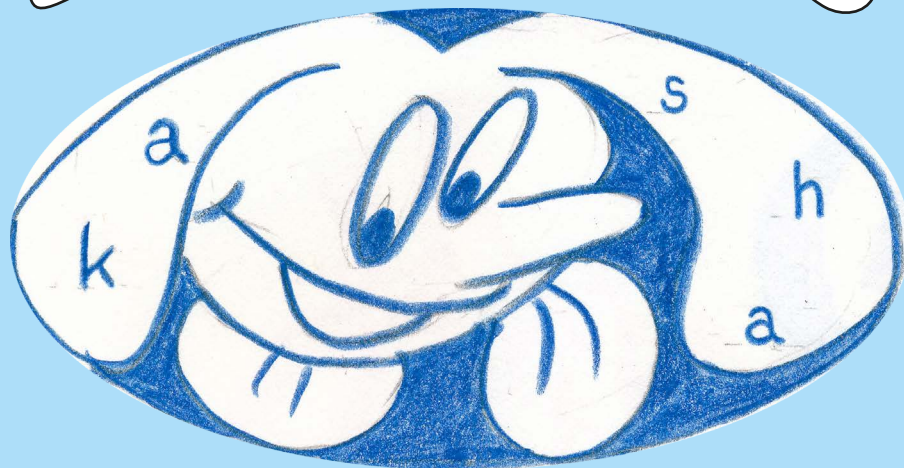
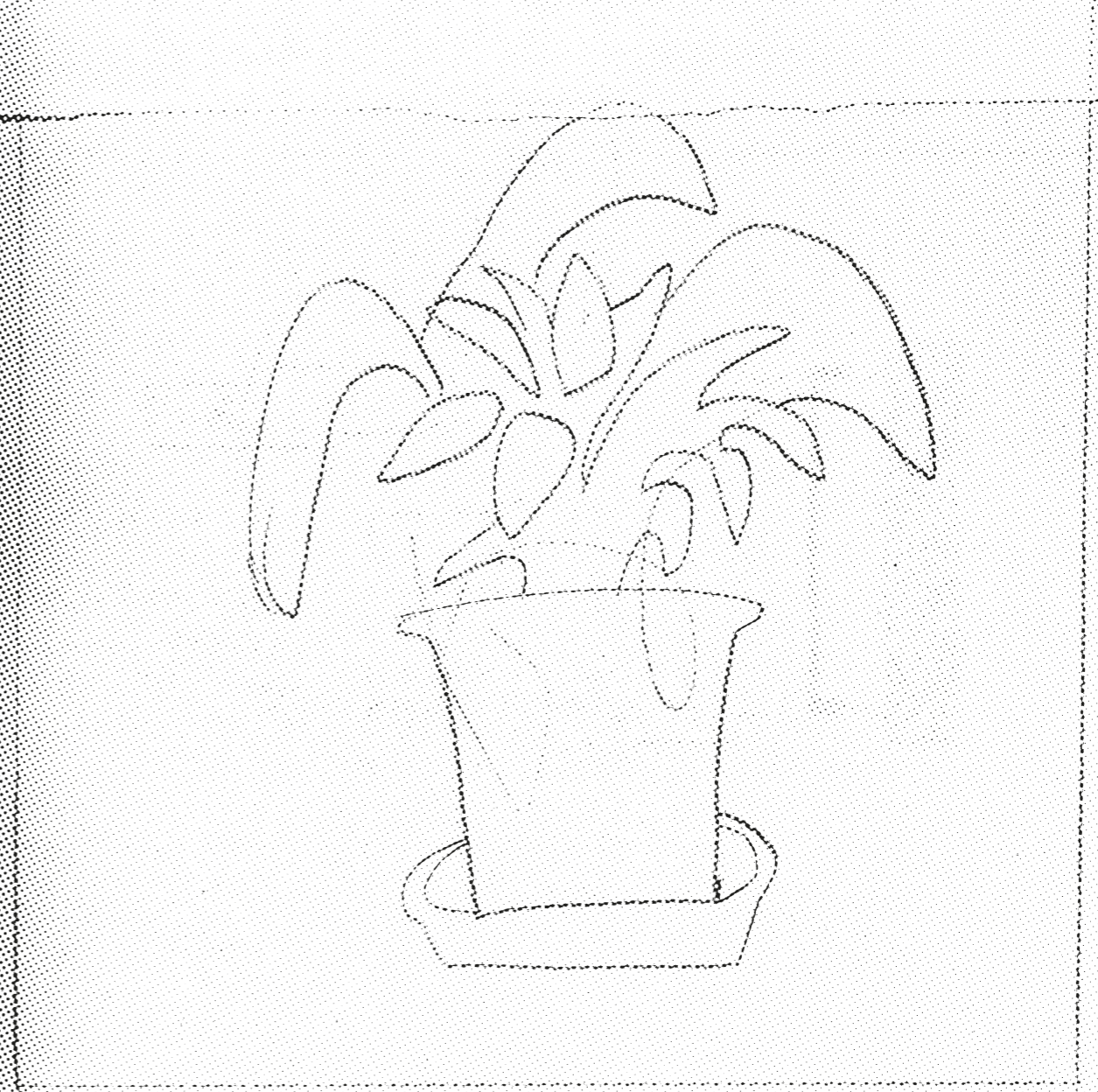
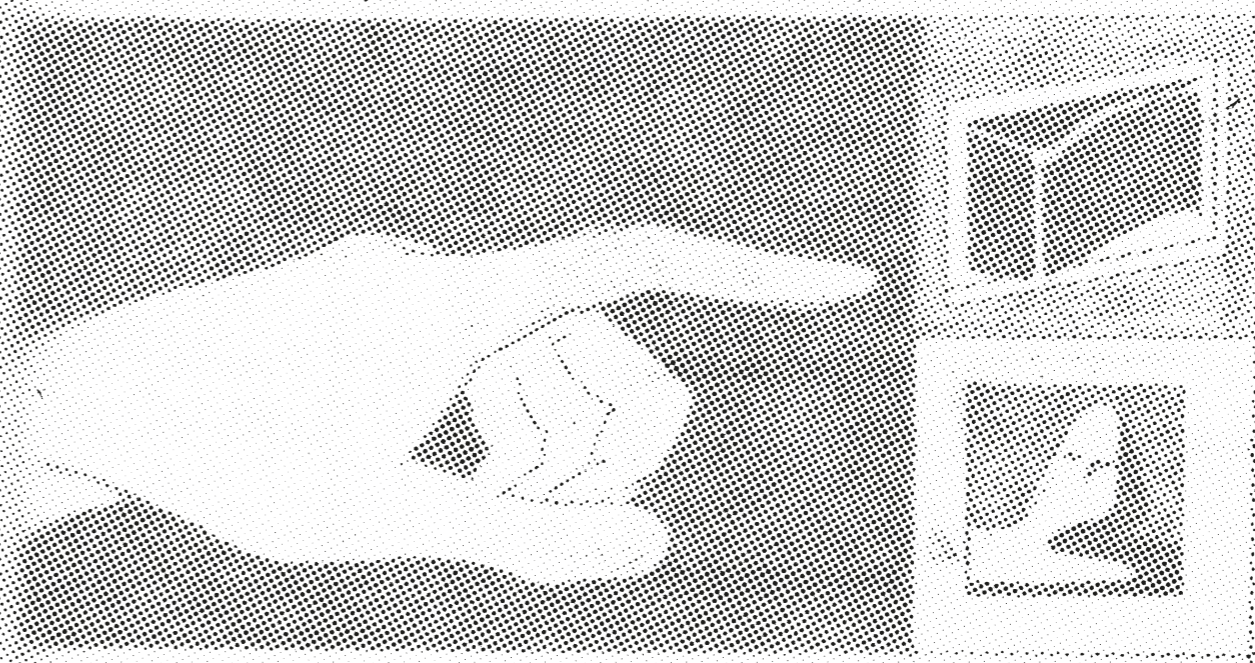


Fotopias



Ce quatrième numéro de Fotocopias clôt le premier cycle de la revue. C'est une revue qui pour le moment remplit surtout sa fonction d'archive plutôt que de diffuseur. L'objectif à présent est d'augmenter le nombre de tirages et de davantage penser à la vie autonome de l'objet après son impression. L'idéal serait d'avoir une vingtaine d'exemplaires de chaque, afin d'être en mesure d'en proposer aux personnes que je rencontre. Peut-être aussi ces quatre premiers numéros seront cousus entre eux pour former un volume, et matérialiser ainsi l'année - qui ici commence en été.

Pour ce qui est de ce numéro de printemps, il est principalement tourné vers des recherches de mascottes et de typographie. J'ai créé la mascotte « fleur » pour incarner une communauté utopique et écologique appelée Kasha. Elle reprend toutes les postures de Mickey Mouse. Les textes sont tirés de trois livres très différents : **La revue d'artiste** de Marie Boivent, énumère sur un ton très universitaire les revues d'artiste et leur contexte depuis leur création dans les années 60, **L'écriture sans écriture** de Kenneth Goldsmith, revient sur la méthode d'enseignement de ce dernier qui voit l'appropriation comme un moteur de création, et enfin le catalogue d'exposition **Beyond Conceptual Art** sur Seth Siegelaub, regroupe plusieurs articles sur l'inventeur du « catalogue qui fait office d'exposition ».





8-14

**La revue
d'artiste**

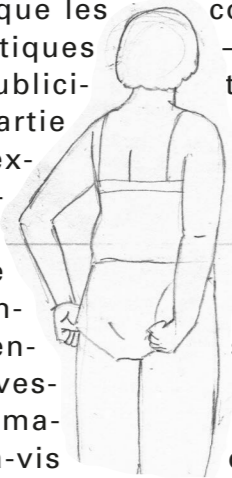
**Marie
Boivent**

8

En 2008, **Marie Boivent** fut conceptrice et commissaire de l'importante exposition « Revues d'artistes ».

Une autre particularité de la revue d'artiste est en effet que les connexions entre pratique et « pensée en acte » y sont plus visibles que jamais.

Si l'on accepte d'envisager la revue d'artiste comme une pratique artistique à part entière, il faut admettre que les composantes textuelles qui la définissent, y compris les plus pragmatiques — annonces, mais aussi publicitaires, appels à projets — sont partie intégrante de l'ensemble. **Wittgenstien** -> dans l'expérience commune du classement d'une bibliothèque, le rangement des livres, leur organisation, peuvent toujours être remis en cause par l'arrivée d'un nouveau livre. **La première partie** se construit sur un mode épistémologique. [...] **La deuxième partie** interroge la posture adoptée par les artistes quant à leur compréhension générique de ce qu'est une revue et, tirant ce médium-média. [...] **La troisième partie** se concentre sur la manière dont les artistes, en devenant éditeurs, prennent position vis-à-vis de l'art et de la société. [...] À la manière d'un bilan, **la quatrième partie** se tourne vers des considérations plus spécifiquement esthétiques.



Les articles généraux essayant de cerner le phénomène de la revue d'artiste apparaissent dans la seconde moitié des années 1970. Les réflexions sur l'appropriation (ou le détournement) par **les artistes des médias de communication** remonte à la fin des années 1960.

Quant aux livres, (1997) **Ulises Carrion**

Book art -> il y est fait référence au support de l'oeuvre et non à son auteur. « L'un des problèmes inhérents à l'expression d'usage « artists' books » est qu'elle définit une oeuvre d'art par la profession initiale (ou les études) de son auteur, plutôt que par les qualités du travail lui-même » insiste Kostelanetz. P25

Clive Phillpot étudie aussi le genre

« Magazine » et « revue » : quand le premier sert en principe à désigner une publication davantage tournée vers les loisirs, donc plus portée à la vulgarisation et généralement sous-tendue par des visées plus commerciales, la seconde renvoie à un ouvrage théorique sérieux ou à une publication indépendante, fait d'éditeurs souvent engagés.

Un grand nombre d'artistes utilise le support revue, non dans le but de réaliser un projet artistique, mais comme outil critique, ou pour y faire état de réflexions sur l'art. Par exemple, la revue parisienne Peinture.

Cahiers théoriques, du groupe **Supports-Surface** (1971)

À partir des années 60, pourra être dit « artiste », « celui qui tente d'étendre son intervention au-delà du domaine spécialisé des beaux-arts en s'efforçant de mettre au service de la création des modes d'expression empruntés au monde quotidien », autrement dit « tout créateur qui, d'une part, abandonne les genres reconnus que sont précisément peinture, sculpture et gravure et qui, d'autre part, ne se définit plus par référence au matériau travaillé ou à une technique utilisée ». (**A. Moeglin Delcroix**)

El Lissitzky, Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg, ces artistes polyvalents qui cumulaient avec la même autorité les casquettes de designer, typographe ou écrivain, ne cherchaient pas à savoir si leurs mises en pages ou même leurs différents magazines relevaient du domaine de l'art : **leur objectif premier était la diffusion à une large échelle d'idées et de travaux.**

Ce n'est que rétrospectivement que les revues des artistes des avant-gardes ont accédé au statut d'oeuvre.

9

Geza Pernecky, **The Magazine Network**, repertoire et décrit brièvement plus de mille cinq cent revues publiées sur la seule période de 1968-1988.

« Age d'or de la caricature » entre la seconde moitié du XIXe et la Première GM.

Chaque numéro de **Semina** (**Wallace Bermann**, 1955-1964) se donne comme tel, sans aucun texte explicatif qui par exemple justifierait l'association des différents artistes, ni aucun accompagnement théorique qui situerait l'engagement des participants.

(Semina) Si tous les numéros ont en commun une pratique du collage — de textes, de photographies ou de dessins — la grande majorité d'entre eux, sept numéros sur neuf, ne sont composés que de petites feuilles volantes glissées dans une enveloppe ou une pochette.

(Semina) selon C. Knight, c'est une « version artisanale de la production de masse », « l'idée même de prendre la forme magazine, de le fabriquer à la main, était censé rétablir la primauté d'une conscience individuelle de la fabrication en série ».

(Semina) Comme il n'y a aucune indication, ni date, ni texte de présentation, il est impossible pour qui ne connaît pas les auteurs de différencier — autrement que par le style — ceux qui ont « volontairement » contribué à Semina, des autres. Aucune hiérarchie ne transparait, qui placerait les auteurs connus et reconnus sur un piédestal par rapport à la nouvelle génération.

(Semina) Bermann intègre également à sa publication, comme à ses oeuvres en général, de nombreuses images récupérées dans les médias, souvent violentes, qui montrent son attention à l'actualité en cette période tendue de Guerre froide.

(Semina) Abolissant toute forme de servitude de l'image au texte, où le visuel ne serait qu'« illustration », Semina s'impose tout d'abord comme un véritable projet transdisciplinaire.

(Semina) La plupart des participations qu'elle présente sont créées pour l'occasion et n'ont pas d'existence autonome en dehors de la revue.

Def. revue d'artiste : caractère hybride, déni des frontières entre les disciplines ; expérimentation autour de la forme convenue / attendue du codex ; mise en évidence de la possibilité d'existence d'un art alternatif et plus largement, d'une contre-culture ; volonté d'établir des connexions sur un territoire élargi ; présentation de pièces inédites ou de reproductions d'oeuvres qui par leur mise en « pages » et leur association donnent lieu à une nouvelle proposition artistique ; réflexion sur la diffusion, et avec elle, mise en place d'une économie du don ; prise en compte de la réception rendue possible par la forme particulière du codex, notamment dans l'invitation faite au lecteur à le manipuler et à créer ses propres associations.

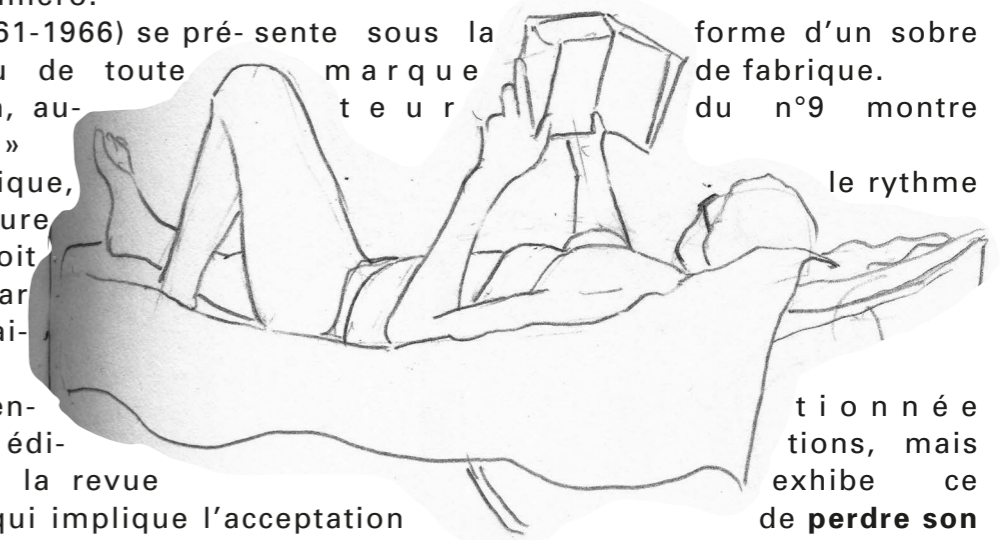
Les numéros de **Gorgona** sont à chaque fois investis par un artiste qui prend seul en charge la totalité du numéro.

Gorgona (à Zagreb, 1961-1966) se présente sous la forme d'un sobre livret relié, dépourvu de toute marque de fabrique.

(Gorgona) **Dieter Roth**, auteur du n°9 montre ses « stupidogrammes »

Dans le cas du périodique, le rythme de lecture qui s'instaure au fil des pages se voit redoublé, en outre, par la succession des livraisons.

Une date est certes mentionnée sur la plupart des éditions, mais contrairement à elles, la revue exhibe ce rapport au temps, ce qui implique l'acceptation de perdre son



actualité.

La revue participe d'une **logique de l'éphémère**.

Considérer chaque parution comme publication autonome et/ou comme fragment d'un ensemble plus vaste.

La revue d'artiste est une appropriation de cette dimension plurielle, devenue « règle du jeu », qui induit une proposition artistique fonctionnant sur le mode du **work in progress**. Elle dépasse le statut d'objet d'art achevé pour mettre en avant l'idée de processus.

Ce qui touche à la diffusion va de pair avec la périodicité : comment ce travail est-il diffusé, pour qui publie-t-on ?

Quelle que soit l'option choisie, la diffusion constitue en tout cas un élément déterminant dans la compréhension d'une revue d'artiste (don, achat).

Par ces voies détournées, l'oeuvre perd son caractère « sacré », mais plus encore modifie la posture du **destinataire : de spectateur, ce dernier devient lecteur**. Un rapport beaucoup plus personnel à l'oeuvre s'instaure, où l'on peut aller à son rythme dans sa découverte — qui devient consultation ou lecture.

Examiner une production artistique qui calque son fonctionnement sur celui d'un média appelle une réflexion sur ses relations à la notion de communication, à la presse d'une manière générale, mais aussi sur tout ce qui concerne la réception. Et bien sûr, remettre en cause les principes de diffusion des oeuvres en proposant des alternatives implique un questionnement sur les relations établies avec le monde de l'art.

L'inscription attestée du périodique dans l'actualité.

La revue ou le magazine d'artiste apparaîtrait comme un retranchement plus sûr et plus à même de résister à l'institutionnalisation ou la spéculation dont le livre peut faire l'objet.

the eschenau press publication, publiée par **herman de vries** depuis 1974 ; nul = 0 et intégration

Daily Bul, Dieter Roth

Un autre phénomène intéressant qui interroge la relation de la revue au livre, est le cas où la revue peut servir à diffuser des livres, non parce que le livre se fait périodique, mais parce qu'un livre s'encarte dans la revue.

Des multiples de Roy Lichtenstein, Dieter Roth, pièce de Yoko Ono, dans la revue portfolio nord-américaine **S.M.S** publiée en 1968 à l'initiative des artistes

William Copley et Dimitri Petrov.

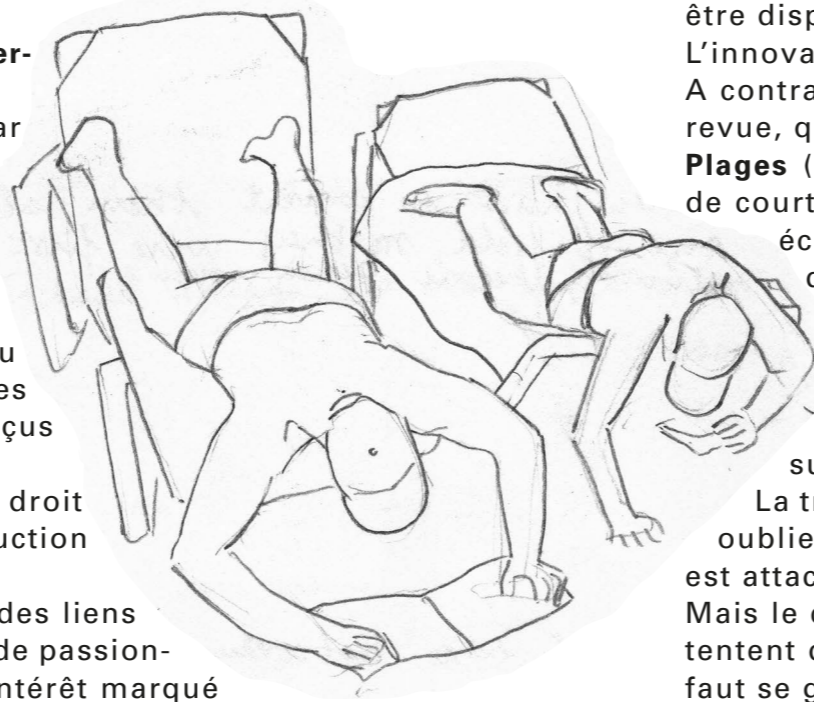
Le mode de diffusion de la revue crée la contrainte et détermine le projet.

Ce renvoi à la presse grand public est, semble-t-il motivé par deux objectifs distincts : tantôt il permet de conserver une forme facilement reconnaissable et assimilée par tous — en tant que repère visuel indicatif —, tantôt de mieux la parodier ou d'en pointer les enjeux, principalement commerciaux.

Les magazines de **Claude Closky**, Beautiful Faces (2001) ou Sans titre (Craven « A ») (1993) restent néanmoins des livres d'artiste, puisqu'ils n'appartiennent pas - et n'ont pas été conçus pour appartenir - à une série. P92

FILE (à Toronto, **General Idea**), la volonté de revendiquer un droit à l'amateurisme, ou encore, « le désir d'opposer une production individuelle à la standardisation des produits culturels ».

Il y a par ce type de publications des tentatives de renouer des liens entre une pratique d'« artiste » et une pratique d'amateur ou de passionné, notamment à travers le dessin qui connaît un regain d'intérêt marqué



depuis quelques années et dont le (re-)développement a été fortement favorisé par Internet.

John Baldessari « Puisque nous connaissons nos oeuvres par des reproductions, nos oeuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. »

« **Ligne éditoriale** » -> cet avertissement apparaît suivant les projets, sur l'imprimé lui-même ou est reporté sur tout ce qui l'accompagne, à savoir les bulletins de souscription, les annonces publicitaires, les interviews « sur le coup », les commentaires rétrospectifs ou autres « **épitextes** ».

Concernant la forme même des publications, deux stratégies contraires mais au service d'objectifs communs : 1) reprendre les caractéristiques visuelles d'ordinaire attachées à la revue ; 2) s'emparer du modèle pour tenter de contrer la distance artificiellement maintenue entre l'art et la vie.

Quand certains artistes voient dans l'appropriation de codes culturellement admis le moyen d'atteindre sans le brusquer un lectorat non averti, d'autres préfèrent ainsi marquer la distance afin d'éviter tout risque de confusion.

La revue, avant d'être une forme, se définit par le fait qu'elle est périodique.

L'une des alternatives les plus répandue à la forme du livre est le **portfolio** et adopte souvent une logique périodique.

La démocratisation des supports d'enregistrement, du son comme de l'image, jusqu'alors inaccessibles à des particuliers, tant du point de vue de la fabrication que de celui de la transmission, accompagne au même titre ces révolutions éditoriales. Les derniers perfectionnements techniques expliquent la concordance dans le courant des années 1960 de projets mettant l'accent sur une dimension « multimédia ».

Aspen (Phyllis Johnson, 1965-1971) « the magazine in a box » se définit comme le premier « magazine en trois dimensions ».

Aspen sera par la suite compté parmi les revues d'artistes, mais elle a d'abord été un « magazine multimédia » culturel, avec une présentation innovante mais un contenu relativement classique.

En bref, vous en vous contentez pas de lire Aspen... vous l'entendez, vous le manipulez, vous le sentez, vous le projetez, vous l'humez même !

OU — Cinquième Saison (**Henri Chopin, 1964**) revue-disque

Chopin, la destruction du livre, « Pour le livre en effet il faut connaître le calme, il faut être disponible ; toutes ces conditions ne sont guère celles du siècle entier »

L'innovation formelle, l'extravagance, ne sont pas forcément ce qui en fonde l'intérêt. A contrario, celle-ci trouve sa limite quand rien ou presque ne persiste de l'idée de revue, quand l'objet perd le rapport de familiarité qu'il est censé véhiculer.

Plages (Roberto Gutiérrez, 1978-2011) Le projet relevait par ailleurs d'une volonté de court-circuiter les relais habituels du marché de l'art. À la recherche d'une autre économie, Plages ne diffuse que des oeuvres originales. Chaque exemplaire est différent des autres et est numéroté.

Chaque exemplaire de Plages est donc manipulé, trituré, agrémenté par l'artiste, donnant ainsi à chacun son caractère singulier.

Crème de la Crème, la mini revue Dac (Grenoble, **Serge Comte**) imprimée sur du Post-it -> la possibilité de la dissémination de ses pages est fortement suggérée. P124

La trop grande accessibilité aux moyens d'impression contemporains tend à faire oublier le potentiel du « fait maison », en particulier le caractère instantané qui lui est attaché.

Mais le constat vaut aussi dans l'autre sens, et « l'esthétique de la négligence » que tentent de préserver à tout prix certains éditeurs est un autre extrême dans lequel il faut se garder de tomber.

Rien est distribué gratuitement dans de nombreux lieux publics, abandonné comme un simple prospectus.

(Futura) La feuille, une fois déployée, garde la marque des plis, délimitant huit pans.

On peut en effet tantôt l'aborder comme un dépliant, en la parcourant progressivement) page par page, si l'on considère chacun des pans comme une page —, tantôt comme une seule image, une affiche à découvrir dans son ensemble.

Ridgefiels Gazook (Man Ray) publié sans nécessité à chaque fois que l'humeur nous y pousse.

Le périodique d'artiste, comme la mule, est souvent incapable de se reproduire au-delà d'un numéro, bien qu'il prévoit, au moins au moment du lancement, une lignée multiple et continue.

Les artistes qui ne prévoient qu'un numéro à leur périodique s'évertuent la plupart du temps à reproduire tous les signes du périodique, allant de la datation / numérotation de couverture aux effets d'annonces (du contenu) des numéros à venir et parfois même de leur rythme de parution, en passant par la création de rubriques censées se répéter.

L'utilisation de codes spécifiques suffit-elle à faire d'une revue une revue ?

Toutes sont à leur manière des anti-revues, qu'il s'agisse de questionner ou de remettre en cause (le traitement) l'information, la sempiternelle présence de l'oeuvre d'art en tant que reproduction ou de jouer avec les données formelles ou fonctionnelles du média.

S.M.S. (Shit Must Stop), « The S.M.S. portfolio is not about art, S.M.S. is art. », proposer une rencontre sans intermédiaire d'un art qui peu, grâce à son caractère reproductible, être diffusé à grande échelle.

(SMS) Poètes, cinéastes, musiciens sont aussi invités et leur présence contribue à expliquer la variété des médiums proposés (films, bandes magnétiques, disques vinyles).

(SMS) Aucune thématique ne justifie le regroupement des artistes qui ne sont associés qu'en fonction du volume de leur contribution qui, une fois pliée, ne doit pas excéder le format de 28x18 cm.

(SMS) Un vrai casse-tête lorsqu'il s'agit de replacer tous les éléments dans les pochettes, malgré le schéma indiquant l'ordre d'insertion, censé faciliter l'opération.

Les questions inhérentes à la redomaine artistique, sont d'ailleurs de la réflexion des artistes Pop : **Roy Lichtenstein** qui puise ses motifs dans les bandes dessinées, a toujours joué avec la trace laissée par la **production mécanisée qu'il s'ingénie à reproduire à la main.**

Un certain nombre d'artistes questionnent la nature ou la valeur de leur intervention en proposant des sortes de ready-made modifiés. -> « l'art à l'ère de la reproduction mécanisée ».

(SMS) En tant que telles, ces pièces sont des reproductions d'oeuvres, mais intégrées aux portfolios, elles deviennent partie prenante d'une oeuvre qui n'est plus une reproduction d'un original, mais un original multiple.

Lorsque l'on parcourt les six numéros de S.M.S., on constate d'ailleurs une omniprésence de l'écriture manuscrite, comme si les textes autographes servaient à conférer un surcroît de valeur aux pièces dupliquées.

Sagroune travaille à partir de peinture qui sont des pièces uniques. Mais il refuse



l'idée de reproduction telle qu'on l'entend habituellement, pour proposer une sorte d'adaptation [...] jusqu'à obtenir une nouvelle oeuvre, qui bien qu'issue de la première, se veut autonome. [...] On retrouve dans certains numéros les « restes » d'une livraison antérieure, devenus le point de départ d'une nouvelle proposition.

La question de la reproduction peut ainsi donner lieu à des projets s'intéressant davantage à la manière dont l'imprimé permet la circulation et favorise l'appropriation individuelle et collective de l'image.

Une autre fonction habituellement assignée aux revues ou magazines d'art consiste à annoncer et à relayer des événements artistiques. Cette fonction prend de l'importance notamment avec le développement des **pratiques performatives**, pour lesquelles le récit de l'expérience vécue s'accompagne, non pas de reproductions d'oeuvres, mais de photographies « témoins ».

Appréhendé comme un **travail d'archives**, dans son acception « active », c'est-à-dire sous-tendu par une volonté de documenter et d'éclairer sous un nouvel angle des actions passées.

Quel genre d'art est-ce d'administrer son propre passé ?

Le périodique a pour principale fonction d'informer.

Les revues d'artistes feraient alors figure d'exception : l'information n'est pas leur objet principal.

Il Topo (1992-1996, Armando della Vittoria), référence aux procédés de la presse.

Questionner la raison d'être d'une presse qui ne semble pas s'inquiéter du caractère interchangeable des données qu'elle diffuse et/ou des fonctions qu'elle remplit.

(Yawn) Appropriation de la rhétorique de la presse d'information -> des interviews, des articles ou des brèves, des taches courriers de lecteurs, mais aussi des horoscopes, des comics, des romans photos, etc.

Seume au début du XIXe : « On n'a besoin que de dire la plupart des choses comme elles sont pour faire une excellente satire. »

La revue d'Ernest T. ne refuse pas d'être une revue d'information, et son existence exemplifie le fait qu'il n'y a pas d'incompatibilité de principe entre « faire de l'art » et « parler d'art ».

La démarche prévaut sur la profession.

Permanent Food (Maurizio Cattelan, 1995-2007) « Je rapporte des morceaux de la réalité quotidienne. Si l'on considère que mon travail est très provocateur, cela signifie que la réalité est extrêmement provocatrice. »

La revue **Art-Language** a joué un rôle important dans cette nouvelle prise en compte de l'information comme manifestation possible et suffisante de l'art. Fondée en 1969 par un groupe d'artistes britanniques, elle exemplifie le refus, symptomatique de cette période, de laisser aux critiques le soin de parler de leurs oeuvres, pensent qu'il est inenvisageable de dissocier leurs discours de leur travail plastique.

Art-Language servit à rallier ceux qui n'entendaient pas accepter la traditionnelle division du travail selon laquelle un « artiste » se doit de déléguer la responsabilité du sens et de l'interprétation de son travail au « critique ».

Tout type d'écrit peut désormais être perçu en tant qu'art.

Dans le cadre de l'art conceptuel, la production de l'art et la production d'un type donné de théorie de l'art relèvent souvent de la même procédure.

Périodique alternatif : le magazine en tant qu'espace d'exposition, le magazine comme lieu d'une sensibilité communautaire, le magazine indépendant du système commercial des galeries, et le contrôle par les artistes de leur propre parution dans la presse.



14

Kate Linker, *The artist's book as an alternative space*

L'abolition de l'unicité de l'oeuvre élargit considérablement cette pensée ou « politique » de l'espace.

(FILE), « créer une aura de familiarité » que le groupe revendiquera plus tard comme l'une de ses principales stratégies.

Nous voulions contourner les musées et les galeries, place exclusive à l'époque, et **atteindre un plus large public**, au départ, en les engageant dans une forme de dialogue, puis, plus tard, à travers la notion d'oeuvre reproductible et bon marché.

Les longues introductions qui ouvrent chaque livraison restent quant à elles signées des éditeurs. Ils y énumèrent les difficultés rencontrées, en particuliers les problèmes liés à la diffusion, justifient leurs choix (augmentation du prix), annoncent les projets à venir ou expliquent les circonstances et opportunités qui ont permis telles ou telles collaborations.

Des revues spécifiquement créées pour accueillir les échanges épistolaires du **Network**. Quel statut accorder à ces dernières, dont l'objectif avoué est de donner une visibilité élargie à ce qui a d'abord circulé de manière plus confidentielle ?

Repenser l'agencement de propositions conçues pour un cadre, support ou format autre.

Eternal Network (correspond à la notion de « fête permanente » en français)

Projet philosophique de **Robert Filiou** : échange insouciant d'informations et d'expériences, ni élèves, ni maîtres, parfaite licence, parfois parler, parfois se taire.

Ben recourt au principe de la **publicité**.

La totalité de **Gratuit** est en effet cédée à des annonceurs, entreprises, commerçants, institutions, etc, et l'existence même de la publication repose sur cette transaction.

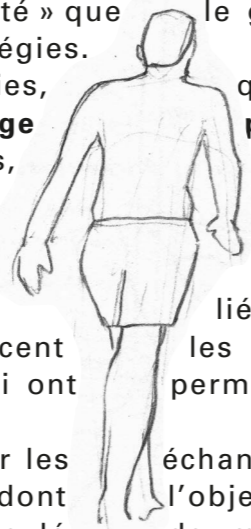
Adapter en le modifiant légèrement le **principe du sponsor**.

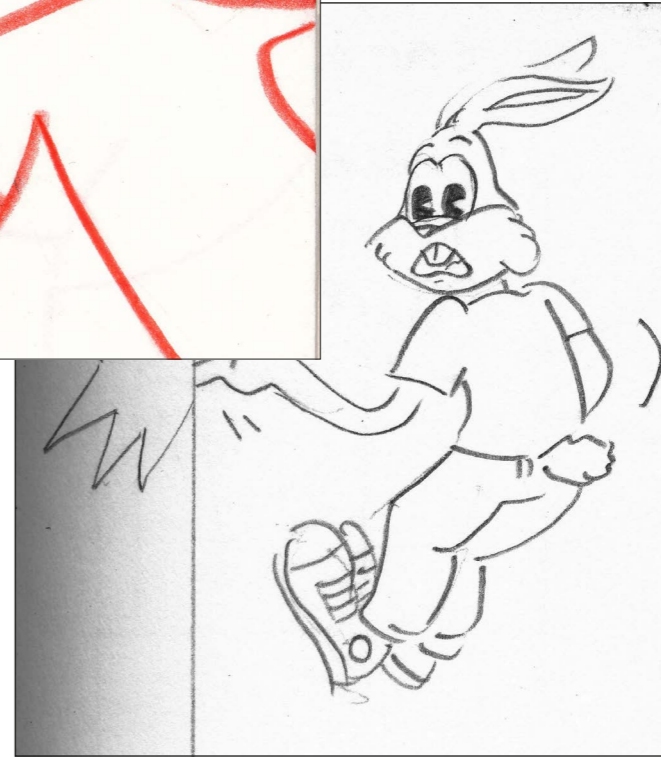
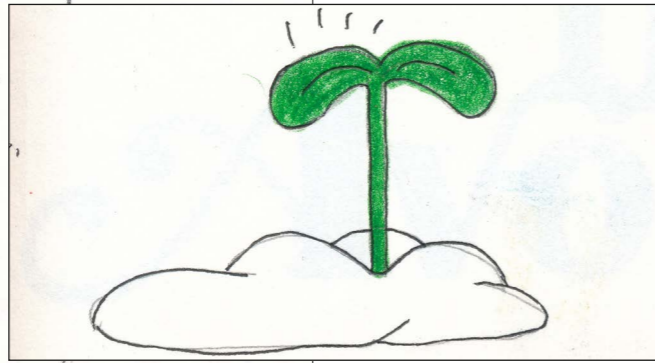
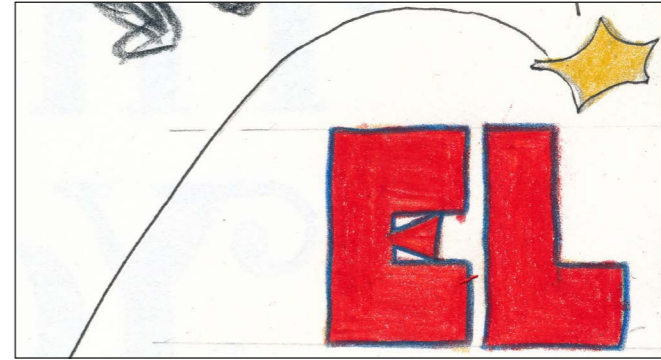
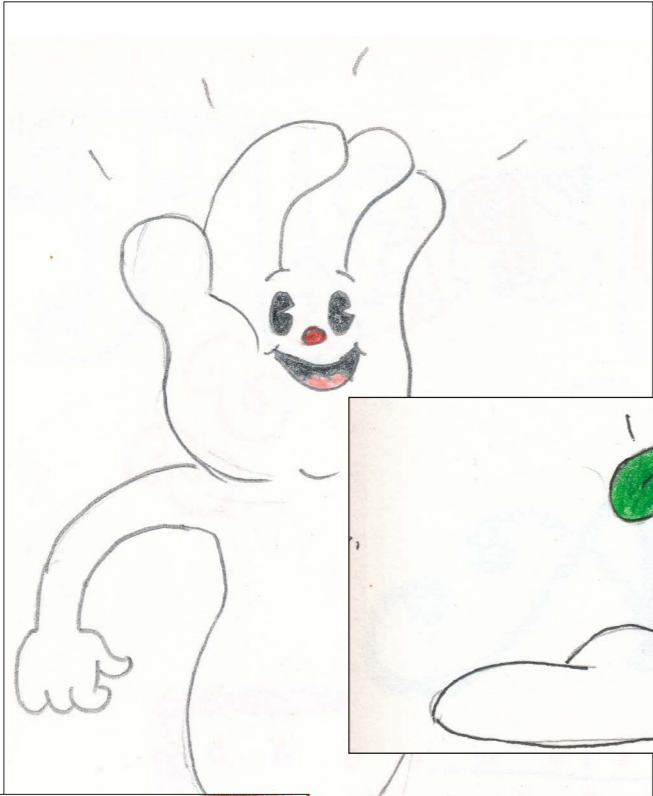
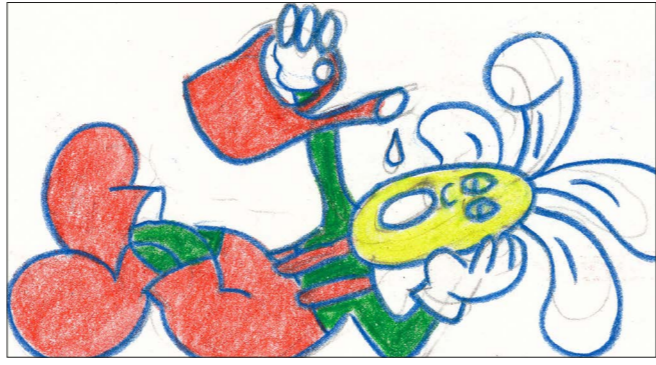
Un projet artistique in progress ne peut faire abstraction des questions d'ordre économique.

OXO (par **Le Coq**, 1996-1999), applique le « **principe de variabilité** » : la pagination, le tirage et le mode de fabrication d'OXO sont directement liés au nombre d'abonnés.

Si la revue OXO n'est pas assujettie à la publicité, celle-ci est paradoxalement omniprésente dans ses pages, ne serait-ce que par l'intermédiaire des logos. **Le nom de l'artiste est au même titre « logotisé » et devient marque.** 265

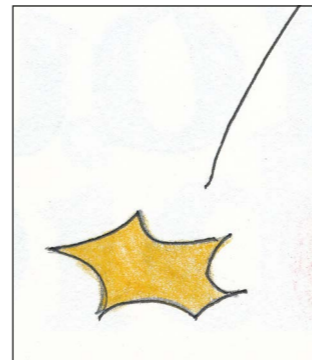
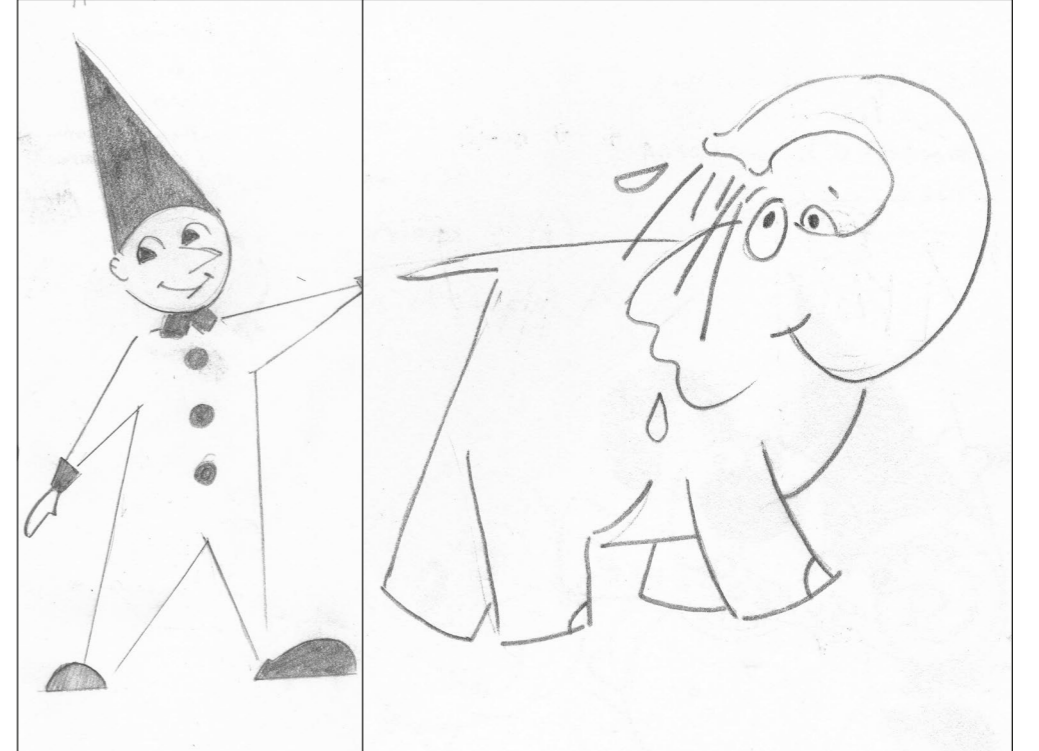
Le Coq a mis au point un blog ouvert en janvier 2006 : on y trouve un récapitulatif des numéros parus.

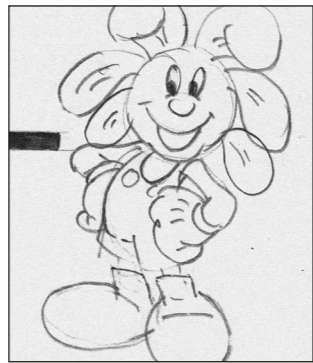
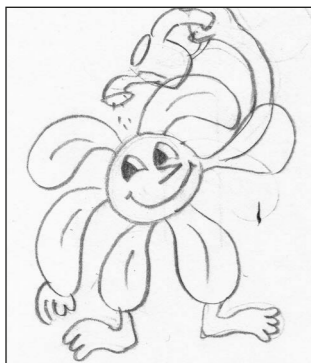
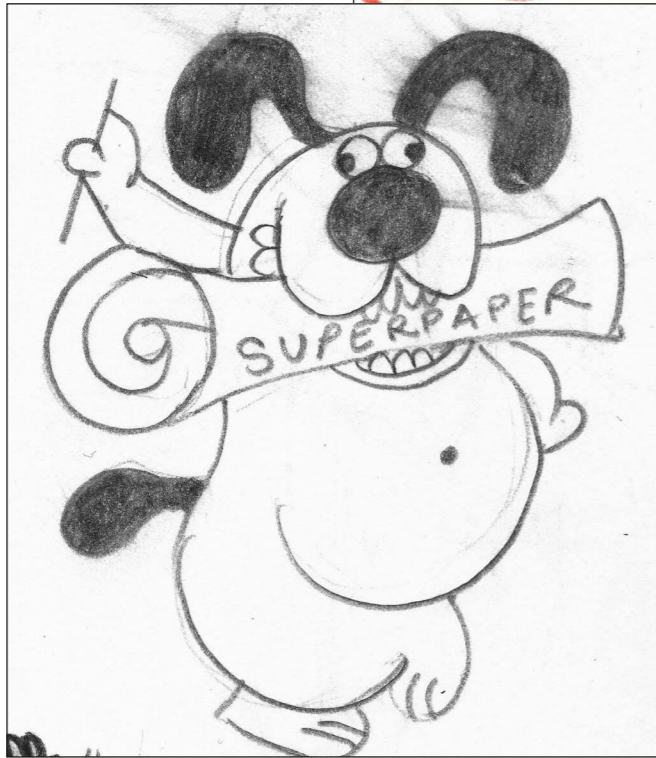
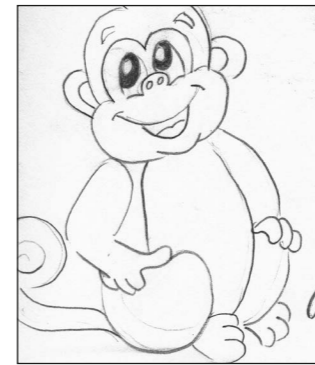
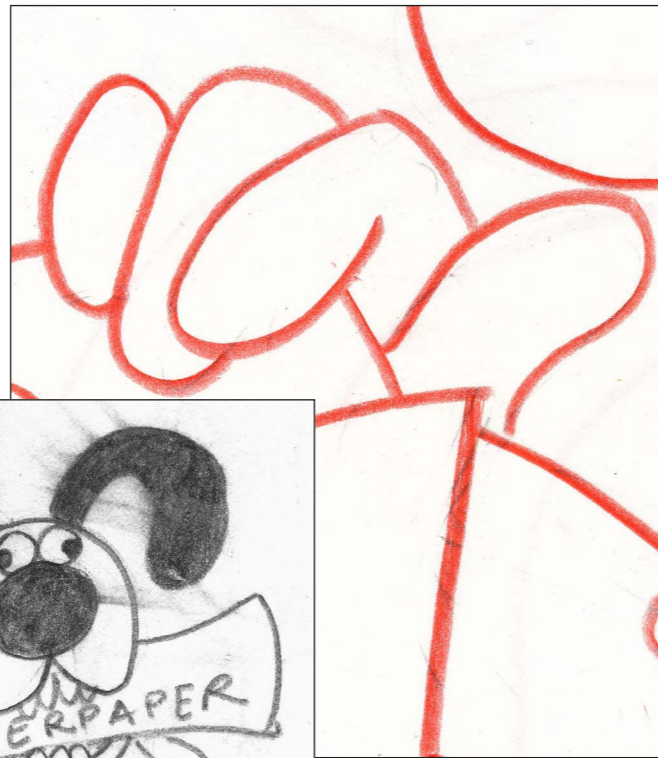




16

17





20



21



24-29

L'écriture sans écriture

**Kenneth
Goldsmith**

Pour eux [ces jeunes écrivains qui s'approprient le travail des autres sans les citer], le geste d'écrire est un transfert littéral de langage d'un lieu à un autre, proclamant tout aussi effrontément que **le contexte est le nouveau contenu**.

[L'écriture sans écriture est une écriture capable de célébration.] Cette joie est perceptible dans l'écriture elle-même, révélant des moments de beauté non prévisibles, soit grammaticaux, soit formels, souvent philosophiques : les rythmes merveilleux de la répétition, le spectacle du banal recontextualisé en littérature, une réorientation des poétiques du temps, et de nouvelles perspectives pour l'acte de lire, pour n'en citer que quelques-uns.

Sol LeWitt : « Quand un artiste utilise une forme d'art conceptuelle, cela signifie que toutes ses décisions et planifications sont faites en amont, et que **la réalisation n'est qu'une affaire d'exécution**. L'idée devient une machine à faire de l'art. »

Il n'y a rien au temps des machines à écrire qui ait pu favoriser la duplication des textes. Cela restait incroyablement lent et laborieux. Plus tard, une fois que vous aviez fini de dactylographier, vous pouviez faire autant de copies que vous vouliez sur une photocopieuse. Le résultat en fut, tout au long du XXe siècle, une énorme quantité de détournements d'après des textes déjà imprimés : les cut-ups et les routines de **William S. Burroughs** et les calligrammes typographiques de **Bob Cobbing** en sont les plus éminents.

Jeff Koons et **Richard Prince** ont commencé leur carrière en assumant résolument leurs actes de réappropriation.

Dans la musique, parallèlement, **le shampoing — des morceaux entiers constitués de bribes d'autres morceaux** — s'est imposé comme monnaie courante.

Ces dernières années, j'ai donné à l'université de Pennsylvanie un cours intitulé « L'écriture sans écriture ». **Les étudiants y sont pénalisés s'ils autorisent dans leur travail la moindre trace d'originalité et de créativité**. Au contraire, je les récompense pour leurs plagiat.

Le rôle du professeur est désormais en partie celui de l'hôte, en partie celui d'un agent de circulation, et à plein temps celui qui encourage et autorise.

Le secret : **impossible d'éradiquer l'expression de soi-même**. Même lorsqu'on fait quelque chose d'aussi mécanique que recopier quelques pages, c'est nous-mêmes que nous exprimons de façon différente.

Ayant longtemps travaillé comme « directeur artistique » dans la publicité, [...] **la créativité [...] est la chose à fuir à tout prix**.

La mimesis et la copie n'abolissent pas l'auctorialité, mais y substituent plutôt de nouvelles exigences vis-à-vis de l'auteur.

Les meilleurs auteurs du futur seront peut-être ceux qui auront écrit les meilleurs programmes pour manipuler, analyser et distribuer des protocoles à base de langage. Comment le simple fait de redactylographier un texte suffit à constituer une nouvelle oeuvre littéraire, **élevant le travail du copiste au même niveau que celui de l'auteur**. Nous nous retrouvons soudain embarqués sur le même bateau, à nous débrouiller des mêmes questions sur le statut de l'auteur, l'originalité, et la façon dont se construit le sens.

Avec l'essor du web, l'écriture a rencontré sa photographie.

Ce que nous prenons pour des images, des sons ou des déplacements dans le monde des écrans n'est qu'**une peau très fine sous laquelle s'empilent des kilomètres et des kilomètres de langage**.



Lue au prisme de ces exemples, la transposition d'une icône graphique numérique en son code hexadécimal prend valeur littéraire.

Il existe un groupe Flickr nommé « **The Public Computer Errors Pool** »

-> par exemple l'écran numérique d'un ascenseur affichant juste un point d'interrogation au lieu de l'étage, un distributeur de billets qui se réinitialise, une publicité clignotante dans le métro avec un message d'erreur du type « mémoire défaillante », ou des tableaux d'aéroports remplacés par des écrans Windows. Une bande d'images qui documente la façon dont l'interface devient langage.

Mais ne me croyez pas sur parole. Vous pouvez facilement reproduire ces ruptures textuelles sur votre ordinateur. **Prenez n'importe quel fichier .mp3 — par exemple le prélude de la Suite pour violoncelle n°1 de Bach — et remplacez le nom de l'extension du fichier par .txt, au lieu de .mp3. Ouvrez le même fichier avec n'importe quel éditeur de texte, et la machine vomira des kilos de code/langage alphanumérique sans aucun sens**. Maintenant, prenez n'importe quel texte — par exemple, pour une certaine cohérence, copiez l'ensemble de la page Wikipédia de Bach — et collez-le au milieu de ce code. Puis enregistrez, et renommez avec l'extension .mp3. Si vous l'ouvrez de nouveau dans votre application musicale, elle diffusera le morceau comme d'habitude, mais quand arrivera le texte Wikipédia, la musique se remplira de toux, raclements, crachats pendant toutes les secondes qu'il faudra à l'application pour décoder ce fragment de langage avant d'en revenir au prélude.

Ce que nous expérimentons pour la première fois, c'est **la capacités du langage à déformer tout autre média**, qu'il soit image, vidéo, musique ou texte.

Avant le langage numérique, les mots qu'on rencontrait étaient déjà quasi toujours emprisonnés dans une page. Quelle différence avec maintenant, où **le langage numérique peut se déverser dans n'importe quel conteneur envisageable** : un texte écrit dans un document Word de Microsoft peut être repris dans une base de données, reformé visuellement dans Photoshop, animé dans Flash, avalé et recopié par des générateurs de textes en ligne, sommé à des milliers d'adresses e-mail, ou importé dans un logiciel d'édition de son et retransmis comme musique. Les possibilités sont infinies.

Marshall McLuhan a vu l'arrivée du monde de l'image et s'est moqué de **la linéarité de Gutenberg**, prédisant qu'on se dirigerait vers un monde multimedial sensuel, tactile, basé sur une oralité qui éradiquerait les derniers siècles de prison textuelle.

Une **lecture paratextuelle** de mon e-mail prétendrait que tous ces textes qui s'y adjoignent ont une importance égale à la comptine elle-même. Ces ajouts d'éléments variables défient toute **idée de version définitive**. Aucune version ne peut prétendre être la version finale. À moins que le résultat n'en soit un imprimé ou disque gravé.

Les avocats de cette neutralité revendiquent que toutes les données circulant sur le réseau soient traitées de manière égale, que ce soit un méchant spam ou le discours d'un lauréat du Nobel. Dans le milieu des années 50, **l'Internationale situationniste** proposa et fièvre à la morne routine de trois concepts dans le but de redonner bague ment, et la psychogéographie. la vie quotidienne : la dérive, le détournement, et la psychogéographie. En créant de nouvelles situations, on attendait de telles inventions qu'elles catalysent **un changement social** en réorientant la vie normale.

Psychogéographie : une technique qui cartographie les flux émotionnels et psychiques dans une ville plutôt que la structure rationnelle de ses rues.

Il nous est possible de créer une carte alternative de la ville en fonction d'émotions spécifiques, par exemple de redessiner Paris non par arrondissements, mais selon



26

tous les lieux où on a pleuré.

Language Removal Services : la légende veut qu'ils aient commencé comme monteurs-son à Hollywood, ils récupéraient en douce toutes les chutes de bandes et les recollaient jusqu'à obtenir des portraits non-verbaux des acteurs les plus célèbres, et les présentaient comme oeuvres d'art.

John Cage prétend que **la musique est partout** autour de nous, qu'il ne nous manque que les oreilles pour l'entendre.

Le métro de New York (MTA) a appris la culture des graffitis et a détourné ses tactiques et méthodes en recouvrant les wagons du métro de publicité payante pour une nouvelle source monétaire.

La **poésie concrète** est un mouvement international lancé au début des années 1950, et qui s'est éteint à la fin des années 1960. Son but utopique était de créer une manière transnationale, pan-linguistique d'écrire, de telle sorte que quiconque pourrait la comprendre — indépendamment de l'endroit où on vit et de la langue qu'on parle. La poésie concrète, tout tenait à la lisibilité : reconnaître **un poème** aussi facilement qu'un logo.

Ancrée dans la tradition **des enluminures** des manuscrits médiévaux et des images pieuses, les racines modernistes de la poésie concrète remontent au Coup de dés de **Mallarmé**, où les mots se répartissent sur la page défiant tout notion de versification traditionnelle.

Ce qui induit un problème d'échelle et de réalisation : ce que je conçois sur l'ordinateur, dois-je l'imprimer ?

S'étonner de la distribution du même symbole représentant une pomme sur la page : aléatoire et en même temps spatiale.

La publicité Starbucks fonctionne comme un appât. La version web de l'article est bien chichement vêtue, et rien pour lui conférer les signes d'autorité de la version imprimée traditionnelle.

pornolizer.com transformait toute page web en document bien cochon tout en gardant les marques de leur autorité initiale, et mimant la présentation du site du New York Times.

Henri Chopin amplifie le son de son système circulatoire, de ses battements cardiaques, son transit digestif ainsi de suite, pour constituer la base de son travail.

Ara Shirinyan : Dans son livre *Your Country is Great*, il relève les noms de tous les pays au monde, les classe par ordre alphabétique, puis lance sur Google la recherche suivante : « [nom du pays] is great » — qui le renvoie sur les commentaires les plus fréquents des touristes sur les sites d'agence de voyage.

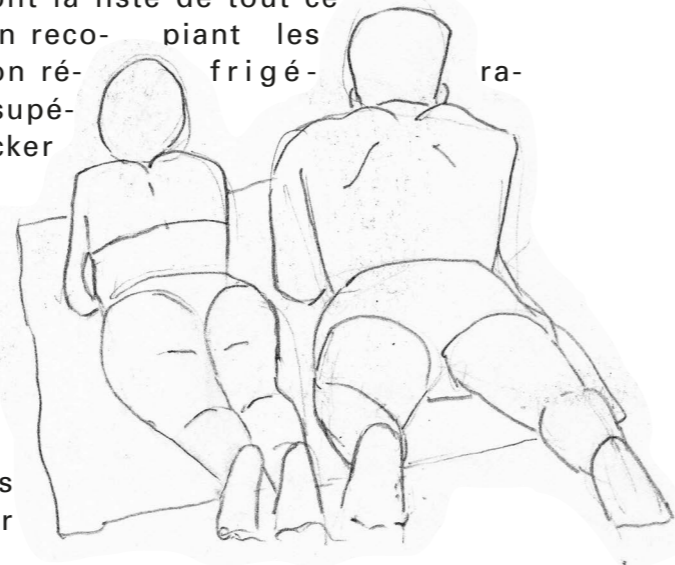
Se demander si l'identité de l'auteur a vraiment un lien avec la personne qui l'a écrit.

Claude Closky, dans son livre *Mon catalogue*, établit la liste de tout ce qu'il possède à partir du mode d'emploi réel, ou en recopiant les publicités accompagnant ses possessions. (ex : Mon réfrigérateur. Le volume utile de mon réfrigérateur est bien supérieur aux capacités habituelles, et me permet de stocker mes produits frais et surgelés.)

Claude Closky invente un surpoids de langage frénétiquement consumériste, une forme contemporaine d'autoportrait.

Alexandra Nemerov : *First My Motorola*, elle dresse une liste de toutes les marques auxquelles elle a été confrontée dans une journée. // **Barbara Kruger** « J'achète donc je suis »

Je confirme que bien des travaux « difficiles » faits sous le masque du populisme se sont vus rejetés par



27

leur public visé, comme indéchiffrables, maladroits, hors de propos. Mais l'écriture sans écriture est populaire par nature.

Christo et Jeanne-Claude ont pris tous les documents légaux qu'ils ont pu récupérer pour en faire une barrière de plusieurs kilomètres dans le désert californien. Ce qu'on éprouve de fascination devant un document légal et toute la sèche autorité de la loi traversent une bonne part de l'écriture et de l'art conceptuel.

De 1927 à 1940, **Walter Benjamin** écrit *Passagen-Werk*, la plus grande partie de ce qu'il y a dans ce livre n'a pas été écrit par Walter Benjamin, et plutôt simplement recopié de textes écrits par d'autres et repris de piles de livres et d'archives. La propre « voix » de Benjamin s'y intercale et commentaires à même ce qui est copié.

Borges, dans sa nouvelle *Pierre Ménard* Pierre Ménard ne copie pas, et consacre sa vie à écrire le même livre qu'avait écrit Cervantès, depuis des contextes historiquement opposés.

Toute page arbitraire du web est une constellation dans un flash — et potentiellement susceptible de disparaître aussi vite. Simple de vouloir « m'approprier » ce numéro de journal et le transformer en oeuvre littéraire impliquait une myriade de décisions aucto-

riaires. L'art conceptuel considère souvent comme secondaire ce qu'ils créaient par rapport à l'idée de comment ils l'avaient créé.

Mais il y a une solution que n'importe quel livre, sur n'importe quelle table d'écrivain, pourrait proposer : **Ecrivez cinq mots. N'importe quels cinq mots.** Suivez ce conseil.

Ce genre de panne de l'écrivain est quelque chose dont vous n'entendrez jamais parler dans le monde de l'art contemporain.

Il y a une tradition bien ancrée à adopter des méthodes mécaniques basées sur **des protocoles qui aident à prendre des décisions.**

Sol LeWitt dit que toutes les décisions concernant une oeuvre artistique doivent être prises en amont et que l'exécution véritable de l'oeuvre n'est plus qu'une question fonctionnelle, une action qui ne doit pas requérir beaucoup de pensée, d'improvisation ni de se sentir le dernier artiste génial en date.

Sol LeWitt déclare : « Les idées peuvent être une oeuvre d'art ; elles appartiennent à une chaîne de développements qui peuvent éventuellement trouver une forme. Toutes les idées n'ont pas besoin qu'on les rende physique ».

John Cage : « **Si quelque chose devient ennuyeux au bout de deux minutes, faites-le pendant quatre. Si c'est encore ennuyeux, passez à huit. Puis seize. Puis trente-deux. Et là vous pourriez bien découvrir que ce n'est pas ennuyeux du tout.** »

Jusqu'au milieu des années 80, Sol LeWitt utilise un concept remarquablement souple et novateur de **copyright**, autorisant quiconque à copier librement ses oeuvres - tant que la réalisation obéit strictement au protocole prescrit, quelque chose qu'il reçoit comme un hommage. Il a fini par renier son discours à cause du nombre effrayant de mauvaises copies que des dessinateurs peu doués élaboraient.

Andy Warhol a compris qu'il pouvait maîtriser la culture. Il rappelle qu'en étant à l'origine de quelque chose de largement cloné, on peut passer pour être à l'origine du déclencheur lui-même.

Warhol : « C'est juste que j'aime les choses ordinaires. Et quand je les peins, je n'essaie pas de les rendre extraordinaires... C'est pourquoi je dois avoir recours à des écrans de sérigraphie, des stencils et d'autres supports de reproduction automatique. Et il y a toujours de l'élément humain qui s'y glisse ! Je suis contre les erreurs. C'est



trop humain. Je suis pour l'art mécanique... Si quelqu'un plagiait mon art, je ne pourrais pas l'identifier. »

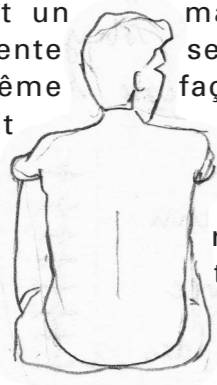
Roland Barthes, la mort de l'auteur.

Les implications, non seulement dans la préoccupation d'archiver - mais de cataloguer, trier, conserver - fait de l'oeuvre d'Andy Warhol une prescience particulière pour les pratiques littéraires basées sur le web d'aujourd'hui, quand, je l'ai dit en introduction, **gérer la masse d'information** qui nous traverse prend une dimension littéraire.

Roland Barthes : « L'auteur une fois éloigné, la prétention de 'déchiffrer' un texte devient tout à fait inutile.

Andy Warhol : « Ma raison pour peindre de cette façon c'est que je veux être une machine et, quoi que je fasse, si je le fais comme une machine j'ai l'impression que c'est ce que je veux faire. »

Walter Benjamin parle de la puissance et de l'utilité de la recopie comme geste, et lui-même était un maître en recopie : « L'attraction d'une route de campagne sera différente selon qu'on la suit en marchant ou qu'on la survole en avion? De la même façon, la puissance d'attraction d'un texte est différente selon qu'on le lit ou qu'on le recopie. Le passager de l'avion voit seulement comment la route a été tracée dans le paysage, comment elle se déploie selon les mêmes lois que le terrain qui l'entoure. Mais seul celui qui suit la route à pied apprend de cette attraction qu'elle projette. Seul le texte recopié provoque l'attraction de l'esprit de celui qui s'y livre, là où celui qui se contente de lire ne découvrira jamais les nouveaux pans intérieurs qu'ouvre en lui le texte, la route ouverte dans la jungle intérieure qui se refermera pour toujours après lui : parce que le lecteur suit le mouvement de son esprit dans le libre vol de la rêverie diurne, là où celui qui recopie la soumet à son commandement. »



L'idée d'être capable d'**entrer physiquement dans un texte par l'acte de recopier** est bien tentante pour la pédagogie.

Une sorte de jeu littéraire qui soumet le texte aux reprises, selon ce à quoi nous a habitué le monde musical. Après la lecture inaugurale d'Elisabeth Alexander, j'ai demandé aux lecteurs d'en **remixer les mots**.

Les 140 caractères de Twitter qui compriment le langage. Ces brèves explosions de langage sont les dernières parmi une longue lignée de **réductions linguistiques** : idéogrammes chinois, haïkus, télégrammes, titres de journaux, slogans défilant sur Times Square, enseignes publicitaires, poèmes concrets, ou icônes de nos bureaux d'ordinateurs.

À mesure que les données se déplacent de plus en plus vite, et que nous avons besoin d'en manipuler de plus en plus, on doit le faire avec des moyens réduits au minimum.

Gertrude Stein : « depuis le tout début, jusqu'à maintenant et pour toujours dans le futur, la poésie a son essence dans le nom des choses. On peut répéter les noms de façons différentes [...] mais maintenant et pour toujours ce qui fait la poésie c'est de nommer noms les noms de quelque chose, les noms de ceux-ci ou celle-là, les noms de toute chose. [...] **Penser à ce que vous faites quand ce que vous faites c'est d'aimer quoi que ce soit dont aimer est le nom.** »

Le mathématicien **Rudy Rucker**, une « **boîte à vie** », un concept futuriste où les données numériques accumulées de la vie de tout un chacun (statuts de réseaux sociaux, tweets, e-mails, billets de blog, commentaires sur les blogs ou statuts des autres, etc.) seraient accessibles à un programme assez puissant pour permettre aux morts de parler aux vivants de façon crédible.

Un poème en forme de liste, rédigée par **Bill Kennedy** en 1993, dans laquelle chaque ligne commence par l'injonction « vous êtes ». Il se révèle que chaque ligne est cli-

quable.

La pulsion de cataloguer obsessivement la minutie de la « vie réelle » va de la description des petits-déjeuners de Samuel Johnson par James Boswell à ce que vous tissez concernant votre petit-déjeuner.

Avec la circulation toujours de plus en plus massive de l'information et des contenus délivrés par nos réseaux, nous sommes comme des enfants dans un magasin de sucres d'orge : nous voulons tout. Et comme tout est gratuit ou presque, nous nous servons. Avec pour conséquence de devoir apprendre à stocker ces contenus, les organiser, les étiqueter de mots-clés pour les retrouver sans peine.

Tan Lin, lui, reconfigure l'information dans ce qu'il nomme « **stylistique d'ambiance** », qu'on peut rapprocher de la Musique d'ameublement d'Eric Satie.

Vexations de Satie, une étrange et brève pièce pour piano de trois minutes. C'est une partition d'une seule page de musique, mais qui commence par l'instruction : « **à répéter huit cent quarante fois** ». John Cage l'a cependant prise au pied de la lettre en 1963. Les dix pianistes qui se sont relayés avaient fait l'expérience d'une nouvelle idée du temps et de la narration en musique, avec pour prédicat une durée extrême et **une stase**.

Ce cours aura pour défi de convoquer les stratégies d'**appropriation, clonage, plagiat, piratage, échantillonnage, pillage** en tant que méthodes de composition littéraire. Nous verrons comment les notions modernes de **hasard, protocole, répétition et les esthétiques de l'ennui** s'imbriquent avec la culture populaire pour usurper les notions conventionnelles de lieu, temps, identité telles qu'elles s'expriment linguistiquement.

Consigne : recopier cinq pages. D'autres avaient découvert combien cela pouvait être zen et relaxant, disant que pour la première fois ils avaient pu se concentrer sur le fait même de copier, à l'opposer du combat pour trouver « l'inspiration ».

Un examen rigoureux des éléments du paragraphe, qu'on considère être hors du spectre de l'écriture mais qui, de fait, a tout à faire avec l'écriture.

Un ensemble de règles et de conventions pour ces transcriptions, celles utilisées en justice pour les personnes témoignant sous serment -> un monde de symboles orthographiques conçus pour signifier la voix avec le texte. Le résultat ressemble bien plus à du code informatique qu'à de « l'écriture ». (voir p208)

On aurait pu penser que de telles méthodes produiraient des résultats stériles ou froids, mais la réalité est à l'opposé. La transcription ou l'interprétation d'une matière présente un sens de la propriété d'idées, au point que tout cela devient aussi personnel à l'étudiant que le serait une oeuvre d'écriture « originale ».

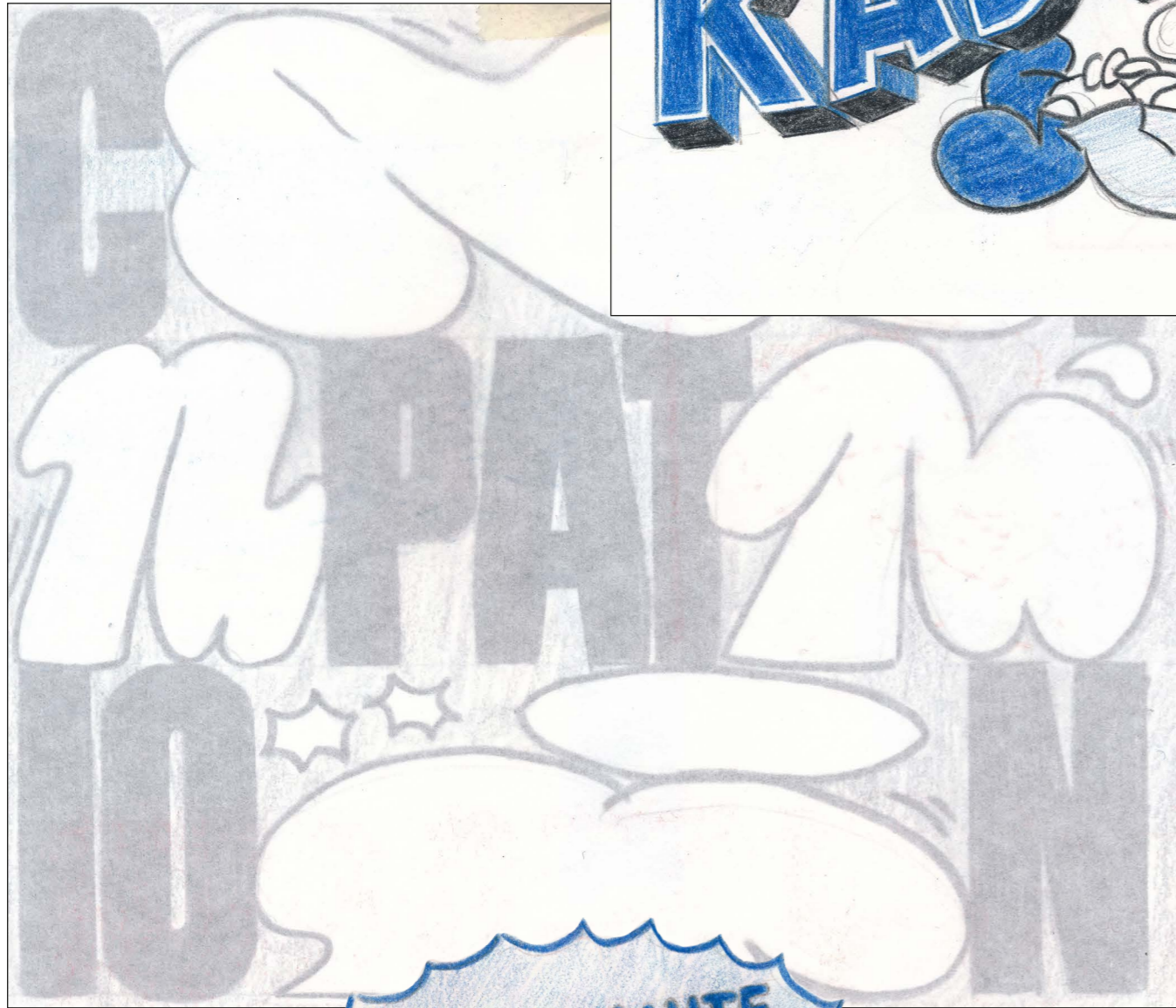


Mode télépathique spéculatif : quand nous sommes comme des déchiffreurs d'âme quand nous essayons de prévoir comment notre message sera reçu.

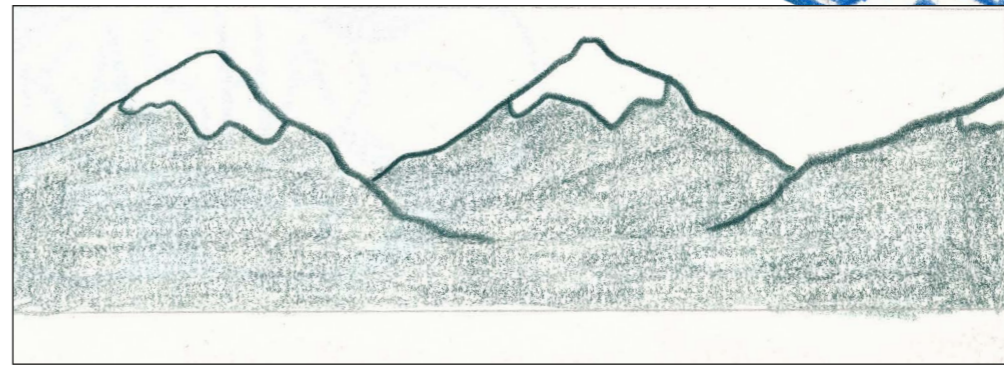
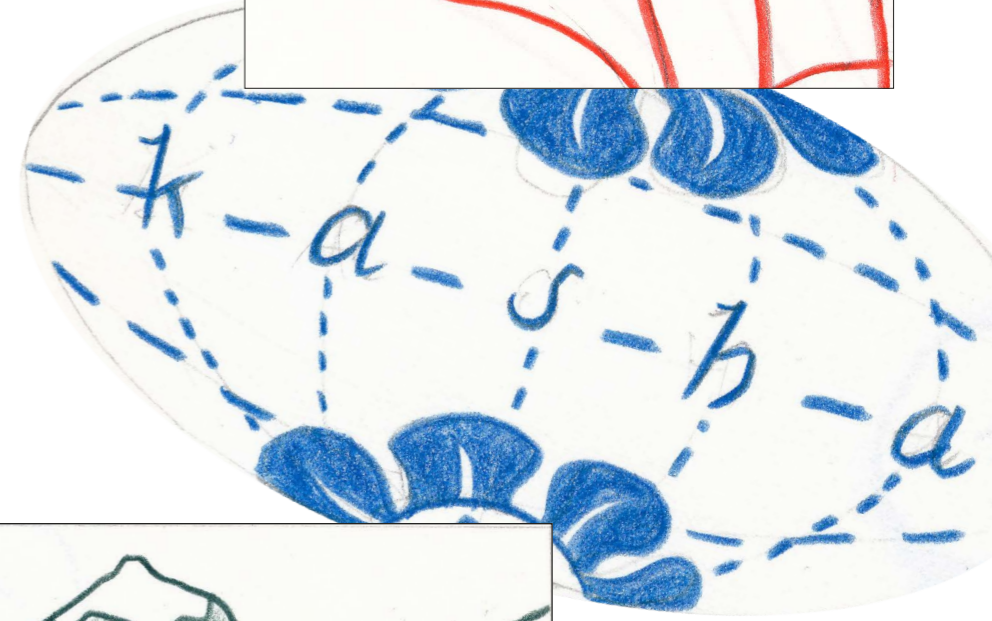
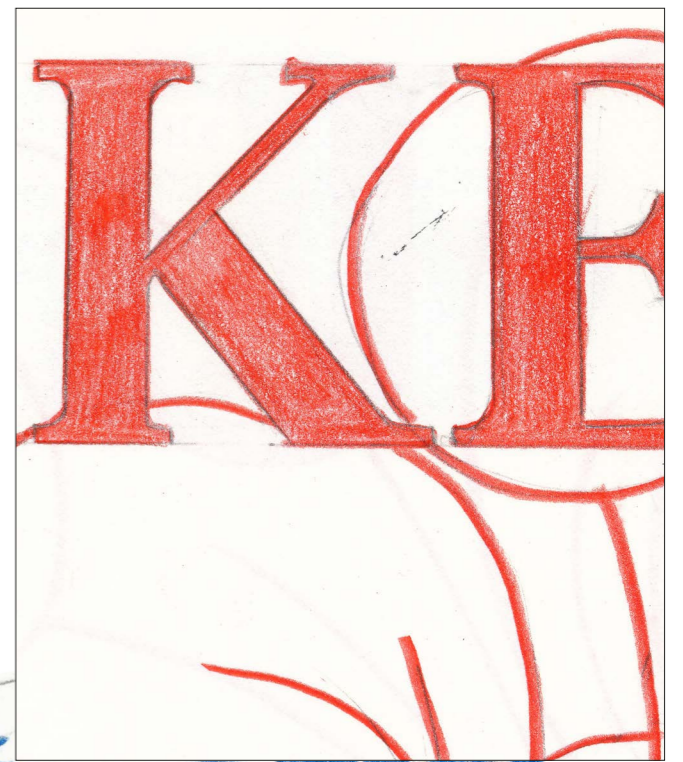
Si quelqu'un est en face de moi, je ressens ses nuances émotionnelles avec une telle précision que je tends à les prendre pour argent comptant, tandis que dans mes interactions électroniques, et c'est bien étrange, l'absence crée une présence plus dense que la présence réelle.

Quand on utilise une souris, nos micro-mouvements sont amplifiés, à la fois sur l'écran (les mouvements de la souris) et dans le réseau (lorsque c'est un clic de souris qui déclenche l'envoi).

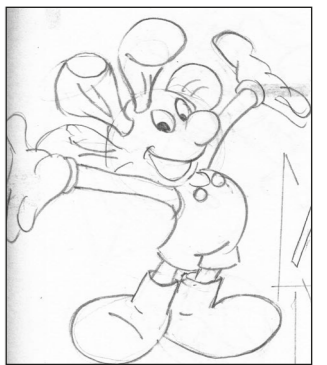
Quand le web a commencé, quelle lenteur !



30



31

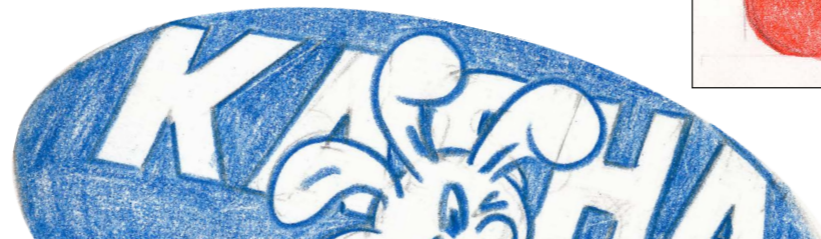


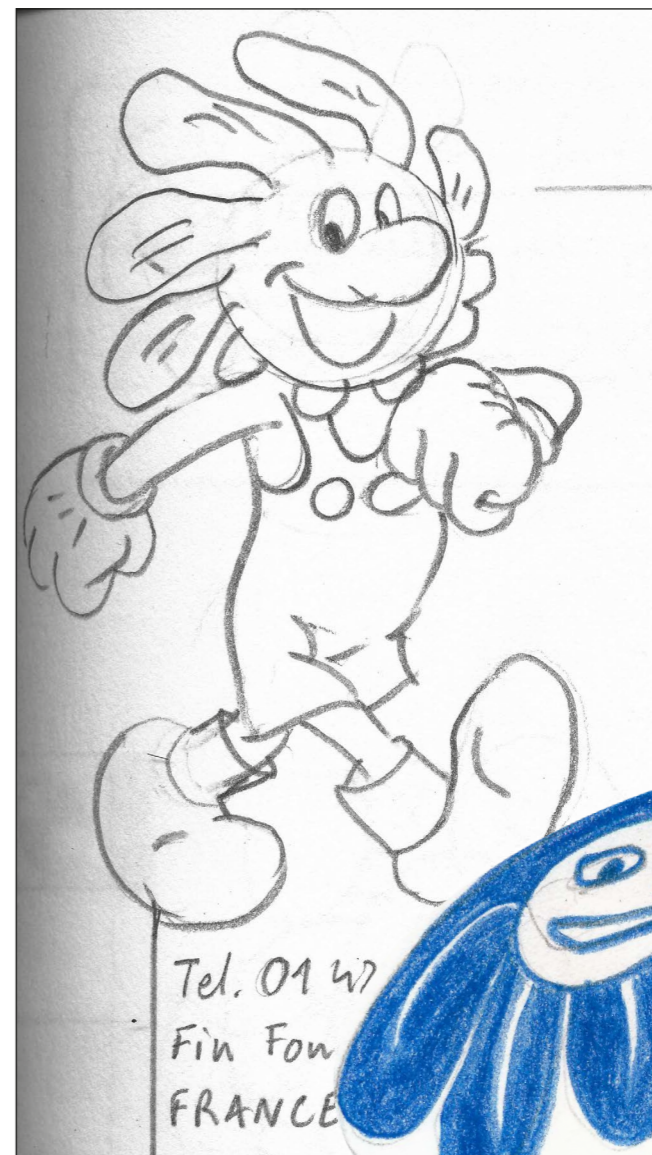
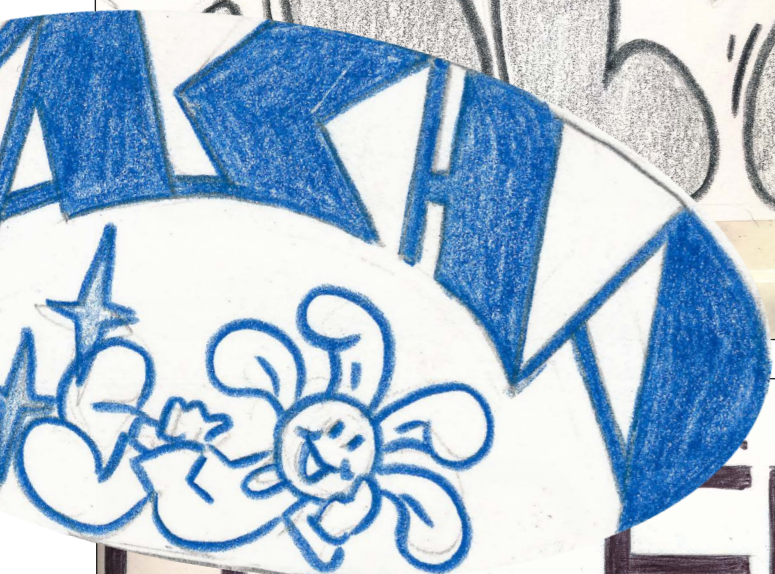
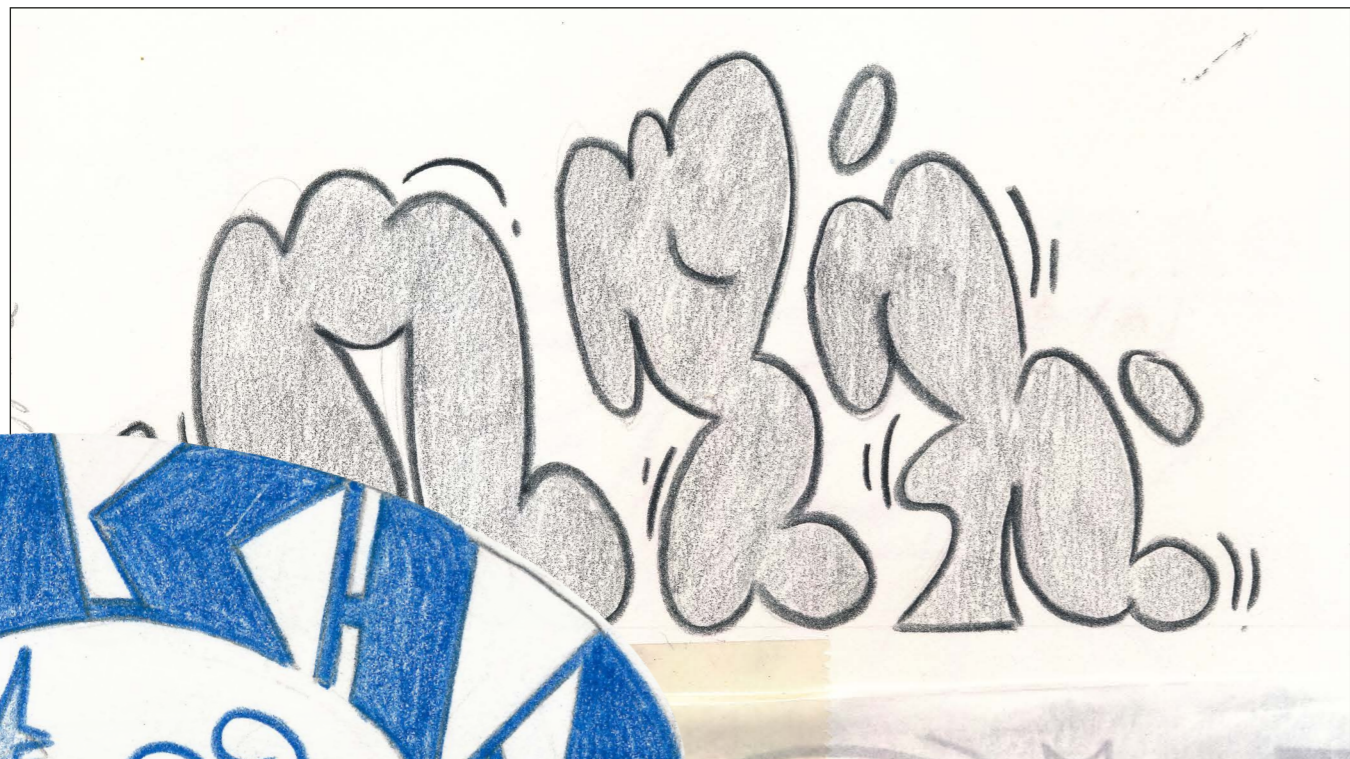


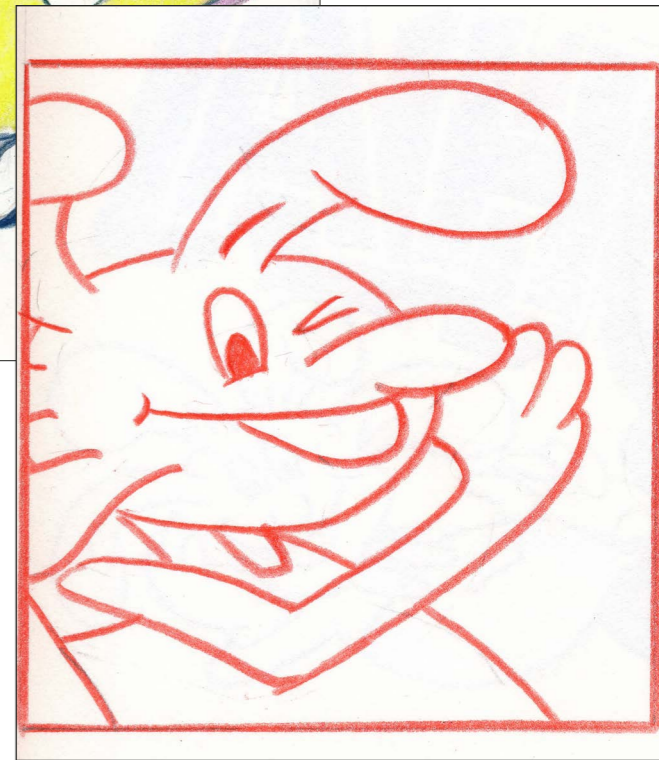
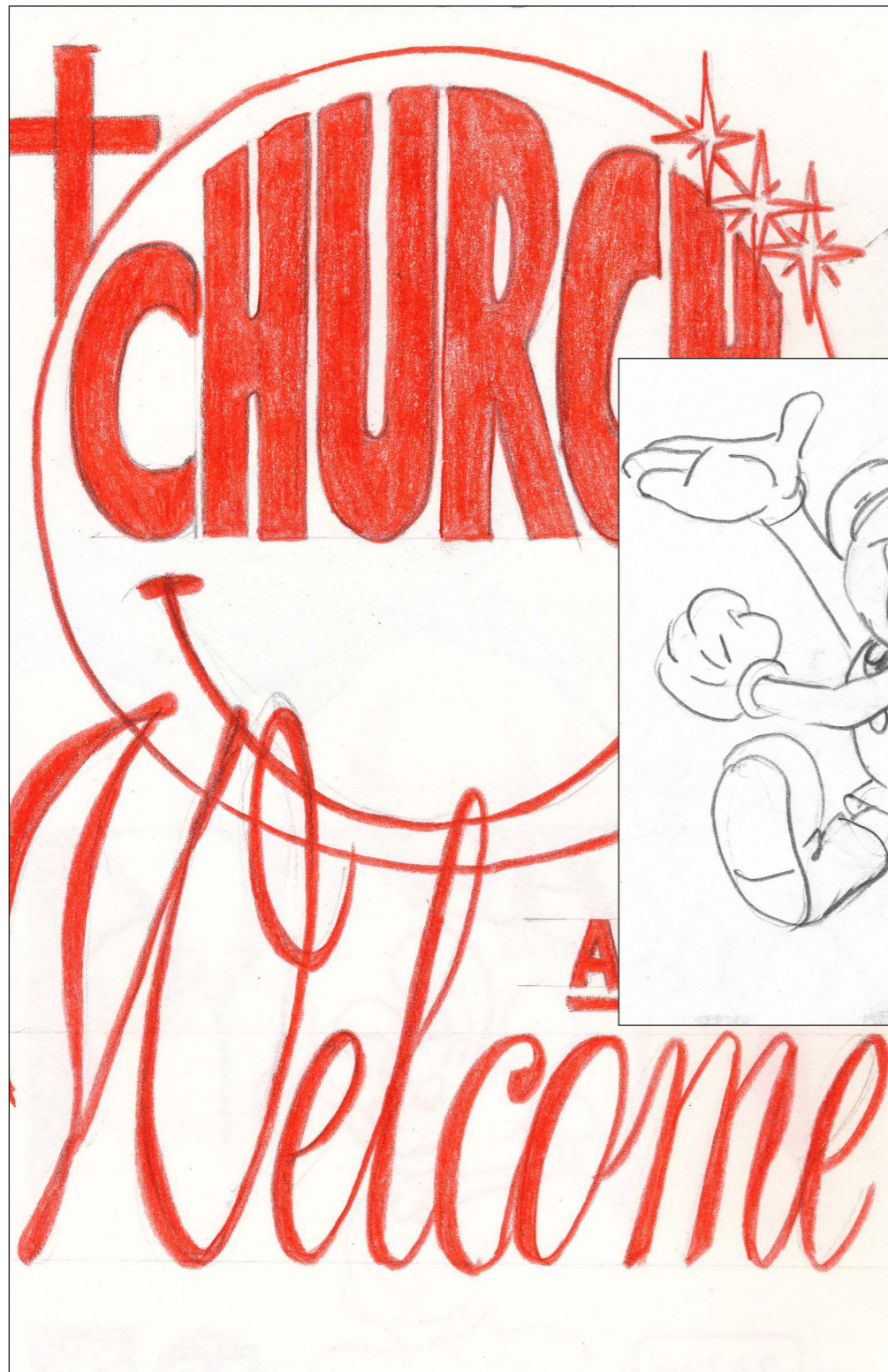
Thank
You



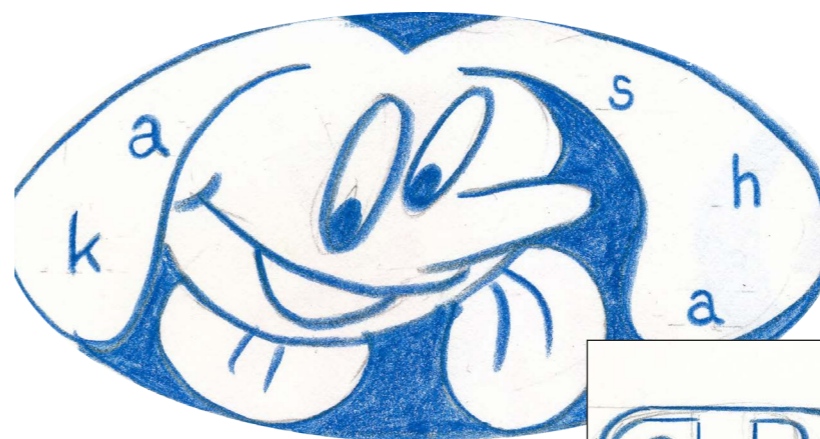
32







36



37





36-39

**Beyond
Conceptual
Art**

**Seth
Siegellaub**

(Patchwork jacked sewn by Siegelaub, 1975) It connects with the acts of **collecting and compiling**, while highlighting a creative streak that manifests itself in **the figure of the bricoleur, or thinkerer**, popularized but the anthropologist Claude Lévy-Strauss.

For art historians, Siegelaub is the impresario of Conceptual Art; for exhibition-makers, a pioneer of independent curating; and for artists, an inspirational inventor of concepts. Three realms of interests: **textiles, Conceptual Art, and mass media**. For Siegelaub, who wanted to record the history of books on textiles in the form of a list, the **bibliography** was akin to a loom — a computing machine that interlaces the warp and the weft of a weave to create a tissue of information.

In 1968, he invented the « **catalogue-as-exhibition** ». « The art that I am interested in can be communicated with books and catalogues. [...] When art does not any longer depend upon its physical presence, when it has become an abstraction, it is not distorted and altered by its representation in books and catalogues. It becomes **primary information**, while the reproduction of conventional art in books or catalogues is necessarily secondary information. When information is primary, the catalogue can become the exhibition. »

Though formally the most traditional of Siegelaub's publications, the exhibition's catalogue is a particularly complex interstitial space between art (the works presented) and bibliography.

Siegelaub often had to contend with "**poor materials**", so-called "**gray literature**" that included all kinds of documents whose very existence was difficult to establish — hence the importance of the IMMRX's network of contacts, which enabled him to source documents directly from their authors and make information available whose content that would otherwise have gone unnoticed or would have been understood differently.

International General is the company Siegelaub founded in January 1970 in New York with the aim, primarily, of distributing the catalogues he published under his own name.

Para leer el Pato Donald, Dorfman et Mattelart, 1971

Reconnecting with historic models of publishing, Siegelaub assumed the now separate functions of author, translator, proofreader, publisher, and distributor.

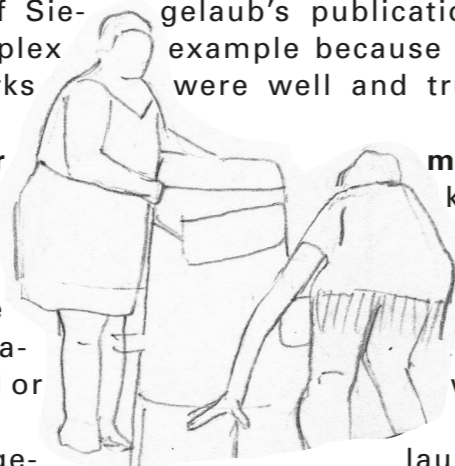
His entire career trajectory, seemingly marked by a series of abrupt professional swerves (showing rugs alongside contemporary art at his bricks-and-mortar gallery; then becoming an impresario of Conceptualism; not long after that, leaving the art world to found a progressive media research center; and, later, compiling a comprehensive bibliography of historical textiles).

With lawyer **Robert Projansky**, he drafted "**The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement**", a legally binding document that would, among other stipulation, give artists fifteen percent of the resale value of their work and grant artists protection over the moral rights of their works even after they are sold.

Although Siegelaub has come to be seen as a publicity machine, promoting, packaging, and exporting Conceptual Art, it was not a term he was comfortable using at the time.

Siegelaub's career was driven by an abiding concern with the logics of capitalism, class, and production intersect with the material conditions of Conceptualism. Relevant "world conditions", for him, he did not include considerations of race and gender.

'**Image. Art Programs for Industry, Inc**' was to give artists access to materials to get



the work done and would get publicity for the company who made the materials and helped the artist.

Lawrence Weiner, who was also from the Bronx, was his acolyte.

Another thing about this show is that perhaps it isn't art and maybe it's art criticism, which would be something I've suspected all along, that the painter and sculptor have been moving further and further away from art and in the end perhaps all that would remain is art criticism. (about the exhibition called **0 OBJECTS, 0 PAINTERS, 0 SCULPTURES**, 1969)

Seth Siegelaub was an explorer, interested in discovering and unveiling art's immaterial and invisible side, from a creative viewpoint and from a social and cultural viewpoint. His contribution to the history of Conceptual Art and his drafting of an agreement to defend the rights of artists were fundamental in the change in outlook that took place in visual research, both in the philosophy behind it and in its professional approach.

It was at that moment I understood the artistic value of art publications, lying as they do somewhere between 'exhibited' material and 'reproduced' documentation.

The only remaining evidence of the **Inert Gas Series** consists of **Barry's** notes specifying the locations and the amounts of each gas released, photographs that he took of their invisible traces at the various locations after he made the interventions, and the poster for the exhibition. The poster included just his name, the title of the work, a specially rented post-office box address (Siegelaub's 'gallery without walls' in Los Angeles), and a telephone number that would connect any caller to an answering machine that played a message describing the work.

(R. Barry) As brief as possible a description in fairly technical language... I try to make it as impersonal as possible, so that it doesn't confuse people when they look at it, I guess. I try to get as little interpretation on my part as possible into it. But even that is language use. The use of language is very difficult. It's something which is not natural to me. I dislike using it — of course, naturally I have to use it.

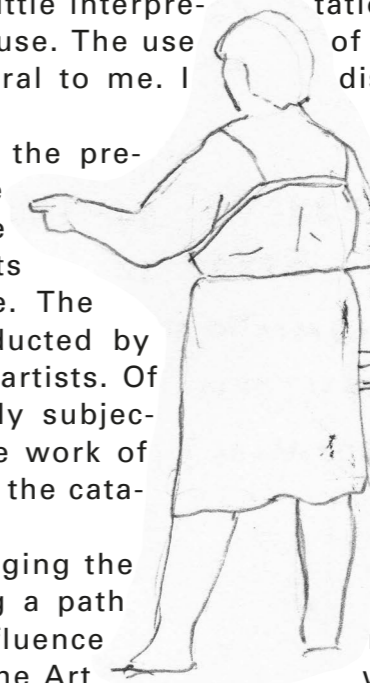
His intervention undermined the premises of the event in several respects: not a gallery in the traditional sens, he ignored the physical exhibition space the organizers had offered him and presented four artists — **Barry, Huebler, Kosuth, and Weiner** - instead of one. The interviews of themselves conducted by I tend to think that art is for artists. Of an artist's work is necessarily subjective. The point is to 'objectify' the work of an artist. When information is primary, the catalogue can become the exhibition.

(**Jan Dibbets**) Project of changing the territory of a robin redbreast. I wanted the bird to fly along a path drawn by me in advance. The aim was to modify, to influence the reality. One problem I had while in the Art world was that people confused and compared my role of an organizer with that of an artist.

Such material belongs to publications and libraries - although it should be presented and initiated by museums and dealers. The attitude of the pioneering art dealer Seth Siegelaub seem to be the most appropriate one: exhibitions of ideas art can consist only of their catalogues.

Siegelaub spent the summer of 1971 trying to start a '**radical daily newspaper**', **Public Press + News Network**

The Artist's Contract: inspired by the French notion of **droit de suite**, to give artists



greater control over the conditions of exhibition and reselling of their work sold or donated to collectors or institutions.

Index of Public Press + News Network: Why an 'Alternate' NY daily Newspaper? **Audience; Schedule; Organization (staff, no local bureaus, correspondents/contributors/photographers); Format (News and Features, Classified); Content (news, features, classified, general advertising); distribution; a modest request.**

Siegelaub developed International General, changing it from a distributor into a publishing house.

This anthology in two volumes, each with a preface by Siegelaub and an introduction by Mattelart, gathered together 128 textes on communication theory and practice in 'capitalist' and 'socialist' regimes, organized according to various themes.

This sequence presents the first items from **Siegelaub's textile collection**, each carrying **an inventory number (SST, for Seth Siegelaub Textile)**, together with the inventory notes he compiled for them, which suggest that while collecting was a pleasurable activity, it also represented a way of acquiring knowledge about a given subject.

The '**dematerialization of art**' — a notion associated with the artists Seth promoted — marked a shift from objects and images to ideas and information. In one generation — from the 1960s to the 1980s — the center of 'cultural gravity' in the US moved from handmade pictures and things to electronic networks, data files, and mediated relationships.

This led to types of exhibitions in catalogues, types of exhibitions in outdoor spaces, in rented spaces, in post-office boxes and a whole series of things, which later formed the corpus of work that we did for a relatively short period of time.

I got bored with the business of art... Which is to say, you had less and less to do with art, and more and more to do with business, more and more to do with kinds of people you'd never known. I mean, rich people or collectors, museum people, who really had nothing to do with art whatsoever but happened to be there with their money or their means or something. And gradually I got disenchanted with it. This led to an interest in doing a newspaper.

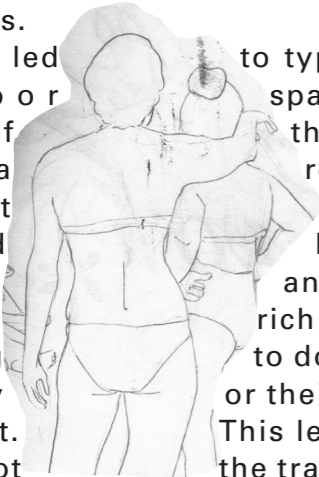
It's not the transition, it's the relationship between work and aesthetics as manifest, as articulated in the textiles. In other words, once you get into the late nineteenth century — I'm speaking specifically of industrial-capitalist countries, I'm not talking about Java or Indonesia... Once you get into the industrial process — the capitalist industrial process, not the medieval industrial process — the **aesthetic quality** drops out and it becomes **mechanical reproduction**.

I'm trying to bring a sort of a **political consciousness** to the different areas in which I work. I've been specialized in the area of media to a certain degree, interesting myself in the question of popular creativity, textiles, and things like this.

(The art world) What I've gotten the impression of, talking to people, is that it's really become very overheated; it's become closer to the fashion world, what I remember to be the designer's world, fashion and things.

Siegelaub's extensively annotated bibliography of hand-woven textiles is his magnum opus, which he described as 'the first general bibliography attempting to outline and document all facets of the literature of the world history of textiles'. -> has **an online database** in 2011.

The display follows the main themes of the index of the Bibliographica Textilia Historian: Dyeing; Weaving; Silk; Work, industry and commerce; The church; Coptic textiles; Islamic art; and Pattern books for embroidery.



In the year 2000, Siegelaub launched the **Stichting Egress Foundation** in order to regroup all of his projects and collections. In 2005 this organization 'without walls' went online with a website that he managed himself until 2013 with the help of a few other people.

In 2004 he learned he had cancer. He died in 2013.

I was, and I still am, trying to understand why a number of artists in the 1960s gradually walked away from the production of objects, such as painting and traditional sculptures, to make immaterial works by means of sometimes very surprising modes of representation in what we still call 'the visual arts', such a language, electromagnetic waves, sound, shadow, light, inert gases, sites, time, radiation, electrical currents, telex transmissions, walks, numbers, and even sometimes by spreading rumors: Stephen Kaltenbach who tells someone he had made a piece — which wasn't true — and let this person repeat it to an art critic, who would end up writing about it. The book was the sole material support of an exhibition. In other words, as the artworks were immaterial, made for instance of trips taken on planes by the artist, and existing only through their documentation, the catalogue was the exhibition.

Siegelaub set up the IMMRC in 1973 in his home in Bagnolet, just outside Paris. It was closely related to his research, political commitment, and New York publishing activities, and aimed to document 'the history and role of communications in all its aspects — its past, present, and possible future — as it has developed as part of society's socio-economic structures.' Between 1973 and 1986, Siegelaub collected books, periodicals, manuscripts, and various kinds of documentary texts, made this commotion in Bagnolet accessible, and published the bibliographical series Marxism and the Mass Media: Towards a Basic Bibliography.

Siegelaub's collection contains more than 750 textiles and headdresses from all over the world.

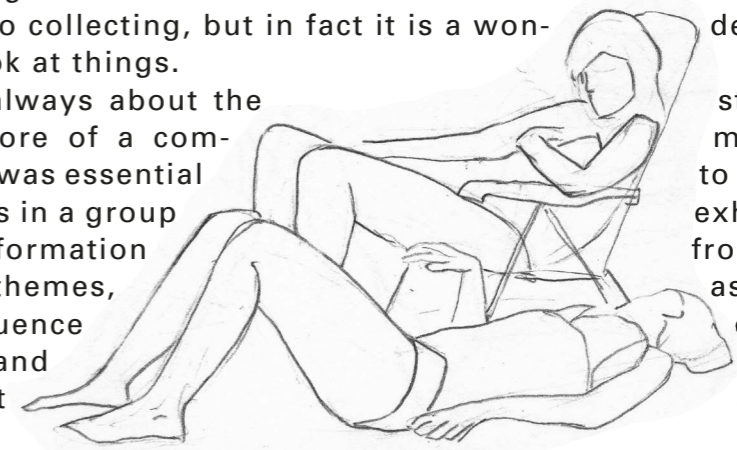
Another point I find quite interesting is that Seth was against restoration and the attempt to make something perfect again. He felt that if things had been used, you should see the usage. Conservation is fine for an exhibition, but not the point of filling in the areas of a textile to make it look perfect again.

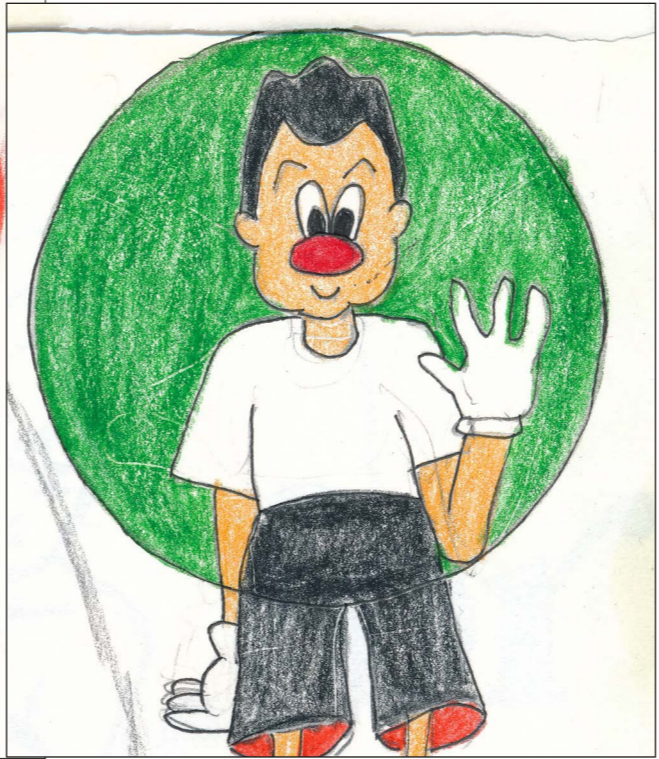
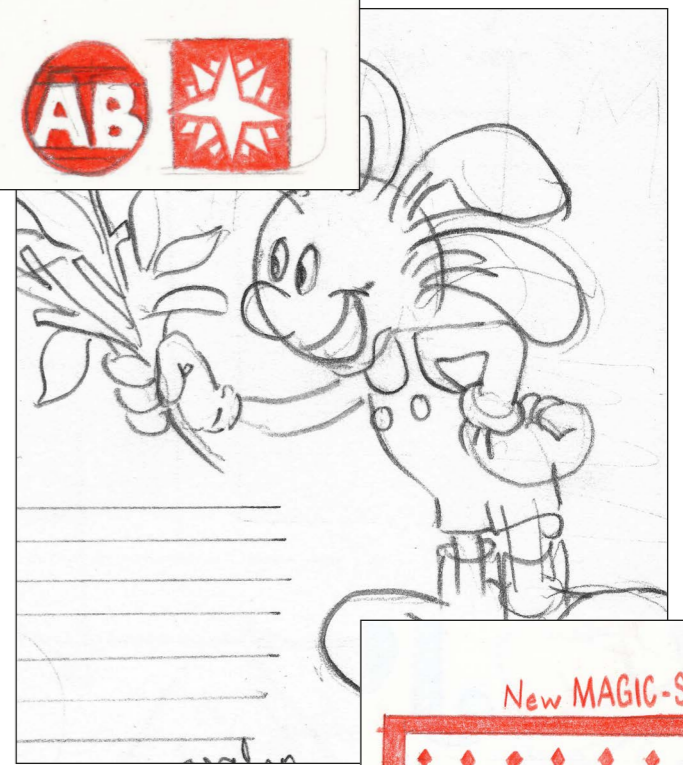
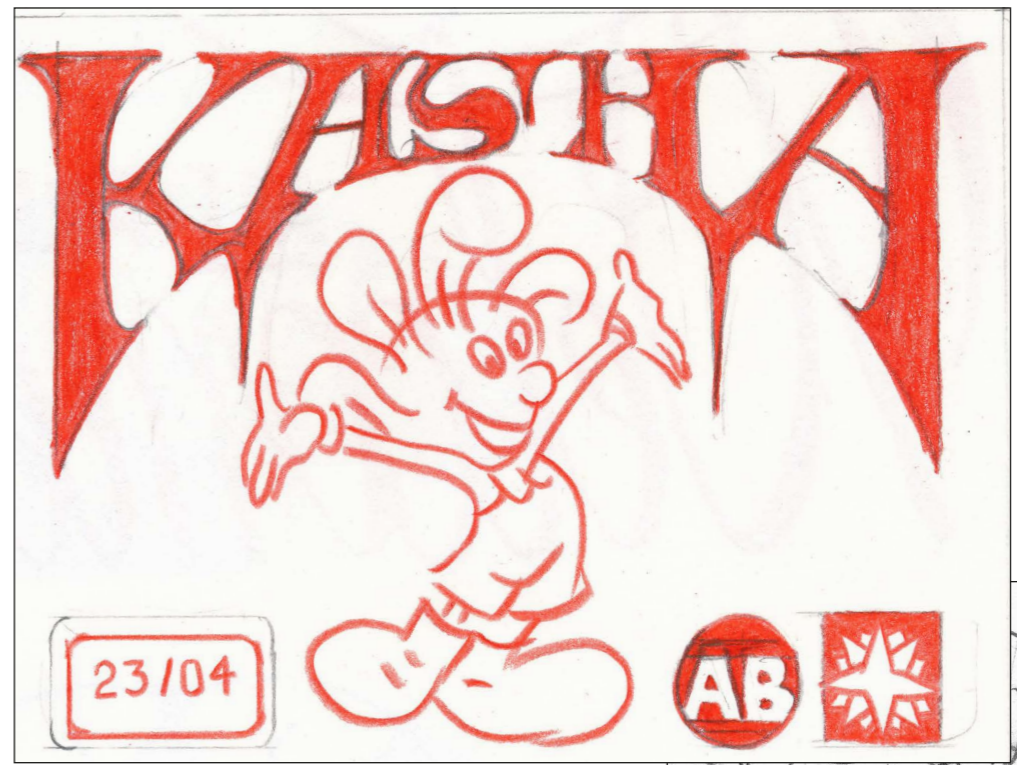
The process of making sales catalogues for his textiles book business was good bibliographic training for the eventual compilation of the Bibliographica Textilia Historiae.

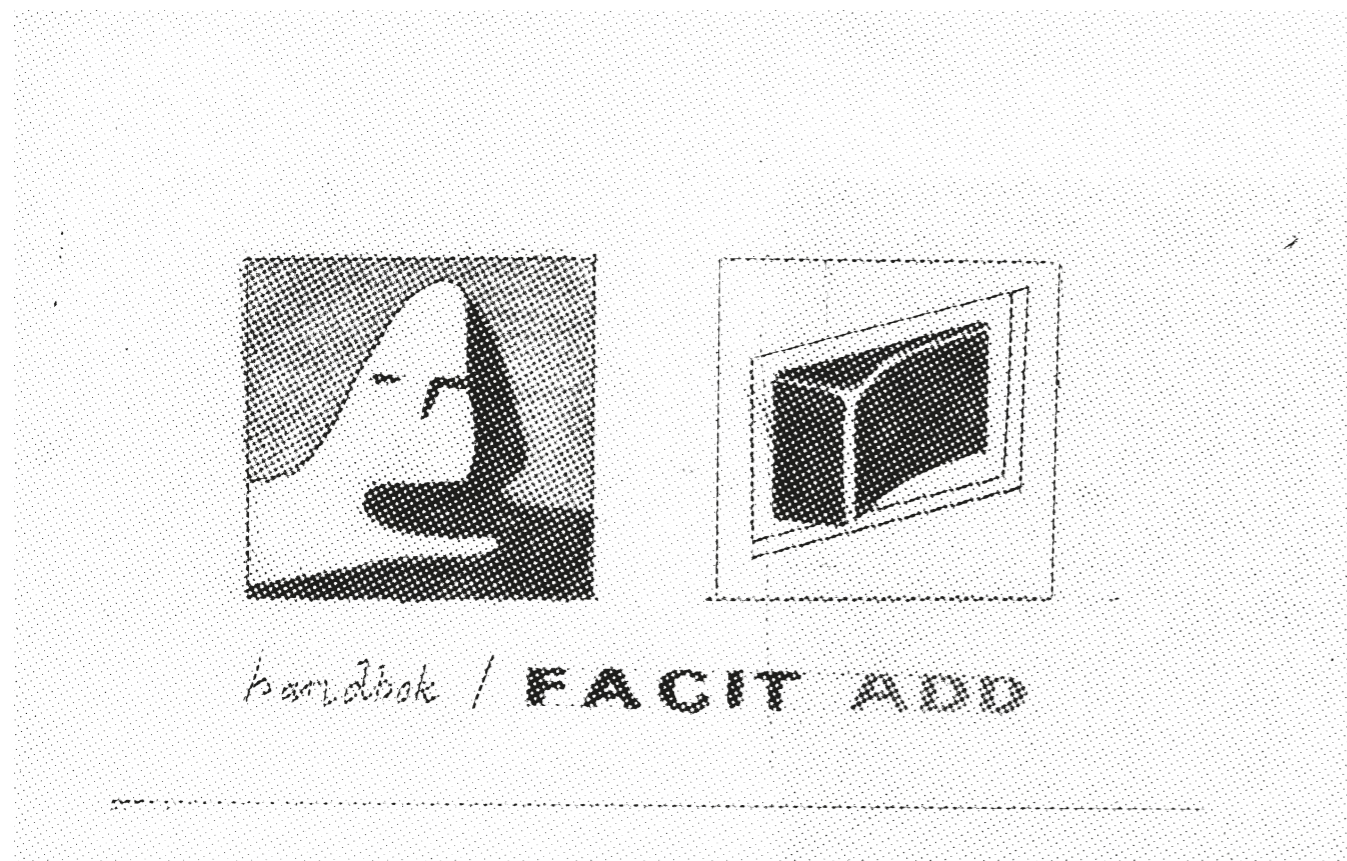
Whenever he bought something, he would immediately catalogue it. In the beginning, he would do this by making a sketch and a written description on an inventory sheet. Later, he used photographs and the computer. His collection of Turkish towels forms an interesting example of this because we accumulated them during two trips to Turkey. He knew exactly what he already had and only bought variations of the same family.

I find it very interesting that **he made sketches of textiles.** It is such a nineteenth-century approach to collecting, but in fact it is a wonderful way to train your eye, to really look at things.

Conceptual Art was always about the reas textiles were more of a communal effort. He emphasized that it was essential to offer a 'uniform exhibition, and to avoid imposing information from outside, such as introductions and themes, as they would have too much influence on the viewer. 'I value my network and my mailing list as a very important aspect of what I do'







Conception graphique : Clélia GUY
Caractères typographiques : Univers 55
et 65, dessinés par Adrian Frutiger ;
Cooper Black dessiné par Oswald Bruce
Cooper
Impression laser
Achevée en août 2020

