inventaire et la numérisation de l’archive augure de nouvelles perspectives de recherche qui permettront de mesurer l’ampleur d’une œuvre, souvent absente des anthologies de poésie américaine. Si le titre de l’exposition « *I ♥ John Giorno* » se conjugue à la première personne, marquant l’adresse directe et intime de l’artiste envers le poète, il s’agit avant tout d’un « je » collectif dans lequel Ugo Rondinone invite chacun de nous à partager, découvrir et ressentir l’engagement spirituel et politique de John Giorno.

Au même titre que l’archive, l’exposition télescope temps vécu et temps historique. Leur enchevêtrement constant est inscrit dans l’ADN même de l’écriture du poète. Davantage inspiré par le style journalistique du *New York Times*, les livres appropriations d’images du pop art ou les paroles de chansons des Rolling Stones, John Giorno s’engouffre dans la brèche de la *Found Poetry* et laisse rapidement derrière lui ses premiers amours adolescents, parmi lesquels les poètes symbolistes, T. S. Eliot et sa méthode de l’« objectif corrélatif », et plus tardivement la New York School of Poetry<sup>21</sup>. Bien qu’il appartienne à une génération d’auteurs qui succèdent à la Beat Generation, John Giorno perpétue leur révolte anticonformiste et parsème son œuvre d’un ancrage profond dans l’histoire spirituelle, sociale et politique américaine, alors en plein bouleversement : « J’étais poète temporairement employé comme agent de change à Wall Street. La nouvelle que JFK avait reçu une balle dans la tête est arrivée sur le Dow Jones à une heure de l’après-midi. La Salle du Conseil a été frappée de stupeur. Ma première réaction a été d’appeler Andy Warhol. [...] J’ai interprété cela comme le glas des années 1960. Tant d’optimisme tacite, et voilà que le moment de la mort de JFK semblait marquer

sans appel l’échec total des aspirations de chacun, présageant ce qui était à venir. L’augure<sup>22</sup>. » Les premiers poèmes affichent une verve dissidente, en particulier dans sa réécriture de la constitution américaine en 1966 : « Des membres / de la Police Municipale / de New York / et des experts médicaux / rencontreront les représentants municipaux / et fédéraux / à Brooklyn / vendredi / afin de trouver des moyens / de restreindre / l’utilisation croissante / du LSD, / drogue hallucinogène<sup>23</sup>. »

Après de nombreuses expériences radiophoniques dont la création, en 1971, de programmes alternatifs aux côtés de l’activiste Abbie Hoffman pour les soldats américains au Viêt Nam, John Giorno s’engage avec ardeur dans la mise en place du AIDS Treatment Project en 1984. En réponse à l’épidémie qui touche ses proches, il pastiche le célèbre cri tourmenté d’Allen Ginsberg dans « *Howl* » (1955) : « J’ai vu les esprits les plus brillants de ma génération mourir de morts atroces causées par le sida<sup>24</sup>. » John Giorno mobilise de conséquentes aides financières aux malades « avec une passion dévorante au cœur<sup>25</sup> ». Dans son manifeste « *Monologue du sida* » (1992), il insiste sur le soutien émotionnel de sa mission : « Mon intention est de *traiter de parfaits inconnus comme des amants ou des amis intimes* : dans l’esprit qui gouvernait l’âge d’or de la promiscuité sexuelle, nous faisons l’amour, merveilleusement, avec de magnifiques inconnus et célébritions la vie grâce à de sublimes substances<sup>26</sup>. »

Le mélange singulier d’une parole publique militante, portée alors par l’aura médiatique de ses projets, et d’une promiscuité sexuelle revendiquée de l’intimité du corps, est la clé de voûte de son œuvre. De ses premiers textes jusqu’à la rédaction actuelle de ses mémoires, l’auteur affirme la porosité nécessaire de nos existences intimes : « L’un des concepts de mes mémoires est le suivant : ce que les gens font au lit, les faits intimes de leurs préférences sexuelles, les détails de ce qu’ils aiment faire, de comment ils aiment, sont des indices précieux pour la compréhension de leur œuvre [...] et peuvent, pourvu qu’on les examine avec compassion, aider à en illuminer la sagesse<sup>27</sup>. »

Dans le poème « *Grasping at Emptiness* » (1978), les relations sexuelles avec des inconnus dans les toilettes publiques de New York se reflètent dans le grand vide ressenti à trente-sept mille pieds d’altitude dans un avion survolant le Kansas. De la rue au ciel, la solitude récurrente exprimée dans ses écrits est marquée par le désir d’un équilibre sans cesse menacé, entre le « I » et le « You », entre l’être seul et l’être à deux. La nudité de l’esprit, fondamentale dans son œuvre, n’est pas sans lien avec les techniques de méditation bouddhistes qui accompagneront son passage d’une poésie trouvée à une voix intérieure, radicalement opposée à celle prônée par le moi romantique. « Un bon poème est comme un miroir tourné vers le public ; le performeur sent quand le public se voit dans le poème, [perçoit] la sagesse intrinsèque à son esprit dans le poème<sup>28</sup>. »

John Giorno et Ugo Rondinone partagent dans leurs œuvres le reflet sans concession de l’esprit mis à nu. Leurs collaborations sont semblables à deux miroirs posés face-à-face qui réfléchissent leurs contrastes au détriment des ressemblances. En 2001, leur première signature à quatre mains, pour la revue *Point d’ironie*, confronte le poème « *Demons in the Details* » (2000) de Giorno avec une série de portraits du poète, maquillé en clown devant l’objectif de Ugo Rondinone. Fragmenté par plusieurs recadrages, le visage dément du clown camouflé par l’artifice du costume



contraste avec la recherche de « la véritable nature absolument vide de l'esprit » décrite dans le texte.

Sous les vibrations optiques d'un sol recouvert de motifs géométriques déformés dans *Lowland Lullaby* (2002) de Ugo Rondinone, la voix souterraine de John Giorno plante le décor d'une communauté à l'assaut d'un arbre maléfique dans son poème « There Was a Bad Tree » (2001). En 2011, la fable ressurgit dans le paysage sonore d'une des chambres d'artistes du château du Pé, en écho à la réplique de la fenêtre par Ugo Rondinone, avec ses vitres noires réfléchissantes. La rencontre des poèmes de John Giorno avec les atmosphères psychiques des œuvres de Ugo Rondinone se poursuit dans les ateliers et espaces privés qu'ils occupent. Le mandala hypnotique de Ugo Rondinone exposé dans l'atelier de John Giorno répond au poème sérigraphié *Life is A Killer* (1989) sur les murs domestiques de l'artiste suisse. Si les images expressives qui figurent dans les écrits de John Giorno dialoguent aisément avec l'abstraction minimaliste de Ugo Rondinone, le couple travestit toute attente en inversant sans cesse les rôles. Dans le livre pour enfant imaginé pour le projet éditorial *Visionaire 59: Fairytale* (2010), les figures enfantines et caricaturales de Ugo Rondinone accompagnent la pluie atmosphérique de John Giorno dans « Down Comes the Rain » (2005).

Célèbre pour ses sculptures anthropomorphiques, ses masques noirs et ses clowns hyperréalistes, Ugo Rondinone réinvente dans « I♥John Giorno » le format de la rétrospective à la manière d'un portraitiste. Avec l'exigence d'un physionomiste, il « sculpte » l'exposition, modelant la vie intérieure de John Giorno en miroir de son œuvre. C'est dans un Palais de Tokyo transformé en Palais des glaces que le visiteur est invité à traverser le labyrinthe d'une vie, reflétée dans mille éclats de miroirs.

- 1** John Cage, « Grâce et clarté » in *Silence. Discours et Écrits* (Denoël, Paris, 2004, 1<sup>e</sup> éd. 1970), p. 51.
- 2** Guillaume Apollinaire, « Zone » in *Alcools* (Poésie Gallimard, Gallimard, 1984, 1<sup>e</sup> éd. 1913).
- 3** Initié en 1964-1965, l'ouvrage *The Third Mind* est d'abord publié en France par Flammarion en 1976 sous le titre *Œuvre croisée*, puis en 1978 aux États-Unis sous le titre *The Third Mind* par The Viking Press.
- 4** Organisée par Ugo Rondinone, l'exposition collective « The Third Mind, carte blanche à Ugo Rondinone » rassemblait trente et un artistes dont les œuvres reflétaient l'univers mental de l'artiste, ainsi que ses recherches sur les relations entre art et spiritualité.
- 5** Cette dédicace figure en ouverture du numéro du magazine *PALAIS* publié à l'occasion de l'exposition. *Palais*, n° 4, « The Third Mind, carte blanche à Ugo Rondinone », automne 2007 (Palais de Tokyo, Paris), n. p.
- 6** Mattias Herold, Stuart Mitchell, Daniel Boccato pour le studio Rondinone ; pour le Palais de Tokyo, Manon Lefort-Meekel et Pauline-Alexandrine Deforge à la production des expositions, Cécile Allouis et Camille Cios à la régie des œuvres, Carla Casal, Fabrice Claval, Wilfried Julien, Tom Lefort, Philippe Verly à la régie des expositions. Je remercie l'ensemble de l'équipe du Palais de Tokyo et les différents services pour leur travail, Ugo Rondinone et John Giorno pour leur engagement, les artistes invités, leurs assistants, les prêteurs et les galeries pour leur précieuse aide, les archivistes pour leur soutien, Jean de Loisy pour sa bienveillance, et enfin, Akiko Miki, pour son impulsion initiale.
- 7** Ugo Rondinone, « Blighted Luminance, Ugo Rondinone with Jarrett Earnest » in *The Brooklyn Rail* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.brooklynrail.org/2013/05/art/blighted-luminance> (consulté le 3 mai 2013).
- 8** Claire Moeder, « Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire » in *Marges*, décembre 2011, p. 28.
- 9** Ugo Rondinone, « Youpetcha » in *Du Yodel à la physique quantique*, vol. 1 (Palais de Tokyo, Archibooks, Paris, 2007), p. 224.
- 10** Ugo Rondinone considère les deux premiers opus de sa trilogie sur les liens entre spiritualité, poésie et art, « The Third Mind, carte blanche à Ugo Rondinone », Palais de Tokyo (Paris), 27.09 2007 – 03.01 2008 et « The Spirit Level », Gladstone Gallery (New York), 24.03 2012 – 21.04 2012, comme des lettres d'amours qu'il dédie respectivement aux soixante-dixième et soixante-quinzième anniversaires de John Giorno. « Artists and Poets », Seccession (Vienne), 12.02 2015 – 12.04 2015 est le dernier chapitre de cette trilogie.



- 11** Christophe Tarkos, « Je gonfle - J'ai un problème voilà - Tambour & Tambola », Frac Basse-Normandie, 07.05 1998 (Caen) retranscrit in *L'Enregistré, performances / improvisations / lectures* (P.O.L., Paris, 2014).
- 12** Propos recueillis par l'auteur (décembre 2014).
- 13** John Giorno, « Thanx 4 Nothing » (2007). Traduit de l'anglais par Gérard-Georges Lemaire.
- 14** John Giorno, « Sleep : le film d'Andy Warhol » (1989) in *Il faut brûler pour briller*, Julie et Jean-René Étienne (trad.) (Al Dante, Romainville, 2003), p. 134.
- 15** John Giorno, « Suicide Sûtra » in *Suicide Sûtra*, Gérard-Georges Lemaire (trad.) (Al Dante, Romainville ; Léo Scheer, Paris, 2004), p. 31.
- 16** John Giorno, « Winston Leyland Interviews John Giorno » (juillet 1974) in *Gay Sunshine Interviews* (Gay Sunshine Press, San Francisco, 1978), p. 147.
- 17** John Giorno, « Giorno Poetry Systems » in *Il faut brûler pour briller, op. cit.*, p. 175.
- 18** « Entretien avec Bernard Heidsieck » in *Poésure et Peintrie, « D'un art, l'autre »,* (Réunion des musées nationaux, Paris ; Musées de Marseille, Marseille, 1993), p. 411.
- 19** « La Mort de William Burroughs » in *La Sagesse des sorcières*, Gérard-Georges Lemaire (trad.) (Al dante, Romainville, 2005), p. 45.
- 20** L'installation de Rirkrit Tiravanija est composée du film et d'une reconstruction de l'atelier de John Giorno. Dans l'exposition « I♥John Giorno », elle est accompagnée d'un banc de Mark Handforth (*Franco's Bench*, 2013).
- 21** John Giorno, Brion Gysin, Gérard-Georges Lemaire, « Troisième entretien, janvier 1976 » in Gérard Georges-Lemaire (éd.), *Colloque de Tanger* (Christian Bourgois, Paris, 1976), p. 339-340.
- 22** John Giorno, « Sleep : le film d'Andy Warhol », *op. cit.*, p. 121-122.
- 23** John Giorno, « Constitution of the United States, Article I », in *Subduing Demons in America, op.cit.*, p. 28.
- 24** John Giorno, « Aucun d'eux ne voulait partir » (1991) in *Il faut brûler pour briller, op.cit.*, p. 49.
- 25** John Giorno, « Monologue du sida » (1992) in *Il faut brûler pour briller, op.cit.*, p. 37
- 26** *Ibid.*, p. 37-38.
- 27** John Giorno, « Sleep : le film d'Andy Warhol », *op. cit.*, p. 152.
- 28** « Up Close With John Giorno », Words Aloud 8, Spoken Word Festival, 06.11 2011 (Durham, Ontario). Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=cdTlIkKFzc0>.



John Giorno  
performant / performing  
[Brême, Allemagne /  
Bremen, Germany, 1986]  
Épreuves photographiques  
en noir et blanc /  
Photographic prints  
in black and white  
25,4 × 20,3 cm  
Photo : Jochen Munch

Affiche par / Poster by  
Giorno Poetry Systems  
Institute Inc.  
& Mark Michaelson,  
« 10<sup>th</sup> Anniversary Benefit  
Celebration of the AIDS  
Treatment Project »  
[New York, 2 décembre /  
December 1994]  
Offset; 60,96 × 45,72 cm

—  
Toutes les images /  
All images :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)







John Giorno  
et Ugo Rondinone  
en 2015 / *John Giorno  
and Ugo Rondinone  
in 2015*  
Photo : Peter Ross

# John Giorno & Ugo Rondinone: Family Trees par Florence Ostende

*With clarity of rhythmic structure, grace forms a duality.  
Together they have a relation like that of body and soul.  
Clarity is cold, mathematical, inhuman, but basic and earthy.  
Grace is warm, incalculable, human, opposed to clarity,  
and like the air.*<sup>1</sup>  
– John Cage

*Flyers catalogs hoardings sing aloud  
Here’s poetry this morning*<sup>2</sup>  
– Guillaume Apollinaire

● Since they met each other in 1998, American poet John Giorno and Swiss artist Ugo Rondinone have embodied, in the life they share, a belief in regaining a form of spirituality that Rondinone’s “I♥John Giorno” exhibition displays for all to see. The temptation to entrust to the poet the realm of language, words and voice, and to the artist that of images, space and matter, is a red herring. If this is

not a union of two complementary arts, what is it? How are we to describe the nature of their artistic relationship? They have collaborated on a few rare occasions, but their true conjunction probably lies elsewhere, transcending the formation of a four-handed merging of art and poetry.

So where are we to seek this point of convergence, if not in the space where two minds meet? In a third mind? Indeed, *The Third Mind*<sup>3</sup>, in which the coupling of William Burroughs’ and Brion Gysin’s voices gives rise to a third presence, offers an initial clue. The cut-up text and image space of this mental bombshell divides the territory on which Giorno and Rondinone—born in 1936 and 1964 respectively—met spiritually, into two different epochs and geographical zones: those of Giorno, an eyewitness to the creation of *The Third Mind* in his intimate closeness to Burroughs; and of Rondinone, testifying to the book’s artistic echoes, thirty years after its publication, in the group exhibition of the same name<sup>4</sup> he organized in 2007, with the dedication “Happy 70th Birthday John.”<sup>5</sup>

I believe that the answer—if there is one—to the question put above had been there before my eyes for months, in the model of the exhibition that Rondinone and our various teams<sup>6</sup> had circled around until their heads were spinning. At last the enigma the artist had confronted me with—“I see this exhibition as an apartment”—has been elucidated. This domestic analogy meant not only having to think about the opaque light bulbs, daylight-filtering windows and doors leading nowhere that appear in his work; one also had to see in the layout of the exhibition the house Rondinone—like so many other artists—has been steeped in since the age of 18: the house in Joris-Karl Huysmans’ novel *Against Nature* (1884). In its hermetic interior,

time rendered static functions in a loop, endlessly revolving on itself like the Rondinone oeuvre: “You will never see an expression in my work that indicates a movement or directness or an action. I understand art as essentially static; it creates its own artificial gravity system where the work states its own void or abyss. [...] In my work I like to slow and elapse temporalities, in which nothing is ever over and done with, everything can recur or be revived, and in which past, present, and future are looped together.”<sup>7</sup>

The obsessive isolation at work in the rooms of that house in Fontenay-aux-Roses—the inspiration for the staging of his exhibition “The Third Mind”<sup>8</sup>—was echoed in the metaphor of the *youp-ketcha*<sup>9</sup>, or clockbug. Rondinone saw in this insect, which pivots on itself as it ingests its own excreta, a concentrated image: that of the slow metabolic process implicit in the experience of an exhibition that was the first segment of a trilogy punctuated by discreet appearances by John Giorno.<sup>10</sup> Fundamentally different in character, “I♥John Giorno” is unlike Rondinone’s previous curatorial experiments in being a work in its own right into which he incorporates his own creations.

Intended as a portrait in which the roles of artist and model are reflected in an infinite interplay of mirrors, the exhibition is to be viewed as the all but imperceptible palimpsest of two biological clocks running at different speeds. Thus its form, and more generally the artistic relationship between Rondinone and Giorno, is not expressed in terms of a linear journey, with a beginning and an end, or through a series of collaborative works. The imaginative correspondences that link the works are more like a spiral, a repeated loop similar to the rhythm of our breathing, whose alternations from one second to the next remain an enigma. As the poet Christopher Tarkos wondered, all that breath over so many years—to inflate what?<sup>11</sup>

The first retrospective devoted to a poetry icon of America’s counterculture since the 1960s, “I♥John Giorno” is a work of art in itself and an open declaration of love by Ugo Rondinone: “I envisioned the exhibition in eight chapters, each standing for a facet of John Giorno’s profuse body of work. As a whole it reflects his work process and enables an understanding of the dual influence of American culture and Buddhism on his life and art.”<sup>12</sup> This division into chapters does not follow the chronological structure of a traditional retrospective, but even so, with its 303 works, 15,147 archive documents and 613 sound-files, the project comes close to being exhaustive. This issue of the magazine *PALAIS* has been specially created for the exhibition and follows the same pattern: it simulates the visitor’s viewing itinerary in a space imbued with an invisible insufflation that sets up a continuous back and forth movement between Giorno’s life and work.

The exhibition opens with Rondinone’s video installation *Thanx 4 Nothing* <sup>①</sup>, a tribute to Giorno’s poem of the same name, written to mark his seventieth birthday in 2006. It shows the poet on stage, unfolding his intimate existence and making a gift of it in all the intensity of the present moment: “I give enormous thanks to all my lovers, / beautiful men with brilliant minds, / great artists, / Bob,

Jasper, Ugo, / may they come here now / and make love to you.”<sup>13</sup> Giorno’s “dancing in place”—to quote Bernard Heidsieck’s description of his performances—is captured from each side in several shot sizes that multiply on the four walls of a square room. Surrounded by large-format Giornos in a succession of thousands of shots cut and synchronized with the diction of the poem, the visitor standing immobile in the middle of the room has the sensation of revolving around Giorno. Caught up in a dual circular movement, the viewer is physically encircled by a mechanism which is, in turn, encircled by his or her perception in motion.

The cornerstone of the exhibition is a monumental installation based on the Giorno archive and created and laid out by Rondinone <sup>②</sup>. From his birth in Brooklyn up to the present day, the life of this man who left his stamp on the New York underground scene, this son of Italian immigrants, unfurls amid the tracery of American cultural history. The march of time is conveyed by the way our gaze is led upwards over a fresco of printed documents and the swirl of their reproductions, bound together in folders. Then the impetus generated by the archive comes to an abrupt halt with Giorno’s static posture in *Sleep* (1963), in the room devoted to his relationship with Andy Warhol <sup>③</sup>. John Giorno is 27: “In August 1963, Andy started shooting *Sleep*. It was an easy shoot. I loved to sleep. I slept all the time, twelve hours a day every day. It was the only place that felt good: complete oblivion, resting in a warm dream world, taking refuge in the lower realms. Everything awake was horrible. [...] Andy would shoot for about three hours, until 5 A.M. when the sun rose, all by himself.”<sup>14</sup>

An illusion of the temporal linearity of a good night’s rest, *Sleep* is actually an accumulation of countless takes edited and repeated as loops. Impressed by the Erik Satie concert organized by John Cage in September 1963—all 18 hours and 40 minutes of *Vexations* (1893)—Warhol had come up with a pragmatic editing solution as he listened to this 80-second composition for piano being played 840 times in a row. According to Giorno, at the official premiere of *Sleep* at the Gramercy Arts Theater in January 1964, Warhol used *Vexations* to accompany the screening. Firmly rooted in the sleeper’s distant memories, *Vexations* can be heard in the exhibition space, accompanied by a presentation of eight other Warhol films, most of them being shown for the first time. The poet’s face is portrayed from every angle, including the moments of drowsiness of *Untitled (John in Hammock)*, 1963 and *Untitled (John in Country)*, 1963, which foreshadow the long film to come.

Thirty-five years later Pierre Huyghe filmed John Giorno under the same circumstances as in *Sleep* <sup>④</sup>, and thanks to the magic of a slow morphing, *Sleeptalking* (1998) shows the face of this sleeping man, then aged 62, gradually regaining the features of his youth. This biological deceleration seems futile in the light of the eternal existences of the painted and sculpted deities from the Musée National des Arts Asiatiques—Guimet in the room next door, devoted to the influence of Tibetan Buddhism on Giorno’s life <sup>⑤</sup>. Any romantic attempt to plunge into the limbo of sleep and hymn the immortality of the gods is fiercely cut to pieces in the beating heart of the exhibition, the chapter on Giorno’s poems and his visual and sound pieces <sup>④</sup>: “There is / no time off, / and if you go / to sleep / you blow it, / you are totally / lost / you are totally lost / and you have forgotten / you are dead / and you have forgotten you are dead.”<sup>15</sup> The poem “Suicide Sutra” (1973) is a freeze-frame of a suicide with a 38-caliber revolver. The process of physical disintegration of the body is described as a transitional phase which the text invites the



reader to sense physically by following a set of instructions. Each part of the body is contracted, limb by limb, until total relaxation results. Ten sound poems are animated, subtitled and replayed on a forest of pop-karaoke screens. Echoes and overlays of vertiginous voices hark back to the electronic techniques of the 1960s, in which Giorno played his part along with Bob Moog, inventor of the synthesizer, and sound engineer Bob Bielecki.

Symptomatic of his relationship with mass media and new technology, Giorno’s experimental ventures crystallized in the development of viral strategies, the most famous of which is the *Dial-A-Poem* telephone service of 1968, which anticipated the commercial success of hotlines by offering random access to poems. As Giorno saw it, reading a book in your armchair was a hundred years out of date and the traditional voice-only poetry reading unbearable. After an initial tryout organized by the Architectural League in New York in 1968, *Dial-A-Poem* became a sensation and jammed the telephone exchanges during the “Information” exhibition at MoMA in 1970. Giorno asked 250 artists to record their voices, mingling the poetry of John Ashbery, the verbal brio of Black Panther Party co-founder Bobby Seale, the minimalist music of Philip Glass, instructions for making a Molotov cocktail—a poem by Diane di Prima.

It was not poetry as a literary genre that interested Giorno, but the presence of the voice as sound, or a noise or a message recorded and then communicated intimately via the telephone. “The majority of the calls,” he remembers, “came between nine in the morning and five in the afternoon, which means in New York people imprisoned in their glass office buildings, sitting behind desks nervously dialing.”<sup>16</sup> Orchestrated by Matthew Higgs, the “Giorno Poetry Systems” chapter ⑧ performs the dual function of providing an exhaustive retrospective of over 50 published albums, which can be listened to along with present-day reinterpretations by Anne Collier and Angela Bulloch.

In his “Giorno Poetry Systems” manifesto<sup>17</sup> the poet proclaimed the obsolescence of the book and added a fresh slice of life to the layer cake of superposed dates now to be found in the exhibition. Conceptualized in 1965, Giorno Poetry Systems marked a watershed year in the career of its founder, who was radicalizing his poetry in response to his meeting with William Burroughs and Brion Gysin. Gysin introduced him to the effects that could be achieved with tape-recorded voices, and performed his first sound poem, “Subway Sound”, in 1965. At the Paris Biennial of that year howls of stupefaction<sup>18</sup> greeted this sound collage of a subterranean landscape drowned in the deafening rush of a New York subway express and saturated with the scream of the rails, station calls and advertising slogans. Giorno Poetry Systems went official in 1967 with the release of the first sound edition of Giorno’s poems *Raspberry* and *Pornographic Poem*, the latter performed by several voices.

While its administrative structure still exists, in practical terms Giorno Poetry Systems shut down in 1997, the fateful year that saw the release of the recording *The Best Of William Burroughs from Giorno Poetry Systems* and the death of the author of *Nova Express* (1964): “I was with William Burroughs when he died, and it was one of the best times I ever had with him,” Giorno wrote in his funny, supernatural, macabre poem-memoir “The Death of William Burroughs” (1997): “Doing Tibetan Nyingma Buddhist meditation practices, I absorbed William’s consciousness into my heart. It seemed as a bright white light, blinding but muted, empty. I was the vehicle, his consciousness passing through me. A gentle shooting star came in my heart and up the central channel, and out the top of my head to a pure field of great clarity and bliss.”<sup>19</sup>

An alternation of lives, deaths and ghosts, “I♥John Giorno” is not simply a way into the poet’s oeuvre, mind and spirituality; it is also a physiological plunge into the body of a man: his voice, his breath, his skin, his bearing. The back and forth movements in time that orchestrate the exhibition are heartbeats that the portraits chapter ⑦ fills with a vital energy. Revealing the poet’s decisive influence on several generations of artists, works by Verne Dawson, Judith Eisler, Françoise Janicot, Elizabeth Peyton, Billy Sullivan and Rirkrit Tiravanija explore the portraitist’s mirror-image relationship with his or her model. Giorno stamps his presence on their photographs, films and paintings in poses ranging from one temporal extreme to the other: a body performing for the camera for ten hours in Rirkrit Tiravanija’s *untitled 2008 (john giorno reads)* (2008);<sup>20</sup> or a body in meditation, immobile during the series of long posing sessions needed for a painter to capture his or her subject.

At the beginning and end of the exhibition itinerary, the music video of the last song by the group R.E.M shows Giorno’s face filmed by Michael Stipe in the frontal manner of Warhol’s *Screen Tests* (1964–1966). The song, “We All Go Back to Where We Belong” (2011), conveys a fleeting sense of termination—an impression rapidly dissipated by the circulation beyond the four walls of the Palais de Tokyo of Scott King’s *I♥John Giorno* logo (2015), the augmented corpus of *Dial-A-Poem*—accessible free on 0800-106-106—and a reactivation of the *Street Works* performance (1969): poems by John Giorno handed out by people on roller quads.

Ugo Rondinone’s discovery of the John Giorno archive in 2000 was a decisive moment for the artist: tens of thousands of documents whose scrupulous preservation by the poet went as far as making doubles of some of the albums. The archive had to be made available to the world, which meant getting it out of the attic in the family home in Roslyn Heights, New York State. Archivists Marcia Bassett and Anastasia Clarke spent the period 2013–2015 digitizing the collection and in the process brought to light unexplored areas of the Giorno oeuvre. Amongst the finds were traces of the early multimedia environments (*Electronic Sensory Poetry Environments*, 1966-69), the preliminary plates for the cover of the collection *Poems* (1967), designed by Robert Rauschenberg, and the work of the John Giorno Band (1982-1989). The cataloging and digitization of the archive promise new possibilities for the assessment of a body of work too often unrepresented in anthologies of American poetry. While the exhibition title “I♥John Giorno” uses the first person in a direct and intimate addressing of the poet by the artist, the “I” is first and foremost a collective one, with Rondinone inviting each of us to discover, experience and share Giorno’s spiritual and political commitment.

Like the archive, the exhibition telescopes lived and historical time in a constant intertwining that is embedded in the very DNA of Giorno’s writing. More inspired by the journalistic style of the *New York Times*, the free image appropriation of Pop Art and the lyrics of the Rolling Stones, Giorno threw himself headlong into “Found Poetry” and very soon left behind him the adolescent affections that included the Symbolist poets, T.S. Eliot and his “objective correlative,” and later the New York School of Poetry.<sup>21</sup> Although belonging to a generation of writers who came in the wake of the Beats, Giorno kept their anticonformist revolt alive and maintained in his work a deep attachment to America’s spiritual, social and political history, then undergoing a major upheaval: “I was a poet working for a brief time as a stockbroker on Wall Street. The news that JFK was shot in the head came over the Dow Jones at 1 P.M. The Board room was

dumbstruck. The first thing I did was call Andy Warhol. [...] I heard it as the death knell of the 1960s. There was so much unexpressed optimism, the moment of JFK’s death seemed the absolute indication of the complete failure of everyone’s aspirations, portending what was to come. The omen.”<sup>22</sup> The early poems display a dissident verve, especially in Giorno’s rewriting of the American constitution in 1966: “Members / of the New York / Police Department / and medical experts / will meet with municipal / and federal officials / in Brooklyn / on Friday / to consider ways / of curtailing / the increasing use / of LSD, / the hallucinatory drug.”<sup>23</sup>

After various radio experiments, including working with activist Abbie Hoffman in 1971 on alternative programs for American troops in Vietnam, Giorno fervently committed to setting up the AIDS Treatment Project in 1984. Reacting to the epidemic and its impact on those near and dear to him, he issued his pastiche of Allen Ginsberg’s tortured cry in *Howl* (1955)—“I’ve seen the best minds of my generation die horrible deaths from AIDS”<sup>24</sup>—and raised large sums of money for AIDS victims “with a burning passion in my heart.”<sup>25</sup> In his “AIDS Monologue” manifesto of 1992 he stressed that his mis-

Ugo Rondinone, *lowland lullaby* [2002]; Panneaux de bois, impression sérigraphique, polyuréthane, haut-parleurs, son, texte en boucle; système modulaire / Wooden panels, silk-screen printing, polyurethane, speakers, sound, text loop; modular system  
Ugo Rondinone, *moonlighting* [1999]; Tirages photographiques en couleur montés sur aluminium, cadre en bois / C-prints mounted on aluminum, wooden frame; 164 × 120 cm (chacun / each)  
Vue de l'exposition / View of the exhibition, «no how on», Kunsthalle Wien (Vienne / Vienna), 28.06 2002 - 22.09 2002





The spiritual nakedness that is fundamental to his work is not unrelated to the Buddhist meditation techniques that helped him make the transition from found poetry to an inner voice radically opposed to the urgings of the romantic ego. “A good poem is like a mirror turned towards the audience, as a performer you can feel it when the audience is seeing themselves in the poem, the wisdom inherent in their mind in the poem.”<sup>28</sup>

Common to the oeuvres of John Giorno and Ugo Rondinone is an uncompromising reflection of the mind stripped bare. Their collaborative works are like mirrors placed opposite each other, reflecting their contrasts to the detriment of their similarities. Their first venture as a duo, for the magazine *Point d'ironie* in 2001, brought together Giorno's poem “Demons in the Details” (2000) with a series of Rondinone's photo portraits of him made up as a clown. Cropped and fragmented, the scary, camouflaged clown's face contrasts with the quest for “the absolute empty true nature of mind” described in the text.

In Rondinone's *Lowland Lullaby* (2002) Giorno's subterranean voice rises from beneath the optical vibrations of a floor covered with distorted geometrical motifs, setting the scene for a community's assault on the maleficent tree of his poem “There Was a Bad Tree.” In 2011 this fable resurfaced in the soundscape of one of the artists room at the Château du Pé near Nantes, emanating this time from the black, reflective replica of the window Rondinone had set on one of the walls. The encounter between Giorno's poems and the mental landscape of Rondinone's works continues in their studios and private spaces: the hypnotic Rondinone mandala on show in Giorno's studio is a response to the screenprinted poem *Life is A Killer* (1989) on a wall in the Swiss artist's apartment. But while the eloquent images to be found in Giorno's writing interact readily with Rondinone's minimalist abstraction, the pair thwart all expectations with endless role reversals. In the children's book they came up with for the project *Visionaire 59: Fairytale* (2010), Rondinone's cartoony, childlike figures accompany the atmospherics of Giorno's “Down Comes the Rain,” written in 2005.

Famed for his anthropomorphic sculptures, black masks and hyperrealist clowns, Ugo Rondinone brings in “I♥John Giorno” a portraitist's eye to the recasting of the retrospective format. With all the rigorousness of a physiognomist he “sculpts” the exhibition, modeling Giorno's inner life through the mirror of his oeuvre. In a Palais de Tokyo transformed into a hall of mirrors the visitor is invited to explore the labyrinth of a life, reflected in countless mirror-shards.

Translated by John Tittensor

<sup>1</sup> John Cage, *Silence: Lectures and Writings*

(Middletown: Wesleyan University Press, 1961), 89.

<sup>2</sup> Guillaume Apollinaire, “Zone” in *Alcools*, trans. Donald Revell (Middletown: Wesleyan University Press, 1995).

<sup>3</sup> Begun in 1964–1965, *The Third Mind* was first published by Flammarion in 1976, under the title *Œuvre croisée*, then as *The Third Mind* in the United States in 1978, by the Viking Press.

<sup>4</sup> Organized by Ugo Rondinone, the group exhibition “The Third Mind” brought together thirty-one artists whose work reflected the artist's mind and his investigations into the connections between art and spirituality.

<sup>5</sup> “The Third Mind, Carte Blanche à Ugo Rondinone,” *Palais / Magazine* 04, autumn 2007, unpaginated.

<sup>6</sup> Mattias Herold, Stuart Mitchell, Daniel Boccato for the Rondinone studio; for the Palais de Tokyo, Manon Lefort-Meekeel and Pauline-Alexandrine Deforge on the production side; collection managers Cécile Allouis and Camille Cios; and technical managers Carla Casal, Fabrice Claval, Wilfried Julien, Tom Lefort and Philippe Verly. I would like to thank the entire Palais de Tokyo team, and its various departments, for their work; Ugo Rondinone and John Giorno for their commitment; the guest artists,

their assistants, the lenders and the galleries for their invaluable help; the archivists for their support; Jean de Loisy for his kind guidance; and last but not least, Akiko Miki for kick-starting the venture.

<sup>7</sup> Ugo Rondinone, “Blighted Luminance, Ugo Rondinone with Jarrett Earnest,” *The Brooklyn Rail*, 3 May 2013, <http://www.brooklynrail.org/2013/05/art/blighted-luminance>

<sup>8</sup> Claire Moeder, “Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire,” *Marges*, December 2011, 28.

<sup>9</sup> Ugo Rondinone, “Youpketcha,” *From Yodeling to Quantum Physics*, vol. 1 (Paris: Palais de Tokyo, Archibooks, 2007), 224.

<sup>10</sup> Ugo Rondinone considers the first two opuses in his trilogy on the links between spirituality, poetry and art—“The Third Mind,” Palais de Tokyo, 27.09 2007 - 03.01 2008 and “The Spirit Level,” Gladstone Gallery, New York, 24.03 2012 - 21.04 2012—as love letters dedicated, respectively, to John Giorno's 70<sup>th</sup> and 75<sup>th</sup> birthdays. The final segment was “Artists and Poets,” at Secession, Vienna, 12.02 2015 - 12.04 2015.

<sup>11</sup> Christophe Tarkos, “Je gonfle - J'ai un problème voilà - Tambour & Tambola,” *Frac Basse-Normandie*, 07.05 1998 (Caen) transcribed in *L'Enregistré, performances / improvisations / lectures* (Paris: P.O.L., 2014)

<sup>12</sup> Conversation with the author, December 2014.

<sup>13</sup> John Giorno, “Thanx 4 Nothing” in *Subduing Demons in America: Selected Poems 1962-2007*, Marcus Boon (ed.), (New York: Soft Skull Press, 2008), 383.

<sup>14</sup> John Giorno, “Andy Warhol's Movie Sleep” in *You Got to Burn to Shine* (London: Serpent's Tail, 1993), 136–137.

<sup>15</sup> John Giorno, “Suicide Sutra,” in *Subduing Demons in America*, op. cit., 194.

<sup>16</sup> John Giorno, “Winston Leyland Interviews John Giorno” (1974), in Winston Leyland (ed.), *Gay Sunshine interviews* (San Francisco: Gay Sunshine Press, 1978), 147.

<sup>17</sup> John Giorno, “Giorno Poetry Systems,” *You Got to Burn to Shine*, op. cit., 175.

<sup>18</sup> “Entretien avec Bernard Heidsieck,” in Bernard Blistène (ed.), *Poésure et Peintrie: «D'un art, l'autre»*, (Paris: Réunion des musées nationaux / Marseille: Musées de Marseille, 1993), 411.

<sup>19</sup> “The Death of William Burroughs,” in Antonello Faretta (dir.), *Nine Poems in Basilicata* (Craco: Salvatore Laurenzana / Noeltan Film Studio, 2007).

<sup>20</sup> The installation comprises the film and a reconstruction of Giorno's studio. In the “I♥John Giorno” exhibition it is accompanied by a bench by Mark Handforth (*Franco's Bench*, 2013).

<sup>21</sup> John Giorno, Brion Gysin, Gérard-Georges Lemaire, “Troisième entretien, janvier 1976” in Gérard Georges-Lemaire (dir.), *Colloque de Tanger* (Paris: Christian Bourgois, Paris, 1976), 339–340.

<sup>22</sup> John Giorno, “Andy Warhol's Movie Sleep,” op. cit., 121 – 122.

<sup>23</sup> John Giorno, “Constitution of the United States, Article I,” in *Subduing Demons in America*, op. cit., 28

<sup>24</sup> John Giorno, “None of them wanted to go” in *You Got to Burn to Shine*, op. cit., 46.

<sup>25</sup> John Giorno, “AIDS Monologue” in *You Got to Burn to Shine*, op. cit., 32.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>27</sup> John Giorno, “Andy Warhol's Movie Sleep,” in *You Got to Burn to Shine*, op. cit., 156.

<sup>28</sup> “Up Close With John Giorno,” Words Aloud 8, Spoken Word Festival, Durham, Ontario, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=cdTlIkKFzc0>



Livre de John Giorno et Ugo Rondinone pour *Visionaire 59 Fairytale* [2010] / Book by John Giorno and Ugo Rondinone for *Visionaire 59 Fairytale* [2010] Courtesy des artistes / of the artists & Visionaire

Chambre de Ugo Rondinone / Ugo Rondinone's bedroom Courtesy Ugo Rondinone





# Scott King

Ce projet a commencé par un faux départ. Quand Ugo Rondinone m’a demandé de réaliser le logo «I♥John Giorno», j’ai tout de suite pensé qu’il voulait que je fasse le design graphique de son message... Mais ce n’était pas le cas, il voulait que «ma voix» dise «I♥John Giorno». C’est une différence subtile, peut-être pas visible à l’œil non averti. Aussi simple que ce logo paraisse, il me fallut longtemps pour l’achever – en partie parce que je ne connais pas John Giorno personnellement et qu’il m’était donc compliqué de prétendre que «je l’aime» («I♥»), et en partie parce qu’il est très difficile d’utiliser le «I♥» sans copier l’original de Milton Glaser, «I♥NY» – une création typographique au succès si énorme qu’elle a depuis longtemps acquis le statut de «cliché du design» et est passée dans le domaine de la langue internationale. Quoi qu’il en soit, j’ai passé au final beaucoup de temps à lire sur John Giorno – je me suis documenté – puis, un matin, je me suis réveillé, je me suis assis devant l’ordinateur et j’ai tapé **I♥JOHN GIORNO**.

I made a false start with this project. When Ugo Rondinone asked me to make the graphic saying “I♥John Giorno,” I immediately thought he wanted something “designed”... but he didn’t, he wanted “my voice” to say “I♥John Giorno.” It’s a subtle difference, maybe not one visible to the untrained eye. As simple as this design looks, it actually took me a long time to finish—partly because I don’t know John Giorno personally, so it was a struggle to claim that I♥him, and partly because it is so hard to use the “I♥” without copying the original Milton Glaser “I♥NY”: a piece of typographic design so enormously successful that it has long since past through “design cliché” and into the realm of international language. Anyway, in the end, I spent a lot of time reading about John Giorno—I did my research—then one morning I woke up, sat at the computer and typed out **I♥JOHN GIORNO**.





Pour son soixante-dixième anniversaire en 2006, John Giorno écrit le poème autobiographique *Thanx 4 Nothing* (2007), que l'on pourrait traduire par « Merci pour rien ». Sous son apparente simplicité, cette œuvre de maturité et de sagesse invoque le passé du poète sous le signe d'un don de soi peu commun à son auditoire : « Je veux dire merci à tout le monde pour tout, et en gage de ma gratitude, je veux vous offrir en retour toutes mes bonnes et mauvaises habitudes. » En détournant les genres littéraires de la confession et de l'élégie, John Giorno, filmé par Ugo Rondinone, pieds nus sur scène, porte un coup fatal à l'image légendaire du poète en vieux sage moralisateur. Drogue, alcool, sexe : John Giorno se livre à un acte spirituel de transmission qui conjugue ironie mordante et sagesse bouddhiste. Amour et tromperie, amitié et rivalité, bienveillance et

malveillance, sont remerciés sans jugement de valeur, y compris l'Amérique qu'il remercie « pour [son] manque d'égard ». « À l'automne 2011, j'ai filmé John Giorno dans le vieux théâtre du Palais des Glaces à Paris. Je l'ai filmé vingt-sept fois en costume noir et vingt-sept fois en costume blanc, en positionnant la caméra de chaque côté autour de lui, avec plusieurs valeurs de plan – gros plan, plan épaule, plan américain, plan large. À chaque nouvelle prise, John Giorno a prononcé son poème *Thanx 4 Nothing* en entier. Le défi du montage fut de synchroniser chaque image au rythme des mots prononcés. »

(Ugo Rondinone)

F.O.

*For his seventieth birthday in 2006, John Giorno wrote the autobiographic poem Thanx 4 Nothing (2007). Beneath its apparent clarity, this work of maturity and wisdom evokes the poet's past, in the form of a rather unusual gift of himself to his listeners: "I want to give my thanks to everyone for everything, and as a token of my appreciation, I want to offer back to you all my good and bad habits." By turning away from literary genres of confession and elegy, John Giorno, filmed bare-foot on stage by Ugo Rondinone, strikes a fatal blow against the legendary image of the poet as an old, moralistic sage. Drugs, alcohol and sex: Giorno delivers a spiritual act of transmission, in a mix of biting irony and Buddhist wisdom. Love and treachery, friendship and rivalry, benevolence and malevolence, are all thanked without any value judgements, including America, which he thanks*

*"for [its] neglect." "In the fall of 2011, I filmed John Giorno in the old vaudeville theatre 'Palais des Glaces' in Paris. I filmed him 27 times in a black tuxedo and 27 times in a white tuxedo. I filmed him from all four sides. Each side was filmed in four different shot sizes—close-up, medium shot, three-quarter shot, wide angle shot. For each take, John Giorno performed the entire poem Thanx 4 Nothing. The challenge was to synchronize each frame exactly to the pace of the diction of the poem."* (Ugo Rondinone)

F.O.





**John Giorno**  
**THANX**  
**4 NOTHING**  
**on my**  
**70<sup>th</sup> Birthday**  
**in 2006**

2007

I want to give my thanks to everyone for everything,  
and as a token of my appreciation,  
I want to offer back to you all my good and bad habits  
as magnificent priceless jewels,  
wish-fulfilling gems satisfying everything you need and want,  
thank you, thank you, thank you,  
thanks.

May every drug I ever took  
come back and get you high,  
may every glass of vodka and wine I've drunk  
come back and make you feel really good,  
numbing your nerve ends  
allowing the natural clarity of your mind to flow free,  
may all the suicides be songs of aspiration,  
thanks that bad news is always true,  
may all the chocolate I ever eaten  
come back rushing through your bloodstream  
and make you feel happy,  
thanks for allowing me to be a poet  
a noble effort, doomed, but the only choice.

I want to thank you for your kindness and praise,  
thanks for celebrating me,  
thanks for the resounding applause,  
I want to thank you for taking everything for yourself  
and giving nothing back,  
you were always only self-serving,  
thanks for exploiting my big ego  
and making me a star for your own benefit,  
thanks that you never paid me,  
thanks for all the sleaze,  
thanks for being mean and rude  
and smiling at my face,  
I am happy that you robbed me,  
I am happy that you lied  
I am happy that you helped me,  
thanks, grazie, merci beaucoup.

May you smoke a joint with William,  
and spend intimate time with his mind,  
more profound than any book he wrote,  
I give enormous thanks to all my lovers,  
beautiful men with brilliant minds,  
great artists,  
Bob, Jasper, Ugo,  
may they come here now  
and make love to you,  
and may my many other lovers  
of totally great sex,  
countless lovers  
of boundless fabulous sex  
countless lovers of boundless fabulous sex  
countless lovers of boundless  
fabulous sex  
in the golden age  
of promiscuity  
may they all come here now,  
and make love to you,



if you want,  
may each of them  
hold each of you in their arms  
balling  
to your hearts  
delight.  
balling to your hearts  
delight  
balling to  
your hearts delight  
balling to your hearts delight.

May all the people who are dead  
Allen, Brion, Lita, Jack,  
and I do not miss any of you  
I don't miss any of them,  
no nostalgia,  
it was wonderful we loved each other  
but I don't want any of them back,  
now, if any of you  
are attracted to any of them,  
may they come back from the dead,  
and do whatever is your pleasure,  
may they multiply,  
and be the slaves  
of whomever wants them,  
fulfilling your every wish and desire,  
(but you won't want them as masters,  
as they're demons),  
may Andy come here  
fall in love with you  
and make each of you a superstar,  
everyone can have  
Andy.  
everyone can  
have Andy.  
everyone can have Andy,  
everyone can have an Andy.

Huge hugs to the friends who betrayed me,  
every friend became an enemy,  
sooner or later,  
big kisses to my loves that failed,  
I am delighted you are vacuum cleaners  
sucking everything into your dirt bags,  
you are none other than a reflection of my mind.

Thanks for the depression problem  
and feeling like suicide  
everyday of my life,  
and now that I'm seventy,  
I am happily almost there.

Twenty billion years ago,  
in the primordial wisdom soup  
beyond comprehension and indescribable,  
something without substance moved slightly,  
and became something imperceptible,  
moved again and became something invisible,







moved again and produced a particle and particles,  
 moved again and became a quark,  
 again and became quarks,  
 moved again and again and became protons and neutrons,  
 and the twelve dimensions of space,  
 tiny fire balls of primordial energy  
 bits tossed back and forth  
 in a game of catch between particles,  
 transmitting electromagnetic light  
 and going fast, 40 million times a second,  
 where the pebble hits the water,  
 that is where the trouble began,  
 something without substance became something with substance,  
 why did it happen?  
 because something substance less  
 had a feeling of missing out on something,  
 not  
 getting it  
 was not getting it  
 not getting it,  
 not getting it,  
 imperceptibly not having something  
 when there was nothing to have,  
 clinging to a notion of reality;  
 from the primordially endless potential,  
 to modern day reality,  
 twenty billion years later,  
 has produced me,  
 gave birth to me and my stupid grasping mind,  
 made me and you and my grasping mind.

May Rinpoche and all the great Tibetan teachers who loved me,  
 come back and love you more,  
 hold you in their wisdom hearts,  
 bathe you in all-pervasive compassion,  
 give you pith instructions,  
 and may you with the diligence of Olympic athletes  
 do meditation practice,  
 and may you with direct confidence  
 realize the true nature of mind.

America, thanks for the neglect,  
 I did it without you,  
 let us celebrate poetic justice,  
 you and I never were,  
 never tried to do anything,  
 and never succeeded,  
 I want to thank you for introducing me to  
 the face of the naked mind,  
 thanx 4 nothing.



John Giorno

MERCI  
POUR RIEN  
pour mon  
70<sup>e</sup> anniversaire  
en 2006

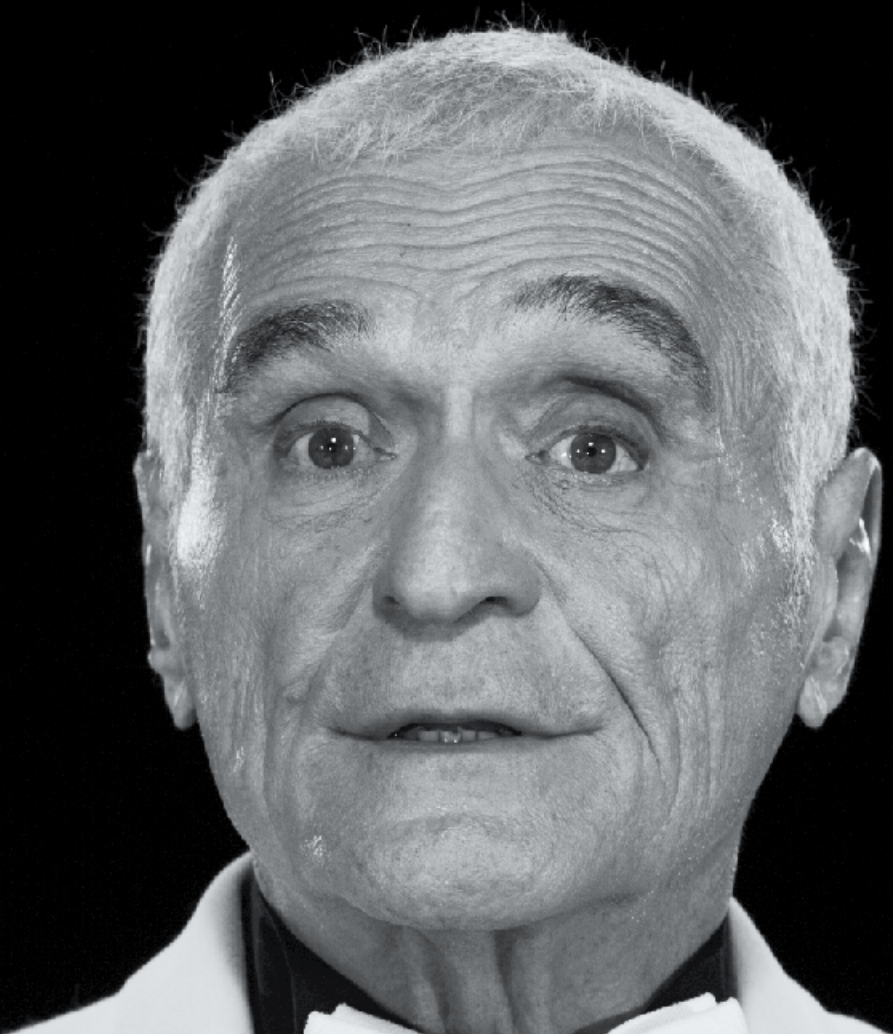
2007  
Traduit par Gérard-Georges Lemaire

Je veux remercier tout le monde pour tout,  
et en gage de ma gratitude,  
je veux vous offrir en retour toutes mes bonnes et mauvaises habitudes,  
comme des bijoux magnifiques et inestimables,  
des gemmes porte-bonheur accomplissant tous vos besoins et tous vos souhaits,  
merci, merci, merci,  
merci.

Que toutes les drogues que j'ai prises  
puissent revenir et vous défoncer,  
que chaque verre de vodka et de vin que j'ai bu  
puisse revenir pour que vous vous sentiez bien,  
pour apaiser vos terminaisons nerveuses  
pour permettre à la clarté naturelle de votre esprit de s'émanciper,  
que tous les suicides puissent être des chants d'aspiration,  
merci pour les mauvaises nouvelles qui sont toujours vraies,  
que tout le chocolat que j'ai mangé  
puisse revenir pour parcourir votre flux sanguin  
et vous rendre heureux,  
merci pour me laisser être un poète  
un noble effort, voué à l'échec, mais le seul choix.

Je veux vous remercier pour votre gentillesse et votre estime,  
merci de faire des éloges,  
merci pour les applaudissements assourdissants,  
je veux vous remercier de tout prendre à votre profit  
et de ne rien donner en retour,  
vous n'avez jamais fait que servir vos intérêts,  
merci d'exploiter mon ego énorme  
et de faire de moi une vedette pour votre profit,  
merci de ne jamais m'avoir payé,  
merci pour toutes les saloperies,  
merci d'être pingres et vulgaires  
et de me rire au nez,  
je suis heureux que vous m'ayez volé,  
je suis heureux que vous ayez menti  
je suis heureux que vous m'ayez aidé,  
thank you, grazie, merci beaucoup.

Puissiez-vous fumer un joint avec William  
et passer un moment intime avec son esprit,  
plus profond que tous les livres qu'il a écrits,  
je remercie énormément tous mes amants,  
des hommes magnifiques au brillant esprit,  
de grands artistes,  
Bob, Jasper, Ugo,  
puissent-ils venir ici  
pour vous faire l'amour,  
et que tous mes autres amants innombrables  
d'une sexualité totalement grandiose,  
innombrables amants  
d'une sensualité fabuleuse et sans limite  
innombrables amants d'une sensualité fabuleuse  
et sans limite  
à l'âge d'or  
de la promiscuité,  
puissent-il tous venir ici,  
pour vous faire l'amour,  
*si vous le voulez,*







UGO RONDINONE

THANX 4 NOTHING  
[2015]

INSTALLATION VIDÉO, NOIR ET BLANC, 4/3,  
SON STÉREO, QUATRE FILMS VIDEOPROJETÉS (FILMS 2K),  
SEIZE FILMS SUR MONITEURS (FILMS HD) / FILM INSTALLATION,  
BLACK AND WHITE, 4/3, STEREO SOUND, FOUR VIDEOPROJECTED  
FILMS (2K FILMS), SIXTEEN FILMS ON MONITORS (HR FILMS)  
PRODUIT PAR / PRODUCED BY MOBILES & UGO RONDINONE  
20 x 24 MIN EN BOUCLE / IN LOOP

Collection Maja Hoffmann / LUMA Foundation  
Courtesy de l'artiste / of the artist

que chacun d'eux  
vous prenne dans ses bras  
rassasiant  
votre cœur  
de plaisir.  
rassasiant votre cœur  
de plaisir  
rassasiant  
votre cœur de plaisir  
rassasiant votre cœur de plaisir.

Que toutes les personnes qui sont mortes  
Allen, Brion, Lita, Jack,  
et aucun d'entre vous ne me manque  
aucun d'entre eux ne me manque,  
pas de nostalgie,  
c'était merveilleux de nous aimer les uns les autres  
mais je ne veux pas qu'aucun d'entre eux ne revienne ;  
maintenant, si l'un de vous  
est attiré par certains d'entre eux,  
qu'ils reviennent de parmi les morts,  
et vous donnent du plaisir,  
qu'ils se multiplient,  
et soient les esclaves  
de qui les veut,  
satisfaisant tous vos souhaits et désirs,  
(mais vous ne voudrez pas d'eux comme des maîtres,  
puisque ce sont des démons),  
qu'Andy vienne ici  
tombe amoureux de vous  
et fasse de vous une superstar,  
tout le monde peut avoir  
Andy,  
tout le monde peut  
avoir Andy,  
tout le monde peut avoir Andy,  
tout le monde peut avoir un Andy.

De gros câlins aux amis qui m'ont trahi,  
chaque ami est devenu un ennemi,  
tôt ou tard,  
de profonds baisers à mes amours qui ont échoué,  
je suis ravi que vous soyez des aspirateurs  
avalant tout dans vos sacs dégoûtants,  
vous n'êtes rien d'autre qu'un reflet de mon âme.

Merci pour le problème de la dépression  
et d'avoir comme une envie de suicide  
chaque jour de ma vie,  
et maintenant que j'ai soixante-dix ans,  
j'en suis presque heureux.

Vingt milliards d'années plus tôt,  
dans la soupe de sagesse primordiale,  
au-delà de l'entendement et de l'indescriptible,  
quelque chose sans substance se déplaça avec lenteur,  
et devint quelque chose d'imperceptible,  
se déplaça encore et devint quelque chose d'invisible,  
se déplaça encore et produisit une particule et des particules,



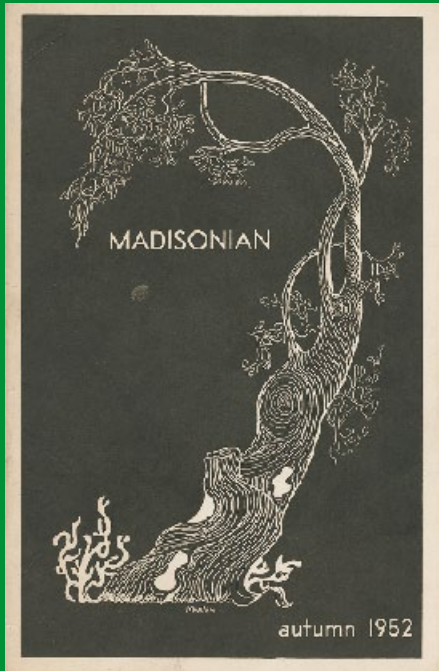
se déplaça encore et devint un quark,  
encore et devint des quarks,  
se déplaça encore et encore et devint des protons et des neutrons,  
et les douze dimensions de l'espace,  
de minuscules boules de feu d'énergie primordiale  
des fragments lancés d'avant en arrière  
dans un jeu de lutte entre les particules,  
diffusant une lumière électromagnétique  
et allant vite, 40 millions de fois par seconde,  
là où le caillou a touché l'eau,  
c'est là que les ennuis ont commencé,  
quelque chose sans substance est devenu substantiel,  
pourquoi cela est-il arrivé ?  
parce que quelque chose sans substance  
avait la sensation de manquer de quelque chose,  
de ne pas  
l'obtenir,  
n'allait pas l'obtenir  
ne pas l'obtenir,  
ne pas l'obtenir,  
imperceptiblement n'ayant rien,  
quand il n'y avait rien à avoir,  
accédant à une notion de réalité ;  
depuis le potentiel primordialement infini,  
jusqu'à la réalité du temps présent,  
vingt milliards d'années plus tard,  
m'avait produit,  
nous avait donné naissance à moi et à mon esprit avide,  
nous avait faits vous et moi et mon esprit avide.

Puissent Rinpoché et les grands professeurs tibétains qui m'aimaient,  
revenir et vous aimer davantage,  
qu'ils vous tiennent dans leur cœur sage,  
vous plongent dans la compassion se répandant partout,  
vous donnent des instructions charitables,  
et puissiez-vous avec la diligence des athlètes olympiques  
pratiquer la méditation,  
et puissiez-vous avec une confiance directe  
comprendre la nature véritable de l'esprit.

Amérique, merci pour le manque d'égards,  
je l'ai fait sans toi,  
célébrons la justice poétique,  
toi et moi n'avons jamais existé,  
jamais tenté de faire quoi que ce soit,  
et jamais réussi,  
je veux te remercier pour m'avoir présenté  
aux yeux de l'esprit mis à nu,  
merci pour rien.







## Silent Decree

(Poem for our Time: About Food, Porcelain, and Napalm Bombs)  
Defeat and before defeat, edging alone to the diminishing point.  
The defeated nature that, lacking authority, knows not how to sit at  
table or on the ga lows wood.

Fingers move quickly mixing a paste from flour and water  
In a cup of white porcelain with no ornament except use,  
Looking as if it were inhaling the glow of the hands that use it,  
Or as if it were the gift of a god to catch the taste of a trembling  
stream.

The face is frowning as if a napalm bomb were sliding under foot,  
As if a hidden trust were bleeding in the hands, in the eyes,  
Reddening and souring the dough in rolling tides through tunnels  
Of violation in foreign quarters, where exaltation faints and dies.

Fear clogs the nose tunnels; smells assail eyes, ears, muscles,  
While multiplications of men thirst for raw liver for innards,  
Their desires swelling to immerses ties of imagination.

With delicate fingers the men work their rifles, touching  
The triggers subby and carefully, elegance in the know-how,  
On the edge of a cauldron brimming over with napalm jelly.

In the distance the retarded powder boy is running, naked except for  
torn underwear.

He forgot the matches, and in his hurry swept the porcelain of sacred  
virgin whiteness smasking to the ground.



John Martino

30

Couverture de /  
Frontcover of *Madisonian*  
[James Madison High  
School, Brooklyn, NY,  
automne / *Autumn* 1952]

« Silent Decree »,  
poème de John Giorno /  
*poem of John Giorno*,  
publié dans / *published  
in Madisonian* [James  
Madison High School,  
Brooklyn, NY, automne /  
*Autumn* 1952]

Couverture de /  
Frontcover of  
*C: A Journal of Poetry*,  
Vol. 1, n° 10  
[Publié par les auteurs /  
*Published by the authors*,  
New York, 1965]

—  
Toutes les images /  
*All images:*  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives,  
Studio Rondinone  
(New York)

« La première fois que j'ai vu les archives de John Giorno, en 2000, j'ai été impressionné par leur ampleur et par la façon dont il avait organisé ces archives remontant à 1936, de manière méthodique et chronologique en datant et étiquetant les boîtes contenant les documents d'archives. Un vrai rêve d'archiviste ! Les archives de John Giorno sont la principale raison pour laquelle j'ai fait cette exposition. Le défi consistait à présenter une archive littéraire sous forme d'exposition visuelle. » (Ugo Rondinone) L'installation monumentale de Ugo Rondinone *the archive of john giorno (1936-2015) (2015)* est un fac-similé de l'archive originale de John Giorno. Composée de 15147 documents, elle entremêle vie intime (albums de famille, voyages, vie mondaine) et vie d'artiste (poésie, performance, œuvre

visuelle). Chaque élément numérisé a été reproduit sur une feuille de papier coloré de format A4 et adapté à l'échelle de celui-ci. L'ensemble est ordonné chronologiquement et affiché au mur, en colonnes, du haut vers le bas, jusqu'à le recouvrir intégralement. Saisi par l'effet d'une grande mosaïque aux couleurs de l'arc-en-ciel, le visiteur est invité à parcourir la vie du poète en suivant la fresque du regard ou en compulsant les classeurs mis à sa disposition. Publications, posters, photographies, disques, produits dérivés, l'archive rend tangible la diversité de l'œuvre de John Giorno. L'installation de Ugo Rondinone est ponctuée du plus grand ensemble jamais réuni de poèmes visuels en couleur de John Giorno, des premières sérigraphies militantes jusqu'à sa récente série de peintures sur fond arc-en-ciel. F.O.



**“When I saw John Giorno’s archive for the first time in 2000, I was impressed by its vast size and how he had methodically organized the archive in a timeline by dating and labeling the boxes with archival material dating back to 1936. It was a dream for any archivist. Giorno’s archive is the main reason I am doing the exhibition. The challenge was to present a literary archive as a visual exhibition.” (Ugo Rondinone)**  
**The monumental installation by Ugo Rondinone the archive of John Giorno (1936-2015) (2015) is a facsimile of John Giorno’s original archive. Made up of 15,147 documents, it mingles his private life (family albums, travels, social life) and artistic life (poetry, performances, visual pieces). Each digitized element has been reproduced on an A4 sheet of coloured paper and adapted to this scale. The entirety of it has been arranged chronologically**

**and displayed on the wall, in downward columns, which cover it completely. Drawn by the sight of a large rainbow-coloured mosaic, visitors are invited to follow the poet’s life by looking through this fresco or by examining the folders which have been made available. With its publications, posters, photographs, records and products, this archive makes the diversity of John Giorno’s work tangible. Ugo Rondinone’s installation has also been punctuated by the largest ever presentation of John Giorno’s colour visual poems, from his early militant silkscreen prints to his recent series of paintings on a rainbow background.**

F.O.

# Les choses viennent à vous et vous les mettez dans des boîtes

par Marcia Bassett & Anastasia Clarke

● La collection John Giorno comprend plus de quinze mille documents et objets, offrant une vision panoramique du cadre historique, artistique et personnel de sa vie et de son œuvre. Giorno a commencé à assembler sa collection au milieu des années 1940 avec les albums de photos de famille, le magazine littéraire de son lycée de Brooklyn (rempli de notes de ses camarades de classe, qui semblent aujourd’hui prophétiques) et les traces de chaque événement se déroulant dans sa carrière jusqu’à ce jour.

La collection est d’une grande diversité et comprend entre autres des photographies de réunions intimes avec des amis, des affiches pour des événements et des programmes, des critiques de livres et de disques, des œuvres d’art achevées, des ébauches et des pages interminables de poésie publiée. Considérés chronologiquement, les documents illustrent les récits moins connus de l’histoire de John Giorno, en marge des événements les plus marquants de sa carrière. Tandis que des histoires émergent de cette masse, nous sommes confrontés à l’évidence que, depuis cinquante ans, John Giorno s’est consacré sans relâche à l’extension des fonctions poétiques – et il devient clair que son énergie opère toujours sur les façons dont nous faisons l’expérience de la poésie aujourd’hui.

Stockée pendant de nombreuses années à Long Island, la collection fut transférée à partir de 2013 dans l’atelier d’Ugo Rondinone sur Great Jones Street, à New York. Là, Marcia Bassett et Anastasia

Clarke ont traité et numérisé la collection pour son inclusion en 2015 dans l’exposition d’Ugo Rondinone, « I Love John Giorno ».

Le 17 juillet 2015, Marcia Bassett, archiviste, s’est entretenue avec John Giorno à propos de cette collection.

**MARCIA BASSETT** | Nous aimerions vous poser quelques questions au sujet de cette collection, qui représente un document sur votre vie en tant que poète et performeur, sur votre travail d’éditeur avec Giorno Poetry Systems et sur toutes les collaborations avec des amis et autres contributions. C’est vaste ! Comment avez-vous réussi à suivre la trace de chaque mention de votre nom ?

**JOHN GIORNO** | J’ai juste gardé ce que l’on m’envoyait. Toutes les annonces de tournée, tous les journaux et autres, étaient rangés dans une enveloppe. Et j’ai juste pris l’habitude de le faire plutôt que de ne pas le faire.

**MB** | Vous ne disposiez pas d’un service de presse qui vous en informait ?

**JG** | Non, ni alors ni aujourd’hui. Les gens sont heureux de vous envoyer ce à quoi ils vous ont fait participer et ce qu’ils ont écrit sur vous – c’est un vrai déluge. La raison pour laquelle j’ai commencé. Je suis apparu sur la scène artistique new-yorkaise vers la fin des années 1950, le début des années 1960. J’ai fini mes études à Columbia en 1958 et je suis resté à New York depuis. Je connaissais beaucoup de peintres et de poètes – des artistes pop et les poètes Beat – et ils étaient déjà un peu célèbres. Allen Ginsberg travaillait déjà sur ses archives, et certaines parties en étaient vendues ; William Burroughs assemblait ses archives aussi – j’avais donc conscience du rôle des archives, et c’est la raison qui m’a poussé à conserver les miennes dès le début.

En même temps, je venais du monde de l’art, et le monde de l’art est différent. Il s’agit de personnes qui conservent leur propre travail. Vous savez, Andy Warhol, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, qui conservent ce qu’ils ont fait. C’était en grande partie ce que ces poètes et ces artistes avaient en tête, et c’est ainsi que j’ai commencé à conserver des archives. Conserver ce qui vous concerne, c’est une simple habitude. Les choses viennent à

vous et vous les mettez dans des boîtes. Ma mère et mon père avaient une grande maison dans Roslyn Heights, à Long Island, et j’ai commencé à entreposer les archives dans le grenier. Et ça a duré cinquante ans ! Ce dont vous avez hérité – ces milliers et ces milliers de documents.

**MB** | En passant en revue la collection, on découvre beaucoup de contributions à divers journaux, revues, magazines de poésie underground...

**JG** | Je me suis rendu compte que le début des années 1960 représentait un moment singulier – nous étions tous très jeunes. Ce concept de magazine littéraire est arrivé à ce moment-là, pour une raison ou une autre. La version élémentaire en était le magazine imprimé au miméographe (ou duplicateur à pochoir). Les églises en avaient. Tout le monde en avait. C’était tellement facile, avec vos amis, de monter un magazine. Et il y en avait tellement, d’ici à la côte Ouest, que j’ai commencé à les conserver, en pensant que c’était un moment unique dans l’histoire. J’ai continué pendant des années. Et tout le reste, les livres publiés par des amis chez de petits éditeurs, j’ai tout gardé – parce que si un ami vous envoie un livre de poèmes, vous ne pouvez pas le mettre à la poubelle.

**MB** | En 1969, vous avez constitué Giorno Poetry Systems...

**JG** | Ça a commencé en 1965. La première chose à faire à l’époque, c’était d’ouvrir un compte en banque pour pouvoir faire du commerce en tant qu’association à but non lucratif – et c’est comme ça que ça a commencé en 1965, et puis je l’ai constitué en entreprise en 1969, je crois.

**MB** | Et à cette époque vous organisiez une série d’événements caritatifs intitulés « Releases » [« Sorties »], qui servaient à rassembler des fonds si vous ou d’autres personnes en avaient besoin, pour payer la caution d’une personne arrêtée par la police ou des frais d’avocat en raison de diverses...

**JG** | ...actions politiques.

**MB** | Et au même moment, vous publiez une série d’affiches appelant à des happenings collectifs satiriques et politiques –



vous savez, « Throw Away Your Glasses », « Ecology Day »...

**JG** | Ah, ce sont des pièces amusantes, auxquelles je n’avais pas pensé. J’ai juste trouvé les concepts pour organiser ces choses, et différents graphistes ont fait ces affiches géniales – ils comprenaient ce que je cherchais. Et ça, en soi, c’était une œuvre d’art, en ce qui me concerne, parce que le contenu en a fait une série de pièces.

**MB** | J’ai lu dans un entretien que lors de votre rencontre avec Brion Gysin, vous avez été confronté à la méditation pour la première fois, ainsi qu’à l’exploration de votre esprit. Je serais curieuse de savoir si son travail avec la *Dream Machine* vous a également poussé à commencer à explorer certains de vos *Electronic Sensory Poetry Environments* (ou *ESPE*).

**JG** | Non, c’est juste arrivé au même moment. Brion faisait de la méditation, mais je ne sais pas ce que c’était. Il avait une sorte de côté magique en lui – cela s’apparentait au soufisme, mais je ne suis pas certain de ce que c’était. Il ne l’a jamais appelée une « Dream Machine », parce qu’il essayait d’en faire une idée que les gens achèteraient, vous savez, comme un outil de méditation... J’ai pris mes trente-quatre premiers trips de LSD, des bons gros trips, trente-quatre en seulement quatre mois, avec Brion, principalement à l’hôtel Chelsea.

**MB** | Vous avez dû avoir beaucoup d’hallucinations.

**JG** | Oh oui. Vous n’en avez pas conscience quand un trip se passe bien – car tout va très bien. Le LSD est formidable. Et quand vous avez un problème et que vous réalisez que vous faites un mauvais trip, vous vous rendez compte que le problème ce n’est pas l’acid, que ce n’est pas ce produit chimique complètement neutre – que c’est votre esprit. Et c’est ce qui m’a renvoyé vers un pan de ma vie, qui était le résultat des problèmes de l’esprit. Et c’est ce qui est arrivé avec Brion à l’hôtel Chelsea. Parfois quand il prenait du LSD, il s’asseyait sur le lit, les yeux fermés. Alors je m’asseyais à mon tour. J’ai toujours eu une sensibilité bouddhiste et je pouvais facilement comprendre ce que poser son esprit signifiait. Et si, sous LSD, au moment culminant du trip, vous

décidez de poser votre esprit, c’est très puissant, et quel que soit le problème, il disparaît. À la même période, à partir de 1965, nous avons commencé à entendre parler des réfugiés tibétains. J’ai pensé que, puisque je devais travailler avec mon esprit, c’était l’endroit où je devais travailler – avec les lamas tibétains, en Inde du Nord.

**MB** | Et vous y êtes allé en 1971. Nous avons quelques belles photos de cette époque.

**JG** | J’ai rencontré Dudjom Rinpoché, mon maître, et j’ai commencé à pratiquer.

**MB** | Et Giorno Poetry Systems a également servi comme moyen pour collecter des fonds pour les lamas tibétains ?

**JG** | Pour inviter Dudjom Rinpoché aux États-Unis. Nous avons acheté une maison et un centre de retraite à la campagne – Giorno Poetry Systems l’a acheté. Et ça a continué ainsi. Vous savez, j’ai ces trois lofts au Bowery, et l’un d’entre eux, le « Bunker », est un grand sanctuaire. Je l’ai mis à la disposition des lamas de ma tradition, la tradition nyingmapa – si bien que quand ils sont de passage à New York, ils ont un endroit où s’installer et un lieu où enseigner. Et beaucoup d’entre eux y ont enseigné, année après année. Cette époque, les années 1970, 1980 et 1990, était pleine d’espoir.

**MB** | Et ça a également influencé votre propre travail...

**JG** | Eh bien, j’ai eu la chance de – j’y suis allé en 1971. C’est relativement tôt. Ils sont partis en exil en 1959, et franchement personne ne savait qu’ils existaient jusqu’en 1961 ; et personne ne parlait tibétain. Alors les quelques personnes qui s’y sont rendues ont dû apprendre le tibétain, ont dû apprendre les enseignements, car rien de tout cela n’était traduit. Quand je suis arrivé, tout fonctionnait déjà – ça tournait à plein. Il y avait dans ma tradition, et dans chacune des lignées, beaucoup de grands lamas. Ils étaient assez âgés, dans leur cinquantaine ou soixantaine, et ils ont tous vécu encore vingt ou trente ans. Aujourd’hui, en 2015, ils sont morts depuis longtemps – ils sont morts depuis vingt-cinq ans. Et ceux de ma génération – j’ai 78 ans – sont également morts pour la plupart, parce que, vous savez, les Tibétains

ont des problèmes de santé en Occident. Et donc tout ce truc-là, où vous pouvez chercher dans l’annuaire téléphonique un centre de méditation et vous y rendre – c’est quelque chose de complètement différent. C’était très pénible d’y aller sans savoir ce que vous faisiez, mais cela faisait partie du processus, des ingrédients. Mais d’un autre côté, tout cela fait partie de la pratique de la méditation. Donc le fait même que cela soit accessible a constitué un grand changement ces cinquante dernières années.

**MB** | J’aimerais également parler de tout le travail que vous avez fait dans les années 1980 avec le AIDS Treatment Project et comment cela a réorienté l’énergie de Giorno Poetry Systems vers un travail de sensibilisation au sida et de financement des traitements contre le sida.

**JG** | C’est devenu une priorité majeure. Je continuais tout ce que je faisais – les performances et les disques, les CDs, etc. –, mais le sida est devenu un élément majeur. Ça prenait beaucoup de temps. Mais ça ne m’a éloigné de rien. J’y ai juste consacré plus de temps. C’était tellement catastrophique. La première personne que j’ai connue qui en est morte, c’était en 1979. Son amant m’a dit : « Tu ne comprends pas, John. Il est mort de la plus horrible des morts ! » J’ai répondu : « Je suis vraiment désolé. » « Mais il n’était pas malade, il est tombé malade et il est mort trois mois plus tard en hurlant. » C’était une mort due au sida. Et peu à peu, c’est devenu comme ça pendant quelques années.

**MB** | Et ça a touché votre communauté et un très grand nombre de vos amis.

**JG** | Oui, c’était tellement triste. Tous ces artistes – comme nous tous. J’avais alors construit ce corpus d’œuvres, et la libération sexuelle en est un aspect majeur, d’un point de vue politique et autrement. C’était au point que toute votre vie vous apparaissait comme un échec, comme condamnée. Tout ce que vous tentiez de faire était condamné par cette épidémie incroyable. C’était très déconcertant et très déprimant. À un moment donné – en 1983 ou quelque chose comme ça –, je me suis dit : « Ça fait quatre ans que ça dure. Tu dois faire quelque chose ! » J’étais tellement actif politiquement dans les années 1960

et 1970, politiquement présent à chaque instant – alors je me suis dit « tu dois faire quelque chose ». La seule chose dont nous avions besoin, c’était de l’argent. Je recevais des subventions depuis des années, collectant tout cet argent pour les bouddhistes, les avocats politiques, tout ça ; alors la dernière chose que je voulais, c’était de m’occuper de lever des fonds pour des causes. Il m’a fallu quelques mois – bon, après ça devient organique. Puis j’ai trouvé le concept : distribuer l’argent de la poésie. Des gens comme William Burroughs, Laurie Anderson et d’autres ont fait don de leurs droits d’auteur sur leurs disques. C’était l’âge d’or de la promiscuité ; on faisait tout pour ne pas rater une occasion de coucher avec quelqu’un qu’on ne connaissait pas – « je ne connais pas ton nom, tu me plais ». Alors sur ce mode : « Je vais t’aider simplement comme si je te faisais l’amour, parce que tu me plais. » Vous savez, cela crée juste de l’énergie, et cela a encouragé beaucoup d’autres personnes à faire la même chose. La question n’est souvent pas tant d’obtenir une subvention, qui doit ensuite être traitée par un comité, que le fait que quelqu’un ait besoin de cinq cents ou mille dollars pour des choses aussi concrètes qu’un loyer. Vous leur faites juste un chèque – juste pour faciliter les choses, dans la mesure du possible. Et puis nous avons créé le fonds. On ne donne pas vingt dollars à quelqu’un. Bon. Mais si on réunit une centaine de personnes qui donnent vingt mille dollars en tout, alors on a un petit fonds de roulement. Les personnes libellaient un chèque à l’ordre de Giorno Poetry Systems et faisaient don de vingt ou cinquante dollars – et nous levions facilement deux ou trois mille dollars.

Et puis il y a ça aussi : je suis un poète. Souvent, les artistes qui ont du succès ont des personnes qui travaillent pour eux. Les poètes jamais. Ça arrive parfois, au plus haut niveau – William Burroughs par exemple avait un secrétaire. Mais la plupart des poètes doivent assumer leur vie comme tout le monde. C’est une nécessité. Dans les années 1960, on ne publiait pas un magazine sans être en mesure de demander une subvention, de l’obtenir, de la dépenser et d’en rendre compte.

**MB** | Et donc la plupart des publications étaient financées par l’argent des subventions ?

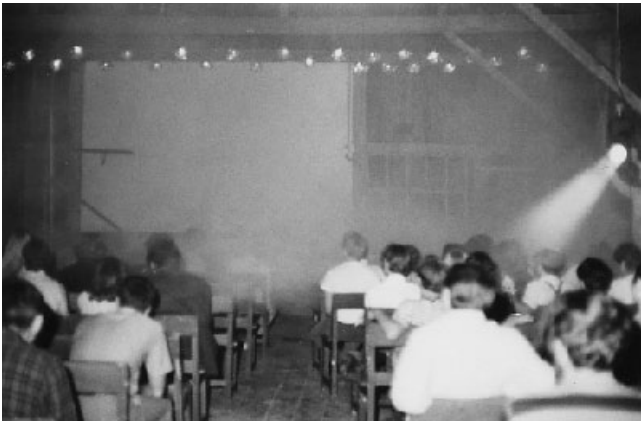
**JG** | Je n’avais pas imaginé devenir moi-même éditeur avant le début de ces magazines. Et puis il y a eu *Dial-A-Poem* et j’ai pensé que ce serait une bonne idée de faire un album après la fin de *Dial-A-Poem*, un album des meilleures poésies. Et puis 1971 est arrivé. Quand je suis rentré d’Inde – c’était étrange, c’était bizarre –, le téléphone sonne et quelqu’un me dit : « Mon nom est John Hart. Je suis le vice-président du Record Club of America et nous aimerions que vous fassiez une sélection supplémentaire. » Donc nous réalisons un album – deux disques. Et quelqu’un, Ron Padgett ou Ted Berrigan, me dit : « Tu sais, John, deux disques comme ça, ça équivaut à un double livre. » Et il faut avoir deux livres minimum pour obtenir une subvention du National Coordinating Council of Literary Magazines [Conseil de coordination nationale des magazines littéraires]. Cet enregistrement constitué de deux disques, c’était un double magazine – et j’ai obtenu une subvention ! C’est ce qui a tout lancé – mille ou deux mille dol-

lars. Je l’ai obtenue chaque année. C’est monté jusqu’à dix mille dollars, venus à la fois de l’État de New York et du Coordinating Council of Literary Magazines.

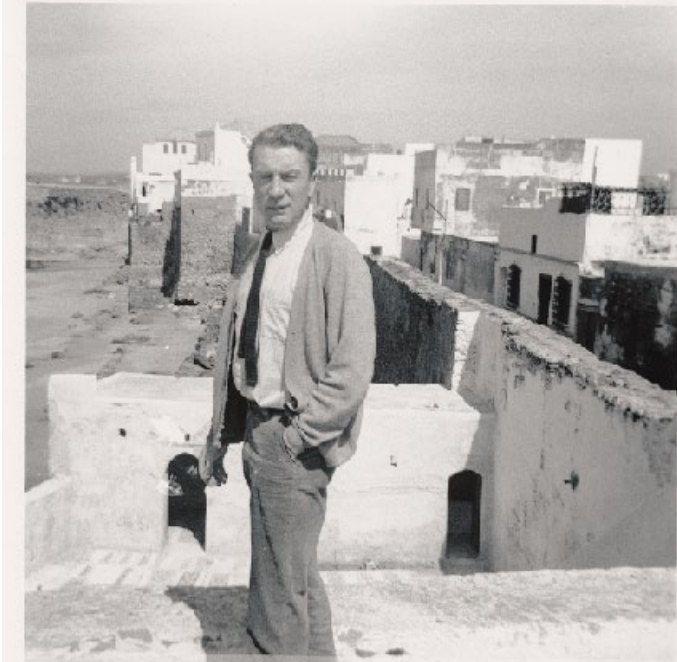
**MB** | Pour conclure, j’aimerais vous demander si vous avez des projets pour cette archive.

**JG** | Je ne sais pas ce qui va lui arriver. Je suis reconnaissant à Ugo Rondinone d’avoir rendu cela possible, parce qu’on a tous ce rêve. Généralement ça n’arrive pas avant que l’on soit mort, et les poètes n’ont jamais d’argent, alors une fois le poète mort ces boîtes sont stockées quelque part dans une bibliothèque. C’est une chance unique. Je n’ai aucune idée de là où elles devraient aller. Comme vous le savez, nous avons différents centres d’archives... Il y a la New York Public Library et la Morgan Library. J’aimerais qu’elles restent à New York. Pas en Californie – sûrement pas en Californie. Je veux juste qu’elles restent à New York.

*Traduit par Adel Tincelin*



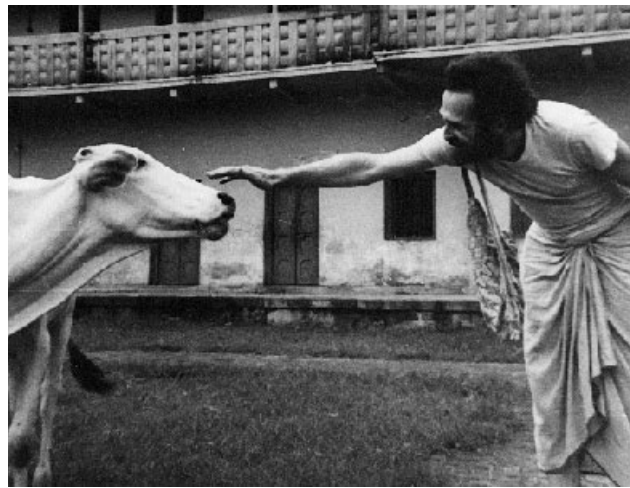




BRION GYSIN, Tangier, April 1966.  
Photo credit: John Giorno



JOHN GIORNO, Tangier, April 1966.  
Photo credit: Brion Gysin



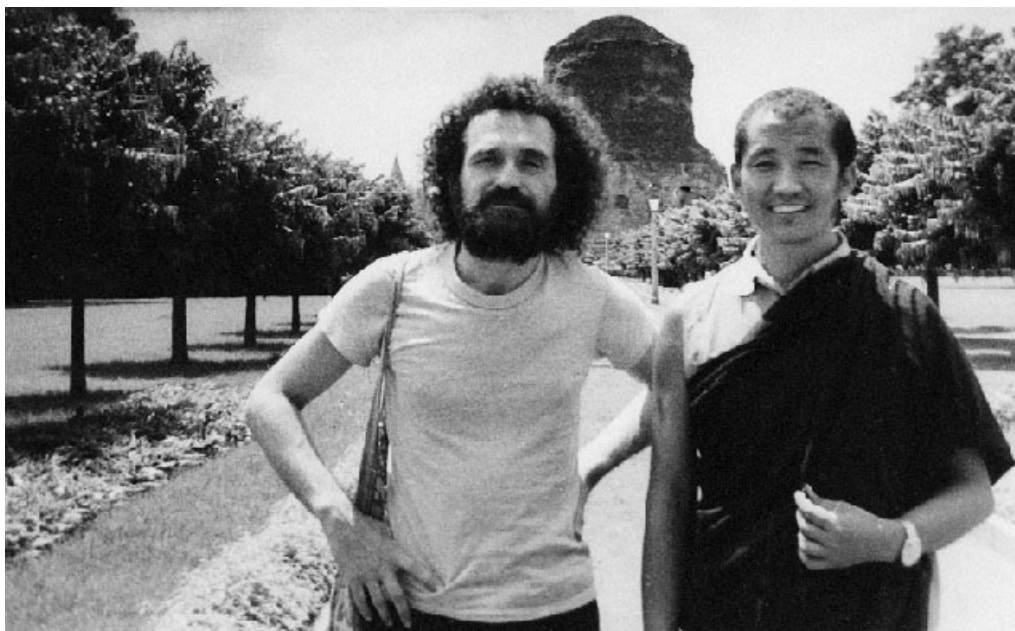
Page précédente /  
Previous page :  
« Johnny Guitar »,  
performance de /  
of John Giorno  
[Skowhegan Art School,  
Maine, ME, 1967]  
Épreuves photographiques  
en noir et blanc /  
Photographic prints  
in black and white  
12,7 × 8,9 cm  
Photos: DR

Brion Gysin à Tanger /  
in Tangier  
[Maroc / Morocco, avril /  
April 1966]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
Photographic print  
in black and white  
12,7 × 17,8 cm  
Photo: John Giorno

John Giorno à Tanger /  
in Tangier  
[Maroc / Morocco, avril /  
April 1966]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
Photographic print  
in black and white  
12,7 × 17,8 cm  
Photo: Brion Gysin

John Giorno, Khenpo  
Palden Sherab & Khenpo  
Tsewang pendant  
la cérémonie Fire Puja  
au 222 Bowery / during  
Fire Puja at 222 Bowery  
[New York, 1<sup>er</sup> janvier /  
January 1st 1997]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
Photographic print in color  
15,2 × 10,1 cm  
Photo: DR

John Giorno  
& Nyichang Rinpoche  
[Inde / India, 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
Photographic print  
in black and white  
8,9 × 13,9 cm  
Photo: DR



John Giorno tendant  
la main pour caresser  
une vache / reaching  
out to pet a cow  
[Sarnath, Inde /  
India, juillet / July 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
Photographic print  
in black and white  
7,6 × 10,1 cm  
Photo: Dhammadipo  
(John Mills)

H. H. Dudjom Rinpoché  
& John Giorno  
[Darjeeling, Inde / India,  
septembre / September  
1973]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
Photographic print in color  
17,8 × 12,7 cm  
Photo: DR

John Giorno, Allen Ginsberg  
& Wynn Chamberlain  
sous le / under the Howrah  
Bridge [Calcutta, Inde /  
Kolkata, India, août /  
August 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
Photographic print  
in black and white  
25,4 x 20,3 cm  
Photo: Dhammadipo  
(John Mills)

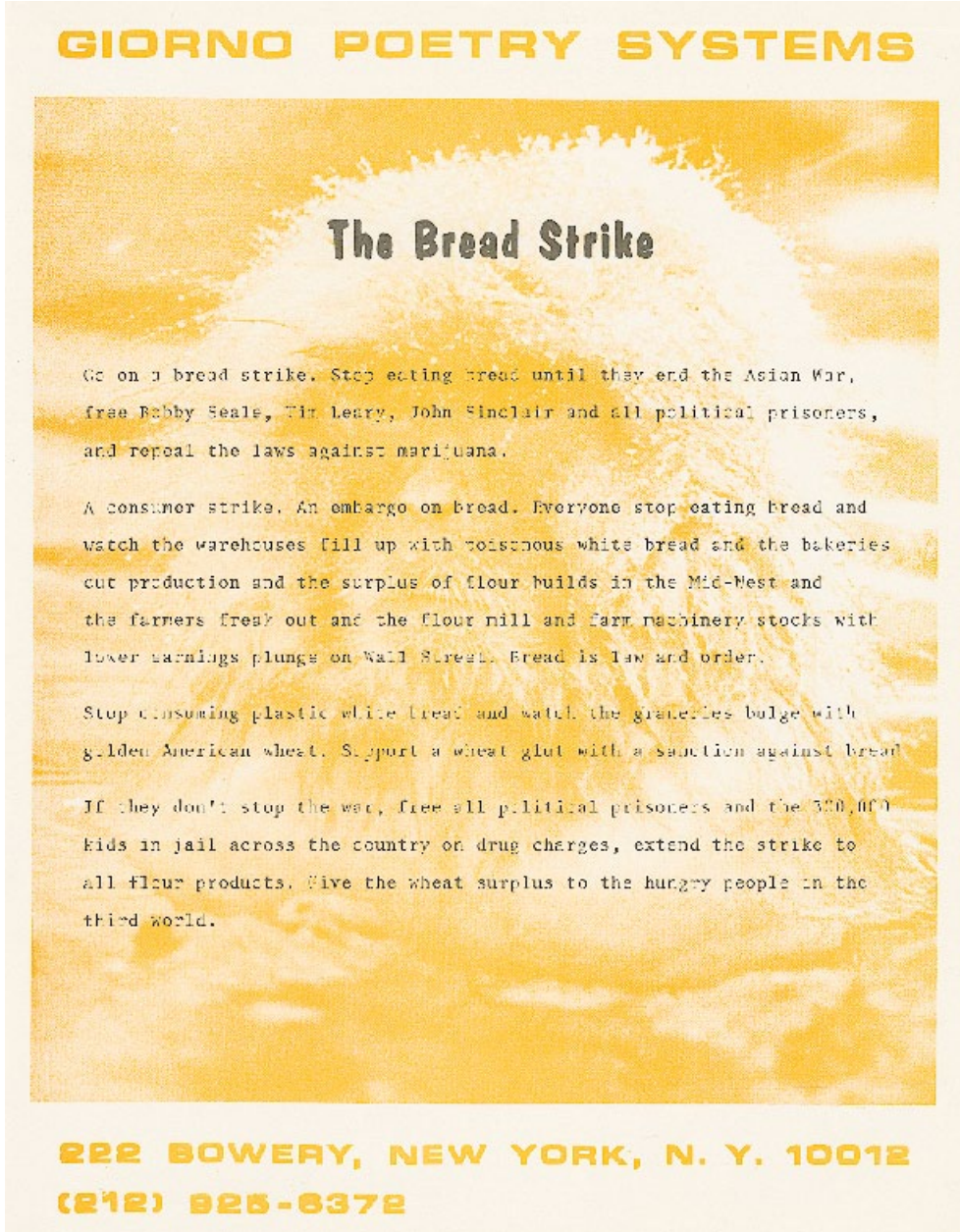
—  
Toutes les images /  
All images :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)



Photo credit: Dhammadipo

JOHN GIORNO, ALLEN GINSBERG, WYNN CHAMBERLAIN, Under Howrah Bridge, Calcutta, August 1971





Communiqué de presse  
de Giorno Poetry Systems  
pour / Press release  
of Giorno Poetry Systems  
for «The Bread Strike»  
[New York, 1970]  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)

# Things Come to You, and You Put Them in Boxes

by **Marcia  
Bassett  
& Anastasia  
Clarke**

● The John Giorno Collection contains over 15,000 items that provide a panoramic view of the historical, artistic, and personal contexts for John Giorno’s life and work. Giorno began amassing his collection in the mid-1940s, beginning with family photo albums and his Brooklyn high school’s literary magazine (replete with now-seemingly-prophetic notes from classmates), and tracing every passing event of his career into the present day.

The collection comprises a wide variety of material types, among them: photographs of intimate gatherings with friends, event posters and programs, book and record reviews, completed art works, drafts, and endless pages of published poetry. Viewed chronologically, the documents illustrate the lesser-told tales in Giorno’s history alongside his most acclaimed, career-defining events. As stories emerge from stacks, we are left with the evidence that Giorno has unwaveringly dedicated himself to expanding the functions of poetry for the past five decades—and it becomes apparent that his energy is still acting upon the ways in which we assume our experiences of poetry today. Stored for many years on Long Island, the collection was brought to Ugo Rondinone’s studio on Great Jones Street, New York, beginning in 2013. There, Marcia Bassett and Anastasia Clarke processed and digitized the collection for its inclusion in Rondinone’s 2015 exhibition, “I Love John Giorno.”

On July 17, 2015, archivist Marcia Bassett interviewed Giorno about the collection.

**MARCIA BASSETT** | We’d like to ask you some questions about this collection, which is a document of your life as a poet and per-

former, your work as a publisher with Giorno Poetry Systems, and of all the collaborations and involvement with friends—it’s vast! How were you able to track every mention of your name?

**JOHN GIORNO** | I just kept what got sent to me. So all the publicity from a tour, all of the newspapers and things, were in an envelope. And I just got into the habit of doing it, rather than not doing it.

**MB** | So you didn’t have a press service that would notify you?

**JG** | No, not then or now. People are happy to send you what they’ve involved you with, and what they’ve written about you, so there’s this deluge. So the reason I started—I appeared in the very late 1950s or early 1960s in New York City. I graduated Columbia in 1958, and I’ve been in New York from then on. I knew a lot of painters and poets—pop artists, and the Beat poets—and they were already a little bit famous. So Allen Ginsberg’s archive, he was already working on it, and they sold pieces of it; and William Burroughs too—so I was aware of archives, and that was the reason to save my archive from the beginning. And at the same time, I was from the art world, and the art world is something else. It’s about people saving their own work. You know, Andy Warhol and Robert Rauschenberg and Jasper Johns, saving what they had done. This was very much on both poets and artists’ minds, so that’s how I started doing it. Saving an archive, saving things about yourself, it’s just a habit. Things come to you, and you put them in boxes. My mother and father had a big house in Roslyn Heights, Long Island, so I started from the beginning to put the archive in the attic. For fifty years! Which is what you inherited—these thousands and thousands of documents.

**MB** | Looking through the collection, we see contributions to many different underground press newspapers, journals, poetry magazines...

**JG** | What I realized is that this was an unusual moment, starting in the 1960s—all of us were really young. This concept of the literary magazine just seemed to be happening then, for whatever reason. The basic one was the mimeograph. Churches had them. Everybody had them. It was so easy, with your friends, to put together a magazine. And there were so many of these, from here to the

West Coast, that I started saving them, thinking that this was a unique moment in history. I kept with it for years. And whatever else, small press publishers’ books by friends of mine, I kept all of them—because if your friend sends you a book of poems, you can’t put it in the garbage can.

**MB** | In 1969 you incorporated Giorno Poetry Systems...

**JG** | It started in 1965. The first thing you had to do in those days was open a bank account to do business as a non-profit—so that’s how it started in 1965, and then I incorporated in, whenever, 1969.

**MB** | And at that time you were organizing a series of benefit events called “Releases,” which were benefits for yourself and other people who needed funding for bail and lawyer fees because of various political...

**JG** | Political actions.

**MB** | And at the same time, you were publishing a series of one-sheets calling for sort of satirical, political group happenings—you know, Throw Away Your Glasses, Ecology Day...

**JG** | Well, those are fun pieces that I haven’t thought about. I just had the concepts to put these things together, and different designers made these great posters, and they understood what you wanted. So it in itself was a work of art, as far as I’m concerned, because the content became a series of pieces.

**MB** | I read in an interview that when you were with Brion Gysin you were first exposed to meditation and being in your mind, through his meditation practice. I’m curious to know if his work with the *Dream Machine* also influenced you to start exploring with some of your *Electronic Sensory Poetry Environments*, or *E.S.P.E.*

**JG** | No, it just happened at the same time. Brion did do meditation, but I have no idea what it was. And he had a sort of magical side of him—it was an affiliation with Sufism, but I’m not sure what it was. He never called it a dream machine because he tried to make it an idea that people would buy, you know, like a meditation device... I took my first 34 LSD trips, big, gigantic trips, 34, in only a four-month period, with Brion mostly at the Hotel Chelsea.

**MB** | So you probably had a lot of visions.

**JG** | Oh yeah. You don’t realize when a trip is going good, it’s going great. LSD is terrific. And when you have a problem and you realize that you’re having a bad trip, you realize it’s not the acid, that it’s not this chemical that’s completely neutral—it’s your mind, and that’s what sent me to a part of my life that was the result of the problems of the mind. And that’s what happened with Brion in the Hotel Chelsea. Occasionally in doing LSD, he would sit on the bed with his eyes closed. And then I would sit. I have always had a Buddhist understanding, and could easily understand what resting the mind meant. And on LSD on the peak of a trip, if you decide to rest your mind, it is very powerful, and whatever the problem is vanishes. At the same time, starting in 1965, we began to know about the Tibetan refugees. I thought, since I have to work with my mind, this seems like the place where I should work—with the Tibetan Lamas, Northern India.

**MB** | And you went there in 1971. We have some beautiful photographs from that time.

**JG** | I met Dudjom Rinpoche, my teacher, and started doing practice.

**MB** | And Giorno Poetry Systems also served as a vehicle for fundraising for the Tibetan Lamas?

**JG** | To invite Dudjom Rinpoche to America. We bought a house and a retreat center in the country, Giorno Poetry Systems did—and it went on and on. You know, at the Bowery, I have these three lofts, and one of them is the “Bunker,” which is a big shrine. I’ve made it available to the Lamas in my tradition, the Nyingma tradition, so when they pass through New York, they have a place to stay, and a place to do teachings. And many of them gave teachings year after year. So in that period of the 1970s and 1980s and 1990s, it was very hopeful.

**MB** | And it also influenced your own work...

**JG** | Well I had the fortune of—I went there in 1971. That’s relatively early, because they went into exile in 1959, and I mean nobody knew they were there until 1961, and nobody spoke Tibetan. And then the few people who got there had to learn Tibetan, and had to learn the teachings, because none of it was translated. So when I got there, all of it was



working. It was in full gear. There were, in my tradition, and in everyone one of the line-ages, many great lamas. They were quite old, in their fifties or sixties, and they all lived another twenty or thirty years. And now, in 2015, they’re long dead—they’ve been dead for twenty-five years. And the generations that are my age—I’m 78—they’re mostly dead too, because you know, the Tibetans have health problems in the West. So this whole other thing that you can look in the tele- phone book for a meditation center and go— it’s something completely different. The torture of going there and not knowing what you’re doing—it was part of it, the ingredi- ents. But on the other hand, it’s all about doing meditation practice. So the fact that it’s even accessible marks a big change in the past fifty years.

**MB** | Of course. I also want to talk about all the work that you did in the 1980s with the AIDS Treatment Project, and how that shifted the Giorno Poetry Systems’ energy into working toward AIDS awareness and funding for AIDS treatment.

**JG** | It became a major priority. I continued all those things I did—perform, and records, CDs, and so on—but AIDS became a major project. It took up a good bit of time. It didn’t take me away from anything. I just devoted more time to it. It was so catastrophic. The first person I know that died, he died in 1979. His lover said, “John, you don’t get it. He died the most horrible death!” I said, “I’m so sorry.” “But he was not sick, he was sick,” and he was dead three months later, screaming,” and you know—this was an AIDS death. And gradually, it became that for a few years.

**MB** | And it affected your community, and so many of your friends.

**JG** | Yes, it was so depressing. All artists. Like all of us. So I built this body of work and sexual liberation is a major aspect of it, politi- cally and otherwise. It becomes so your whole life has been a failure, or doomed. Whatever you try to do is doomed by this incredible epidemic. So it’s very bewildering and depressing. Then at one point—1983 or something, I said to myself, “You have this four years later. You have to do something!” I was so politically active in the 1960s and 1970s, politically there every moment, and—“You have to do something.” The only thing that we needed was money. I’d been getting grants for years,

raising all this money for the Buddhists, politi- cal lawyers, everything; so the last thing that I wanted was anything to do with was raising money for causes. And then it took me a few months—well, then it becomes organic. Then I got a concept. You give the poetry money away. So people like William Burroughs and Laurie Anderson and others donated the roy- alties from their records. It was the golden age of promiscuity, so the way one would not miss a moment making it with anybody who you didn’t know—“I don’t know your name, I’m attracted to you.” So that same kind of thing, “I’m going to help you just the way I would make love to you, because I’m attracted to you.” You know, that just creates energy, and it encouraged lots of other peo- ple to do the same thing. It’s often not about getting the grant, which then has to be pro- cessed by a committee. It’s that somebody needs five hundreds or one thousand dollars for real things, like rent. You just give them a check. Just to make it easier, if possible. And then we started funds. We can’t give somebody twenty dollars, you know, but if a hundred people give twenty thousands dol- lars, then we have a little fund account. So individual people, they would write the check to Giorno Poetry Systems and put down twenty or fifty dollars, and we would easily raise two or three thousand. But it’s also this thing, because I’m a poet— often, artists who are successful, they have people work for them. Poets never do. I mean, occasionally—you know, on the highest level, William Burroughs had one secretary—but most poets have to deal with their lives just like everybody else. It’s a necessity. In the 1960s, you wouldn’t publish a magazine unless you were able to apply for a grant, get the grant, spend it, and report it.

**MB** | So most of the publishing was being funded through grant money?

**JG** | I didn’t think of publishing myself until the beginning of those magazines. And then *Dial-A-Poem* happened, and I thought it would be a nice idea to have an LP after *Dial-A-Poem* finishes, an LP of the best of them. And then it became 1971—when I got back from India, and it’s strange, it’s weird, the telephone rings and somebody says, “My name is John Hart. I’m the Vice Presi- dent of the Record Club of America, and we’re interested in having you do an alter- nate selection.” So we put together an album, two records. And somebody like Ron Padgett or Ted

Berrigan said to me, “You know, John, two records like this would be considered a dou- ble book.” And you need to have at least two books to get a grant from the National Coor- dinating Council of Literary Magazines. This one record that had two records in it, that was a double magazine—so I got a grant! That’s what started that whole thing, a thousand or two thousand dollars. Then I got it every year, and it increased by ten thousand, both from New York State and the National Coordinat- ing Council of Literary Magazines.

**MB** | In closing, I want to ask you about plans for this collection.

**JG** | I have no idea what’s going to happen with it. I’m thankful to Ugo Rondinone for making this thing happen because it’s every- body’s dream. It often doesn’t happen ’til you’re dead, and poets never have the money, so when you’re dead there’s these boxes that get stored somewhere in a library. And it’s really unique. I have no idea where it should go. And as you know, we have multiple archives... the New York Public Library, or the Morgan? I would like it in New York. Not in California. Absolutely not in California. I just want it to stay in New York.

## GIORNO POETRY SYSTEMS

FOR IMMEDIATE RELEASE

For further information  
Call: (212) 925-8372

GIORNO POETRY SYSTEMS is a small business as a work of art.

Last November we were down in the County Clerk's Office at 60 Centre Street, filled out Being Business As Usual forms and paid \$100 dollars. Each clerk who stamped or put his mark on the forms, said warily "What kind of a business is Giorno Poetry Systems?" As we were leaving a little old man with glasses shook our hand and said "Good luck on the new enterprise!" Our lawyers are incorporating it.

The purpose of GPS is to communicate poetry to people using television, radio, telephone, newspapers and other forms of media. We will produce environmental poetry readings, events, poster poems, audio-cassette poems, matchbook poems and books. The following are some projects we have or are working on:

Dial-A-Poem at The Architectural League Of New York was taped at 55 poets reading their works over 10 telephone lines. It began in January 1969 and ran for 3 months during which time 1,112,357 calls were received. We were discontinued because we couldn't raise money to pay our telephone bill.

Dial A Poem, Chicago at The Museum Of Contemporary Art and 4 telephone lines, began in November 1969 and ran for 6 weeks during which time 21,003 calls were received.

Dial-A-Poem, Japan is scheduled to begin this Spring at Expo

**222 BOWERY, NEW YORK, N. Y. 10012  
(212) 925-8372**

Communiqué de presse  
de Giorno Poetry Systems /  
Press release of Giorno  
Poetry Systems  
[New York, 1970]  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)

2

1970 in Osaka, Japan. There will be 20 lines, 10 for American poets and 10 for Japanese poets, operating on 2 telephone numbers.

Guerrilla Radio - Under FCC Low Power Transmission Regulations, one may broadcast on AM radio without a license, if one transmits below 100 MC over any time space on the dial. The distance is determined by the length of the antenna. Through underground newspapers we have asked people to set up their own radio stations and explained what equipment they need and how to go about it. We are trying to arrange for an exchange of tapes and information between the guerrilla stations. We broadcasted from the ball tower of St. Mark's Church.

Radio Free Poetry will be at The Jewish Museum for the Software Show in September 1970 and then will go to the Smithsonian in November. We will broadcast continuously inside the museum on AM and FM, 2 different programs of poets in the movement, which will be picked up by museum visitors on transistor radios obtained at the front desk. Some of the poets are: Lennox Raphael, John Sinclair, Allen Ginsberg, William Burroughs. The program will be changed daily.

GPS organized the Release Numbers at St. Mark's Church which were benefits by poets, artists and musicians to raise money for bail and lawyers fees for members of the community who were busted. For Release 3, John Sinclair Day on January 14th, everyone across the country was asked to get together their people and give a benefit for John Sinclair and all political prisoners. In San Francisco there was a giant poetry reading with Gary Snyder, Michael McClure and Lawrence Ferlinghetti. In Detroit on January 24th & 25th, all the local bands and all the local bands that had become nationally known performed: MC 5, Shakey Jake, Mitch Ryder/Detroit Wheels, Easterns, Strangers etc. The Release Numbers were tribal events by poets, artists and musicians ritually performing and celebrating being alive.

3

John Giorno is changing his name to Giorno Poetry Systems. Giorno will be his first name, Poetry his middle name and Systems his last name.









John Giorno découvre l'œuvre d'Andy Warhol le 31 octobre 1962 lors du vernissage de la première exposition de Pop Art à la Sidney Janis Gallery à New York. Cette « soirée d'Halloween qui a changé à jamais le monde de l'art » fut rapidement suivie de sa rencontre avec Warhol, lors de sa première exposition personnelle à la Stable Gallery (New York). Face aux boîtes de *Campbell Soup* et bouteilles de *Coca-Cola*, le jeune poète est frappé par la libre appropriation d'images trouvées et transpose dans son écriture cette idée qui encourage son attirance pour l'utilisation de textes trouvés. Témoin de la renaissance bouillonnante du cinéma expérimental, Warhol déclare à John Giorno : « Je veux faire un film de toi en train de dormir ! » et fait de son amant la star de son premier long métrage *Sleep* (1963). Réalisés quelques mois plus tôt, les premiers courts métrages

de Warhol, inédits et récemment restaurés, révèlent ses tentatives antérieures de filmer John Giorno allongé, dans le contexte intime de fêtes et week-ends entre amis. La série des *Screen Tests* (1964-1966) prolonge l'obsession insatiable de l'artiste pour le portrait, dans un style statique, muet, noir et blanc, sans narration et sans action, au point de confondre ces visages filmés avec des photographies. Le plan serré et la pose du modèle héritent des premiers portraits au photomaton réalisés par Warhol en 1963. John Giorno est l'une des rares stars des films de Warhol à figurer aussi dans son œuvre plastique, comme en témoigne la grande sculpture *Large Sleep* (1965).

F.O.

ANDY WARHOL

LARGE SLEEP  
[1965]

ENCRE À SÉRIGRAPHIE SUR PLEXIGLAS  
DANS UN CADRE EN PLEXIGLAS  
ET ACIER INOXYDABLE / SILKSCREEN INK  
ON PLEXIGLAS IN STAINLESS STEEL  
AND PLEXIGLAS FRAME  
168,9 x 123,8 x 23,5 CM

Collection The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA) ;  
Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation  
for the Visual Arts, Inc.



**John Giorno discovered the work of Andy Warhol on 31 October 1962, during the opening of the first Pop Art exhibition at the Sidney Janis Gallery in New York. This “Halloween that forever changed the art world” was quickly followed by an encounter with Warhol, at his first solo show at the Stable Gallery (New York). In front of the tins of Campbell Soup and bottles of Coca-Cola, the young poet was struck by the free appropriation of found images, and transposed this idea into his writing, thus developing his attraction for the use of found texts. Having witnessed the vibrant rebirth of experimental cinema, Warhol told John Giorno: “I want to make a movie of you sleeping!”, and turned his lover into the star of his first long movie, Sleep (1963). Shot a few months earlier, Warhol’s early short films, unshown and recently restored, reveal his previous**

**attempts at filming a supine Giorno, in the private context of parties or weekends with friends. The series of Screen Tests (1964-1966) is an extension of the artist’s insatiable obsession with portraits, in a static, silent, black-and-white style, with neither narration nor action, to such an extent that it is possible to confuse these filmed faces with photographs. The tight close-up and the pose of the sitter derive from the early photo booth portraits made by Warhol in 1963.**

**John Giorno is one of the few stars of Warhol movies who also appears in his fine-art pieces, as can be seen in the big sculpture Large Sleep (1965).**

F. O.

# Andy Warhol interviewé par un poète

*Andy et moi avons réalisé cet entretien en juin et juillet 1963 comme une parodie, un faux, à propos de rien et pour rien. Stupide et minable, bête et hors de propos, sans intention particulière sinon en réponse au très sérieux et très complaisant monde de l’art. Nous l’avons réalisé dans des taxis, quand il venait me chercher chez moi au 255 East 74<sup>th</sup> Street pour aller quelque part, et chez lui, au coin de Lexington Avenue et de la 89<sup>th</sup>, et à la Factory et n’importe où. Dès qu’Andy disait quelque chose qui pouvait faire bonne figure dans une interview, je le notais et je rédigeais ensuite les questions d’après les réponses. Les unes et les autres furent tapées à la machine séparément. Un entretien dysfonctionnel dans le style des pièces de Tennessee Williams. « Oh, combine-les n’importe comment, disait-il, ça n’a aucune importance. » Il ne fut jamais publié. On s’était beaucoup amusés à le faire, en riant et en nous laissant aller à l’écho de nos pensées respectives. Il n’y avait ni mal ni bien. Tout était absolument parfait.*  
— John Giorno

*Lieu: Le vestiaire de l’ancienne caserne de pompiers n°13.*

LE POÈTE (*mielleux*): Depuis combien de temps es-tu peintre?  
ANDY WARHOL: À l’âge de neuf ans, j’ai eu la danse de Saint-Guy. J’ai peint le portrait d’Hedy Lamarr d’après une publicité pour Maybelline. Ce n’était pas très bon, je l’ai jeté. Je me suis rendu compte que je ne pourrais pas peindre.  
LE POÈTE: C’est très révélateur que ta première peinture ait été celle d’une star de cinéma. Quels sont tes talents? Est-ce que tu travailles vite?  
A.W.: Je peux faire des tableaux en cinq minutes, mais parfois je rencontre de telles difficultés... Je dois les reprendre à zéro. Ou alors je n’ai pas assez de térébenthine et tout devient collant. J’ai peint cinquante Elvis en un jour. C’est-à-dire la moitié de mon exposition en Californie. Il y avait une fuite dans le toit de la caserne, ils ont tous

été détruits. J’ai dû recommencer.  
LE POÈTE: Comment se fait-il que tu n’étais pas à l’exposition du musée d’Art moderne cette année?  
A.W.: J’ai été squeezé, mais ça n’a pas d’importance.  
LE POÈTE: Comment ça?  
A.W. (*toussant*): Ils avaient Marisol et Bob Indiana, et j’imagine qu’ils trouvaient que trois artistes de la même galerie, c’était trop. Ça m’a blessé.  
LE POÈTE: Qu’est-ce que tu penses de l’expressionnisme abstrait?  
A.W.: L’art est mort.  
LE POÈTE: Pourquoi l’art est-il mort?  
A.W.: Personne ne pense. Plus personne n’utilise son imagination. C’est terminé, l’imagination.  
LE POÈTE: Qu’est-ce que tu penses de Larry<sup>1</sup>?  
A.W.: C’est le père du « pop art ». Il est tellement chic.  
LE POÈTE: C’est quoi le « pop art »?  
A.W.: Le... « pop... art »... c’est... l’usage... de... l’image... populaire.  
LE POÈTE: Est-ce que le « pop art » est un *capriiiiice* <sup>2</sup>?  
A.W.: Oui. Le « pop art » est un *capriiiiice*. Je suis un« artiste pop ».  
LE POÈTE: Est-ce que tu aimerais travailler avec la Marlborough <sup>3</sup>?  
A.W.: Oh, oui. Ils sont très internationaux, et j’ai entendu dire qu’ils te donnent une secrétaire particulière. Ce serait très bon pour ma carrière.  
LE POÈTE: Est-ce que les gens de chez Campbell t’ont offert des soupes?  
A. W.: Non! Rien, même pas un mot. Incroyable, non? Si ça avait été Heinz, Drew Heinz m’en aurait fait parvenir des caisses chaque semaine.  
LE POÈTE: Que penses-tu du nu dans la peinture américaine?  
A.W.: Oh, l’art est si difficile.  
LE POÈTE: C’est quoi ce pot, là? On dirait du badigeon.  
A.W.: C’est ça. Je veux dire, c’est la peinture noire que j’utilise.  
LE POÈTE: Tu n’utilises pas les tubes de couleur comme les autres artistes?  
A.W. (*agacé*): Ohh, non.  
LE POÈTE: Quel genre de pigments utilises-tu?  
A.W.: Une bombe de spray argenté, de la peinture acrylique... et de la Varnolene<sup>4</sup>.  
LE POÈTE: Qu’est-ce que c’est ça?  
A.W.: Je nettoie mes écrans de sérigraphie et mes pinceaux avec. Ça me pose des problèmes. Je suis allergique à la Varnolene.

Je me retrouve avec des plaques rouges et des plaies abominables. Il va falloir que j’arrête de peindre.  
LE POÈTE: Tu es devenu allergique récemment?  
A.W.: Oui. Il y a deux ou trois semaines.  
LE POÈTE: Tu crois que c’est psychosomatique?  
A.W.: Non ... Oui ... Je ne sais pas.  
LE POÈTE: Eh bien, si tu n’y étais pas allergique pendant deux ans, je pense que c’est causé par un désordre mental.  
A.W. (*confus*): Oui, sans doute. Ça va dans le sang. La Varnolene est un poison. C’est ça qui provoque le ...  
LE POÈTE: Où sont fabriqués tes écrans sérigraphiques?  
A.W.: Mr. Golden.  
LE POÈTE: C’est là que Rauschenberg fait les siens?  
A.W. (*irrité*): Oui ... Oh, ne laisse pas ça dans l’interview.  
LE POÈTE: Dis-moi ce que tu fais quand tu ne peins pas?  
A.W.: Je crois à la vie. Ça n’a pas toujours été le cas. J’ai passé le 4 juillet au pays, et j’ai oublié de vivre. C’était merveilleux. Je me suis mis à aller au club de gym de Sam Ronny au coin de Broadway et de la West 73 Street, tous les jours, pendant quatre heures. Je me fais masser (je fais des hal-tères), je boxe, je nage sous l’eau ... Je veux être mince comme un crayon ... Je veux me plaire ... Quoi d’autre? Je fais un film sur le sommeil.  
LE POÈTE: Sur le sommeil! Quoi, le sommeil?  
A.W.: Un film où John Giorno dort pendant huit heures<sup>5</sup>.  
LE POÈTE: Fascinant. Tu peux m’en dire plus?  
A.W.: On voit seulement John dormir pendant huit heures. Son nez et sa bouche. Sa poitrine qui respire. De temps en temps, il bouge. Son visage. Oh, c’est tellement beau.  
LE POÈTE: Quand pourrai-je le voir?  
A.W.: Je ne sais pas.  
LE POÈTE: Tu peux m’en dire un peu plus sur ta peinture?  
A.W.: Je vais arrêter de peindre. Je veux que mes peintures se vendent 25 000 \$.  
LE POÈTE: Quelle bonne idée. Sur quoi tu travailles en ce moment?  
A.W.: La mort.  
LE POÈTE (*pétrifié*): Hummm.  
A.W.: La fille qui s’est jetée de l’Empire State Building, une fille qui s’est défenestrée à Bellevue, la chaise électrique,



des accidents de voitures, des émeutes raciales.

LE POÈTE: Où trouves-tu les photos?

A.W.: Des amis me les découpent dans les journaux.

LE POÈTE: Est-ce que tu crois que Marisol a des histoires d’amour?

A.W.: Personne ne sait.

LE POÈTE: Quand pourrai-je voir tes tableaux de mort?

A.W.: En novembre. J’ai une exposition à Paris<sup>6</sup>... (*Préoccupé*): Je ne les ai pas encore faits. Il va falloir que je les fasse tous en un jour. Demain... Je ne sais pas pourquoi j’ai une exposition à Paris. Je ne crois pas à l’Europe.

LE POÈTE: Comment tu comparerais Oldenburg et Marisol?

A.W. (*impatient*): Oh... Tu ne peux pas me poser des questions pareilles.

LE POÈTE: Est-ce que tu aimerais rencontrer Elizabeth Taylor?

A.W. (*extatique*): Ohh, Elizabeth Taylor, ohh. Elle est si fascinante.

LE POÈTE: Tu peux m’en dire un peu plus sur ta peinture?

A.W.: C’est magique. C’est la magie qui les fait.

Fin

John Giorno, 1963

Publié dans *Andy Warhol, entretiens, 1962-1987*, Kenneth Goldsmith (ed.), Alain Cueff (trad.) (Grasset & Fasquelle, Paris, 2006).  
© Editions Grasset & Fasquelle, 2006, pour la traduction française  
Transcription: “Andy Warhol interviewed by John Giorno” (1963).  
The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA)  
Founding Collection, Contribution  
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

**1** Larry Rivers, artiste, 1923-2002.

**2** À l’évidence, Giorno tourne en dérision la question posée par G.R. Swenson à Warhol quelques mois plus tôt. NdT.

**3** La prestigieuse Marlborough Gallery de New York.

**4** Varnolene: sorte de white-spirit aux effets toxiques avérés. NdT.

**5** Le film, projeté à quatorze images par seconde, dure en réalité six heures. Des segments de dix minutes y sont répétés, et le film s’achève sur une image fixe. NdT.

**6** Galerie Ileana Sonnabend (Paris), janvier – février 1964.



ANDY WARHOL

JOHN GIORNO  
[CA. 1963]

PHOTOGRAPHIES PHOTOMATON /  
PHOTOBOOTH PHOTOGRAPHS  
20 × 4,1 CM (CHACUNE / EACH)  
Collection The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA);  
Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation  
for the Visual Arts, Inc.

## Andy Warhol Interviewed by a Poet

*Andy and I made the “Andy Warhol Interviewed by a Poet” in June and July 1963, as a parody, a fake interview, about nothing and for nothing. Stupid and trashy, and dumb, not intended for anything, with no agenda; a response to the serious, self-serving art world. We did it in taxis, when Andy came by my place at 255 East 74<sup>th</sup> Street to pick me up to go somewhere, and in his place on Lexington Avenue and 89<sup>th</sup> Street, and in the Firehouse Factory, and anywhere. Whenever Andy said something that sounded like it fit in an interview, I scribbled down the words. I made up the questions to fit the answers. They were typed up separately. A dysfunctional interview, and in the style of a Tennessee Williams play. “Oh, just put it together any way,” said Andy. “It doesn’t matter.” It was never published. We had a good time doing it, laughing and loving and resting in the play of each others’ minds. There was no bad or good. Everything was totally great.*  
—John Giorno

*Place: The former locker room of the old No. 13 Hook & Ladder.*

POET. (*winningly*) How long have you been a painter?

ANDY. When I was nine years old I had St. Vitus Dance. I painted a picture of Hedy Lamarr from Maybelline ad. It was no good, and I threw it away. I realized I couldn’t paint.

POET. That is a revealing fact. Your first painting was of a movie star. What is your capacity? Are you a fast worker?

ANDY. I can make a picture in five minutes, but sometimes I run into so much trouble. I have to do them over and over. Or I don’t have enough turpentine, and everything is sticky. I did fifty Elvises one day. Half my California show. The roof of the firehouse leaked, and they were all ruined. I had to do them all over.

POET. How come you weren’t in the Modern Museum show this year?

ANDY. I was crushed. But it doesn’t matter. POET. How come?

ANDY. (*coughing*) They had Marisol and Bob Indiana, and I guess they thought three from one gallery would be too much. I was so hurt.

POET. What do you think of Abstract Expressionism?

ANDY. Art is dead.

POET. Why Is Art dead?

ANDY. Nobody thinks. Nobody uses imagination anymore. Imagination is finished.

POET. What do you think of Larry?<sup>1</sup>

ANDY. He’s the daddy of the “Pop Art.” He’s so chic.

POET. What is “Pop Art?”

ANDY. “Pop... Art”... is... use... of... the... popular... image.

POET. Is “Pop Art” a fade? [*sic*]

ANDY. Yes. “Pop Art” is a fade. [*sic*] I am a “Pop Artist.”

POET. Would you like to go with Marlborough?<sup>2</sup>

ANDY. Oh, yes. They are international, and I hear they give you a private secretary. That would be good for my career.

POET. Did you get any free soup from the Campbell soup people?

ANDY. No! Not even a word. Isn’t that amazing? If it had been Heinz, Drew Heinz would have sent me cases of soup every week.

POET. What do you think of the nude figure in American painting?

ANDY. Oh, Art is too hard.

POET. What’s that can of paint on the floor? It looks like house paint.

ANDY. It is. I mean it’s the black paint I use.

POET. Don’t you use tubes like other artists?

ANDY. (*crossly*) Ohhhh, no.

POET. What pigments do you use?

ANDY. A silver spray can, plastic paint... and varnoline.

POET. What’s varnoline?

ANDY. I clean my screens and brushes with it. I am having so much trouble. I am allergic to varnoline. I break out in red blotches and vile sores. I’m going to have to stop painting.

POET. Did you just became allergic to it?

ANDY. Yes. In the last two, three weeks.

POET. And you have been using varnoline for two years?

ANDY. Yes.

POET. Don’t you think it is psychosomatic?

ANDY. No... Yes... I don’t know.

POET. Well, if you weren’t allergic to it for two years, I think it was caused by a mental disorder.

ANDY. (*confused*) I guess so. It gets in your blood. Varnoline is poisonous. That’s what causes the...

POET. Where do you have your silk screens made?

ANDY. Mr. Golden.

POET. Is that where Rauschenberg has his made?

ANDY. (*huffily*) Yes... Oh, don’t put that in your interview.

POET. Tell me what do you do when you’re not painting.

ANDY. I believe in living. I didn’t before. I spent fourth of July in the country, and I had forgot about living. It was so beautiful.

I started going to Sam Ronny’s Health Club on Broadway and West 73 Street, every day for four hours. I get massaged, box, swim under water... I want to be pencil thin... I want to like myself... What else? I am making a movie about sleep.

POET. Sleep! What about sleep?

ANDY. A movie of John Giorno sleeping for eight hours.

POET. How fascinating. Could you be more explicit?

ANDY. It’s just John sleeping for eight hours. His nose and his mouth. His chest breathing. Occasionally, he moves. His face. Oh, it’s so beautiful.

POET. When can I see it?

ANDY. I don’t know.

POET. Tell me more about your painting.

ANDY. I am going to stop painting. I want my paintings to sell for \$25,000.

POET. What a good idea. What are you working on now?

ANDY. Death.

POET. (*transfixed*) Hmmm.

ANDY. The girl who jumped off the Empire Building, a girl who jumped out of a window of Bellevue, the electric chair, car crashes, race riots.

POET. Where do you get your photographs?

ANDY. My friends clip them out of newspapers for me.

POET. Do you think Marisol has affairs with people?

ANDY. Nobody knows.

POET. When can I see your death pictures?

ANDY. In November. I’m having a show in Paris<sup>3</sup>... (*with despair*) I haven’t done them yet. I will have to do all of them in one day. Tomorrow... I don’t know why I’m having a Paris show. I don’t believe in Europe.

POET. How do you think Oldenburg compares with Marisol?

ANDY. (*impatiently*) Ohhhh... You can’t ask me questions like that.

POET. Would you like to meet Elizabeth Taylor?

ANDY. (*ecstatic*) Ohhhh, Elizabeth Taylor,

ohhhh. She’s so glamorous.

POET. Tell me more about you painting.

ANDY. It’s magic. It’s magic that makes them.

*The End*

John Giorno, 1963

*Previously published in Andy Warhol, I’ll Be Your Mirror, Kenneth Goldsmith (ed.), (First Carroll & Graf Edition, New York, 2004), 21-26.*  
*Transcript: “Andy Warhol interviewed by John Giorno” (1963).*  
*The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA).*  
*Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.*

**1** Larry Rivers. Artist, 1923-2002

**2** Marlborough Gallery (New York).

**3** Galerie Ileana Sonnabend (Paris), January–February, 1964.







ANDY WARHOL

UNTITLED (JOHN IN HAMMOCK)  
[1963]

FILM 16MM, NOIR ET BLANC /  
16MM MOVIE, BLACK AND WHITE  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.

ANDY WARHOL

NAOMI AND JOHN  
[1963]

FILM 16MM, NOIR ET BLANC /  
16MM MOVIE, BLACK AND WHITE  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.



## Quelques notes sur John Giorno et Andy Warhol

*par Bruce Jenkins*

### La connexion française

Dans l'un des premiers comptes rendus critiques de *Sleep* d'Andy Warhol, écrit par quelqu'un ayant effectivement vu le film, le conservateur Henry Geldzahler tentait de définir la démarche cinématographique singulière de Warhol: « Il n'est pas tant question de sommeil dans ce film que de notre capacité à voir les conséquences d'une dimension du cinéma poussée à sa conclusion logique absurde – réduction à l'absurde pour certains, marque d'une conscience nouvelle pour d'autres<sup>1</sup>. » Henry Geldzahler perçoit cet aspect du film dans la décision de l'artiste « de se contenter du strict minimum en terme de montage et de laisser la caméra et le sujet faire le travail<sup>2</sup> ». Il poursuit en opposant les méthodes de Warhol (« pas de faux-semblant ») au « monde artificiel » des productions hollywoodiennes, et en vient presque, ce faisant, à identifier ces méthodes à l'élément clé de la théorie du cinéma réaliste du critique de cinéma français André Bazin.

André Bazin, peut-être le critique de cinéma français d'après-guerre le plus original et à la vision la plus vaste, a tenté de définir les caractéristiques fondamentales de l'art cinématographique et de défendre un mode précis de réalisation reposant sur ce qu'il appelait « l'impassibilité de l'objectif<sup>3</sup> », une approche qui rejetait à la fois l'artifice de l'image et les techniques de montage. Pour mettre en évidence cette esthétique, il divisait les metteurs en scène en deux grandes tendances opposées: « Les metteurs en scène qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité<sup>4</sup>. » En analysant les conséquences de cette fracture critique, il se penchait notamment sur la fin du cinéma muet et les films de réalisateurs comme F. W. Murnau ou Erich von Stroheim. C'est dans sa description de ces derniers que nous pouvons commencer à apprécier la profondeur de sa force analytique et à deviner la vision prémonitoire de ce qui allait devenir le mode de réalisation le plus pratiqué (pendant un temps) par Warhol.

« Le principe de la mise en scène [de Stroheim] est simple » selon André Bazin: « Regarder le monde d'assez près et avec assez d'insistance<sup>5</sup>. » En s'interrogeant sur les possibilités qu'offre une telle démarche, qu'il comparait à « l'interrogatoire inlassable du commissaire », il affirmait: « On imaginerait assez bien, à la limite, un film de Stroheim composé d'un seul plan aussi long et aussi gros qu'on voudra<sup>6</sup>. » Stroheim, dont la carrière de réalisateur de longs métrages fut éclipsée par l'arrivée du son, ne réalisa jamais ce film; mais une décennie après qu'André Bazin avait mentionné cette possibilité critique, Andy Warhol réussissait cet exploit en arrêtant son « objectif impassible » sur la figure étendue d'un John Giorno endormi.

### Le pouvoir d'une fermeture à double tour

Si *Sleep* met peut-être en œuvre l'un des cas limites du cinéma réaliste selon André Bazin, il représente également l'adaptation d'un sujet très familier des peintres, que Henry Geldzahler a désigné comme des « natures mortes filmées<sup>7</sup> ». La figure du dormeur a joui d'une longue histoire en art – un trope qui, des études par Rembrandt de Saskia endormie aux nombreux dessins et aquarelles de dormeurs de John Singer Sargent, peut permettre de mettre en récit la relation entre l'artiste et son sujet. Une dynamique sexuelle subtile – et parfois pas si subtile que cela – s'y trouve souvent à l'œuvre, que la présence de ceux que l'historien de l'art Leo Steinberg appelait les « sleepwatchers » (ou témoins du sommeil) peut venir renforcer: des figures qui viennent suggérer la possibilité imminente d'une confrontation intime. En écrivant sur l'utilisation de ce dispositif dans les gravures de la *Suite Vollard* de Picasso, il décrivait une sorte de revers de fortune, où « l'homme éveillé [...] se sent exclu » et « le retrait du dormeur est perçu comme une désertion<sup>8</sup> ». Ici, note Leo Steinberg, le dormeur, « loin d'être une proie sans défense », se voit conféré « un pouvoir nouveau », et se trouve capable de conserver « la puissance du secret bien gardé, le pouvoir d'une fermeture à double tour<sup>9</sup> ».

Au cours des presque cinq heures et demi de *Sleep*, le regard implacable de la caméra de Warhol, sorte de « sleepwatcher » de Celluloïd, semble échouer à chaque instant à pénétrer la nappe protectrice entourant la figure somnolente de John Giorno. Qu'il soit perçu à travers des compositions presque abstraites, représentations quasi topographiques des pics et vallées de sa poitrine et de son ventre dans le plan d'ouverture, ou que son corps soit vu en perspective de la tête aux pieds, John Giorno semble non seulement au repos, mais occuper une dimension parallèle où l'artiste ne peut comptabiliser aucun gain matériel. Comme Leo Steinberg le note à propos de cette impasse, dans laquelle « la confrontation entre l'observateur et le dormeur révèle une égale puissance, il y a fort à parier que la scène passe du niveau narratif et littéral au plan symbolique<sup>10</sup> ».

Parfois considéré à tort comme le premier film de Warhol, *Sleep* n'est pas même sa première tentative pour dépeindre John Giorno en train de somnoler, puisque ce dernier apparaît dans plusieurs des premiers films sans titre de l'artiste, longs d'une bobine d'environ quatre minutes. La plupart de ces films furent tournés lors d'un voyage à l'été 1963 dans une retraite rurale de Old Lyme, dans le Connecticut, où la galeriste de Warhol, Eleanor Ward, tout comme son ami peintre Wynn Chamberlain, louaient des chalets. C'est dans cet endroit rustique que Warhol filma ce qui revient à une version courte et en plein air du *Sleep* épique et intérieur.



Là, on voit John Giorno d’abord assis au bord d’un hamac allumer une cigarette, puis, dans un panoramique réalisé caméra à la main, nu, s’étendant de tout son long sur le hamac. Cette action est répétée (deuxième prise, en quelque sorte) et la caméra mobile balaie son corps, traînant légèrement sur les poils de sa poitrine et, en un nouveau panoramique, sur ses parties génitales. L’image est surexposée et la composition changeante suggère une série d’ébauches – tentatives, comme celles de Rembrandt et de Sargent avant Warhol, pour trouver la manière la plus évocatrice de représenter le corps humain au repos.

#### La première superstar

Que John Giorno soit désigné comme la première « superstar » de Warhol ou qu’il soit considéré comme une première muse, il est clair que les deux hommes ont entretenu une relation étroite pendant une période qui a coïncidé avec l’entrée de Warhol dans le cinéma. Et c’est leur degré d’intimité qui est non seulement à l’origine de ces films, mais s’y trouve reflété. Warhol pourrait avoir été influencé par le travail d’autres cinéastes d’avant-garde, qui s’entraînaient régulièrement à la caméra sur ceux qui leur étaient proches physiquement comme émotionnellement – à commencer par le travail très influent de Stan Brakhage, célèbre pour avoir filmé non seulement des séquences d’intimité sexuelle avec sa femme Jane, mais la naissance de chacun de leurs enfants.

Cet accent mis sur le quotidien, sur l’enregistrement des aspects de la vie quotidienne, trouve chez Warhol son aboutissement dans un remarquable portrait diurne de son ami poète. Ce court-métrage sans titre de 1963 montre en un seul plan séquence une scène domestique dans son petit appartement new-yorkais, le buste de John Giorno nu encadré par la fenêtre à battants et l’évier de la cuisine. Malgré la simplicité du décor, la composition est visuellement dynamique. Warhol a divisé le cadre en trois plans distincts, dont chacun est traversé par John Giorno tandis qu’il s’affaire. Ce faisant, Warhol montre son ami simplement occupé à nettoyer, le matin suivant un dîner, tout en représentant un espace domestique dense avec la verve picturale d’un intérieur hollandais – quoique dominé ici par une figure qui évoque davantage les magazines de culture physique que l’artiste collectionnait qu’une toile de Vermeer. Le fait que John Giorno

soit en petite tenue rappelle également la production de *Sleep*, tourné à la même période dans la pièce adjacente.

Au vu de ces films, Warhol semble avoir manifesté un désir plus pressant au sein de cette relation, et les films mêmes offrent des preuves manifestes de ce que Warhol trouvait précisément de plus séduisant chez John Giorno. Ainsi, quoique entièrement absorbé par la simple tâche consistant à laver la vaisselle, ce dernier apparaît complètement à l’aise, à la fois désinvolte et en pleine maîtrise de la scène et de son image. Ceci contraste fortement avec la relation contrariée de Warhol à son propre corps, qui semblait sans cesse le trahir – qu’il s’agisse de la perte de pigmentation de sa peau durant son enfance, de ses cheveux de plus en plus clair-semés ou de son nez dont il avoua que même les membres de sa famille s’en moquaient en le surnommant « Andy le Warhola au nez rouge<sup>11</sup> ». Au contraire, Warhol découvrait avec John Giorno un individu parfaitement bien dans sa peau et confiant dans sa sexualité. Il était, dans le jargon de l’univers d’alors de Warhol, une « beauté<sup>12</sup> ».

#### La croyance à l’image

À mesure que le cinéma prenait une place plus importante dans ses entreprises artistiques, Warhol commença à avancer simultanément dans plusieurs directions. Il apprivoisait les aspects techniques du médium tout en explorant les multiples formes de la pratique du cinéma expérimental de l’époque. Ce fut une période très fertile au cours de laquelle il s’essaya à la réalisation de films chorégraphiques (dont plusieurs s’attachaient à la figure charismatique du performeur Freddy Herko), de films lyriques/poétiques réalisés à la manière d’une autre peintre devenue cinéaste, Marie Menken, et même des longs métrages underground. Ce sont ces dernières recherches qui semblent être la cause de la rupture de Warhol et de John Giorno – artistiquement du moins, si ce n’est personnellement.

Si nous revenons à la division classique par André Bazin du cinéma en deux tendances opposées, nous pourrions commencer à y lire la fascination croissante de Warhol pour ce qu’André Bazin nommait « la plastique de l’image », et qui comprenait « le style du décor et du maquillage, et dans une certaine mesure même du jeu<sup>13</sup> ». Discuter des notions de décor et de maquillage voire,



ANDY WARHOL  
JOHN WASHING  
[1963]  
FILM 16MM, NOIR ET BLANC, MUET /  
16MM FILM, BLACK AND WHITE, SILENT  
4 MIN 30 S, SEIZE PHOTOGRAMMES  
PAR SECONDE / SIXTEEN FRAMES PER SECOND  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.

d’ailleurs, de jeu, concernant la pratique cinématographique de Warhol avait semblé peu pertinent jusque-là – en tous les cas jusqu’à ce qu’il n’entame une collaboration avec Jack Smith, la doyenne de l’underground. *Batman Dracula* de Warhol, filmé à l’automne 1964 sur les toits du Lower Manhattan, dans des parcs et sur des plages désertes et dans des décors construits à la Factory, présentait Jack Smith comme le protagoniste hybride d’un récit épisodique vaguement basé sur ces deux figures de la culture pop que sont le comte vampirique et le combattant masqué du crime. Il représentait également un exercice dans un style qui en vint à être connu sous le nom de « Camp ».

Si les écrits d’André Bazin offrent un aperçu historique utile, l’essai de Susan Sontag publié l’année même de la collaboration Warhol-Smith définit plus précisément encore cette évolution esthétique. Dans « Le style “Camp” », Sontag tourne son regard critique vers une cible ambitieuse, une « sensibilité » dont l’essence est « ennemi[e] du naturel, porté[e] vers l’artifice et l’exagération<sup>14</sup> ». Il s’agit d’un style de pratique artistique lancé en partie par Jack Smith, qui fondait une grande partie de son cinéma sur une fascination pour ce qu’il appelait sa « collection secrète » – un éventail de fantaisies de série B, qui incarnaient ce que Sontag considérait comme un trait caractéristique du « Camp » ou « un bon goût du choix des objets de mauvais goût<sup>15</sup> ». En affinant sa définition, elle le différencie même du pop art, qui « procède d’un état d’esprit à la fois comparable et fort différent [...], plus sec et plus plat, plus sérieux, plus détaché<sup>16</sup> » – autant de qualificatifs qui s’appliquent aux premières réalisations de Warhol.

#### La première victime de Batman Dracula

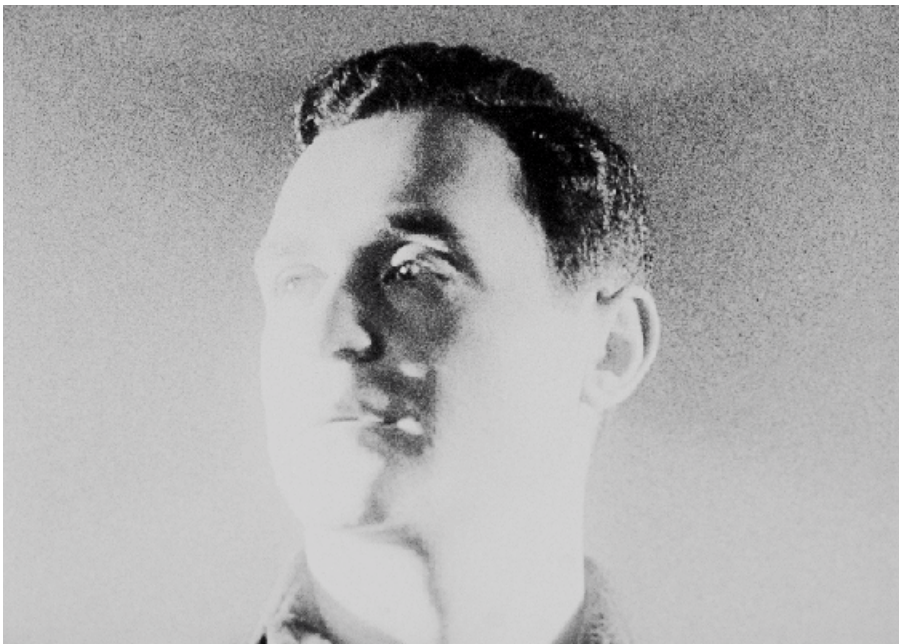
Dans *Sleeptalking* (1998), une vidéo de l’artiste français Pierre Huyghe, John Giorno évoque « la manière dont Andy Warhol laissait tomber les gens quand il sentait qu’il avait tiré d’eux tout ce qu’il pouvait » et poursuit en se décrivant comme « la première personne dont il s’est débarrassé<sup>17</sup> ». Sans contester ce récit, il est néanmoins intéressant de noter que l’aisance de John Giorno face à la caméra, qui faisait de lui un sujet parfait pour les premiers portraits cinématographiques de Warhol, était en décalage avec son aspiration croissante à diriger un long-métrage underground. Comme le suggère Sontag, « on est séduit par le

“Camp” quand on s’aperçoit que la sincérité ne suffit pas<sup>18</sup> ». Il fallait à ces productions un casting en mesure de se plonger activement dans l’artifice cinématographique, la spécialité de Jack Smith, dont l’attitude évoquait la sensibilité extrêmement codée du « Camp ». De ce point de vue, on peut interpréter la rupture de Warhol avec John Giorno, non pas tant comme une question de choix personnel, que comme la conséquence d’un choix esthétique. John Giorno fut en somme la première victime de *Batman Dracula*.

Traduit par Adel Tincelin

- 1** Henry Geldzahler, « Some Notes on *Sleep* », in P. Adams Sitney (dir.), *Film Culture Reader* (Cooper Square Press, New York, 2000), p. 301.
- 2** *Ibid.*
- 3** André Bazin, « L’Ontologie de l’image photographique » (1948), in *Qu’est-ce que le cinéma ?* (Le Cerf, Paris, 1981), p. 16.
- 4** André Bazin, « L’Évolution du langage cinématographique » (1945), *ibid.*, p. 64.
- 5** *Ibid.*, p. 67.
- 6** *Ibid.*
- 7** Henry Geldzahler, *op. cit.*, p. 301.
- 8** Leo Steinberg, *Other Criteria, Confrontations with Twentieth-Century Art* (Oxford University Press, New York, 1972), p. 101-102. Cité par Lisa Florman, « Vis-à-vis, Regarding Picasso’s Figure Paintings », in Robert Storr (dir.), *Transfigurations, Modern Masters from the Wexner Family Collection* (Wexner Center for the Arts, Columbus, OH, 2015), p. 22.
- 9** *Ibid.*
- 10** *Ibid.*, p. 101.
- 11** Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa* (Flammarion, Paris, 2001), p. 58.
- 12** *Ibid.*, p. 63.
- 13** André Bazin, « L’évolution... », *op. cit.*, p. 64.
- 14** Susan Sontag, « Le style Camp » (1964), in *L’Œuvre parle* (Le Seuil, Paris, 1968), p. 307.
- 15** *Ibid.*, p. 327.
- 16** *Ibid.*
- 17** Pierre Huyghe, *Sleeptalking* (1998).
- 18** Susan Sontag, *op. cit.*, p. 323.

ANDY WARHOL  
SCREEN TEST: JOHN GIORNO [ST117]  
[1965]  
FILM 16MM, NOIR ET BLANC, MUET /  
16MM FILM, BLACK AND WHITE, SILENT  
4 MIN 24 S, SEIZE PHOTOGRAMMES  
PAR SECONDE / SIXTEEN FRAMES PER SECOND  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.







ANDY WARHOL  
UNTITLED (JOHN IN COUNTRY)  
[1963]  
FILM 16MM, NOIR ET BLANC /  
16MM MOVIE, BLACK AND WHITE  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.

# Some Notes on John Giorno and Andy Warhol

by *Bruce Jenkins*

## The French Connection

In one of the first reviews of Andy Warhol’s *Sleep* written by someone who had actually seen the film, the curator Henry Geldzahler attempted to define Warhol’s unique approach to cinema: “The movie is not so much about sleep as it is about our capacity to see possibilities of an aspect of film carried to its logical conclusion—*reductio ad absurdum* to some, indicating a new awareness to others.”<sup>1</sup> Geldzahler locates this aspect of cinema in the artist’s decision “to keep his editing to an absolute minimum and allow the camera and the subject to do the work.”<sup>2</sup> He goes on to contrast Warhol’s methods (“no make-believe”) with the “artificial world” of Hollywood productions, and in so doing comes remarkably close to identifying the key component of the French film critic André Bazin’s realist theory of film.

Perhaps the most original and wide-ranging writer on cinema in postwar France, Bazin sought to distinguish the defining features of the cinematographic art and to advocate for a particular mode of filmmaking that relied upon what he termed “the impassive lens,”<sup>3</sup> an approach that eschewed both the artifice of the image and techniques of montage. To clarify this aesthetic he divided filmmakers into two broad and opposing camps: “directors who put their faith in the image and those who put their faith in reality.”<sup>4</sup> In working out the implications of this critical divide, he focused particular attention on the late silent era and the films of directors such as F. W. Murnau and Erich von Stroheim. It is in his description of the latter that we can begin to appreciate the depth of his analytic skills and to detect a prescient insight into what would become the filmmaking mode adopted (for a time) by Andy Warhol.

Stroheim had “one simple rule for direction,” according to Bazin: “take a close look at the world [and] keep on doing so.”<sup>5</sup> In speculating about the possibilities of such an approach, which he compared to “the relentless examination of the commissioner of police,” he proffered: “One could easily imagine as a matter of fact a film by Stroheim composed of a single shot as long-lasting and as close-up as you like.”<sup>6</sup> Stroheim, whose career as a feature filmmaker was eclipsed by the transition to sound, never directed such a film; but a decade after Bazin described this critical possibility, Andy Warhol managed this feat by focusing his “impassive lens” on the supine figure of a sleeping John Giorno.

## The Power of Safe and Lock

While *Sleep* may have realized one of Bazin’s limit cases for the realist cinema, it represented as well an adaptation of a subject quite familiar to painters, which Henry Geldzahler termed “filmed still lifes.”<sup>7</sup> The figure of the sleeper has enjoyed a long history in art—a trope that can serve to narrativize the relationship between the artist and his subject, from Rembrandt’s studies of a sleeping Saskia to John Singer Sargent’s numerous drawings and watercolors of sleepers. There is often at work a subtle and sometimes not so subtle sexual dynamic, which can be further enhanced by the presence of what the art historian Leo Steinberg termed “sleepwatchers”: figures that can suggest the imminent possibility of intimate encounters. Writing about Picasso’s use of this device in the *Vollard Suite* of etchings, he described a reversal of fortunes, so to speak, in which “the wakeful male... feels shut out” and “the sleeper’s withdrawal is recognized as a desertion.”<sup>8</sup> Here, Steinberg notes, the sleeper is “newly empowered, no longer defenseless game” and able to hold on to “the power of the kept secret, the power of safe and lock.”<sup>9</sup>

During the course of the nearly five and a half hours of *Sleep*, the relentless gaze of Warhol’s camera, a celluloid “sleepwatcher” as it were, seems to fail at every turn to penetrate the protective layer surrounding Giorno’s somnolent figure. Whether captured through nearly abstract compositions, as in the opening shot’s almost topographic depiction of the peaks and valleys of his chest and abdomen, or seen full figure in foreshortened perspective from toe to head, Giorno appears not merely to be at rest but to reside in a parallel dimension to which the artist can gain no material purchase.



ANDY WARHOL  
SLEEP  
[1963]  
FILM 16MM, NOIR ET BLANC, MUET / 16MM FILM,  
BLACK AND WHITE, SILENT  
5 H 21 MIN ; SEIZE PHOTOGRAMMES PAR SECONDE  
/ SIXTEEN FRAMES PER SECOND  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.



As Steinberg notes about such stand-offs, in which “a confrontation of watcher and sleeper suggests matching powers, the chances are that the scene has shifted from the narrative and the literal level to a symbolic plane.”<sup>10</sup>

Sometimes misidentified as Warhol’s first film, *Sleep* is not even his first attempt to portray a somnolent Giorno, who appears in several of the artist’s earliest untitled one-roll (approximately four-minute) films. Most of these were shot during a summer trip in 1963 to a rural retreat in Old Lyme, Connecticut, where both Warhol’s art dealer Eleanor Ward and his painter friend Wynn Chamberlain rented cottages. It was in that rustic locale that Warhol filmed what amounted to a short, “al fresco” version of the epic interior *Sleep*. Here Giorno is first seen sitting on the edge of a hammock, lighting a cigarette, before Warhol’s handheld camera pans to follow a naked Giorno as he stretches out full length on the hammock. This action is repeated (take two, as it were), and the mobile camera sweeps across his body, lingering briefly at his chest hair and, in a subsequent pan, on his genitalia. The image is overexposed, and the changing composition suggests a series of sketches—attempts like those by Rembrandt and Sargent before him, at finding the most resonant manner in which to capture the human body at rest.

### The First Superstar

Whether we label John Giorno as Warhol’s first “superstar” or view him as an early muse, what is clear is that the two men maintained a close relationship during a period that coincided with Warhol’s entry into filmmaking, and it is their degree of intimacy that not only engendered these films but also is reflected in them. Warhol may well have been influenced by the work of other avant-garde filmmakers who routinely trained their cameras on those who were both physically and emotionally closest to them, starting with the highly influential work of Stan Brakhage, who famously filmed not only episodes of sexual intimacy with his wife Jane but also the birth of each of their children.

This emphasis on the quotidian, on capturing aspects of daily life, finds its apotheosis for Warhol in a remarkable daytime portrait of his poet friend. This untitled short film from 1963 captures in a single long take a domestic scene of a naked Giorno visible from the waist up, framed between a casement window in his small New York apartment and the kitchen sink. Despite the simplicity of the setup, the composition is visually dynamic. Warhol has divided the frame into three distinct planes, each of which is traversed by Giorno as he works. In so doing, Warhol portrays his friend engaged in a simple activity—cleaning up the morning after a dinner party—while at the same time depicting a compact domestic space with the painterly verve of a Dutch interior, albeit one dominated here by a figure more reflective of the physical culture magazines the artist collected than a canvas by Vermeer. Giorno’s state of undress equally connects to the production of *Sleep* that was shot during this same period in the adjacent bedroom.

Given the fact of these films, it seems likely that it was Warhol who exhibited the greater desire within this relationship, and the films themselves offer ready evidence of precisely what it was that he found most alluring about Giorno. While thoroughly absorbed in the simple act of washing dishes, for instance, Giorno is nevertheless completely at ease, at once unselfconscious and yet in total command of the scene and his image. This comes in marked contrast to Warhol’s own vexed relationship to his physical self, which seemed continually to betray him—whether it was the loss of skin

pigment in his childhood, his thinning hair, or his nose, which he confessed was mocked even by his own family members, who called him “Andy the Red-Nosed Warhola.”<sup>11</sup> By contrast, Warhol found in Giorno an individual who was thoroughly comfortable in his own skin and confident in his sexuality. He was in the period parlance of Warhol’s world a “beauty.”<sup>12</sup>

### Faith in the Image

As filmmaking assumed a larger role in Warhol’s artistic enterprises, he began to move in several directions at once. He was mastering the technical aspects of the medium at the same time that he was exploring the myriad forms of then-current experimental film practice. This was a highly fertile period in which he tried his hand at making dance films (several of which focused on the charismatic figure of the performer Freddy Herko); lyrical/poetic films done in the manner of another painter-turned-filmmaker, Marie Menken; and even underground feature films. It is his pursuit of the latter that may well account for Warhol’s break with Giorno—at least artistically, if not personally.

If we return to André Bazin’s classic division of filmmaking into two opposing modes, we might begin to read into it Warhol’s growing fascination with what Bazin labeled “the plastics of the image,” which included “the style of the sets, of the make-up, and up to a point, even of the performance.”<sup>13</sup> The notion of sets or makeup or, for that matter, performance had seemed irrelevant to any discussion of Warhol’s mode of filmmaking to this point—until, that is, he entered into a collaboration with Jack Smith, the doyenne of the underground. Warhol’s *Batman Dracula*, filmed in fall 1964 on rooftops in lower Manhattan, in deserted parks and beaches, and on sets constructed in Warhol’s Factory, featured Smith as the hybrid protagonist of an episodic narrative loosely based on the two pop culture figures—the vampiric count and the masked crimefighter. It was as well an exercise in a form that came to be known as “Camp.”

While Bazin’s writings provide a useful historic overview, an even more precise characterization of this aesthetic shift emerged in an essay by Susan Sontag published the same year as the Warhol-Smith collaboration. In her “Notes on Camp,” Sontag directed her critical lens on a challenging target, a “sensibility” whose essence is “its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.”<sup>14</sup> It was a mode of artistic practice pioneered in part by Jack Smith, who based much of his filmmaking on a fascination with what he called his “secret flix”—an array of B-film fantasies that displayed what Sontag saw as a defining feature of Camp: “a good taste of bad taste.”<sup>15</sup> In fine tuning this definition she even differentiates it from Pop Art, “which embodies an attitude that is related, but still very different ... more flat and more dry, more serious, more detached”—all characteristics of Warhol’s early filmmaking.<sup>16</sup>

### Batman Dracula’s First Victim

In *Sleeptalking* (1998), a video by the French artist Pierre Huyghe, John Giorno speaks about “how Andy Warhol dropped people when he felt as though he’d gotten everything he could out of them,” and goes on to describe himself as “the first person he got rid of.”<sup>17</sup> Without contesting this narrative, it is nonetheless worth noting that Giorno’s ease in front of the camera, which made him a perfect subject for Warhol’s early portrait films, was out of step with Warhol’s growing aspirations to direct an underground feature film. As Sontag suggestively acknowledged, “One is drawn to Camp when one realizes that ‘sincerity’ is not enough.”<sup>18</sup> What was necessary for such productions was a

cast that could actively engage in cinematic artifice, the stock in trade of Jack Smith, whose manner was redolent with the highly coded sensibility of Camp. It is from this perspective that we can view Warhol’s parting of ways with Giorno as less a matter of personal choice and more the consequences of an aesthetic one. In brief, John Giorno was Batman Dracula’s first victim.

- <sup>1</sup> Henry Geldzahler, “Some Notes on *Sleep*,” in P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader* (New York: Cooper Square Press, 2000), 301.  
<sup>2</sup> *Ibid.*  
<sup>3</sup> André Bazin, “The Ontology of the Photographic Image,” in Hugh Gray (ed. and trans.), *What Is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1971), 15.  
<sup>4</sup> André Bazin, “The Evolution of the Language of Cinema,” *op. cit.*, 24.  
<sup>5</sup> *Ibid.*, 27.  
<sup>6</sup> *Ibid.*  
<sup>7</sup> Henry Geldzahler, “Some Notes on *Sleep*,” *op. cit.*, 301.  
<sup>8</sup> Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), 101-102. Quoted in Lisa Florman, “Vis-à-vis: Regarding Picasso’s Figure Paintings,” in Robert Storr (ed.), *Transfigurations: Modern Masters from the Wexner Family Collection* (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2015), 22.  
<sup>9</sup> *Ibid.*  
<sup>10</sup> Leo Steinberg, *Other Criteria...*, *op. cit.*, 101.  
<sup>11</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 63.  
<sup>12</sup> *Ibid.*, 61-72.  
<sup>13</sup> André Bazin, “The Evolution...,” *op. cit.*, 24.  
<sup>14</sup> Susan Sontag, “Notes on Camp,” in *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Dell Publishing, 1966), 275.  
<sup>15</sup> *Ibid.*, 291.  
<sup>16</sup> *Ibid.*, 292.  
<sup>17</sup> Pierre Huyghe, *Sleeptalking* (1998)  
<sup>18</sup> Susan Sontag, “Notes on Camp,” *op. cit.*, 288.

ANDY WARHOL

NAOMI  
[1963]

FILM 16MM, NOIR ET BLANC /  
16MM MOVIE, BLACK AND WHITE  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.







ANDY WARHOL

**SCREEN TEST: JOHN GIORNO [ST116]**

[1965]

FILM 16MM, NOIR ET BLANC, MUET /  
16M FILM, BLACK AND WHITE, SILENT  
3 MIN 42 S, SEIZE PHOTOGRAMMES  
PAR SECONDE / SIXTEEN FRAMES PER SECOND  
© 2015 The Andy Warhol Museum (Pittsburgh, PA),  
a museum of Carnegie Institute.  
Tous droits réservés / All rights reserved.







Vue de l'exposition /  
*View of the exhibition*  
«Broadway Billboard:  
John Giorno»,  
Socrates Sculpture Park  
(Long Island, NY),  
13.04 2012 – 03.09 2012  
Photo: DR

Vue de l'exposition /  
*View of the exhibition*  
«John Giorno et Anne-James  
Chaton, poètes»,  
ENSA (Limoges),  
09.10 2008 – 18.11 2008  
Photo: DR

Performance de John  
Giorno au vernissage  
de l'exposition  
de Ugo Rondinone /  
*John Giorno performing  
at opening of Ugo  
Rondinone's exhibition*  
«La Noche de Plumo»,  
Museo de Arte  
Contemporáneo  
de Castilla y León (León),  
11.07 2009 – 10.01 2010  
Photo: DR

—  
Toutes les images /  
*All images:*  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)





Politique à la dérive, consommation à outrance, misère sexuelle, arrestations abusives, saturation de *junk food*, épidémie foudroyante du sida, guerre au napalm : les poèmes de John Giorno dressent un portrait viscéral d'une Amérique tourmentée par l'excès et le vide. Marqué au fer rouge par le poème manifeste *Howl* (1955) d'Allen Ginsberg, John Giorno partage la révolte de la Beat Generation mais sera davantage influencé par les artistes pop qui lui ouvrent la voie de la « poésie trouvée ». John Giorno capture sur le vif la langue populaire des publicités, de la télévision, des journaux et de la rue. Dès 1965, il radicalise son écriture aux côtés de William Burroughs et Brion Gysin, et découvre la scène européenne de la poésie sonore. Ses poèmes reflètent alors les images qui jaillissent de l'esprit « mis à nu », esprit dans lequel vie intime, pulsion et illumination s'entraînent dans un vortex

débarrassé de toute morale. La répétition vertigineuse qui rythme son écriture fait écho aux pensées qui se ressassent en boucle dans nos têtes – une « télé qui ne s'éteint jamais » pour Giorno, un « dialogue précognitif » pour Burroughs qu'il compare à « la lumière crue d'une lampe-torche sur nos âmes ». Son arme contre une Amérique malade ? Faire de sa poésie un virus combatif et accessible à tous, une force de frappe aussi puissante que le marketing ou une chanson pop. Qu'ils soient enregistrés sur un disque ou un répondeur téléphonique, sérigraphiés ou peints sur toile, déclamés sur scène ou déstructurés sur la page d'un livre, ses poèmes sont des images dont la reproduction par la technologie est sans limite.

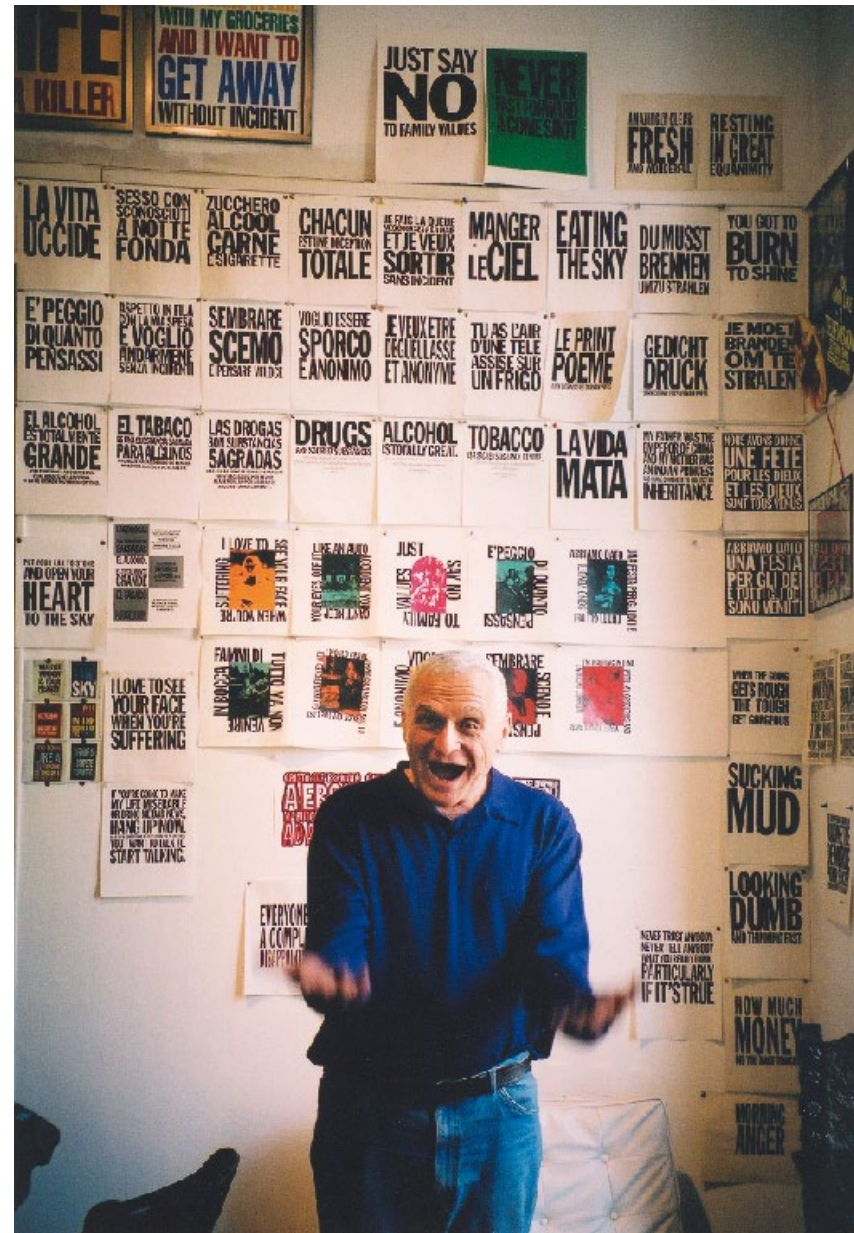
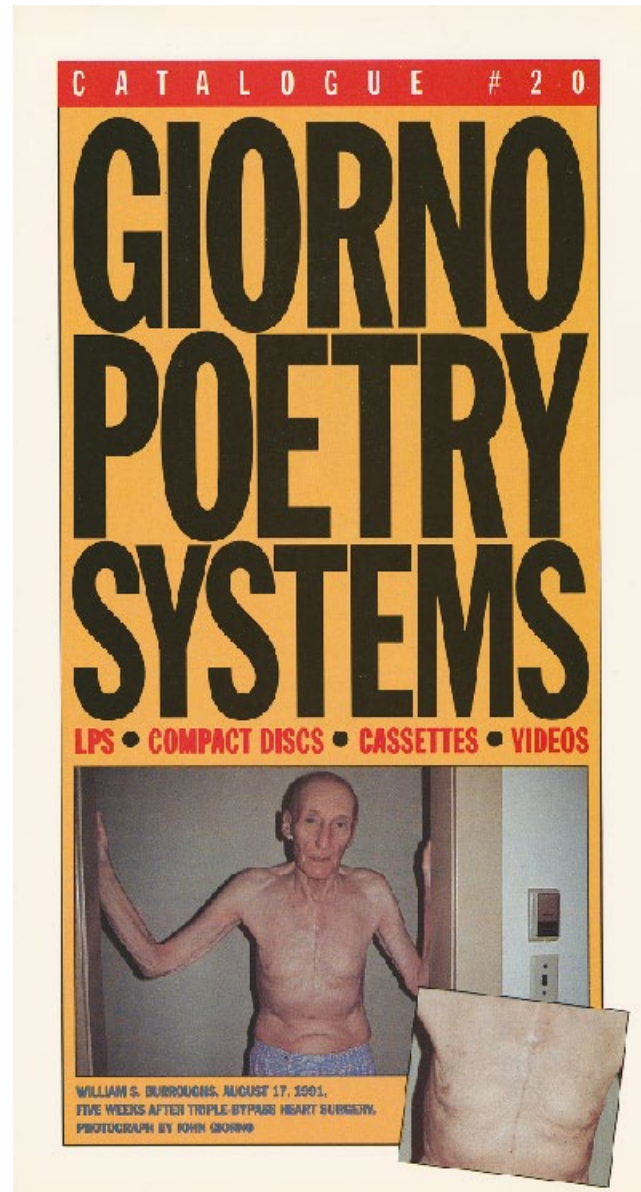
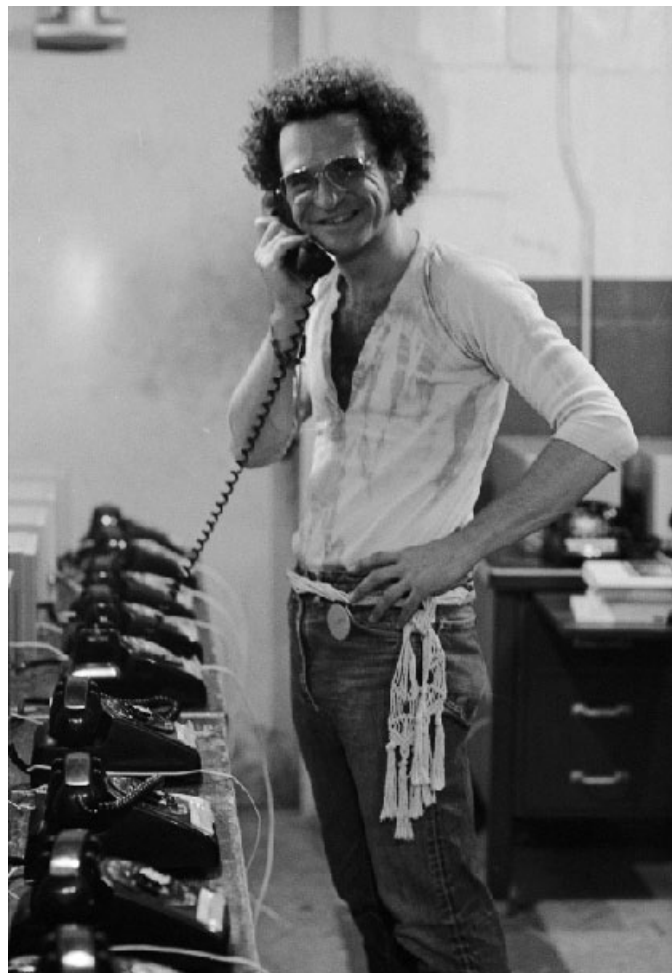
F.O.

*Off-kilter politics, excessive consumption, sexual poverty, wrongful arrests, saturation of junk food, a dramatic AIDS epidemic, war with napalm: John Giorno's poems draw up a visceral portrait of an America tormented by excess and emptiness. Impressed by Allen Ginsberg's manifesto poem Howl (1955), John Giorno shared the revolt of the Beat Generation but was more influenced by Pop artists, who opened his eyes to the idea of "found poetry." Giorno captured directly the popular language of advertising, television, newspapers and the street. As early as 1965, he radicalised his writing, alongside William Burroughs and Brion Gysin, and discovered the European sound poetry scene. His poems then reflected the images that sprang to the "naked mind," in which his private life, impulses and illuminations were drawn*

*into a vortex freed of all morality. The head-spinning repetitions that rhythm his writing chime with the thoughts that endlessly echo in our minds—a "TV which is never turned off" for Giorno, or a "precognitive dialogue" for Burroughs, which he compares to "a bright flashlight into your soul". And his weapon against an America grown sick? Making poetry into a combative virus accessible to everyone, a strike force as powerful as marketing or a pop song. Whether recorded on albums or on an answering machine, silk-printed or painted on canvas, proclaimed on a stage or de-structured on the pages of a book, his poems are images capable of limitless forms of technological reproduction.*

F.O.





John Giorno avec les téléphones de Dial-A-Poem / with Dial-A-Poem phones [New York, 1970]  
Négatif noir et blanc / Negative in black and white  
Photo : Gianfranco Mantegna  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)

Couverture du catalogue n° 20 de Giorno Poetry Systems / Front cover of Giorno Poetry Systems Catalog #20 [Giorno Poetry Systems, New York, 1993]  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)

John Giorno lisant au / reading at Town Hall [New York, 1976]  
Épreuve photographique en noir et blanc / Photographic print in black and white  
20,32 × 25,4 cm  
Photo : DR  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)

John Giorno chez lui à New York / at home in New York [1992]  
Photographie couleur / Color photograph  
Photo : Jean-Jacques Lebel

## John Giorno ici, aujourd'hui

### par Jean-Jacques Lebel

**JUST SAY NO TO FAMILY VALUES** – John Giorno

● C'est en 1965 que j'ai vu John Giorno cul nu pour la première fois. Non pas en personne mais dans *Sleep*, le film tourné par Andy Warhol en 1963. Son nom m'était inconnu. Warhol, son amant, l'a filmé en train de dormir et en a fait un film de cinq heures. Grâce à Ileana Sonnabend (qui l'année précédente avait accueilli, dans sa galerie parisienne, la première exposition de Warhol en Europe, copréfacée par devinez qui), j'ai pu emprunter une copie de *Sleep* et la projeter dans mon Festival de la Libre Expression au même programme que des films de Man Ray, Henri Michaux et Bruce Conner. *Sleep* passa en dernier et, lorsque la salle de l'American Center du boulevard Raspail s'est rallumée au bout de la nuit, nous n'étions plus que trois. Les deux autres spectateurs dormaient à poings fermés. Je ne savais pas, à l'époque, que le dormeur nu allait devenir un de mes meilleurs amis, ni que Warhol avait amoureusement tourné un second film avec lui ; Ileana Sonnabend, terriblement pudibonde, s'étant bien gardée de m'en parler. On y voit les expressions faciales de John filmées en gros plan, tandis qu'il se masturbe. Plusieurs décennies de Gay Liberation ont été nécessaires pour que puissent être – enfin ! – projetés ensemble ces deux films de Warhol. Brion Gysin m'avait également beaucoup parlé de John, c'est donc comme si je le connaissais avant de le connaître. Fin 1968, j'étais à New York. J'assistais à ces réunions publiques magnifiques qui se tenaient de toutes parts, et même à Tompkins Square Park, pour préparer les interventions collectives contre le Festival de Woodstock. Parmi les rockeurs, les jeunes poètes et militants dont les « *Up Against the Wall Motherfuckers* », ce festival de musique était perçu comme une exploitation mercantile du Youth Movement. Lors de ces réunions, j'avais repéré un type très politisé qui affirmait que pour lui la poésie ne faisait qu'une avec la musique rock, la sexualité... Je suis allé vers lui en disant que j'étais un vieil ami de Brion Gysin, nous sommes devenus amis, tout de suite.

John a raconté lui-même, dans une interview accordée à Rob Pruitt, comment il a vécu sa relation sentimentale avec Andy Warhol. En voici de brefs extraits :

« *GIORNO: Andy était émotionnellement très difficile. On a eu cette grande histoire d'amour en un sens. Mais aussi, dans un autre sens, pas du tout. Andy aimait uniquement faire des pompiers et encore occasionnellement. Andy était bizarre. De temps à autre, il venait me "faire un pompier", pour une raison ou pour une autre, et ça n'allait pas plus loin. Cela ne signifie pas que la passion s'éteignait de son côté ni du mien. Mais Andy était simplement difficile. Et ses pompiers n'avaient rien de bien formidable.*

*PRUITT: (rires) Cet exercice peut présenter quelques difficultés. GIORNO: Surtout quand tu manques de pratique. (rires) [...]*



*La chose intéressante que tout le monde ignore, c'est que Andy avait un corps magnifique et une grosse queue.*

PRUITT: Wow.

GIORNO: [...] Oui, Andy avait une grosse queue! Une queue slovaque. C'est vrai. Je l'ai vue molle et dure. J'ai trouvé une photo d'Andy en train de photographier sa propre queue. C'était dans une cabine Photomaton [...]¹. »

On entend d’ici les tenants officiels de l’histoire de l’art BCBG pousser des hauts cris devant la désinvolture avec laquelle John Giorno évoque cet épisode de la vie privée d’une des stars du marché de l’art contemporain. Je ne cite ces confidences que parce que John les a déjà rendues publiques, mais aussi pour alerter les lecteurs au fait qu’il rédige, depuis plus de vingt ans, des mémoires dont il m’a lu certains passages. À coup sûr, leur publication fera l’effet d’une bombe. Il y raconte, avec toute la candeur et l’authenticité requises, les plus infimes détails de ses histoires d’amour ou de ses activités purement sexuelles avec des partenaires dont plusieurs sont ou furent des vedettes internationales du monde de la littérature et de l’art de notre époque. Imaginez une sorte de journal intime dans le style de *My Life and Loves* de Frank Harris ou *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet, mais dont l’identité des protagonistes n’est aucunement dissimulée, sur le mode du *Journal secret* d’Alexandre Pouchkine dans la mesure où celui-ci n’est pas apocryphe. Une bombe vous dis-je! Le plaisir que John éprouve à se raconter ainsi ne tient pas uniquement à la jouissance narcissique de l’exhibition et de la transgression. Il tient, plutôt, à l’exercice délibéré de sa volonté de subvertir la morale dominante et d’arracher les masques du mensonge, de l’hypocrisie et de la censure, que les puritains imposent, encore et toujours, au nom de la bienséance. Le fervent pourchasseur d’homosexuels politisés, le plus teigneux des homophobes des années 1950 et 1960 aux États-Unis fut, ne l’oublions pas, le patron du FBI, J. Edgar Hoover, dont on dit qu’il était lui-même gay et, en privé, travesti. N’oublions pas non plus la dénégation grand-guignolesque du président Clinton « *Je n’ai PAS eu de relations sexuelles avec cette femme!* » après le célèbre épisode avec Monica Lewinsky et le cigare dans le bureau présidentiel à la Maison blanche! John, au contraire, préfère dire vrai. En bouddhiste conséquent, son propos est d’abolir le mur de la honte qui sépare la sphère privée de la sphère publique. Publiera-t-il de son vivant ses mémoires? Je l’ignore, mais le jour où elles sortiront en librairie, ça bardera. On peut prévoir, déjà, par anticipation, la clameur vociférante de celles et ceux qui s’offusqueront des révélations apportées par John au sujet des « Sexual Politics » de tel ou tel de ses amants célèbres. On ne manquera pas de le traiter de chroniqueur obscène et de lui ressortir la question qu’un journaliste de Boston adressa en 1988 à la grande artiste turinoise très portée sur l’érotisme, elle aussi, Carol Rama: « *C’est quoi, pour vous, la pornographie?* » Le journaliste s’attira la réponse fort pertinente que voici: « *La pornographie, c’est poser des questions stupides, comme vous le faites.* »

À sa manière, John a beaucoup contribué au vaste mouvement de remise en question des structures sociales et mentales dans les années 1960. Je ne fais pas seulement allusion à la contre-culture *Sex, Drugs and Rock ’n’ Roll* dont il fut un des plus inventifs et dynamiques promoteurs – ses prises de position dans ces différents domaines sont notoires –, je parle aussi de sa pratique

de la poésie action, avec ou sans musique, avec ou sans sono *high tech*. C’est en même temps de la danse, de la poésie, du rock, une provocation sexuelle considérable. Cette présence charismatique du corps est une façon de rockeur. Il est à juste titre considéré comme un des grands maîtres de la *Live Performance* et n’a cessé de tourner dans le monde entier dont maintes fois à Paris, au Centre Pompidou ou ailleurs, à l’occasion de nombreux festivals, dont Polyphonix, depuis plus de quarante ans. Ses fans sont nombreux, mais connaissent-ils *Dial-A-Poem* et Giorno Poetry Systems? Il s’agit d’activités collectives et d’une sorte de militantisme associatif où il a mené de concert, sur plusieurs plans à la fois, des activités autant artistiques que poétiques et politiques. John est quelqu’un qui m’a frappé pour ce que j’oserais presque appeler une conception pratique de la poésie, visant à trouver des solutions concrètes, comme avec Giorno Poetry Systems, par exemple. Le siège social de Giorno Poetry Systems est situé à Manhattan, sur le Bowery, non loin de Chinatown, dans un immeuble qui fut, au début du XX<sup>e</sup> siècle, occupé par un Y.M.C.A. (*Young Men’s Christian Association*), une sorte d’auberge de jeunesse et de lieu de drague pour homosexuels réduits, à l’époque, à la quasi-clandestinité. Plus tard, un fabricant de meubles s’y installa. Le loft occupé par John a servi d’atelier à Fernand Léger pendant son exil new-yorkais au cours de la Seconde Guerre mondiale. À l’étage au-dessous, à l’entresol, il y a le « *Bunker* »: plafond très bas, gros tuyaux de chauffage, atmosphère étouffante d’un sous-marin immobile; une cellule sans ouverture sur l’extérieur autre qu’une fenêtre condamnée. C’est là qu’a vécu et travaillé William Burroughs. Certains de ses vêtements ainsi qu’une ancienne machine à calculer Burroughs de grande taille, sa machine à écrire, des peintures et quelques cibles de tirs signées témoignent du séjour de l’auteur de *Nova Express* en ce caveau d’une austérité monacale.

Créé en 1966, Giorno Poetry Systems a édité, sur cassette puis sur disque, une quarantaine d’albums d’une forte originalité, sans grand rapport à la culture commerciale dominante (dite « *mainstream* ») où se sont faits entendre, entre autres, William Burroughs, Brion Gysin, Allen Ginsberg, John Cage, Gregory Corso, Anne Waldman, Meredith Monk, mêlés à des gloires du show-biz dit « expérimental » telles que Frank Zappa, Phil Glass, Laurie Anderson, Glenn Branca, Patti Smith, Lenny Kaye, Nick Cave, Tom Waits, Debbie Harry, Sonic Youth, Cabaret Voltaire et j’en passe, tous amis de John de longue date. À quoi s’ajoute, avec fierté, l’album anthologique *Polyphonix*, édité par Giorno Poetry Systems et Multithpla Records (Milan) sur la couverture duquel on reconnaît, bien entourés, John, Brion Gysin et Bernard Heidsieck. On y entend Antonin Artaud, Hugo Ball, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Brion Gysin, Joël Hubaut, André Pieyre de Mandiargues, François Dufrêne, Gherasim Luca, Michèle Métail, Taylor Mead, Lawrence Ferlinghetti, Bernard Heidsieck et bien d’autres encore. L’enregistrement, le montage, la fabrication de ces disques, exceptionnels en qualité et largeur d’horizon, ont permis à John de constituer une archive sonore de la culture *underground* internationale à nulle autre pareille. Quelle bibliothèque aura l’intelligence de la sauvegarder?

*Dial-A-Poem*, qui a aussi fait l’objet d’un album anthologique, est une idée que John a inventée et développée en 1968. Elle consistait à rendre accessible par un simple appel téléphonique, une quantité d’enregistrements, réalisés par les auteurs eux-mêmes, de

textes relevant de la plupart des tendances de la poésie contemporaine anglophone. Les auteurs les plus prestigieux ont contribué à ce nouvel essor de la poésie sonore. Qu’il me suffise d’en citer une parmi les plus importantes, quoique peu connue en Europe: Diane di Prima, l’auteure des *Revolutionnary Letters* qui fit lecture d’un mode d’emploi pratique et fort utile – nous étions en 1968 – de la recette de fabrication du cocktail Molotov. Poème trouvé s’il en fut. Arracher la poésie à l’ennui et au sommeil déprimé où les éditions universitaires et le négoce trop souvent prostitutionnel de la chose imprimée l’ont plongée, lui rendre son oralité originelle, son autonomie, donc son audibilité, par des performances électrisantes, voilà ce à quoi *Dial-A-Poem* s’est employé. Les visiteurs de la première exposition de la Fondation Louis Vuitton, au bois de Boulogne, n’en auront eu, hélas, pas la moindre idée. Sur une table de pallier, entre deux salles où trônaient des « produits haut-de-gamme » (*sic*) fabriqués par et pour le marché de l’art, ont été placés une quinzaine de vieux téléphones en bakélite noire connectés par des fils à des magnétophones. Mal éclairée, sans la moindre indication explicative – alors que les marchandises des artistes d’à côté étaient signalées par des gros titres placardés – cette importante pièce de John Giorno est passée complètement inaperçue. Et ce n’est pas un hasard. Une institution muséale aussi consensuelle n’a évidemment aucun intérêt ni plaisir à faire entendre les voix subversives des poètes. Voix bien présentes quoique escamotées et étouffées par l’institution elle-même.

William Burroughs, proche collaborateur et ex-amant, lui aussi, l’a dit: « *John Giorno élève les questions au niveau presque insupportable d’un cri de reconnaissance surprise. Ses litanies issues des couches souterraines de l’esprit se réverbèrent dans votre crâne et ventriloquent vos propres pensées.* » On comprend sans peine pourquoi *Dial-A-Poem* fut réduit à néant à la Fondation Louis Vuitton. Ce ne fut cependant pas le cas au MoMA où les poèmes traitant de la sexualité, du combat antiraciste ou de l’opposition à la guerre du Viêt Nam ne firent aucunement scandale. Est-ce à dire que ces causes furent entendues et ces thèmes pris en compte? Rien n’est moins sûr.

Depuis plusieurs décennies et notamment grâce aux encouragements aussi efficaces qu’affectifs de son compagnon Ugo Rondinone –, qui culminent ici, au Palais de Tokyo, en un événement hors du commun – John Giorno s’est adonné à ce qu’il faut bien appeler les arts plastiques. D’abord sous forme d’affiches sérigraphiées reproduisant en anglais puis en français, en espagnol ou en italien, ses apophtegmes poétiques, espèces de *haïkus* (*haïkai*), parfois de forte densité érotique et/ou politique. Par exemple:

JUST SAY NO TO FAMILY VALUES  
YOU GOT TO BURN TO SHINE  
SUCKING MUD  
EATING THE SKY  
I LOVE TO SEE YOUR FACE WHEN YOU ARE SUFFERING  
WHEN THE GOING GETS ROUGH THE TOUGH GET GORGEOUS

Ces six aphorismes imagés donnent un aperçu des centaines d’autres qui ont été montrés dans diverses langues en galerie ou en musée un peu partout. Récemment, John a délaissé la sérigraphie pour le dessin et l’aquarelle. Ses apophtegmes, toujours aussi

délicatement ciselés et brefs, ont été exposés il y a peu à la galerie parisienne d’Almine Rech. De William Blake à Victor Hugo, Antonin Artaud et Henri Michaux, en passant par les dadaïstes, la plupart sinon tous les artistes majeurs ont pratiqué simultanément l’écriture et les arts plastiques. Ni les institutions muséales ni le marché de l’art ne les ont suivis, ou bien alors posthumément. Il se pourrait que la présente manifestation au Palais de Tokyo, orchestrée avec amour et respect par Ugo Rondinone, et l’indispensable complicité de Jean de Loisy, fasse exception à la règle en rendant justice de son vivant à l’esprit et l’inspiration protéiformes de John Giorno. Et c’est tant mieux. Cependant, il y aura encore, n’en doutons pas, des mondains robotisés pour faire la fine bouche. Celles-là et ceux-là, je leur conseille de se placer en face de l’affiche suivante et de la lire à haute voix de façon à se sentir visés et à en prendre pour leur grade:



<sup>1</sup> Voir <http://www.interviewmagazine.com/culture/john-giorno/>

Jean-Jacques Lebel s'entretiendra (en anglais) avec John Giorno le 25 novembre à 18 heures à la Maison rouge, 10 boulevard de la Bastille, 75012 Paris. Réservations: les Amis de la Maison rouge ([amis@lamaisonrouge.org](mailto:amis@lamaisonrouge.org)).

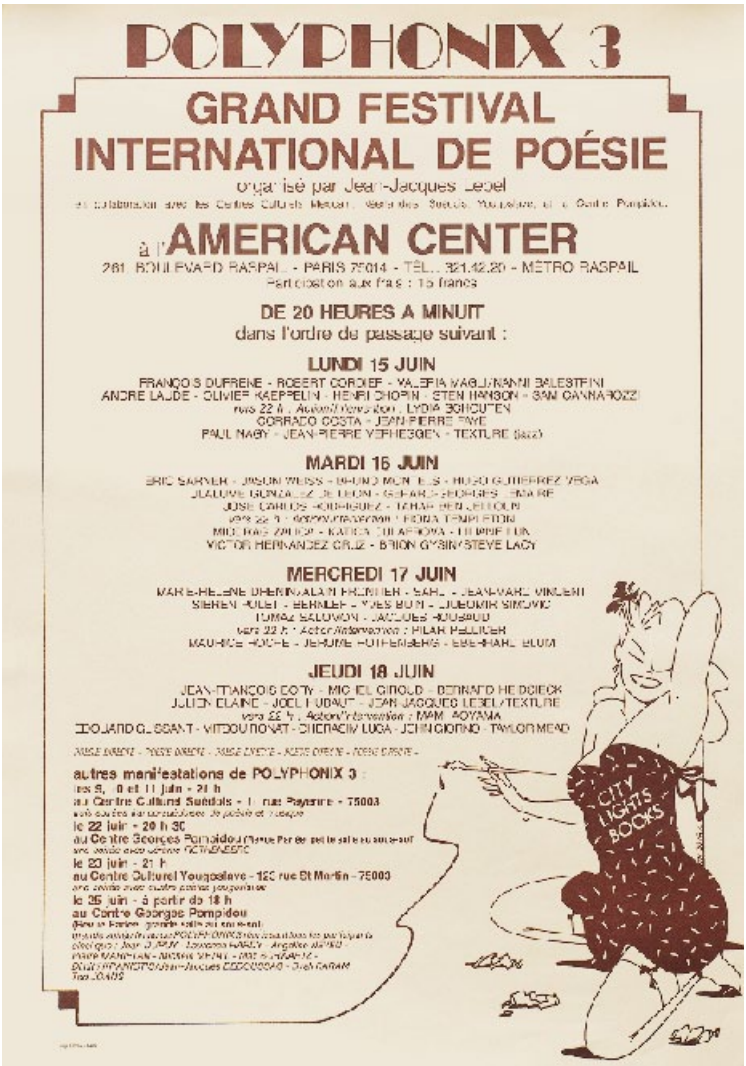
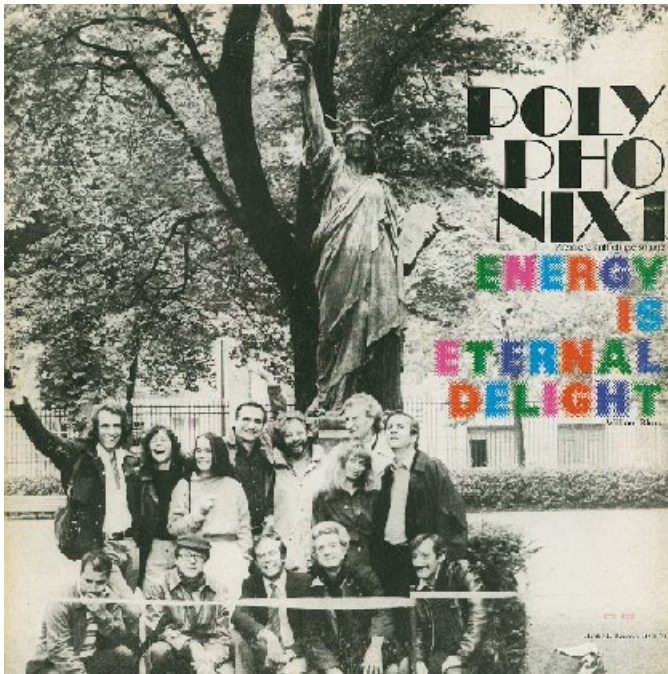
JOHN GIORNO

TU AS L'AIR D'UNE TELE  
ASSISE SUR UN FRIGO

[N.D.]

SÉRIGRAPHIE / SILKSCREEN  
Traduction de / Translated by Bernard Heidsieck





Wynn Chamberlain,  
John Giorno, Panna Grady,  
Brion Gysin & John  
McKendry au / at The  
Quadrangle [Rhinebeck,  
juillet / July 1965]  
Épreuve photographique  
noir et blanc /  
*Photographic print in black  
and white*  
20,3 × 25,4 cm  
Photo : Sally Chamberlain

Jean-Jacques Lebel  
& John Giorno  
[Freneuse-sur-Risle, 1989]  
Épreuve photographique  
en couleur / *Photographic  
print in color*  
17,7 × 12,7 cm  
Photo : Françoise Janicot

Pochette du 33 tours /  
*LP sleeve of Polyphonix 1,  
Energy is Eternal Delight*  
[Multipla Records,  
Milan co-produit avec /  
*co-produced with* Cramps  
Records, Association  
Polyphonix & Giorno Poetry  
Systems, New York, 1982]

Affiche pour l'évènement /  
*Event poster for « Polyphonix  
3 »* [Paris, 15-18 juin /  
June 1981]  
Design graphique / *Graphic  
design by* [Beth] Dalby  
62,5 × 43 cm

Performance de John  
Giorno / *John Giorno  
performing* [Besançon,  
2005]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
*Photographic print in black  
and white*  
17,78 × 12,7 cm  
Photo : DR

—  
Toutes les images /  
*All images* :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)



# John Giorno, here and now by Jean-Jacques Lebel

**JUST SAY NO TO FAMILY VALUES** – John Giorno

I first saw John Giorno bare assed in 1965. Not in person, but in *Sleep*, the film shot by Andy Warhol in 1963. I didn't know his name. Warhol, his lover, had filmed him as he slept, and turned it into a five-hour long movie. Thanks to Ileana Sonnabend (the previous year, she had organised the first European Warhol one man exhibition, co-prefaced by guess who), I was able to borrow a copy of *Sleep* and project it at my Festival of Free Expression on the same programme as films by Man Ray, Henri Michaux and Bruce Conner. *Sleep* came last and, when the lights at the American Center came back on at the end of the night, there were just three of us left. The other two spectators were fast asleep. I didn't know at the time that this sleeping nude guy was going to become one of my best friends, nor that Warhol had already lovingly made another movie about him; Ileana Sonnabend, who was terribly prudish, hadn't mentioned it to me. It shows John's facial expressions, filmed upclose, as he masturbates. Several decades of Gay Liberation were required before these two Warhol films could—at last!—be shown together. Brion Gysin had also told me a lot about John, so it felt like I knew him before meeting him, so to speak. In late 1968, I was in New York. I attended those energetic meetings that were taking place just about everywhere, even in Tompkins Square Park, to prepare collective actions against the Woodstock festival. The young rockers, activists including the “*Up Against the Wall Motherfuckers*” collective and poets saw this music festival as a commercial rip off of the Youth Movement. During these meetings, I spotted a politically aware individual who stated that, in his opinion, poetry was actually rock music, and sexuality... When I approached him and told him that I was an old friend of Brion Gysin, we became close at once.



In an interview with Rob Pruitt, John has talked about his experiences of a loving relationship with Andy Warhol. Here are a few brief extracts:

“GIORNO: *Andy was very difficult emotionally. We had this great love affair in a sense. But also not in a sense. Andy just liked occasionally giving blow jobs. Occasionally he’d come over and give me a blow job for one reason or another, and that was the extent of it. But that doesn’t mean the passion didn’t go on—for the both of us. But Andy was just very difficult. And it wasn’t such great blow jobs.*

PRUITT: (laughs) *It can be a difficult thing to do.*

GIORNO: *Particularly when you don’t get much practice.* (laughs) [...] *The interesting thing that nobody knows is that Andy Warhol had a beautiful body and a big dick.*

PRUITT: *Wow.*

GIORNO: [...] *And Andy had a big dick! A Slovakian dick. This is true. I saw it hard and soft. I found a photograph of Andy taking a picture of his own dick. It was in a photo booth [...].”*<sup>1</sup>

You can already hear the official watch dogs of tight-assed art history start wailing about the offhand way in which John Giorno talks about this episode of the private life of one of the stars of the contemporary art market. I’m only mentioning this because John has already made it public, but also to warn potential readers that, for the past twenty years, he’s been writing his memoirs. He’s read some extracts of them to me. When they get published, they’re going to explode like a bomb. They recount, with all the appropriate candour and authenticity, his love affairs down to the slightest detail, as well as his purely sexual activities with partners, some of whom are or were stars of the current international literature or art scenes. Imagine a kind of very private diary such as Frank Harris’s *My Life and Loves* or Catherine Millet’s *The Sexual Life of Catherine M.* but in which the actual identities of the protagonists have not been concealed at all. Rather like in Alexander Pushkin’s *Secret Journal*, assuming it isn’t apocryphal. It’ll be a real bombshell! The pleasure John derives from talking about his life like this doesn’t just come from the narcissistic delight of exhibitionism and transgression. It is rather fuelled by his intentional urge to subvert dominant morality and to tear down the masks of deceit, hypocrisy and censorship, which puritanism still imposes, to this day, in the name of “decency” (*sic*). It shouldn’t be forgotten that the most feverish hunter of politicised homosexuals, and the most virulent homophobe of the 1950s and 1960s in the US, was the head of the FBI, J. Edgar Hoover, who was said to be gay himself, and a closet transvestite. John, on the contrary, prefers to tell it the way it is. Don’t forget, either, President Clinton’s famous denial “*I did NOT have sex with that woman!*” after his porn cigar romp with Monica Lewinsky in the Oval office. As a true Buddhist, John’s point is to break down the wall of shame that separates the private and public spheres. Will his memoirs be published in his lifetime? I don’t know, but if and when they do hit the bookstores, all hell will break loose. It is possible to foresee, in anticipation, the fuss raised by those who will be offended by the revelations made by John about the “sexual politics” of his various celebrity sex partners. He’ll inevitably be called a “dirty” storyteller, and be asked the question that a Boston journalist posed in 1988 to Carol Rama, the superb Turin artist, who was also really keen on eroticism: “*What is pornography for you?*”, which attracted the following, highly topical answer: “*Pornography is asking dumb questions, just like you’re doing.*”

In his own way, John greatly contributed to the whole Sixties movement of putting into question social and religious commandments. I’m not just alluding to the “Sex, Drugs and Rock ’n’ Roll” counterculture, of which he was one of the most inventive and dynamic promoters—the positions he adopted on those various issues are well-known—but I also mean his innovative practice of action poetry, with or without music, and with or without high-tech sound systems. His is at once dance, poetry, rock, and incredibly vibrant sexual provocation. Such charismatic presence of the body is a way to rock. He is rightly seen to be one of the masters of Live Performance and has, for the past forty years, toured the world over, on a number of occasions coming to Paris, to the Centre Pompidou and elsewhere, to take part in various festivals, including Polyphonix. He has many fans in many countries, but do they know about *Dial-A-Poem* and Giorno Poetry Systems? These were collective undertakings, a kind of associative militancy, in which he carried out at the same time, and on several levels, activities which were as artistic as they were poetic or political. John struck me as someone who had what I might go so far as to call a practical conception of poetry, with a knack to find concrete solutions, such as the Giorno Poetry Systems, for example. The headquarters of Giorno Poetry Systems is in Manhattan, on the Bowery, near Chinatown, in a building that was, in the early twentieth century, occupied by a YMCA, a christian youth hostel and pick-up place for gays who were, at that time, condemned to a virtually clandestine existence. Later, a furniture-maker moved in. The loft now occupied by John was Fernand Léger’s studio, during his World War II exile in New York. Just downstairs, on the mezzanine, lies the “*Bunker*”: a very low ceiling place with large heating pipes, the stifling atmosphere of a frozen submarine, a cell with no outside opening except for a boarded-up window. That’s where William Burroughs lived and worked. A few of his clothes, as well as a large vintage Burroughs adding machine, his typewriter, some paintings and a few signed shooting targets still bear witness to the presence of the author of *Nova Express* in this hidden monk-like cave.

Starting in 1966, Giorno Poetry Systems released, first on cassettes then on records, a good forty highly original albums, with little connection to mainstream culture, on which can be heard, among many others, William Burroughs, Brion Gysin, Allen Ginsberg, John Cage, Gregory Corso, Anne Waldman, Meredith Monk, mixed in with “experimental” (*sic*) showbiz stars such as Frank Zappa, Phil Glass, Laurie Anderson, Glenn Branca, Patti Smith, Lenny Kaye, Nick Cave, Tom Waits, Debbie Harry, Sonic Youth, or Cabaret Voltaire, just to name a few, who were all long-standing friends of John’s. To which can be added, proudly, the *Polyphonix* anthology album produced by Giorno Poetry Systems and Multhipla Records (Milan) on the cover of which can be seen John, Brion Gysin and Bernard Heidsieck, in very good company. You can hear on it the voices of Antonin Artaud, Hugo Ball, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Brion Gysin, Joël Hubaut, André Pieyre de Mandiargues, François Dufrêne, Gherasim Luca, Michèle Métail, Taylor Mead, Lawrence Ferlinghetti, Bernard Heidsieck and many others. The recording, editing and production of all these records, which are exceptional in terms of quality and reach, allowed John to build up a sound archive of the international underground which is unparalleled. I hope a library will be smart enough to safeguard it.

*Dial-A-Poem*, which also led to an anthology album, was an idea that John came up with and developed in 1968. The point was to make accessible, via a simple phone call, a large quantity of recordings, made by the poets themselves, of texts typical of the most adventurous currents of contemporary English-language poetry. The most prestigious writers contributed to this compendium of world sound poetry. I’ll just mention one of the most important ones, even though she is little-known in Europe: Diane di Prima, the author of *Revolutionary Letters*, who read a very useful and set of practical instruction—this was in 1968—of the Molotov Cocktail recipe. A genuine found poem. Tearing poetry away from the tedium and depressed slumber into which university presses, and the widely prostituted publishing industry approach to printed matter, had plunged it, while bringing it back to its original orality, autonomy, and thus its audibility, through electrifying performances, that is what *Dial-A-Poem* was all about. The visitors of the inaugural exhibition at the Fondation Louis Vuitton, in the Bois de Boulogne, would, unfortunately, have had no idea about all this. Placed on a landing, between two rooms dominated by “high-end commodities” made by and for the art market, about fifteen old black Bakelite telephones on a table were connected by wires to tape recorders. Poorly it, and without the slightest word of explanation—while the adjacent products by mainstream stars were signaled in large letters on the walls—this important piece by John Giorno went completely unnoticed. This was no coincidence. Such a consensual institution obviously had no interest or pleasure in making heard the subversive voices of poets, who although present, were in fact muted and smothered by the institutional context itself.

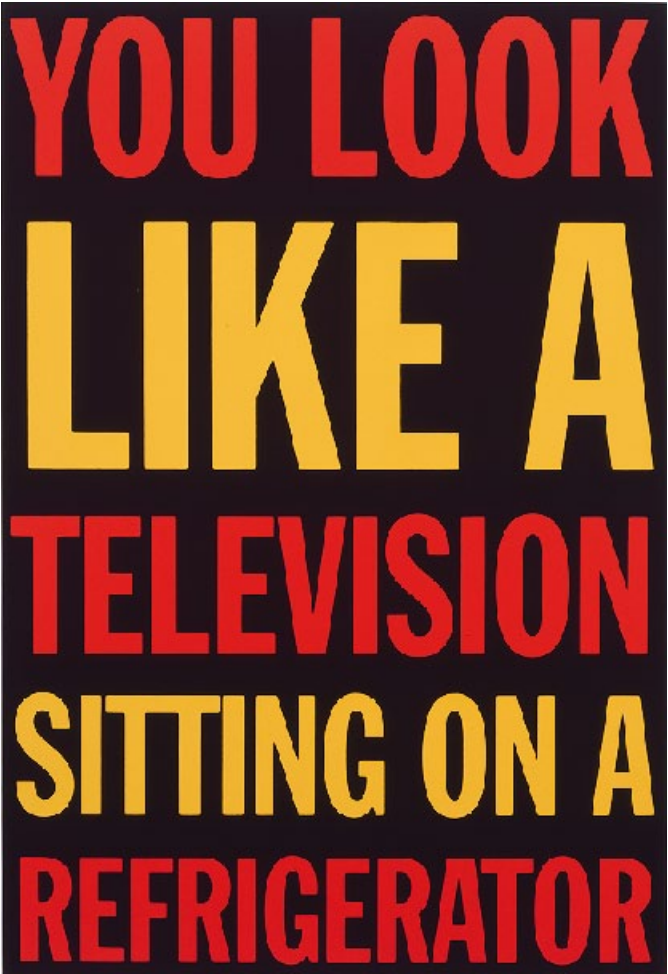
William Burroughs, who was a close collaborator and also a former lover, said of him: “*John Giorno raises questions to an almost unbearable pitch, to a scream of surprised recognition. His litanies from the underworld of the mind reverberate in your head and ventriloquize your own thoughts.*” So it is not difficult to understand why *Dial-A-Poem* was reduced to silence at the Fondation Louis Vuitton. But this was not the case at the MoMA, where these poems dealing with sexuality, the civil rights struggle or mass opposition to the Vietnam War caused no scandal at all. Does this mean that these issues were heeded and these themes taken into account? Well, that’s another story...

For several decades, and thanks above all to the effective as well as affective encouragements of his partner, Ugo Rondinone—which have led to this extraordinary event at the Palais de Tokyo—John Giorno has been focusing on what could be termed the “fine arts.” Firstly in the form of silk-screen posters, reproducing in English, then in French, Spanish or Italian, his poetic utterings, similar to *haiku* (or *haikai*), which can be intensively erotic and / or political. For example:

JUST SAY NO TO FAMILY VALUES  
YOU GOT TO BURN TO SHINE  
SUCKING MUD  
EATING THE SKY  
I LOVE TO SEE YOUR FACE WHEN YOU ARE SUFFERING  
WHEN THE GOING GETS ROUGH THE TOUGH GET GORGEOUS

These six imagistic aphorisms provide a glimpse of the hundreds of others that have been shown in various languages in galleries or museums all over the world. Recently, John has abandoned silk-screen printing for drawings and watercolours. His “sayings,”

as delicately chiselled and brief as ever, were exhibited recently at the Paris-based Almine Reich gallery. From William Blake to Victor Hugo, Antonin Artaud and Henri Michaux, and specially Dadaists, most if not all major artists have practised writing and fine arts simultaneously. But institutions and the art market have not suit, except posthumously. It could be that this show at the Palais de Tokyo, orchestrated with love and respect by Ugo Rondinone, with the indispensable complicity of Jean de Loisy, will be an exception to the rule, by paying tribute during his lifetime to the protean mind and Tibetan inspiration of John Giorno. This is as it should be. However, robotical fashionistas will doubtlessly turn up their noses. I advise them to stand in front of the following poster and read it out loud, as a personal slap in their face, because this poetry is aimed right at them:



<sup>1</sup> See: <http://www.interviewmagazine.com/culture/john-giorno/>

*A discussion between Jean-Jacques Lebel and John Giorno will take place on November 25, 2015 at 6 P.M. at Maison rouge, 10 boulevard de la Bastille, 75012 Paris. Bookings: les Amis de la Maison rouge (amis@lamaisonrouge.org).*

JOHN GIORNO  
YOU LOOK LIKE A TELEVISION  
SITTING ON A REFRIGERATOR  
[1991]  
SÉRIGRAPHIE / SILKSCREEN  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives.  
Studio Rondinone (New York)



# John Giorno

## LE PHÉNOMÈNE DIAL-A-POEM

Août 1972

Un jour, une mère new-yorkaise surprit son fils de douze ans en compagnie de deux amis en train de ricaner au téléphone. Elle lui prit le téléphone des mains et ce qu'elle entendit la glaça. C'était au moment où *Dial-A-Poem* était à l'Architectural League de New York, sous les projecteurs des médias du monde entier ; le *Junior Scholastic Magazine* venait de publier un article et écouter *Dial-A-Poem* faisait partie des devoirs dans les écoles publiques new-yorkaises. C'était aussi le moment où je diffusais beaucoup de poésie érotique, comme les *Basketball Diaries* pornographiques de Jim Carroll, et qu'il était donc très tendance chez les ados d'appeler. La mère et d'autres membres réactionnaires de la communauté commencèrent à nous harceler ; le Board of Education fit pression sur la compagnie téléphonique ; il y eut du harcèlement, encore et encore, et on nous coupa la ligne. Ken Dewey et le New York State Council on the Arts nous soutenaient, et la grosse artillerie de leurs avocats menaça de procès la compagnie téléphonique qui rouvrit immédiatement la ligne. Peu de temps après, nos subventions furent coupées, nous ne pouvions plus payer nos factures téléphoniques et tout s'arrêta.

Puis nous nous sommes installés au Museum of Modern Art, où la moitié du contenu de *Dial-A-Poem* était de la poésie politique radicale. À l'époque, avec la guerre, la répression et tout ça, nous pensions que c'était un bon moyen pour le Mouvement d'atteindre les gens. Le magazine *Time* bloqua sur le fait que l'on pouvait appeler le musée de David et Nelson Rockefeller et apprendre à construire une bombe. C'était au moment où les Weathermen lançaient des bombes sur les immeubles de bureaux de New York. Le *Time* sortit l'article dans ses pages nationales, à côté de la photo d'un flic mort par balle à Philadelphie alors qu'il parlait au téléphone (une histoire sans lien dans la

colonne d'à côté dans la page du magazine). Mais Bobby Seale, Eldridge Cleaver et les Black Panthers étaient bien représentés. Ça, couplé avec de la publicité de caniveau, paniqua complètement les administrateurs du musée ; des membres démissionnèrent ; des milliers de personnes se plainquirent et le FBI débarqua un matin pour enquêter. Le MoMA est un entrepôt où la famille Rockefeller amasse les fruits de ses arnaques. Elle fut bien contrariée de se retrouver en position de soutenir un système qui s'autodétruirait ou s'autopurifierait. Aussi exigea-t-elle l'arrêt du système. John Hightower, directeur du musée, nous soutenait dans ces changements radicaux de conscience, et ne voulut pas les laisser nous réduire au silence – pendant un temps. Mais ensuite John Hightower fut licencié et Ken Dewey a trouvé récemment la mort dans un accident d'avion, lors d'un vol en solitaire.

Au cœur de l'expérience de *Dial-A-Poem* se trouvait la machine médiatique, géante et auto-dévorante, qui vous prenait en pâture, mais vous permettait aussi de prendre les commandes, car vous aviez fabriqué une poésie nouvelle au moyen d'un système de communication. La couverture des journaux, magazines, radios et télévision eut pour effet que tout le monde voulut appeler *Dial-A-Poem*. Nous atteignîmes la limite maximale de l'équipement et y restâmes. 60 000 appels par semaine – c'était complètement génial. Le créneau le plus chargé allait de 9 heures à 17 heures, et on s'imaginait ces gens assis à leurs bureaux dans les immeubles de New York passant beaucoup de temps au téléphone ; puis venait le second créneau le plus chargé, de 20h30 à 23h30, celui de la foule des gens qui venaient de dîner ; enfin, entre 2 heures et 6 heures du matin, les appels provenant de Californie et ceux des défoncés à l'acide ou des insomniaques. Ainsi, en utilisant un système de communication existant, nous avons établi une nouvelle relation poète-public.

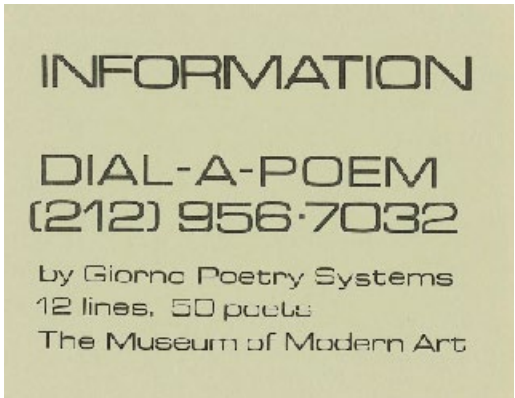
*Dial-A-Poem* a été lancé à l'Architectural League de New York en janvier 1969 avec dix lignes téléphoniques et a duré cinq mois, période au cours de laquelle 1112337 appels ont été reçus. Il s'est poursuivi au Museum of Modern Art en juillet 1970 avec douze lignes téléphoniques et dura deux mois et demi pendant lesquels 200087 appels furent reçus. Il s'est installé au Museum of

Contemporary Art de Chicago pendant six semaines en novembre 1969 et, depuis lors, est passé partout. Il a fonctionné avec un équipement poussé à sa capacité maximale et saturant parfois tout le commutateur téléphonique. Au MoMA, les douze lignes étaient toutes connectées à un répondeur automatique avec un message préenregistré. Une personne qui appelait recevait de manière aléatoire un des douze différents poèmes qui changeaient chaque jour. Il y avait environ sept cents extraits de cinquante-cinq poètes.

Sur ce disque 33 tours *Dial-A-Poem Poets*, on retrouve vingt-sept poètes. Les enregistrements forment une sélection de temps forts de la poésie qui a spontanément éclos, en Amérique essentiellement, durant vingt ans de 1953 à 1972, et qui représente de nombreux aspects et des façons différentes d'envisager les mots et les sons. Les poètes sont issus de l'École de New York, des écoles de Bolinas et de la Côte Ouest, de la poésie concrète, de la poésie beat, de la poésie noire et de la poésie du Mouvement.

Traduit par Adel Tincelin

Texte paru sur la pochette du double album 33 tours  
Dial-A-Poem Poets (GPS-001) publié en 1972  
par Giorno Poetry Systems.



Annnonce pour  
*Dial-A-Poem* de John  
Giorno présenté dans  
l'exposition « Information »  
au / Advertising  
for John Giorno's  
Dial-A-Poem presented  
in the "Information"  
exhibition at the  
Museum of Modern Art  
[New York, 1970]  
8,3 x 6,8 cm  
Source : The Museum  
of Modern Art (New York)

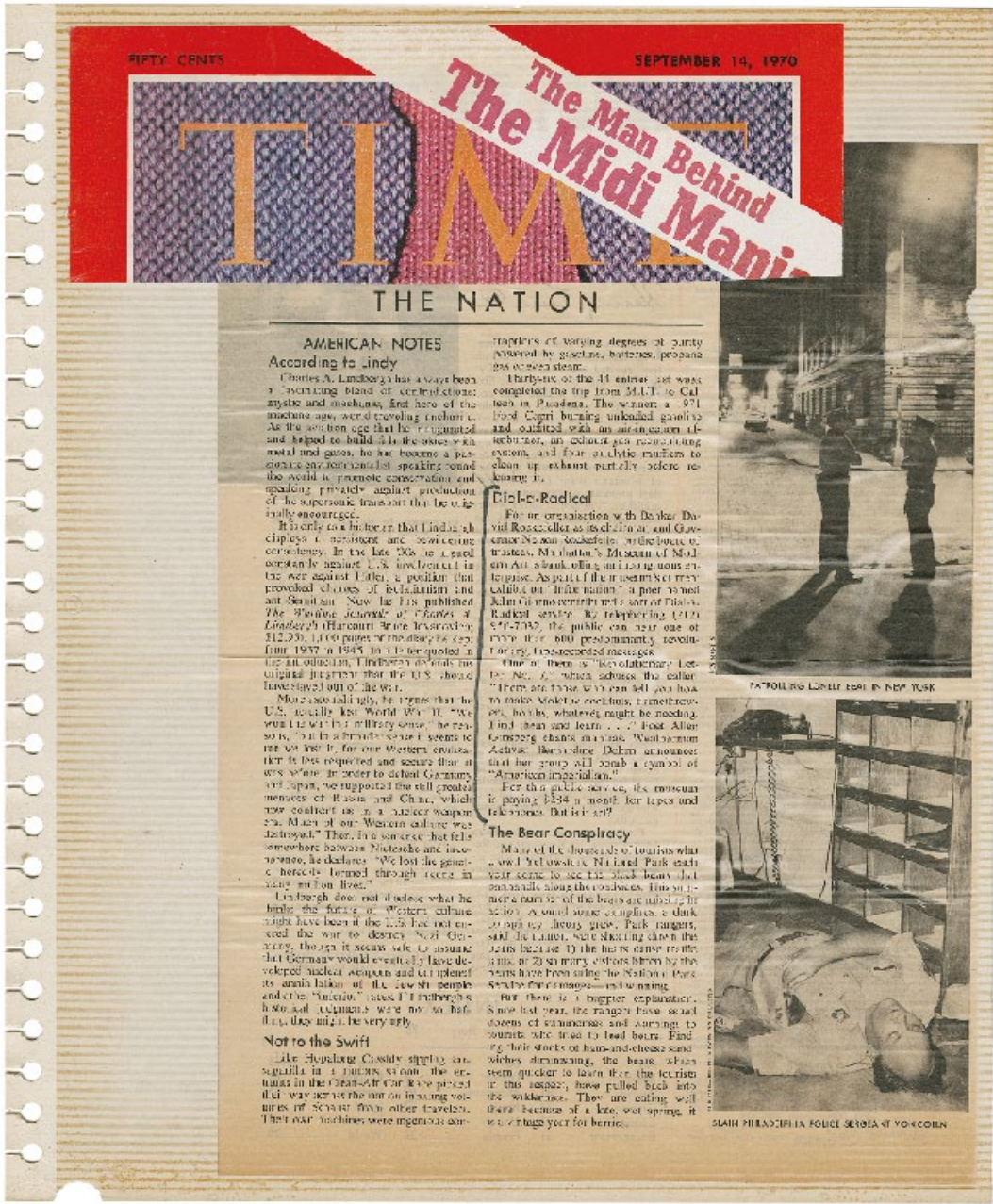
John Giorno et  
Joy Bang avec les  
bandes magnétiques  
de *Dial-A-Poem* /  
John Giorno and Joy Bang  
with *Dial-A-Poem* tapes,  
The Architectural League  
of New York [New York,  
mars / March 1969]  
Négatif noir et blanc /  
Negative in black and white  
Photo :  
Michael McClanathan

Programme de diffusion  
pour *Dial-A-Poem 5* /  
Reading Schedule  
for *Dial-A-Poem 5*,  
The Architectural  
League of New York  
[New York, 1969]  
Registre n° 1 /  
Log Book No. 1, p. 46

—  
Toutes les images /  
All images :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)

| DIAL-A-POEM 5 |           |          |           |           |           |           |          |           |           |          |    |
|---------------|-----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|-----------|-----------|----------|----|
| 628           | 0400      | 0401     | 0402      | 0403      | 0404      | 0405      | 0574     | 0575      | 0576      | 0577     |    |
| 7/16 10am     | 75494     | 105805   | 91025     | 87213     | 75494     | 85641     | 57818    | 57069     | 57255     | 50033    | 1  |
| 7/16 11am     | OHARA     | CAGE     | FACINO    | MEAD      | DI PRIMA  | CARROLL   | SARAYAN  | GINSBERG  | WALDMAN   |          | 2  |
| 7             | 5         | 5        | 5         | 5         | 5         | 10        | 2        | 6         | 3m        | 5        | 3  |
| 4/17 7pm      | 75494     | 106646   | 72571     | 84934     | 86268     | 58393     | 57677    | 57761     | 58394     |          | 4  |
| 4/18 11am     | 77102     | 107673   | 92289     | 86030     | 87475     | 57407     | 60870    | 60639     | 88888     |          | 5  |
| 4/18 12pm     | CAGE      | CARROLL  | DINE      | —         | WALDMAN   | ELMSLIE   | DI PRIMA | SEAL      | GIORNO    | FACINO   | 6  |
| 4/18          | 4         | 3        | 5         | 5         | 10        | 7         | 3        | 15        | 6         |          | 7  |
| 4/19 10pm     | 79032     | 109605   | 93562     | 90713     | 88125     | 89401     | 61142    | 62295     | 82302     | 90543    | 8  |
| 4/19 10pm     | GINSBERG  | WALDMAN  | WILLIAMS  | CLEVER    | BERRIGAN  | ACCONCI   | GIORNO   | DI PRIMA  | GIORNO    | MAYER    | 9  |
| 4/19 10pm     | 10        | 13       | 811       | 92445     | 89822     | 91605     | 62774    | 13828     | 63740     | 41541    | 10 |
| 4/19 12pm     | 80779     | 111947   | 95810     | 92445     | 89822     | 91605     | 62774    | 13828     | 63740     | 41541    | 11 |
| 4/19 12pm     | BORRUGHES | CAGE     | FACINO    | ASHBURY   | MEAD      | WHENER    | GINSBERG | GINSBERG  | ELMSLIE   | ACCONCI  | 12 |
| 4/24 10pm     | 82587     | 114368   | 98227     | 95636     | 92021     | 93853     | 64535    | 65421     | 65456     | 42626    | 13 |
| 4/24 11am     | OHARA     | GINSBERG | BERRIGAN  | TOWLE     | WILLIAMS  | PROSETT   | DI PRIMA | OHARA     | CLEVER    | MAYER    | 14 |
| 4/25 10pm     | 84048     | 116873   | 100815    | 97454     | 93781     | 85778     | 66130    | 67056     | 67065     | 43558    | 15 |
| 4/25 10pm     | WALDMAN   | CARROLL  | DI PRIMA  | BORRUGHES | CAGE      | GINSBERG  | GIORNO   | ELMSLIE   | COOLIDGE  | LAKE     | 16 |
| 4/25 6pm      | 85783     | 118818   | 102400    | 100407    | 96414     | 96439     | 68604    | 69126     | 89224     | 44752    | 17 |
| 4/28 6pm      | DI PRIMA  | SEAL     | GINSBERG  | WILLIAMS  | GINSBERG  | OHARA     | GIORNO   | MEAD      | BERRIGAN  | DINE     | 18 |
| 4/30 8pm      | 89368     | 121457   | 105015    | 103107    | 98763     | 100827    | 69715    | 71158     | 71004     | 46168    | 19 |
| 4/30 8pm      | GIORNO    | GINSBERG | BORRUGHES | BORRUGHES | FACINO    | PROSETT   | —        | SEAL      | CARROLL   | ACCONCI  | 20 |
| 5/2 8pm       | 89047     | 124014   | 107776    | 105707    | 100915    | 103017    | 69725    | 73077     | 72772     | 47538    | 21 |
| 5/2 8pm       | GIORNO    | BERRIGAN | TOWLE     | BORRUGHES | CAGE      | GINSBERG  | GIORNO   | HENDERSON | WALDMAN   | SEAL     | 22 |
| 5/5 7pm       | 91035     | 127277   | 110845    | 108956    | 103634    | 105938    | 71424    | 75033     | 74720     | 46520    | 23 |
| 5/5 7pm       | GINSBERG  | OHARA    | BORRUGHES | WILLIAMS  | WILLIAMS  | ASHBURY   | CLEVER   | COOLIDGE  | BORRUGHES | WALDMAN  | 24 |
| 5/5 7pm       | 16        | 10       | 6         | 7         | 6         | 5         | 3        | 15        | 1         |          | 25 |
| 5/8 3pm       | 93423     | 130768   | 114509    | 112158    | 105766    | 106097    | 75757    | 71235     | 71855     | 49614    | 26 |
| 5/8 3pm       | CARROLL   | DI PRIMA | MEAD      | GINSBERG  | WALDMAN   | GOLDSBERG | GIORNO   | BERRIGAN  | ELMSLIE   | ACCONCI  | 27 |
| 5/9 11pm      | 94030     | 132026   | 115580    | 113090    | 106771    | 106977    | 74527    | 73025     | 73715     | 50063    | 28 |
| 5/9 11pm      | 94921     | 133742   | 117066    | 114743    | 108646    | 108441    | 75912    | 75235     | 75752     | 50864    | 29 |
| 5/9 11pm      | OHARA     | BERRIGAN | BORRUGHES | CARROLL   | BORRUGHES | SEAL      | GINSBERG | MAYER     | GINSBERG  | SARAYAN  | 30 |
| 5/12 11pm     | 76395     | 135827   | 118443    | 116261    | 110387    | 109168    | 77197    | 80544     | 79732     | 51463    | 31 |
| 5/12 11pm     | GIORNO    | CARROLL  | WALDMAN   | CAGE      | TOWLE     | BERRIGAN  | GINSBERG | ACCONCI   | ACCONCI   | ACCONCI  | 32 |
| 5/14 11am     | 97281     | 137318   | 121284    | 118509    | 112443    | 112337    | 77015    | 81611     | 81446     | 54816    | 33 |
| 5/14 11am     | BORRUGHES | DI PRIMA | GINSBERG  | SARAYAN   | SARAYAN   | DINE      | WILLIAMS | FACINO    | BERRIGAN  | ELMSLIE  | 34 |
| 5/16 10pm     | 97916     | 138150   | 121904    | 118183    | 112117    | 112622    | 79468    | 82044     | 81478     | 54564    | 35 |
| 5/16 10pm     | MAYER     | OHARA    | HENDERSON | WALDMAN   | BERRIGAN  | GINSBERG  | GIORNO   | WILLIAMS  | ASHBURY   | COOLIDGE | 36 |
| 5             | 5         | 46       | 5         | 5         | 5         | 8m        | 22       | 12        | 2         | 9        | 37 |





Coupage de presse /  
Clipping «Dial-a-Radical»  
publié dans / published  
in *Time* magazine  
[14 septembre /  
September 1970,  
New York]

John Giorno avec /  
with Dial-A-Poem,  
The Architectural League  
of New York [New York,  
mars / March 1969]  
Négatif couleur /  
Color negative  
Photo :  
Michael McClanathan

Pochette du 33 tours /  
LP sleeve of  
The Dial-A-Poem Poets  
[GPS 001-002, Giorno  
Poetry Systems Records,  
New York, 1972]

—  
Toutes les images /  
All images :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)



## John Giorno DIAL-A-POEM HYPE

August 1972

One day a New York mother saw her 12-year-old son with two friends listening to the telephone and giggling. She grabbed the phone from them and what she heard freaked her out. This was when *Dial-A-Poem* was at the Architectural League of New York with worldwide media coverage, and *Junior Scholastic Magazine* had just done an article and listening to *Dial-A-Poem* was homework in New York City Public Schools. It was also at a time when I was putting on a lot of erotic poetry, like Jim Carroll's pornographic *Basketball Diaries*, so it became hip for the teenies to call. The mother and other reactionary members of the community started hassling us, and The Board of Education put pressure on the Telephone Company and there were hassles and more hassles and they cut us off. Ken

Dewey and the New York State Council on the Arts were our champions, and the heavy lawyers threatened The Telephone Company with a lawsuit and we were instantly on again. Soon after our funds were cut, and we couldn't pay the telephone bill so it ended.

Then we moved to The Museum of Modern Art, where one half the content of *Dial-A-Poem* was politically radical poetry. At the time, with the war and repression and everything, we thought this was a good way for the Movement to reach people. *Time* magazine picked up on how you could call David and Nelson Rockefeller's museum and learn how to build a bomb. This was when the Weathermen were bombing New York office buildings. *Time* ran the piece on The Nation page, next to the photo of a dead cop shot talking on the telephone in Philadelphia (an unrelated story in the next column). However, Bobby Seale, Eldridge Cleaver and The Black Panthers were well represented. This coupled with rag publicity really freaked the Trustees of the museum and members resigned and thousands complained and the FBI arrived one morning to investigate. The Museum Of Modern Art is a warehouse of the plunder and rip off for the Rockefeller family and they got upset at being in the situation of supporting a system that would self-destruct or self-purify, so they ordered the system shut down. John Hightower, MOMA Director, was our champion with some heavy changes of conscience, and he wouldn't let them silence us, for a short while. Then later John Hightower was fired from MOMA and Ken Dewey recently flying alone in a small plane crashed and died.

In the middle of the *Dial-A-Poem* experience was the giant self-consuming media machine choosing you as some of its food, which also lets you get your hands on the controls because you've made a new system of communication poetry. The newspaper, magazine, TV and radio coverage had the effect of making everyone want to call *Dial-A-Poem*. We got up to the maximum limit of the equipment and stayed there. 60,000 calls a week and it was totally great. The busiest time was 9A.M. to 5P.M., so one figured that all those people sitting at desks in New York office buildings spend a lot of time on the telephone, then the second busiest time 8:30P.M. to 11:30

P.M. was the after-dinner crowd, then the California calls and those tripping on acid or couldn't sleep 2 A.M. to 6 A.M. So using an existing communications system we established a new poet-audience relationship.

*Dial-A-Poem* began at The Architectural League of New York in January 1969 with 10 telephone lines and ran for 5 months, during which time 1,112,337 calls were received. It continued at The Museum of Modern Art in July 1970 with 12 telephone lines and ran for 2 and a half months and 200,087 calls were received. It was at The Museum of Contemporary Art, Chicago for 6 weeks in November 1969 and since then has cropped up everywhere. This was with equipment working at maximum capacity and sometimes jamming the entire exchange. At MOMA, the 12 lines were each connected to an automatics-answering set, which hold a pre-recorded message. Someone calling got randomly on of 12 different poems, which were changed daily. There were around 700 selections of 55 poets.

On this LP of *Dial-A-Poem Poets* are 27 poets. The records are a selection of highlights of poetry that spontaneously grew over 20 years from 1953 to 1972, mostly in American, representing many aspects and different approaches to dealing with words and sound. The poets are from the New York School, Bolinas and West Coast Schools, Concrete Poetry, beat Poetry, Black Poetry and Movement Poetry.

*Text published on the inside cover of the double LP Dial-A-Poem Poets (GPS-001) released by Giorno Poetry Systems in 1972.*



John Giorno

PORNO-  
GRAPHIC  
POEM

1965

Seven Cuban  
army officers  
in exile  
were at me  
all night.  
Tall,  
sleek,  
slender  
Spanish types  
with smooth dark  
muscular bodies  
and hair  
like wet coal  
on their heads  
and between their legs.  
I lost count  
of the times  
I was fucked  
by them  
in every conceivable  
position.  
At one point  
they stood  
around me  
in a circle  
and I had  
to crawl  
from one crotch  
to another  
sucking  
on each cock  
until it was hard.  
When I got all  
seven up  
I shivered  
looking up  
at those erect pricks  
all different lengths  
and widths  
and knowing  
that each one  
was going up  
my ass hole.  
Everyone  
of them  
came  
at least twice  
and some three times.  
Once they put me  
on the bed  
kneeling,  
one fucked me  
in the behind,  
another in the mouth,  
while I jacked off  
one  
with each hand  
and two  
of the others

rubbed  
their peckers  
on my bare feet  
waiting  
their turns  
to get  
into my can.  
Just when I thought  
they were all spent  
two of them  
got together  
and fucked me  
at once.  
The positions  
we were in  
were crazy  
but with two  
big fat  
Cuban cocks  
up my ass  
at one time  
I was  
in paradise.

John Giorno

POÈME  
PORNOGRA-  
PHIQUE

1965

Traduit par Gérard-Georges Lemaire

Sept officiers  
de l'armée cubaine  
en exil  
étaient chez moi  
toute la nuit.  
Grands,  
de type espagnol  
onctueux,  
élancés  
avec des corps lisses  
musclés et sombres  
et une toison  
comme du charbon mouillé  
sur la tête  
et entre les jambes.  
J'ai oublié le compte  
du nombre de fois  
qu'ils m'ont  
baisé  
dans toutes les positions  
concevables.  
À un certain moment  
ils ont fait  
un cercle  
autour de moi  
et j'ai dû  
ramper  
d'un entrejambe  
à l'autre  
en suçant  
chaque pine  
pour qu'elle durcisse.  
Quand je me les suis  
toutes faites  
je tremblais  
en regardant  
toutes ces pines en érection  
de différentes tailles  
et largeurs  
en sachant  
que chacune  
d'elles  
allait me défoncer  
le trou du cul.  
Ils avaient tous  
joui  
au moins deux fois  
sinon trois pour certains.  
Une fois  
ils m'ont mis  
sur le lit  
à genou,  
l'un me baisa  
par l'arrière,  
l'autre dans la bouche,  
tandis que j'en ai astiqué  
un dans chaque main  
et deux  
autres

frottaient  
leur braquemart  
sur mes pieds nus  
en attendant  
leur tour  
de pénétrer  
mon cul.  
Au moment où je pensais  
qu'ils étaient tous vidés  
en voilà deux  
qui arrivèrent derechef  
et me baisèrent  
sur le champ.  
Les positions  
que nous avons prises  
étaient démentes  
mais avec deux  
grosses et grasses  
pines cubaines  
dans mon cul  
en même temps  
j'étais  
au paradis.





from poems by John Giorno used with permission from MOTHER PRESS

Seven Cuban  
army officers  
in exile  
were at me  
all night.  
Tall,  
slank,  
slender  
Spanish types  
with smooth dark  
muscular bodies  
and hair  
like wet coal  
on their heads  
and between their legs.  
I lost count  
of the times  
I was fucked  
by them  
in every conceivable  
position.  
At one point  
they stood  
around me  
in a circle  
and I had  
to crawl  
from one crotch  
to another  
sucking  
on each cock  
until it was hard.  
When I got all  
seven up  
I slivered  
looking up  
at those erect prickles  
all different lengths  
and widths  
and knowing  
that each one  
was going up  
my ass hole.  
Everyone  
of them  
came  
at least twice  
and some three times.  
Once they put me  
on the bed  
kneeling,  
one fucked me  
in the behind,  
another in the mouth,  
while I jacked off  
one  
with each hand  
and two  
of the others  
rubbed  
their peckers  
on my bare feet  
waiting  
their turns  
to get  
into my ear.  
Just when I thought  
they were all spent  
two of them  
got together  
and fucked me  
at once.  
The positions  
we were in  
were crazy  
but with two  
big fat  
Cuban cocks  
up my ass  
at one time  
I was  
in paradise.

## PORNOGRAPHIC POEM



« Pornographic Poem »  
de John Giorno /  
of John Giorno publié  
dans / published in  
Gay Power (New York,  
14 janvier / January 1969)  
Coupure de presse /  
Clipping  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives,  
Studio Rondinone  
(New York)

## « Pourquoi est-ce si ennuyeux ? » : John Giorno, le *Pornographic Poem* et les inepties de l'École de New York de poésie

par Daniel Kane

● Dans les années 1960, John Giorno est une icône de la contre-culture. Il a joué dans *Sleep*, le film d'Andy Warhol, fréquenté et aimé des artistes comme Robert Rauschenberg et Jasper Johns, et lancé une émission de radio pirate émise depuis le clocher de l'église Saint Mark dans le Lower East Side de New York. Dans son travail de poésie, Giorno se révèle plutôt iconoclaste. Il a enregistré et diffusé des poèmes grâce à ce qu'il appelle les « Giorno Poetry Systems », dont la légendaire série de 33 tours *Dial-A-Poem*. Rendre sonores les poèmes était, selon Giorno, « une façon pour un poète de se connecter à des millions de personnes. Comme la vidéo. Ou les CD. On peut jouer les albums chez soi, mais aussi les entendre à la radio<sup>1</sup> ».

John Giorno fut attiré par ces diverses activités d'inspiration absurde en grande partie parce qu'il trouvait la scène poétique new-yorkaise suffisante, rigide, pompeuse et, surtout, *ennuyeuse*. « Je me souviens que, vers 1963, Andy Warhol et moi sommes allés voir John Ashbery, Frank O'Hara et Kenneth Koch donner une lecture dans une galerie », se rappelle John Giorno, « c'était vraiment bondé et débordant de, vous savez, l'énergie de ces jeunes de l'École de New York. Nous étions debout au fond parce qu'il y avait vraiment beaucoup de monde. Il n'y avait pas de système de sonorisation. Personne n'avait réfléchi à la présentation – ça ne se faisait pas à l'époque. Nous étions là, debout avec des centaines de personnes, et on n'entendait rien. Andy a commencé à me chuchoter, "Oh John, c'est si ennuyeux, pourquoi est-ce si ennuyeux ?" Ces mots d'Andy, "Pourquoi est-ce si ennuyeux, *pourquoi* est-ce si ennuyeux ?" sont devenus l'une de ces choses précieuses qui m'ont propulsé vers l'avant. Je ne le savais pas à l'époque, mais les lectures de poésie n'étaient pas nécessairement ennuyeuses – c'était simplement que les gens les rendaient ennuyeuses<sup>2</sup>. » Se révolter contre l'ennui de la scène poétique de l'École de New York consistait en partie, selon John Giorno, à développer et promouvoir un style de poésie performative séduisant et amusant, qui relevait davantage du concert rock et lyrique-pop que du poème ou de la lecture guindée. La meilleure poésie devait être conçue pour *divertir*, soit sous forme d'enregistrement audio conçu de manière complexe en tirant pleinement parti de l'équipement technologique du studio d'enregistrement ou, idéalement, sous forme de spectacle public. Comme s'enthousiasmait John Giorno :

« Quand je parle de performance, je veux parler de *divertissement* ! Vous comprenez qu'il s'agit de l'industrie du divertissement, en fait ! Et je trouve ça fascinant ! Parce qu'on a découvert que si vous rendez les gens heureux, au final, ils *s'abandonnent* d'eux-mêmes à vous ! Et alors vous vous retrouvez dans cette situation éhontée, ce qui est merveilleux<sup>3</sup> ! » Inspiré en partie par les expériences de Brion Gysin et de William Burroughs sur le son enregistré, John Giorno a rejoint les musiciens pop dans leur utilisation du studio d'enregistrement comme instrument. « L'idée d'utiliser le magnétophone et les possibilités qu'offrent les couches sonores<sup>4</sup> », explique-t-il, s'inspirait de l'usage par Brion Gysin du son et de l'enregistrement. John Giorno raconte qu'il a rencontré Robert Moog, l'inventeur du synthétiseur Moog, en 1965. « [Je] montais jusqu'à son atelier qui se trouvait à New York », et nous « travaillions à synthétiser le son à travers différents oscillateurs et autres joyeusetés<sup>5</sup> ». Nous « rentrions les mots dans le synthétiseur et en changions les modulations en terme d'oscillations ; ensuite nous posions différentes couches de voix directe ; puis dessous, les couches de voix modifiée<sup>6</sup> ». Il « utilisait le son, les expériences sonores, pour créer une *pièce sonore*, pour créer une partition musicale<sup>7</sup> ».

John Giorno passe au vinyle et à la performance non pas seulement à cause des précédents exemples hérités de la vaste histoire de la poésie performative, mais aussi parce qu'il est déterminé à marquer une rupture avec la littérature raffinée et affectée associée à la première génération des poètes de l'École de New York. Le poète et conservateur Frank O'Hara, présence magnétique de la poésie, de l'art, de la danse et des cercles esthètes homosexuels new-yorkais des années 1950 et 1960, ennuyait particulièrement John Giorno. Dans des lettres écrites à Brion Gysin de fin 1965 à 1967, John Giorno accumule le dédain et se répand en ressentiment envers ce qu'il estime être l'atmosphère vainement étouffante qui entoure O'Hara. « Suis allé hier à la soirée pour Edwin Denby chez Fischbach [la galerie] », écrit John Giorno à Brion Gysin, « O'Hara répandait une douce hostilité ; la politesse glaciale de John Ashbery (de retour à New York comme rédacteur en chef d'*Art News*) changeait de ses incessantes tentatives pour me mettre dans son lit ; les autres avaient le regard fuyant. Mais tous les gamins, Ted Berrigan, Mother, etc., pensent que mes poèmes sont super. [...] Quand bien même ce serait mon dernier geste, je vais tuer ces salauds de poètes de L'ÉCOLE DE NEW YORK. J'espère les avoir avant qu'ils ne m'aient<sup>8</sup> ».

Comment John Giorno pouvait-il tuer ces salauds ? Il proposait le bruit et la performance collaborative comme alternative à l'érudition soporifique de l'École de New York : « Fait une lecture de poésie au Folklore Center. Passé la bande-son de quinze personnes lisant le *Pornographic Poem* (Henry Geldzahler, Bob Rauschenberg, Patti Oldenburg, Nina Thurman (l'ex-épouse de Tim Leary), etc.). La pièce était sombre et j'avais une lumière stroboscopique avec une gelatine bleue éclatant lentement devant. Peter Schjeldahl lisait devant moi ses inepties de l'École de New York. La comparaison était fantastique. Ce fut une lecture réussie<sup>9</sup>. » Le succès de la lecture de John Giorno en comparaison de celle de Peter Schjeldahl révèle, selon lui, un poète déterminé à libérer la poésie non seulement de la page, mais du genre même qui la définit et la bride. La scène poétique était encore trop prisonnière de sa discrétion et avait complètement échoué à tirer profit des progrès techniques exploités dans les autres disciplines





artistiques : « Il n’y avait presque jamais de système de sonorisation [...]. Les poètes montaient simplement sur scène... sans micro et personne ne pouvait entendre quoi que ce soit, hormis un écho [...] la poésie avait soixante-quinze ans de retard sur la peinture et la sculpture, la danse et la musique<sup>10</sup>. » Le seul fait de se tenir là à lire un poème à haute voix constituait un aveu d’échec, la reconnaissance du fait que le poète était physiquement lié à la page.

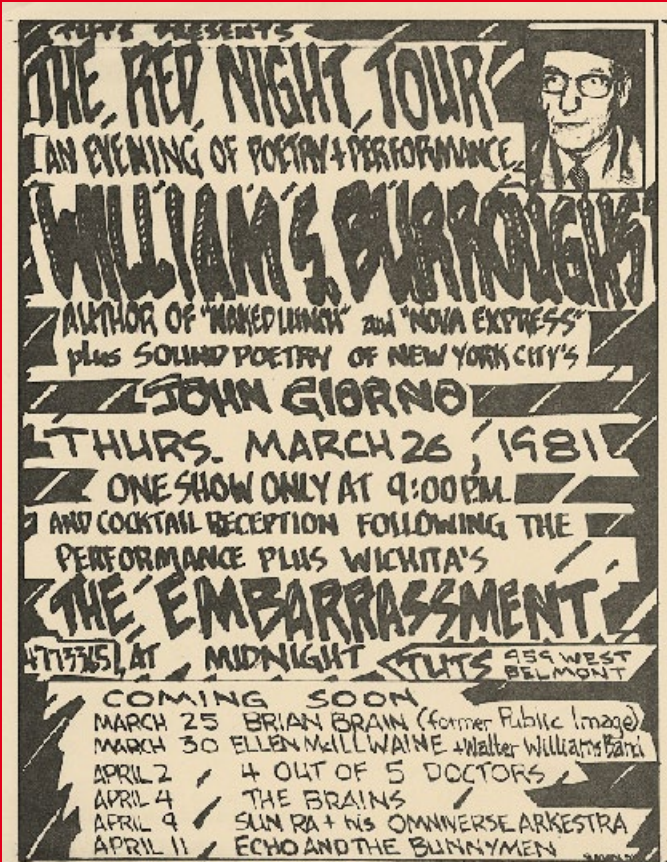
Cela ne signifie pas que Giorno reniait complètement la page. Prenez son *Pornographic Poem*, édité en 1964, quand la sexualité gay était encore largement considérée comme une maladie mentale et cinq bonnes années avant que les émeutes de Stonewall ne révèlent à un large public américain l’existence de pédés en colère. Commenant par une description d’un suppliant sexuel entouré par sept officiers de l’armée cubaine, le poème tourne rapidement au récit d’un gang bang gay. Le narrateur, à genoux « tremblai[t] / en regardant / toutes ces pines en érection / de différentes tailles / et largeurs // en sachant / que chacune / d’elles / allait [lui] défoncer / le trou du cul<sup>11</sup> ». Les choses devinrent bien plus excitantes : « Une fois / ils m’ont mis / sur le lit / à genou, // l’un me baisa / par l’arrière, / l’autre dans la bouche, / quand j’en ai astiqué / un dans chaque main / et deux / autres / frottaient / leur braquemart / sur mes pieds nus / en attendant / leur tour / de pénétrer / mon cul<sup>12</sup> ». Le poème est emblématique par sa crudité même. Les représentations de la sexualité homosexuelle au sein de l’École de New York n’étaient jamais *si* explicites, jamais *si* abjectes et drôles. Ce n’était que codes secrets et manières, comme dans le poème emblématique de Frank O’Hara, *At the Old Place*.

L’un des premiers poèmes de Frank O’Hara, dans son style emblématique « Je fais ceci, je fais cela », commence par la description d’un groupe d’amis qui s’ennuie, traîne dans un bar et décide d’aller à The Old Place, un club gay de Greenwich Village. D’abord désigné dans le poème par un acronyme, The Old Place est présenté comme une sorte d’entrée, d’une importance cruciale, dans un féerique monde souterrain : « Les lèvres du pote de Button dessinent un “L B T T H O P ?” / de l’autre côté du bar. “Oui !” je crie, danser / c’est le délice de mon âme. (Les pieds ! Les pieds !) “Allez<sup>13</sup> !” » Le groupe se dirige vers le club, où il danse le lindy et la rumba. Les derniers vers du poème représentent ses personnages en train de commérer et de jacasser dans le style classique des folles : « Jack, Earl et untel entrent / L’air coupable. “J’ai su qu’ils étaient gays / À la seconde où je les ai vus !” s’écrie John. / Comme ils ont honte de nous ! Espérons<sup>14</sup>. » Comme Joe

LeSueur, un ami de Frank O’Hara, le rappelle : « The Old Place était un lieu doux et innocent, plus pédale que SM ou pseudo-macho, et à peu près aussi redoutable qu’un bal de promo à l’ancienne<sup>15</sup>. » Le *Pornographic Poem* de John Giorno – à sa manière, une œuvre du style « Je fais ceci, je fais cela » – se présente comme une remise en question frontale de la culture homosexuelle new-yorkaise « pédale » que Frank O’Hara aimait tant représenter de manière elliptique dans sa poésie. Là où Frank O’Hara écrivait avec une ironie revendiquée, John Giorno allait droit au but.

Mais les lecteurs pourraient souligner que John Giorno ne manquait pas de modèles poétiques d’imagerie homoérotique explicite. Publié pour la première fois en 1956, *Howl* d’Allen Ginsberg représentait une alternative radicale au maniérisme « chochette » de Frank O’Hara, alors qu’il annonçait les vers explicites de John Giorno. Mais encore, son *Pornographic Poem* rejette le style grandiloquent d’Allen Ginsberg, qui insistait pour élever la sexualité gay au rang de sacrement. Dans *Howl*, on ne se faisait pas simplement « enculer » par des motards, mais « enculer par de *saints* motards<sup>16</sup> » ; les marins n’étaient pas de simples marins, mais des « séraphins humains<sup>17</sup> » ; les gays qui draguaient n’allaient pas aux bains turcs pour se faire enculer profondément, mais pour rencontrer « l’ange blond et nu [venu] les percer avec une épée<sup>18</sup> ». Méprisant les tournures enjouées de Frank O’Hara, John Giorno semblait tout aussi décidé à prendre ses distances avec la rhétorique ampoulée chère à Allen Ginsberg. Tandis qu’Allen Ginsberg s’efforçait de sortir les images pornographiques du caniveau populaire, John Giorno travaillait exactement à faire le contraire. La poésie, affirmait-il, pouvait tirer avantageusement parti de la pornographie et apprendre d’un genre plus immédiatement satisfaisant et divertissant que l’essentiel de la poésie.

Évacuant toute trace de rhétorique pouvant évoquer le « poétique », John Giorno travaille activement à *aplanir* la diction, tandis qu’il décrit doubles pénétrations anales et fellations multiples. Les officiers de l’armée cubaine, de fait, n’arborent pas des phallus romanesques ni des totems palpitants sources d’hallucinations, mais « pines en érection / de différentes tailles / et largeurs<sup>19</sup> ». L’anus du suppliant n’est pas la porte du paradis, mais un simple « trou du cul<sup>20</sup> ». Bien que baisé dans une multiplicité de positions athlétiques et acrobatiques, Giorno atteste platement que « les positions / que nous avons prises / étaient démentes<sup>21</sup> ». Certes, il existe *un* exemple où Giorno met de côté la routine factuelle pour utiliser un terme évoquant la théâtralité *beat* d’antan – et ce dans les derniers vers. Avec « deux / grosses et grasses / pines cubaines



Performance de John Giorno au / John Giorno performing at CBGB's [New York, 9 décembre / December 1986] Épreuve photographique en couleur / Photographic print in color 25,4 × 20,3 cm Photo : Kate Simon

Affiche pour l'événement / Event flyer for « Four Poetry Events » [New York, 14 février / February 1968] Design graphique par / Graphic design by Les Levine 72 × 57 cm

Affiche pour l'évènement / Event flyer for « The Red Night Tour » [Chicago 26 mars / March 1981] Photocopie / Photocopy 28 × 21,5 cm

Performance « Johnny Guitar » de John Giorno à St. Mark's Church / "Johnny Guitar" performance by John Giono at St. Mark's Church [New York, 2 avril / April 1969] Épreuve photographique en noir et blanc / Photographic print in black and white 20,32 × 25,4 cm Photo : Sidney B. Zamochnik

— Toutes les images / All images : Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)

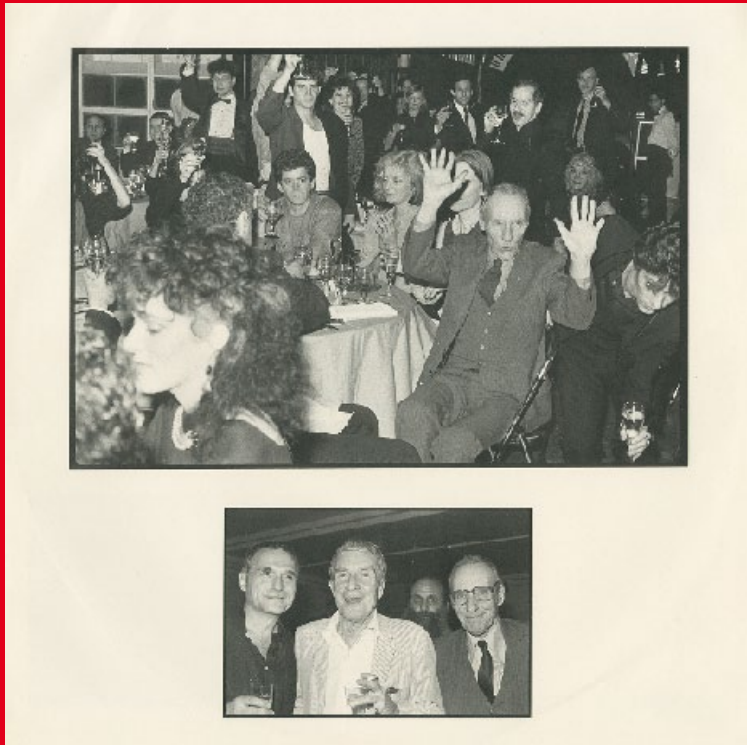




The Dial-A-Poem Poets,  
*Better and Old Demon  
Than a New God*  
[GPS 033, Giorno  
Poetry Systems Records,  
New York, 1984]  
Pochette du 33 tours /  
LP sleeve

Publicité pour une  
performance de  
John Giorno à Montréal /  
*Advertising for  
a performance by  
John Giorno in Montreal*  
[1984]

—  
Toutes les images /  
*All images:*  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondonne  
(New York)



/ dans mon cul / en même temps », le narrateur avoue : « j’étais / au paradis<sup>22</sup> ». Mais, arrivant après l’émotion presque agressive-ment banale de l’ensemble du poème, le terme « paradis » semble en partie envisagé comme une parodie des textes qui adoucissent les représentations du sexe gay hardcore en le transformant soit en « Camp » acerbe (Frank O’Hara), soit en révélation mystique (Allen Ginsberg). Dans ce poème presque entièrement privé de la moindre tournure poétique élémentaire et marqué dans l’ensemble par une diction factuelle, « le paradis » de John Giorno incarne d’autant plus clairement l’incongruité de chercher à parer le sexe pornographique de jolis mots et de belles formes.

Cela étant, une œuvre comme *Pornographic Poem* ne pouvait être achevée tant qu’elle n’avait pas résonné, qu’elle n’avait pas été déformée et interprétée par de multiples voix. Imprégné du modèle social du groupe de rock et tirant parti de tous les trucs et astuces qui s’offraient à lui dans le studio d’enregistrement, John Giorno envisageait ses œuvres comme une démarche collective, technologiquement créatrice. Ainsi, la façon dont *Pornographic Poem* est enregistré sur l’album *Raspberry & Pornographic Poem*<sup>23</sup>, publié par Giorno Poetry Systems, révèle une remise en question fondamentale de la conception traditionnelle de la mise en scène du texte écrit. Se succédant sur l’enregistrement de John Giorno, plusieurs personnes – dont Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer, Brice Marden et Patti Oldenburg – prennent le micro et lisent le poème dans son intégralité. L’enregistrement des voix est distordu par un effet de réverbération et de *delay* stéréo avec divers *feedback* et décalages qui créent l’illusion de voix multiples.

Ainsi détraqué, *Pornographic Poem* apparaît moins comme un poème que comme un défi à la poésie lyrique – si par « poésie lyrique » on entend les textes monologiques associés dans l’imaginaire ou la littérature au corps du seul poète. Le fatras de voix accompagnant l’énonciation d’un poème à la crudité choquante dissout le poème en un babelogue. De même, le récit cru (voire « pornographique ») se réduit parfois à une sorte de bruit, tandis que les effets d’enregistrement perturbants que John Giorno impose à la production viennent en bouleverser le sens. Le processus d’enregistrement devient ici un moyen d’offrir une alternative séduisante à ce que John Giorno considérerait comme le modèle de lecture poétique fondamentalement aliénant légué par Frank O’Hara & co.

La performance rock – et notamment celle de groupes comme le Velvet Underground dans l’East Village à New York – a également montré à John Giorno comment transformer la lecture de poésie en spectacle multimédia et multisensoriel. En 1966, Andy Warhol, ami et ancien amant de John Giorno, développe l’Exploding Plastic Inevitable (EPI). « Vaste et bouleversante production cinématographique orchestrée collectivement de 1966 à 1967 », l’Exploding Plastic Inevitable « incluait trois à cinq projecteurs de cinéma montrant souvent simultanément différentes bobines du même film ; un nombre similaire de projecteurs de diapositives, qu’on pouvait déplacer à la main afin que les images puissent balayer l’auditorium ; quatre lumières stroboscopiques à vitesse variable ; trois spots mobiles avec différentes gélamines de couleur ; plusieurs poursuites lumineuses ; une boule à facettes accrochée au plafond et une autre au sol ; jusqu’à trois enceintes hurlant en même temps différents enregistrements pop ; une ou deux performances par le Velvet Underground et Nico ; Gerard

Malanga et Mary Woronov ou Ingrid Superstar qui dansaient, le tout avec accessoires et lumières projetant les ombres haut sur le mur. [...] L’effet cumulé formait une complexité et une superposition subversives, tandis que le Velvet Underground, Nico et les autres superstars de Warhol apparaissaient au milieu d’un déluge de sons, de lumières, d’images et de performance<sup>24</sup> ». L’utilisation par Andy Warhol d’outils complexes de mise en scène et d’enregistrement faisait écho à celle de John Giorno. Dans une lettre à William Burroughs évoquant l’une de ses lectures à la School of Visual Arts de New York, John Giorno notait : « De nouvelles bandes-son de nouveaux poèmes, des bandes enregistrées sur cette machine électronique que les Rolling Stones utilisent pour créer leur musique. J’ai joué ces bandes sur de grosses enceintes stéréo, avec le public incliné à 45 degrés et installé en arc de cercle comme dans un amphithéâtre, j’ai loué deux énormes poursuites avec différentes gélamines de couleur et j’ai pris deux gars pour déplacer les faisceaux lumineux sur les gens et s’arrêter sur qui ils voulaient aussi longtemps qu’ils le voulaient. Ça a très bien fonctionné<sup>25</sup>. » Cette brève description d’une « lecture de poésie » illustre « la quête de Giorno de nouvelles méthodes de création pour “faire le lien avec le public en utilisant tous les divertissements du quotidien.” Sa première tentative pour atteindre cet objectif a pris la forme d’une série d’*Electronic Sensory Poetry Environments* [Environnements Poétiques Sensoriels Électroniques], ou ESPE, qui a eu lieu entre 1967 et 1969 à New York et ailleurs, et a imprégné la lecture de poésie de l’énergie à la fois des *happenings* de style Fluxus et de l’expérience du rock psychédélique<sup>26</sup> ». Le concert rock, perturbateur de sens, allait plus loin que l’album 33 tours en terme d’extension du champ des pratiques lyriques. Le rythme du poème devenait synesthésique, se faisant son, lumière, voire odeur. Les lumières psychédéliques qu’utilisait John Giorno étaient « augmentées par différentes combinaisons de néons, panneaux lumineux et bandes électroluminescentes, tandis que des aérosols, des machines à fumée, des machines à bulles et de l’encens diffusaient dans le public différents parfums – de la fraise et de l’orange pelée à l’oliban et au Chanel N° 5<sup>27</sup> ». Le caractère sacré du poème n’était plus.

Ces performances représentaient autant un rejet de l’École de New York qu’une redéfinition de ce dont était capable le poème. Après la mort de Frank O’Hara, John Giorno sembla véritablement *soulagé*. Dans une lettre à William Burroughs, il célébrait l’événement : « Avec la mort de Frank O’Hara, l’École de New York de poésie a pratiquement disparu, avec ses marchandages et sa stupide écriture poétique, que tout le monde s’accorde aujourd’hui à trouver stupide<sup>28</sup>. » Considérant la mort de Frank O’Hara comme l’élément déterminant pour la seconde génération des poètes de l’École de New York, lui permettant de penser de manière plus créative les possibilités de la lecture de poésie publique, John Giorno va plus loin : « La prochaine lecture [de *Pornographic Poem*] se fera à l’Architectural League », écrit-il à William Burroughs. « Nous les avons convaincus de lancer une saison de poésie (John Perreault, Ted Berrigan, Anne Waldman) et de nous payer pour la location du matériel. Peut-être que si les poètes doivent dépenser de l’argent, ils feront autre chose que de lire leurs stupides poèmes à tous ces gens stupides<sup>29</sup>. » Libéré, par la puanteur et le bruit de la scène rock, des contraintes sophistiquées et courtoises imposées par la première génération des auteurs de l’École de New York, John Giorno se voit tel un joueur de flûte de Hamelin punk, menant la deuxième géné-



ration de poètes, jusque-là dociles, loin de leurs parents autoritaires, les guidant vers un avenir sauvagement électrique et excentrique.

Les albums que John Giorno continue de produire, comme en 1980 le disque 33 tours de la série « Dial-A-Poem Poets » intitulé *Sugar, Alcohol, & Meat*<sup>30</sup>, semblent directement inspirés du punk new-yorkais. Une piste présente le poète Tom Carey, qui chante *Good Night Irene*, une chanson à propos de travestissement, qui aurait pu facilement passer pour l’une des chansonnettes *queer* de Jayne County de l’époque du CBGB. Sur une autre piste, Kathy Acker – « pilier de la scène artistique punk des années 1970, qui vivait quasiment au CBGB<sup>31</sup> », selon son ami Charles Shaar Murray – éructe sa nouvelle *I Was Walking Down the Street*. Le portrait du demi-monde fait par Kathy Acker se déploie à travers de longues voyelles dramatiques qui rappellent la façon dont Patti Smith allongeait les voyelles de mots comme « stone » et « me » dans sa chanson *Gloria*<sup>32</sup>. L’entendre railler : « Tiens, un jeune *meec* aux cheveux bruns m’a dit, en sortant son sexe en érection de son pantalon, “vous voyez un peu ce que vous me faites?” » n’est pas sans rappeler la façon dont l’attitude punk de Patti Smith fit son chemin dans la littérature new-yorkaise ou dont son *élocution* punk façonna en partie le nouveau genre de la performance littéraire. Les disques de John Giorno adoptèrent des stratégies de plus en plus rock au cours des années 1980. En 1984, *Better an Old Demon Than a New God*<sup>33</sup> (avec des enregistrements de David Johansen, Richard Hell et Lydia Lunch, punks inconditionnels) évoquait les représentations d’innombrables pochettes d’albums montrant les membres d’un groupe debout derrière leur chanteur charismatique – sur la couverture, Lyndia Lunch, David Johansen, Jim Carroll et John Giorno ressemblent à s’y méprendre à un groupe de musiciens professionnels, cool quoique appliqués, accompagnant leur chanteur principal, William Burroughs assis devant au milieu (tous lançant bien sûr des regards noirs, comme tout musicien punk qui se respecte).

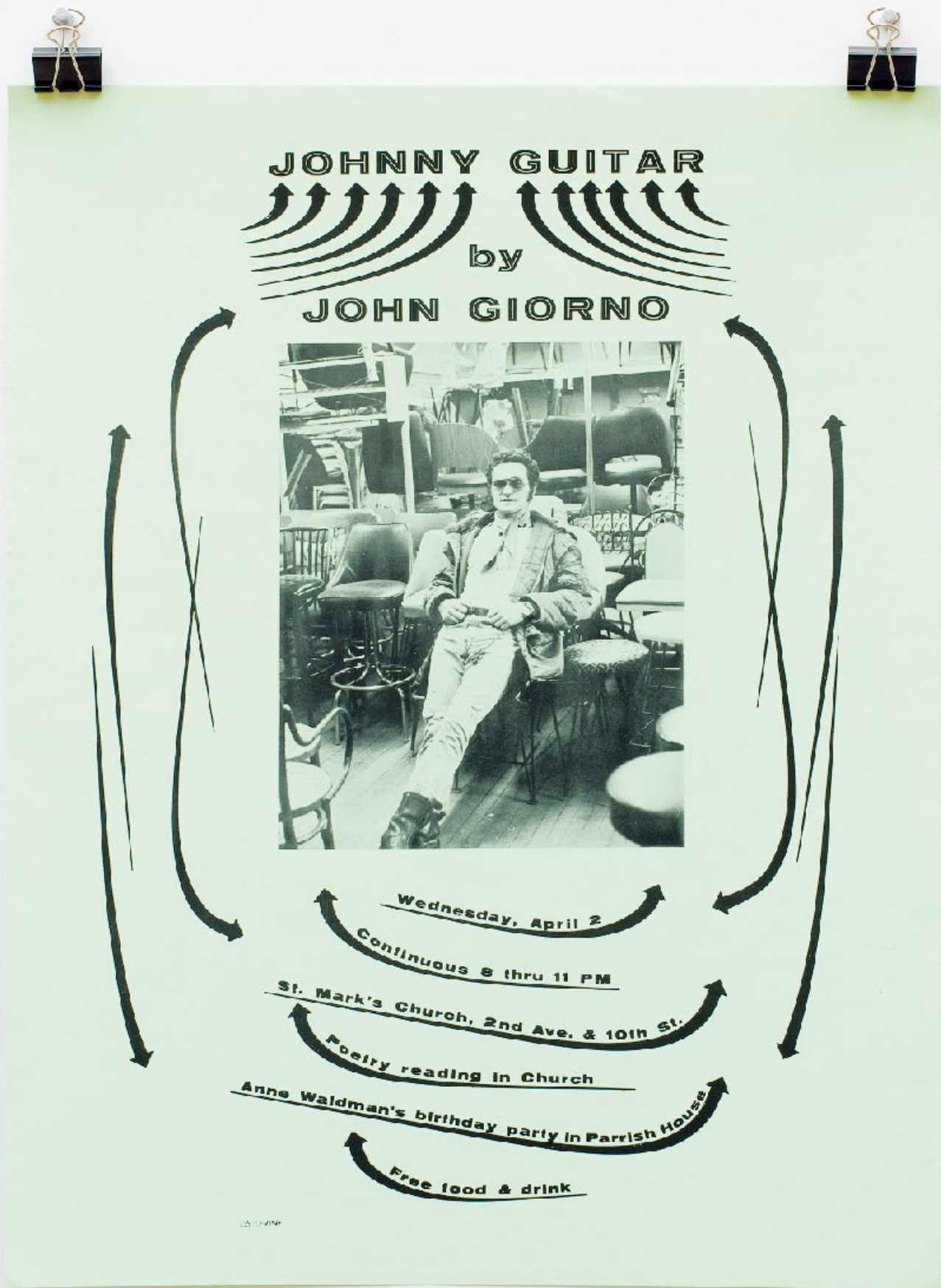
Tout en conservant son identité de poète, John Giorno s’est nourri de l’environnement et de l’énergie des clubs de punk rock new-yorkais, comme le CBGB et le Peppermint Lounge, et a adapté son écriture en conséquence. Au début des années 1980, des séances nocturnes de poésie, dont les soirées spéciales « Beat Nights », se tenaient assez régulièrement dans des clubs plutôt punk et new wave, dont le Mudd Club (lieu que mentionne David Byrne dans la chanson des Talking Heads, *Life During Wartime*<sup>34</sup> [« C’est pas le Mudd Club / ni le CBGB / Je déconne pas ! »]). Des musiciens comme Tav Falco des Panther Burns, groupe de punk Southern Gothic, lisaient aux côtés de leurs héros Beat, tandis que les poètes, en retour, étaient touchés par l’accueil rock qui leur était réservé par association avec les musiciens. En 1984, John Giorno formait le John Giorno Band, donnant des concerts dans des lieux comme le Bottom Line à New York et le CBGB. « [Ce qui] s’avéra être notre meilleur public » pour la poésie, déclarait John Giorno dans une interview, « c’était le public des clubs rock par exemple, ou des clubs new wave ou des clubs punk, peu importe le nom qu’on leur donne. Un public bourré et défoncé, qui va dans un club rock ou autre, est très réceptif à ce que vous faites, si vous le faites bien. Et ces dernières années, nos performances sont devenues plus subtiles en un sens, plus construites<sup>35</sup>. » Les poètes et ceux qui allaient écouter des lectures de poésie étaient tout simplement *ennuyeux* comparés

à leurs homologues musiciens. « Plutôt qu’aux poètes, affirmait clairement John Giorno, on s’intéresse aux musiciens<sup>36</sup>. »

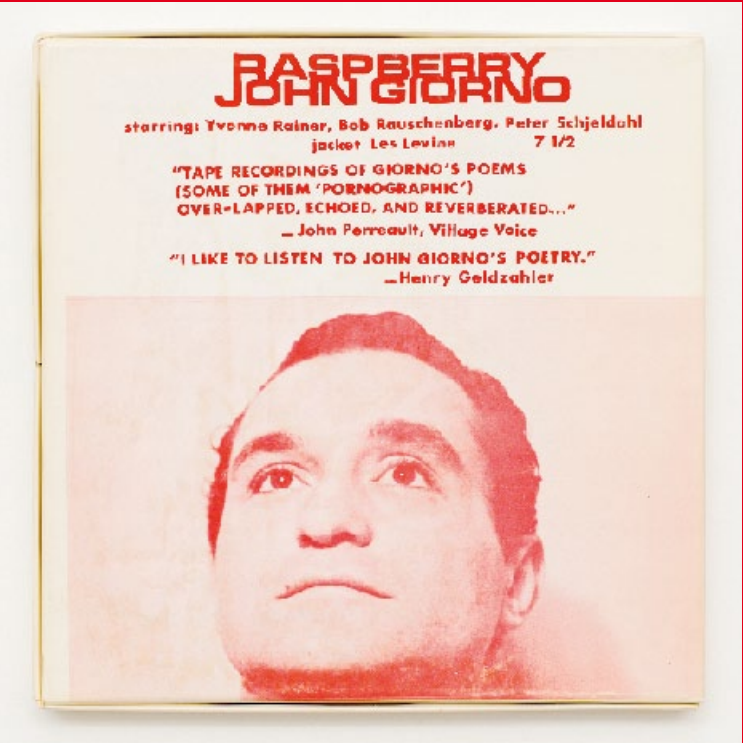
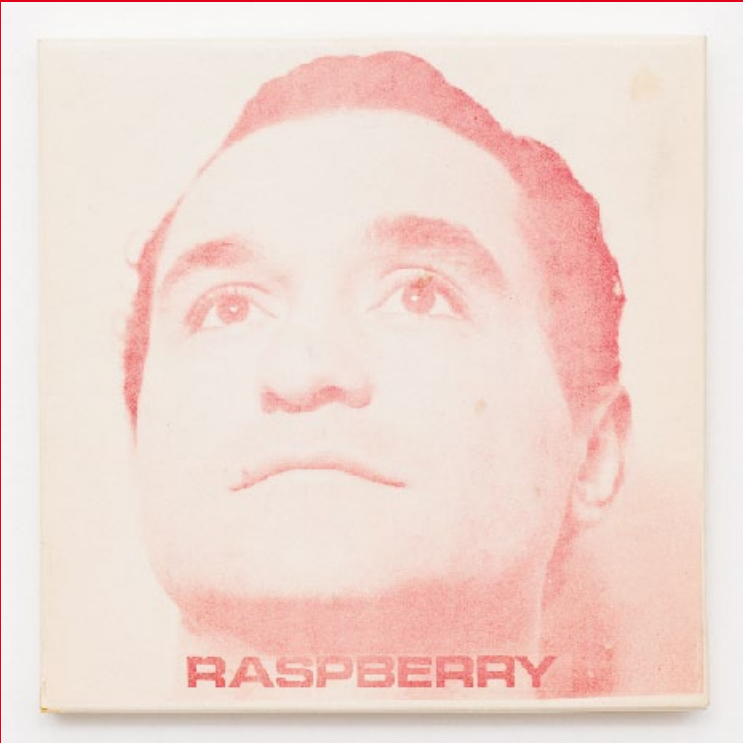
Sensible aux « gens de la musique », John Giorno se sert des voix multiples, du *feedback* et du *delay* pour empêcher le public d’identifier un poème donné à un texte statique auquel la seule voix du poète vient donner vie. Au contraire, le poème est rendu matériellement diffus. Les enregistrements de John Giorno et ses performances supposent qu’un nombre indéfini de personnes puisse simultanément donner voix au texte. Plus encore, ses œuvres mettent souvent en avant les effets sonores, si bien que le poème réel, et toutes les qualités narratives ou lyriques qu’il incarne, échappent à l’attention du public. Le son ne sert pas de musique de fond et d’accompagnement d’un poème prédominant, mais est utilisé agressivement pour détruire la primauté du mot.

Traduit par Adel Tincelin

- <sup>1</sup> Nicholas Zurbrugg, « Poetry, Entertainment, and the Mass Media: An Interview with John Giorno », in *Chicago Review*, 40. 2/3 (1994) [JSTOR, Web, consulté le 30 janvier 2014.], p. 98.  
<sup>2</sup> Daniel Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* (University of California Press, Berkeley, CA, 2003), p. 267.  
<sup>3</sup> Nicholas Zurbrugg, art. cit., p. 87.  
<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 85.  
<sup>5</sup> *Ibid.*  
<sup>6</sup> *Ibid.*  
<sup>7</sup> *Ibid.*  
<sup>8</sup> John Giorno, Lettre à Brion Gysin, 27 novembre 1965, archives de William Burroughs, Berg Collection, New York Public Library, boîte 78, classeur 1.  
<sup>9</sup> John Giorno, Lettre à Brion Gysin, 30 septembre 1967, archives de William Burroughs, Berg Collection, New York Public Library, boîte 78, classeur 1.  
<sup>10</sup> Michael Hennessey, « Poetry by Phone and Phonograph: Tracing the Influence of Giorno Poetry Systems », in Matthew Rubery (dir.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies* (Routledge, Londres, 2011), p. 76-91.  
<sup>11</sup> John Giorno, « Pornographic Poem », in Ron Padgett et David Shapiro (dir.), *An Anthology of New York Poets* (Random House, New York, 1970), p. 255.  
La traduction française du *Pornographic Poem* publiée ici est de Gérard-Georges Lemaire.  
<sup>12</sup> *Ibid.*  
<sup>13</sup> Frank O'Hara, « The Old Place », in *The Collected Poems of Frank O'Hara* (University of California Press, Berkeley, CA, 1995), p. 224. NdT : « L B T T H O P » est l’acronyme de « Let’s Bounce To The Old Place ».  
<sup>14</sup> *Ibid.*  
<sup>15</sup> Joe LeSueur, *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara: A Memoir* (Macmillan, New York, 2004), p. 54-55.  
<sup>16</sup> Allen Ginsberg, *Howl, and Other Poems* (City Lights Pocket Bookshop, San Francisco, 1956) [pour la traduction française, voir : Allen Ginsberg, Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier (trad.), *Howl et autres poèmes* (Christian Bourgois, Paris, 2005)]. C’est moi qui souligne.  
<sup>17</sup> *Ibid.*  
<sup>18</sup> *Ibid.*  
<sup>19</sup> John Giorno, « Pornographic Poem », op. cit., p. 255.  
<sup>20</sup> *Ibid.*  
<sup>21</sup> *Ibid.*  
<sup>22</sup> *Ibid.*  
<sup>23</sup> John Giorno, *Raspberry & Pornographic Poem* (Giorno Poetry Systems, New York, 1967), disque 33 tours.  
<sup>24</sup> Brandon Joseph, « “My Mind Split Open”: Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable », in Christoph Grunenberg et al. (dir.), *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s* (Liverpool University Press, 2005), p. 239-240.  
<sup>25</sup> John Giorno, Lettre à William Burroughs, 17 décembre 1967, archives de William Burroughs, Berg Collection, New York Public Library, boîte 78, classeur 1.  
<sup>26</sup> Michael Hennessey, art. cit., p. 78.  
<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 79.  
<sup>28</sup> John Giorno, Lettre à William Burroughs, 17 décembre 1967, op. cit.  
<sup>29</sup> *Ibid.*  
<sup>30</sup> *The Dial-A-Poem Poets: Sugar, Alcohol, & Meat* (Giorno Poetry Systems, New York, 1980), disque 33 tours.  
<sup>31</sup> Charles Shaar Murray, « Novelist Kathy Acker Remembered by Charles Shaar Murray », sur <http://charlesshaarmurray.com/>, consulté le 16 avril 2014.  
<sup>32</sup> Patti Smith, « Gloria », in *Horses* (Arista Records, New York, 1975), disque 33 tours.  
<sup>33</sup> *Better an Old Demon Than a New God* (Giorno Poetry System, New York, 1984), disque 33 tours.  
<sup>34</sup> Talking Heads, « Life During Wartime », in *Fear of Music* (Sire, New York, 1979), disque 33 tours.  
<sup>35</sup> Nicholas Zurbrugg, art. cit., p. 85.  
<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 86.







# “Why is it so boring?”: John Giorno, Pornographic Poem, and The New York School of Poetry Garbage

by Daniel Kane

In the 1960s John Giorno was a countercultural icon. He starred in Andy Warhol’s durational film *Sleep*, organized LSD fuelled performance works, hobnobbed with and loved artists including Robert Rauschenberg and Jasper Johns, and founded a pirate radio station broadcast from the bell tower of St. Mark’s Church in New York’s Lower East Side. When it came to his work in poetry, Giorno proved more of an iconoclast. He recorded and transmitted poems through what he called “Giorno Poetry Systems,” part of which was the legendary *Dial-A-Poem* LP series. Making poems sonic, as Giorno saw it, was “one way that a poet can connect to millions of people. Or video. Or CDs. The albums are played in the living room, but are heard also on the radio.”<sup>1</sup>

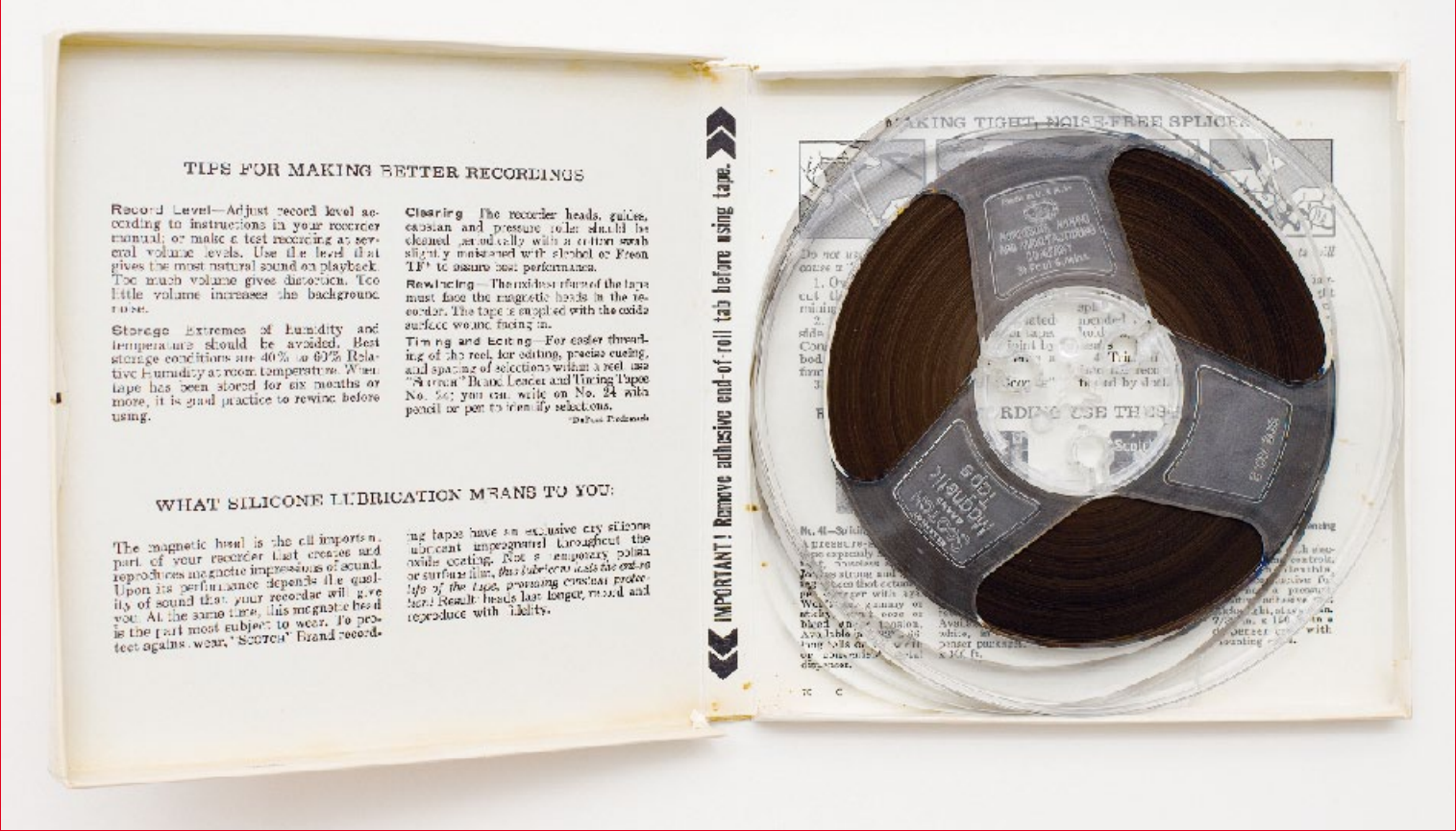
Giorno was moved to his various absurdist activities in large part because he felt the downtown poetry scene had become bloated, rigid, self-important and, crucially, *boring*. “I remember that around 1963, Andy Warhol and I went to some gallery to see John Ashbery, Frank O’Hara, and Kenneth Koch give a reading,” Giorno recalled, “It was really crowded, and it was the energy of this young New York School crowd, you know? We were standing in the back because it was really crowded, and there was no PA system. There was no thought given to presentation—it didn’t exist. There we were, standing around with hundreds of people, and we couldn’t hear a thing. Andy started whispering to me, ‘Oh John, it’s so boring, why is it so boring?’ Those words of Andy’s, ‘Why is it so boring, *why* is it so boring,’ became one of those treasures that propelled me. I didn’t know it at the time, but poetry readings didn’t have to be boring—people were just making it boring.”<sup>2</sup> Part of contesting the boringness of the New York School poetry scene, as Giorno saw it, was to develop and promote an attractive and fun performance poetry style that owed more to the pop-lyric and rock concert than it did to the poem and staid reading. Poetry was at its best when it was designed to *entertain*, either as a complexly produced audio recording taking full advantage of studio technologies or, ideally, as public spectacle. As Giorno enthused, “When I talk of performance, I really mean *entertainment!* You know, you realize that it’s the entertainment business! And I find that fascinating! Because one discovered, actually, that when you make people feel good, they *surrender* themselves to you! And then you’re in this shameless position, which is wonderful!”<sup>3</sup> Giorno, inspired in part by Brion Gysin’s and William Burroughs’ experiments with recorded sound, matched pop musicians in their use of the recording studio as an instrument. “The idea of using the tape recorder and the possibility of layers of sounds,”<sup>4</sup> Giorno explained, was gleaned from Gysin’s

own use of sound and recording. In 1965, after meeting Robert Moog, who invented the Moog Synthesizer, Giorno would “go up to where his factory was in New York,” and they “used to work on synthesizing the sound through the various oscillators and whatnot.”<sup>5</sup> They “fed the words through the synthesizer and changed their modulation in terms of oscillations, and then put down various layers of the straight voice and then under that, the layers of modified voice.”<sup>6</sup> Giorno “used sound, experiments in sound, to create a *sound piece*, to create a musical score.”<sup>7</sup>

Giorno made the move to vinyl and live performance not just because of earlier examples drawn from the broader history of performance poetry, but because he was determined to mark a break from the urbane, campy literariness associated with the first generation New York School poets. The poet and curator Frank O’Hara, a magnetic presence in New York’s poetry, art, dance, and queer aesthete circles during the 1950s and 60s, especially troubled Giorno. In letters written to Brion Gysin from late 1965 through 1967, Giorno heaped scorn and oozed resentment over what he felt was the unnecessarily rarefied hothouse atmosphere swirling around O’Hara. “Went last night to Fischbach [Gallery] party for Edwin Denby,” Giorno wrote Gysin. “O’Hara oiled sweet hostility, John Ashbery (back in NY as editor of *Art News*)’s [*sic*] frozen politeness is a change from his always trying to get me in bed, the rest look at me shifty eyed. But then all the young kids, Ted Berrigan, Mother, etc think my poems’re [*sic*] great. [...] If it’s the last thing I do I’m going to kill those bastards THE NEW YORK SCHOOL of Poets. Hope I can get them before they get me.”<sup>8</sup>

How could Giorno kill those bastards? Giorno proposed collaborative performance and noise as antithetical to the comparatively sedate erudition of the New York School: “Had a poetry reading at the Folklore Center. Played the tape of 15 people reading the *Pornographic Poem* (Henry Geldzahler, Bob Rauschenberg, Patti Oldenburg, Nina Thurman (Tim Leary’s ex-wife) etc) [*sic*]. The room was dark and I had an electronic strobe with a blue jell popping slowly in front. Peter Schjeldahl read before me, his New York School of Poetry garbage. The comparison was fantastic. It was a successful reading.”<sup>9</sup> The success of Giorno’s reading as he sees it in comparison to Schjeldahl’s reveals a poet determined to liberate poetry not just from the page, but from the very genre it is defined as and contained within. The poetry scene was still too in thrall to the discreet poem, and had failed entirely to take advantage of technical advances exploited by the other arts: “There was almost never any sound system [...] Poets actually just performed... with no microphone and nobody could hear anything but the echo [...] poetry was 75 years behind painting and sculpture, dance and music.”<sup>10</sup> Simply standing there and reading a poem out loud was a statement of defeat, an admission that the poet was physically bound to the page.

This is not to say that Giorno completely disowned the page. Take Giorno’s *Pornographic Poem*, appearing in print in 1964 when gay sex was still widely believed to be a mental disease and a full five years before the Stonewall riots revealed to the wider American public that angry queers existed. Beginning with a description of a sexual supplicant surrounded by seven Cuban army officers, the poem quickly becomes a narrative of a gay gangbang. The speaker, on his knees “[...] shivered / looking up / at those erect pricks / all different / lengths / and widths / / and knowing / that each one / was going up / my ass hole.”<sup>11</sup> Things got all the more exciting: “Once they put me / on the bed / kneeling, / / one fucked me / in the behind / another / in the mouth, / while I jacked off / one / / with each hand / and two /



Page précédente /  
Previous page:  
Affiche pour l'évènement /  
Event flyer for «Johnny  
Guitar by John Giorno»  
[New York, 2 avril /  
April 1969]  
Design graphique par /  
Graphic design by  
Les Levine  
57 × 44,5 cm

John Giorno, *Raspberry*,  
[1967]  
Coffret et bande  
magnétique / Box and  
magnetic tape reel  
Couverture par /  
Cover by Les Levine

—  
Toutes les images /  
All images:  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)



of the others / rubbed / their peckers / on my bare feet / / waiting / their turns / to get / into my can.”<sup>12</sup> The poem is significant for its very directness. Depictions of homosexual sex within the New York School were never *this* overt, never *this* abject and funny. All was camp and secret passwords, as we see in a representative poem like Frank O’Hara’s *At the Old Place*.

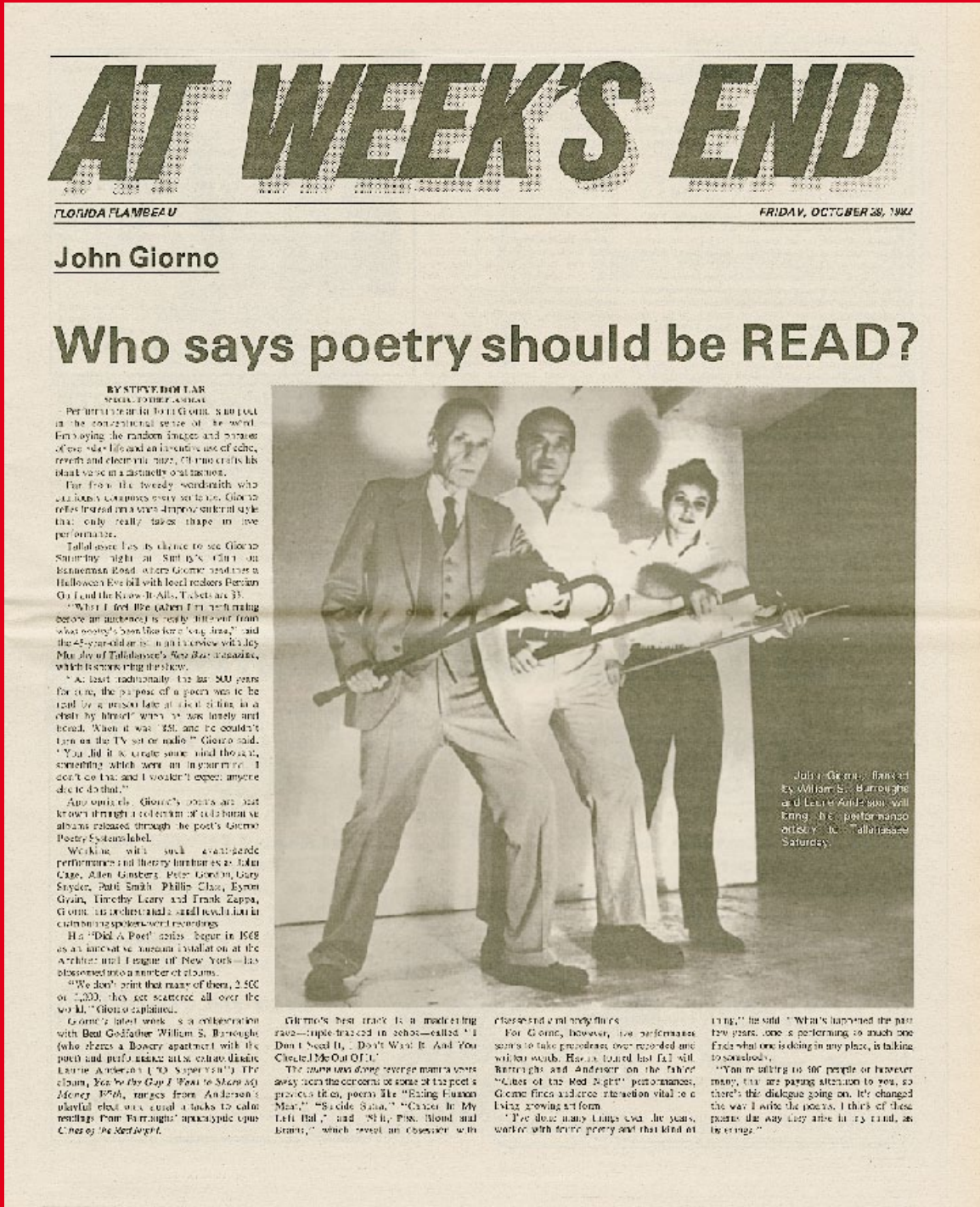
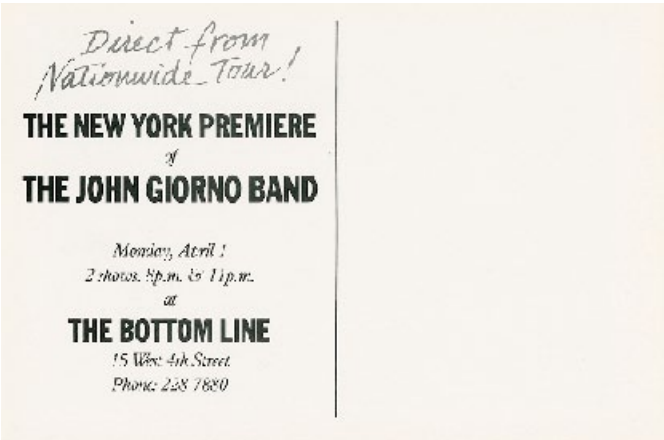
One of O’Hara’s first poems in his signature “I do this, I do that” style, the poem begins by describing how a group of bored friends hanging out at a bar decide to go to the “Old Place,” a gay dance-club in Greenwich Village. “The Old Place,” identified in O’Hara’s poem initially as an acronym, is framed as a kind of key signifying entrée into a fairy-world underground: “Button’s buddy lips frame ‘L B T T H O P?’ / across the bar. ‘Yes!’ I cry, for dancing’s / my soul delight. (Feet! Feet!) ‘Come on!’”<sup>13</sup> The gang then goes to the club and dances the lindy, the rhumba. The final lines of the poem feature its characters gossiping and shrieking in classic nelly queen style: “Jack, Earl and Someone drift / guiltily in. ‘I knew they were gay / the minute I laid eyes on them!’ screams John. / How ashamed they are of us! we hope.”<sup>14</sup> As O’Hara’s friend Joe LeSueur recalls it: “the Old Place was sweet and innocent, more limp-wristed than S&M or pseudo-macho, and it was about as wild as a high school prom of years past.”<sup>15</sup> Giorno’s *Pornographic Poem*—an “I do this, I do that” work in its own way—stands as a direct contestation of the “limp-wristed” New York queer culture O’Hara was so fond of depicting elliptically in his poetry. Where O’Hara wrote with his tongue firmly in-cheek, Giorno was more tongue in-ass.

Readers might point out, however, that Giorno was not without poetic models for explicit homoerotic imagery. Allen Ginsberg’s *Howl*, first published in 1956, was a radical alternative to O’Hara’s “limp-wristed” mannerisms, as it pointed ahead to Giorno’s explicit verse. And yet, Giorno’s *Pornographic Poem* repudiated Ginsberg’s grandiloquent style. Ginsberg insisted on raising queer sex to the status of sacrament. One wasn’t merely “fucked in the ass” by motorcyclists, but rather “fucked in the ass by *saintly* motorcyclists.”<sup>16</sup> Sailors featured in *Howl* weren’t just sailors, but “human seraphim.”<sup>17</sup> Cruising gays didn’t go to the Turkish Baths to get buggered hard, but to meet “the blond & naked angel came to pierce them with a sword.”<sup>18</sup> Giorno, scornful of O’Hara’s jolly jottings, seemed similarly intent on moving away from the hyper-inflated rhetoric typical of Ginsberg. While Ginsberg aimed to redeem pornographic images from the proverbial gutter, Giorno was intent on doing just the opposite. Poetry, Giorno argued, could actively benefit and learn from pornography, a more immediately satisfying and entertaining genre compared to most poetry.

Sucking out any traces of rhetoric approaching the “poetic,” Giorno worked to actively tone diction *down* as he described double-anals and multiple fellations. The Cuban army officers, after all, did not sport Romanesque phalluses or vision-inducing throbbing totems, but rather “erect pricks / all different / lengths / and widths.”<sup>19</sup> The supplicant’s anus was not a portal to heaven, but simply his “ass hole.”<sup>20</sup> Despite being fucked in a variety of athletically challenging positions, Giorno attests tamely: “The positions / we were in / were crazy.”<sup>21</sup> True, there is *one* instance where Giorno leaves the matter-of-fact routines behind and uses a word that evokes Beat theatrics of yore, and that arrives in the final lines. With “two / big fat / Cuban cocks / up my ass / at one time,” the speaker attests, “I was / in paradise.”<sup>22</sup> And yet, following as it does the almost aggressively mundane affect of the poem overall, the word “paradise” seems designed in part as

a parody of texts that tame representations of hard-core gay sex by transforming it into either catty camp (O’Hara) or mystical revelation (Ginsberg). Given that the poem is free almost entirely of basic poetic devices and is marked overall by a matter-of-fact diction, Giorno’s “paradise” manifests all the more strongly the very inappropriateness of adorning pornographic sex with pretty words and forms.

All that said, a work like *Pornographic Poem* was not fully realized until it became sounded, distorted, and mediated through multiple voices. Giorno, informed by the social model of the rock ‘n’ roll band and taking advantage of the bag of tricks available to him in the recording studio, proposed his works as technologically-



Carte postale pour la première new-yorkaise du John Giorno Band au Bottom Line / Postcard for the New York premiere of the John Giorno Band at the Bottom Line (New York, 1985)

«Who Says Poetry Should Be READ», coupure de presse / clipping, Florida Flambeau (Tallahassee, FL, 29 octobre / October 1982)

«John Giorno and Band at the Rivoli, Tuesday November 27 (But without Bill and Laurie, who were just along for the pic)», coupure de presse / clipping, Eyeopener (Toronto, 22 novembre / November 1984)

— Toutes les images / All images: Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives, Studio Rondinone (New York)







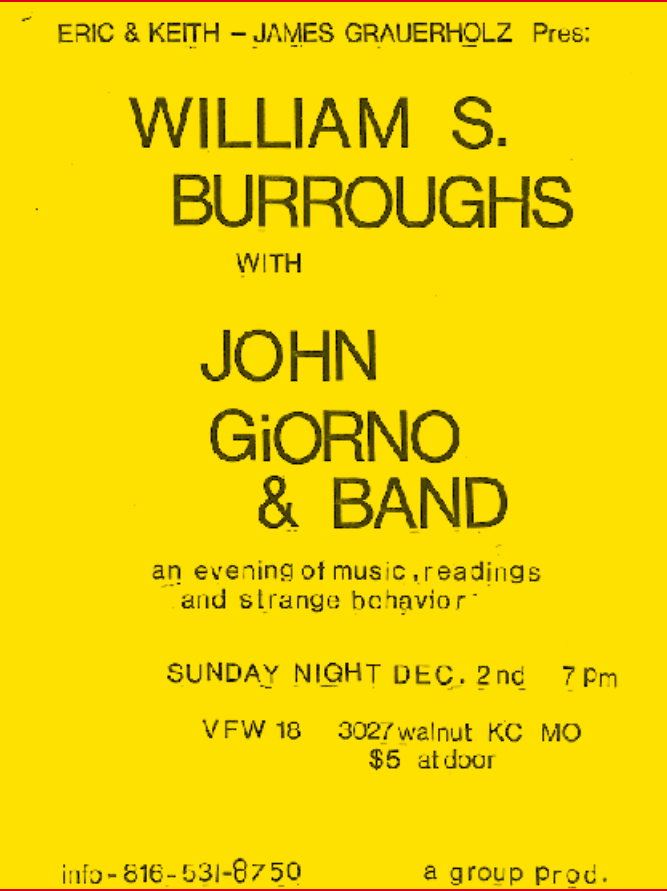
Affiche pour une performance du John Giorno Band / Event flyer for John Giorno Band [Oklahoma City, OK, 17 mars / March 1989] Photocopie / Photocopy 28 × 22 cm

Affiche pour une performance du John Giorno Band au CA Festival / Event flyer for John Giorno Band at CA Festival [Tallahassee, FL, 11 mars / March 1989] 35,5 × 22 cm

Affiche pour l'évènement / Event flyer for «William S. Burroughs with John Giorno & Band» [Walnut, KC, 2 décembre / December 1990]

John Giorno et les membres du John Giorno Band en coulisses / John Giorno and members of John Giorno Band [1985] Épreuve photographique en couleur / Photographic print in color Photo: DR

— Toutes les images / All images: Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)



innovative group efforts. The way *Pornographic Poem* is recorded on the Giorno Poetry Systems’ album *Raspberry & Pornographic Poem*<sup>23</sup>, for example, reveals the profound challenges Giorno was making to conventional understandings of how a written text should be staged. One after the other on Giorno’s recording, various speakers—including Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer, Brice Marden, and Patti Oldenburg—approach the microphone and read the poem in its entirety. Their voices are recorded through a reverb and stereo delay with varying delay times and feedback to create the illusion of multiple voices.

Deranged in this manner, *Pornographic Poem* becomes less a poem than a challenge to lyric poetry—if by “lyric poetry” we mean monologic texts affiliated imaginatively or literally to a single poet’s body. The welter of voices attendant to the enunciation of a poem shocking in its very directness dissolves the poem into a babelogue. The straightforward (if “pornographic”) narrative is similarly reduced at times to nothing more or less than noise as the disorientating recording effects that Giorno imposes on the production overwhelm sense. The recording process here becomes a way for Giorno to offer a shiny alternative to what he believed was an inherently alienated model of the poetry reading bequeathed to him by O’Hara *et al.*

Rock ‘n’ roll performance—particularly by groups like the Velvet Underground in New York’s East Village—also showed Giorno how he might transform the poetry reading into a multimedia, multisensory spectacular. By 1966 Giorno’s friend and former lover Andy Warhol developed the Exploding Plastic Inevitable (EPI). An “overwhelming expanded cinema production collaboratively orchestrated from 1966 to 1967,” the Exploding Plastic Inevitable “included three to five film projectors, often showing different reels of the same film simultaneously; a similar number of slide projectors, movable by hand so that their images swept the auditorium; four variable-speed strobe lights; three moving spots with an assortment of coloured gels; several pistol lights; a mirror ball hung from the ceiling and another on the floor; as many as three loudspeakers blaring different pop records at once; one or two sets by the Velvet Underground and Nico; and the dancing of Gerard Malanga and Mary Woronov or Ingrid Superstar, complete with props and lights that projected their shadows high onto the wall [...]. The cumulative effect was one of disruptive multiplicity

and layering, as the Velvet Underground, Nico, and other of Warhol’s superstars appeared amidst the barrage of sounds, lights, images, and performance.”<sup>24</sup> Warhol’s use of complex theatrical and recording technologies resonated with Giorno. In a letter to William Burroughs chronicling one of Giorno’s readings at the School of Visual Arts in New York, Giorno wrote, “New tapes of new poems, tapes made on this electronics machine the Rolling Stones use to make their music. Played tapes on big stereo speakers and as the audience was banked at a 45 degree angle and curved like an amphitheatre, I rented two huge follow-spotlights with changing color gels and had two guys move the beams over the people focusing on whoever they wanted to for as long as they wanted to. It worked very well.”<sup>25</sup> This brief description of a “poetry reading” illustrates how “Giorno sought to find novel and innovative ways ‘to connect with an audience using all the entertainments of ordinary life.’ His first attempt to achieve this goal was a series of *Electronic Sensory Poetry Environments*, or ESPEs, taking place between 1967 and 1969 in New York City and elsewhere, which infused the poetry reading with the energy of both Fluxus-style happenings and the psychedelic rock experience.”<sup>26</sup> The disorientating rock ‘n’ roll show went further than the LP in terms of expanding the range of lyric practice. The pulse of the poem became synaesthetic, appearing as sound, light, and even smell. The psychedelic lights Giorno used were “augmented by different combinations of striplights, light panels, and electroluminescent tape, while the various scents—from strawberry and peeled oranges to Frankincense and Chanel No.5—were delivered to the audience through aerosol, fog machines, bubble machines, and incense.”<sup>27</sup> The poem was no longer sacred.

These performances were as much repudiations of the New York School as they were redefinitions of what a poem could do. Following O’Hara’s death, Giorno seemed positively *relieved*. In a letter to Burroughs, Giorno celebrated “With Frank O’Hara dying the New York School of Poetry has all but disappeared haggling amongst themselves and writing their dumb poetry which everyone now admits is dumb.”<sup>28</sup> Seeing O’Hara’s death as just what was needed to encourage second Generation New York School poets to think more creatively about the possibilities of the public poetry reading, Giorno went further. “The next reading [of *Pornographic Poem*] is at the Architectural League,” he told Burroughs, adding “We got them to



start a poetry series (John Perreault, Ted Berrigan, Anne Waldman) in which they give us money to rent equipment. Maybe if the poets have to spent [sic] money they'll do something other than read their dumb poems to a lot of dumb people.”<sup>29</sup> Released from the sophisticated and urbane chains held by first generation New York School writers into the stink and noise of the rock scene, Giorno positioned himself as a punk pied piper leading the formerly obedient second generation poets away from their restrictive parents towards a wildly electric, outrageous future.

Albums that Giorno went on to produce like the 1980 *Dial-a-Poem* Poets LP *Sugar, Alcohol, & Meat*<sup>30</sup>, for example, seemed indebted directly to New York punk. One track featured poet Tom Carey singing *Good Night Irene*, a song about transvestitism that could have easily passed as one of Jayne County’s CBGBs-era gender-bending ditties. Another track presented Kathy Acker—who was “a fixture on the ’70s arty-punk scene, virtually living at CBGBs,”<sup>31</sup> according to her friend Charles Shaar Murray—practically spitting out her short story *I Was Walking Down the Street*. Acker’s demimonde reportage was articulated through dramatic extended vowels that called to mind the way Patti Smith extended vowels in words like “stone” and “me” in her song *Gloria*.<sup>32</sup> To hear Acker scoff “‘Look,’ a young dark haired *maahhn* said to me, releasing his erect cock from his pants, ‘see what you do to me’?” is as much to hear the ways Smith’s punk attitude made its way into downtown literature as it is to hear how Smith’s punk vocal *articulation* formed part of the new literary performance style. Giorno’s records took on rock ‘n’ roll strategies all the more throughout the 1980s. His 1984 *Better an Old Demon Than a New God*<sup>33</sup> (which included recordings by punk stalwarts David Johansen, Richard Hell and Lydia Lunch) echoed the narrative of countless LP covers that found band members standing behind their charismatic lead singer—Lunch, Johansen, Jim Carroll and Giorno appeared on the jacket looking for all the world like a cool if dutiful back-up band, their lead singer William Burroughs seated front and center. All of them, naturally, were glowering, as punk musicians should.

Giorno maintained an identity as poet but later fed off of—and adapted his writing to—the environment and energy of New York’s punk rock clubs including CBGBs and the Peppermint Lounge. By the early 1980s, late-night poetry events including special “Beat Nights” were being held fairly regularly at punk and new-wave oriented clubs including the Mudd Club (the same place David Byrne name-checked in the Talking Heads song *Life During Wartime*<sup>34</sup> [“This ain’t no Mudd Club / or C.B.G.B’s / I ain’t fooling around!”]). Musicians like Tav Falco of Southern Gothic punk band the Panther Burns read alongside their Beat heroes while the poets, in kind, stood in awe of the rock ‘n’ roll reception accorded to them by association with the musicians. In 1984 Giorno formed the John Giorno Band, playing gigs in places including New York’s Bottom Line and CBGBs. “[What’s] turned out to be the best audience” for poetry, Giorno told an interviewer, “is the audience of, like rock ‘n’ roll clubs or new wave clubs or punk clubs or whatever you want to call them. An audience that’s drunk and stoned and goes to a rock ‘n’ roll club or whatever, is very receptive to you, if you perform well. And in the passing years one’s performances sort of got more skillful and developed.”<sup>35</sup> Poets, and the people that went to listen to poetry readings, were simply *boring* compared to their musician counterparts. “Rather than poets,” Giorno declared simply, “one is interested in music people.”<sup>36</sup>

Moved by “music people,” Giorno’s use of multiple voices, feedback and delay refused listeners’ identification of the given poem as

a static text brought to life by the poet’s own voice. Instead, the poem was materially diffused. Any number of people, the Giorno recordings and performances imply, could give voice to the text simultaneously. Going further, Giorno’s works often foregrounded sonic effects so that the actual poem, and whatever narrative or lyric qualities that poem embodied, receded from the listener’s attention. Sound was not employed as background music to accompany the privileged poem, but rather used aggressively to destroy the primacy of the word.

<sup>1</sup> Nicholas Zurbrugg, “Poetry, Entertainment, and the Mass Media: An Interview with John Giorno,” in *Chicago Review*, 40.2/3 (1994) [JSTOR. Web. 30 Jan. 2014.], 98.

<sup>2</sup> Daniel Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* (Berkeley, CA: University of California Press, 2003), 267.

<sup>3</sup> Nicholas Zurbrugg, *op. cit.*, 87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 85.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> John Giorno, Letter to Brion Gysin, Nov. 27, 1965. William Burroughs Papers, Berg Collection, New York Public Library. Box 78, Folder 1.

<sup>9</sup> John Giorno, Letter to Brion Gysin. Sep. 30, 1967. William Burroughs Papers, Berg Collection, New York Public Library. Box 78, Folder 1.

<sup>10</sup> Michael Hennessey, “Poetry by Phone and Phonograph: Tracing the Influence of Giorno Poetry Systems,” in Matthew Rubery (ed.), *Audiobooks, Literature, and Sound Studies* (London: Routledge, 2011), 76-91.

<sup>11</sup> John Giorno, “Pornographic Poem,” in *An Anthology of New York Poets*, Ron Padgett and David Shapiro (ed.) (New York: Random House, 1970), 255.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Frank O’Hara, “The Old Place,” in *The Collected Poems of Frank O’Hara* (Berkeley, CA: University of California Press, 1995), 224.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Joe LeSueur, *Digressions on Some Poems by Frank O’Hara: A Memoir* (New York: Macmillan, 2004), 54-55.

<sup>16</sup> Allen Ginsberg, *Howl, and Other Poems* (San Francisco: City Lights Pocket Bookshop, 1956), 12. [Author’s note: my italics].

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> John Giorno, “Pornographic Poem,” *op. cit.*, 255.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> John Giorno, *Raspberry & Pornographic Poem* (New York: Giorno Poetry Systems, 1967), LP.

<sup>24</sup> Brandon Joseph, “‘My Mind Split Open’: Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable,” in Christoph Grunenberg et al. (ed.), *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s* (Liverpool University Press, 2005), 239-240.

<sup>25</sup> John Giorno, Letter to William Burroughs. Dec. 17, 1967. William Burroughs Papers, Berg Collection, New York Public Library. Box 78, Folder 1.

<sup>26</sup> Michael Hennessey, *op. cit.*, 78.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>28</sup> John Giorno, Letter to William Burroughs. Dec. 17, 1967, *op. cit.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *The Dial-A-Poem Poets: Sugar, Alcohol, & Meat* (New York: Giorno Poetry Systems, 1980), LP.

<sup>31</sup> Charles Shaar Murray, “Novelist Kathy Acker Remembered by Charles Shaar Murray,” on <http://charlesshaarmurray.com/>, 16 Apr. 2014.

<sup>32</sup> Patti Smith, “Gloria,” in *Horses* (New York: Arista Records, 1975), LP.

<sup>33</sup> *Better an Old Demon Than a New God* (New York: Giorno Poetry System, 1984), LP.

<sup>34</sup> Talking Heads, “Life During Wartime,” in *Fear of Music* (New York: Sire, 1979), LP.

<sup>35</sup> Nicholas Zurbrugg, *op. cit.*, 85.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 86.

John Giorno devant ses *Poem Paintings* au Bunker, 222 Bowery / *John Giorno in front of his Poem Paintings at the Bunker, 222 Bowery* [New York, 2012] Photo : Peter Ross Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)

Pages suivantes / *Next pages* : Mur de l’atelier de John Giorno / *John Giorno’s studio wall* [New York, 2010] Photo : Ugo Rondinone Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)





IT'S NOT  
WHAT HAPPENS,  
IT'S HOW YOU  
HANDLE IT

HAMMERING  
NAILS INTO STEEL  
WITH A FISTFUL  
OF WATER

IT DOESN'T  
GET  
BETTER

LIFE  
IS A KILLER

LIFE  
IS A KILLER

LIFE  
IS A KILLER

JUST SAY  
NO  
TO FAMILY VALUES

BIG  
EGO

EATING  
THE SKY

LIFE  
IS A KILLER

EATING  
THE SKY

I AM COLLECTING  
ALL THE TEARS  
I'VE CRIED  
IN EVERY PAST LIFE  
AND I AM MAKING  
A VAST OCEAN

THANX  
4  
NOTHING

SUBTLE  
DEMONS  
IN AMERICA

WORDS  
WHICH  
ARE  
NOT  
SPOKEN

WORDS  
WHICH  
ARE  
NOT  
SPOKEN

WORDS  
WHICH  
ARE  
NOT  
SPOKEN

WISDOM  
COMES FROM  
EMPTINESS

THE WORLD  
JUST MAKES  
ME LAUGH

THANX  
4  
NOTHING

THANX  
4  
NOTHING

WE GAVE A PARTY FOR  
THE GODS  
AND THE GODS  
ALL CAME

SNOW  
FROM THE FIRM

THANX  
4  
NOTHING

THANX  
4  
NOTHING

A HURRICANE  
IN A DROP  
OF CUM

BIG  
EGO

WORDS  
WHICH  
ARE  
NOT  
SPOKEN

WORDS  
WHICH  
ARE  
NOT  
SPOKEN

CRAM  
THE LAST  
SUCK OFF  
LAST GUY  
FROM THE

ILLUSIONS  
THAT MAKE LIFE  
BEARABLE

DELUSIONS  
THAT MAKE LIFE  
BEARABLE

JUST  
DO IT

JUST  
DO IT

EVERYONE IS  
A COMPLETE  
DISAPPOINTMENT

DON'T NEED  
DON'T WANT  
YOU CHEATED ME  
OUT OF

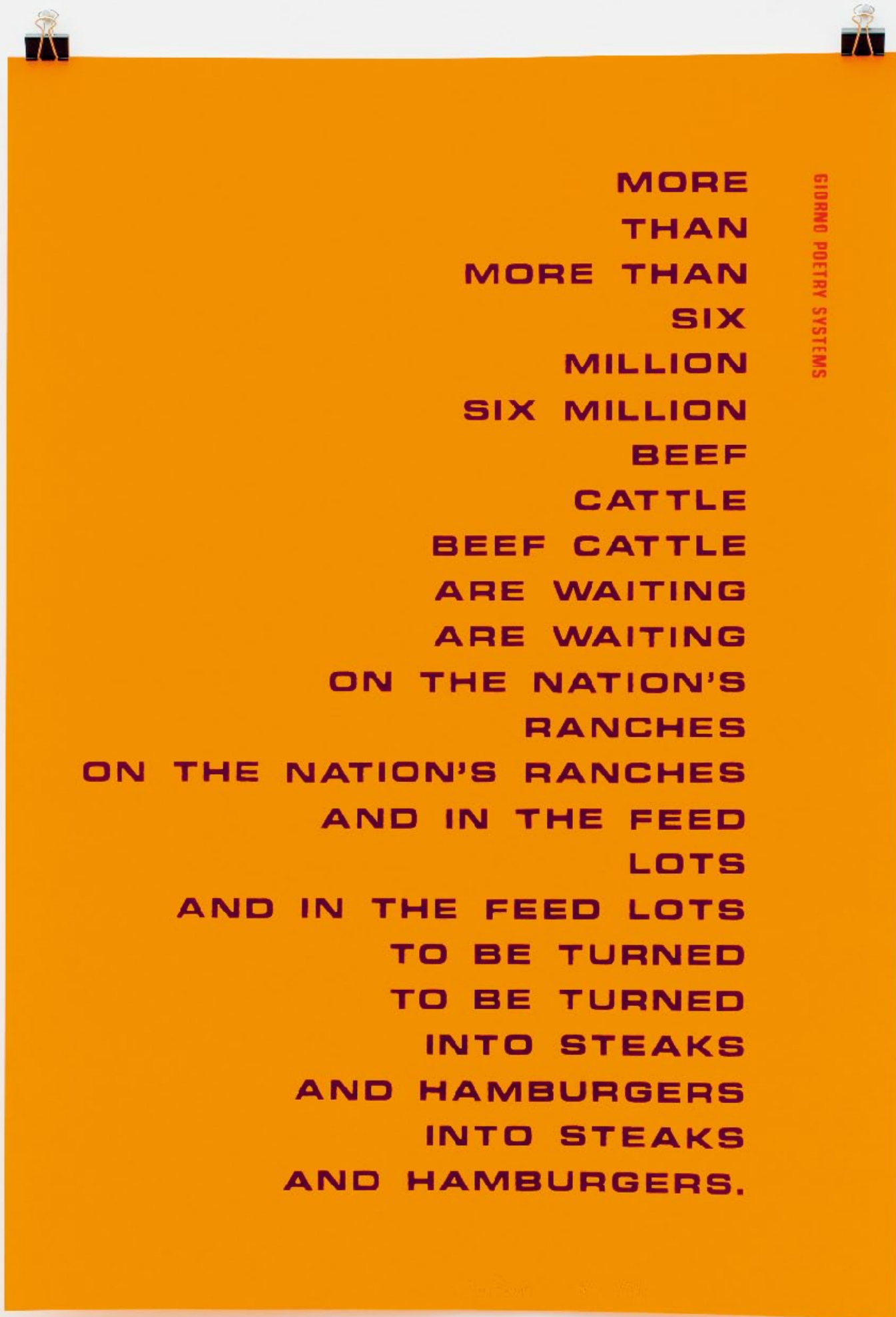
EATING  
THE SKY

WE GAVE A PARTY FOR  
THE GODS  
AND THE GODS  
ALL CAME

WORDS  
WHICH  
ARE  
NOT  
SPOKEN

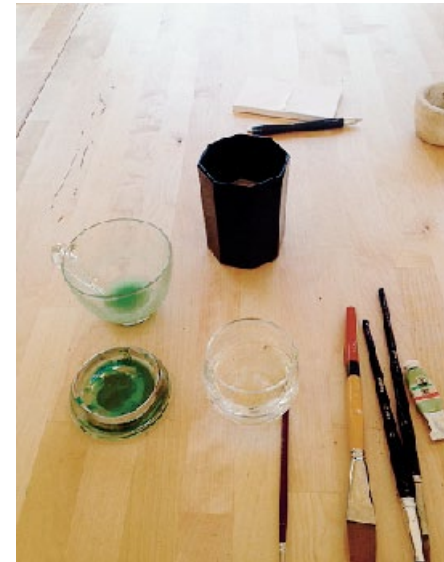
FILLING  
WHAT IS EMPTY  
EMPTYING  
WHAT IS FULL





# Les mots viennent du son : la vie artistique de John Giorno est une tuerie

par Laura Hoptman



ATELIER DE /  
STUDIO OF JOHN GIORNO,  
222 BOWERY STREET,  
NEW YORK  
[2015]  
Photo : Laura Hoptman

<  
JOHN GIORNO

BEEF CATTLE  
[1969]  
SÉRIGRAPHIE SUR PAPIER /  
SILKSCREEN ON PAPER  
94 x 66,7 CM  
Courtesy John Giorno Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondoni (New York)

Depuis soixante ans, John Giorno flotte avec grâce dans l'éther entre arts visuels et poésie. Dès l'enfance, il afficha un intérêt et un talent pour les arts visuels. Il fut le plus jeune participant à un programme artistique au Pratt Institute, où il étudia pendant trois ans à compter de ses dix ans. À l'université de Columbia au milieu des années 1950, il assimila les fondamentaux de l'avant-garde ; des mots en liberté ; des parapluies sur des tables de dissection ; le nom absurde de Dada qui décrivait, en quatre lettres, une façon de supporter le *xx<sup>e</sup>* siècle. C'est aussi à Columbia que John Giorno rencontra un groupe de poètes qui construisaient leurs œuvres à partir du langage ordinaire. Des poètes comme Frank O'Hara faisaient de l'art moderne à partir de mots, mais une forme d'art moderne qui préférerait l'extase et l'expérience du moment à la dureté et aux utopies. John Giorno lut *Howl* en 1956, alors qu'il venait d'être publié, et rencontra Allen Ginsberg avec Peter Orlovsky et Jack Kerouac lors d'une soirée en 1958. Le jeune Giorno fut immédiatement frappé par le fait que l'utilisation par ces poètes du langage trouvé faisait écho à l'utilisation, par des artistes visuels comme Jasper Johns ou Robert Rauschenberg, des objets et des images déjà présents, déjà connus, dans leurs peintures ou comme sujets de leurs peintures. En 1962, John Giorno était un poète accompli, qui assemblait des phrases trouvées pour créer des œuvres comme *American Book of the Dead*, un poème épique entièrement composé de phrases trouvées dans des publications imprimées populaires comme les journaux. La même année, il vit une exposition d'Andy Warhol à la Stable Gallery et la première exposition de ce qu'on appellerait bientôt le pop art à la Sidney Janis Gallery. Bien que Giorno fut alors dans l'entourage du poète concret Emmett Williams et de l'artiste Fluxus Dick Higgins, c'est l'attraction de Warhol – du pop art et de la Factory – qui le sortit définitivement de cette orbite.

Et si la poésie concrète et le pop art fusionnaient tels de parfaits amants ? Ils produiraient John Giorno, égérie du plus grand film monosyllabique (*Sleep*, 1963) et auteur d'une poésie de mots-objets trouvés. Ayant rencontré William Burroughs et Brion Gysin en 1965, il se joignit à leurs expériences sur le *cut-up*, prenant conscience de la similitude entre ses poèmes faits de gros-titres de tabloïds et leurs collages et permutations de mots. Giorno assista à la création de leur chef-d'œuvre de collage, *The Third Mind* (1978), un livre qui ne contient pas les mots, mais qui est plutôt construit par ceux-ci. De Gysin et Burroughs, il apprit à rejeter ce que ces artistes plus âgés considéraient comme une distinction artificielle entre les mots et les images, les sons et les objets. Libérée de la page, la poésie de John Giorno s'en trouva physiquement transformée. Finalement, le contenu de ses poèmes commença à changer aussi, passant des phrases trouvées aux phrases créées.

Les amitiés de John Giorno avec Warhol, puis Burroughs et, par la suite, ses liaisons étroites avec Robert Rauschenberg et Jasper Johns, indiquent sa présence dans l'univers des arts visuels plutôt que dans celui de la littérature new-yorkaise. John Giorno dit avoir toujours envisagé la poésie à travers le filtre des arts visuels, toujours considéré les poèmes comme des objets – des objets faits à partir d'objets (de mots). Ce n'est qu'alors que s'imposa à lui la nécessité de trouver un moyen de matérialiser ses poèmes. Il commença par faire des poèmes sur bande sonore, sérigraphiés sur papier ou sur tee-shirt, peut-être en hommage à Andy Warhol. Puis se succédèrent rapidement des poèmes éthé-





JOHN GIORNO  
WELCOMING THE FLOWERS  
(DÉTAIL / DETAIL)  
[2007]  
18 SÉRIGRAPHIES, ACRYLIQUE SUR TOILE /  
18 SILKSCREENS, ACRYLIC ON CANVAS  
50,8 × 50,8 CM (CHACUNE / EACH)  
Courtesy de l'artiste / of the artist  
& Almine Rech Gallery (Paris, Bruxelles / Brussels)

EVERYONE GETS LIGHTER  
[2010]  
HUILE SUR TOILE / OIL ON CANVAS  
25,4 × 25,4 CM  
Courtesy de l'artiste / of the artist



rés sous forme d'enregistrement vocal téléphonique, et à la fin des années 1970 sur disques vinyles dans le cadre de son propre label, *Giorno Poetry Systems*. John Giorno commença à s'intéresser au son à l'occasion de sa collaboration avec Gysin, en 1965, dans les entrailles du métro new-yorkais. Ensemble, ils enregistrèrent un poème de John Giorno avec pour fond sonore l'IRT [Interborough Rapid Transit Company<sup>1</sup>]. « Nous étions en mission secrète, une tâche dangereuse, se souvient-il, absorber la réalité pour en faire un poème<sup>2</sup>. »

Ces expériences l'amènèrent à sympathiser avec des poètes sonores comme Henri Chopin, Bernard Heidsieck et François Dufrène, trois Parisiens qui se consacraient également à l'élargissement du champ poétique et à son émancipation de la page, des mots mêmes, propulsant la poésie dans le monde sous forme de *poésie sonore*. John Giorno se produisit avec ces artistes pendant de nombreuses années, mais de fait, il n'était, n'est *pas* un poète sonore. Fondamentalement, ce que John Giorno avait en commun avec la poésie sonore se réduit à la bande magnétique, qu'il utilisait pour matérialiser sa voix et en faire une chose de ce monde. Il travailla pendant quinze ans avec des bandes magnétiques, puis avec des enregistrements gravés sur vinyle. Durant ce temps, il croisa des musiciens comme Steve Reich et Max Neuhaus, qui travaillaient tous deux avec les notes de musique comme John Giorno travaillait avec les mots. Il rencontra Bob Moog, dont les innovations le poussèrent à enregistrer sur plusieurs niveaux, disposant sa voix en plusieurs couches comme s'il construisait un mur. « Les poèmes viennent à l'esprit, s'écrivent sur le papier, se souvient John Giorno. À partir de ce moment, grâce à la voix et au souffle, à la performance et au corps, à la technologie, un nouveau monde s'ouvrirait<sup>3</sup>. » L'année où il créa *Subway Sound*, il fonda *Giorno Poetry Systems*. Au final, ce label, cette *machine* à faire des objets à partir de poèmes, produisit cinquante compilations de lectures de poètes, écrivains, musiciens, artistes et activistes avant-gardistes. Comment diffuser ces précieux objets ? Grâce à des poèmes sérigraphiés sur du papier de couleur, sortes d'affiches ou de tracts à distribuer à tel moment, par notre poète en rollers. En 1969, John Giorno créait *Dial-A-Poem* : composez un numéro, vous entendrez un poème lu par le poète qui l'a écrit. *Dial-A-Poem* lui ouvrit les portes du MoMA, où il fut présenté dans « Information », une exposition qui incluait un panel d'artistes conceptuels du monde entier, dont Vito Acconci et Helio Oiticica, Sol LeWitt et John Baldessari. Avec *Dial-A-Poem*, Giorno avait réussi non seulement à matérialiser la poésie, mais à la rendre suffisamment éphémère pour qu'elle devienne pure information, et, comme l'affirmait cette exposition historique, art conceptuel.

À la fin des années 1960, John Giorno avait prouvé qu'un poème était une chose infiniment souple, qui pouvait s'exprimer à travers une multiplicité de médiums, dont le script, la voix, le son enregistré – et même la peinture. Il réalisa son premier *Poem Painting* en 1968. Créer un poème sur une surface bidimensionnelle était une façon de considérer les mots à travers un sens différent – celui de la vue. Même lorsqu'il franchit le Rubicon en passant des médiums expérimentaux aux plus traditionnels de tous, John Giorno a souligné rétrospectivement le fait qu'alors – en vérité, en tout temps de sa longue carrière – quoi qu'il fasse – peinture comprise, il l'a toujours fait « en poète ». Que signifie

peindre en poète ? Cela signifie que les mots priment. Le poème est la partie artistique et la toile, la peinture, la couleur et la police ne sont que des éléments d'un médium précis, un peu comme une sérigraphie ou un morceau de bande magnétique – des moyens, non pas des fins.

John Giorno réalise des *Poem Paintings* et des *Poem Watercolors* de manière intermittente depuis quarante ans. Il considère la peinture comme une performance, la couleur, la disposition et les caractères comme les éléments d'une palette ou d'une trousse d'accessoires. Dans ses premières peintures, il utilisait la typographie en raison de son lien avec des supports imprimés du type magazines et tabloïds new-yorkais. En 1989, l'année de son emblématique peinture acrylique sur vinyle, *Life is A Killer*, il utilisait des logiciels graphiques pour créer des mises en page journalistiques d'une grande précision. À cette époque, il fixe les paramètres pour ses œuvres sur toile et sur papier des vingt-cinq années à venir. Il choisit des couleurs vives ou un noir et blanc saisissant, et utilise des phrases déclaratives, généralement tirées de ses poèmes. Il organise les mots en colonnes, justifiées des deux côtés, comme des gros titres. Les caractères et leur taille, choisis afin de mettre l'accent sur certains mots, donnent l'impression que les peintures sont parlées, voire criées (*It Doesn't Get Better!*<sup>4</sup>). Elles deviennent le timbre de la voix de John Giorno, même quand elles sautent hors de la toile pour atterrir, dans les années 1980, sur des pochettes d'album créées en collaboration avec le graphiste Mark Michaelson. La couleur aussi a, pour lui, un lien avec les mots, et elle devient un troisième élément synesthésique dans ses compositions.

LIFE  
IS A KILLER<sup>5</sup>

est sur fond noir.

LILACS  
LUXURIOUSLY  
LICKING THE AIR<sup>6</sup>

varie du mauve clair au jaune soleil jusqu'au bleu ciel. C'est un poème d'abord. Une peinture, ensuite. Un paysage, enfin.

Ses poèmes s'écoulent préférablement quand l'artiste lui-même les interprète. Performant ses poèmes debout et au micro, tel un conférencier motivationnel, un comique ou une pop star, John Giorno est un pionnier d'un style de lecture de poésie qui rappelle les slams de poésie parlée d'aujourd'hui. Ses lectures sont de véritables performances, à la fois expressives et physiques. Récitant de mémoire, il se tient de tout son grand corps mince, légèrement penché, la tête un peu de côté, dans une attitude qui trahit aussi bien l'aisance que le questionnement. Détachant chaque mot avec clarté et vigueur, les yeux, les sourcils, la bouche élégante et souple sont, tout comme son corps, en mouvement constant et expressifs. John Giorno ne fait pas seulement des gestes avec les mains, mais aussi avec les bras, qui se mettent parfois à battre d'enthousiasme avec la grâce d'un oiseau. Se courbant et se balançant au rythme de sa propre voix, dont le ton peut varier de la conversation à la révolte, il est un conteur plus qu'un lecteur. En pleine performance, il ressemble surtout à un chanteur – un troubadour rockeur pour être plus précis<sup>7</sup>.

C'est en interprétant ses longs poèmes qu'il trouve les éléments qui deviendront ses peintures-poèmes. « Lorsque vous les interprétez, expliquait-il récemment, vous voyez quels vers illuminent le public. Et là vous vous dites : "Oh, ça, ça va fonctionner en peinture"<sup>8</sup>. » Cette équivalence entre parole et texte est profondément inscrite dans l'ADN artistique de John Giorno, héritage direct de Burroughs et de Gysin. Chez ces deux artistes / poètes, poètes / artistes, l'expérience visuelle et littéraire visait à trouver un moyen pour que les mots et l'image existent à un même niveau de conscience, et de fait, finissent par totalement fusionner, le script devenant images et les images s'organisant elles-mêmes sous forme lisible. Après avoir expérimenté le calligraphique et le pictographique, le son organisé en vers et les images hallucinées, Burroughs et Gysin tombèrent sur le collage – combinant titres de journaux et photos, gravures et dessins dans *The Third Mind*. Cette « méthode » pour émanciper les mots du contrôle de la logique acquise ainsi que de la page ne fut jamais publiée dans son intégralité – un extrait ayant été imprimé plus d'une décennie après l'achèvement du travail. Quelques privilégiés furent dans le secret des expériences de ce livre. Présent lors de sa création et ayant rencontré l'esprit de ses deux créateurs, John Giorno fut l'un d'entre eux, et cette expérience servit de catalyseur à la création d'une vision unique de la façon dont la poésie – dans un champ élargi – peut à la fois pénétrer notre conscience et nos vies quotidiennes.

John Giorno comprit dès ses premières rencontres avec la poésie concrète que l'apparence d'un poème faisait partie intégrante de ce qui en faisait un poème, et qu'il était donc nécessairement d'emblée visuel. Son œuvre peut être considérée dans le cadre des poétiques visuelles du xx<sup>e</sup> siècle, qui engloberaient, pour ainsi dire, les poètes qui se sont emparés de la typographie, de la mise en page, du dessin et de la peinture. Mais il y a de grandes différences entre les œuvres à deux dimensions de Giorno et les exemples classiques de poétiques visuelles.

Les *Poem Paintings* ne pourraient être plus dissemblables de la *Parole in libertà* de Filippo Tommaso Marinetti (1912), par exemple. Si les poèmes de Marinetti évoquaient la cacophonie de la guerre, et notamment les parasites des transmissions sans fil, les peintures de John Giorno incarnent la voix du publicitaire ou du manifestant. Dans la poésie visuelle classique, comme dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1897), où les mots sont disposés de manière à imiter les dés qui roulent, le thème et la forme fusionnent. Dans l'œuvre bidimensionnelle de John Giorno, il n'en va pas si simplement car, contrairement à Mallarmé, il ne construit pas un poème à l'image de ce qu'il décrit. Les *Poem Paintings* de Giorno oscillent bien plutôt entre être une image de ce qu'ils sont (un signe, disons) et la chose elle-même (un signe). Ils sont plus proches en cela du *Flag* de Jasper Johns que d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Dans son introduction à une anthologie de la poésie de John Giorno récemment publiée, *Subduing Demons in America: Selected Poems, 1962-2007* (2008), Marcus Boon parle de ses peintures comme de « poèmes slogans »<sup>9</sup>, description qui correspond à la nature déclarative des *Poem Paintings*. Même lorsque l'on observe

A HURRICANE  
IN A DROP  
OF CUM<sup>10</sup>



les mots de Giorno semblent créés pour être publiquement dif-  
fusés. Ce sont des mégaphones visuels, au contenu souvent poli-  
tique comme

JUST SAY  
NO  
TO FAMILY VALUES <sup>11</sup>

ou le reflet de ses quarante années de pratique du bouddhisme  
tibétain :

EVERYONE  
GETS  
LIGHTER <sup>12</sup>

et

IT’S NOT  
WHAT HAPPENS  
IT’S HOW  
YOU HANDLE IT <sup>13</sup>

(ces derniers mots sont comme une directive pour nous pousser  
à être autre chose que des récepteurs d’expérience).

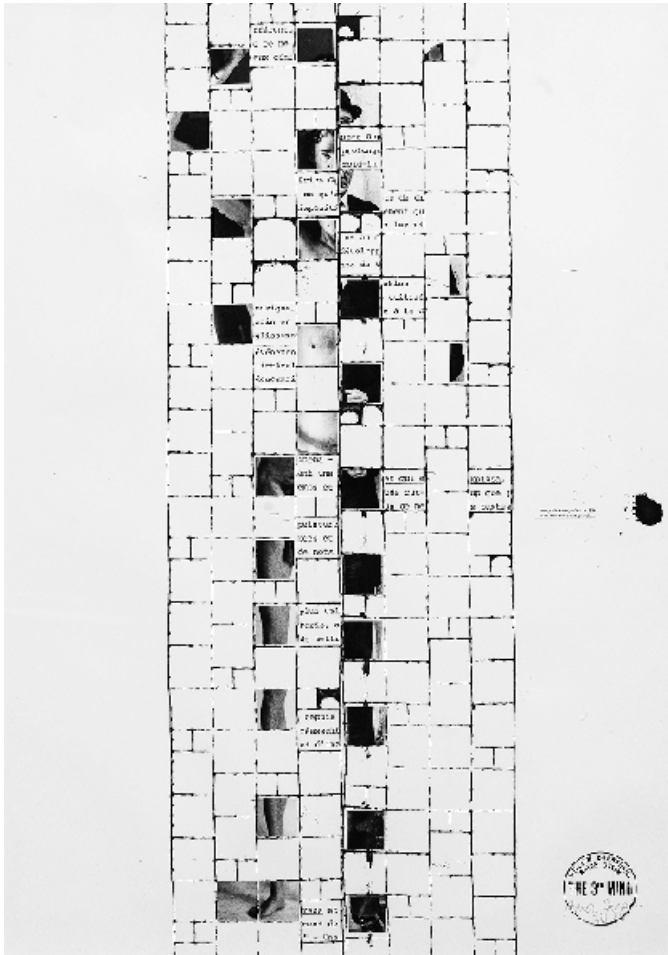
Il y a plusieurs années, John Giorno créait un *Poem Painting*.  
En lettres noires sur fond blanc, on peut y lire :

WORDS  
COME FROM SOUND  
SOUND  
COMES FROM WISDOM  
WISDOM  
COMES FROM  
EMPTINESS <sup>14</sup>

Si quelqu’un a vécu ce que l’on pourrait appeler une *vie complète*  
dans l’art, c’est bien John Giorno, qui a pénétré chacun des terri-  
toires de l’avant-garde, tel l’élégant qui voit s’ouvrir les portes des  
clubs les plus selects.

Au fil des ans, sa poésie a représenté son bélier, sa lance, son  
appât, son char. Quant à nous, et quelle que soit la forme avec  
laquelle il choisit de nous les transmettre, nous recevons ses  
poèmes tels des dons d’art et de sagesse.

<sup>1</sup> Premier opérateur privé exploitant le métro de New York.  
<sup>2</sup> Laura Hoptman, *Brion Gysin: Dream Machine*  
(Merrell Publishers Limited / New Museum, Londres, New York, 2011), p. 147.  
<sup>3</sup> *Ibid.*  
<sup>4</sup> Rien ne s’arrange.  
<sup>5</sup> LA VIE / EST UNE TUERIE.  
<sup>6</sup> LES LILAS / LUXUEUSEMENT / LÉCHANT L’AIR.  
<sup>7</sup> On ne s’étonnera donc pas d’apprendre qu’à partir des années 1970, John Giorno  
a joué dans des clubs de rock, régulièrement accompagné par un groupe de musiciens.  
En 1982, il collaborait à un album avec le musicien expérimental Glenn Branca.  
<sup>8</sup> Entretien de l’auteur avec John Giorno, le 26 juillet 2015.  
<sup>9</sup> John Giorno (dir.: Marcus Boon), *Subduing Demons in America: Selected Poems*,  
1962-2007 (Soft Skull Press, Berkeley, CA, 2008), p. xxii.  
<sup>10</sup> UN OURAGAN / DANS UNE GOUTTE / DE FOUTRE.  
<sup>11</sup> DIS / NON / AUX VALEURS FAMILIALES.  
<sup>12</sup> TOUT LE MONDE / S’ALLÈGE.  
<sup>13</sup> CE N’EST PAS / CE QUI SE PRODUIT / MAIS COMMENT / ON S’EN EMPARE.  
<sup>14</sup> LES MOTS / VIENNENT DU SON / LE SON / VIENT DE LA SAGESSE /  
LA SAGESSE / VIENT DU / VIDE.



BRION GYSIN  
THE THIRD MIND  
[1976]  
ENCRE DE CHINE ET COLLAGE  
DE PHOTOGRAPHIES SUR PAPIER /  
INDIAN INK AND PHOTOGRAPHIC  
COLLAGE ON PAPER  
Coll. Musée d’art moderne de la ville de Paris  
Photo: © Eric Emo / MAMVP / Roger-Viollet

## Words Come from Sound: John Giorno’s Killer Life in Art

by *Laura Hoptman*

John Giorno has gracefully floated in the ether between visual  
art and poetry for sixty years. From childhood, he displayed  
an interest in, and a talent for visual art. He was the youngest partic-  
ipant in a fine art program at Pratt Institute, which he attended for  
three years beginning as a young boy of 10. At Columbia University  
in the mid-nineteen fifties, he imbibed the ABCs of the avant-garde;  
words in liberty; umbrellas on dissecting tables; the nonsense name  
of Dada which in four letters described a way to suffer the 20<sup>th</sup> cen-  
tury. Also at Columbia, Giorno met a group of poets who built their  
work out of the language of the ordinary. Poets like Frank O’Hara  
were making modern art from words, but a kind of modern art that  
eschewed hard edges and utopia in favor of ecstasy and the experi-  
ence of the moment. Giorno read *Howl* in 1956, when it was still fresh  
and hot, and met Allen Ginsberg with Peter Orlovsky and Jack  
Kerouac at a cocktail party in 1958. It immediately struck the young  
Giorno that the way these poets used found language had its parallel  
in the way visual artists like Jasper Johns, Robert Rauschenberg used  
already there, already known, objects and images in, or as subjects  
for their paintings. By 1962, Giorno was a full-on poet who assembled  
found phrases to create works like the *American Book of the Dead*, an  
epic poem composed completely of found phrases from popular print  
publications like newspapers. The same year he saw an exhibition by  
Andy Warhol at the Stable Gallery and the first show of what would  
soon be called Pop Art at Sidney Janis Gallery. If Giorno was hover-  
ing around concrete poet Emmett Williams and Fluxus artist Dick  
Higgins at that time (and he was), the pull of Warhol—Pop Art and  
the Factory—removed him from that orbit for good.

What if concrete poetry and Pop Art merged, like perfect lovers?  
They would produce John Giorno, muse of the greatest single-word  
movie (*Sleep*, 1963) and author of found object word poetry. Meeting  
William Burroughs and Brion Gysin in 1965, Giorno joined their  
experiments with the Cut-up, recognizing a similarity between his  
poems made from tabloid headlines, and their word collages and per-  
mutations. Giorno witnessed the creation of their collage magnum  
opus *The Third Mind* (1978), a book that doesn’t contain words, but  
rather, is built by them. From Gysin and Burroughs, Giorno learned  
to erase what the older artists saw as an artificial distinction between  
words and images, sounds and objects. Freed from the page, Giorno’s  
poetry was physically transformed. Eventually, his poems’ content  
began to shift too, from found phrases to created ones.

Giorno’s friendships with Warhol, then Burroughs, and sub-  
sequently, his close liaisons with Robert Rauschenberg and Jasper  
Johns, indicate his presence in the orbit of visual art rather than liter-  
ature in New York. Giorno claims that he has always looked at poetry  
through the lens of visual art, always considered poems as objects;  
objects made from objects (words). It only made sense to him then,



JOHN GIORNO  
WE GAVE A PARTY FOR  
THE GODS AND THE GODS ALL CAME  
[2015]  
ACRYLIQUE SUR TOILE / ACRYLIC ON CANVAS  
101,6 × 101,6 CM  
Collection particulière / Private collection  
Courtesy de l’artiste / of the artist & Elizabeth Dee Gallery (New York)

to figure out a way to materialize his poems. First, he made poems  
on tape, silkscreened on paper and on tee shirts, in an homage, per-  
haps, to Andy Warhol. Then, following in rapid succession, poems in  
the ether as a voice on the telephone, and by the end of the 1970s, on  
vinyl as part of his own record label called “Giorno Poetry Systems.”  
Giorno’s engagement with sound started in 1965, with a collabora-  
tion with Gysin in the bowels of the New York City subway. Together,  
they recorded a poem by Giorno over the sounds of the IRT. “We were  
on a secret mission, a dangerous assignment,” Giorno remembers,  
“absorbing reality to make into a poem.”<sup>1</sup>

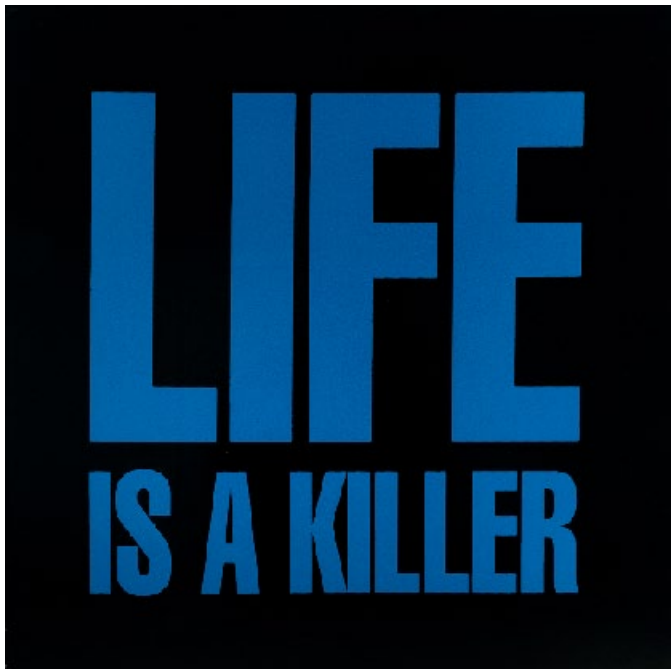
These experiments led him to friendships with sound poets like  
Henri Chopin, Bernard Heidsieck, and François Dufrêne, three  
Parisians who were also dedicated to expanding poetry, freeing it  
from the page, from words even, and launching it into the world as  
*poésie sonore*. Giorno performed with these artists for many years,  
but in fact, he was, is, *not* a sound poet. At base, what Giorno had in  
common with sound poetry comes down to magnetic tape, which  
he used to concretize his voice, make it a thing in the world. Giorno  
worked with tape and subsequently recording on vinyl, for fifteen  
years. During that time he came in contact with musicians like Steve  
Reich and Max Neuhaus, both of whom worked with musical notes  
in a manner analogous to Giorno’s use of words. He met Bob Moog,  
whose innovations inspired him to record on multiple levels, layer-  
ing his voice like he was building a wall. “Poems arise in the mind,  
are written down on paper,” Giorno remembered, “now—using voice  
and breath, performance and the body, and technology—a new  
world opened up.”<sup>2</sup> The same year that he created *Subway Sound*, he





JOHN GIORNO  
**EVERYONE GETS LIGHTER**  
 [2012]  
 SÉRIGRAPHIE SUR TOILE / SILKSCREEN ON CANVAS  
 122 × 122 CM  
 Courtesy de l'artiste / of the artist  
 & Almine Rech Gallery (Paris, Bruxelles / Brussels)

**LIFE IS A KILLER**  
 [1998]  
 SÉRIGRAPHIE SUR VINYLE / SILKSCREEN ON VINYL  
 122 × 122 CM  
 Collection Florence & Philippe Ségalot (New York)  
 Courtesy de l'artiste / of the artist



founded *Giorno Poetry Systems*. Eventually this label, this *machine* for making poems into objects, produced fifty album compilations of readings of advanced poets, writers, musicians, artists and activists. How to distribute these precious things? Through poems silk-screened on colored paper like posters or handbills to be handed out, at one point, by our poet on roller skates. In 1969, Giorno created *Dial-A-Poem*: call a number, get a poem read by the poet who wrote it. *Dial-A-Poem* got him into the Museum of Modern Art where it was featured in “Information,” a show that included an international array of conceptual artists including Vito Acconci and Helio Oiticica, Sol LeWitt and John Baldessari. With *Dial-A-Poem*, Giorno had succeeded not only in concretizing poetry, but making it ephemeral enough to become pure information, and, as this landmark exhibition argued, conceptual art.

By the end of the 1960s, Giorno had proved that a poem was an infinitely flexible thing that could be expressed in an array of mediums including script, voice, recorded sound—and even painting. Giorno made his first *Poem Painting* in 1968. Creating a poem on a two-dimensional surface was a way to consider words with a different sense—with vision. Even as he crossed the Rubicon from experimental mediums into the most traditional of them all, Giorno in retrospect has emphasized that at that time—in fact, at all times in his long career—whatever he did—painting included—he did “like a poet.” What does painting like a poet mean? It means that words are first. The poem is the art part, and the canvas, the paint, the color and the font, are simply elements of a particular medium, not unlike a silk-screen or a piece of magnetic tape. Means, not ends.

Giorno has made *Poem Paintings* and *Poem Watercolors* intermittently for forty years. He sees painting like a performance, color, layout, and typeface like elements of a palette or bag of props. In the early paintings he used typeset because of its connection to print mediums like magazines, or the New York tabloids. By 1989, the year of his iconic acrylic on vinyl painting *Life is A Killer*, he was using computer graphics software to create crisp journalistic layouts. At that time, he set the parameters for the canvas and paper works of the next twenty-five years. He chose bright colors, or stark black and white, and used declarative phrases, mostly taken from his written poems. He arranged words in stacks, justified on both sides, like headlines. The type and its size, chosen to emphasize specific words, makes the paintings seem like they are being spoken, or in some cases, shouted (*It Doesn’t Get Better!*). They become the timbre of Giorno’s voice, even when they jump off the canvas to land by the 1980s, on album covers, created in collaboration with the graphic designer Mark Michaelson. Color too, according to Giorno, has a relationship to the words, and it becomes a third synesthetic element in his compositions.

**LIFE  
 IS A KILLER**

is on a black background.

**LILACS  
 LUXURIOUSLY  
 LICKING THE AIR**

ranges from light purple to sun yellow to sky blue. It is a poem first. A painting, second. A landscape, third.

Giorno’s poems are best heard when the artist himself performs them. Performing his poems standing up, with a microphone like a motivational speaker, a comic or a pop star, Giorno is a pioneer of style of poetry reading common to spoken work poetry slams of today. His readings are truly performances, both expressive and physical. Reciting from memory, he holds his tall lean body slightly askew, his head cocked a bit to one side, in an attitude that conveys ease, but also questioning. Enunciating each word with clarity and force, eyes, eyebrows, elegant and flexible mouth are in constant, expressive movement as is his body. Giorno gestures not only with his hands, but with both arms, sometimes flapping them like a graceful bird in his excitement. Bending and swaying to the rhythm of his own voice, which can vary in tone from conversational to outraged, Giorno is a raconteur rather than a reader. In full performance mode, he resembles nothing so much as a singer—a rock ‘n’ roll balladeer to be more precise.<sup>3</sup>

It is through performing his longer poems that he finds the elements that become his poem paintings. “When you perform,” he explained recently, “you see which lines make the audience light up. So you think to yourself: ‘oh, this will work as a painting’.”<sup>4</sup> This equalization of speech with text is deep in Giorno’s artistic DNA, stemming directly from Burroughs and Gysin. For both these artists/poets, poets/artists, the goal of their visual and literary experiments was to find a way for words and image to exist on the same plane of consciousness, and indeed, to finally merge, as script became pictures, and pictures arranged themselves into readable form. After experimenting with the calligraphic and the pictographic, with sound arranged in verse, and with hallucinated image forms, Burroughs and Gysin landed on collage—combining newsprint headlines with photos, prints and drawings in *The Third Mind*. This “book of methods” of freeing words from the control of received logic as well as the page, was never published in full; an excerpt seeing print more than a decade after the work’s completion. Precious few have been privy to this book’s experiments. Giorno, there during its creation and having met the minds of both of its creators, was one such individual, and it served as a catalyst for the creation of an unique vision of how poetry—in an expanded field—can penetrate our consciousness and at the same time, our quotidian lives.

Giorno understood from his earliest exposure to concrete poetry, that the way a poem looks is integral to what makes it a poem, so it is necessarily visual to begin with. Giorno’s oeuvre can be seen in the context of visual poetics in the 20<sup>th</sup> century, encompassing, as it does, poets who engage with typography, page layout, drawing and painting. But there are important differences between Giorno’s two dimensional works and classic examples of visual poetics.

The *Poem Paintings* couldn’t be more different than, for example, the *Parole in libertà* of Filippo Tommaso Marinetti (1912). If Marinetti’s poems evoked the cacophony of war, and particularly the static noise of the wireless, Giorno’s paintings are the voice of the adman or the protester. In classic visual poetry, like Stéphane Mallarmé’s *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* [A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance] (1897), where words are arranged to mimic falling dice, theme and form merge. In Giorno’s two-dimensional work, it is not so simple as he does not shape a poem into the image it describes as Mallarmé did. Rather, Giorno’s *Poem Paintings* oscillate between being an image of what they are (a sign, say) and the actual thing (a sign). In this, they are closer to Jasper Johns’ *Flag* then they are to *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*.



JOHN GIORNO  
**JUST SAY NO TO FAMILY VALUES**  
 [2013]  
 AQUARELLE MAGENTA SUR PAPIER /  
 MAGENTA WATERCOLOUR ON PAPER  
 44,9 × 44,4 CM  
 Collection particulière / Private collection  
 Courtesy de l'artiste / of the artist

**YOU GOT TO BURN TO SHINE**  
 [2008]  
 CRAYON SUR PAPIER / PENCIL ON PAPER  
 21,5 × 21,5 CM (ENCADRÉ / FRAMED)  
 Collection particulière / Private collection  
 Courtesy de l'artiste / of the artist  
 & Almine Rech Gallery (Paris, Bruxelles / Brussels)





Marcus Boon, in his introduction to a recently published anthology of Giorno’s poetry, entitled *Subduing Demons in America: Selected Poems, 1962–2007* (2008), refers to Giorno’s paintings as “slogan poems”<sup>5</sup> and this description fits the declarative nature of the *Poem Paintings*. Even when observing

A HURRICANE  
IN A DROP  
OF CUM

Giorno’s words seem created for public distribution. They are visual megaphones, often political in content like

JUST SAY  
NO  
TO FAMILY VALUES

or reflective of his forty years of Tibetan Buddhist practice:

EVERYONE  
GETS  
LIGHTER

and

IT’S NOT  
WHAT HAPPENS  
IT’S HOW  
YOU HANDLE IT

(this last is a directive to us to be more than receivers of experience).

Several years ago, Giorno created a *Poem Painting*. White with black letters, it read:

WORDS  
COME FROM SOUND  
SOUND  
COMES FROM WISDOM  
WISDOM  
COMES FROM  
EMPTINESS

If anyone has lived what can be described as a *full life* in art, it is John Giorno. He has entered every precinct of the avant-garde, like a soigné enters the most exclusive nightclub.

Over the years, his poetry has been his battering ram, his lance, his bribe, his chariot. For us, we receive his poems as gifts of art and wisdom no matter the form he chooses to deliver them to us.

<sup>1</sup> Laura Hoptman, *Brion Gysin: Dream Machine* (London and New York: Merrell Publishers Limited/New Museum, 2011), 147.  
<sup>2</sup> *Ibid.*  
<sup>3</sup> It should be no surprise to learn that beginning in the 1970s, Giorno performed in rock clubs, periodically with a backing band. In 1982, he collaborated on an album with the experimental musician Glenn Branca.  
<sup>4</sup> Author interview with John Giorno, July 26, 2015.  
<sup>5</sup> John Giorno, *Subduing Demons in America: Selected Poems, 1962-2007*, Marcus Boon (ed.), (Berkeley, CA: Soft Skull Press, 2008), xxii.



FILIPPO TOMMASO MARINETTI  
PAROLE, CONSOMANTI, VOCALI,  
NUMERI IN LIBERTÀ  
[1912]  
ESTAMPE / ENGRAVING  
29,2 x 23 CM  
Collection Sprengel Museum (Hanovre)  
Photo: © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais /  
Michael Herling / Aline Gwose

JOHN GIORNO  
BUDDHAS AND BODHISATTVAS RAINBOW  
[1973]  
SÉRIGRAPHIE SUR PAPIER /  
SILKSCREEN ON PAPER  
73 x 60,5 CM  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives.  
Studio Randinone (New York)  
& Elizabeth Dee Gallery (New York)

PAGES SUIVANTES /  
FOLLOWING PAGES  
VUES DE L'EXPOSITION /  
VIEWS OF THE EXHIBITION  
« JOHN GIORNO PAINTINGS »,  
GALERIE ALMINE RECH (PARIS),  
14-09 2012 – 12-10 2012  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives.  
Studio Randinone (New York)

VUE DE L'EXPOSITION /  
VIEW OF THE EXHIBITION  
« JOHN GIORNO – BLACK PAINTINGS AND DRAWINGS »,  
NICOLE KLAGSBRUN GALLERY (NEW YORK),  
30-04 2010 – 12-06 2010  
Photo: Christopher Burke Studios  
Courtesy de l'artiste / of the artist & Nicole Klagsbrun Gallery (New York)

VUES DE L'EXPOSITION /  
VIEWS OF THE EXHIBITION  
« JOHN GIORNO, THANK 4 NOTHING »,  
FAUX MOUVEMENT (METZ),  
31-05 2012 – 02-09 2012  
Photo: Masahiro Handa  
Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives.  
Studio Randinone (New York)





WE GAVE A PARTY FOR  
**THE GODS**  
AND THE GODS  
ALL CAME

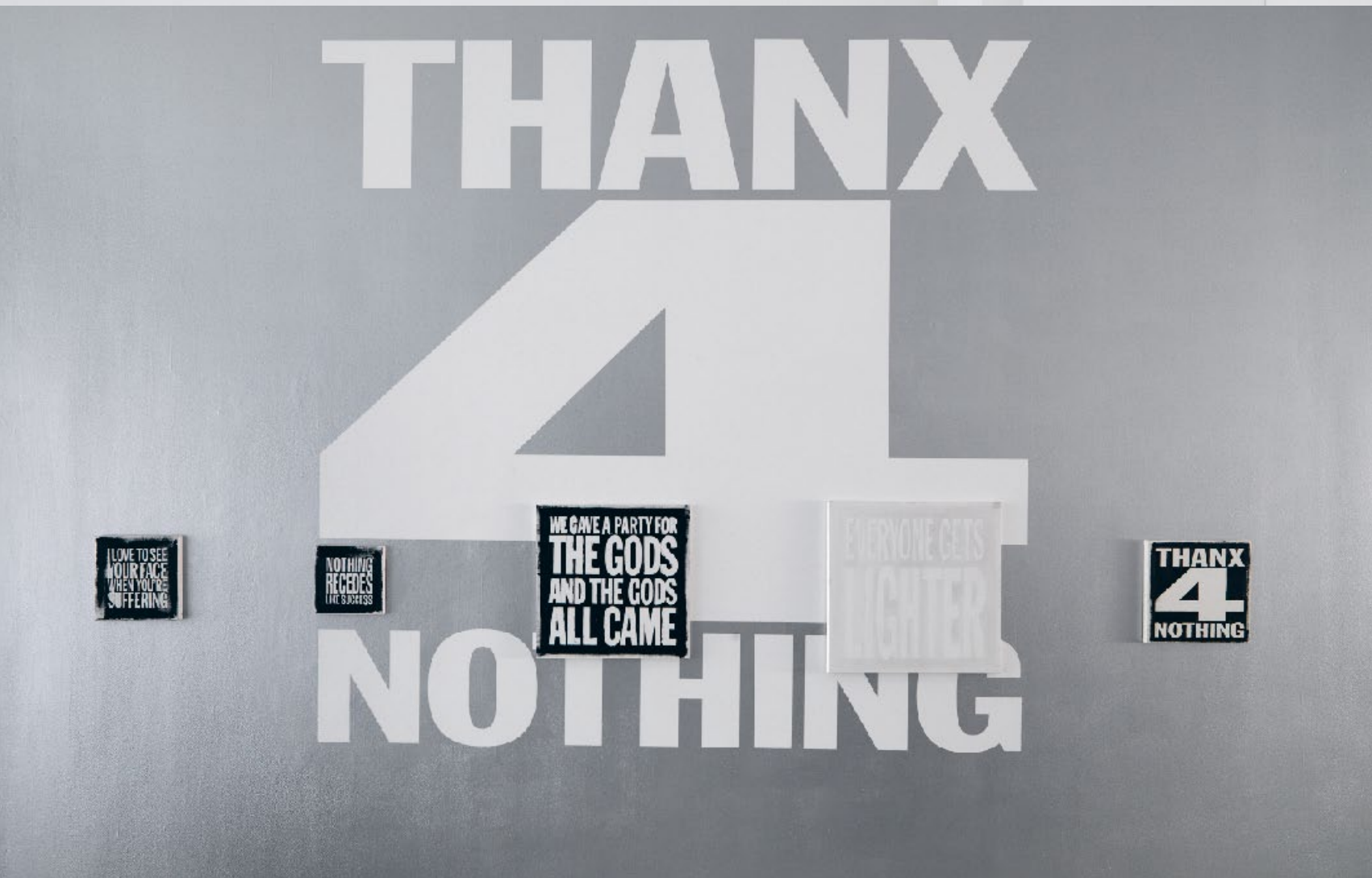


I RESIGNED  
**MYSELF**  
TO BEING HERE

IT DOESN'T  
**GET**  
BETTER

WE GAVE A PARTY FOR  
THE GODS  
AND THE GODS  
ALL CAME

**EVERYONE**  
IS A COMPLETE  
DISAPPOINTMENT





# Street Works

La performance *Street Works* (1969) de John Giorno propose une distribution continue de poèmes aux visiteurs et passants des alentours. À l'occasion de l'événement collectif *Street Works II* du 18 avril 1969, sept personnes, dont John Giorno en rollers, distribuèrent en dix minutes 1500 exemplaires de deux poèmes du *Kama Sutra of John Giorno*, imprimés sur des feuilles de couleur. Un des poèmes prend la forme d'une petite annonce offrant les services d'un jeune homme exhibitionniste. Initiés par John Perreault, Hannah Weiner et Marjorie Strider, les six événements *Street Works* (1969-70), auxquels participèrent notamment Vito Acconci, Adrian Piper et Anne Waldman, se caractérisent par des performances furtives, voire imperceptibles, dans les rues de Manhattan dans le but de sortir du musée et de la page du livre pour s'adresser à « l'homme de la rue ».

En partenariat avec le Festival d'Automne, cette performance est réactivée pendant toute la durée de l'exposition « I ♥ Love John Giorno », le corpus original ayant été augmenté de poèmes allant de 1963 à 2014.

John Giorno's performance *Street Works* (1969) involves a non-stop distribution of poems to visitors and passers-by. During the collective event *Street Works II* on 18 April 1969, in ten minutes, seven people, including John Giorno on roller-squads, handed out 1,500 copies of two poems from the *Kama Sutra of John Giorno*, printed on sheets of coloured paper. One poem is in the form of a small ad from a young male exhibitionist offering his services. Initiated by John Perreault, Hannah Weiner and Marjorie Strider, the six *Street Works* events (1969-70), in which Vito Acconci, Adrian Piper and Anne Waldman took part amongst other artists, were conceived as furtive, almost imperceptible performances in the streets of Manhattan, in which the aim was to go beyond the museum walls and the pages of a book so as to reach “the man in the street.”

In partnership with the Festival d'Automne, this performance is being revived during the entire length of the show “I ♥ Love John Giorno,” the original corpus having been supplemented by poems dating from 1963 to 2014.

John Giorno sur la Cinquième Avenue distribuant des tracts durant l'événement *Street Works / John Giorno* on 5<sup>th</sup> Avenue handing out poems at Street Works event [New York, mars – mai / March – May 1969] Épreuve photographique / Photographic print 25,4 × 20,3 cm Photo : Fred W. McDarrah / Premium Archive/Getty Images

Affiche pour l'événement / Event flyer for *Street Works II* [New York, 18 avril / April 1969] Photocopie / Photocopy 28 × 22 cm Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)

*Street Works: 0 to 9 N° 6* (supplément) [Vito Hannibal Acconci & Bernadette Mayer, New York, 1969] Couverture et pages intérieures avec un poème de John Giorno / Frontcover and inner pages with a poem by John Giorno Courtesy John Giorno Collection, John Giorno Archives. Studio Rondinone (New York)



# STREET WORKS II

FRIDAY, APRIL 18, 1969

5 to 6 PM

14 ft

6 ft

12 ft

VITO HANNIBAL ACCONCI

TERENCE ANDERSON

ARAKAWA

GREGORY BATTODOK

MICHAEL BENEDICT

SCOTT BURTON

JAMES LEE BYARS

ROSEMARIE CASTORO

EDUARDO COSTA

BILL CRESTON

LARRY FAGIN

MADELINE GINS

JOHN GIORNO

BOBBY GORMLEY

TOM GORMLEY

DAN GRAHAM

KATHERINE GREFF

STEPHEN KALTENBACH

JOSEPH KOSSUTH

LEANDRO KATZ

ALCIDES LANZA

LUCY LIPPARD

BERNADETTE MAYER

ROSEMARY MAYER

BEN PATTERSON

JOHN PERREAULT

LIL PICARD

ADRIAN PIPER

H ALEXANDER ROBERTS

MARJORIE STRIDER

MR. T.

BERNAR VENET

FRANK LINCOLN VINER

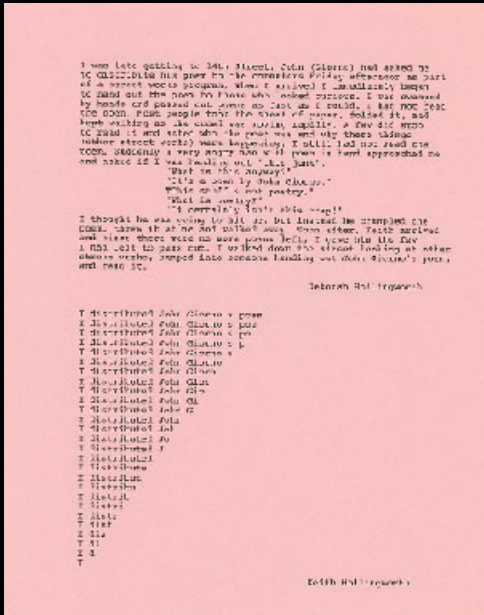
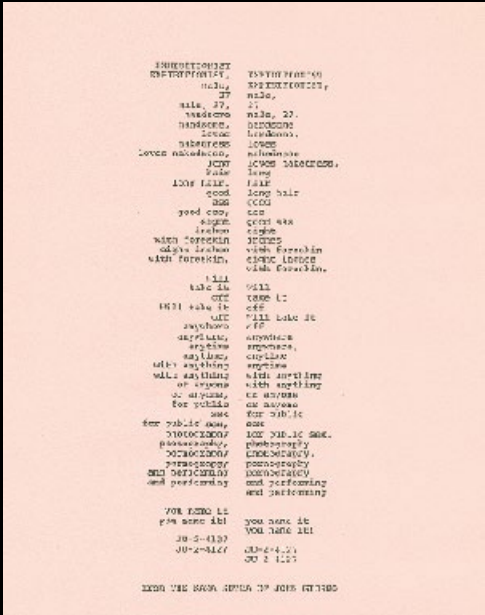
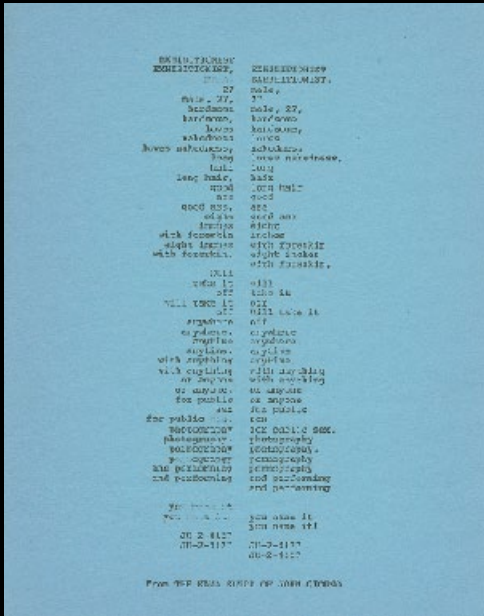
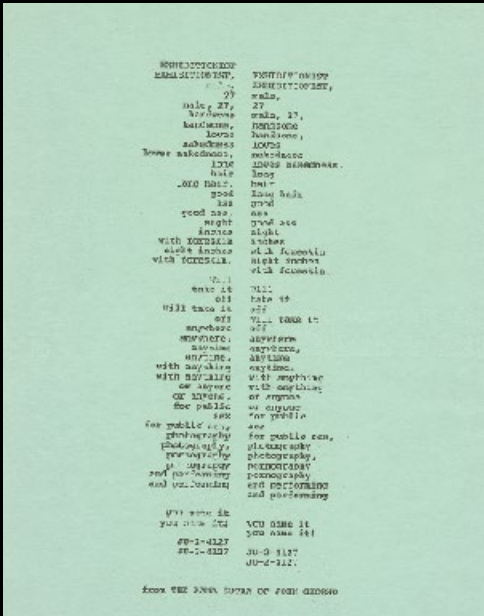
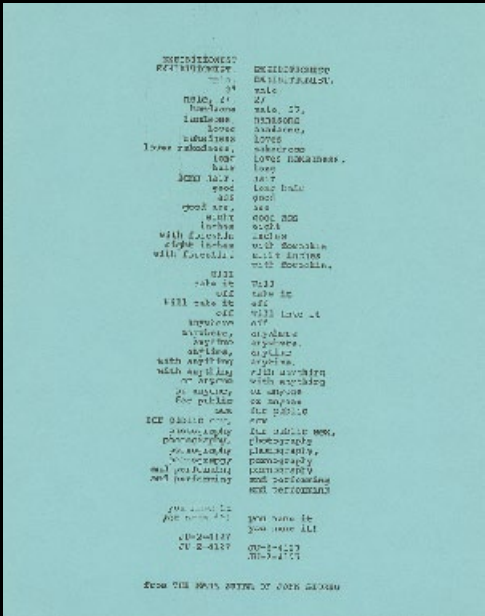
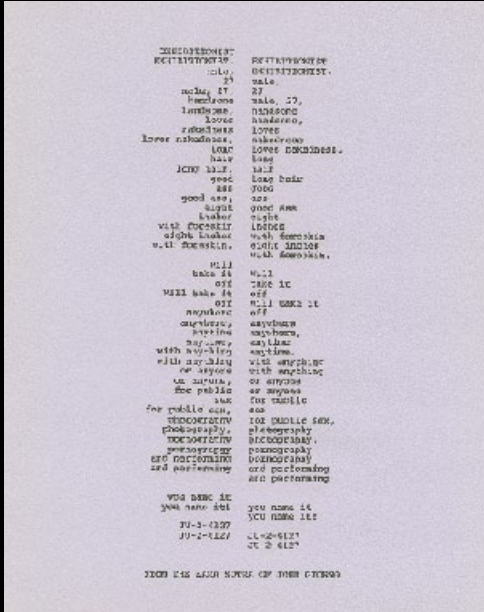
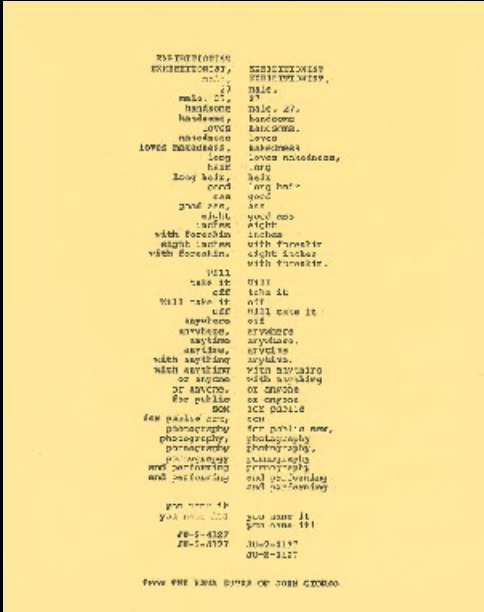
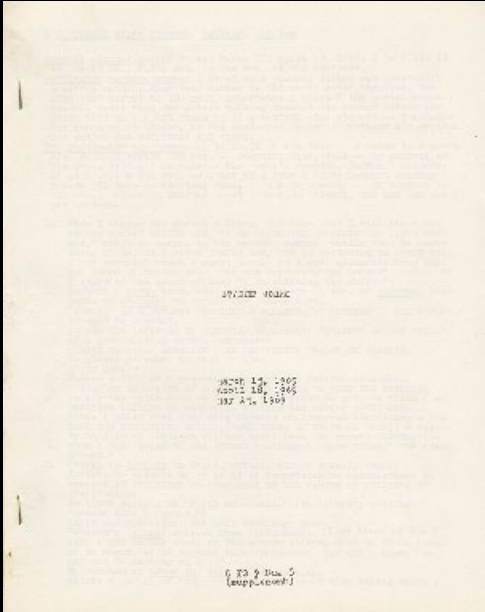
ANNE WALDMAN

LEWIS WARSH

LUIS WELLS

HANNAH WEINER

LARRY WEINER





John Giorno

THERE WAS  
A BAD TREE

2001

There was a bad  
tree  
a bad tree,  
that people  
hated.  
The leaves gave off  
a foul  
smell,  
and the flowers  
had a bitter  
stink.  
If you got too close,  
you vomited.  
The fruit  
was poison,  
one bite  
and you were dead.

Everyone really  
disliked it.  
The bad tree  
stunk.  
They talked  
endlessly about it;  
and decided  
to cut it down.  
*Get rid of it.*  
They chopped  
with axes,  
and barely made a dent;  
wearing breathing masks,  
they whacked at it  
and whacked at it,  
and nibbled and chipped.  
Oily powder  
from the shiny dark green leaves,  
got on their skin,  
blistered,  
and was really itchy;  
and they scratched  
bloody red.

They put on  
protective gear  
with oxygen,  
and went at it with  
electric buzz saws  
and heavy equipment.  
Working 24-hour shifts,  
finally, they cut it down.

Everyone was very happy,  
and celebrated  
the great victory.  
A noble deed, well done;  
and they went to bed exhausted.  
The next morning,  
the bad tree  
had grown back,

had sprung up  
new and bigger,  
and more beautiful  
and ugly.

It was very discouraging.  
They talked a lot about it,  
and cut it down again,  
and poured gasoline on the roots,  
and burned all the leaves and branches  
in a big fire.  
After the smoldering embers  
got cold,  
the tree grew back,  
bigger,  
more bad,  
and really gorgeous.

Other people  
had been watching  
from their houses,  
waiting their turn.  
They thought themselves  
smarter,  
with higher intellectual  
capabilities,  
they knew how  
to get rid of the tree.  
It was a growing plant,  
a wood tree  
that grew in the earth.

They incinerated it,  
burned the roots  
with chemicals,  
vaporizing acids,  
and robotic lasers;  
detonated  
on the ground,  
bombed  
from the air,  
hit  
with smart missiles;  
and bombarded  
with radiation.  
They made  
a fire storm;  
and covered the ground  
with concrete  
and steel.

The tree grew back,  
more fresh,  
more elegant, even gracious;  
and really ugly.  
The wood was  
harder,  
darker,  
more shiny,

thick hot muscle;  
and the leaves,  
full and lush,  
moved like underwater plants  
luxuriously in the breeze.

Everyone was very depressed,  
extremely discouraged.  
It was a catastrophe.  
They had made for themselves  
a hell world.

They talked incessantly about it,  
and came to a big decision.  
The Mayor resigned  
in disgrace,  
and those, who had worked  
so hard,  
left,  
humiliated,  
departed,  
moved to the other side of town,  
stayed away.

Then, out of the blue, appeared  
these beautiful people.  
They were simple  
and humble,  
and a little like peacocks,  
and seemingly well-intentioned,  
with a great sense of humor.  
Radiantly relaxed,  
oozing  
loving kindness  
and compassion,  
they walked right up,  
and started eating  
the leaves.  
They ate the leaves  
and enjoyed them,  
became happy,  
and laughed  
and laughed;  
and chomped on more leaves.  
You could tell they really  
liked the taste.

They pressed  
their cheeks  
to the flowers,  
black velvet  
coated with transmission oil.  
They licked  
the sweet juices  
that seeped  
from the petals.  
The pollen  
was coal dust  
and petroleum gas.

Burying their noses,  
they sucked  
in deep breaths,  
eating  
the smell,  
great bliss.

They discovered the fruit  
hidden beneath the leaves,  
overripe mangoes  
with sticky eggplant skin,  
hung like testicles;  
and inside the fruit  
was rotting meat,  
like liver.  
The special people  
got their faces  
into the stinking slime,  
and really got into it;  
inhaling with their lips,  
and teeth,  
and tongues.  
They licked and drank  
the thick red juice.  
The seeds,  
like cabochon rubies,  
seemed particularly potent,  
and were chewed  
with great delight.

The fruit contained  
the five wisdoms.  
The men and women  
became luminous,  
their skin was golden  
and their bodies,  
almost transparent,  
were clothed in shimmering  
rainbow lights.

They became sleepy,  
yawned, and curled up  
under the tree,  
and a took a nap.  
While they slept,  
music filled the air.  
Lounging  
against the gnarled tree trunk  
and protruding roots,  
their huge bodies  
colored red, yellow,  
blue, green, white,  
rested in  
great equanimity,  
and radiated  
huge compassion.

Inside the tree  
were the secret homes

of many demi-gods,  
hungry ghosts,  
and earth spirits,  
who were very pleased  
with all the positive attention  
being paid them.  
After years of abuse  
mutilation  
and destruction,  
they were thrilled;  
even though, they were being ravaged  
and their flowers  
wrecked.

At the root endings,  
there were jewels,  
diamonds and emeralds and rubies,  
which were stars in the sky  
of the world below.

The beautiful men and women  
woke up,  
and nibbled on the leaves, again.  
They ate the leaves,  
like deer,  
pausing between bites,  
looking up  
at the vast  
empty sky.  
The leaves and fruit  
increased their clarity  
and bliss,  
and introduced the nature  
of primordially pure  
wisdom mind.



# John Giorno

## IL Y AVAIT UN MAUVAIS ARBRE

2001  
*Traduit par Gérard-Georges Lemaire*

Il y avait un mauvais arbre  
un mauvais arbre,  
que les gens  
haïssaient.  
Les feuilles dégageaient  
une odeur  
fétide,  
et les fleurs  
avaient une puanteur  
amère.  
Si l'on s'approchait,  
on vomissait.  
Les fruits  
étaient empoisonnés,  
une morsure  
et on était mort.

Tout le monde le détestait  
vraiment.  
Le mauvais arbre  
puait.  
On en discutait  
sans fin ;  
et on décida  
de l'abattre.  
*De s'en débarrasser.*  
On l'attaqua  
avec des haches,  
et on ménagea juste une entaille ;  
en portant des masques pour respirer,  
on le frappa,  
et on le frappa,  
et on le grignota et le burina.  
Une poudre graisseuse  
des feuilles vertes et brillantes,  
se répandit sur la peau,  
couvertes de cloques  
et démangeait beaucoup ;  
et on se gratta  
jusqu'au sang.

On revêtit  
une tenue de protection  
avec de l'oxygène,  
et l'on s'en approcha  
avec des scies électriques  
et un équipement lourd.  
En travaillant 24 heures d'affilée,  
on finit par le couper.

Tout le monde était content,  
et on célébra  
la grande victoire.  
Une noble tâche, bien faite ;  
et on alla se coucher épuisé.  
Le lendemain matin,  
le mauvais arbre

avait repoussé,  
avait surgi  
neuf et plus gros,  
et plus beau  
et laid.

C'était très décourageant.  
On en parla beaucoup,  
et on le coupa de nouveau,  
et on répandit de l'essence sur les racines,  
et on brûla toutes les feuilles et les  
branches  
dans un grand feu.  
Une fois les braises fumantes  
refroidies,  
l'arbre repoussa,  
plus gros,  
plus laid,  
et vraiment merveilleux.

D'autres personnes  
avaient regardé  
de leurs maisons,  
en attendant leur tour.  
Elles pensaient être  
plus malignes,  
avec des capacités intellectuelles  
plus grandes,  
elles savaient comment  
se débarrasser de l'arbre.  
C'était une plante croissante,  
un arbre de bois  
qui poussait dans la terre.

Elles l'incinérèrent,  
brûlèrent les racines  
avec des produits chimiques,  
en vaporisant des acides,  
et avec des lasers robotiques ;  
elles firent sauter  
le sol,  
lancèrent des bombes  
du ciel,  
le frappèrent  
avec des missiles intelligents ;  
et elles le bombardèrent  
de radiations.  
Elles provoquèrent  
une tempête de feu ;  
et couvrirent le sol  
de béton  
et d'acier.

L'arbre repoussa,  
plus frais,  
plus élégant, même gracieux ;  
et vraiment laid.  
Le bois était

plus dur,  
plus sombre,  
plus brillant,  
muscle épais et chaud ;  
et les feuilles,  
pleines et luxuriantes,  
se mouvant comme des pantes aquatiques  
sensuellement dans la brise.

Tout le monde était très déprimé,  
extrêmement découragé.  
C'était une catastrophe.  
On s'était fabriqué  
un monde infernal.

On en parla sans cesse,  
et prit une grosse décision.  
Tombé en disgrâce  
le maire démissionna,  
et ceux qui avaient travaillé  
si dur,  
partirent,  
humiliés,  
ils partirent,  
déménagèrent,  
s'installèrent de l'autre côté de la ville.

Puis, venues de loin, apparurent  
ces personnes superbes,  
elles étaient simples  
et humbles,  
et un peu comme des paons,  
et semblaient bien intentionnées,  
avec un sens profond de l'humour.  
Détendues et radieuses,  
exhalant  
la bonté aimante  
et la compassion,  
elles s'avancèrent avec résolution,  
et elles se mirent à manger  
les feuilles.  
Elles mangèrent les feuilles  
et elles aimèrent ça,  
devinrent heureuses,  
et rirent  
et rirent ;  
et mâchèrent encore plus de feuilles.  
On voyait qu'elles en aimaient  
vraiment le goût.

Elles pressaient  
les joues  
contre les fleurs,  
du velours noir  
enveloppé d'huile de vidange.  
Elles léchaient  
les jus sucrés  
qui suintaient

des pétales.  
Le pollen  
était de la poussière de charbon  
et du gaz d'échappement.  
En y plongeant le nez,  
elles aspiraient  
en respirant profondément,  
mangeant  
l'odeur,  
grande bénédiction.

Elles découvrirent les fruits  
cachés sous les feuilles,  
des mangues trop mûres  
avec une peau poisseuse d'aubergine,  
pendant comme des testicules ;  
et à l'intérieur des fruits  
il y avait de la viande pourrie,  
comme du foie.  
Les personnes spéciales  
plongeaient le visage  
dans le limon puant,  
et s'y abîmaient vraiment ;  
aspirant avec leurs lèvres,  
et leurs dents,  
et leurs langues.  
Elles léchaient et buvaient  
le jus rouge et épais.  
Les graines,  
comme des cabochons de rubis,  
semblaient particulièrement puissantes,  
et étaient mâchées  
avec une grande délectation.

Les fruits contenaient  
les cinq sagesses.  
Les hommes et les femmes  
devinrent lumineux,  
leur peau était dorée  
et leur corps,  
presque transparent,  
ils étaient vêtus de lumières  
d'arc-en-ciel étincelant.

Ils devinrent somnolents,  
bâillaient, et se lovaient  
sous l'arbre,  
pour y faire une sieste.  
Tandis qu'ils dormaient,  
la musique emplissait l'air.  
Allongés  
contre le tronc de l'arbre noueux  
aux racines protubérantes,  
leurs grands corps  
colorés de rouge, de jaune,  
de bleu, de vert, de blanc,  
se reposaient dans  
une grande paix,

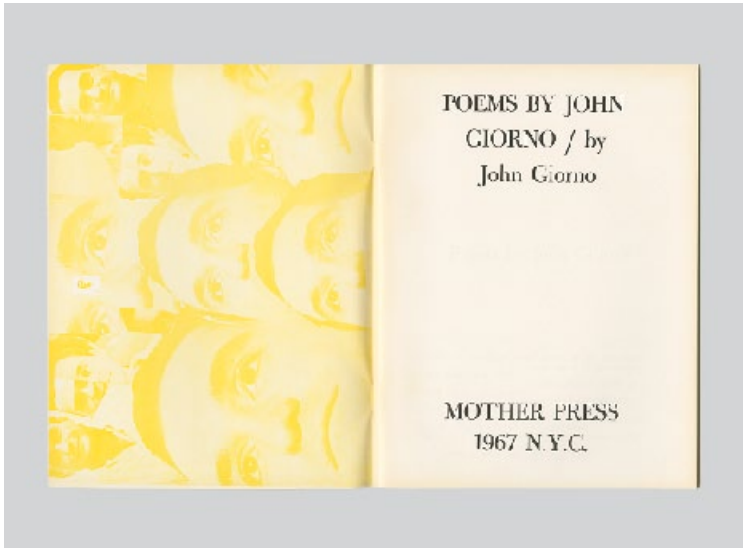
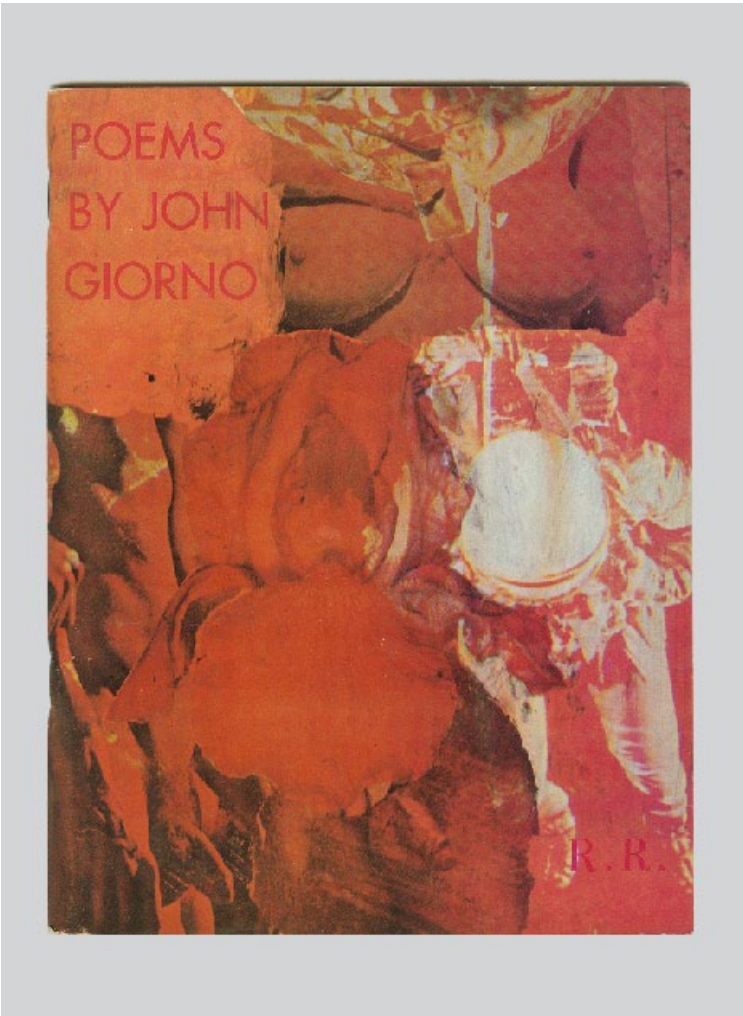
et répandaient  
une énorme compassion.

À l'intérieur de l'arbre  
se trouvait la demeure secrète  
de nombreux demi-dieux,  
de fantômes affamés  
et d'esprits de la terre,  
qui étaient très contents  
de toute l'attention positive  
qu'on leur portait.  
Après des années de mutilation  
abusive  
et de destruction,  
ils frémissaient de joie ;  
même s'ils avaient été dévastés  
et même si leurs fleurs  
étaient détruites.

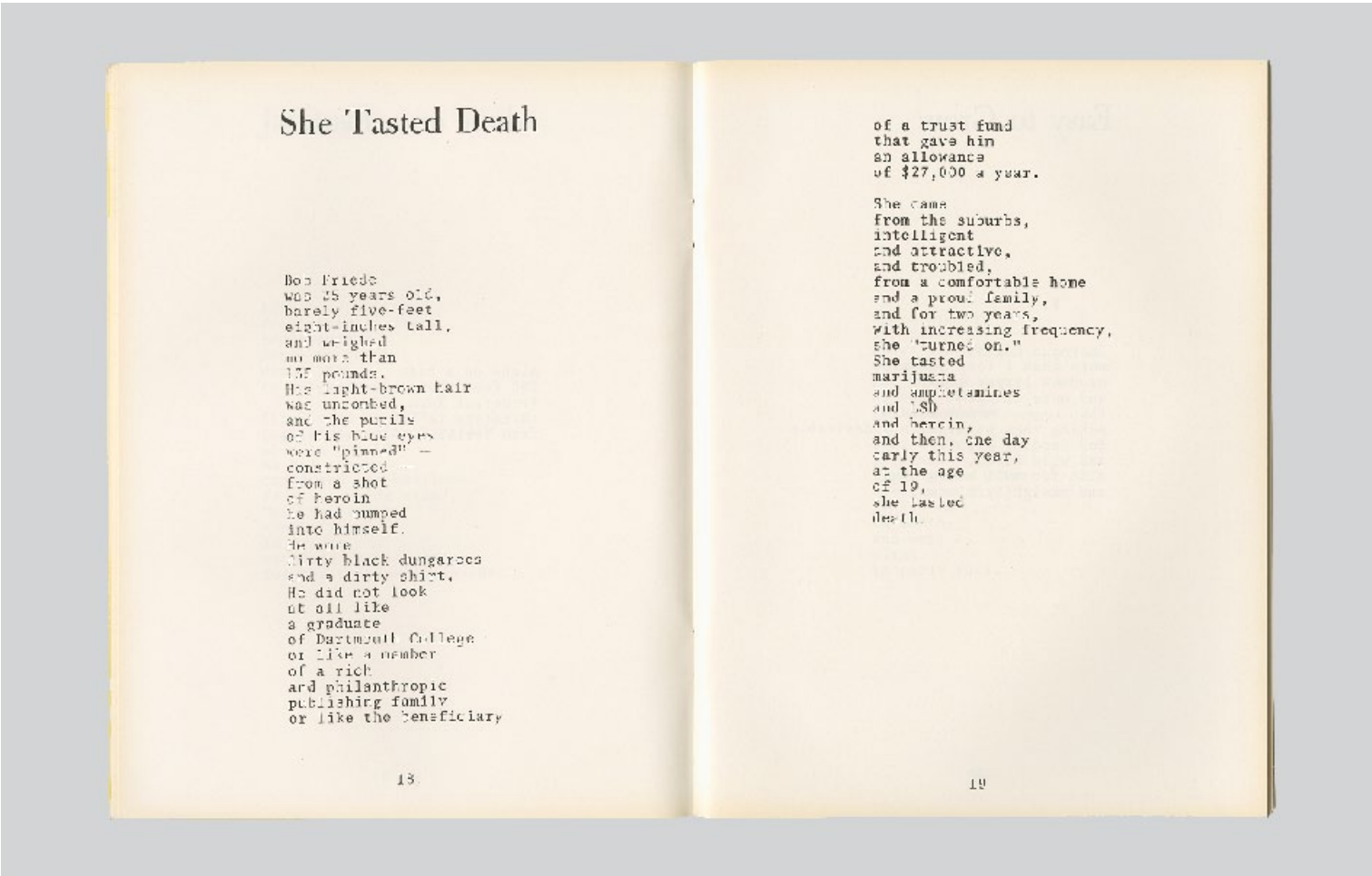
Au bout des racines,  
il y avait des joyaux,  
des diamants, des émeraudes et des rubis,  
qui étaient des étoiles dans le ciel  
du monde d'en bas.

Les hommes et les femmes superbes  
s'éveillèrent,  
et mordillèrent de nouveau les feuilles.  
Ils mangèrent les feuilles,  
comme des cerfs,  
faisant une pause entre les coups de dents,  
contemplant le vaste  
ciel vide.  
Les feuilles et les fruits  
devinrent plus clairs  
et furent plus bénéfiques,  
et introduisirent la nature  
de l'esprit de sagesse  
primordial et pur.





JOHN GIORNO  
POEMS  
[MOTHER PRESS, NEW YORK, 1967]  
COUVERTURE ET PAGES INTÉRIEURES /  
FRONTCOVER AND INNER PAGES  
COUVERTURE PAR /  
COVER BY ROBERT RAUSCHENBERG,  
FRONTISPICE PAR / BY LES LEVINE,  
ÉDITÉ PAR / EDITED BY PETER SCHJELDAHL  
Courtesy John Giorno Collection,  
John Giorno Archives,  
Studio Rondinone (New York)



# John Giorno et la poétique bouddhiste

par *Marcus Boon*

John Giorno a découvert le bouddhisme alors qu’il suivait des cours à Columbia (New York) de 1956 à 1958 dans le tout nouveau programme « Civilisations orientales », créé par Theodore de Bary. Ce programme ne proposait toutefois presque aucune étude du bouddhisme tibétain. On en savait alors très peu sur le Tibet. Ce n’est qu’avec la prise de pouvoir sur le Tibet par la Chine en 1959, et l’exil en Inde de la plupart des grands lamas (et des citoyens ordinaires) qui s’ensuivit que le bouddhisme tibétain devint accessible en Occident. Les exilés fuyaient la persécution et une mort probable entre les mains des Chinois. Dans les années 1960, des campements tibétains surgirent dans tout l’Himalaya indien, où se rendit un afflux régulier d’Occidentaux voyageant en Inde, dont les poètes Allen Ginsberg, Gary Snyder et Joanne Kyger. Cependant, très peu de maîtres tibétains vinrent en Amérique dans les années 1960. Chögyam Trungpa Rinpoché, le lama le plus étroitement associé à la diffusion du bouddhisme tibétain en Amérique du Nord, ne s’y rendit qu’en 1971. Il était rare alors de trouver un Américain ou un Européen pratiquant le bouddhisme tibétain <sup>1</sup>. Ainsi Allen Ginsberg, qui en viendra plus tard à cette pratique, s’intéressait dans les années 1960 à une variété de pratiques religieuses allant du chamanisme au Vedānta et à des formes bouddhistes diverses, tandis que Gary Snyder, Joanne Kyger et de nombreux écrivains Beat se consacraient au bouddhisme zen japonais <sup>2</sup>.

Bien qu’il y ait eu à cette époque des occasions de pratiquer la méditation zen à New York, John Giorno n’en profita pas. Dans un entretien de 1974, il notait qu’il avait suivi l’attitude « typique des années 1960 consistant à “prendre du LSD et à voir Bouddha” <sup>3</sup> ». Ses œuvres des années 1960, comme *The American Book of the Dead* et *Balling Buddha* <sup>4</sup>, font référence au bouddhisme (en ce qui concerne la première, au *Bardo Thödol*, un manuel de sépulture tibétain traduit en anglais en 1927 par W. Y. Evans-Wentz sous le titre *The Tibetan Book of the Dead* <sup>5</sup>, dont Timothy Leary s’empara à son tour en 1962 comme manuel pour « guider » ceux qui prenaient du LSD), mais sans aller au-delà de l’évocation.

La première visite de John Giorno en Inde résulte d’une conversation suite à un trip sous LSD avec un Ginsberg impétueux, l’exhortant à arrêter de s’interroger sur la pratique spirituelle et à aller trouver ses réponses par lui-même. Il arrive en Inde en mars 1971, voyage avec des amis, rend visite à Sa Sainteté le Dalaï lama et étudie la religion et la langue tibétaines avant de rencontrer Sa Sainteté Dürdjom Rinpoché, chef suprême de l’école nyingmapa, l’une des quatre principales écoles du bouddhisme tibétain, et qui allait devenir son maître. Dürdjom Rinpoché est considéré comme l’un des grands érudits du bouddhisme tibétain du xx<sup>e</sup> siècle, maître de méditation et yogi. John Giorno revient en Inde à plusieurs reprises dans les années 1970 pour étudier et vivre aux côtés de Dürdjom Rinpoché, qu’il invite en Amérique en 1976. Il s’instruit également auprès de beaucoup d’autres grands lamas nyingmapa vivants, dont Dilgo Khyentse

Rinpoché, Kangyur Rinpoché et Chatral Rinpoché. Il est, enfin, l’un des premiers à étudier avec Trungpa Rinpoché quand il arrive en Amérique et fait de nombreuses retraites au « Tail of the Tiger », le centre de retraite que Trungpa a fondé dans le Vermont.

Ce serait déformer la réalité de prétendre que la poésie de John Giorno représente ou incarne de manière systématique le bouddhisme tibétain de la lignée nyingmapa. Il n’en reste pas moins vrai que cette école, remontant à Padmasambhava (le premier à avoir apporté au Tibet, au xvii<sup>e</sup> siècle, des enseignements bouddhistes venant d’Inde), est probablement la plus progressiste socialement des quatre principales traditions bouddhistes tibétaines. Si le monachisme demeure important dans la tradition nyingmapa, nombre des plus importantes figures de la lignée étaient des ermites / yogis, et beaucoup (dont Dürdjom Rinpoché) étaient mariés et fondèrent une famille <sup>6</sup>. On peut affirmer, par ailleurs, que l’importance des enseignements révélés (« trésors spirituels » ou *terma*) dans la lignée nyingmapa possède une signification poétique, d’autant que des maîtres comme Dürdjom Rinpoché étaient connus comme poètes et écrivaient des *terma* sous forme poétique. Si John Giorno ne prétend pas être enseignant ni que ses poèmes contiennent des enseignements, il a forgé, de manière plus ou moins consciente, sa pratique consistant à écrire ce qui lui vient à l’esprit, à l’image des instructions données par ses professeurs pour la méditation.

*Cancer in My Left Ball* <sup>7</sup>, qui rassemble des poèmes de 1970-1972, représente un bond en avant dans la qualité de l’œuvre de John Giorno. Bon nombre d’éléments, dont l’utilisation de textes trouvés, le vers scindé/dédouble tout le long de la page, l’utilisation de la répétition, la juxtaposition de matériaux sacrés, pornographiques et politiques, rappellent ceux que l’on trouve dans *Poems* <sup>8</sup> et *Balling Buddha*. Mais la juxtaposition arbitraire des strophes dans ses premiers poèmes, évoquant les *cut-ups* de William Burroughs et de Brion Gysin, laisse place à des flots de phrases chaotiques, palpitantes, qui ne se lisent plus comme une expérience formelle de collage ni une tentative de reproduction d’effets de décalage rendus possibles par l’utilisation de cassettes dans les environnements sonores de John Giorno à la fin des années 1960. On dirait plutôt un esprit en train de méditer, un esprit s’observant lui-même et observant son environnement, tentant de proposer une représentation par les mots de ce qu’il voit et entend au moyen de toutes les stratégies avant-gardistes du xx<sup>e</sup> siècle qui s’offrent à lui.

Il est cependant difficile d’expliquer la différence entre ses premiers poèmes et ceux de *Cancer in My Left Ball*. Ces derniers restent globalement non-linéaires, mais ne se lisent plus comme aléatoires ni arbitraires. La notion de mandala permet de décrire l’organisation singulière des poèmes. Bien que les mandalas soient le plus souvent connus en Occident sous forme de « périmètres sacrés » géométriques que l’on trouve dans certains thanka et peintures de sable tibétains, l’un des professeurs tibétains de John Giorno, Chögyam Trunpqa, propose de décrire ainsi le principe fondateur des mandalas dans le bouddhisme tibétain : « [...] le mandala est tout le contenu du quotidien, y compris les êtres animés et les objets inanimés, la forme et ce qui n’a pas de forme, l’émotion et la non-émotion. Partout où il existe une relation [...] il est possible de trouver le principe du mandala. [...] Le mot *mandala*, signifie littéralement “groupe”, “société”,



“organisation”, tout ce qui est en relation réciproque. Cela rappelle l’idée de l’accumulation d’un grand nombre de détails individuels formant un tout lorsqu’ils sont réunis ensemble<sup>9</sup>. »

En ce sens, le mandala est lié à la pratique du montage mentionnée ci-dessus, à ceci près qu’un mandala est, selon Chögyam Trungpa, un « chaos ordonné », un motif qui existe par lui-même ou s’organise lui-même, et se manifeste à travers la méditation. Quand je demande à John Giorno si l’on peut considérer le poème comme un mandala, il me répond : « Cela est possible mais pas nécessaire. Un mandala est quelque chose d’autre. De manière générale, on peut considérer le poème comme un mandala, en ce qu’en son centre, en tout concept, se trouve l’esprit du Bouddha, et ce qui l’entoure forme son mandala, son palais, vous voyez<sup>10</sup> ? » Cette métaphore spatiale du mandala comme configuration de l’espace, motif, entourant l’esprit-bouddha, est une parfaite description de ses poèmes, au sens où ils présentent un schéma de pensées et d’expériences envisagé dans le cadre d’une pratique bouddhiste.

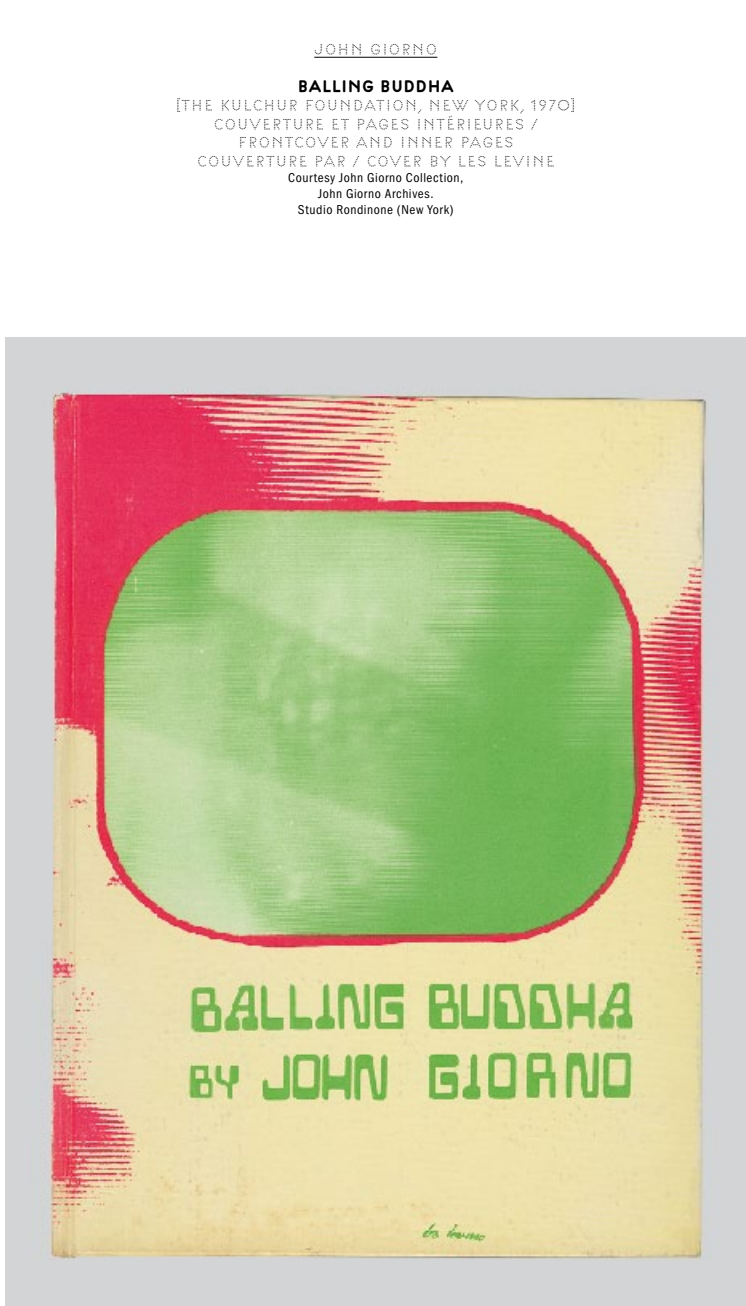
L’utilisation de la répétition et de la superposition d’éléments symétriques et asymétriques est un élément clé de nombreux mandalas, mais aussi une figure que Giorno utilise régulièrement dans sa poésie. Un changement subtil s’opère entre *Balling Buddha* et *Cancer in My Left Ball* par l’utilisation de la double colonne et du double vers. Dans *Balling Buddha*, il utilise parfois un décalage d’un vers entre les colonnes de gauche et de droite du texte, qui sinon se reproduisent l’une l’autre, ou bien (comme dans *Johnny Guitar*) renonce à toute continuité apparente entre les deux colonnes. Dans *Cancer in My Left Ball* en revanche, il utilise des boucles répétitives, mais très instables, qui imitent la façon dont les mots viennent à l’esprit. Non pas comme des objets entiers, pleinement présents, mais comme des éléments fractals qui palpitent, se dissolvent et réapparaissent constamment sous des formes légèrement différentes : chaque colonne constitue un miroir légèrement déformé de l’autre, utilisant toujours un décalage d’un vers, mais changeant de direction et devenant parfois symétriques. Il développe cette instabilité dans *Grasping at Emptiness*<sup>11</sup>, poème publié en 1985 dans le recueil portant le même titre, en multipliant les variations des réflexions et répétitions instables entre les deux colonnes. Encore une fois, l’utilisation de la symétrie dans la construction du mandala – comme manière de produire un motif réflexif qui ne repose sur aucune autre notion d’ordre, de forme ni d’identification – fait écho à l’utilisation que fait John Giorno de la double colonne. Si les mandalas visuels de l’iconographie du bouddhisme tibétain utilisent certains principes géométriques pour incarner les notions bouddhistes de microcosme-macrocosme, de moi et de monde, etc., John Giorno met à jour une série de principes poétiques, qui fonctionnent textuellement de manière similaire.

Pleine de références bouddhistes, l’introduction de *Cancer in My Left Ball* fait le récit du cancer contracté par John Giorno au testicule gauche, de l’opération pour retirer la tumeur (« somme toute, ce fut ma meilleure méditation tantrique ») et de la convalescence qui s’ensuivit. Il établit un lien entre la tumeur dans son corps, les poèmes (« on pourrait dire que les deux résultent du même karma ») et les réappropriations des journaux, de la télévision et de la radio à propos du Viêt Nam et d’autres événements contemporains (« on pourrait aussi dire que les poèmes entretiennent la même relation avec le karma américain »). Le karma, généralement compris comme « action » ou, plus généralement,

comme « cause à effet », est en ce sens l’agent organisateur ou la manifestation des poèmes : une forme de continuité ou de principe formel reliant des éléments éparés en apparence. On pourrait bien sûr dire cela de n’importe quel poème ou de toute production intellectuelle quelle qu’elle soit. D’un point de vue bouddhiste, nos actions passées (à savoir notre karma) déterminent notre état mental, nos pensées et nos expériences, notre environnement. Mais les différentes techniques utilisées par les poètes du *xx*<sup>e</sup> siècle afin de décentrer l’ego ou le désir poétique classiquement inscrit dans le poème – l’utilisation de matériaux trouvés, la répétition, le montage – ouvrent un espace d’indétermination dans lequel le karma s’avère être un facteur déterminant de ce qui se passe dans le poème. La rencontre fortuite sur une table de dissection chez Lautréamont ou le coup de dés de Stéphane Mallarmé prennent une autre dimension après les expériences de John Cage avec le *I Ching* et l’exploration spirituelle de l’aléatoire par John Giorno.

Quant au contenu des poèmes, John Giorno dit de sa poésie que ce sont les mots, les vers, qui s’imposent à lui et qu’il les travaille ensuite de différentes manières. Ainsi, sa relation aux mots diverge des approches lyriques traditionnelles, selon lesquelles les mots sont considérés comme un reflet du moi, mais également de la tradition avant-gardiste qui prétend que le moi n’existe pas et qu’il n’y a donc qu’agréations indéterminées et aléatoires de sens. Sans répéter les affirmations rigoureuses du bouddhisme mahāyāna de l’école Madhyamika à propos du moi, mentionnées ci-dessus (« Il n’y a ni être ni non-être », etc.), la poésie de John Giorno de cette période contient des vers et des strophes qui forment des modèles cognitifs reconnaissables. On peut dire qu’ils existent phénoménologiquement et relativement, sans nécessiter l’affirmation de l’existence absolue d’un moi provisoire qui éprouverait ou penserait ces pensées. Ce sont des phrases « trouvées » dans l’esprit, dans les discours et la culture de tous les jours, qui imitent les discontinuités flottantes de la cognition elle-même, les expressions et les idées qui n’apparaissent jamais définitivement, mais se répètent et se réfractent de manière discontinue avant d’être recouvertes par d’autres phrases-pensées. Sa poésie suggère la pensée telle qu’elle apparaît à un méditant à qui l’on a demandé de ne retenir aucune pensée en particulier, ni de les écarter ni les réprimer, mais de les laisser venir à l’esprit de manière naturelle, allant et venant, se déployant dans la conscience sans attirance ni répulsion. Dans ces poèmes, John Giorno se fait bricoleur de ses propres pensées – comme l’est peut-être tout poète.

Au début des années 1980, il abandonne l’utilisation de textes trouvés ou réappropriés, ainsi que l’utilisation de la page à double colonne, préférant travailler directement avec ce qui lui vient à l’esprit<sup>12</sup>. Néanmoins, l’absence d’identification du méditant avec les pensées qui semblent constituer le moi ouvre à de nouvelles utilisations des matériaux trouvés. Car si le moi est sans fondement, « l’autre » l’est nécessairement aussi. Le moi et l’autre se construisent réciproquement en des flux impermanents. La possibilité même de l’appropriation repose sur l’impossibilité pour un objet de se définir ou de se constituer entièrement par lui-même. Toutes les relations sujet-objet impliquent en un sens l’appropriation d’objets et l’appropriation est elle-même un acte par lequel le sujet tente de se constituer à travers l’accomplissement d’un apparent pouvoir d’action. En ce sens, l’apparition du sujet et de l’objet

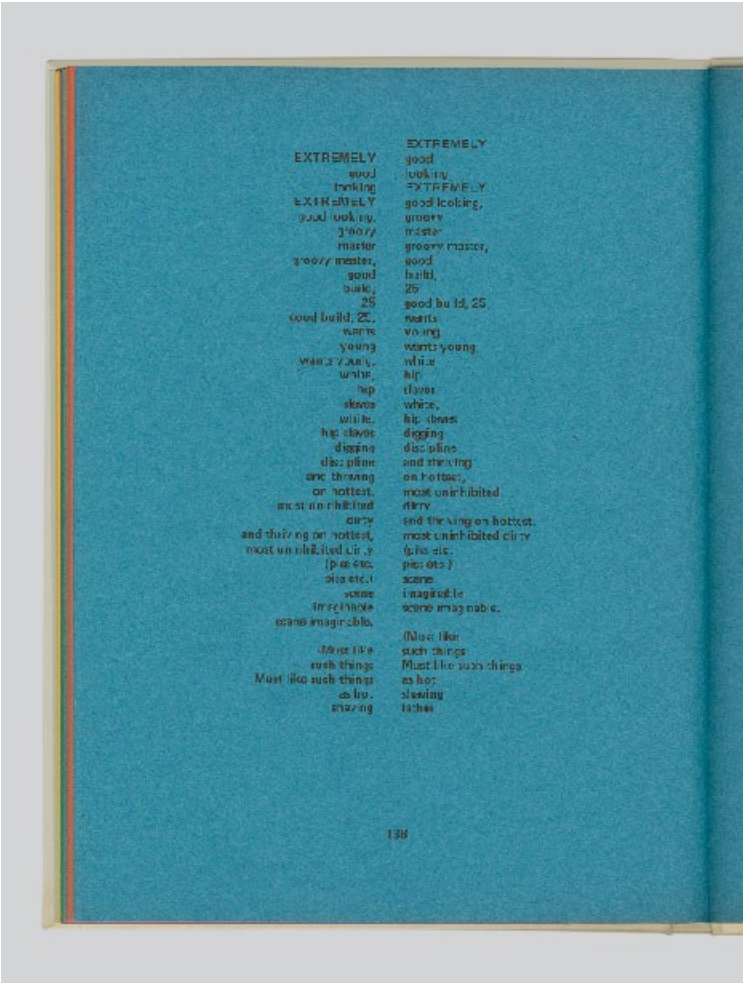
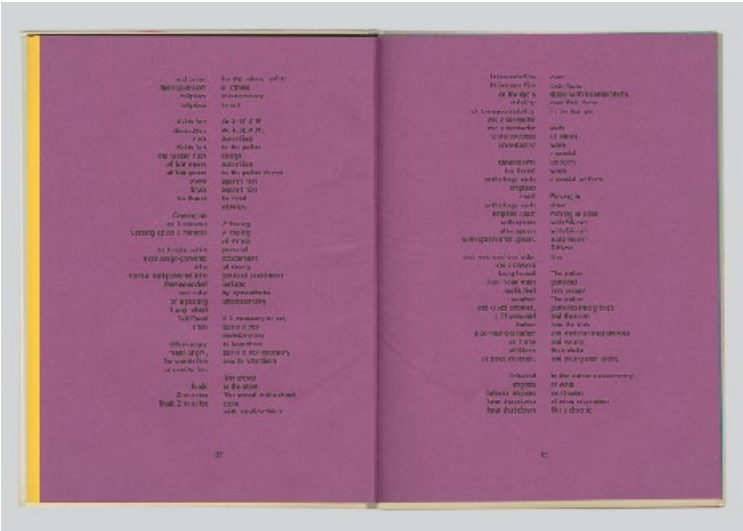


se produit à travers leur coproduction conditionnée (pour utiliser la terminologie bouddhiste). L’utilisation par John Giorno de la deuxième personne comme mode d’allocution dans nombre de ses poèmes facilite l’exploration de cette dynamique. Le « vous » est un « je » qui désunit.

C’est dans ce contexte qu’il faut envisager son recours à des matériaux transgressifs, provocants ou pornographiques : toutes les pensées qui émergent dans l’esprit sont en un sens libres, y compris les plus obscènes et les plus banales. John Giorno abordait récemment cette question avec moi : « Je suis un homme gay vivant dans ce monde dans les années 1990. Ce que j’ai fait dans ma vie quotidienne, c’est ce que tout le monde a fait. Donc, même si ces images SM semblent brutales, difficiles, c’est ce dont le monde est fait. Je n’ai pas cherché à créer une chose qui soit autre que ce qu’elle est. Ces images peuvent apparaître comme des images non-bouddhistes, ce qu’elles sont probablement, mais je







ne me suis jamais pensé comme un poète bouddhiste ou comme un poète non-bouddhiste. Je suis juste un poète! *[Ton exaspéré]* Et toutes ces images ne faisaient que constituer le monde qui m'entourait. Et la question dans tout ça était que ces images étaient tout aussi vides que le reste, tout le reste est vide... Ces images ne sont pas différentes de ce qui semble être solide, comme moi assis là sur cette chaise. Ou une image qui apparaît sur une page. Elle est tout aussi vide. Et j'ai travaillé avec ce concept, sans énoncer ce que je dis ici, quant à savoir pourquoi ils sont dans les poèmes, il s'agit bien de ça, leur nature vide est la nature vide de tout phénomène. » Par ailleurs, utiliser ces images comme matériau trouvé dans le poème, c'est en un sens les libérer. Et cette libération est un acte de compassion au sens bouddhiste du terme, consistant à éliminer la peur et l'attachement liés à une pensée particulière. « La compassion pour les hommes gays et les femmes lesbiennes a été l'objet du travail de ma vie. Avant même de prendre conscience de ce que je faisais, je le faisais – avant de savoir que ce qui s'éveillait dans mon cœur s'appelait compassion. Ces poèmes du début des années 1960, qui étaient pornographiques et agressifs, visaient à briser tous les concepts. Je voulais me libérer et libérer le poème, afin de libérer tout le monde <sup>13</sup>. » Ces images « obscènes » sont des pensées qui s'imposent à l'esprit et donc, d'un point de vue bouddhiste, qui sont intrinsèquement libres, sans taches. En les incluant dans un poème, Giorno met en œuvre une libération des pensées, qui relève/est le but de sa pratique de la méditation. Mais ce ne sont pas de simples idées. Ce sont les pensées d'un homme gay new-yorkais à une époque donnée et, dans la mesure où la société considère ces pensées comme taboues ou mauvaises, leur expression est transgressive et la revendication de leur libération est politique. Il en allait notamment ainsi dans les États-Unis d'avant Stonewall, où la simple affirmation d'un désir ou d'une identité gay constituait un acte radical. À partir des années 1970, le point de vue de John Giorno s'avère plus ambigu. Il y a certes une célébration hédoniste et spirituelle des plaisirs du sexe et de la drogue. Mais, comme le suggère l'introduction de *Cancer in My Left Ball*, ces mêmes plaisirs peuvent également être considérés comme empoisonnés, engendrés par l'attachement, etc. Les poèmes expriment : « [...] la cause des souffrances du corps américain, images des enfers et paradis new-yorkais, des fantômes assoiffés suçant des bites, et des éléphants dans nos amours. Infinie congestion de la pensée, nos esprits comme des prisons préservant la vie de ces images empoisonnées. Voilà ce dont on meurt en Amérique <sup>14</sup>! »

Pour aller plus loin, comme le dit ci-dessus John Giorno, ces fantasmes, images et actes ne sont ni bons ni mauvais, mais sont – tout simplement. Pourtant, ils sont présentés de manière précise, honnête, énonçant le plaisir quand il y en a, mais sans les célébrer ni les dénigrer de tel ou tel point de vue idéologique. Il y a beaucoup de confusion dans les poèmes, de moments de plaisir suivis de moments de souffrance. La juxtaposition des images spirituelles et pornographiques reflète une aspiration à la purification de ces plaisirs (purification de toute peur ou de tout attachement qui leur seraient liés, plutôt que du « péché » au sens chrétien du terme). Et peut-être la surface même du poème forme-t-elle un espace de purification, un lieu où les choses sont purifiées et révélées dans leur vacuité, qui est la vacuité de tout phénomène. La chose est particulièrement évidente dans un poème comme *Shit Piss Blood Pus and Brains*. Les réappropriations de chansons pop, de journaux, de bulletins météo, de cours de bourse

et d'autres images de l'obsession de la génération du Moi pour la vie confortable, la beauté, l'argent, le sexe et le pouvoir se désintègrent lentement, tandis que le narrateur se trouve submergé par la crainte de vieillir et les pensées paranoïaques et obsessionnelles. Vers la fin du poème, le narrateur a une vision de sa propre mort et une vision de śūnyata/vacuité rappelant *Le Livre des morts tibétain*, dont les attributs sont énumérés ainsi : « Clair... vide... sans dualité... transparent... intemporel... sans mélange... sans entrave... incolore... nu... immaculé... fait de rien... nul <sup>15</sup>. » Ce vide émancipateur mène au vide :

|                                   |                                   |                            |
|-----------------------------------|-----------------------------------|----------------------------|
|                                   | sans                              | sans                       |
|                                   | rien                              | rien                       |
|                                   | qui puisse être                   | qui puisse être            |
|                                   | indiqué                           | indiqué                    |
| sans rien qui puisse être indiqué | sans rien qui puisse être indiqué |                            |
|                                   | sans                              | sans                       |
|                                   | mot                               | mot                        |
|                                   | sans mot                          | sans mot                   |
|                                   | sans mot,                         | sans mot,                  |
|                                   | pas                               | pas                        |
|                                   | à réaliser                        | à réaliser                 |
|                                   | par                               | par                        |
|                                   | un effort                         | un effort                  |
|                                   | pas à réaliser                    | pas à réaliser             |
|                                   | par                               | par                        |
|                                   | un effort                         | un effort                  |
| pas à réaliser par un effort      | pas à réaliser par un effort      |                            |
|                                   | sans                              | sans                       |
|                                   | rien                              | rien                       |
|                                   | à faire                           | à faire                    |
|                                   | sans rien                         | sans rien                  |
|                                   | à faire                           | à faire                    |
| sans rien à faire,                | sans rien à faire,                |                            |
|                                   | inconcevable                      | inconcevable               |
|                                   | inconcevable                      | inconcevable               |
|                                   | inconcevable                      | inconcevable               |
|                                   | et incessant                      | et incessant               |
|                                   | dans le flot                      | dans le flot <sup>16</sup> |

Mais, loin de se terminer sur cette vision de vacuité et de libération, le poème se poursuit sur le rêve et finit par une question : « Où vont vos rêves ? » Les poèmes de John Giorno sont réalistes au sens où ils reconnaissent l'échec (à ce jour) de ces sādhana, la présence omniprésente et continue de la souffrance, la pulsion continuelle vers de nouveaux plaisirs et de nouvelles distractions, ainsi que les moments occasionnels de pur bonheur et de sagesse.

Ces poèmes, s'ils ne sont « que des poèmes », ont à voir avec une libération de trois ordres. Tout d'abord, ils manifestent une libération esthétique, qui libère les mots et autres unités sémantiques, afin qu'ils puissent être appréhendés de nouveau, comme abordés pour la première fois, dans la tradition des avant-gardes du <sup>xx</sup>e siècle. Ensuite, ils annoncent une libération politique qui vise à libérer des préjugés et injustices, les significations, événements, identités et conceptions singulières, dans la tradition des mouvements politiques radicaux qui ont émergé dans les années 1960 dans le monde entier. Enfin, John Giorno en appelle à une

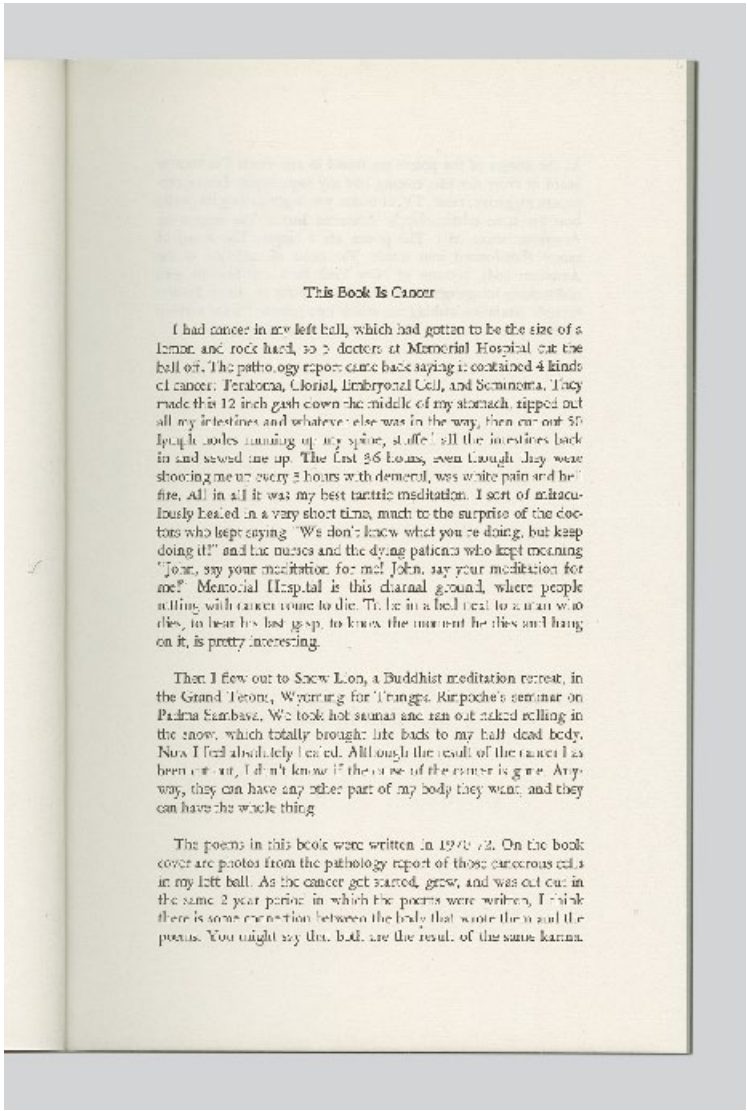
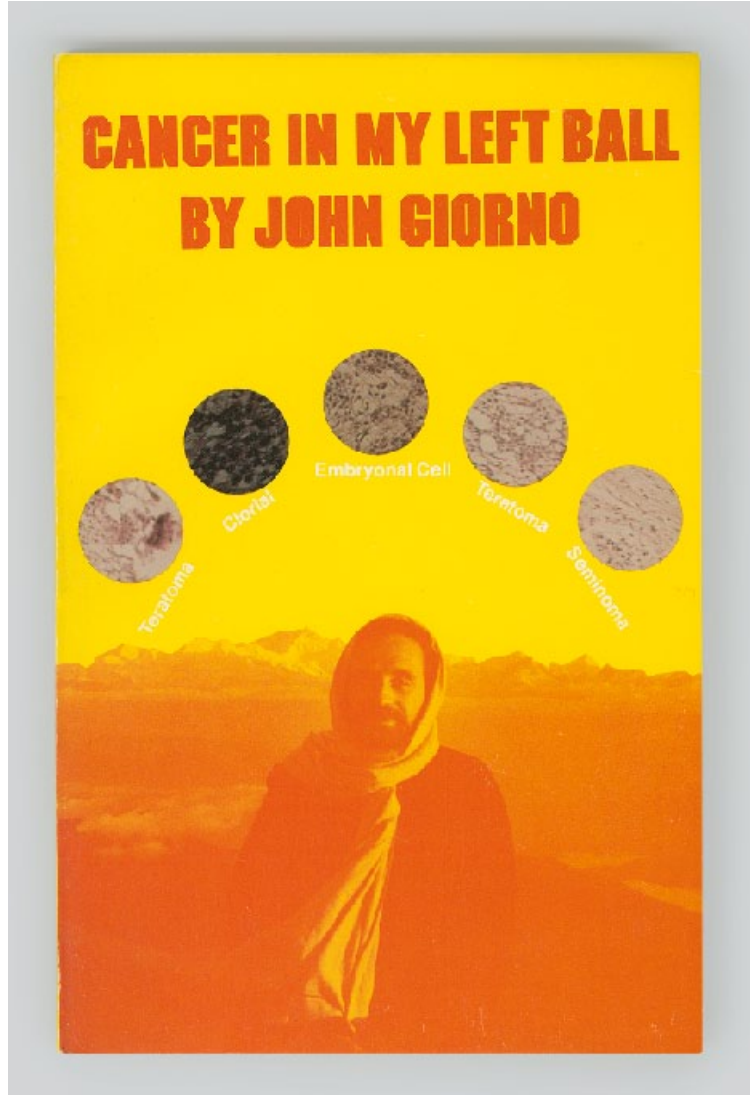
libération spirituelle qui vise à éliminer tout attachement et toute peur face aux phénomènes intrinsèquement vides, y compris les mots qui se manifestent dans un poème, dans la tradition de l'enseignement du Bouddha. Ces libérations sont interdépendantes, simultanées, et, d'un point de vue absolu, ni existantes ni inexistantes, n'ayant jamais été ni atteintes ni non-atteintes.

On peut comparer la position de John Giorno à celle du théoricien *queer* Lee Edelman dans son récent ouvrage, *No Future, Queer Theory and the Death Drive*<sup>17</sup>. Formellement et thématiquement, sa poésie incarne nombre des caractéristiques sur lesquelles se penche Lee Edelman : la valeur de la répétition plutôt que les fantasmes normatifs liés au futur (d'où le « no future ») ; l'itérabilité du désir comme expression nue de la pulsion de mort affirmée en tant que telle ; le rejet d'une politique orientée vers l'avenir en faveur d'une « vie avec la négativité ». Mais les différences entre le modèle psychanalytique de Lee Edelman hérité de Jacques Lacan et la poésie de John Giorno sont également instructives – et notamment pour ceux qui cherchent à énoncer une politique *queer* continuant de refuser les fantasmes politiques hétéro- et homo-normatifs, mais qui luttent avec les impasses apparentes des engagements proches du nihilisme de Lee Edelman. L'exposition (du moi) à la vacuité n'est pas simplement neutre : puisque la vacuité est synonyme d'interdépendance, elle implique la compassion pour soi et pour l'autre, que l'on peut dire immanente à la vacuité ou négativité « même ». Il n'y a vraiment rien à quoi se raccrocher : et il en va ainsi de nous comme de l'autre. Pourtant, les pulsions sont « incessantes / dans le flot ». Que faire ? « Le monde me fait rire <sup>18</sup> » (*Welcoming the Flowers*).

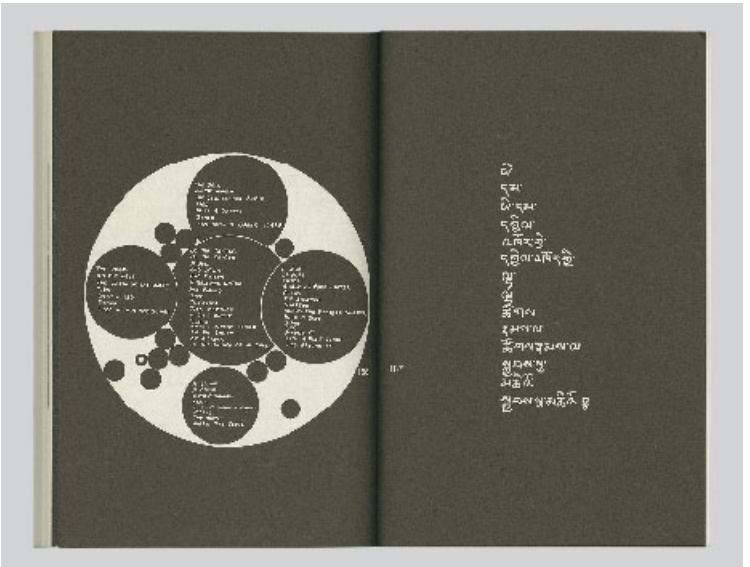
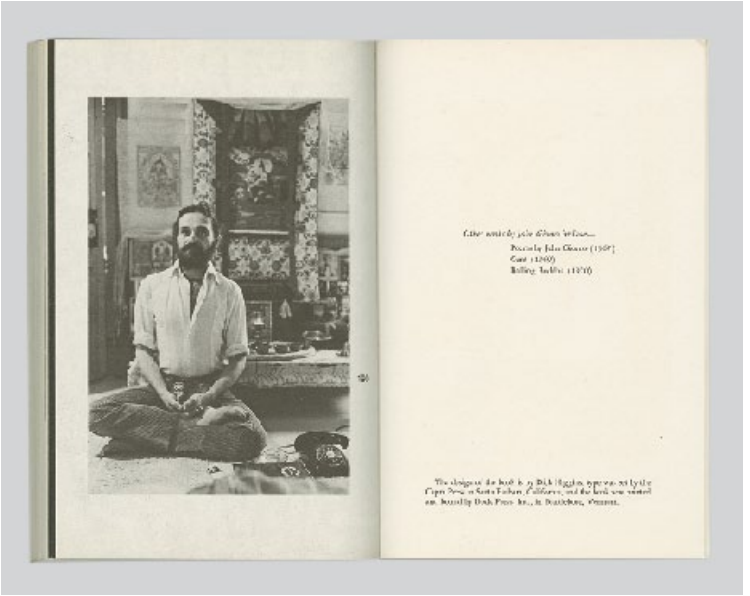
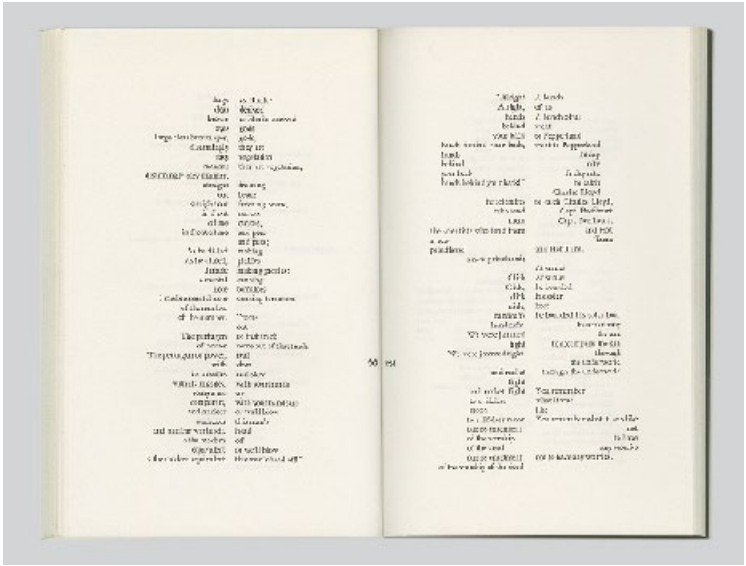
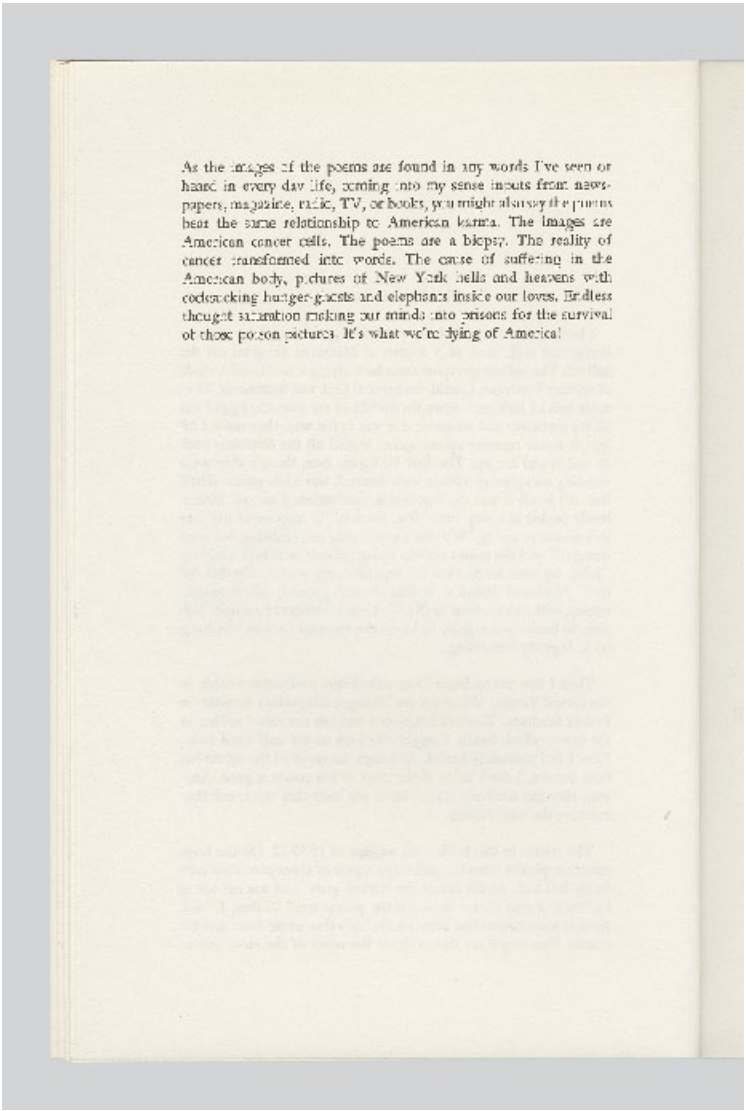
Traduit par Adel Tincelin

<sup>1</sup> Rick Fields, *How the Swans Came to the Lake: A Narrative History of Buddhism in America* (3<sup>e</sup> édition, Shambhala, Boston, MA, 1992), p. 273-338.  
<sup>2</sup> Pour un aperçu de la relation des Beats au bouddhisme, voir : Carole Tonkinson, *Big Sky Mind, Buddhism and the Beat Generation* (Tricycle, New York, 1995).  
<sup>3</sup> « Winston Leyland Interviews John Giorno », in Winston Leyland (dir.), *Gay Sunshine Interviews*, vol. 1 (Gay Sunshine Press, San Francisco, CA, 1978), p. 130-162.  
<sup>4</sup> John Giorno, *Balling Buddha* (The Kulchur Foundation, New York, 1970).  
<sup>5</sup> W. Y. Evans-Wentz, *The Tibetan Book of the Dead* [1927] (4<sup>e</sup> édition, Oxford U.P., 2000) [pour la traduction française, voir Marguerite La Fuente, *Le Livre des morts tibétain* (Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris, 1933)] ; *Tibetan Yoga and Secret Doctrines* [1935] (3<sup>e</sup> édition, Oxford U.P., 2000) [pour la traduction française, voir Marguerite La Fuente, *Le Yoga tibétain et les octrines secrètes* (Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris, 1964)].  
<sup>6</sup> Pour plus de précisions sur la tradition nyingmapa, voir : Dūdjom Rinpoché, *The Nyingma School of Tibetan Buddhism: its Fundamentals and History* (Wisdom, Boston, MA, 1991).  
<sup>7</sup> John Giorno, *Cancer in My Left Ball* (Something Else Press, Barton, VT, 1973).  
<sup>8</sup> John Giorno, *Poems* (Mother Press, New York, 1967).  
<sup>9</sup> Chōgyam Trungpa, *Orderly Chaos: The Mandala Principle* (Shambhala, Boston, MA, 1991), p. 125 [pour la traduction française, voir Chōgyam Trungpa, Richard Gravel (trad.), *Mandala, un chaos ordonné* (Points, Paris, 2010), p. 145].  
<sup>10</sup> Toutes les citations de John Giorno non attribuées sont issues d'un entretien avec l'auteur, mené à New York le 10 mars 2005.  
<sup>11</sup> John Giorno, *Grasping at Emptiness* (The Kulchur Foundation, New York, 1985).  
<sup>12</sup> Pour certains poèmes de cette période, voir : John Giorno, *You Got to Burn to Shine* (High Risk, New York, 1994) [pour la traduction française, voir John Giorno, Julie et Jean-René Étienne (trad.), *Il faut brûler pour briller* (Al Dante, Paris, 2003)].  
<sup>13</sup> « John Giorno Interviewed by Winston Leyland », in Winston Leyland (dir.), *Queer Dharmā: Voices of Gay Buddhists* (Gay Sunshine Press, San Francisco, CA, 1998), p. 268-296.  
<sup>14</sup> John Giorno, *Cancer...*, op. cit., intro.  
<sup>15</sup> John Giorno, *Shit Piss Blood Pus and Brains* (Painted Bride Quarterly Press, Philadelphie, PA, 1977), p. 45-46.  
<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 46-47.  
<sup>17</sup> Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Duke U.P., Raleigh, NC, 2004).  
<sup>18</sup> John Giorno (dir. : Marcus Boon), *Subduing Demons in America: Selected Poems, 1962-2007* (Soft Skull, New York, 2008), p. 377-381.

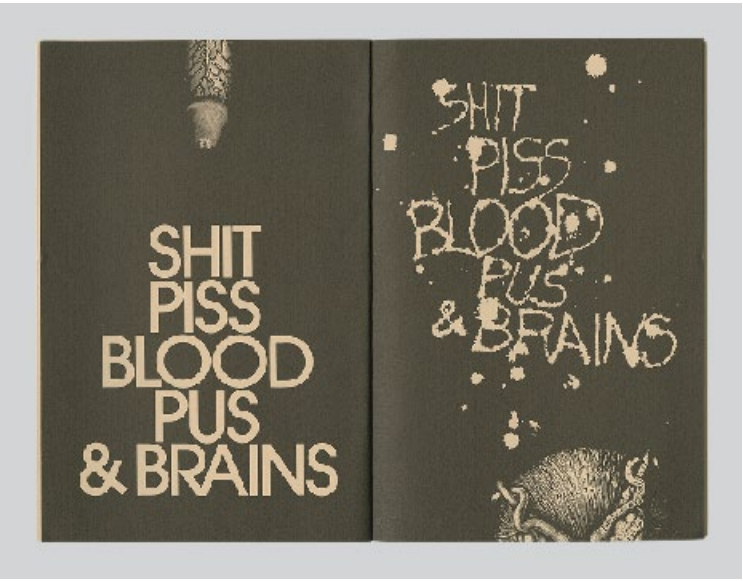
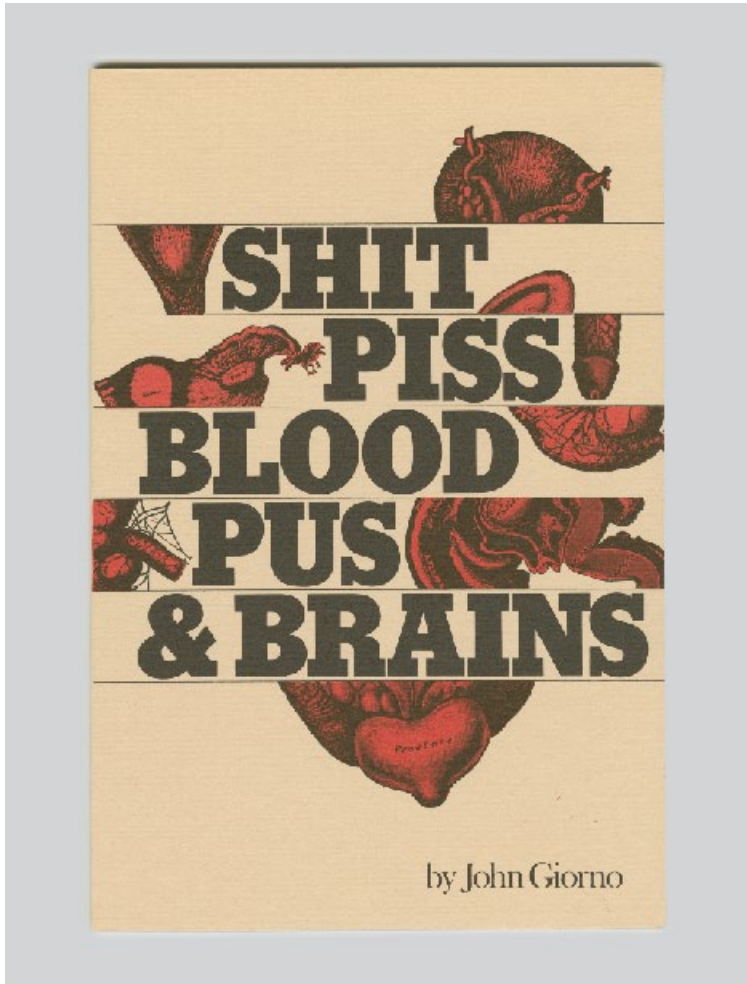




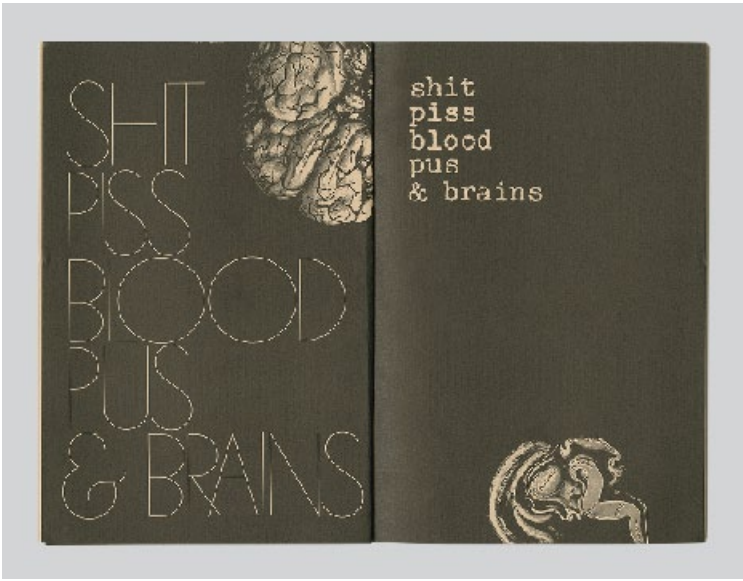
JOHN GIORNO  
**CANCER IN MY LEFT BALL**  
 [SOMETHING ELSE PRESS, WEST GLOVER, VT, 1973]  
 COUVERTURE ET PAGES INTÉRIEURES /  
 FRONTCOVER AND INNER PAGES  
 DESIGN GRAPHIQUE PAR /  
 GRAPHIC DESIGN BY DICK HIGGINS  
 Courtesy John Giorno Collection,  
 John Giorno Archives,  
 Studio Rondinone (New York)







JOHN GIORNO  
SHIT PISS BLOOD PUS & BRAINS  
[PAINTED BRIDE QUARTERLY PRESS,  
DAN EVANS & LOUISE SIMONS,  
PHILADELPHIE / PHILADELPHIA, PA, 1977]  
COUVERTURE ET PAGES INTÉRIEURES /  
FRONT COVER AND INNER PAGES  
DESIGN GRAPHIQUE PAR /  
GRAPHIC DESIGN BY SCORSONE  
Courtesy John Giorno Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone (New York)



# John Giorno and Buddhist Poetics

by Marcus Boon

● John Giorno was first introduced to Buddhism as an undergraduate at Columbia, where, from 1956-58, he took classes in the “Oriental Civilization” program newly established by Theodore de Bary. The program offered almost no study of Tibetan Buddhism, since very little was known about Tibet. It was only with the 1959 take-over of Tibet by China, and the ensuing flight to India of many of the great lamas (and ordinary citizens), facing persecution and probable death at the hands of the Chinese, that Tibetan Buddhism became accessible to Westerners. In the 1960s, Tibetan settlements sprang up throughout the Indian Himalaya, and a small stream of westerners, including the poets Allen Ginsberg, Gary Snyder, and Joanne Kyger, traveling in India, visited them. However, very few Tibetan teachers visited America in the 1960s; Chögyam Trungpa Rinpoche, the lama most associated with spreading Tibetan Buddhism in North America, did not visit until 1971. It was rare to find an American or European practicing Tibetan Buddhism.<sup>1</sup> Ginsberg for example would later become a practicing Tibetan Buddhist, but in the 1960s, he was involved with a variety of religious practices from shamanism to Vedanta to a variety of Buddhist forms, while Gary Snyder, Joanne Kyger and many of the Beat writers were committed to Japanese Zen Buddhism.<sup>2</sup>

Although there were opportunities to practice Zen meditation in New York at that time, Giorno didn’t take advantage of them. In a 1974 interview, he observed that his attitude had been “just the usual 1960s ‘take LSD and see Buddha’”.<sup>3</sup> His 1960s works such as the

*American Book of the Dead* and *Balling Buddha*<sup>4</sup> reference Buddhism (in the former case the Bardo Thodol, a Tibetan burial manual translated into English in 1927 by W.Y. Evans-Wentz as *The Tibetan Book of the Dead*<sup>5</sup>, which was then in turn appropriated by Timothy Leary in 1962 as a manual to “guide” those taking LSD) but without going further than a theme.

Giorno’s first visit to India was a result of a post-LSD trip conversation with an impatient Ginsberg, who urged him to stop asking questions about spiritual practice and to go find out for himself. In March 1971, he arrived in India, traveling with friends, visiting HH the Dalai Lama, and studying Tibetan religion and language before meeting HH Dudjom Rinpoche, the supreme head of the Nyingma, one of the four main schools of Tibetan Buddhism, who was to become his guru. Dudjom Rinpoche is considered one of the great scholars of Tibetan Buddhism of the twentieth century, and a master meditator and yogi. Giorno returned to India many times to study and live close to HH Dudjom Rinpoche in the 1970s, and in 1976, he invited him to America. Giorno also studied with many of the other great living Nyingma lamas, including Dilgo Khyentse Rinpoche, Kangyur Rinpoche and Chatral Rinpoche. He was also one of the first students to study with Trungpa Rinpoche when he arrived in America, and took many retreats at the Tail of the Tiger, the retreat center that Trungpa established in Vermont.

While it would be a distortion to claim that Giorno’s poetry represents or embodies Tibetan Buddhism of the Nyingma lineage in any systematic way, it remains the case that the Nyingma lineage, which dates back to Guru Padmasambhava, who first brought Buddhist teachings to Tibet from India in the eighth century, is probably the most socially progressive of the four major Buddhist lineages in Tibet. Although monasticism is important in Nyingma tradition, many of the most important figures in the lineage have been hermits/yogis, and many, including HH Dudjom Rinpoche, have been married, with families.<sup>6</sup> Furthermore, the importance of revealed teachings (*terma*) in the Nyingma lineage can be said to have a poetic meaning, especially since teachers like Dudjom Rinpoche were renowned as poets: they wrote down revealed teachings in poetic form. Although Giorno makes no claim that he is a teacher or that his poems contain teachings, the practice of writing down what appears in the mind has been framed in a more or less conscious way by Giorno, similar to the meditation instructions given by his teachers.

*Cancer in My Left Ball*<sup>7</sup>, which collects poems from 1970-72, represents a leap forward in the quality of Giorno’s work. Many of the elements in the poems, including the use of found texts, the split/double line running down the page, the use of repetition, the juxtaposition of sacred, pornographic and political materials, are the same as those found in *Poems*<sup>8</sup> and *Balling Buddha*. But the arbitrary juxtaposition of stanzas in the earlier poems, reminiscent of Burroughs and of Gysin’s cut-ups, has been replaced by chaotic, pulsating fluxes of phrases which no longer read like a formal experiment in collage, or an attempt to replicate certain delay effects made possible by the use of tapes in Giorno’s late 1960s sound environments. Instead, they have the quality of a meditating mind, a mind observing itself and its environment and trying to provide a representation in words of what it sees and hears, using all the available strategies of the twentieth-century avant-garde.

It is nevertheless difficult to define the difference between the earlier poems and those in *Cancer in My Left Ball*. The poems remain broadly non-linear, but no longer read as random or arbitrary. The



notion of a mandala is helpful in describing the peculiar organization of the poems. Although mandalas are best known in the west in the form of geometric “sacred enclosures” found in some Tibetan thangka and sand paintings, one of Giorno’s Tibetan teachers, Chögyam Trunpga offers the following as a description of the principle underlying mandalas in Tibetan Buddhism: “[...] mandala is that which is contained in everyday life. That includes the animate and the inanimate, form and the formless, emotion and nonemotion. Wherever there is relationship, that seems to be the mandala principle.... Mandala literally means ‘group,’ ‘society,’ ‘organization,’ that which is interlinked. It is like the accumulation of a lot of single details, which, put together, make a whole.”<sup>9</sup>

In this sense, a mandala is related to the practice of montage that I have discussed above, except that a mandala, according to Trungpa, is “orderly chaos,” a self-existing or organizing pattern that manifests through meditation. When I ask Giorno whether a poem can be considered a mandala, he responds: “it can be, but not necessarily. A mandala is something else. In the broadest sense you can consider a poem a mandala, in that there’s the Buddha mind in the center of it, of whatever the concept is, and what surrounds it is its mandala, is its palace, you know?”<sup>10</sup> This spatial metaphor—the mandala as a configuration of space, a pattern, around a Buddha-mind—is an accurate description of these poems, in the sense that they display a pattern of thoughts, experiences which are viewed in the context of a Buddhist practice.

The use of repetition, and the superimposition of symmetrical and asymmetrical elements is a key feature of many mandalas, and it is one that Giorno deploys in his poetry repeatedly. One subtle shift between *Balling Buddha* and *Cancer in My Left Ball* is in the use of the double column/line. *Balling Buddha* either employs a one line lag between the left and right columns of text, which otherwise duplicate each other, or (in *Johnny Guitar*) no apparent continuity whatsoever between the two columns. But *Cancer in My Left Ball* uses repetitive but highly unstable loops which imitate the way that words may arise in the mind, never as whole, fully present objects, but as fluttering fractal fragments constantly dissolving and reappearing in slightly altered forms, each column a slightly distorted mirror of the other, still employing a one line lag, but shifting in direction, and occasionally becoming symmetrical. This instability was further developed in the title poem of *Grasping at Emptiness*<sup>11</sup>, which uses many variations of unstable reflection and repetition between the two columns. Again, the use of symmetry in the construction of the mandala—symmetry as a way of producing a self-reflexive pattern that does not rely on any deeper notion of order, form or identification—resonates with Giorno’s use of the double column. If the visual mandalas of Tibetan Buddhist iconography use certain geometric principles to express Buddhist ideas of microcosm-macrocosm, self and world, and so on, Giorno discovered a similar set of poetic principles which function textually in the same way.

The introduction to *Cancer in My Left Ball* is a Buddhism-saturated account of Giorno’s getting cancer in his left testicle, an operation to remove the cancer (“all in all it was my best tantric meditation”), and his subsequent recovery. Giorno draws a link between the cancer in his body, the poems (“you might say that both are the result of the same karma”), and the appropriations from newspapers, TV and radio concerning Vietnam and other contemporary events found therein (“you might also say the poems bear the same relationship to American karma”). Karma, usually understood as “action,” or more generally, “cause and effect,” is in this sense the

agent of organization or manifestation of the poems, a kind of continuity or formal principle which connects the otherwise apparently discontinuous parts. Of course, this could be said of any poem, or any mental production whatsoever. One’s mental state, one’s thoughts, and one’s experiences and environment are determined, from a Buddhist point of view, by past actions (i.e. one’s karma). But the various techniques used by twentieth-century poets to displace a traditional, poem-inscribing poetic ego or will—the use of found materials, repetition, montage—open up a space of indeterminacy where karma is exposed as a more fundamental determinant of what happens in the poem. Lautréamont’s chance meeting on a dissecting table and Stéphane Mallarmé’s roll of the dice look different after John Cage’s experiments with the *I Ching* and Giorno’s devotional exploration of the aleatory.

As to the content of the poems, Giorno says of his poetry that it is words, lines that arise in the mind, which are then worked with in different ways. Thus, Giorno’s relationship to his words is different from traditional lyrical approaches, in which words are considered a reflection of self, but also from the avant-garde tradition that posits that there is no such thing as a self, and therefore only random, indeterminate aggregations of meaning. Without repeating the rigorous Mahayana Buddhist assertions of the Madhyamika school concerning self that I quoted above (“It neither is, nor is not” etc.), Giorno’s poetry of this period contains lines and stanzas that are recognizable cognitive patterns, which may be said to exist phenomenologically and relatively, without requiring any assertion that the provisional self which experiences or thinks these thoughts exists in any absolute sense. They are phrases that are “found” in the mind and in everyday speech and culture, and they mimic the fluttering discontinuities of cognition itself, phrases and ideas that never definitively appear, but repeat and refract discontinuously before being overlaid with further thought-phrases. Giorno’s poetry suggests thought as it appears to a meditator who has been instructed neither to grasp or hold onto particular thoughts, nor to push thoughts away or repress them, but rather to let thoughts arise in the mind in a natural way, coming and going, arising into awareness without attraction or aversion. In these poems, Giorno becomes a bricoleur of his own thoughts—as perhaps every poet is.

Giorno gave up using appropriated or found texts, as well as the use of the double column page in the early 1980s, preferring to work directly with whatever arises in his mind.<sup>12</sup> Nevertheless, the lack of identification of the meditator with the thoughts that apparently constitute the self opened up new uses of found materials, since if self is groundless, “other” too must be groundless. Self and other construct themselves reciprocally in impermanent fluxes. The very possibility of appropriation relies on the impossibility of any object defining or constituting itself entirely from its own side. All subject-object relations in a sense involve the appropriations of objects, and appropriation is itself an act by which the subject attempts to constitute itself through a performance of apparent agency. In this sense, the apparition of subject and object occur through their mutually dependent co-arising (to use Buddhist terminology). Giorno’s exploration of this dynamic is facilitated by his use of the second person as the mode of address in many of his poems. This “you” is a dissociating “I.”

Giorno’s use of transgressive, provocative, or pornographic materials must be understood within this context: that all thoughts that arise in the mind are in a sense free, including the most obscene and mundane ones. Giorno recently commented to me on this issue: “I’m

a gay man living in this world in the 1990s. What I did in my everyday life was what everyone else did. So if it seems like rough S&M images, difficult images, it’s what the world is made of. I wasn’t trying to create something that was other than what it is. Those images seem like non-Buddhist images as they probably are, but I’ve never thought of myself as a Buddhist poet or a non-Buddhist poet. I’m just a poet! (*sounds exasperated*) So all those images were just the world around me. And the point of it all was that these images are just as empty as anything, everything else is empty.... These images are no different from something that appears to be solid, like me sitting on this chair. Or an image that appears on a page. It’s just as empty. And I worked with that concept, never saying the words that I’m saying now, but in the context of why they’re in poems it’s about that, their empty nature being the empty nature of all phenomena.” Furthermore, to use these images in the poem as found material is in a sense to liberate them. And this liberation is an act of compassion, in the Buddhist sense, of removing fear and attachment from a particular thought. “Compassion for gay men and gay women has been the object of my life’s work. Even before I knew what I was doing, I was doing it. Before I knew that what was arising in my heart was called compassion. Those early 1960s poems that were pornographic, in your face, were intended to break all concepts. I wanted to liberate myself and the poem, so that everyone would be free.”<sup>13</sup> These “obscene” images are thoughts that arise in the mind and therefore, from a Buddhist point of view, they are inherently free, stainless. By including them in a poem, Giorno enacts the liberation of thoughts that is part/goal of his meditation practice. But these are not just any thoughts, they’re the thoughts of a gay man in New York City at a particular time and insofar as society considers these thoughts taboo or wrong, the articulation of these thoughts is transgressive, and the claim to the liberation of these thoughts a political one. In pre-Stonewall USA, where the mere statement of gay male desire or identity was a radical act, this was particularly the case. From the 1970s onward, Giorno’s point of view seems more ambiguous. Certainly there’s a hedonistic and spiritual celebration of the pleasures of sex and drugs. On the other hand, as the introduction to *Cancer in My Left Ball* suggests, these same pleasures could also be considered poisons, driven by attachment etc. The poems show: “The cause of suffering in the American body, pictures of New York hells and heavens with cocksucking hunger-ghosts and elephants inside our loves. Endless thought saturation making our minds into prisons for the survival of those poison pictures. It’s what we’re dying of America!”<sup>14</sup>

In a deeper sense, as Giorno says above, these fantasies, images, and acts are neither good nor bad, they simply are. Yet they are presented in an accurate way, honestly, articulating pleasure when it’s there, but neither celebrating nor denigrating them from any particular ideological position. There’s a lot of confusion in the poems, moments of pleasure followed by moments of suffering. The juxtaposition of spiritual and pornographic imagery reflects an aspiration that these pleasures may be purified (of any fear or attachment surrounding them, rather than “sin” in a Christian sense), and perhaps that the surface of the poem itself may be a space of purification, a place where things are purified and are revealed in their emptiness, which is the emptiness of all phenomena. This is particularly evident in a poem like *Shit Piss Blood Pus and Brains* in which appropriations from radio songs, newspapers, weather, stock reports and other images of the Me generation’s obsession with the good life, beauty, money, sex and power slowly decay as the narrator is overwhelmed by fears of getting old, and with paranoid and obsessive

thoughts. Towards the poem’s end, the narrator has a vision of his own death and a *Tibetan Book of the Dead* like vision of sunyata/emptiness, whose attributes are listed as “clear... vacuous... without duality... transparent... timeless... uncompounded... unimpeded... colourless... naked... immaculate... not made of anything... being void.”<sup>15</sup> This liberating (into) emptiness is:

|                                        |                                                 |                                                 |
|----------------------------------------|-------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
|                                        | without<br>anything<br>that can be<br>indicated | without<br>anything<br>that can be<br>indicated |
| without anything that can be indicated | without anything that can be indicated          | without anything that can be indicated          |
|                                        | without<br>words                                | without<br>words                                |
|                                        | without words                                   | without words                                   |
|                                        | without words,                                  | without words,                                  |
|                                        | not                                             | not                                             |
|                                        | to be realized                                  | to be realized                                  |
|                                        | through                                         | through                                         |
|                                        | effort                                          | effort                                          |
|                                        | not to be realized                              | not to be realized                              |
|                                        | through                                         | through                                         |
|                                        | effort                                          | effort                                          |
| not to be realized through effort      | not to be realized through effort               | not to be realized through effort               |
|                                        | without                                         | without                                         |
|                                        | anything                                        | anything                                        |
|                                        | to be done                                      | to be done                                      |
|                                        | without anything                                | without anything                                |
|                                        | to be done                                      | to be done                                      |
| without anything to be done,           | without anything to be done,                    | without anything to be done,                    |
|                                        | inconceivable                                   | inconceivable                                   |
|                                        | inconceivable                                   | inconceivable                                   |
|                                        | inconceivable                                   | inconceivable                                   |
|                                        | and unceasing                                   | and unceasing                                   |
|                                        | in flow                                         | in flow <sup>16</sup>                           |

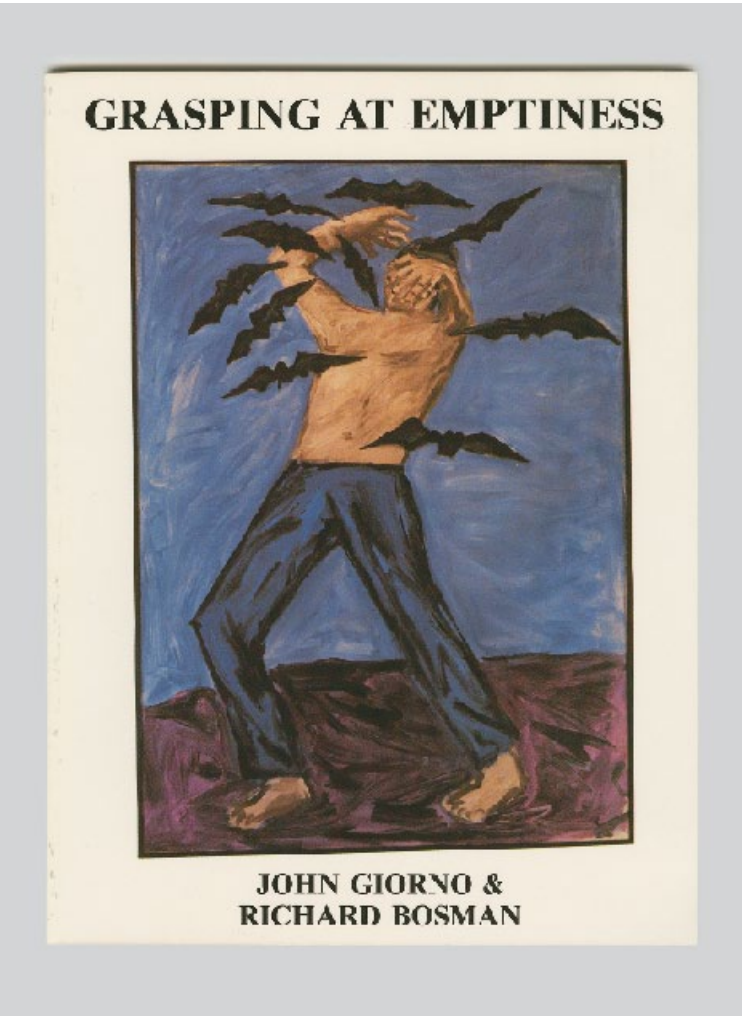
The poem does not end with this vision of emptiness and liberation, though, shifting instead to a section on dreaming, and finishing with the question: “Where do your dreams go?” Giorno’s poems are realistic in the sense that they acknowledge the failure (for now) of these sadhanas, the pervasive, continuing presence of suffering, the continual drive towards new pleasures and distractions, as well as the occasional moments of true bliss and wisdom.

Giorno’s poems, although “just poems,” are concerned with a three-fold liberation. First, they articulate an aesthetic liberation that frees words and other semantic units so that they can be apprehended anew, as if being come to for the first time, in the tradition of the twentieth-century avant-gardes. Second, they announce a political liberation that aims at freeing particular meanings, events, identities and understandings from prejudice and injustices, in the tradition of the radical political movements that arose in the 1960s around the world. And finally, Giorno calls for a spiritual liberation that aims at removing all attachment and fear from inherently empty phenomena, including the words that manifest in a poem, in the tradition that the Buddha taught. These liberations are interdependent, simultaneous, and, from an absolute point of view, neither existent nor non-existent, never having been attained or not attained.

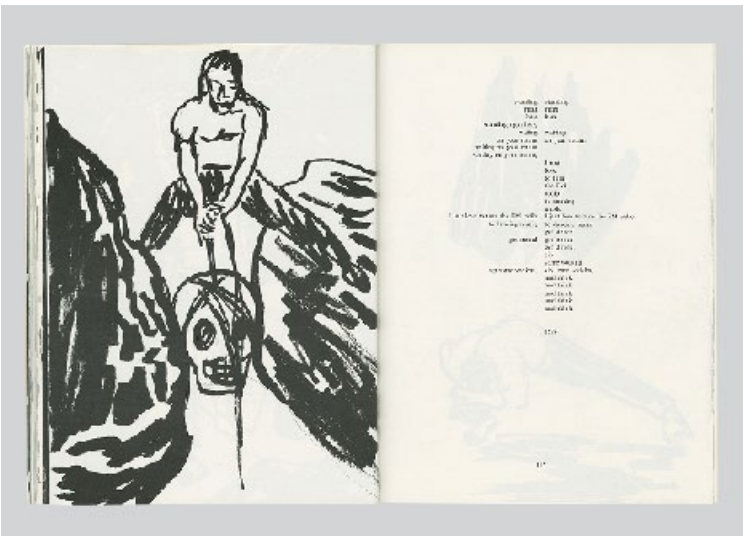
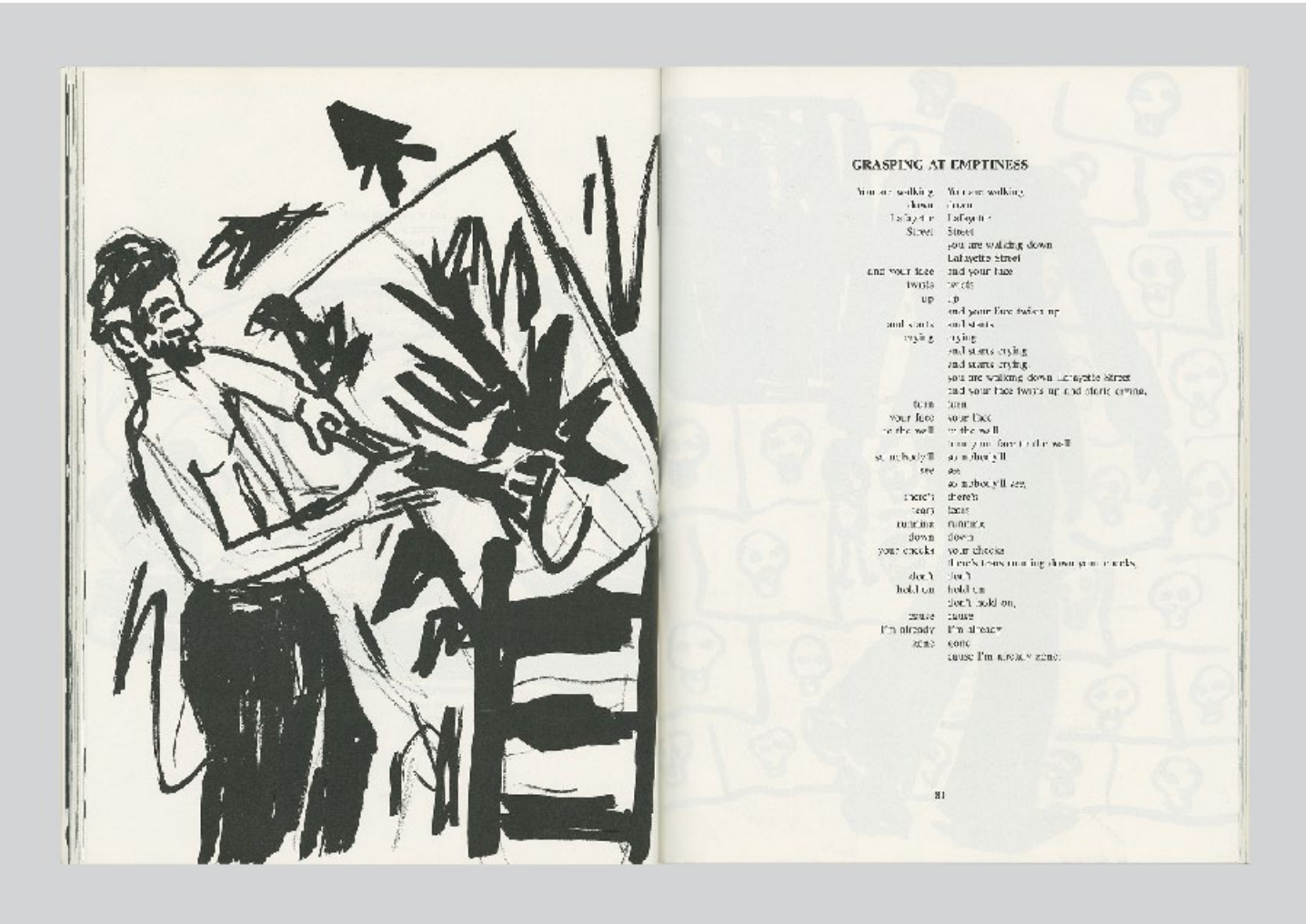
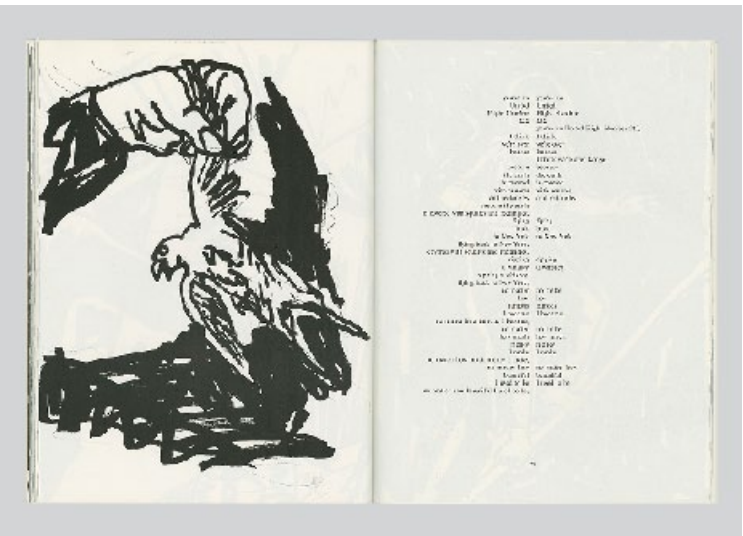


One can compare Giorno’s stance to that taken by queer theorist Lee Edelman in his recent book *No Future: Queer Theory and the Death Drive*.<sup>17</sup> Both formally and thematically, Giorno’s poetry embodies many of the qualities that Edelman is interested in: the value of repetition over normative fantasies of a future (thus “no future”); the iterability of desire as a bare expression of the death drive affirmed as such; the rejection of a future-oriented politics in favor of “living with negativity.” But the differences between Edelman’s Lacan-derived, psychoanalytical model and Giorno’s poetry are also instructive—especially for those seeking to articulate a queer politics that continues to refuse homo and heteronormative political fantasies, but who struggle with the apparent impasses of Edelman’s borderline-nihilistic commitments. (Self) exposure to emptiness is not simply neutral: since emptiness is synonymous with interdependence, it implies compassion for oneself and for others, which may be said to be immanent to emptiness or negativity “itself.” There is really nothing to hold onto: and that is true for ourselves and others. Yet the drives are “unceasing / in flow.” What to do: “The world just makes me laugh” (*Welcoming the Flowers*).<sup>18</sup>

<sup>1</sup> Rick Fields, *How the Swans Came to the Lake: A Narrative History of Buddhism in America* (Boston, MA: Shambhala, third ed., 1992), 273-338.  
<sup>2</sup> For an overview of the Beats relationship to Buddhism, see: Carole Tonkinson, *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation* (New York: Tricycle, 1995).  
<sup>3</sup> “Winston Leyland Interviews John Giorno,” in *Gay Sunshine Interviews, Vol. 1*, Winston Leyland (ed.) (San Francisco, CA: Gay Sunshine Press, 1978), 132.  
<sup>4</sup> John Giorno, *Balling Buddha* (New York: The Kulchur Foundation, 1970).  
<sup>5</sup> W.Y. Evans-Wentz, *The Tibetan Book of the Dead* [1927] (Oxford U.P., fourth edition, 2000); *Tibetan Yoga and Secret Doctrines* [1935] (Oxford U.P., third edition, 2000).  
<sup>6</sup> For details on the Nyingma tradition, see: Dudjom Rinpoche, *The Nyingma School of Tibetan Buddhism: its Fundamentals and History* (Boston, MA: Wisdom, 1991).  
<sup>7</sup> John Giorno, *Cancer in My Left Ball* (Barton, VT: Something Else Press, 1973).  
<sup>8</sup> John Giorno, *Poems*, (New York: Mother Press, 1967).  
<sup>9</sup> Chögyam Trungpa, *Orderly Chaos: The Mandala Principle* (Boston, MA: Shambhala, 1991), 125.  
<sup>10</sup> All otherwise unattributed quotes from Giorno are taken from an interview with the author, conducted in New York City, March 10, 2005.  
<sup>11</sup> John Giorno, *Grasping at Emptiness* (New York: The Kulchur Foundation, 1985).  
<sup>12</sup> For some of Giorno’s poems from this period, see: John Giorno, *You Got to Burn To Shine* (New York: High Risk, 1994).  
<sup>13</sup> “John Giorno Interviewed by Winston Leyland,” in *Queer Dharma: Voices of Gay Buddhists*, Winston Leyland (ed.), (San Francisco, CA: Gay Sunshine Press, 1998), 275.  
<sup>14</sup> John Giorno, *Cancer...*, *op. cit.*, intro.  
<sup>15</sup> John Giorno, *Shit Piss Blood Pus and Brains* (Philadelphia, PA: Painted Bride Quarterly Press, 1977), 45-46.  
<sup>16</sup> *Ibid.*, 46-47.  
<sup>17</sup> Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Raleigh, NC: Duke U.P., 2004).  
<sup>18</sup> John Giorno, *Subduing Demons in America: Selected Poems, 1962-2007*, Marcus Boon (dir.), (New York: Soft Skull, 2008), 377-381.



JOHN GIORNO  
GRASPING AT EMPTINESS  
[THE KULCHUR FOUNDATION,  
NEW YORK, 1985]  
COUVERTURE ET PAGES INTÉRIEURES /  
FRONTCOVER AND INNER PAGES  
ILLUSTRATIONS DE /  
ILLUSTRATIONS BY RICHARD BOSMAN  
Courtesy John Giorno Collection,  
John Giorno Archives,  
Studio Rondinone (New York)







UGO RONDINONE

**STILL-LIFE-  
(JOHN'S FIREPLACE)**  
[2008]

FONTE DE BRONZE, PEINTURE /  
CAST BRONZE, PAINT  
366,5 x 239 x 84 CM

Photo: Stefan Altenburger  
Courtesy de l'artiste / of the artist  
& Galerie Eva Presenhuber (Zurich)





THE TIBET CENTER INC.

A BENEFIT

John Giorno

Steve Katz

Anne Waldman

Robert Wilson

Rudy Wurlitzer

Philip Glass

Dickie Landry

Meredith Monk

C. Palestine

Steve Reich

Tuesday, Feb. 25 at 8:30 p.m.

Suggested Minimum Donation \$3.00.

WASHINGTON SQUARE UNITED METHODIST CHURCH, 135 W. 4 St.

for information call

989-4953.

Benefit on Tuesday

For Dudjom Rinpoche

A number of lower Manhattan avant-gardists will gather Tuesday night for a benefit performance honoring the American visit of Dudjom Rinpoche, the Tibetan Buddhist leader.

The event will take place at Town Hall at 8:30 P.M., with tickets available now at the box office. Among the artists scheduled to appear are John Cage, Jackie Curtis, John Giorno, Philip Glass, Les Levine, Taylor Mead, Meredith Monk, Patti Smith, Anne Waldman and Robert Wilson.

Koussovitzky Fund

GIORNO POETRY SYSTEMS INSTITUTE, INC.

PRESENTS A BENEFIT FOR THE VISIT TO THE UNITED STATES OF

His Holiness Dudjom Rinpoche

THE HEAD OF THE CHENPO KASHOGU OF THE 14th KARMA



MICHAEL BROWNSTEIN • WILLIAM S. BURROUGHS • ALLEN GINSBERG

JOHN GIORNO • PHILIP GLASS • JOAN JONAS • LES LEVINE

CHARL EMAGNE PALESTINE • ED SANDERS • ANNE WALDMAN • ROBERT WILSON

ST. MARKS CHURCH, 230 W. 8 & 10th St. NEW YORK CITY

WEDNESDAY, OCTOBER 29, 1975, 8:30 PM

1-800-451-1095

Affiche sérigraphiée pour /  
Silkscreen poster for  
«The Tibet Center Inc.  
A Benefit»  
[New York, 1973]  
81 × 58,5 cm

Coupure de presse /  
Clipping «Benefit  
on Tuesday for Dudjom  
Rinpoche» in The New York  
Times [New York, 1976]

Affiche sérigraphiée pour /  
Silkscreen poster for  
«A Benefit for the Visit  
to the United States  
of His Holiness Dudjom  
Rinpoche»  
[New York, 1975]  
74 × 52 cm  
Design graphique /  
Graphic design : Les Levine

John Giorno et Nyichang  
Rinpoché à 4200 mètres  
d'altitude / John Giorno  
and Nyichang Rinpoche  
at 14,000 feet [Darjeeling,  
octobre / October 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
Photographic print  
in black and white  
12,7 × 17,8 cm  
Photo : Dhammadipo  
(John Mills)

—  
Toutes les images /  
All images :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives,  
Studio Rondinone  
(New York)







John Giorno pendant  
une cérémonie avec  
Sa Sainteté Dodrup  
Chen Rinpoché /  
*during a ceremony  
with His Holiness Dodrup  
Chen Rinpoche* au /  
*at the Bunker, 222 Bowery*  
[New York, 24 juin /  
*June 1989*]  
Épreuve photographique /  
*Photographic print*  
Photo: DR

Khenpo Palden Sherab,  
Khenpo Tsewang,  
Manjushri Wang en visite  
au Bunker / *visiting the  
Bunker* [New York, 8 juin /  
*June 1991*]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
*Photographic print in color*  
15,2 × 10,2 cm  
Photo: DR

—  
Toutes les images /  
*All images:*  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)



« Quand on est bouddhiste, on travaille la méditation de l'esprit, et avec l'entraînement, on l'habitude à prendre conscience du vide de sa nature. Étrangement, c'est ainsi que je fais des poèmes ! C'est sans doute cette capacité progressive à voir ce qui jaillit de l'esprit, comment les choses émergent et quelle est leur nature, qui rend le bouddhisme si séduisant pour les poètes. » (John Giorno)

L'influence spirituelle du bouddhisme dans la vie de John Giorno commence en 1956, pendant ses études à l'université de Columbia. Suite à plusieurs voyages en Inde dans les années 1970, il découvre le bouddhisme tibétain et devient l'élève de Dudjom Rinpoché (1904-1987), maître de l'ordre nyingmapa, dont il contribue activement à la diffusion aux États-Unis. Chaque nouvel an, depuis 1986, il accueille devant l'immense cheminée de son loft du Bowery maîtres et disciples bouddhistes pour

la cérémonie traditionnelle du feu durant laquelle on se débarrasse des obstacles de l'année écoulée afin d'accueillir la nouvelle. En 2007, Ugo Rondinone réalise un moulage à taille réelle de cette cheminée dans sa série *still.life*. Coulée dans le bronze, la sculpture est peinte de façon réaliste et ici exposée face à l'autel personnel de Giorno, orné d'un somptueux brocart de Bénarès (Inde). Un ensemble exceptionnel de peintures et sculptures tibétaines issues des collections du Musée national des arts asiatiques – Guimet met à l'honneur l'ordre nyingmapa auquel appartient Giorno, notamment la figure fondatrice de Padmasambhava qui contribua au développement initial du bouddhisme au Tibet en enseignant une de ses formes ésotériques.

F.O.



“When you’re a Buddhist, you work with your mind in meditation, and with various practices you train the mind to realize its empty nature. Strangely, that’s the way I make poems! Maybe it’s developing the ability to see what arises in one’s mind, how it arises and its nature, that makes Buddhism very sympathetic to poets.” (John Giorno) The spiritual influence of Buddhism in John Giorno’s life started in 1956, when studying at the University of Columbia. After several trips to India during the 1970s, he discovered Tibetan Buddhism and became a disciple of Dudjom Rinpoche (1904-1987), master of the Nyingmapa lineage, which he actively helped to promulgate in the United States. Every new year, since 1986, he has welcomed, in front of the huge fireplace in his Bowery loft, Buddhists masters and students for the traditional fire ceremony, during which the obstacles of the previous

year are sloughed off, so as to usher in the new one. In 2007, Ugo Rondinone produced a life-size cast of this fireplace in his series *still.life*. Cast in bronze, this sculpture has been painted realistically and here displayed in front of Giorno’s personal shrine, decked with a sumptuous brocade from Benares (India). An exceptional series of Tibetan paintings and sculptures from the collections of the Musée National des Arts Asiatiques – Guimet honours the Nyingmapa lineage, to which Giorno belongs, in particular the founding figure Padmasambhava, who contributed to the initial development of Buddhism in Tibet by teaching one of its esoteric forms there.

F.O.







Page précédente /  
Previous page  
Sanctuaire au Bunker  
en l'honneur de Chenrezig  
Wang / Bunker shrine after  
Chenrezig Wang [New York,  
28 septembre /  
September 1991]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
Photographic print in color  
10,16 × 15,24 cm  
Photo : John Giorno

John Giorno,  
Khenpo Palden Sherab,  
Khenpo Tsewang,  
Lama Rinchen Phuntsok  
& Amala pendant  
la cérémonie Fire Puja  
en l'honneur de Guru  
Rinpoché au Bunker /  
holding Fire Puja  
ceremony for Guru  
Rinpoche at the Bunker  
[New York, 9 août /  
August 1992]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
Photographic print in color  
10,2 × 15,2 cm  
Photo : DR

Cérémonie / Ceremony  
Minling Dorsem Fire Puja  
[New York, 1<sup>er</sup> janvier /  
January 1st 2002]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
Photographic print in color  
14,9 × 10,2 cm  
Photo : DR

—  
Toutes les images /  
All images :  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)

## John Giorno et l'école nyingmapa du bouddhisme tibétain

*par Vivian Kurz*

● La vie de John Giorno reflète à bien des égards les grandes tendances de sa génération, des années 1950 à nos jours. L'intérêt de John pour le bouddhisme se manifeste en 1956 alors qu'il suit des études de littérature, avec une option en études asiatiques, au Columbia College de New York. Il a pour professeurs William Theodore de Bary et Alan Wilson Watts. Il s'initie alors à la méditation selon les traditions du Japon et du sud de l'Inde.

Dans les années 1970, l'intérêt pour le dharma commença à germer en Amérique. John fut naturellement attiré par les pratiques de méditation du bouddhisme tibétain plutôt que par sa dimension culturelle exotique qui fascinait tant de gens dans les années 1970. Parmi ceux de sa génération qui voyagèrent en Inde, il fut l'un des rares à avoir la chance de rencontrer les plus grands maîtres du bouddhisme tibétain du xx<sup>e</sup> siècle.

Il se rendit pour la première fois en Inde en 1971, et séjourna pendant six mois dans les villes du nord du pays, où s'étaient récemment exilés les lamas tibétains, après l'invasion du Tibet par la Chine. À Darjeeling, il eut la chance incroyable de rencontrer Dudjom Rinpoché.

Dudjom Rinpoché (1904-1987) était un maître universellement vénéré de la lignée nyingmapa (l'une des quatre grandes écoles ou traditions du bouddhisme tibétain). C'était un auteur prolifique et un spécialiste méticuleux, un professeur accompli,

un *tülkou* (un lama réincarné) et un *tertön* (un « découvreur de trésors »). En 1960, il fut nommé à la tête de la lignée nyingmapa.

John ressentit immédiatement un fort lien avec lui et avec ses enseignements. Il lui demanda d'être son maître spirituel, fut accepté comme son élève et commença ainsi sa pratique du bouddhisme tibétain.

De retour aux États-Unis, John poursuivit ses études avec l'éminent lama Chögyam Trungpa Rinpoché, l'un des premiers maîtres tibétains à rendre accessible le bouddhisme aux Occidentaux. Chaque année, il faisait une retraite stricte d'un mois, pratiquant les techniques de méditation apprises de Dudjom Rinpoché.

En 1973, lors d'un nouveau voyage en Inde pour rencontrer Dudjom Rinpoché et faire une retraite spirituelle, John reçut les enseignements des importants maîtres bouddhistes tibétains qu'il avait rencontrés précédemment, comme Kangyur Rinpoché, Dilgo Khyentsé Rinpoché, Dodrup Chen Rinpoché et Chatrel Yeshe Dorje Rinpoché – des maîtres parmi les plus accomplis du bouddhisme tibétain du xx<sup>e</sup> siècle.

Des amis américains du Nouveau-Mexique et du Wyoming demandèrent à John de se faire leur ambassadeur et de solliciter Dudjom Rinpoché de bien vouloir venir aux États-Unis y établir une communauté de réfugiés tibétains. Aussi, quand John se rendit au Népal en 1975, il présenta l'invitation – qui fut assez étonnamment acceptée.

Lorsque Dudjom Rinpoché et sa famille arrivèrent à New York l'année suivante, John lui demanda de fonder un centre de méditation aux États-Unis. Et une nouvelle aventure commença, bien différente de la vie de John en tant que poète et personnalité reconnue sur la scène artistique new-yorkaise.

L'une des incroyables facettes de John est sa passion et son énergie, alors toute dédiée à partager avec les autres le courant nyingmapa du bouddhisme tibétain et à faciliter son implantation dans une nouvelle culture. Lorsqu'il s'agit de suivre sa vision, John est déterminé et obstiné.

Son enthousiasme est contagieux et, avant de comprendre ce qu'il m'arrivait, je me retrouvais dans cette étrange aventure avec John et deux autres amis, à diriger un centre bouddhiste tibétain à New York. J'étais la seule femme à la direction avec trois hommes puissants et très expérimentés : l'artiste Les Levine, l'écrivain Rudi Wurlitzer et John. Nous formions une équipe bien improbable pour s'occuper d'un centre du dharma, mais nous avons essayé de faire de notre mieux.

John et moi devions partir de zéro pour créer un cadre confortable et traditionnel pour Dudjom Rinpoché, sa famille et ses étudiants. Nous avons tout fait, de la couture de brocards et de décorations à l'hébergement des lamas et de leurs familles, mais aussi à la peinture des salles – trois couches étant parfois nécessaires pour obtenir la bonne couleur –, etc.

John m'appelait à toute heure du jour et de la nuit, « à propos du brocart sur le trône », des enseignements à demander, du fonctionnement du centre, ou de tout ce qui était encore nécessaire. Il voulait que tout soit parfait, tant pour les enseignants que pour les étudiants.

Et cela a continué. Nous avons acheté une *brownstone* à New York, que nous avons appelée Yeshe Nyingpo, pour en faire un foyer et un centre permanents pour Dudjom Rinpoché. Dans l'État de New York, nous avons acheté un terrain et des bâtiments pour un centre de retraite (Orgyen Chö Dzong). Nous voulions





présenter l’enseignement authentique sous tous ses aspects. Au fil des ans, plus de mille cinq cents personnes aux États-Unis ont pu rencontrer et recevoir directement les enseignements de Dudjom Rinpoché.

L’esprit intrépide et l’énergie de John Giorno sont communicatifs et c’est aussi la clé de son succès en tant que pratiquant. La force de ses engagements envers ses maîtres et sa pratique du bouddhisme sont restées fondamentales dans sa vie. Il menait en même temps la vie d’un poète et d’un performeur dans le monde de l’art, à New York et en Europe.

John vivait dans un loft, une ancienne Y.M.C.A. sur le Bowery. Avant la création de Yeshe Nyingpo, Thinley Norbu Rinpoché (le fils de Dudjom Rinpoché) y enseigna ce qui constitua les fondements de son premier livre, *The Small Golden Key*<sup>1</sup>. William Burroughs vivait dans le même bâtiment et, quand il déménagea dans le Kansas, John reprit ce fameux « Bunker<sup>2</sup> ». En 1987, John le transforma en un lieu d’hébergement et d’enseignement pour les maîtres et professeurs de passage<sup>3</sup>.

Le Bowery n’était pas alors ce qu’il est aujourd’hui, avec son musée luxueux, ses galeries d’art, ses cafés chics et ses boutiques. À l’époque, le Bowery était synonyme de clochards et de désespoir – et du meilleur centre de dharma de New York dans le loft de John. Nous enjambions les bouteilles de whisky et frôlions les ivrognes appuyés contre la porte pour entrer dans le bâtiment de John et écouter les enseignements...

Depuis vingt-huit ans, durant trois jours à chaque nouvel an, John ouvre son loft à Khenpo Palden Sherab et Khenpo Tsewang (deux érudits et professeurs tibétains qui vivent aux États-Unis) et à leurs élèves pour une cérémonie traditionnelle du feu, consistant à purifier la vieille année des obstacles et à accueillir la nouvelle.

Au cours de ces nombreuses années, l’engagement profond de John envers le dharma n’a jamais flanché et il ne cesse de conserver sa passion pour la pratique et l’apprentissage. C’est un authentique artiste *downtown*, pleinement engagé, et un pratiquant dévoué. Et il est tout à fait unique en cela.

Il est donc tout à fait normal qu’il y ait une salle de sanctuaire dans l’audacieuse exposition « I Love John Giorno ». Elle est là pour représenter une partie importante de la vie de John Giorno, pour manifester ce que le bouddhisme tibétain signifie pour lui et honorer tout ce qu’il a fait pour aider à sa diffusion en Occident.

Juillet 2015

Traduit par Adel Tincelin

<sup>1</sup> Thinley Norbu Rinpoché, *The Small Golden Key* (Shambhala Publications, Boston, 1977).  
<sup>2</sup> À son retour d’Europe, William Burroughs finit par trouver un appartement au 222 Bowery, affectueusement surnommé le « Bunker ». Le bâtiment était un gymnase de la Y.M.C.A. partiellement reconverti, avec ses casiers et ses douches communes.  
<sup>3</sup> De 1976 à 2015, de nombreux lamas nyingmapa enseignèrent au 222 Bowery : Thinley Norbu Rinpoché, Sakya Trindzin, Yangthang Rinpoché, Penor Rinpoché, Dudrup Chen Rinpoché, Trogawa Rinpoché, Khenpo Jigme Phuntsok, Lama Tarchin Rinpoché, Druk Chen Rinpoché, Dzongzar Khyentsé Rinpoché, Chagdud Rinpoché, Namkai Norbu Rinpoché, Jigmé Khyentsé Rinpoché, Khenpo Palden Sherab et Khenpo Tsewang.

## John Giorno and the Nyingma Lineage of Tibetan Buddhism

by Vivian Kurz

In many ways John Giorno’s life is a reflection of major trends of his generation over the decades from the 1950s until today. John’s interest in Buddhism started as a student in 1956 when he majored in Literature and minored in Asian studies at Columbia College in New York. His professors were William Theodore de Bary and Alan Wilson Watts. He began practicing meditation in the Japanese and South Indian traditions.

In the 1970s, interest in Dharma began to grow in America. John was naturally drawn to the meditation practices of Tibetan Buddhism rather than to its exotic cultural side that fascinated so many people in the 1970s. Among his generation who traveled to India, he was one of the fortunate few to meet the greatest Tibetan Buddhist teachers of the 20<sup>th</sup> century.

He first went to India in 1971 to the northern cities where the Tibetan lamas had recently fled in exile from Tibet after the Chinese invasion of their country. He stayed for six months and, in Darjeeling, he had the amazing luck to meet Dudjom Rinpoche.

Dudjom Rinpoche (1904–1987) was a universally revered master of the Nyingma lineage (one of the four major schools or traditions in Tibetan Buddhism). He was a prolific author and meticulous scholar, an accomplished teacher, a *tulku* (reincarnate lama), and a *tertön* (“treasure revealer”). In 1960, he was appointed to be the head of the Nyingma lineage.

John felt an immediate and strong connection with him and his teachings. He asked him to be his spiritual teacher, was accepted as his student and, thus, his Tibetan Buddhist practice began.

Back in the United States, John continued his studies with the noted Tibetan Lama and teacher Chogyam Trungpa Rinpoche who was a pioneer in making Buddhism accessible to Westerners. Every year he did a strict month-long retreat practicing the meditation techniques he had learned from Dudjom Rinpoche.

Returning to India in 1973 to meet Dudjom Rinpoche and do a retreat, John received teachings from important Tibetan Buddhist teachers he had met previously, such as Kangyur Rinpoche, Dilgo

Khyentse Rinpoche, Dodrup Chen Rinpoche, and Chatrel Yeshe Dorje Rinpoche. These were some of the most accomplished masters of Tibetan Buddhism in the 20<sup>th</sup> century.

American friends from New Mexico and Wyoming asked John to be their Ambassador and deliver a request to Dudjom Rinpoche to come to the United States and establish a Tibetan refugee community. So when John returned to Nepal in 1975 he presented the invitation and, surprisingly enough, it was accepted.

When Dudjom Rinpoche and his family arrived in New York the next year, John asked him to establish a meditation center in the United States. And a new journey began, quite different than John’s life as a poet and well-known presence in the New York art scene.

One amazing aspect of John is his passion and energy; now it was directed to sharing the Nyingma lineage of Tibetan Buddhism with others and planting it in a new culture. When it comes to following his vision, John is determined and stubborn.

His enthusiasm is catching and, before I knew it, I had entered into the strange adventure of running a Tibetan Buddhist center in New York City with John and two other friends. I was the only woman on the board with three powerful, very worldly men: the artist Les Levine, the writer Rudi Wurlitzer, and John. We were indeed an unlikely team to run a Dharma center, but we tried and did the best we could.

John and I had to work from scratch to create a comfortable and traditional setting for Dudjom Rinpoche, his family, and students. We did everything from sewing brocades and decorations, to hosting lamas and their families, to repainting rooms, sometimes three times to get the right color, and so on.

John would call me at all hours of the day and night, “about the brocade on the throne,” or what teachings to request, how to make the center work, what else was needed. He wanted to make it perfect for both the teachers and students.

And so it continued: We bought a brownstone in New York to be a permanent home and center for Dudjom Rinpoche, and named it Yeshe Nyingpo. In New York State we purchased land and buildings for a retreat center (Orgyen Chö Dzong). We wanted to present the authentic teaching in all its aspects. Over the years over 1,500 people were able to meet and take teachings directly from Dudjom Rinpoche in the United States.

John Giorno’s undaunted spirit and energy is infectious, and it is also a key to his success as a practitioner. He has kept his strong commitments to his teachers and his Buddhist practice central to his life. At the same time, he led the life of a poet and a performer in the art worlds of New York and Europe.

John lived in a loft building on the Bowery, an old former Y.M.C.A. Before the creation of Yeshe Nyingpo, Thinley Norbu Rinpoche (Dudjom Rinpoche’s son) gave the teachings there that became the bases for his first book, *The Small Golden Key*.<sup>1</sup> William Burroughs lived in the same building and when he moved to Kansas, John took over this famous “Bunker.”<sup>2</sup> In 1987, John turned it into a place for visiting teachers to stay and teach.<sup>3</sup>

The Bowery then was not what it is today, with its slick museum, art galleries, chic cafes, and boutiques. At that time, the Bowery meant bums and despair, and the best Dharma in New York at John’s loft. We would climb over the whisky bottles and nudge the drunks leaning against the gate in order to get into John’s building to hear the teachings...

For 28 years, every New Year for three days, John opens his loft to Khenpo Palden Sherab and Khenpo Tsewang (Tibetan scholars

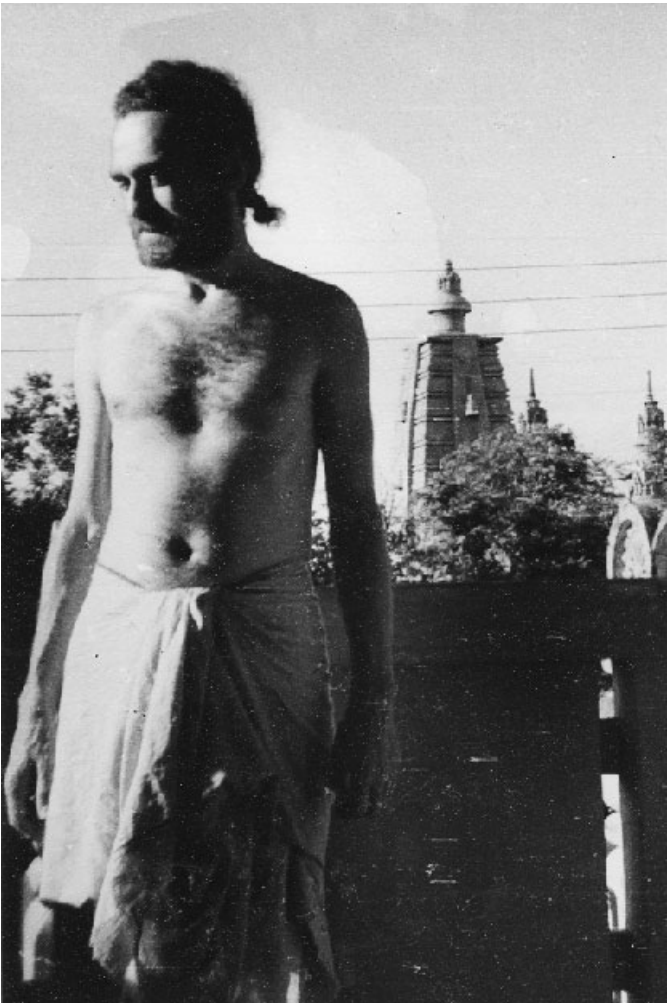
and teachers who live in the United States) and their students for a traditional fire ceremony, to rid the old year of obstacles and welcome the new.

Over these many years, John’s deep commitment to the Dharma never wavered, and he always had the passion to practice and learn. He is an authentic fully engaged downtown artist and devoted practitioner. That is truly unique.

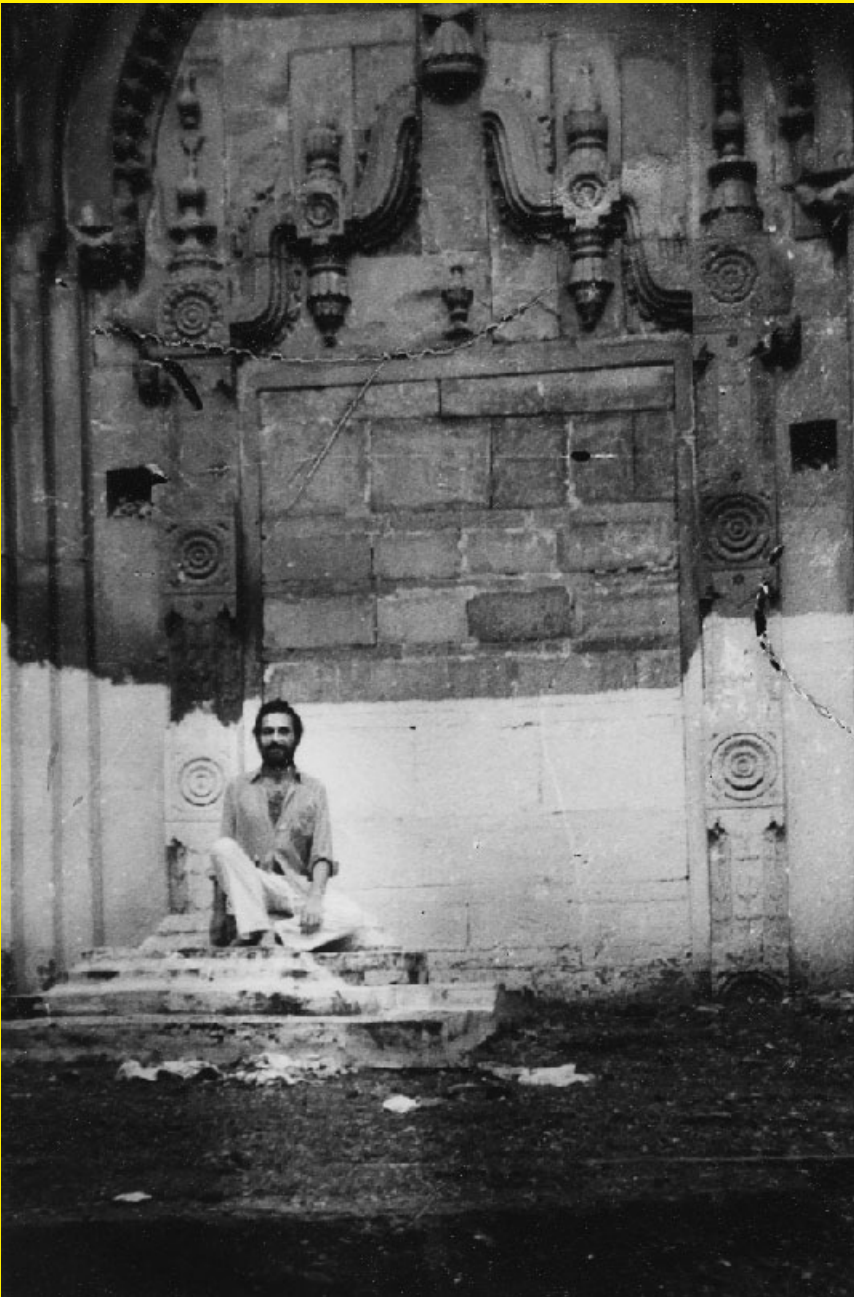
So, it is more than fitting that there is a shrine room in the “I Love John Giorno” innovative exhibition. It is here to represent a major part of John Giorno’s life, to recognize what Tibetan Buddhism means to him, and to honor all he did to help it flourish in the West.

July 2015

<sup>1</sup> Thinley Norbu Rinpoche, *The Small Golden Key* (Boston: Shambhala Publications, 1977).  
<sup>2</sup> When William Burroughs moved back to the United Sates from Europe he eventually found an apartment, affectionately dubbed “The Bunker,” on 222 Bowery. The building was a partially converted Y.M.C.A. gym, complete with lockers and communal showers.  
<sup>3</sup> From 1976 to 2015, many Nyingma lamas gave teachings at 222 Bowery: Thinley Norbu Rinpoche, Sakya Trindzin, Yangthang Rinpoche, Penor Rinpoche, Dudrup Chen Rinpoche, Trogawa Rinpoche, Khenpo Jigme Phuntsok, Lama Tarchin Rinpoche, Druk Chen Rinpoche, Dzongzar Khyentse Rinpoche, Chagdud Rinpoche, Namkai Norbu Rinpoche, Jigme Khyentse Rinpoche, Khenpo Palden Sherab, and Khenpo Tsewang.







Page précédente /  
*Previous page*  
John Giorno en sarong /  
*in sarong*  
[Sarnath, Inde / *India*,  
août / *August* 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
*Photographic print*  
*in black and white*  
8,2 × 14 cm  
Photo: Dhammadipo  
(John Mills)

John Giorno assis devant  
un temple / *sitting*  
*in front of a temple*  
[Benares, Inde / *India*,  
août / *August* 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
*Photographic print*  
*in black and white*  
8,2 × 14 cm  
Photo: Dhammadipo  
(John Mills)

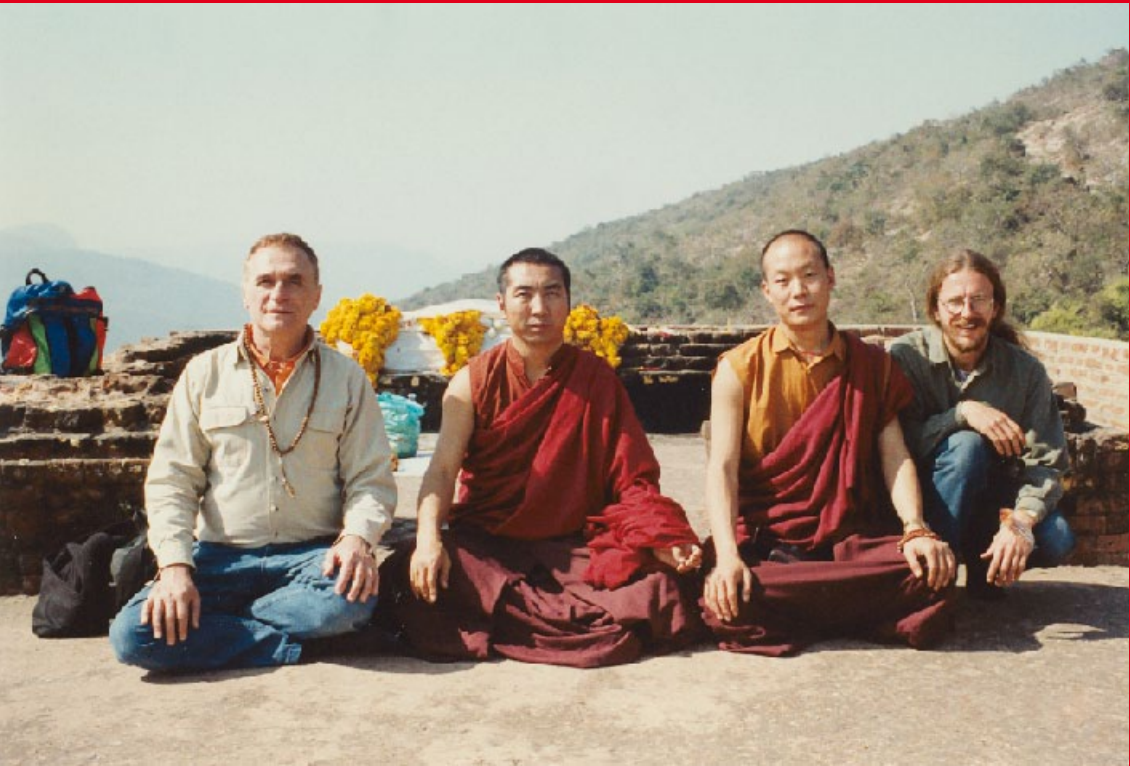
White Tara Wang,  
John Giorno,  
Sister Palmo (Fred Bedi),  
Terry Clifford, Betty  
Ann Lopate, Ric Fields  
& Arthur Mandelbaum  
au / *at* 222 Bowery  
[New York, 1975]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
*Photographic print in color*  
8,9 × 6,3 cm  
Photo: DR

John Giorno en voyage  
avec / *John Giorno trip*  
*with Khenpo Namdrol*,  
Boongaya Rajoir,  
H. H. Penor Rinpoche,  
Tsitu Katag Rinpoche  
[Vulture Peak, Rajgir,  
Inde / *India*, 20 janvier /  
*January* 1994]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
*Photographic print*  
*in color*  
10,2 × 15,2 cm  
Photo: Khanpo Namdrol

John Giorno méditant /  
*meditating* [Claremont,  
MA, 10 juin / *June* 1989]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
*Photographic print*  
*in color*  
12,7 × 18,7 cm  
Photo: Paul Alberts

John Giorno devant  
des temples /  
*in front of temples*  
[Benares, Inde / *India*,  
août / *August* 1971]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
*Photographic print*  
*in black and white*  
3,8 × 3,8 cm  
Photo: Dhammadipo  
(John Mills)

—  
Toutes les images /  
*All images:*  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)





John Giorno

GOD IS  
MAN MADE

2013-14

Yes, there is a god  
and it is man-made,  
there is a god, and it is made by man,  
all the gods are made  
by you and me,  
we create the gods and they look like us.

Yes, there was a moment  
recognizing intuitively  
the empty true nature of mind,  
beyond concepts and inconceivable,  
and then we began thinking about it  
thinking about it  
thinking about it,  
made it into ideas,  
made it concepts,  
made it into religions  
invented all the self-serving religions,  
and then we said some words,  
and said it is the word of god,  
words from god,  
and everybody believed it  
wanted to believe it,  
we created god and he looks like us.

Yes, there is no hell,  
there are no hell worlds of devils and demons,  
other than the hell inside my mind  
the hell inside my mind,  
the hell inside your mind,  
the hell you and I create around us  
the hell we create around us  
the hell we create around us,  
and take with us into death.

Yes, there is no heaven  
there are no heaven worlds  
other than the joy of you,  
heaven is living in your eyes  
living in your eyes  
living in your eyes,  
seeing everybody in the world as gods and goddesses,  
every wretched, grasping, ugly person  
is a deity  
swimming in light.

Yes, gods helping and making happy  
helping and making happy,  
demons hurting and harming  
is your own mind  
seeing itself.

Yes, at the moment of death  
at the instant of awareness,  
the gods are gone,  
if you go looking for heaven  
you are in trouble,  
the gods vanish  
within the unborn empty nature of mind,

you are liberated through  
your own self-luminous awareness,  
your own self-luminous awareness  
will always be with you.

Yes, I will always be  
with you  
I will always  
be with you  
I will always be with you  
I will always be with you  
I will always be with you.

Yes, everything is delusion, including the most sacred,  
everything is delusion, including the most profound wisdom,  
everything is delusion, including the highest most precious teachings  
which lead to the realization that everything is delusion,  
the play of emptiness  
awareness  
and bliss,  
finding it  
through yourself  
finding it through yourself  
finding it through yourself  
finding it through yourself  
self-luminous  
awareness  
ceaselessly coming.



John Giorno

DIEU EST  
FAÇONNÉ  
PAR L’HOMME

2013-2014  
Traduit par Gérard-Georges Lemaire

Oui, il y a un dieu  
et il est façonné par l'homme,  
il y a un dieu et il est créé par l'homme,  
tous les dieux sont façonnés  
par vous et moi,  
nous créons les dieux et ils nous ressemblent.

Oui, il y a un moment  
en reconnaissant instinctivement  
la vraie nature vide de l'esprit,  
au-delà des concepts et de l'inconcevable,  
et alors nous avons commencé à y penser  
à y penser  
à y penser,  
en en faisant des idées,  
en en faisant des concepts,  
en en faisant des religions  
inventées comme toutes les religions qui nous servent,  
et puis nous avons dit des mots,  
et dit le mot de dieu,  
des mots de dieu,  
et tout le monde y a cru  
voulait y croire,  
nous avons créé dieu et il nous ressemble.

Oui, il n'y a pas d'enfer,  
il n'y a pas de mondes infernaux de diables et de démons,  
autres que l'enfer dans mon esprit  
l'enfer dans mon esprit,  
l'enfer dans vos esprits,  
l'enfer que vous et moi créons autour de nous  
l'enfer que nous créons autour de nous  
l'enfer que nous créons autour de nous,  
et qui est emporté avec nous dans la mort.

Oui, il n'y a pas de paradis  
il n'y a pas de mondes paradisiaques  
autres que la joie en vous,  
le paradis vit dans vos yeux  
vit dans vos yeux  
vit dans vos yeux,  
voyant tout le monde dans le monde comme des dieux et des déesses,  
toute personne déchue, avide, laide  
est une déité  
nageant dans la lumière.

Oui, les dieux secourables et qui rendent heureux  
secourables et qui rendent heureux,  
les démons frappant et blessant  
sont dans votre esprit  
qui se regarde.

Oui, au moment de la mort  
au moment de la conscience,  
les dieux sont partis,  
si vous cherchez le paradis  
vous avez un problème,  
les dieux disparaissent  
dans la nature inengendrée et vide de l'esprit,

vous êtes libérés par  
la lumière de votre propre conscience,  
la lumière de votre propre conscience  
sera toujours avec vous.

Oui, je serai toujours  
avec vous  
je serai toujours  
avec vous  
je serai toujours avec vous  
je serai toujours avec vous  
je serai toujours avec vous.

Oui, tout est une déception, y compris le plus sacré,  
tout est une déception, y compris la sagesse la plus profonde,  
tout est une déception, y compris les plus hauts et précieux enseignements  
qui mènent à la constatation que tout est une déception,  
le jeu du vide  
conscience  
et béatitude,  
le trouvant  
en vous  
le trouvant en vous  
le trouvant en vous  
le trouvant en vous  
le trouvant en vous,  
conscience  
source de lumière  
émergeant sans fin.





# Les Nyingmapa : les plus anciens représentants du bouddhisme ésotérique au Tibet

par **Nathalie Bazin**

● Le Tibet entre dans l'histoire au VII<sup>e</sup> siècle, durant l'époque monarchique (600-842), alors que le bouddhisme est introduit dans le pays et obtient la faveur du roi Songtsen Gampo. Au siècle suivant, il s'y implante plus fortement, grâce à Padmasambhava, maître insigne originaire du Swât, région située à la frontière du Pakistan et de l'Afghanistan actuels. Réputé aussi pour la puissance de sa magie, il enseignait une forme ésotérique du bouddhisme, dénommée en sanskrit *Vajrayâna*, ou « Voie de Diamant », proposant à l'initié un processus complexe et puissant de transformation intérieure. Padmasambhava fut invité au Tibet par le roi Trisong Detsen et un premier monastère fut édifié à Samye. Vers 779, le roi conféra au bouddhisme le statut de religion officielle et, selon la tradition, un grand débat opposa vers 785 le maître tibétain Drenpa Namkha, représentant du Bön, l'ancien courant religieux autochtone qui prévalait jusqu'alors, à Padmasambhava qui en ressortit victorieux.

Le rôle majeur joué par Padmasambhava dans le développement du bouddhisme au Tibet explique la ferveur immense dont il devint l'objet dans ce pays, au sein de toutes les écoles, et ce jusqu'à aujourd'hui. C'est cependant chez celle des Nyingmapa, « Les Anciens », que sa place est la plus essentielle, et ceux-ci considèrent le maître comme à l'origine de leur ordre, créé au VIII<sup>e</sup> siècle. Les Nyingmapa ne sont néanmoins connus sous ce nom qu'à partir du XI<sup>e</sup> siècle, alors que le bouddhisme tibétain, connaissant un extraordinaire développement qui faisait suite à une période de persécutions, voyait se multiplier les écoles religieuses et les monastères.

Padmasambhava, le « Précieux Maître », ou *Guru Rinpoche* en tibétain, est donc abondamment représenté dans la peinture et la sculpture tibétaines, et aisément reconnaissable à sa coiffe aux bords relevés. Il apparaît seul [voir ill. 1] ou accompagné de ses deux disciples principales, la princesse indienne Mandâravâ et la Tibétaine Yeshe Tsogyal, qui n'était autre qu'une épouse du roi Trisong Detsen [voir ill. 2]. Celle-ci œuvra ardemment à la transmission des enseignements de Padmasambhava.

La présence de ces disciples féminines rappelle l'importance majeure que tiennent les femmes dans le courant du Vajrayâna. Associées aux concepts de Sagesse et de Connaissance, elles se révèlent être des pratiquantes, des disciples et des partenaires importantes dans la pratique ésotérique. Certaines, telle Yeshe Tsogyal, acquirent une grande renommée dans l'histoire du bouddhisme tibétain. Dans le manuscrit des *Visions secrètes du V<sup>e</sup> Dalai lama*, rédigé entre 1674 et 1681 et conservé au musée Guimet, elle apparaît à diverses reprises, ainsi que

Padmasambhava et Mandâravâ, au chef temporel et spirituel du Tibet, jouant le rôle d'initiatrice et de guide. Il faut rappeler que, selon la tradition tibétaine, nombre d'enseignements ésotériques furent reçus par les maîtres par le biais de ces expériences visionnaires. Le « Grand Cinquième », l'un des Dalai lama les plus prestigieux de l'histoire du pays, bien qu'appartenant ainsi que tous les membres de cette lignée à l'ordre des Gelugpa, eut aussi des maîtres nyingmapa et apporta à leur école un soutien actif.

Considéré au Tibet comme le « second Bouddha », Padmasambhava acquit de surcroît une dimension surhumaine, et il revêt dans l'iconographie tibétaine des formes diverses, à l'aspect paisible (roi, ascète, bouddha...) ou terrible, selon les circonstances. Ses principaux aspects symbolisent divers types d'expériences spirituelles et sont très vénérés par les Nyingmapa. Ils figurent dans la peinture, regroupés sur une même œuvre de part et d'autre de sa forme humaine habituelle [voir ill. 3], ou individuellement au sein d'une série [voir ill. 4]. Ces deux exemples du musée Guimet, légués par Alexandra David-Néel (1868-1969), évoquent l'intérêt de la célèbre exploratrice, qui parviendra à Lhasa en 1924, pour le courant nyingmapa. Sous l'aspect de Lama Sangdu, le « Maître qui condense les secrets » [voir ill. 4], Padmasambhava, de couleur bleu foncé, symbole de la vacuité, est nu, mais paré de riches bijoux, uni à sa partenaire mystique. À la partie supérieure de l'œuvre, siège Samantabhadra, « l'Universellement bon », bouddha primordial chez les Nyingmapa, de même couleur mais dénué de parures. Ce concept d'un bouddha suprême ou primordial, source de tous les enseignements, est une création du Vajrayâna.

Guru Dragmar [voir ill. 5] est l'un des aspects terribles que peut revêtir Padmasambhava, illustrant de façon spectaculaire l'énergie puissante qui doit être déployée pour neutraliser et transmuter les obstacles qui ne manquent pas de se dresser sur le chemin de l'Éveil et de l'accomplissement spirituel. Brandissant un *vajra* ou « foudre-diamant », symbole de l'Éveil, et un scorpion, dont le venin peut être destructeur, mais aussi purificateur et curatif, il plante la lame d'une dague, constituant ici la partie inférieure de son corps, dans une effigie démoniaque, allongée à l'intérieur d'un triangle sacrificiel. L'effigie est ainsi « libérée » des éléments négatifs qu'elle renferme. La dague, objet rituel doté d'un très riche symbolisme, possède donc une fonction salvatrice, et elle est emblématique de la tradition nyingmapa. Padmasambhava aurait été l'un des principaux artisans de la diffusion au Tibet des enseignements de la « dague de diamant » (*vajrakîla*).

Selon la tradition, le Précieux Maître dissimula de nombreux enseignements nommés en tibétain « trésors spirituels » ou *terma*, destinés à être redécouverts plus tard, à des moments propices. Les *terma* sont ainsi, depuis le XI<sup>e</sup> siècle, caractéristiques du courant nyingmapa, et jusqu'à nos jours se sont succédé de multiples « découvreurs de trésors » ou *tertön*, considérés comme des réincarnations de disciples de Padmasambhava. Ils apparaissent dans les peintures, tel le fameux Guru Tchöwang (1212-1270) [voir ill. 4, angle supérieur droit], qui découvrit le *terma* de Lama Sangdu, et dont l'épouse spirituelle fut la plus importante des *tertön* féminins. Les *terma* sont néanmoins présents aussi dans le Bön et il faut souligner la relation privilégiée qui unit Nyingmapa et Bönpo dont la tradition, antérieure au bouddhisme, est très ancienne. Tsewang Ridzin (VIII<sup>e</sup> siècle),



fils et successeur du maître bönpo Drenpa Namkha cité plus haut, en vint d’ailleurs à être considéré, dans un récit postérieur au XIII<sup>e</sup> siècle, comme le frère jumeau de Padmasambhava.

L’un des enseignements les plus élevés du bouddhisme ésotérique, le *Dzogchen* ou « Grande Perfection », qui a trait à la pureté lumineuse, à la perfection primordiale et naturelle de l’être, que Padmasambhava prodigua au Tibet, est également pratiqué dans le Bön, avec certaines différences. Selon les Nyingmapa, le Dzogchen provient de Samantabhadra, qui le communiqua à Vajrasattva, « l’Être de diamant »[voir ill. 14], bouddha symbolisant la pureté fondamentale de l’esprit qui, tel le diamant, est immuable et indestructible. Bouddha suprême dans d’autres écoles du bouddhisme tibétain, Vajrasattva tient un *vajra* devant la poitrine, une clochette contre la hanche gauche, et enlace son épouse Vajradhâtuvîshvarî, « Souveraine du monde de diamant ».

Les Nyingmapa vénèrent, outre Padmasambhava, les maîtres indiens qui enseignèrent au Tibet aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, alors qu’était entreprise la traduction en tibétain de divers textes indiens du bouddhisme ésotérique (*tantra*). C’est à ces textes anciens que les Nyingmapa continueront de se référer au cours des siècles suivants.

L’une des autres particularités de cet ordre est l’existence conjointe, en son sein, de moines et de yogis laïcs mariés. Des yogis réputés contribuèrent à propager les enseignements de Padmasambhava dont l’une des huit manifestations principales, Nyima Öser (« Rayons du soleil ») est elle-même celle d’un yogi, dévêtu et portant autour des reins une peau de tigre [voir ill. 3, partie inférieure gauche].

Les « Grands Accomplis » ou *mahāsiddha* [voir ill. 6, 7 et 8] jouèrent un rôle majeur dans la diffusion des pratiques du bouddhisme ésotérique au Tibet. Ces ascètes, de toutes conditions sociales, dotés de pouvoirs hors du commun, auraient vécu en Inde entre les VII<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, en marge des institutions et des conventions ordinaires. C’est au Tibet que leur culte connut son plein épanouissement et suscita les plus belles représentations. Sur certaines peintures, les *mahāsiddha* font partie de l’entourage de Padmasambhava et de ses huit formes principales. Une liste de quatre-vingt-quatre *mahāsiddha* fut établie, et ceux-ci figurent sur des peintures tibétaines constituant des séries. Sur l’œuvre centrale, plusieurs *mahāsiddha* entourent le bouddha suprême Vajradhara, à l’origine des enseignements qui leur furent révélés [voir ill. 9]. L’un d’eux, Saraha (fin du VIII<sup>e</sup> siècle environ), né brahmane, qui composa de célèbres chants mystiques, est reconnaissable à la flèche, symbole ici de la non-dualité, qu’il tient dans les mains, parfois disparue sur ses représentations métalliques [voir ill. 8].

Le très riche panthéon du bouddhisme tibétain comporte aussi diverses déesses au rôle d’initiatrices, nommées *dâkini*, révélant des enseignements secrets à des adeptes auxquels elles se manifestent en vision. L’iconographie les représente de manière dynamique, souvent en position de danse, telle Nairâtmyâ [voir ill. 10], qui symbolise l’inexistence du soi. La pratique de cette déesse est réputée pour purifier la structure subtile du corps et éveiller les centres d’énergie (*chakra*) du pratiquant. Les *dâkini* dansent parfois au cœur du *mandala* qui leur est dédié, telle Vajravârâhî, placée à l’intérieur de deux triangles qui symbolisent les principes féminin et masculin [voir ill. 11]. Nadi Dâkinî (« Dâkinî rouge »), elle, une jambe tendue vers l’arrière [voir ill. 12 et 13] boit dans une coupe crânienne le sang du

démon de l’ignorance et de l’ego. Padmasambhava reçut l’enseignement de diverses *dâkini* et celles-ci initièrent également les *mahāsiddha*.

Contrairement à d’autres écoles du bouddhisme tibétain créées après elle, celle des Nyingmapa n’a pas exercé de rôle politique dans l’histoire du Tibet, mais son influence spirituelle a perduré jusqu’à nos jours. Le XX<sup>e</sup> siècle a vu naître plusieurs maîtres nyingmapa d’exception dont la renommée s’est répandue en Occident, y compris en France où existent actuellement plusieurs centres enseignant cette tradition majeure du bouddhisme ésotérique.

**1**  
*Padmasambhava* (1695)  
 Tibet (inscription en newari : réalisé pour un couple de commanditaires népalais / *Inscription in Newari: executed to order for a Nepalese couple*)  
 Laiton doré / *Gilt brass*  
 26 × 17,4 cm  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Don de / *Gift of* Sir Humphrey Clarke (1966)  
 MA 2848  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**2**  
*Padmasambhava entre ses deux épouses* (XVIII<sup>e</sup> siècle) / *Padmasambhava flanked by his two consorts* (18<sup>th</sup> century)  
 Tibet  
 Laiton doré / *Gilt brass*  
 29,2 × 26,5 cm  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Don de / *Gift of* Jacques Bacot (1912)  
 MG 10 460  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**3**  
*Padmasambhava entouré de ses huit formes principales* (début du XIX<sup>e</sup> siècle) / *Padmasambhava surrounded by his eight main manifestations* (early 19<sup>th</sup> century)  
 Tibet  
 Détrempe sur toile / *Tempera on fabric*  
 66 × 44 cm  
 (partie peinte / *painted surface*)  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Legs / *Bequest of* Alexandra David-Néel (1970)  
 MA 3311  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier.

**4**  
*Padmasambhava sous son aspect Lama Sangdu* (début XIX<sup>e</sup> siècle) / *Padmasambhava as Lama Sangdu* (early 19<sup>th</sup> century)  
 Tibet  
 Détrempe sur toile / *Tempera on fabric*  
 68 × 45,3 cm  
 (partie peinte / *painted surface*),  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Legs / *Bequest of* Alexandra David-Néel (1970)  
 MA 3313  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Daniel Arnaudet

**5**  
*Padmasambhava sous son aspect Guru dragmar* (XVII<sup>e</sup> siècle) / *Padmasambhava as Guru Dragmar* (17<sup>th</sup> century)  
 Art sino-tibétain / *Sino-Tibetan art*  
 Détrempe sur soie / *Tempera on silk*  
 64 × 44 cm  
 (partie peinte / *painted surface*)  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Don de / *Gift of* Lionel Fournier sous réserve d’usufruit / *subject to usufruct* (1989)  
 MA 5243  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**6**  
*Un mahāsiddha* (XV<sup>e</sup> siècle) / *A mahasiddha* (15<sup>th</sup> century)  
 Tibet  
 Laiton / *Brass*  
 22,5 × 15,3 cm  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 MA 3420  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**7**  
*Un mahāsiddha* (XIX<sup>e</sup> siècle) / *A mahasiddha* (19<sup>th</sup> century)  
 Tibet  
 Cuivre avec incrustations de turquoises / *Copper inlaid with turquoise*  
 18,5 × 16,5 cm  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Legs / *Bequest of* Jean Mansion (1993)  
 MA 6040  
 Photo : RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**8**  
*Le mahāsiddha Sarâha* (XV<sup>e</sup> siècle) / *The mahasiddha Saraha* (15<sup>th</sup> century)  
 Tibet  
 Laiton avec rehauts de polychromie et de dorure / *Brass highlighted with coloursr and gilding*  
 11,4 × 7,8 cm  
 Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
 Legs / *Bequest of* Jean Mansion (1993)  
 MA 6025  
 Photo : © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier



2



4



3



5





6



7



10



11



8



9



12



13





14

**9**  
Le bouddha suprême Vajradhara entouré de mahāsiddha (xviii<sup>e</sup> siècle) / The Supreme Buddha Vajradhara surrounded by mahasiddha (18<sup>th</sup> century) Tibet  
Détrempe sur toile / Tempera on fabric 68,5 × 47,5 cm (partie peinte / painted surface) Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
Don de / Gift of Jacques Bacot (1912) MG 21 243  
Photo: RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**10**  
La dākinī Nairātmyā (xvi<sup>e</sup> ou début du xviii<sup>e</sup> siècle) / The dakini Nairatmya (16<sup>th</sup> or early 17<sup>th</sup> century) Tibet  
Détrempe sur toile / Tempera on fabric 27 × 20 cm (partie peinte / painted surface) Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
Legs / Bequest of Jean Mansion (1993) MA 6003  
Photo: © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**11**  
Mandala de la dākinī Vajravārāhī (xix<sup>e</sup> siècle) / Mandala of the dakini Vajravarahi (19<sup>th</sup> century) Tibet  
Détrempe sur toile / Tempera on fabric 54,5 × 35 cm (partie peinte / painted surface) Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
MA 1633  
Photo: © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**12**  
Nādi-dākinī, « Dākinī rouge » (xix<sup>e</sup> siècle) / Nadi-dakini "Red Dakini" (19<sup>th</sup> century) Tibet  
Laiton incrusté en partie polychrome / Inlaid brass with polychromy 22,5 × 18,8 cm Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
MG 21 974  
Photo: © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**13**  
Vajravārāhī sous son aspect Nādi-dākinī (« Dākinī rouge ») (xviii<sup>e</sup> siècle) / Nadi-dakini (Red Dakini) an aspect of Vajravarahi (18<sup>th</sup> century) Tibet oriental / Eastern Tibet  
Détrempe sur toile / Tempera on fabric 32 × 25,6 cm (partie peinte / painted surface) Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
Don de / Gift of Mme Gustave Toussaint & M. François Toussaint (1939) MG 23 112  
Photo: © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

**14**  
Le bouddha suprême Vajrasattva et sa parèdre (xiii<sup>e</sup> siècle) / The Supreme Buddha Vajrasattva and his consort (13<sup>th</sup> century) Tibet  
Détrempe sur toile / Tempera on fabric 61 × 51,5 cm (partie peinte / painted surface) Musée national des arts asiatiques - Guimet (Paris)  
Don du / Gift of Dr Oliviero Corcos (1952) MA 1089  
Photo: © RMN-Grand Palais (musée Guimet, Paris) / Thierry Ollivier

# The Nyingmapa: the Most Ancient Practitioners of Tibetan Esoteric Buddhism

by Nathalie Bazin

● Tibet was put appears in history in the 7<sup>th</sup> century, during the era of emperors (600-842), at a time when Buddhism was being introduced into the country under the aegis of its ruler Songtsen Gampo. In the course of the next century, Padmasambhava, a honoured master from the Swat Valley, a region located between what is currently Pakistan and Afghanistan, contributed to propagating Buddhism. Reputed to be also a mighty magician he taught an esoteric form of Buddhism referred to in Sanskrit as *Vajrayana*, or “The Diamond Path,” which required the initiate to follow a complex and powerful process of inner transformation. Padmasambhava was invited by the Tibetan emperor Trisong Detsen and the very first monastery was erected at Samye. Buddhism was declared official religion by the sovereign circa 779, and, according to tradition, in 785 a great debate opposed Drenpa Namkha, the Tibetan master of the Bön tradition then the predominant ancient native religion, and Padmasambhava who would finally prevail.

The predominant role played by Padmasambhava in the advancement of Buddhism across Tibet explains the great fervour he has inspired throughout the country and within all religious schools to this day. His position is the highest, however, among the Nyingmapa “those of the Old School” who consider the master to be the founder of their order in the 8<sup>th</sup> century. These practitioners, however, would not be named Nyingmapa before the 11<sup>th</sup> century when, after suffering a difficult period of persecution, Tibetan Buddhism flourished and expanded, leading to the creation of numerous religious schools and monasteries.

Padmasambhava, or *Guru Rinpoche* (“Precious Master”) in Tibetan, is therefore abundantly represented in Tibetan sculpture and painting and easy to identify due to the distinctive lifted brim of his headdress. He might be represented alone [see ill. 1] or flanked by his two leading female disciples: the Indian princess Mandarava and Yeshe Tsogyal—no other than a spouse of the Tibetan King Trisong Detsen [see ill. 2]—who was passionately committed to disseminating the teachings of Padmasambhava.

The presence of female disciples testifies to the leading role of women in the Vajrayana path. Associated with the concepts of Wisdom and Knowledge women became significant practitioners, disciples and consorts in tantric practices. Amongst these, Yeshe Tsogyal has retained longstanding recognition throughout the history of Tibetan Buddhism. In a manuscript belonging to the Guimet museum collections, titled *The Secret Visions of the Fifth Dalai Lama* and written between 1674 and 1681, she appears several times, along with Padmasambhava and Mandarava, to the spiritual and temporal ruler of Tibet, both a guide and initiatrix. Indeed, according to Tibetan tradition, many esoteric teachings were transmitted to masters through visionary experiences. “The Great Fifth,” one of the



most prestigious Dalai Lamas’ in the history of the country, although he belonged to the Gelug order, as did all the members of that lineage, was also taught by Nyingma masters whom he supported actively.

Considered to be a “Second Buddha” in Tibet, Padmasambhava was gradually endowed with superhuman qualities endorsing in Tibetan iconography a variety of forms either peaceful (king, ascetic, Buddha etc.) or wrathful, according to the circumstances. His various aspects, much venerated by the Nyingmapa, symbolise different types of spiritual experiences. They might all be represented in a same painting flanking his customary human form [see ill. 3], or individually as part of a series [see ill. 4]. Both works from the Guimet collections were bequeathed by Alexandra David-Néel (1868-1969)—who made her way to Lhasa in 1924—and evidence the famous female explorer’s interest in the Nyingma tradition. Represented as Lama Sangdu, (“the master who condenses secrets”) [see ill. 4], Padmasambhava’s naked, bejewelled body is blue—the colour symbolising emptiness—and united with his mystical consort. In the upper section of the painting thrones Samantabhadra “The Universal Worthy,” a primordial Buddha for the Nyingmapa, he is also blue but left unadorned. The concept of a supreme or primordial Buddha, provider of all teachings, is a Vajrayana creation.

Guru Dragmar [see ill. 5] is one of the most wrathful aspects of Padmasambhava, a spectacular illustration of the powerful energy required to neutralize and transmute the obstacles that inevitably arise on the path to Enlightenment and spiritual accomplishment. Brandishing a *vajra* or “Diamond Thunderbolt,” symbol of enlightenment, and a scorpion—the venom of which can either destroy or purify and cure—he plants the blade of the dagger, represented in this instance by the lower part of his body, into a demonic effigy lying inside a sacrificial triangle. Thus “liberating” the figure of any negative elements it contains. Hence the dagger, a ritual object of a highly symbolic nature, possesses the ability to save and is emblematic of the Nyingma tradition. Padmasambhava is believed to have been essential to the dissemination of the teachings of the “Diamond dagger,” *Vajrakila*, throughout Tibet.

According to tradition, Guru Rinpoche hid several teachings—known in Tibetan as “spiritual treasures” or *terma*—destined to be re-discovered later at significant moments. Henceforth, *terma* were to become, from the 11<sup>th</sup> century onward, characteristic of the Nyingma tradition, and to this day there have been several ‘discoverers of ancient texts’ or *tertön*—considered to be reincarnations of Padmasambhava’s disciples. They are often represented in painting as here the illustrious Guru Tchöwang (1212-1270) [see ill. 4, top right angle], who discovered Lama Sangdu’s *terma* and whose spiritual consort was the most prominent female *tertön*. *Terma*, however, are also present in Bön a religion notable for its privileged relationship with the Nyingmapa, indeed the ancient Bönpo practices precede Buddhism. Tsewang Ridzin (8<sup>th</sup> century), son and successor of the Bönpo master, Drenpa Namkha mentioned above, would eventually be considered, in a post 13<sup>th</sup> century narrative, to be the twin brother of Padmasambhava.

One of the highest teachings of esoteric Buddhism taught in Tibet by Padmasambhava, *Dzogchen* or “Great Perfection,” which has to do with the luminous perfection of the mind, a natural and primordial state of being, is also practised by the Bönpo, although with a few differences. According to the Nyingmapa, *Dzogchen* was provided by Samantabhadra who transmitted it to Vajrasattva, “The Diamond Being” [see ill. 14], a Buddha that symbolizes the primordial purity of the mind which, like the diamond, is immutable and

indestructible. Seen as a Supreme Buddha in some schools of Tibetan Buddhism, Vajrasattva holds a *vajra* to his chest, a bell against his left hip and embraces his consort Vajradhatvishvari, “Queen of the Diamond Realm”.

Besides Padmasambhava, the Nyingmapa venerate the Indian masters who taught in Tibet during the 8<sup>th</sup> and the 9<sup>th</sup> century, at a time when Indian texts on esoteric Buddhism (*tantra*) were being translated into Tibetan. These ancient writings would remain fundamental references for the Nyingmapa over the centuries.

Another particularity of this order is the fact that it accepts in its fold both monks and lay, even married yogis. Several renowned yogis contributed to the dissemination of Padmasambhava’s teachings for which one of the eight fundamental forms, Nyima Öser, “Sunrays,” is a yogi wearing nothing but a tiger skin around his hips [see ill. 3, bottom left].

The “Great Adepts” or “Accomplished Ones,” the *mahasiddha* [see ill. 6, 7 and 8], played an important part in the propagation of esoteric Buddhist practices in Tibet. It is said that these ascetics, from all walks of life and gifted with exceptional powers, lived in India, between the 7<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries, a marginal life far from the conventions and institutions. But once in Tibet, the cult of the *mahasiddha* flourished and expanded, inspiring the most splendid artworks. Some paintings represent the *mahasiddha* among the entourage of Padmasambhava and his eight main forms. A list of eighty-four *mahasiddha* was compiled; they are present in several Tibetan painting series. In the centrepiece, a number of *mahasiddha* surround the Supreme Buddha Vajradhara, the source of the knowledge that was revealed to them [see ill. 9]. Among them, Saraha (approximatively late 8<sup>th</sup> century), born a Brahmin, composed many famous mystical chants; the arrow he holds—here the symbol of non-duality— is a distinctive attribute, occasionally missing (or lost) in metallic representations [see ill. 8].

The considerable pantheon of Tibetan Buddhism includes a broad variety of divine initiatresses called *dakini* who reveal secret knowledge to adepts through visionary experiences. They are generally depicted in movement, often dancing, like Nairatmya [see ill. 10], who symbolises selflessness. The goddess’s practice is renowned for purifying the subtle structure of the body and reviving the practitioner’s energy centres (*chakra*). *Dakini* sometimes dance at the heart of the *mandala* dedicated to them, such as Vajravarahi, placed inside two triangles symbolising the female and male principles [see ill. 11]. As for Nadi Dakini or “Red Dakini,” one leg outstretched, [see ill. 12 and 13] she drinks the blood of the demon of ignorance and ego from a skull cup. Padmasambhava was revealed teachings by several *dakini* who also initiated the *mahasiddha*.

Contrary to other Tibetan Buddhist Schools founded later, the Nyingmapa never took any part in the political history of Tibet; their spiritual influence, however, continues to this day. The 20<sup>th</sup> century witnessed the birth of several outstanding Nyingma masters known throughout the western world, including France where a number of centres teaching this major esoteric Buddhist tradition are currently active.

*Translated by Laurette Tassin*





Plus de trente ans après le tournage de *Sleep* (1963) par Andy Warhol, Pierre Huyghe répète dans *Sleeptalking* (1998) les conditions de l'œuvre originale et filme John Giorno en train de dormir. Le cadrage est le même, l'homme a vieilli. Le visage marqué par le temps se transforme imperceptiblement et rajeunit. Ce retour à l'original, révélé dans le film par un lent fondu enchaîné, est accompagné par la voix du poète. John Giorno raconte le contexte de création du film *Sleep* et l'influence de la contre-culture américaine sur son travail. Le temps de son récit biographique correspond au temps de l'inversion du processus biologique. Dans la lignée d'une série d'œuvres sur la notion d'interprète, Pierre Huyghe associe le sommeil filmé par Warhol aux rêves et aux utopies des années 1960. Tiré de son long sommeil,

le dormeur prend la parole et devient l'acteur d'une autre réalité, évoquant le temps vécu et l'histoire : « Travailler de façon automatique ce qui vous est donné comme une norme est une chose, le découvrir soi-même en est une autre. Une des raisons pour lesquelles les années 1960 étaient si extraordinaires, c'est que tous ces gens – et j'ai eu la chance d'en faire partie – l'ont fait pour la première fois. » (John Giorno)  
F.O.

Over 30 years after the making of *Sleep* (1963) by Andy Warhol, Pierre Huyghe reproduced in *Sleeptalking* (1998) the conditions of the original piece, and filmed John Giorno as he slept. The framing is the same, but the man has aged. The time-marked face imperceptibly changes and rejuvenates. This return to the original, revealed in the film by a slow fade-out, is accompanied by the poet's voice. John Giorno describes the context of the creation of the film *Sleep* and the influence of American counterculture on his work. The length of this biographical tale matches the time taken by this inversion of the biological process. As part of a series of works about the notion of interpretation, Pierre Huyghe associates sleep as filmed by Warhol with the dreams and utopias of the 1960s. Awoken from his long slumber, the sleeper

now speaks and becomes an actor in a different reality, evoking the time he lived and history: "There's a big difference between seeing something as normal, which you do automatically, from discovering it yourself. One of the reasons why the early 60's was so great was that everyone of them, and I by chance happened to be one of them, did it for the first time." (John Giorno)  
F.O.



# Sleeptalking

Extraits de la bande-son  
de *Sleeptalking* (1998) de Pierre Huyghe

● Un des problèmes qui se pose avec la poésie, c’est son lieu. Traditionnellement, quand on est poète, on écrit de la poésie et puis à partir de là, on ne sait pas quoi en faire. On l’envoie à un éditeur, ça sort dans une revue ou sous la forme d’un livre et ça s’arrête là. Il n’y a aucun échange. Tout cela est contrôlé par le milieu conservateur des institutions. J’ai préféré suivre l’exemple des peintres, des sculpteurs et des danseurs : débrouille-toi tout seul. Le principe directeur, c’est que personne ne le fera pour toi, c’est à toi de t’en charger. L’idée qui m’est venue au début des années soixante est celle de l’art trouvé, celle de Bob, Jasper ou Andy. Chacun à leur manière, ils utilisaient des images dans leurs peintures. Et le fait de les voir tous les jours m’a initié au concept des matériaux trouvés. Dans mon cas, étant poète, il s’agissait de mots trouvés, de mots trouvés dans le métro. Le fait est que... même si j’ai suivi des études d’histoire de l’art – sur Duchamp et les futuristes russes par exemple –, c’est avant tout Andy, Bob et Jasper qui m’ont inspiré, même s’ils n’ont pas inventé le procédé de l’image trouvée, même s’ils se sont contentés de l’utiliser. Même si je les ai étudiés, Duchamp, les futuristes russes ou Kurt Schwitters ne m’ont pas influencé parce qu’on ne peut pas apprendre à l’école. J’ai appris d’Andy, de Bob et de Jasper. Je me suis dit : « S’ils peuvent le faire, je peux le faire », et j’ai utilisé l’image trouvée. À cette époque j’ai réalisé que le lieu réel de la poésie se trouvait dans les distractions de la vie de tous les jours, dans ce qu’on faisait tous les jours. Et puis une fois j’ai parlé au téléphone. C’est comme ça que j’ai commencé *Dial-A-Poem* [Composez un poème]. J’ai entendu une voix et je me suis dit : « Cette voix à l’autre bout du fil pourrait très bien être un poème. » J’ai utilisé la technologie dont on disposait à l’époque – notamment ces répondeurs. En 1968, j’ai conçu un projet qui s’intitulait *Dial-A-Poem*. On avait douze lignes téléphoniques, et sur chacune d’elle il y avait un poème d’un poète différent. Ça devenait de la technologie. On se servait de tous les médiums possibles : on écoutait des disques de rock, et l’électrophone, le 33 tours, devenaient un lieu possible pour la poésie. Et après les 33 tours, il y avait la radio. Une fois on a envoyé cinq cents 33 tours aux radios des universités qui les passaient en continu. Ils choisissaient les poèmes qu’ils aimaient et ils les passaient. L’idée était d’utiliser la radio comme médium, de même que les 33 tours, la vidéo, le téléphone ou encore la performance. On n’avait pas à prendre la pose du poète classique qui fait sa lecture en murmurant d’une voix faible devant un public qui ne peut pas vous entendre. On pouvait hurler comme un rocker, travailler sa respiration comme un rocker afin de produire un son très bruyant et se servir des mots d’une manière différente.

[...]  
Brion Gysin et William Burroughs ont eu une grande influence sur moi. Elle a été importante parce qu’elle m’a radicalisé. William Burroughs était le radical par excellence. Je me disais alors que, mis à part l’art et leur carrière, Andy et les artistes pop ne s’intéressaient à rien. William s’intéressait à la politique. Quand je l’ai rencontré, avec Brion Gysin, pendant neuf ou dix mois, de fin 1964 jusqu’au mois de septembre de l’année suivante,

William m’a initié, non pas à la radicalité politique telle qu’on la conçoit aujourd’hui, mais à ce qu’est vraiment la radicalité politique, à ce qu’est l’autorité... On connaît les livres de William Burroughs : on sait ce qu’est l’autorité, comment le pouvoir exerce son autorité sur les gens, non pas le pouvoir au sens traditionnel du terme, mais tous ces pouvoirs qui agissent beaucoup plus en profondeur, qui sont beaucoup plus insondables et qui sont là uniquement pour le pouvoir, pour garder le pouvoir. C’est comme ça, jour après jour, au contact de William et de Brion, que j’ai fait ma véritable éducation – comme celle qui consistait à prendre du LSD – et cette éducation m’a radicalisé dans tous les domaines. Vous savez ce que William entendait par « le mot est un virus » ou « le mot est une pensée conceptuelle ». Le concept est une pensée discursive qui nous emprisonne ou qui nous empêche de nous libérer. Il s’agissait d’un processus long et compliqué. D’abord me libérer de ça, ensuite m’occuper de la nature de l’esprit, voir ce qu’est cette nature – la nature absolue de l’esprit. Et puis me radicaliser, politiquement, spirituellement... radicaliser mes positions par rapport à la politique américaine. Venant du milieu des artistes pop, il est sûr que sur ces questions j’étais un peu niais. Nous étions au début de la guerre du Viêt Nam. William et Brion m’ont réellement ouvert des voies. Au fil des ans, je suis devenu encore plus radical.

[...]  
Ensuite, les années passant, vous savez comment la radicalité politique prend forme... vous devenez de plus en plus radical. J’ai fini par m’engager contre la guerre du Viêt Nam et dans les mouvements de protestation contre toutes formes conservatrices de gouvernements. Kennedy venait de se faire tuer et chaque année la politique du gouvernement devenait un peu plus conservatrice. Mon engagement s’est intensifié en 1968, durant la convention de Chicago. Et puis il y a eu la conspiration et les procès qui ont eu lieu les années suivantes. Des gens comme Abbie Hoffman et Jerry Rubin sont devenus de très bons amis et j’ai commencé à travailler avec eux. Les années 1968 – 1969 ont été un moment clé pour moi... c’est alors que je me suis fait arrêter. J’ai fait tout ça parce qu’à ce moment-là, en 1968 – 1969, je leur apportais toute ma célébrité. Grâce à *Dial-A-Poem* et aux projets qui avaient suivi, j’étais assez médiatisé : à la radio, à la télévision, dans *Life Magazine*, *Newsweek*, *Time Magazine*. C’est comme ça que j’ai rejoint Abbie Hoffman et Jerry Rubin. C’est ce que je pouvais leur apporter. C’est à ce moment-là que je me suis fait arrêter. Là encore, ça se passait au 222. Ils y avaient planté un peu d’herbe. La police a alors mis de la marijuana dans le courrier (ils sont tellement idiots qu’ils sont venus avec le facteur qui amenait le paquet ici, en bas, le jour même où je prenais l’avion – parce qu’ils m’avaient mis sur écoute téléphonique et ils savaient que je devais partir ce jour-là pour la foire du livre à Francfort). Donc, ils s’amènent avec cette fichue marijuana ce jour-là... un énorme paquet. Je le monte, mais je ne l’ouvre pas. Je suis occupé à faire ma lessive (*rires*), à faire mes valises et je laisse ce paquet non ouvert sur le lit. Deux minutes après, vingt-quatre policiers investissent l’immeuble (*rires*) en cassant tout et m’arrêtent pour me mettre dans cette prison horrible qu’on appelait Le Tombeau. Juste pour replacer les choses dans leur contexte, sachez qu’à peine quelques mois auparavant, Jerry Rubin avait déclaré dans un de ses grands discours que chaque Américain devrait passer vingt-quatre heures dans n’importe quelle prison des États-Unis, ce qui les radicaliserait totalement sur le plan politique. Parmi tout ce qu’on a fait





avec Abbie Hoffmann, il y avait une émission de radio – WPAX. Abbie avait eu l’idée de diffuser quelque chose pour les troupes américaines qui se trouvaient au Sud-Viêt Nam sur Radio Hanoi. C’était son idée, mais il a suggéré que nous le fassions ensemble, parce que là encore, je savais comment travailler ce genre de truc. On envoyait les bandes à Hanoi et ils les passaient pour les troupes américaines au Viêt Nam. On programait des trucs assez bêtes parce que de toute façon la radio des forces armées n’aurait pas laissé passer quelque chose d’autre. Il y avait Country Joe McDonald et les Rolling Stones, des émissions gays et lesbiennes, tout ce qu’on pouvait entendre à la radio ici, une émission féministe, une émission de musique country. Le concept d’Abbie, c’était que nous serions les premiers à être arrêtés pour trahison depuis la guerre d’indépendance. Je pensais que c’était une super idée: une trahison pour la liberté de parole. Comme les États-Unis n’étaient pas techniquement en guerre contre le Viêt Nam, c’était une sorte de guerre non-officielle. [...]

En 1970, il y a eu un autre *Dial-A-Poem* où, cette fois-ci, j’étais plus engagé politiquement. C’était un moment fort. J’avais beaucoup d’amis dans la politique, Bobby Seale, Eldridge Cleaver, Bernardine Dohrn qui faisait partie des Weathermen, ces gens qui faisaient sauter des immeubles. Bernardine m’envoyait une cassette comme ça de temps en temps que je donnais à la radio ou dont j’utilisais des extraits dans *Dial-A-Poem*. Diane di Prima, une grande poétesse, écrivait des trucs qui s’intitulaient *Revolutionary Letters*. Ça avait une forme poétique, mais ça s’appelait *Revolutionary Letters*. C’était comme des sonnets. Ça parlait de différents sujets. Il y en avait environ quatre-vingts et j’en sélectionnais un ou deux de temps en temps. Comme je les aimais bien, j’en choisisais un et je le diffusais: quatorze lignes qui décrivaient comme fabriquer un cocktail Molotov, comment se procurer une bouteille de Coca Cola et la trimbaler avec un chiffon... Il s’agissait néanmoins de poèmes dont certaines parties étaient vraiment très émouvantes et pleines de compassion. Les médias ont tout de suite compris et tout à coup on était sous les projecteurs. Le lendemain du jour où les Weathermen ont posé une bombe à l’immeuble IBM, il y avait un papier dans le *Times* et partout on entendait: « Appelez le musée d’art moderne de David Rockefeller et apprenez comment fabriquer une bombe pour faire exploser l’immeuble IBM. » Ils en ont fait un gros truc. On amenait toujours de la matière. Parmi ceux qui étaient les plus actifs, il y avait Bobby Seale, William Burroughs et moi-même. Il y avait plus de deux cents poètes, mais j’ai toujours gardé quelques lignes disponibles pour les choses politiques fortes, quel que soit l’auteur.

*Traduit par Jean-Charles Massera*

## Sleeptalking

Excerpts from the soundtrack  
of Pierre Huyghe’s *Sleeptalking* (1998)

● One of the problems with poetry is the venue. Traditionally, when you are a poet, you write poetry and then you have nothing to do with it from then on. You send it to a publisher and it comes out in a magazine or in a book if you send a book, and that’s it. There’s no connection. All of that was and is controlled by the conservative establishment. I just followed the lead of all of the painters and sculptors and dancers: Do it yourself. The whole guiding principle is that nobody is going to do it for you, you’ve gotta do it for yourself. The idea that occurred to me in the early 1960s, from Andy and Bob and Jasper, was found art. They used images in their paintings, each in a different way, and seeing them every day was what introduced the concept to me of taking found materials, and in my case as a poet, found in the subway words, words that are found. The point of the story is that even though I studied this in school—I mean I studied Duchamp and the Russian Futurists. Andy and Bob and Jasper didn’t invent the found image, they just used it, but I used it because of them. Even though I studied Duchamp and the Russian Futurists and the Found Art and Kurt Schwitters, etc., that was not the influence, because you cannot learn things at school. I learned from Andy and Bob and Jasper about form and said “If they can do it, I can do it” and I used the found image. It occurred to me that the real venue for poetry was all of the entertainments of everyday life, everything you did every day. So, I talked on the telephone. That’s how I started *Dial-A-Poem*. I heard a voice and said to myself “that voice on the other end of the phone could be a poem.” I used the technology that was available then, which was these answering machines. I did a project called *Dial-A-Poem* in 1968. We had twelve lines and each one had a poem on it from different poets, and it became technology. Just using any of the venues: we listened to rock ‘n’ roll records, the phonograph, the LP was a venue, and then the LP used the radio. We send out 500 LP’s to college radio stations that played these records in rotation. They would pick the poems they liked and would play them. So the idea was using radio as the venue, and LP records and video and the telephone and performance. You didn’t have to be this traditional poet reading a poem in a soft whispered voice to an audience who can’t hear you. You could scream like a rock ‘n’ roller or use your breath like a rock ‘n’ roller to make a big loud sound and use the word in a different fashion. [...]

Brion Gysin and William Burroughs were the really important influences on me because they radicalized me. William Burroughs was the radical. As I’ve been thinking, Andy and the Pop artists have nothing to do but art and their careers. William was about politics. When I met him with Brion Gysin, in a nine or ten month period from the end of 1964 through September of 1965, William would introduce me to, not radical politics the way you think of them now, but to what radical politics really are, the control. We know William Burroughs’ books: what control was, how people are controlled by the establishment, not the ordinary establishment, by these deeper, more profound establishments that are here only for power, to keep themselves in power. So it was day after day being with William and Brion Gysin that was my real education, as well as taking LSD with Brion, and radicalizing me in every way. You’ve heard of understanding what

William meant by “the word is the virus,” “the word is conceptual thinking” and concepts is discursive thought is what imprisons one or what keeps one from liberation. It was a long, complicated process: first liberating me about that, then also about the nature of the mind, what that is: the absolute nature of the mind, and about radicalizing me politically, radicalizing me spiritually, radicalizing me in the politics of America. Coming out of the Pop artists I was a little bit dumb about that for sure, and it was the early years of the Vietnam War. William and Brion really opened that door for me. As the years went by I became more radical. [...]

Then as the years happen, you know how radical politics happens, you get more radical and more radical. I ended up being involved in the anti-Vietnam War and being involved in the protests and being involved in the general conservative form of the government. JFK was shot and so the government is getting more conservative as every year passes. Getting more involved in 1968, in the Chicago Convention and then the conspiracy and then the trials year after year, and Abbie Hoffman and Jerry Rubin, all of them became really good friends of mine and I worked with them. Then one pivotal moment, I think it was in 1968 or 1969, I got busted. I was doing all these things because I brought to them, at this point in 1968 and 1969, all of my fame. Because of *Dial-A-Poem* and all these projects I was in the national media: radio, television, *Life Magazine*, *Newsweek*, *Time Magazine*, for all the various projects I had done. That’s how I joined Abbie Hoffmann and Jerry Rubin as, that’s what I can bring. That’s when I got busted. Here again it happened at 222. They planted some grass here. The police put some marijuana in the mail (they are so stupid they came with the postman who leaves this package here, downstairs, on the very day; because they are monitoring my telephone; my telephone is being tapped so they know on that day that I’m leaving to go to the Frankfurt Book Fair in Germany and they know I’m leaving on an airplane). So they bring the stupid marijuana that day, a big package, and I bring it upstairs and I don’t open it. I’m busy with my laundry (*laughs*), packing, and I leave this package unopened on the bed. Two minutes later twenty-four police come into the building (*laughs*), breaking everything, arresting me, taking me down to this horrible prison we have down here we used to call The Tombs. Just to put this into perspective, Jerry Rubin, not so many months before, had said in one of his great sort of speeches that every American should spend 24 hours in any jail in the United States and they would be completely radical, politically radicalized. One of the things we did with Abbie Hoffmann was a radio show called WPAX. It was Abbie’s idea of broadcasting to the American troops in South Vietnam, on Radio Hanoi. It was his idea, but he came to me and said, “let’s do it together,” because I again knew how to do these things. We would send the tapes to Hanoi and they would be played to the American troops in Vietnam. It was just these dumb programs, because armed forces radio wouldn’t allow any kind of anything. It was Country Joe McDonald and the Rolling Stones, Gay and Lesbian Programs, anything that would be on the radio here, a women’s Feminist program, a Country Western program... Abbie’s concept was that we were going to be the first people arrested for treason since the revolutionary war. I thought it was a great idea: treason for freedom of speech. Because the United States was not technically at war with Vietnam; it was sort of an unofficial war... [...]

In another year another *Dial-A-Poem*, in 1970, I was more involved in politics. It was at a high moment. I had a lot of political friends, Bobby Seale, Eldridge Cleaver, Bernardine Dohrn who was one of the Weathermen, the people who were blowing up buildings. She would send me a tape every so often, randomly, that I would give to the radio or use excerpts on *Dial-A-Poem*. Diane di Prima, a great woman poet, wrote these things called *Revolutionary Letters*. They’re in the form of poems but they’re called *Revolutionary Letters*. They’re like sonnets. They were about different aspects. There were about eighty of them and I would just pick one or two every... I liked them, so at one point I picked one and one of them would be on: the fourteen lines on how to build a Molotov cocktail, how to get a Coca Cola bottle and carry it with the rag... It was a poem though, part of a poem that was actually very deeply moving and compassionate. The media put two and two together and all of a sudden there were these flashes. The day after the IBM building was blown up by the Weathermen there was a thing in the *Times* and then it was all over: “Call David Rockefeller’s museum of modern art and learn how to build a bomb to blow up the IBM building,” and they made a big thing. And there was always one thing on there. There was Bobby Seale [...], as well as William Burroughs and myself. There were over 200 poets but I always kept several lines for strong political things, whoever they were.

P. 172 & 176  
PIERRE HUYGHE  
  
SLEEPTALKING  
[1998]  
VIDÉO PROJECTION D’UN FILM  
SUPER 16MM TRANSFÉRÉ SUR DVD,  
NOIR ET BLANC, SON / PROJECTION VIDEO  
TRANSFERRED ON DVD, BLACK AND WHITE,  
SOUND, 64 MIN  
Courtesy de l’artiste / of the artist





7



« Alors que je regardais John sur scène, j'ai senti une grande vague d'énergie et de compassion, la force de vie qu'il transmettait (à son auditeur, son spectateur, son public). Cette pensée en tête, j'ai éprouvé le besoin pressant de demander à John s'il me laisserait enregistrer ce don qu'il avait réussi à nourrir dans son être tout au long de son existence. » (Rirkrit Tiravanija). Ce chapitre est consacré à l'influence de John Giorno sur plusieurs générations d'artistes qui ont réalisé son portrait. Si les œuvres présentées reflètent l'admiration qu'ils témoignent pour le travail du poète, ces portraits révèlent leur intime attirance pour la présence qu'il dégage : « J'ai demandé à John s'il me laisserait faire un portrait de lui en 2007... j'avais été à plusieurs de ses lectures... je crois que j'ai décidé de sauter le pas après avoir vu le film de Rirkrit sur John en train

de lire toute sa poésie – qui m'avait coupé le souffle... je voulais vraiment faire une image qui saisisrait la John-ité douce et radicale de John... » (Elizabeth Peyton). Saisis sur toile ou pellicule, ces portraits affirment l'énergie vitale de John Giorno qui se caractérise par deux forces opposées : une puissance physique et inépuisable dans ses performances sur scène depuis 1962, et une sagesse spirituelle acquise par la méditation pratiquée depuis plusieurs décennies. Enfin, elle dévoile la diversité des cercles artistiques fréquentés par John Giorno, que ce soit les artistes de la poésie sonore en Europe photographiés par Françoise Janicot, ou les peintres de la scène new-yorkaise (Billy Sullivan, Verne Dawson, Elizabeth Peyton, Judith Eisler).

F.O.

*“As I watched John perform, I felt the great wave of energy and compassion, the force of life that John was transferring onto us (his listener, his viewer, his audience). With that thought, I felt the urge to ask John if he would let me record this gift that he had managed to sustain in his being throughout his existence.” (Rirkrit Tiravanija). This chapter is devoted to John Giorno’s influence on several generations of artists who have made portraits of him. While the works presented here reflect the admiration they feel for the poet’s work, the portraits also show their intimate attraction to his presence: “I asked John if he would let me make a portrait of him in 2007... I had been to more than a few of his readings... I think I was really moved to take action after seeing the film Rirkrit made of John reading all of his poetry—it blew my mind... I really wanted to make a picture*

*to contain John’s gentle and radical John-ness...” (Elizabeth Peyton). Captured on canvas or film, these portraits affirm the vital energy of John Giorno, which is characterised by two opposing forces: an inexhaustible physical power in his stage performances since 1962, and a spiritual wisdom acquired by meditation practice over several decades. Finally, they reveal the diversity of the artistic circles frequented by John Giorno, from the European sound poetry artists photographed by Françoise Janicot, to painters from the New York art scene (Billy Sullivan, Verne Dawson, Elizabeth Peyton, Judith Eisler).*

F.O.



# Billy Sullivan

John et moi sommes voisins depuis que je me suis installé au Bowery, il y a quarante ans. J’avais l’habitude de le voir passer et repasser en vélo dans la rue. Cela fait longtemps que je suis un grand fan de sa poésie. J’aime son caractère direct, j’aime sa dimension spirituelle, son aspect bouddhiste new-yorkais truculent. Je voyais bien ses liens avec William Burroughs et les poètes Beat, mais John est différent. Je suis tombé amoureux de son débit quand il performe, de sa pure éloquence italo-américaine new-yorkaise. J’ai encore le souvenir précis de la lecture qu’il a donnée à une foire du livre en Floride, il y a de nombreuses années, et de la façon dont il bougeait sur scène.

John nous avait invités, Klaus et moi, à dîner avec John Richardson, peut-être dix ans avant que je ne fasse son portrait – mais c’est alors que j’ai commencé à penser à le peindre.

Quand je lui ai finalement rendu visite au printemps 2010, nous avons commencé à l’étage; mais nous nous sommes finalement installés dans son atelier en bas. Il s’est assis dans un fauteuil en face de la fenêtre avec une vue sur le Bowery. Elle ressemblait vraiment à la vue que j’avais du 250 Bowery, où je me trouvais à la fin des années 1970. C’était une journée claire et lumineuse avec les fenêtres ouvertes, les arbres d’un vert nouveau, et le soleil qui ruisselait derrière lui. Il semblait s’accorder parfaitement avec ce fauteuil à côté de la petite table héritée de sa mère – une Italienne, comme ma mère. Je pouvais parfaitement l’imaginer assis dans ce fauteuil à regarder son travail et à réfléchir. Deux ans plus tard, alors que je travaillais sur cette peinture, toutes ces pensées refirent surface, toutes les impressions que j’ai éprouvées à être avec lui et les choses dont nous avons parlé ce jour-là.

New York, le 12 août 2015  
Traduit par Adel Tincelin

John and I have been neighbors since I moved to the Bowery 40 years ago. I always used to see him riding his bike up and down the street. I’ve been a fan of his poetry for a long time. I love how direct it is, and I love its spiritual aspect, his earthy New York Buddhist quality. I could see his relation to William

Burroughs and the Beats, but John is different. I fell in love with his cadence when he performs, his pure New York Italian-American delivery. I still have a vivid memory of his reading at a book fair in Florida many years ago and the way he moved on stage.

John had invited Klaus and me to dinner with John Richardson maybe ten years before I did the portrait, but that’s when I started to think about painting him.

When I finally visited in the spring of 2010, we started upstairs but eventually settled in his studio downstairs. He sat in a chair in front of the window with a view onto the Bowery, which was so much like the view I used to have from 250 Bowery, where I was in the late 1970s. It was a bright clear day with the windows open, fresh green on the trees, and the sun streamed in behind him. He seemed to fit perfectly in that chair next to the little table he inherited from his mother—who was Italian, like my mother. I could just imagine him sitting in that chair and looking at his work and thinking about it. Two years later when I was working on the painting all these thoughts came back to me, all the feelings I got from being with him and the things we talked about that day.

New York City, August 12, 2015

BILLY SULLIVAN  
JOHN, 222 BOWERY  
[2012]  
HUILE SUR LIN / OIL ON LINEN  
106,7 × 76,2 CM  
Photo: Christopher Burke Studios  
Courtesy de l'artiste / of the artist  
& Nicole Klagsbrun Gallery (New York)







# Elizabeth Peyton

J’ai demandé à John s’il me laisserait faire un portrait de lui en 2007... j’avais été à plusieurs de ses lectures... je crois que j’ai décidé de sauter le pas après avoir vu le film de Rirkrit sur John en train de lire toute sa poésie – qui m’avait coupé le souffle... je voulais vraiment faire une image qui saisisrait la John-ité douce et radicale de John... il est venu plusieurs fois... la séance de pose dont je me souviens le plus est celle dont est tirée la peinture... peut-être l’ai-je installé face à la bibliothèque simplement dans l’idée que c’était un homme qui avait un profond attachement au langage... le livre de poésie de Patti Smith se trouvait juste au-dessus de son épaule droite... je pensais beaucoup à la voix de John... le son – le ton apaisant de sa voix... un véritable récipient contenant un moment et un lieu très singuliers... New York à l’époque où la ville était bohème, une bohème diverse se découvrant elle-même... et je pense aussi beaucoup à la façon dont John utilise sa voix – dont il parle dans ses lectures – une sorte de sphère en mouvement hypnotique... le seul fait d’entendre le souffle entrer et sortir de son corps ou un *hm*, un *ah*... est si dense, en un sens le résultat de tant de choses.

La voix de John n’a pas trop résonné pendant les séances de pose, puisqu’il méditait tandis que je travaillais... avoir quelqu’un de si délibérément présent était nouveau pour moi... et j’étais frappée, aussi, par l’ouverture de son corps, par sa façon de me faire directement face... son acceptation de lui et de moi... je travaillais... il méditait... puis il souriait, croisait mon regard et riait, et nous faisions une pause... parlions de la façon dont nous avions commencé à faire de l’art – ce genre de choses... puis nous retournions doucement au travail – à la méditation... comme une performance puissante qui m’a imprégnée profondément et d’une façon mystérieuse... j’ai toujours pensé que cette séance s’était révélée et m’avait nourrie depuis lors. *Traduction Adel Tincelin*

I asked John if he would let me make a portrait of him in 2007... I had been to more than a few of his readings... I think I was

really moved to take action after seeing the film Rirkrit made of John reading all of his poetry—it blew my mind... I really wanted to make a picture to contain John’s gentle and radical John-ness... He came over a few times... the sitting I remember most of all is this one the painting is from... perhaps I put him in front of the book case with a simple idea that he was a human who had a deep feeling for language... the Patti Smith poetry book just happened to be over his right shoulder... I thought about John’s voice a lot... the sound—the soothing tone of his voice... a true vessel containing a very particular time and place... of New York City in the era when it was bohemian, a mixed bohemia finding itself... also I think a lot about how John uses his voice—talking, in his readings—a kind of hypnotic moving sphere... even just hearing the breath go in and out of him or a hmm or an ahh... is so dense somehow coming from so much.

There was not much sound of John’s voice during the sittings as John meditated while I was working... to have someone so willfully present was new for me... and also I was struck by how open his body was, how directly he faced me... his acceptance of himself and me... I worked... he meditated... and then he would smile and catch my eye and laugh and we would have a break... talking about how we started making art—things like that... and then we would drift back into working—meditating... like a powerful performance that has sunken into me in unknown ways I’ve always felt this sitting has been revealing itself and giving to me ever since.

ELIZABETH PEYTON

JOHN GIORNO  
[2008]  
HUILE SUR PANNEAU / OIL ON BOARD  
Courtesy de l’artiste / of the artist  
& Gladstone Gallery  
(New York, Bruxelles / Brussels)



# Judith Eisler

Je me trouvais au Hirshhorn Museum où l'on projetait *Sleep*, le film de Warhol, et je ne pouvais détourner les yeux de la présence filmée de John Giorno. Il était allongé là dans un état d'abandon total devant la caméra, son corps exposé et ses yeux fermés rayonnant à la fois de vulnérabilité et de puissance. Dormait-il ? Était-il conscient et souriant ? Était-il mort ? À mesure que la caméra quittait son visage, son torse remplissait le cadre et sa respiration se faisait palpable. Il était clair que ce n'était pas seulement la maladresse de la caméra qui l'amenait à un état d'animation. Le mouvement de la caméra indiquait également qu'un autre corps respirait dans l'espace filmique, celui du cameraman, Andy Warhol.

Je pris des photos de la projection afin d'isoler des images fixes dans le scintillement du film. Je voulais trouver les conditions de l'animation dans les photos statiques ; ou, peut-être voulais-je décrire le vacillement lui-même. Je n'avais pas de bouton pause et je devais esquivé les gardiens qui appliquaient l'interdiction stricte de prendre des photos.

John occupait le cadre et semblait plus vrai que nature – et cela alors qu'il dormait. Ses yeux fermés renvoyaient à l'œil de la caméra dans toute sa capacité obsessionnelle, son désir, sa durée. Il y avait plusieurs niveaux à explorer dans la projection. Je voulais peindre les abstractions qui survenaient, tandis que l'image glissait entre passé et futur. Je voulais comprendre quelle substance intangible faisait résonner le corps et l'image.

Je peins généralement à partir de photos que je prends d'images telles qu'elles apparaissent sur des moniteurs ou des ordinateurs, les émissions photographiées se teintant souvent d'une lumière bleutée. Cette fois, la source lumineuse de la projection prenait des tons verts glauques inattendus, qui rappelaient à la fois un environnement sous-marin et l'épaisseur d'une atmosphère de celluloïd. Sur ces photographies, on aurait dit que j'avais découvert une créature des mers dormant au fond de l'océan.

J'oublie souvent la personne que je suis en train de peindre quand je réfléchis à la structure de l'image. Avec John, j'étais très consciente de l'intense présence masculine

dans mon atelier. Comme je ne pouvais rien lire dans son regard, la seule information disponible émanait de son corps au repos. Parfois, l'image m'échappait et glissait vers un état morbide. D'autres fois, je travaillais tellement attentivement sur son torse que l'absence du bas de son corps en devenait envahissante et l'entreprise prenait un aspect sexuel déconcertant.

Je ne connais pas John Giorno personnellement – je ne le connais que par l'examen de sa présence par médium interposé, de par son œuvre et pour l'avoir entendu réciter ses poèmes. Bien que l'ayant vu à des vernissages, je n'ai pas osé lui dire « bonjour ». Ma réaction ressemble à l'expérience que j'ai de mes peintures dans l'espace public. J'éprouve une gêne à les regarder avec la même attention que je leur accorde librement dans l'intimité de l'atelier. C'est un peu comme la sensation de croiser un ancien amant dans un endroit inattendu et de ne pas être capable de trouver les paroles appropriées.

Traduit par Adel Tincelin

I was at the Hirshhorn Museum where Warhol's film *Sleep* was being projected and could not stop staring at the filmed presence of John Giorno. He was laying there in a state of oblivion before the camera, his exposed body and closed eyes radiated both vulnerability and power. Was he sleeping? Was he aware and smiling? Was he dead? As the camera shifted away from his face, his torso filled the frame and his breathing became apparent. It was clearly not only the awkwardness of the camera that brought him into a state of animation. The motion of the camera also indicated another body breathing in the filmic space, that of cameraman Andy Warhol.

I took photographs of the projection in order to isolate still images from the flicker of the film. I wanted to find the conditions of animation in static photos; or, maybe what I wanted to describe was the flicker itself. I did not have a pause button and I had to dodge the guards who were enforcing a strict no photo policy.

John inhabited the frame and loomed larger than life and he did this while he was asleep. His closed eyes implicated the eye of the camera with all its obsessiveness, longing and duration. There were many levels of projection to explore. I wanted to paint the abstractions occurring as the image slips between past and future. I wanted to under-

stand what intangible substance makes the body and the image resonate.

I usually paint from photos that I take of images as they appear on monitors and computers, the photographed transmissions often tinged with bluish light. This time, the light source of the projection yielded unexpected murky green tones that called to mind both an underwater environment and a layer of celluloid atmosphere. The photographs looked as if I had discovered a sleeping sea creature at the bottom of the ocean.

I often forget about the person I am painting while I figure out the structure of the image. With John, I was well aware of the intense masculine presence in my studio. As I could read nothing from his gaze, all the information available was emanating from his resting body. Sometimes the image was lost to me as it slipped into a morbid state. Other times I was working so intently on his torso that the absence of his lower body loomed large and the undertaking had a discomfiting sexual aspect.

I don't know John Giorno personally—I only know him from scrutinizing his mediated presence, from seeing his work, and from hearing him recite his poems. Although I have seen him at openings, I have been shy about saying “hello.” My reaction is similar to the experience I have with my paintings in public spaces. I feel embarrassed about looking at them with the same attention I freely give in the privacy of the studio. It is a sensation quite like seeing an old lover in an unexpected place and not being able to summon the appropriate words.

JUDITH EISLER

JOHN  
[2008]  
HUILE SUR LIN / OIL ON LINEN  
122 × 152,5 CM  
Photo : Mark Woods  
Collection Wade Guyton  
Courtesy de l'artiste / of the artist







## Rirkrit Tiravanija

### JG lit

Alors tous de jeunes artistes, nous avions emprunté ce qui était, me semble-t-il, une copie pirate officielle du film d'Andy Warhol, *Sleep*. Nous avons trouvé un projecteur 16 mm et décidé de projeter le film sur le mur qui séparait l'espace d'exposition du bureau. Nous avions dégagé le minuscule espace de bureau derrière le mur et l'avions rempli à craquer de matériel de musique – une batterie, deux amplis de guitare, un ampli de basse et un système de sonorisation pour les voix. Nous devions débiter la projection du film à 18 heures précises, au même moment où un groupe de personnes commencerait un jam sur la corde de Ré. L'idée était de faire simple de sorte que le jam soit une véritable invitation pour tout un chacun à se joindre à nous. Nous voulions que ce soit un marathon, un effort soutenu et continu sur la corde de Ré de 18 heures jusqu'à ce que tout le monde tombe raide mort – la session s'est prolongée encore et encore...

Quelques années plus tôt, j'avais pour habitude de me rendre à Donnell, une division de la bibliothèque publique de New York située – aujourd'hui encore, j' imagine – juste en face du Museum of Modern Art. La particularité de cette bibliothèque était qu'elle possédait dans ses catalogues une collection de films. On pouvait aller à la Donnell emprunter des films 16 mm et les regarder dans une petite cabine de projection à l'intérieur de la bibliothèque. Il y avait bien sûr une collection des premiers films d'Andy Warhol et je m'asseyais là pendant des heures pour regarder *Empire*, *Kiss* et *Sleep*. Je n'avais pas compris à l'époque la relation entre Andy et John, et pas réalisé bien sûr que John était le sujet filmé dans *Sleep*. J'adorais simplement le film et j'adorais regarder John. Quand j'ai fait la connaissance de John, longtemps après, il m'a confié que le film n'était pas un seul plan séquence continu. Je fus déçu, mais je compris aussi que c'était un film et que l'on ne doit pas toujours croire ce que l'on voit à l'écran.

Pour moi, ces films parlent d'une certaine forme de méditation; regarder et méditer – ce qui, je crois, signifie prendre conscience de son esprit. Quand

on contemple ce qui est en face de nous, on l'accepte ou on y réfléchit, et ce faisant on peut voir son esprit penser. La méditation consiste, selon moi, à comprendre et à observer l'esprit penser.

J'ai vu John sur scène à plusieurs reprises, quand il commençait à susciter un regain d'attention auprès du public d'aujourd'hui. Alors que je regardais John sur scène, j'ai senti une grande vague d'énergie et de compassion, la force de vie qu'il transmettait (à son auditeur, son spectateur, son public). Cette pensée en tête, j'ai éprouvé le besoin pressant de demander à John s'il me laisserait enregistrer ce don qu'il avait réussi à nourrir dans son être tout au long de son existence. Ce don de force de vie passait par ses mots, ses élocutions, sa façon de regarder sa propre vie et toutes les vies qui existaient autour de lui.

Au final, je n'ai plus eu envie de faire un film, mais un enregistrement en tête-à-tête – aussi réel et aussi près que l'on puisse approcher de John, de sa présence, de John qui ne dort pas, qui est debout, là et vivant avec tout ce qu'il donne quand il livre ses pensées, sa vie et ses mots.

*Traduit par Adel Tincelin*

### JG Reads

Back when we were all young artists, we borrowed what I think was an official bootleg copy of Andy Warhol's film *Sleep*. We then found a sixteen-millimeter projector and decided to project the film onto the wall that divided the exhibition space from the office. Behind the wall, we cleared out the tiny office space and filled it to the brim with music equipment: a drum set, a couple of guitar amplifiers, as well as an amplifier for the bass, and a PA system for vocals. We would start the film at 6 P.M. sharp and at the same time, a group of people would start a jam on the D chord. The idea was to keep it simple so that the jam session could really be an invitation for anyone and everyone to join. We wanted it to be a marathon, a prolonged effort sustained on the D from 6 P.M. until everyone dropped dead; the session went on and on and on...

A few years earlier I used to go to the Donnell, a branch of the New York Public library, which was located—and I assume still is—just opposite the Museum of Modern Art. What was special about the Donnell library was that it had a film collection in its catalogues. One could go to the Donnell, borrow

sixteen-millimeter films and watch them in a small projection booth inside the library. Of course there was a collection of Andy Warhol's early films and I would sit for hours watching *Empire*, *Kiss*, and *Sleep*. Back then I had not understood the relationship between Andy and John, and of course not realized that John was the subject filmed in *Sleep*. I just loved the film and loved watching John. Much later when I got to know John, he told me that the film was not an actual single continuous sequence shot. I was disappointed but also realized that it was a film and that one must not always believe what one sees when watching a film.

For me these films are about a certain form of meditation; watching and meditating—which I think means to become conscious of one's mind. When we contemplate what is in front of us, we either accept it or we ponder over it, and as we are doing so we can see our mind thinking. For me meditation is understanding and observing the mind thinking.

I saw John perform on many occasions, when he was beginning to come back into the consciousness of the present. As I watched John perform, I felt the great wave of energy and compassion, the force of life that John was transferring onto us (his listener, his viewer, his audience). With that thought, I felt the urge to ask John if he would let me record this gift that he had managed to sustain in his being throughout his existence. This gift of life force came through his words, his articulations, his way of looking at his own life and all the lives that existed around him.

In the end, I no longer wanted to make a film but a one-to-one recording—as real and as close as one could come to John, to his presence, to John not-sleeping but standing live and alive with all that he gives when he delivers his thoughts, his life and his words.

RIRKRIT TIRAVANIJJA

UNTITLED 2008  
(JOHN GIORNO READS)  
[2008]  
FILM 16MM TRANSFÉRÉ SUR DVD /  
16MM FILM TRANSFERRED ON DVD  
10 H 09 MIN  
Courtesy Laura Steinberg  
& Bernardo Nadal-Ginard



# Verne Dawson

### Le Modèle idéal

Lorsqu'en 2003 j'ai demandé à John Giorno de poser pour un portrait, la réponse fut positive. Puis, installé dans un vieux fauteuil en osier blanc confortable avec un coussin à imprimé fleuri violet et vert, il a posé, le regard tourné vers une porte en verre, un petit verger de pommiers et des bois. Rien de théâtral – serein, vert et estival. Deux heures se sont écoulées. Cinq années se sont écoulées. C'était l'automne. À la question de savoir s'il était fatigué, si une pause était nécessaire, la réponse fut non ; il était bien, et heureux de poser plus longtemps. Après cinq heures, ce fut moi qui dis que peut-être nous devrions arrêter pour aujourd'hui. Rejoindre les autres pour dîner. Nous avons repris le lendemain. Et de nouveau deux semaines plus tard. Sans jamais une plainte, une protestation ni un soupir de la part du modèle. John a beaucoup d'espaces dans sa tête où flâner. Ce monde-ci n'est que l'un d'entre eux. La pose était légère, très peu contraignante. Dix ans plus tard. On pourrait dire de John que c'est son repos et non sa pose qui font de lui le modèle idéal. Oh, et qu'il ne dit jamais non ; qu'il reviendra deux ans après poser de nouveau pour la modification d'un sourcil ou qu'il passera un an plus tard pour que je jette un œil à ce menton, une fois de plus.

Douze ans donc, je travaille encore sur le même portrait de John. Il a été plus pâle, plus bronzé, plus jeune et plus vieux, sur fond de ciel bleu, contre un mur ocre, avec des plantes, sans les plantes, avec des plantes de nouveau, etc. Se pourrait-il qu'il soit achevé ? Non, en aucun cas.

Traduit par Adel Tincelin

### The Ideal Model

When I asked John Giorno to sit for a portrait, in 2003, the answer was affirmative. Then he sat, situated in a comfortable old white wicker chair with a purple and green floral print cushion, looking out a glass door onto a small apple orchard and woods. Not dramatic, but serene, green and in summer. Two hours passed. Five years passed. It was autumn. Asked if he was tired, if a break was necessary, the answer was no, he was fine, and happy to sit longer. After five hours it was me who said that maybe we should quit

for the day. Join the others for dinner. We resumed the next day. And again two weeks later. Never a complaint, groan or sigh from the model. John has a lot of rooms in his head to wander. This world is just one of them. The pose was slight, hardly demanding. Ten years later. One might say of John that it is his repose and never his pose that makes him the ideal model. Oh, and that he never says no, and will return after two years and sit again to make an adjustment to an eyebrow, or visit a year later, to have a look at that jawline, once again.

Twelve years hence, I am still working on the same portrait of John. He has been paler, tanner, younger and older, on a blue sky, against an ochre wall, with plants, without plants, with plants again, and so on. Could it possibly be finished? No, not at all.

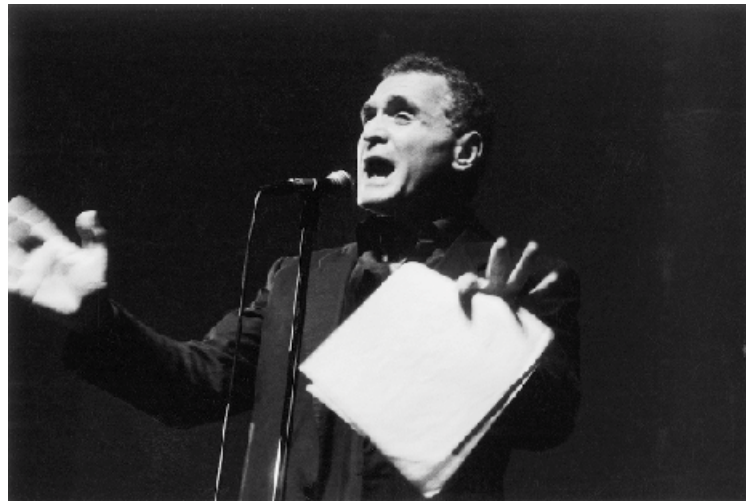
VERNE DAWSON  
PORTRAIT OF JOHN GIORNO  
[2003-2015]  
HUILE SUR TOILE /  
OIL ON CANVAS  
61 × 50,8 CM  
Photo: Thomas Müller  
Courtesy de l'artiste / of the artist  
& Gavin Brown's Enterprise (New York)



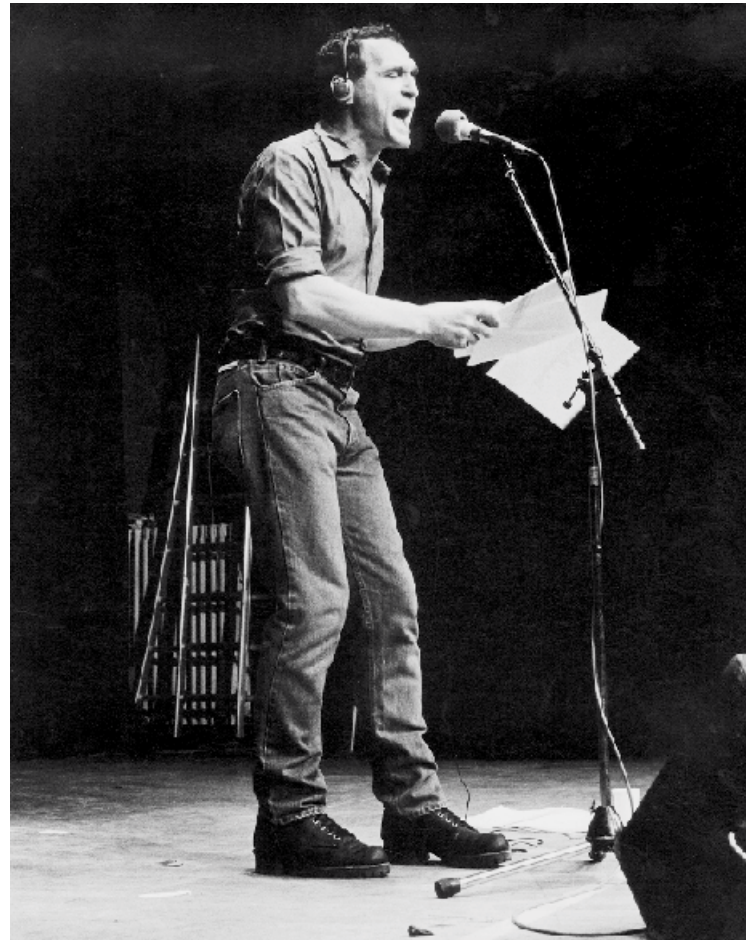


## Françoise Janicot

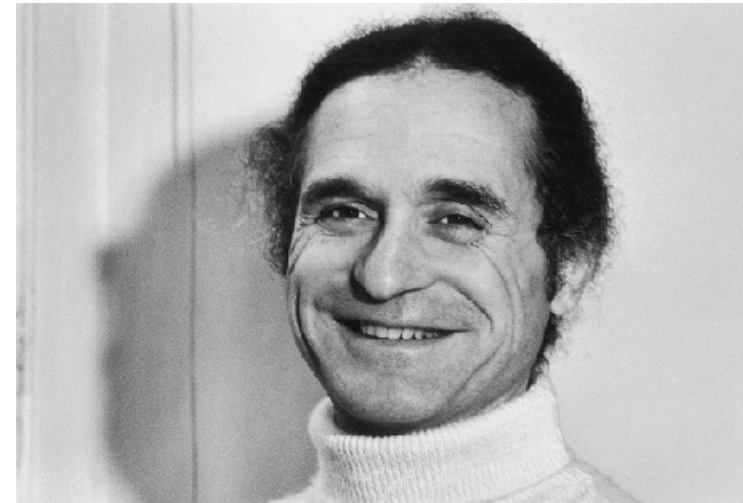
---



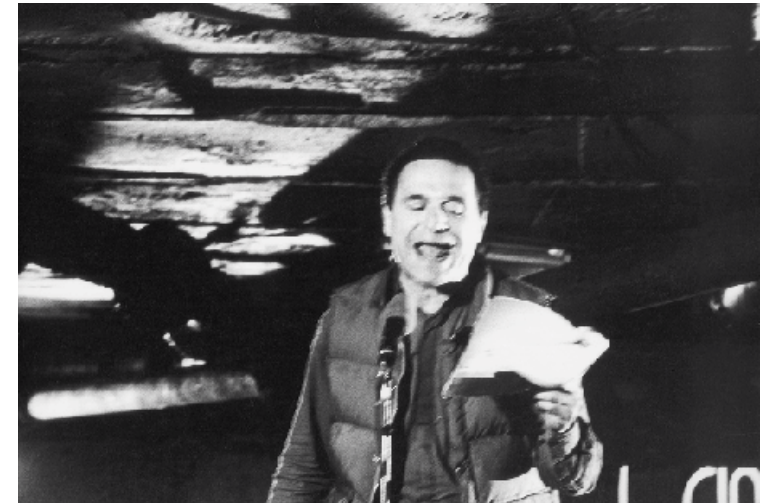
John chante la partition à la main!  
*John singing, score in hand!*



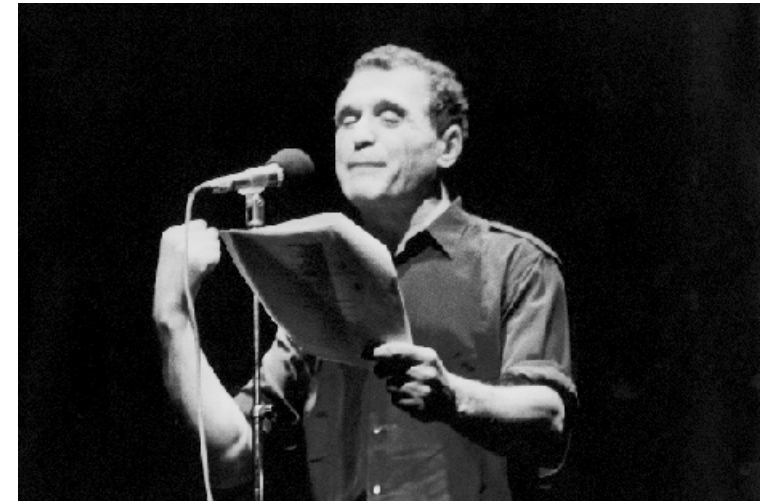
Il est plaisant avec ses écouteurs et ses grosses chaussures.  
*He's appealing with his headphones and big shoes.*



Si souriant, pas de performance, juste être beau.  
*So smiling, not performing, just beautiful.*



Il est au fond de la mine un peu angoissé.  
*He's a bit anxious at the bottom of the mine.*



Serrer les poings et sauter comme un chat.  
*Clenching fists and leaping like a cat.*





Un peu d'alpinisme pourquoi pas.  
*A bit of mountain climbing, why not?*



Quelle joie d'être avec William et de cirer, cirer.  
*What a joy to be with William and to wax, and wax.*



À la Bocca della Verità on se retrouve.  
*A get-together at the Bocca della Verità.*



Il faut bien s'amuser par moment.  
*Everyone needs to have fun sometimes.*



Peut-être est-il là ?  
*Maybe he's there?*





John Giorno  
et Bernard Heidsieck  
avec un parapluie sur  
le toit du 222 Bowery /  
*John Giorno and Bernard  
Heidsieck with umbrella  
on 222 Bowery rooftop*  
[New York, octobre /  
October 1989]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
*Photographic print  
in color*  
10 × 15,2 cm  
Photo : Françoise Janicot  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)

John Giorno,  
Bernard Heidsieck  
& William Burroughs  
[New York, mai /  
May 1981]  
Épreuve photographique  
en couleur /  
*Photographic print  
in color*  
8,9 × 12,7 cm  
Photo : Udo Breger  
Courtesy John Giorno  
Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondinone  
(New York)

John Giorno  
et William Burroughs  
à la Nova Convention  
devant l'Entermedia  
Theatre / *John Giorno  
and William Burroughs  
at the Nova Convention  
in front of the Entermedia  
Theatre* [New York, 1978]  
Épreuve photographique  
en noir et blanc /  
*Photographic print  
in black and white*  
Photo : Udo Breger

## Bernard Heidsieck

Une « performance » de John Giorno, c'est chaque fois ce pari joué et gagné. Cette lecture, il la prépare, il la concocte dans les heures qui précèdent, par un mixage de méditation et de répétitions. Pour que s'emmagasine, durant cette phase préparatoire, toute l'attention et toute la tension nerveuse dont sa « lecture publique » va témoigner. Pour qu'explode sa nécessité. Surgisse son évidence. Que le poème, gorgé de ce tonus, donne, dans ses images et dans ses mots, l'illusion d'être vécu sur-le-champ. D'où cette danse sur place, visible, lisible aussi, qui stupéfie. Le verticalisme donc de sa poésie, prise en mains et projetée.

Mais ici de se dévoiler le magicien Giorno. Car, par un paradoxal et volontaire tour de passe-passe à sa façon, un effet de bascule de quarante-cinq degrés, cette projection, s'offre à nous, en définitive, de façon horizontale. Dans un climat, donc, qui s'en trouve métamorphosé.

Mise en scène verticalement, la poésie de Giorno, en fait, se découvre comme d'essence horizontale, pleinement.

En dépit de sa dynamique, en dépit de cette machine / ouragan qui dévale la pente de son texte à bride abattue qu'est Giorno lisant, en dépit d'une langue crue, violente, qui nous submerge dans son déferlement dingue, il se trouve en effet que toute cette matière première à faire frémir, ou grincer, ou hurler, il la juggle au point de nous la présenter, de nous la proposer, de nous la transmettre couchée, à l'horizontale donc, matée, gommée de ses saillies outrancières, de son agressivité en quelque sorte comme sublimée, l'ayant hissée, catapultée au niveau d'un tout autre registre.

Ainsi se trouve proposée, par ce biais, tant à la lecture qu'à l'écoute, pour chacun, une quasi distance, toboggan pour rêver, aire tremplin pour décollages.

Cette horizontalité très spécifique de l'écriture de Giorno résulte de la structure même de ses poèmes, de leur construction et de leur mise en page sur le papier : ce sont à l'évidence des poèmes linéaires et répétitifs.

Un texte de Giorno se présente, en effet, en deux colonnes étroites qui se font face

et qui courent, l'une et l'autre, tout au long des pages. Ce sont deux minces filets / robinets de mots qui coulent à très vive allure. Voilà pour l'ossature. C'est d'elle que provient la linéarité du poème.

Chacun de ces filaments, de surcroît, est constitué de très brèves images qui se suivent et se bousculent l'une après l'autre, se répètent immédiatement ou à distance, se répètent et se rerépètent, se multiplient et démultiplient et se répondent, enfin, d'un filament à l'autre. Des décalages d'images semblables sont prévus d'une colonne à l'autre en sorte que se crée un phénomène de superpositions et que se double celui de la répétition. Cette surdémultiplication volontaire du texte a pour effet d'en transformer le contenu, en raison même de la résonance que lui fait acquérir cette mise en place dans l'espace et dans la durée (et ceci s'accroît encore davantage lors de l'enregistrement sur bande magnétique – et sur disque – du fait de l'utilisation d'un très grand nombre de pistes).

Le fait de répéter une image, quelle qu'en soit l'outrance, a pour effet, dit Giorno, d'en atténuer le pouvoir. Le fait de la multiplier et par voie de conséquence de la loger dans un espace de temps plus vaste, plus long, en émousse la virulence d'impact. Par sa répétition, en elle, l'image se trouve sublimée, comme purifiée, ses composants neutralisés. La structure linéaire où elle s'inscrit lui permet de décoller, de planer. En dépit même du rythme respiratoire fourni pour y parvenir. En dépit, ou à cause de lui, aussi.

Ici de s'afficher ouvertement la part orientale du new-yorkais Giorno. Et dont les caractéristiques vont se retrouver, peu après, dans tout le courant de la musique dite « répétitive » américaine, bien que le processus formel en soit, en fait, très éloigné.

Il n'en reste pas moins que cette même précipitation étale donne l'illusion de déboucher dans une zone de sérénité détachée, de nirvana conquis, litanies et boucles, de par leurs répétitions, jouant un rôle de passe-partout ou de clef des songes. Ainsi se trouve hissé, absous, quoi que ce soit, à un autre diapason, basculé dans le surréel, sans que s'en trouve réduite pour autant la part de spontanéité, chez Giorno, considérée comme indispensable par lui, comme force motrice de sa performance, la dynamo de sa « lecture ». (juillet 1979)

Extrait de la préface de Bernard Heidsieck, in John Giorno, *Suicide Sûtra* (Christian Bourgois, Paris, 1980)



A John Giorno “performance” involves each time making and winning this wager. He prepares his reading, he concocts it in the hours beforehand, through a mix of meditation and rehearsals. So as to store up, during this preparatory phase, all the attention and all the nervous tension to which the “public lecture” is going to bear witness. So that its necessity explodes. Its obviousness erupts. So that, engorged with this energy, the poem creates, in its images and its words, the illusion of being lived in the moment. Hence this visible dancing in place, readable also, that stupéfies. The verticalism of his poetry, then, taken in hand and projected out.

But it’s here that Giorno the magician reveals himself. For, by a paradoxical and voluntary bit of legerdemain of his own making, an effect of tilting at forty-five degrees, this projection reaches us, in definitive form, horizontally. In a climate, then, that ends up being completely transformed.

Laid out vertically, Giorno’s poetry, in fact, reveals itself to be in essence horizontal, entirely so.

In spite of its dynamics, in spite of this machine / hurricane barreling unbridled down the slope of his text that Giorno is when reading, in spite of a crude, violent language that submerges us in its crazy surgings, it turns out in fact that all this raw material to produce quaking, or grating, or screaming—Giorno checks it, to the point that he presents it to us, proposes it to us, transmits it to us laid flat, horizontally therefore, subdued, scrubbed of its outrageous sallies, of its aggressiveness which is in some sense as though sublimated, having heaved it up, catapulted it to the level of an entirely other register.

And so by this slant is introduced, as much into the reading as into the listening, for everyone, a quasi-distance, a slide for dreaming, a trampoline zone for take-offs.

This very specific horizontality of Giorno’s writing results from the very structure of his poems, from their construction and from their lay-out on paper: they are evidently linear, repetitive poems.

A Giorno text in fact presents two narrow columns facing one another and each running the entire length of the page. Two slender streams/taps of words that run at a very brisk pace. So much for the frame. It is from the frame that the linearity of the poem proceeds.

Each one of its filaments, moreover, is made up of very brief images that follow and come tumbling one upon the other, they

repeat one another immediately or at a distance, repeat and re-repeat each other, multiplying and re-multiplying and corresponding in the end from one filament to another. Similar images staggered at intervals echo across columns so as to create a phenomenon of superposition and to redouble the phenomenon of repetition. This deliberate super-multiplication of the text has the effect of transforming its content, by reason of the resonance acquired from this laying out in space and in duration (and this becomes all the more marked when it is recorded on tape—or on disc—because of the use of a very great number of tracks).

The fact of repeating an image, however excessive it may be, has the effect, Giorno says, of attenuating its power. The fact of multiplying it and as a consequence of lodging it in a vaster, longer temporal space blunts the virulence of impact. Through its repetition, in its repetition, the image is sublimated, as though purified, its components neutralized. The linear structure in which it is inscribed allows it to take off, to glide. This in spite of the respiratory rhythm furnished to get there. In spite of, or because of it, also.

And it is here that the oriental side of Giorno the New Yorker comes into the open. The characteristics of which can be found, a little later, in the whole current of American music known as “repetitive,” although the formal process of this music is, in fact, far removed.

It nonetheless remains the case that this same, even precipitateness gives the illusion of opening onto a zone of detached serenity, of conquered nirvanâ, litanies and loops, through their repetitions, playing the part of a master key or dream book. Thus whatever it may be finds itself heaved up, absolved into another register, tipped over into the surreal, without however any reduction of the element of spontaneity, in Giorno, considered indispensable by him, as the driving force of his performance, the dynamo of his reading. (July 1979)

*Excerpt from Bernard Heidsieck’s preface in John Giorno, Suicide Sûtra (Paris: Christian Bourgois, 1980)*

*Translated by Peter Connor*

## William S. Burroughs

### L’Expérience du déjà-vu

La fonction de l’art est de nous faire prendre conscience de ce que nous connaissons et que nous ne savons pas savoir. Quand les peintures de Cézanne furent exposées pour la première fois, certains regardeurs furent tellement exaspérés qu’ils attaquèrent les toiles à coups de parapluie. Vous ne pouvez rien dire à quelqu’un qu’il ne connaisse déjà. Les gens ne pouvaient pas voir que les peintures transcrivaient des objets en nature morte vus sous un certain angle et sous un certain éclairage. D’autres gens regardèrent les Cézanne en disant: « Oui, bien sûr, j’ai vu une poire qui avait cette allure. »

L’expérience qui consiste à voir entendre expérimenter quelque chose que nous connaissons déjà mais que nous ne savons pas tout à fait savoir peut être décrite comme « reconnaissance étonnée ». [...]

John Giorno appartient à l’école de poésie trouvée (*found poetry*). Dans son œuvre, ses premières œuvres, il utilisait des journaux, des publicités et la TV, pour ajuster un montage de mots et d’images qui produisait l’expérience du *déjà-vu* chez le lecteur ou l’auditeur parce qu’il avait vu ou entendu le matériau originel dans un contexte différent. Le poète romantique (beaucoup de poètes et de prosateurs adhèrent toujours à ce point de vue) aime à penser à son MOI, à ses pensées et à ses sentiments très personnels comme à quelque chose de spécialement unique et de profondément mystérieux. La méditation bouddhiste révèle que le MOI auto-glorificateur est vulgaire, délu-soire et pas mal ressemblant d’une personne à l’autre. N’aimerions-nous pas tous être de sublimes pop stars et des milliardaires? La similitude morne de l’esprit est mise à nu. Et le public rit avec soulagement. Oui, nous pensons tous de la sorte, alors pourquoi prétendre le contraire?

La répétition qui caractérise la poésie de John Giorno est enracinée dans la nature même du langage, ou de la représentation symbolique qui est véritablement concernée non par la communication, mais par l’orientation dans le temps. Vous vous réveillez. Vous allez à la

banque. Combien de fois allez-vous vous répéter tandis que vous vous apprêtez à vous rendre à la banque: « Je dois aller à la banque aller à la banque la banque la banque... » Comme si vous ne pouviez pas aller à la banque sans répéter sempiternellement votre intention d’y aller. Et le public reconnaît cette répétition apparemment dépourvue de sens comme faisant partie intégrante du processus mental de chacun de ses membres. Oui nos esprits résonnent bien de cette façon. Et la reconnaissance explicite de ce fait entraîne un sentiment de libération. (1979)

*Publié dans John Giorno, Suicide Sûtra (Christian Bourgois Paris, 1980). © 1979 by William S. Burroughs, avec la permission de The Wylie Agency LLC.*

*Traduit par Gérard-Georges Lemaire*

### The Déjà Vu Experience

The function of art is to make us aware of what we know and don’t know that we know. When Cézanne’s paintings were first exhibited, some viewers were so incensed that they attacked the canvases with their umbrellas. You can’t tell anyone anything he doesn’t already know. They could not see that the paintings reflected still-life objects seen from a certain angle in a certain light. Others looked at Cézanne and said, “Yes, of course, I’ve seen a pear looking just like that.”

The experience of seeing, hearing, experiencing something that we already know, but do not quite know that we know, can be described as “surprised recognition.” [...]

John Giorno began as an innovator of the school of Found Poetry. In his early work in the 1960s he used newspapers, advertisements and television to assemble a montage of word and image. This produced a *déjà vu* experience in the reader or listener, because he had seen or heard the source material in another context. [...]

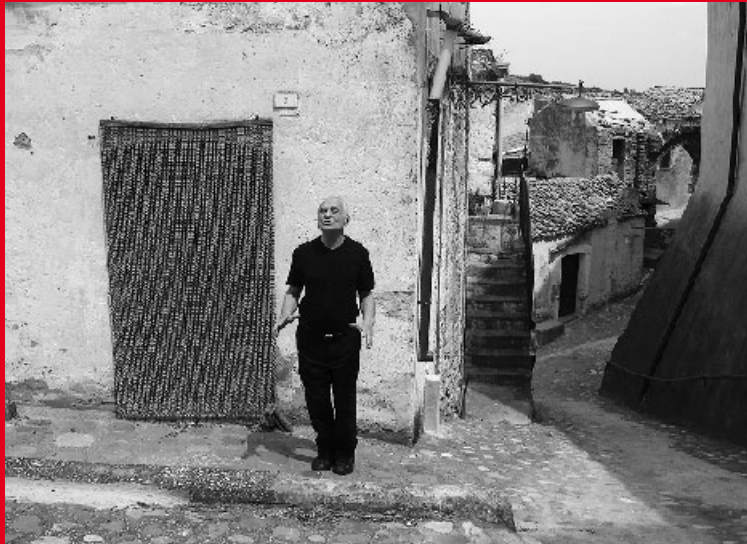
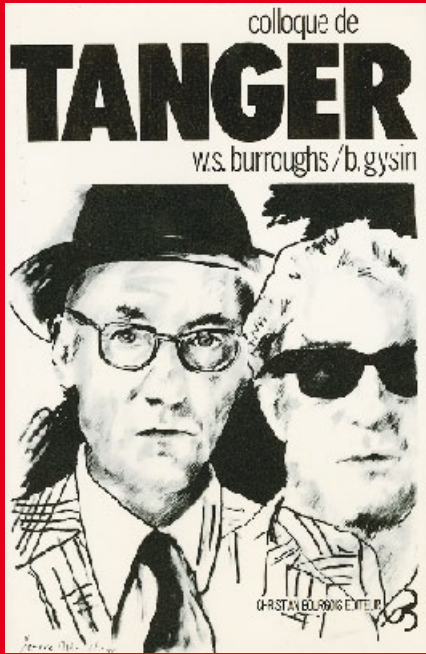
The Romantic poet of the nineteenth century liked to think of his “ME,” his very own *personal* thoughts and feelings, as something uniquely special and deeply mysterious. Many poets and prose writers still adhere to this viewpoint. But Buddhist meditation reveals the self-glorifying “ME” as trivial, illusory and very much the same from one person to another. Wouldn’t we all like to be beautiful pop stars and billionaires? The dreary sameness of the mind laid bare. And the audience laughs with relief. Yes, we think just that way, all of us, so why pretend we don’t?

The repetition that characterizes John Giorno’s poetry is rooted in the basic nature of language, or symbolic representation, which is actually concerned not with communication, but with orientation in time: You wake up. You go to the bank. How many times will you repeat to yourself while you get ready to leave for the bank, “I have to go to the bank to go to the bank the bank the bank...” As if you could not get to the bank without repeating your intention to go there over and over to yourself.

And the audience recognizes this seemingly senseless repetition as part of their own mental processes—“Yes, our minds sound just like that.” The changing emphasis on different syllables as the phrases are repeated helps to break apart the too-familiar “meaning” of the words, to crack them open and show their emptiness. This explicit realization conveys a feeling of liberation. (1994)

*Excerpt from “Voices in Your Head,” by William S. Burroughs, published in You Got To Burn to Shine (New York: High Risk Books, 1993). © 1994 by William S. Burroughs, used by permission of the Wylie Agency LLC.*





Couverture de /  
Frontcover of *Colloque de Tanger*, Gérard-Georges Lemaire (dir. / ed.)  
[Christian Bourgois, Paris, 1976]

Poster pour / for  
«The Nova Convention»  
[New York, 30.11 1978 – 02.12 1978]  
56 × 43 cm

Photographies  
du tournage de / *Filming pictures of Nine Poems in Basilicata* réalisé par / directed by Antonello Faretta [Craco & Tursi, Italie / Italy, 2007]  
Photo: © 2007 Salvatore Laurenzana/Noeltan Film Studio

—  
Toutes les images /  
*All images*:  
Courtesy John Giorno Collection,  
John Giorno Archives.  
Studio Rondonone (New York)

## Gérard-Georges Lemaire

### 19, Quai de Bourbon

J’ai connu Brion Gysin en 1974, à l’époque où il vivait dans un petit appartement-atelier de la Cité des Arts. On aurait dit une maison de poupée japonaise avec vue sur la Seine. C’est par son intermédiaire que j’ai fait la connaissance de Bernard Heidsieck, de Françoise Janicot, de Henri Chopin, d’Arthur Aeschbacher. Un an plus tard, je faisais la connaissance de William S. Burroughs, puis de Gregory Corso, de Lawrence Ferlinghetti, d’Allen Ginsberg, de Peter Orlovsky. Et de bien d’autres encore. J’étais entré grâce à lui dans le royaume enchanté de la poésie visuelle, sonore, concrète, de la poésie de la *Beat Generation* et de la peinture calligraphique ou affichiste, ou encore monochrome. Cette chaîne miraculeuse de personnes que je me trouverai à fréquenter pendant des décennies.

Pour autant qu’il m’en souvienne (c’est aussi l’avis de l’intéressé), j’ai connu John Giorno chez les Heidsieck peu après le « Colloque de Tanger », un rêve que j’avais pu réaliser à Genève en septembre 1975, grâce aux bons offices de mon ancien camarade d’université, le photographe François Lagarde. Que nous sommes-nous dit alors ? Certainement pas grand-chose, car John n’était pas un homme très disert – très chaleureux pourtant ! Mais je sais que nous avons maintenu ce lien et que, ayant quitté Flammarion et étant revenu chez l’éditeur Christian Bourgois pour commencer une nouvelle collection de littérature étrangère (« Les Derniers mots ») et une revue baptisée *L’Ennemi*, j’ai dressé une liste des premiers titres que je désirais publier. Et parmi eux se trouvait *Suicide Sutra* de John Giorno, qui n’avait d’ailleurs pas été publié aux États-Unis. J’ai traduit moi-même ces poèmes qui n’ont touché que de rares amateurs de la nouvelle poésie américaine.

Nous nous sommes retrouvés à New York à l’occasion de la « Nova Convention » où la délégation française eut une part congrue. Nous fûmes relégués à la Columbia University et à la Maison française. Cet événement coïncidait avec le retour de William Burroughs à New York et plusieurs soirées ont été orchestrées à

l’Entermedia Theatre, un vieux théâtre périlquant où l’on a pu assister à des performances de l’auteur du *Festin nu*, de Brion Gysin, de Laurie Anderson, de Frank Zappa, de Patti Smith.

Je suis allé au « Bunker » où Burroughs s’était installé : c’était un ancien Y.M.C.A. sans la moindre fenêtre. Burroughs dormait dans une chambre nue, où il n’y avait que son matelas, son fusil au-dessous, et quelques rayonnages avec surtout des livres de science-fiction. Je me suis souvent aventuré dans ce coin étrange où se trouvait l’immeuble dans lequel William et John avaient élu domicile ; c’était un quartier assez mal famé – la nuit, les ivrognes faisaient de grands feux dans les poubelles publiques et dormaient sur le trottoir, comme George Segal les avait représentés.

John, lui, depuis son succès au MoMA avec *Dial-A-Poem*, avait pu continuer à éditer des microsillons 33 tours sous son label, Giorno Poetry Systems, avec des enregistrements de lectures de poètes, américains pour l’essentiel, à de rares exceptions près, comme celle de Bernard Heidsieck. Pour moi, ce fut une manne autant qu’une mine ! John me faisait découvrir la voix des poètes que je n’avais pas pu connaître à l’époque. Le Festival international de poésie de Rome de 1980 nous a réunis de nouveau. Je me souviens m’être promené en compagnie de John aux alentours du Forum et je le vis assez indifférent à la vision des ruines de la Rome impériale. Je voulus le faire parler de ses origines italiennes. Je ne suis parvenu à rien de probant. Cela ne l’intéressait pas, pas plus que le spectacle des monuments baroques.

Bien des années plus tard, il m’a appris triomphant qu’il avait été fait citoyen d’honneur d’une petite bourgade de la Basilicate. Il a tenu à faire tourner le film d’une de ses performances dans cette localité dont ses ancêtres furent les barons au XII<sup>e</sup> siècle.

Pour moi John Giorno est à la fois un pur produit de la Factory d’Andy Warhol, un disciple de William Burroughs, un peu de Brion Gysin aussi, et un continuateur de l’esprit poétique de Frank O’Hara, l’homme qui marchait dans les rues de Manhattan en élaborant sa poésie. Sa propre poésie est née de cet étrange mélange d’influences (qu’on peut d’ailleurs faire remonter jusqu’à John Dos Passos). Depuis que je le connais, je le vois comme un individu qui n’est rien d’autre que sa poésie : tout ce qui a été important dans



sa vie, en particulier ses relations amou-  
reuses avec de nombreux artistes célèbres,  
fait partie intégrante de cet art poétique à  
la fois brutal, tendre et d’une terrible clair-  
voyance sur l’humanité, où la mort joue un  
rôle, tout comme la sexualité la plus crue et  
un bouddhisme sans concession.

Et il n’en reste pas moins un être char-  
mant, juvénile, lunaire, à la fois très pré-  
sent et très absent, un peu comme le gamin  
aux poches trouées que dépeint Rimbaud,  
le nez dans les étoiles. En somme, un  
paradoxe vivant, mais dont les mots et  
les gestes touchent jusqu’aux tréfonds de  
l’âme, fascinent, blessent tous ceux qui les  
écoutent, avec une rare intensité.

19, Quai de Bourbon

I first met Brion Gysin in 1974, when he was  
living in a tiny apartment-studio in the Cité  
des Arts. It was like a Japanese doll’s house  
with a view of the Seine. It was through him  
that I was introduced to Bernard Heidsieck,  
Françoise Janicot, Henri Chopin, and Arthur  
Aeschbacher. A year later, I got to know  
William S. Burroughs, then Gregory Corso,  
Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, and  
Peter Orlovsky, among many others. Thanks  
to Gysin, I had entered the charmed world of  
visual, sound and concrete poetry, the Beat  
poetry, and calligraphic painting or painting  
by the Affichistes (torn-poster artists), or else  
monochrome painting. It was this miracu-  
lous chain of people that I was to frequent  
for decades.

As far as I can remember (and as far  
as he can remember, too), I first met John  
Giorno at the Heidsiecks’ not long after  
the “Colloque de Tanger,” a dream I had  
managed to make come true in Geneva in  
September 1975, thanks to the help of my  
old university friend, the photographer  
François Lagarde. What was said then? Not  
much, presumably, because John isn’t very  
forthcoming—despite being very cordial!  
But what is certain is that we stayed in touch.  
Once I’d left Flammarion and gone back to  
the publisher Christian Bourgois, so as to  
start a new collection of foreign literature  
(“Les Derniers Mots”) and a review called  
*L’Ennemi*, I drew up a list of titles I wanted  
to publish. One of them was Giorno’s *Suicide  
Sûtra*, which hadn’t yet been published in  
the United States. I translated these poems  
myself, which reached the attention only of  
the rare followers of new American poetry.

We got together again in New York at the  
“Nova Convention,” where the French del-

egation played a very minor role. We were  
reduced to staying at Columbia University  
and the “Maison Française.” This event  
coincided with the return of William  
Burroughs to New York, and several events  
were organised at the Entermedia Theatre,  
an old rundown venue which put on perfor-  
mances by the author of *Naked Lunch*, Brion  
Gysin, Laurie Anderson, Frank Zappa, and  
Patti Smith.

I went to the “Bunker,” where Burroughs  
was staying: it was a disused, completely  
windowless Y.M.C.A. Burroughs slept in a  
bare room, containing just his mattress, a  
gun beneath it, and a few shelves of mostly  
science-fiction books. I often ventured into  
that strange zone, containing the building  
where William and John had set up home; it  
was a neighbourhood of ill repute—at night,  
drunks lit large fires in the public bins and  
slept on the pavement, just as George Segal  
depicted them.

As for John, after his success at the  
MoMA with *Dial-A-Poem*, he had brought  
out LPs on his own Giorno Poetry Systems  
label, with recordings of readings by mostly  
American poets, but with the odd exception,  
such as Bernard Heidsieck. As for me, this  
was both manna and a mine! John allowed  
me to discover the voices of poets I hadn’t met  
at the time. The International Poetry Festival  
in Rome, in 1980, brought us together once  
again. I remember strolling with him around  
the Forum, where he seemed quite indiffer-  
ent to this vision of the ruins of Imperial  
Rome. I wanted to get him to talk about his  
Italian origins. But I didn’t get very far. This  
didn’t interest him, no more than the sight of  
baroque monuments.

Many years later, he told me in triumph  
about being made an honorary citizen of a  
small town in Basilicata. He insisted on hav-  
ing filmed one of his performances given  
in that place, where his ancestors had been  
twelfth-century barons.

In my opinion, John Giorno is at once a  
pure product of Andy Warhol’s Factory, a  
disciple of William Burroughs, with a hint  
of Brion Gysin too, as well the perpetuator  
of the spirit of Frank O’Hara, the man who  
walked around the streets of Manhattan  
while composing his poetry. His own poetry  
was born from this curious mixture of influ-  
ences (which can also be taken back to John  
Dos Passos). Ever since I’ve known him, I’ve  
seen him as being a person who is entirely  
embodied in his poetry: everything that  
has been important in his life, in particular  
his love affairs with a large number of well-

known artists, has become an integral part  
of this poetic art which is at once brutal, ten-  
der and terribly clairvoyant about human-  
ity— and in which death plays a role, just as  
much as the crudest sexuality and an unwa-  
vering Buddhism.

And yet he still remains a charming man,  
youthful, lunar, both extremely present and  
absent, a bit like a kid with holes in his pock-  
ets, as described by Rimbaud, with his nose  
in the stars. To sum up, he’s a living paradox,  
but whose words and deeds reach the very  
depths of the soul, fascinating and wound-  
ing everyone who listens to them, with a rare  
intensity. *Translated by Ian Monk*





Fondé en 1965, dans le contexte du mouvement des droits civiques et de la guerre du Viêt Nam, **Giorno Poetry Systems (GPS)** cherchait à créer un public nouveau et conférer une pertinence nouvelle à la poésie. La pochette du double album « **Dial-A-Poem Poets** » de 1972 affirmait en forme de manifeste : « À l'époque, avec la guerre, la répression et tout ça, nous pensions que c'était un bon moyen pour le Mouvement d'atteindre les gens. » L'ambition de John Giorno pour GPS (qui publiera plus de cinquante albums par de nombreux poètes, performeurs et musiciens) tirait son inspiration de sa confrontation, au début des années 1960, avec les pratiques nouvelles de Warhol, Rauschenberg, Johns et des membres du Judson Dance Theatre. À propos de leur influence, il notait : « L'utilisation par ces artistes des médias de masse et des technologies

modernes m'a permis de comprendre que la poésie avait soixante-quinze ans de retard sur la peinture et la sculpture, la danse et la musique. J'ai pensé que, si elles pouvaient le faire, pourquoi ne pourrais-je pas le faire pour la poésie ? » Deux artistes ont été conviées par le curateur invité Matthew Higgs à se faire l'écho des archives de GPS. *Happy Sacks* d'Angela Bulloch crée un environnement collectif, où le public peut se détendre en écoutant la totalité du catalogue de GPS ; tandis qu'Anne Collier a documenté, de manière quasi scientifique, les disques, CDs et cassettes vidéo publiés par GPS entre 1972 et 1993 (tirées des archives personnelles de John Giorno), où figurent des photographies et œuvres originales d'artistes comme Les Levine, Robert Mapplethorpe, Jimmy De Sana, Peter Hujar et Keith Haring. M.H.

*Launched in 1965, in the context of the ongoing civil rights movement and of the Vietnam War, Giorno Poetry Systems (GPS) sought to create a new audience and a new relevance for poetry. The sleeve of the 1972 double album "Dial-A-Poem-Poets" features a manifesto-like declaration: "At this point, with the war and the repression and everything, we thought this was a good way for the Movement to reach people." Giorno's ambition for GPS which would eventually release more than fifty recordings on vinyl, cassette, CD and video formats by an extraordinary range of poets, performers and musicians – had been inspired by his exposure in the early 1960s to the innovative practices of Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, and the members of the Judson Dance Theatre. About their influence Giorno has observed: "The use of modern mass media and technologies*

*by these artists made me realize that poetry was 75 years behind painting and sculpture, dance and music. And I thought, if they can do it, why can't I do it for poetry."* Two artists were invited by guest curator Matthew Higgs to respond to the physical and recorded archives of GPS. *Angela Bulloch's Happy Sacks* create a communal environment where the audience can relax and listen to the entire GPS back-catalogue; whereas Anne Collier has documented, in an almost forensic manner, artifacts from John Giorno's personal archive: the vinyl albums, CDs, and video tapes featuring original photography and artwork by artists including Les Levine, Robert Mapplethorpe, Jimmy De Sana, Peter Hujar and Keith Haring, that were distributed by GPS between 1972 and 1993. M.H.



Archive (Giorno Poetry Systems)  
Photographie par /  
Photography by Anne Collier, 2015



The Dial-A-Poem Poets, *Biting Off The Tongue Of A Corpse* [1975]  
Giorno Poetry Systems Records; GPS 005  
Photographie originale et design / *Original photography and design*: Les Levine

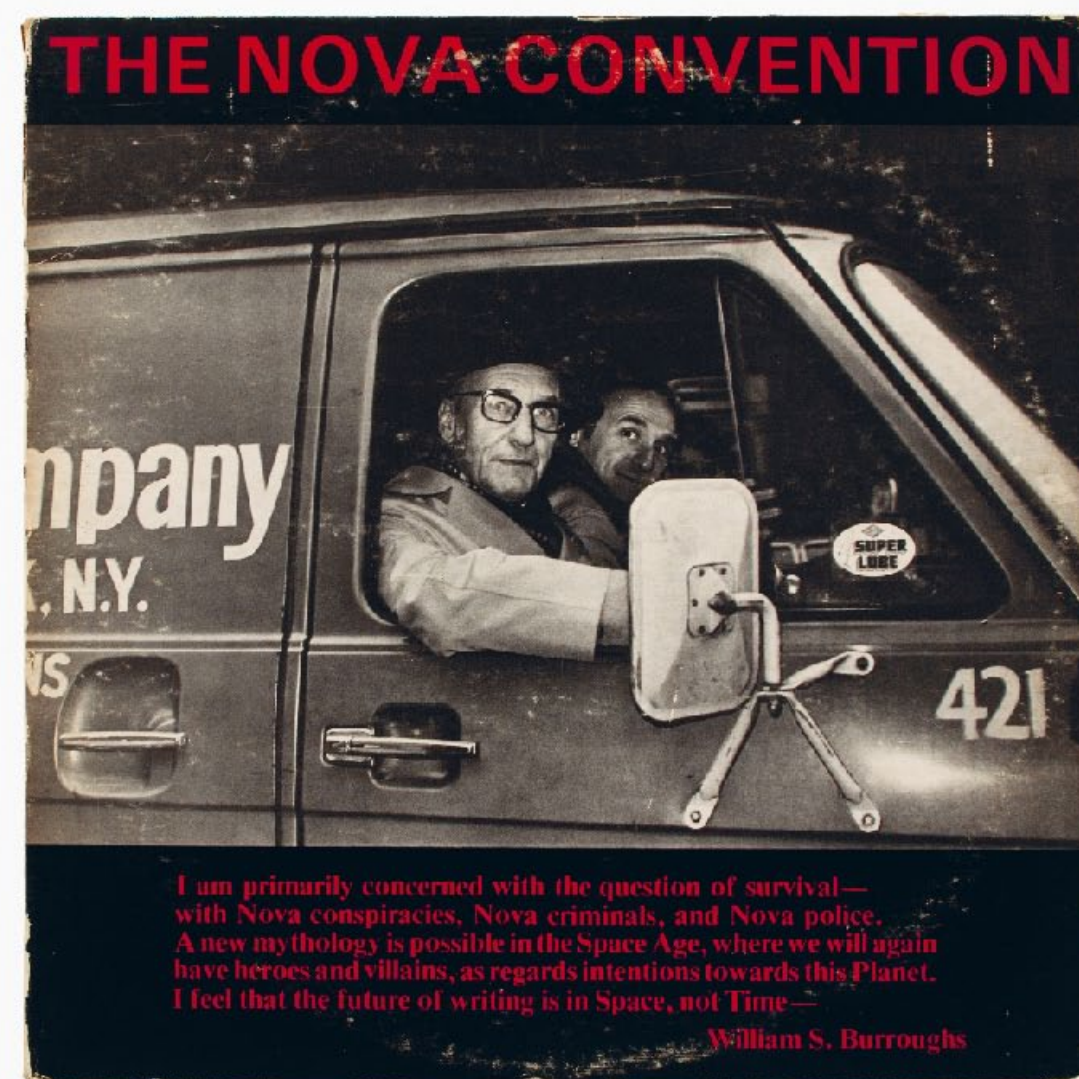


William S. Burroughs / John Giorno [1975]  
Giorno Poetry Systems Records; GPS 006/007  
Photographie originale et design / *Original photography and design*: Les Levine



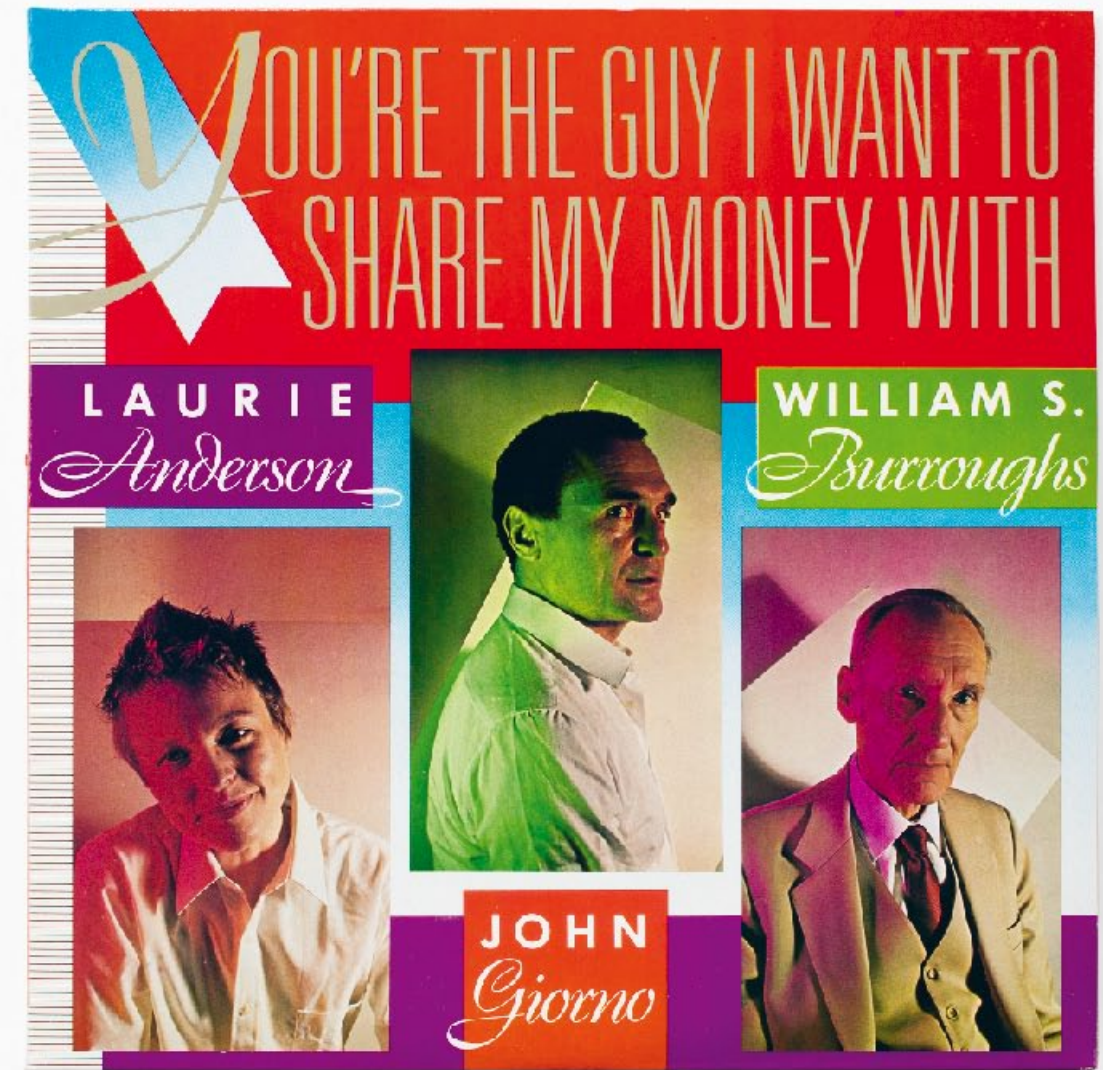
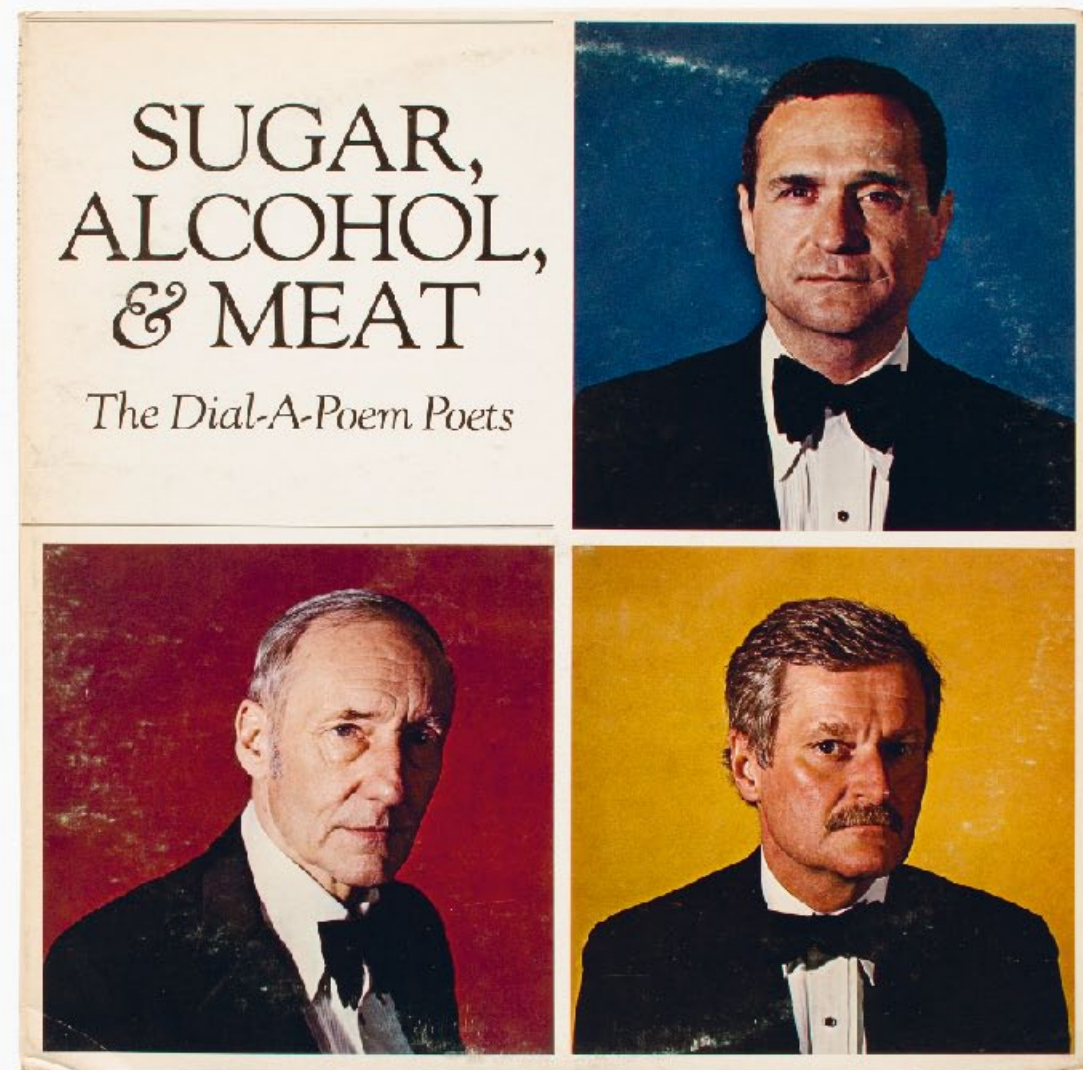


The Dial-A-Poem Poets, *BIG EGO* [1978]  
 Giorno Poetry Systems Records; GPS 012/013  
 Photographie originale et design / *Original photography and design*: Les Levine



*The Nova Convention* [1979]  
 Giorno Poetry Systems Records; GPS 014/015  
 Photographie originale / *Original photography*: James Hamilton; Design: George Delmerico





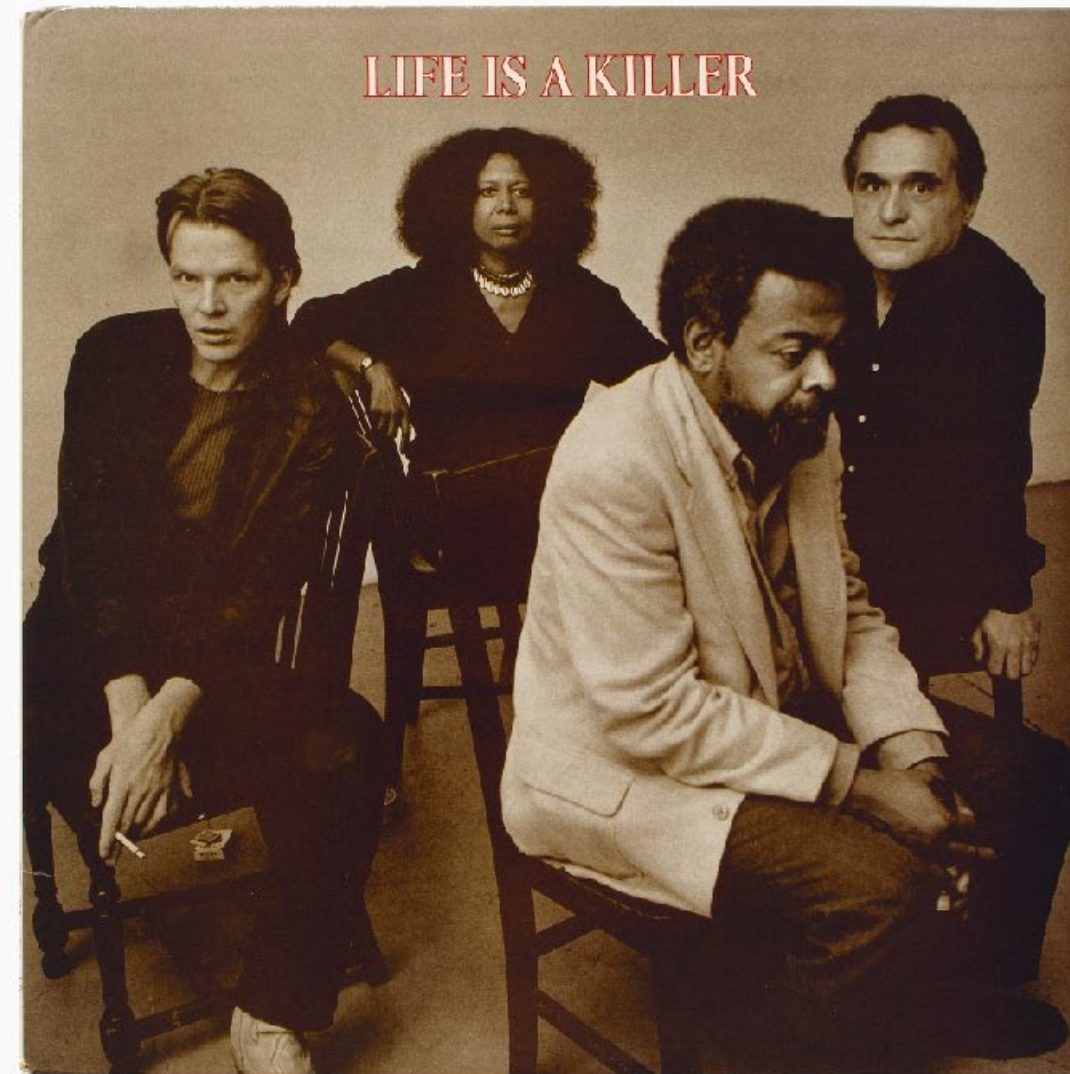
The Dial-A-Poem Poets, *Sugar, Alcohol, & Meat* [1980]  
 Giorno Poetry Systems Records; GPS 018/019  
 Photographie originale / *Original photography*: Robert Mapplethorpe; Design: George Delmerico

Laurie Anderson / William S. Burroughs / John Giorno, *You're The Guy I Want To Share My Money With* [1981]  
 Giorno Poetry Systems Records; GPS 020/021  
 Photographie originale / *Original photography*: Jimmy De Sana; Design: George Delmerico





Glenn Branca / John Giorno, *Who You Staring At?* [1982]  
 Giorno Poetry Systems Records; GPS 025  
 Photographie originale / *Original photography*: James Hamilton; Design: George Delmerico



The Dial-A-Poem Poets, *Life Is A Killer* [1982]  
 Giorno Poetry Systems Records; GPS 027  
 Photographie originale / *Original photography*: Peter Hujar; Design: George Delmerico



# Michael Stipe

J’ai rencontré John Giorno pour la première fois au milieu des années 1990, dans le Kansas, lors d’une petite fête donnée pour son grand ami William S. Burroughs. John était de loin l’un des hommes les plus charismatiques et, physiquement, les plus magnifiques que j’avais jamais eu le plaisir de rencontrer. Il m’invita à New York. J’y vivais déjà.

Des années plus tard, à New York, je suis allé au vernissage de l’exposition « Andy Warhol: Screen Tests » au MoMA. J’ai vu John seul debout, calme, au milieu d’une salle bondée. Je l’ai abordé, nous avons parlé, il m’a serré dans ses bras, et voilà.

En 2011, mon groupe enregistrerait les trois dernières chansons que nous aurions jamais l’occasion d’enregistrer – j’avais du mal à terminer les paroles –, et je me suis réveillé une nuit au milieu d’un rêve. Dans le rêve, j’abordais John et ma voisine, l’actrice Kirsten Dunst, et leur demandais s’ils accepteraient de participer à un clip vidéo pour accompagner la chanson. Ils acceptèrent tous les deux sans hésiter.

Dans la pièce que vous regardez, *We All Go Back To Where We Belong, John* (2011), j’ai demandé à John de rester tranquillement assis pendant toute la durée de la chanson. J’ai appuyé sur « enregistrer » et l’ai surpris en lui chantant la chanson *a cappella* pendant que nous filmions. Sa réaction a été exactement celle que je souhaitais – de la surprise, du plaisir, de la gêne, un amusement posé –, exactement comme dans mon rêve. La chanson a été jouée trois fois – une fois pour John, une fois pour Kirsten et une fois au Carnegie Hall.

(2015)

Traduit par Adel Tincelin

I first met John Giorno in the mid-1990s at a small party in Kansas for his great friend William S. Burroughs. John was easily one of the most charismatic and physically stunning men I had ever had the pleasure to meet. He invited me to New York. I already lived there.

Many years later, in New York, I went to the opening of “Andy Warhol: Screen Tests” at the Museum of Modern Art. I saw John

standing alone, quietly, in the middle of a crowded room. I approached him, we spoke, he hugged me, and that was that.

In 2011, my band was writing the last three songs we would ever record—I was struggling to finish the lyrics—and I woke up one night in the middle of a dream. In the dream I had approached John and my neighbor, the actress Kirsten Dunst, and asked them each if they would participate in a video piece to accompany the song. Without hesitation they both said yes.

In the piece you are watching, *We All Go Back To Where We Belong, John* (2011), I asked John to sit quietly for the length of the song. I hit “record” on the video camera, and surprised him by singing the song *a cappella* as we filmed. His reaction is just what I had hoped for—surprise, delight, embarrassment, a calm amusement—exactly like my dream. The song has been performed three times—once for John, once for Kirsten, and once at Carnegie Hall. (2015)

MICHAEL STIPE  
& DOMINIC DEJOSEPH  
WE ALL GO BACK TO  
WHERE WE BELONG, JOHN  
[2011]  
VIDÉO NUMÉRIQUE / DIGITAL VIDEO  
3 MIN 39 S  
© 2011 R.E.M./Athens, LLC







We All Go Back To Where We Belong

I dreamt what you were offering  
imagine lying next to me  
your shirt, and your reputation, tossed

I will write our story in my mind  
and write about our dreams and triumphs,  
this might be my innocence lost.

*I can taste the ocean on your skin  
and that is where it all begins*

I dreamt that we were elephants  
with water, sun, and clouds of dust  
I woke up thinking we were free

*I can taste the ocean on your skin  
and that is where it all begins  
we all go back to where we belong  
we all go back to where we belong*

is this really what you want?  
is this really what you want?

*I can taste the ocean on your skin  
and that is where it all begins  
we all go back to where we belong  
we all go back to where we belong*

is this really what you want?  
is this really what you want?





# PALAIS

## PARTENAIRES / PARTNERS



LE PALAIS DE TOKYO REMERCIE LES PARTENAIRES DE L'EXPOSITION  
PALAIS DE TOKYO THANKS ITS EXHIBITION PARTNERS

UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO | 21 OCT - 10 JANV 2016

## CÉLINE



LA SAISON DU PALAIS DE TOKYO BÉNÉFICIE AUSSI DU SOUTIEN DE  
PALAIS DE TOKYO SEASON ALSO BENEFITS FROM THE SUPPORT OF



LE PALAIS DE TOKYO BÉNÉFICIE DU SOUTIEN ANNUEL DE  
PALAIS DE TOKYO BENEFITS FROM THE ANNUAL SUPPORT OF



PARTENAIRES MÉDIA  
MEDIA PARTNERS



LE PALAIS DE TOKYO REMERCIE ÉGALEMENT  
PALAIS DE TOKYO ALSO THANKS

Le Tokyo Art Club Entreprises, le Tokyo Art Club et les Amis du Palais de Tokyo



0800 106 106\*

DURANT TOUTE LA DURÉE DE  
L'EXPOSITION «I♥JOHN GIORNO»,  
COMPOSEZ LE 0800 106 106\*  
ET ÉCOUTEZ GRATUITEMENT  
LES POÈMES ORIGINAUX DE  
«DIAL-A-POEM» (1968-2012) AINSI  
QUE SON ADAPTATION FRANÇAISE  
RÉALISÉE POUR L'OCCASION  
(SÉLECTION FLORENCE OSTENDE  
ET MÉLISSA HIEBLER AVEC LA  
COMPLICITÉ DE JOHN GIORNO).  
UNE CO-PRODUCTION  
PALAIS DE TOKYO ET ORANGE.

THROUGHOUT THE ENTIRE LIFESPAN  
OF THE "I♥JOHN GIORNO" SHOW,  
DIAL 0800 106 106\* AND LISTEN FREE  
OF CHARGE TO THE ORIGINAL POEMS  
OF "DIAL-A-POEM" (1968-2012)  
AS WELL AS AN ESPECIALLY PRODUCED  
FRENCH ADAPTATION (SELECTION  
MADE BY FLORENCE OSTENDE  
AND MÉLISSA HIEBLER WITH  
THE COMPLICITY OF JOHN GIORNO).  
COPRODUCED BY THE PALAIS DE TOKYO  
AND ORANGE.

\* SERVICE ET NUMÉRO GRATUITS DEPUIS  
UN NUMÉRO FRANÇAIS / FREE CALL FROM  
A FRENCH PHONE NUMBER

### DIAL-A-POEM (1968-2012)

#### VITO ACCONCI

- HELLO, 2:20
- THERE, THEN, 2:15
- PRONOUNCING, 1:47
- HAIR, FOREHEAD, 2:29
- SMALL, 2:21

#### KATHY ACKER

- I WAS WALKING DOWN THE STREET, 2:50

#### HELEN ADAM

- CHEERLESS JUNKIE SONG, 3:03

#### MIGUEL ALGARIN

- SETANTA Y CINCO ABRILES, 2:04

#### LAURIE ANDERSON

- BORN NEVER ASKED, 4:49
- CLOSED CIRCUITS, 7:46
- DR. MILLER, 4:39
- IT WAS UP IN THE MOUNTAINS, 2:31
- FOR ELECTRONIC DOGS, 3:29
- STRUCTURALIST FILMMAKER, 1:31
- DRUMS, 0:57

#### PENNY ARCADE

- TAKE IT ON MYSELF, 3:31
- MONA LISA, 3:45

#### JOHN ASHBERY

- DEFINITIONS OF BLUE 2:11
- CIVILIZATIONS AND ITS DISCONTENT, 2:20
- THE TENNIS COURT OATH, 2:21
- OUR YOUTH, 2:11

#### AMIRI BARAKA

- OUR NATION IS OURSELVES, 5:10

#### BILL BERKSON

- STANKY, 2:00
- LEAVE CANCELLED, 1:53

#### SHEERSTRIPS, 2:03

#### CHARLES BERNSTEIN

- WALL AS, 3:09
- TED BERRIGAN
- FLYING FROM LONDON TO NEW YORK, 6:08
- AND THIS LAST POEM IS CALLED REPORT  
IT'S CALLED THINGS TO DO IN NEW YORK CITY, 2:17
- TO JACK KEROAC, 1:13
- EXCERPT MEMORIAL DAY, 4:14

#### JOE BRAINARD

- I REMEMBER THE DAY WHEN  
JOE KENNEDY WAS SHOT, 2:11
- I REMEMBER SACK DRESSES, 2:06
- I REMEMBER LIBERACE, 2:09
- I REMEMBER WHAT I THOUGHT  
IF YOU DO ANYTHING BAD, 2:10
- I REMEMBER WHEN FIBER GLASS, 1:51
- I REMEMBER ORGAN MUSIC, 2:08
- I REMEMBER MY FIRST ATTEMPT  
AT A THREE-SOME, 2:15
- I REMEMBER THAT MY FATHER  
SCRATCHED HIS BALLS A LOT, 1:58

#### MICHAEL BROWNSTEIN

- THIS FIRST IS CALLED LEGEND  
OF THE STONE OUTLAW, 2:07
- TIME & SPACE, 2:30

#### CHARLES BUKOWSKI

- CLOUD NINE, 3:31

#### WILLIAM BURRROUGHS

- TWILIGHT'S LAST GLEAMINGS, 3:10
- BENWAY, 0:56
- THE LABORATORY HAS BEEN LOCKED  
FOR THREE HOURS SOLID, 2:28
- FROM HERE TO ETERNITY, 4:04
- I WAS TRAVELING WITH THE NOVA KIDS  
ON THE INTOLERABLE LARK, 8:53
- THE DO-RIGHTS, 3:53
- AH POOK IS THE MAYAN GOD OF DEATH, 12:49
- WHEN DID I STOP WANTING TO BE PRESIDENT, 7:26
- THE CHIEF SMILES, 7:06
- THE GREEN NUN, 3:48

#### DAVID BYRNE

- SONG FOR THE TREES (OR) SOMETIMES  
I THINK THE WORLD IS WRONG, 3:39

#### CABARET VOLTAIRE

- RIDE BABY RIDE, 7:33

#### JOHN CAGE

- SHALL I GIVE UP MUSHROOMS  
AND STUDY TREES, 2:34
- IN CONNECTION WITH SPACE TRAVEL, 2:09
- EARTH A CITY AS PARIS WAS, 1:44
- U.S. CITIZENS ARE 6% OF THE WORLD'S  
POPULATION, 2:20
- PEOPLE ALWAYS WANT TO KNOW  
WHAT YOU'RE DOING, 2:25
- HERE WE ARE NOW, 2:21
- EVENTUALLY EVERYTHING  
WILL HAPPEN AT ONCE, 2:24
- WE'RE GETTING RID OF THE HABIT WE HAD, 2:23
- MUSIC'S NOT WAITING, 2:22

#### JIM CARROLL

- THE SCUMBAG MACHINE, 2:19
- THE BASKETBALL DIARY, FEBRUARY 4, 1965, 2:24
- AUGUST 7, 1965, 3:39
- NOVEMBER 6, 1962, 2:09
- THIS IS PART OF A DIARY FROM 1962, 4:28

#### NICK CAVE

- THE ATRA VIAGO, 5:56

#### TOM CLARK

- LITTLE ARIA, 1:01

#### CLARK COOLIDGE

- DEWS (2-CHANNEL VERSION) EXCERPT, 2:15
- SAYING EXCERPT, 2:19

#### GREGORY CORSO

- MARRIAGE, 7:38

#### JANE CORTEZ

- I SEE CHUNO POZO, 6:43

#### ROBERT CREELEY

- THE NAME, 1:39

#### DIANE DI PRIMA

- REVOLUTIONARY LETTER #3, 2:30
- REVOLUTIONARY LETTER #5, 2:16
- REVOLUTIONARY LETTER #7 & 12, 2:14
- REVOLUTIONARY LETTER #13 & 20, 2:31
- REVOLUTIONARY LETTER #16 & 18, 2:20
- REVOLUTIONARY LETTER #21 & 22, 2:08

#### ED DORN

- RECOLLECTIONS OF GRAND APACHARIA, 4:50

#### ROBERT DUNCAN

- TO SPEAK MY MIND, WE COVIVIAL IN WHAT IS  
OURS, 3:04

#### KENWARD ELSMLIE

- EASTER FOR JOE, 2:15

#### KAREN FINDLEY

- PARTY ANIMAL, 4:18

#### FOUR HORSEMEN

- THE DREAMS REMAIN, 2:54

#### DIAMANDA GALAS

- EYES WITHOUT BLOOD, 3:05

#### ALLEN GINSBERG

- WHY IS GOD LOVE JACK, AFTER YEATS, 1:58
- MORNING, 2:16
- I'M A VICTIM OF TELEPHONES, 1:57
- HARE KRISHNA, 2:26
- SHIVA, 2:30
- CIA DOPE CALYPSO, 4:16

#### JOHN GIORNO

- BERLIN & CHERNOBYL, 1:28
- HI RISQUES, 2:42

- JUST SAY NO TO FAMILY VALUES, 3:36
- THE DEATH OF WILLIAM BURROUGHS, 8:07
- EVERYONE GETS LIGHTER, 2:27
- THERE WAS A BAD TREE, 10:35
- THANK 4 NOTHING, 9:38

#### DANIELA GIOSEFFI

- EGGS, 5:29

#### PHILIP GLASS

- A SECRET SOLO, 2:40

#### BARBARA GUEST

- DOORBELLS, PASSAGE, 2:23

#### BRION GYSIN

- I AM THAT I AM, 2:20
- KICK THAT HABIT, 1:10, LIKE YOU JUST SAID, 1:06
- BUT THEN THE QUESTION IS...IN THE WORDS  
OF THE DIVINE TAUTOLOGY JUNK AIN'T  
NO CULTURE, JUNK AIN'T NO GOOD, 2:23

#### JESSICA HAGEDORN

- TENEMENT LOVER, 6:49

#### DEBORAH HARRY

- MOROCCAN ROCK, 4:42

#### BERNARD HEIDSIECK

- CANAL STREET #4, 1973, 3:48

#### DAVID HENDERSON

- IN SUMMER HOMES NEAR WATER BARGES, 2:09
- ELECTION DAY POEM, 1:46
- BERKELEY FALL 1968 - THERE SEEMS TO BE, 1:57
- THE LOUISIANA WEEKLEY #1,  
RUCKUS POEM, PART 1, 2:24
- THE LOUISIANA WEEKLEY #1,  
RUCKUS POEM, PART 2, 1:54
- THE LOUISIANA WEEKLEY #1,  
RUCKUS POEM, PART 3, 2:01
- THREE POEMS FOR MALCOM X, 2:08

#### BOB HOLMAN

- WHEN I'M THINKING, I HAVE TO TELL YOU, 2:22
- RAP IT UP, 5:45

#### HUSKER DU

- WON'T CHANGE, 2:12

#### LENORE KANDEL

- THIS NEXT POEM I REALLY HADN'T PLANNED  
TO READ TONIGHT POEM FOR TYRANTS, 2:21
- THIS POEM IS ENTITLED INDEPENDENCE DAY, 2:26

#### KENNETH KOCH

- SPRING, 1:55

#### DENISE LEVERTOV

- LIFE AT WAR, 3:39

#### FRANK LIMA

- THE HUNTER, 1:56

#### JACKSON MACLOW

- 4 ASYMMETRIES FROM 1960-1961, 2:22
- 6 ASYMMETRIES FROM 1960-1961, 2:12

#### BERNADETTE MAYER

- IT WAS FINISHED IN ROSE VELVET, 2:11
- IT MOVES ACROSS THE GROUND  
THE RED ROSE DOES / THE RED ROSE DOESN'T, 2:20

#### STUDYING HUNGER, 4:00

#### MICHAEL MCCLURE

- LION POEM, 2:29

#### TAYLOR MEAD

- MOTOCYCLES, 2:15
- I HAVE ENTERED A PEPUTAL ZONK, 2:18

- WHERE DO YOU BUY LOVE?, 2:23

#### EILEEN MYLES

- LORNA & VICKI, 3:45

#### FRANK O'HARA

- THIS POEM IS FROM THE LOVE POEMS,  
HAVING A COKE WITH YOU, 2:21

- I AM FRANK O'HARA, CHEZ JANE, 2:02

- ODE TO JOY, 2:20

- TO HELL WITH IT, 2:24

- NAPTHA, 2:02

- THE NEXT TWO POEMS ARE WALKING  
AROUND NEW POEMS

- POEM, THE LAST POEM I'M GOING TO READ,  
POEM, 2:10

- TO THE FILM INDUTRY IN CRISIS 1, 2:22

#### MAUREEN OWEN

- BODY RUSH, 1:15

#### RON PADGETT

- FALLING IN LOVE WITH SPAIN & MEXICO, 2:20

- WONDERFUL THINS, LIMERICK, 1:56

- AFTER THE BROKEN ARM,  
WORDS FOR JOE CERAVOULO, 2:12

#### MIQUEL PINERO

- NEW YORK CITY HARD TIMES BLUES, 8:00

#### LENNOX RAPHAEL

- OK THE MORNING OF NOVEMBER '67  
THE EVIL EYES ON THE FLOOR, 1:46

- SHALOM, DREAM VISIT, 2:18

#### RENE RICARD

- FAMOUS AT 20, 3:13

#### JEROME ROTHENBERG

- HORSE SONG #11, 2:024

#### ARAM SAROYAN

- HERE'S A POEM THAT SORT OF HAPPENED  
BY GETTING INTO CONCRETE POETRY, 2:02

- WHAT DIDN'T YOU UNDERSTAND, 2:20

#### PETER SCHJELDAHL

- TO THE NATIONAL ARTS COUNCIL, 2:33

#### LIFE STUDIES, 1:59

#### JOHN SINCLAIR

- I'M GOING TO READ A LOVE POEM, 2:07

- IT'S CALLED THE DESTRUCTION OF AMERICA, 2:14

#### PATTI SMITH

- PARADE, 6:28

- 7 WAYS OF GOING FROM THE HISTORIES  
OF THE UNIVERSE, 8:05

#### GARY SNYDER

- ANASAZI, WILD MUSHROOM,  
ONE SHOULD NOT SPEAK TO, 6:21

- WHAT YOU SHOULD KNOW TO BE A POET, 3:57

#### SONIC YOUTH

- HALLOWEEN, 5:13

#### JACK SPICER

- EXCERPT FROM BILLY THE KID, 4:05

#### LORENZO THOMAS

- HIGH HEEL JESUS, 1:47

#### TONY TOWLE

- DAYBREAK, 1:56

- VOICE 1968, 1:54

#### PAUL VIOLI

- WHALEFEATHERS, 2:11

#### ANDREI VOSNESENSKY

- I AM GOYA SONG OF MOSCOW ANCIENT BELLS, 6:17

#### TOM WAITS

- THE PONTIAC, 2:24

#### DIANE WAKOWSKI

- EVERYTHING BOILS DOWN TO DIAMONDS  
SOMETIMES EVEN MY KNEES SMILE, 2:26

#### ANNE WALDMAN

- WHAT IS IT? LATE MESCALINE  
SONNET, DARK COMMAND, 2:14

- HOW THE SESTINE YAWN WORKS, 1:59

- FAST SPEAKING WOMAN, 5:54

#### LEWIS WARSH

- HOME, 2:00

- SONG, 2:29

- SHADOWS, GOOD TIMES, 1:56

#### PHILIP WHELAN

- IF YOU'RE SO SMART, WHY AREN'T YOU RICH, 2:21

#### JOHN WIENERS

- TO MARTYRIUM CANDIDATIUS, 2:05

- IN PUBLIC, 1:19

- MEMORIES IN A SMALL APARTMENT, 5:06

#### EMMETT WILLIAMS

- DO YOU REMEMBER WHEN I LOVED, 2:22

- A FRAGMENT PRESERVED  
FOR SENTIMENTAL REASONS, 2:20

#### FRANK ZAPPA

- THE TALKING ASSHOLE, NAKED LUNCH, 5:45

### DIAL-A-POEM (ADAPTATION FRANÇAISE, 2015)

RETROUVEZ LA LISTE COMPLÈTE  
DES POÈMES SUR LE SITE  
DU PALAIS DE TOKYO: /  
PLEASE FIND THE LIST OF ALL THE  
POEMS ON THE PALAIS DE TOKYO  
WEBSITE:

[WWW.P](http://WWW.PALAISDETOKYO.COM)



# SAINT LAURENT

24, RUE DE L'UNIVERSITÉ, 24

## PARIS

