

OUTSIDERS, Pour un art autre

« Quoi que vous pensiez, mieux vaudrait, en général, penser à autre chose si possible. (...) Quoi que vous fassiez, mieux vaudrait, en général, faire autre chose si possible. »

Robert Filliou

Le présent volume est la version adaptée à la publication d'une des annexes de ma thèse¹, il s'agit de donner une définition par l'exemple de ce que l'on peut définir comme un art alternatif, ou plutôt de dresser un panorama de différentes manières alternatives de faire de l'art. Dans cette thèse d'arts plastiques mêlant pratique et théorie, il m'a semblé essentiel de donner la parole aux artistes, tant dans la partie pratique, le projet d'édition *La Bibliothèque Fantastique (LBF)*, que dans la partie théorique, en accompagnant ma réflexion par des témoignages d'acteurs de premier plan.

1 Antoine Lefebvre, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'Édition comme pratique artistique alternative*, thèse de doctorat en arts plastiques soutenue en Novembre 2014 à Paris I Panthéon Sorbonne, sous la direction de Yann Toma. On notera bien ici qu'il s'agit pas d'une thèse en histoire de l'art ou en philosophie de l'art, mais bien d'une recherche en arts plastiques, qui mêle pratique et théorie dans un rapport d'échange entre le fond et la forme.

Le projet *LBF* mené dans le cadre de ma thèse entre 2009 et 2013 tire son nom de « La Bibliothèque fantastique », un texte de Michel Foucault publié pour la première fois comme postface de l'édition allemande de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert.² Dans ce texte, Foucault identifie une forme d'imaginaire naissant au XIX^e siècle qu'il désigne comme « un phénomène de biblio-

2 Michel Foucault, « Postface à Flaubert » in Gustave Flaubert, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, Francfort, Insel Verlag, 1964, p. 217-251. Première parution en français sous le titre « Un "fantastique" de bibliothèque » dans *Les Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barraud*, n°59, mars 1967, p. 7-30. Première parution sous le titre « La Bibliothèque fantastique », in Raymonde Debray-Genette (éd.), *Flaubert*, Paris, Firmin Didot/Didier, 1970, p. 171-190. L'édition qui sera citée ici est Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 103-122.

thèque », dont l'influence se fera sentir sur toute la littérature moderne.³ Pour lui, les phénomènes d'appropriation et d'intertextualité qui sont à l'œuvre dans *La Tentation* ouvrent la voie à la littérature moderne en créant un nouvel espace de création incarné par la figure de la bibliothèque : « On comprend comment *La Tentation* peut être le livre des livres : elle compose en un "volume" une série d'éléments de langage qui ont été constitués à partir des livres déjà écrits et qui sont, par leur caractère rigoureusement documentaire, la redite du déjà dit ; la bibliothèque est ouverte, inventoriée, découpée, répétée et combinée dans un espace nouveau. »⁴ À travers l'analyse de cette œuvre quasi-encyclopédique où Flaubert reconfigure différentes sources issues de sa bibliothèque, Foucault entend montrer comment la bibliothèque, par toutes les connexions intertextuelles qu'elle peut susciter, est devenue au XIX^e siècle le lieu de tous les possibles.

Un des aspects les plus importants de *LBF* est que ses livres doivent pouvoir exister à la fois comme partie d'un tout, mais également comme des œuvres autonomes, comme le souligne Bettina Funcke à propos des 100 Thoughts/100 Notes qu'elle a édité pour la *DOCUMENTA* (13). J'ai voulu rencontrer Funcke car le projet d'édition qu'elle portait pour la *documenta* faisait fortement écho à l'inter-

textualité que je cherchais à mettre en œuvre au sein de *LBF*. En effet, ces 100 cahiers produits en amont durant les trois années précédents la manifestation en préfigure les débats et les enjeux, et un dialogue se construit à travers la juxtaposition des discours, comme le suggère Foucault lorsqu'il parle de « phénomène de bibliothèque »⁵. Funcke insiste sur l'aspect subjectif et parcellaire de la lecture, car ces 100 cahiers ne sont évidemment pas destinés à être tous lus, et encore moins dans l'ordre. Elle suggère plutôt une lecture plus surréaliste, une navigation à vue entre les différents textes et contributions. *LBF* et le projet d'édition de la

5 Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », *loc. cit.*, p. 105-106. « L'imaginaire se loge entre les livres et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l'attend plus non plus des incongruités de la nature ; on le puise à l'exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. »

3 Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », *loc. cit.*, p. 106.

4 *Ibid.*, p. 118.

documenta ont été produits en même temps, ils utilisent tous les deux des formats standards internationaux⁶, et comportent tous les deux une centaine de publication composées très majoritairement de texte. Mais la comparaison s'arrête là, puisque même si ces deux projets ont de nombreux points communs, ils ont été produits dans des cadres très différents.

LBF a été pensée et réalisée comme une œuvre d'art et de recherche. En proposant en téléchargement gratuit plus d'une centaine de publications d'artistes au format PDF, je laissais au lecteur potentiel le choix de les faire exister ou non comme objet matériel en les imprimant. Je me suis mis en retrait (ou peut-être en avant) en prenant la position d'un méta-artiste dont l'œuvre (*LBF*, la structure d'édition) est composée des œuvres des autres (les publications).

Durant l'élaboration de ce travail de recherche en art et par l'art, je n'ai fait que collaborer avec différents acteurs qui m'ont aidé, dérangé, perturbé. Ces personnes m'ont inspiré par leurs positions radicales et inventives et m'ont

poussé à envisager l'art comme un lieu où tout ce qui est imaginable est possible.

Qu'elles se définissent comme artistes ou non, ces personnes ont pour point commun de ne pas se satisfaire de la définition habituelle de l'art et de ne pas se plier à l'image qu'on se fait du travail de l'artiste. Mais elles n'ont pas pour autant renoncé à agir dans l'art, sur l'art, et leurs actions contribuent à faire évoluer la définition même de l'art, à en changer sa nature, que ce soit en élargissant les frontières de ce que l'on considère comme art, ou même en menaçant la distinction entre art et non-art.

Cette série d'entretiens conduite entre la France et les États-Unis permet également de comparer les différences de fonctionnement de deux mondes de l'art nationaux qui peuvent paraître très proche, mais dont les mentalités sont très différentes. Un français sera par exemple très étonné d'apprendre qu'il n'y a pas de ministère de la culture aux États-Unis, alors que la culture française est très largement subventionnée par de l'argent public. De l'autre côté, alors qu'on peut s'attendre à rencontrer une multitude de projets alternatifs à New York, puisque cette ville est devenu la capitale de l'art depuis plus de 50 ans, on sera surpris de voir qu'il n'existe pas ou peu d'art en dehors du marché, et donc quasiment aucun artiste dont les œuvres ne sont pas marketées pour pouvoir être achetées par le plus grand nombre.

⁶ ISO (*International Standardization Organisation*) est un organisme de normalisation international composé de représentants d'organisations nationales de normalisation de 158 pays. On signalera ici que les États-Unis ne respectant pas cette norme, les livres de *LBF* ont été imprimé sur un format *US Letter* (8.5 x 11 pouces soit 215.9 mm x 279.4 mm) au lieu du A4 lors de mon séjour aux États-Unis.

Pour que mes interlocuteurs parlent de leur travail d'une manière spontanée et conviviale comme ils le font habituellement, je les ai interrogées sans questionnaire fixe mais en suivant une trame commune à toutes les discussions. Ces entretiens ne jouent pas le rôle de preuves, mais plutôt de définition par l'exemple. Ce sont huit attitudes, ou pratiques artistiques alternatives, représentatives d'un art qui se développe là où on ne l'attend pas. Il s'agit donc ici de donner une définition par l'exemple d'un art autre, une définition ouverte. ■

Ben Kinmont



J'ai rencontré Ben Kinmont grâce à Rachel Peddersen, une étudiante de Master in Arts de NYU qui réalisait comme projet de fin de master une série d'entretiens avec des artistes. Publiée par Publication Studio sous le titre 2+1, cette série d'entretiens a pour principe de confronter un artiste à deux étudiants de NYU, Rachel et un autre, en l'occurrence moi. Cette première expérience d'entretien m'a beaucoup aidé pour réaliser les autres par la suite, et je me suis beaucoup inspiré du travail de Rachel, en particulier des introductions qu'elle a rédigées pour chacun afin de planter le décor. Voici cette introduction:

16 novembre 2011, 11 h 11, au Caffè Reggio, 119 MacDougal street, New York, USA.

I met Ben Kinmont thanks to Rachel Peddersen, who was a student of Master in Arts at NYU and realized a series of interviews with artists as her diploma project. Published by Publication Studio under the title 2 + 1, this series of interviews has the principle of confronting an artist with two students of NYU, Rachel and another one, in this case me. This first interview experience helped me to realize the others afterwards, and I drew much inspiration from Rachel's work, especially from the introductions she wrote to set the scene for each interview. Here is her introduction:

16 November 2011. 11:11 am. Caffè Reggio
119 MacDougal Street, New York, New York, USA.

Kinmont arrived in New York in early November for the closing of Prospectus: New York, a survey exhibition of his artwork that spanned twenty-two years, presented by the Fales Library & Special Collections at New York University. Before de-installing the exhibition, the three of us met over coffee and terrible croissants to discuss Kinmont's work. On that overcast morning in the Village we began by talking about Ben Kinmont's exhibition project from 1996-7 entitled Promised Relations; or, thoughts on a few artists' contracts. In this project, he looked at other artists' contracts such as the well-known document published by lawyer Bob Projansky and artist Seth Siegelau (The Artist's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement, 1971), as well as various other contracts as artworks. Artist-made contracts brought up the notion of artists as individual entrepreneurs and preceded the following conversation.

Antoine Lefebvre : Should emerging artists consider themselves as entrepreneurs?

Ben Kinmont: If one accepts that premise then one has to develop a practice and a means to a practice that is sustainable. Sustainability includes your health, it includes vacations occasionally, it includes being able to eat well enough and so on. Therefore when making work you have to figure out if you're doing something that's really sustainable. What this will probably mean is going back to an earlier era model in which, as an artist, you have another job; you're making art in addition to something else. And so you have to learn how to stay engaged in the discourse and participate while still being able to maintain a job. That is

Kinmont est arrivé à New York début novembre pour la fermeture de Prospectus : New York, une rétrospective de 22 années de travaux organisée par la Fales Library & Special collection à la New York University. Nous nous sommes tous trois rencontrés autour d'un café et de très mauvais croissants pour parler du travail de Kinmont avant qu'il s'attaque au décrochage de sa rétrospective. Lors de cette matinée grisâtre passée au Village nous avons commencé par parler du projet d'exposition de Ben Kinmont datant de 1996-7 intitulé Promised Relations, or thoughts on a few artists' contracts. Dans lequel il s'est intéressé aux contrats passés par d'autres artistes tel que le célèbre document publié par l'avocat Bob Projansky et l'artiste Seth Siegelau (The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement, 1971) et à plusieurs autres contrats conçus comme des œuvres à part entière. Ces contrats réalisés par des artistes nous ont amené à aborder le concept de l'artiste entrepreneur et ont servi de fondement à la conversation qui suit :

Antoine Lefebvre : Pensez-vous que les jeunes artistes devraient se considérer comme des entrepreneurs ?

Ben Kinmont : Si l'on part de ce postulat, il faut alors développer une pratique et se donner les moyens qu'elle soit durable. La durabilité englobe la santé de l'artiste, sa capacité à s'accorder occasionnellement des vacances, celle de manger à sa faim et ainsi de suite. Par conséquent vous devez, lors de l'élaboration de vos œuvres, vous demander si votre pratique s'inscrit véritablement dans la durée. Cela nous renvoie probablement au modèle

There is also a need outside of here.

2.

d'une époque révolue, dans lequel vous deviez avoir un travail et où votre production artistique était simplement une activité complémentaire. Alors, vous deviez maintenir un discours artistique et participer à la vie artistique, tout en étant capable de garder une activité professionnelle. C'est ça la réalité. Je pense que généralement, aux États-Unis du moins, on assimile la réussite et le sérieux d'un artiste à sa capacité à vivre de son art. Ceci exige de ce dernier une certaine perspicacité commerciale et une aptitude à se fixer des objectifs capitalistes. Mais je ne suis pas d'accord avec ces hypothèses. Je pense que ces objectifs restreignent votre champ des possibles. Ce qu'il y a de bien en France c'est que les écoles de Beaux Arts sont gratuites et, pour cette raison, une grande partie des étudiants qui les fréquentent n'ont pas encore décidé s'ils sont des artistes, ils se contentent de faire des expériences et des découvertes dans le champ de l'art. C'est totalement différent des États-Unis, dès lors qu'un étudiant s'inscrit dans une école d'art, il a déjà décidé qu'il est artiste et qu'il fréquente ce type d'école pour devenir un artiste professionnel. En outre, il y a en France un sens de la citoyenneté et du rôle de l'État qu'il n'y a pas aux États-Unis et, même si elle est aujourd'hui menacée, l'idée d'État providence est présente. En conséquence, l'artiste occupe une place où le sens de la responsabilité et de l'engagement social est présent.

just the reality. I think that – at least in the States – the assumption is that you're not really a serious, successful artist until you're supporting yourself from your artwork. That requires a certain amount of business acumen, a certain amount of utilizing capitalist business goals. But I don't agree with that. I think that such goals greatly narrow down your possibilities. One of the nice things about France is that the École des Beaux-Arts are free and because of that a lot of the students who come there haven't decided yet that they are artists, they're just experimenting in a field. This is totally different in the United States. By the time a student goes to art school in the US they have decided that they are an artist and that they are in school to become a professional artist. Additionally, there is a notion of the citizen and the role of the state in France, and even though it's being threatened now, that idea of the social state does exist. And as a result, there is a place for the artist with a sense of social responsibility and social engagement.

AL: Would you say that the economic context is part of your work?

AL : Diriez-vous que le contexte économique fait partie de votre travail ?

BK : Oui, absolument.

AL : Comme élément d'un contexte plus général ?

BK: Yes, absolutely.

AL: As an element of a general context?

BK: Yes. I try to be conscious about the economic structure within which my work is operating and the way it can circulate. There are times when I want to engage with institutional space and with the economy of the capitalist system of the gallery. For example, I work with Air de Paris, and although it is the only gallery I work with they are a commercial gallery. But, there's a time and a place in which to work with a gallery or institution, and even if I am very picky about when and how, they do have their role and place, as does the street or someone's home -- even when the works are

BK : Oui. J'essaie d'être conscient de la structure économique dans laquelle s'insère mon travail et la façon dont ce dernier y circule. Je collabore parfois avec des espaces institutionnels et avec le système capitaliste des galeries. Par exemple, je travaille avec Air de Paris et bien que cela soit la seule galerie avec laquelle je collabore elle n'en est pas moins une galerie à but commercial. Mais je peux travailler avec des galeries ou des institutions et même si je suis très difficile sur le quand et le comment, je dois avouer qu'elles ont un rôle à jouer dans mon travail et y occupent une place particulière, tout comme la



rue ou le domicile de quelqu'un, et ce même quand certaines de mes œuvres sont distribuées gratuitement.

Mais on peut aussi mettre en évidence le processus économique d'une galerie à travers une exposition, comme ça a été le cas avec le projet Also (2005) qui était constitué de quatre peintures avec la phrase peinte à l'aquarelle sur chacune : « There is also a need outside of here » (Il y a également des besoins hors d'ici). Quand elles ont été exposées à Air de Paris je leur ai demandé de trouver l'association la plus proche de la galerie, c'était une association dont la mission était de dresser des chiens pour aider des personnes souffrant d'un handicap. On a réussi à trouver un accord avec la galerie selon lequel, si les peintures étaient vendues, la totalité de l'argent serait versé à cette association. Le prix des quatre toiles était l'équivalent du prix d'un chien.

Pour moi il est important que le collectionneur soit, dans sa démarche d'achat en galerie, conscient de l'impact que peuvent avoir ses actes. Dans ce cas précis, le collectionneur pouvait observer les œuvres de l'exposition en sachant que l'achat d'une de ces œuvres allait améliorer la vie de quelqu'un souffrant d'un handicap. De cette manière, le collectionneur envisage son acte de consommation différemment. C'est pourquoi, avec mes archives, j'essaie de mettre en avant le rôle de conservation que peut avoir le collectionneur, plutôt que celui de simple détenteur d'un objet de luxe. J'essaie aussi d'apporter une certaine valeur d'usage à leur acquisition.

being distributed and circulated for free.

But one can also bring the gallery's economy to light through a show, like with the project Also (2005), which was a set of four paintings with the phrase, "There is also a need outside of here" watercolored on each. When they were exhibited at Air de Paris, I asked the gallery to find the association (non-profit organization) nearest to the gallery, and it was a place that trained dogs to help people with disabilities. I then got the gallery to agree that if the paintings were sold that they would to give 100% of the money to that organization. The price of the four paintings equaled the price of one dog.

It is important to me that when you're the collector in the gallery, in the act of acquisition, you are aware of the broader consequences of your actions. In this case, the collector could look at the pieces in the show and know that one of the works would improve the life of someone with a disability. It would make the collector conscious of their act of consumption in a different way. That's why, with the archives, I try to emphasize the collector's role as a custodian of the material rather than just a holder of a luxury object and I try to also bring some use-value into the meaning of their acquisition.

Rachel Peddersen: How was Air de Paris about you doing that?

BK: They were great, but they are unusual, like when I did my project at the Louvre with the Chris D'Arcangelo publication, they put their entire team on it. And there was nothing financial—no potential for financial gain in any of it. They were totally behind it and Florence [the gallery's co-owner] understands that there are certain topics and work that you have to make that are not about money at all. There may be a gallery like that in New York, but I've never met one.

RP: Sounds special—

BK: Yes, it's unusual. Also, she's a friend; someone I trust and believe, someone that understands my work. You see, I don't usually think about the projects circulating back into institutional space or to collectors, but she's helping me to understand how it can, on terms I feel comfortable with.

RP: What do you see your relationship to advocacy being, if anything at all? Perhaps, like some say, gallerists are advocates for their artists, but I wonder if you yourself are an advocate for artists?

BK: I try to be. I think that was the role of the Antinomian Press originally. In '95 I had left my galleries and I felt as though it was important for me to be clear about what I was doing and what I saw going on... I felt it was important for artists in

Rachel Peddersen : Qu'en a-t-on pensé à Air de Paris ?

BK : Ils ont été géniaux, mais ce ne sont pas des gens ordinaires. Par exemple, quand j'ai mis en place mon projet au Louvre avec la publication sur Chris D'Arcangelo, ils y ont dédié l'ensemble de leur équipe, alors qu'il n'y avait aucun gain financier à en tirer. Ils ont soutenu le projet de toutes leurs forces, et Florence, la copropriétaire de la galerie, comprend parfaitement que certains sujets, ou certaines œuvres que tu dois faire, n'ont aucun rapport avec l'argent. Il y a peut-être des galeries du même genre à New York mais je ne les connais pas.

RP : Cela a l'air spécial.

BK : Oui, c'est inhabituel. C'est aussi une amie, quelqu'un en qui j'ai confiance, en qui je crois et qui comprend mon travail. Je n'ai pas pour habitude de penser mes projets en des termes qui leur permettraient de revenir dans un circuit institutionnel, ou vers des collectionneurs, mais elle m'aide à définir les façons dont cela pourrait advenir, dans des termes qui me conviennent.

RP : Comment percevez-vous attitude vis-à-vis de la défense des intérêts des artistes, si tant est qu'elle existe ? On dit parfois que les galeristes sont des défenseurs de leurs artistes mais je me demandais si vous étiez, vous aussi, un défenseur des artistes.

BK : J'essaie de l'être. Je pense que c'était le propos originel d'Antinomian Press. J'ai quitté mes galeries en 1995, et j'ai senti qu'il était alors important

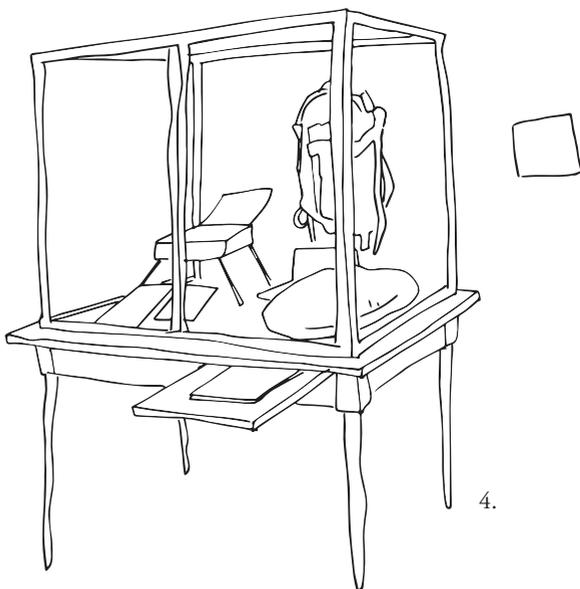
pour moi d'être clair à propos de ce que je faisais, et de ce que je voyais se dérouler... J'ai senti qu'il était important pour les artistes d'être les commissaires de leurs propres expositions, et de publier leurs propres textes. Quand vous êtes un jeune artiste vous passez beaucoup de temps à attendre : attendre de participer à des expositions, attendre que l'on écrive sur vous, attendre que vos œuvres rentrent dans certaines collections. Et même quand j'ai commencé à participer à des expositions et que mes œuvres ont intégré des collections et que l'on publiait des articles à propos mon travail, j'ai eu l'impression que ce n'était pas fait avec suffisamment de précision ou d'intérêt. C'était peut-être de ma faute ou à cause du type d'œuvre que je produisais, je ne sais pas. J'ai alors décidé de tout envoyer balader, de faire ce que je pensais avoir à faire et d'être clair – de foncer et de tout faire moi-même. Si l'histoire que vous voyez ne correspond pas à celle que les autres racontent, alors écrivez la vous-même.

Dans une sorte d'instinct révisionniste vis-à-vis de l'histoire de l'art, j'ai senti, comme d'autres avant moi, que je me devais de défendre des artistes qui avaient été oubliés. C'est pourquoi j'ai travaillé sur des artistes comme Lee Lozano ou Chris D'Arcangelo, dans le cadre du projet Project Series que j'ai publié. Ce projet consistait à créer une archive et à travailler sur d'autres artistes. Certains étaient plutôt jeunes et d'autres étaient déjà morts. Mais pour moi, ce qui était important c'était que nous les artistes regardions en avant, vers ce que nous voyions comme notre histoire, afin de nous concentrer sur ce qui était important et

general to curate their own shows and publish their own texts. There's a lot of waiting that happens when you're a young artist; waiting to get into shows, waiting to get written about, waiting to get into certain collections. Even as I did start to get into shows and collections and get written about, I thought it wasn't being done accurately, or interestingly. Maybe that was my own fault, the kind of work that I was making, I don't know. I decided, "screw it"–or like they say, "shit or get off the pot." Just do what you're supposed to do and be clear–go for it and do it yourself. If you see a different history from what people are presenting, then write that history yourself.

To some degree in that sort of revisionist art historical instinct of mine, or that many of us have, I felt like I should advo-

BEN KINMONT PROSPECTUS



cate for artists that had been forgotten. That's why I was working on the "Project Series," in which I published Lee Lozano or Chris D'Arcangelo... I had a practice in archiving and working with other artists, some of whom were younger, some were dead. But I felt like it was important for us as artists to look forward at what we saw as the story, at what was important, and to help direct the discourse. I suppose there is some advocacy going on in that... I myself wasn't using the term "advocating for" but I was using the term "agency" and around the same period, Creative Time did fund me to do research for starting an agency for artists that do project work.

RP: This is in the nineties?

BK: This is 1997. It was shortly after I left the galleries and I was trying to look for another model to represent artists that do project work. This is also how I got involved with the beginning of the artist group Parasite. Andrea Fraser had done something similar to the agency project before me with Julia Scher and Mark Dion but it never got off the ground. So when I was looking for a business model, I came across what Andrea and the others had done and when I approached her with my idea she said, "Nils Norman and I are thinking of starting a new artist group around these issues, want to do it together?" and I said, "Sure" – and that's how we started Parasite. But in the beginning the term that I was using to describe

d'aider à guider le discours. Je suppose qu'il s'agit plus ou moins de défendre les artistes... Je n'utiliserais pas le terme « promotion », j'agissais comme une agence, et à peu près à la même époque, Creative Time a financé mes recherches dont le but était de créer une agence pour soutenir les artistes dans leur projets.

RP : C'était dans les années 1990 ?

BK : C'était en 1997. Je venais à peine de quitter le circuit des galeries, et j'essayais de trouver un autre modèle de représentation pour les artistes qui travaillaient sous la forme de projets. C'est aussi de cette manière que me je me suis impliqué dans la formation du groupe d'artistes Parasite. Andrea Fraser avait mis en place un projet d'agence similaire au mien avec Julia Scher et Mark Dion mais sans réussir à le faire décoller. Alors quand je me posais des questions sur le business plan à adopter, je suis tombé sur ce qu'Andrea et les autres avaient mis en place. Et quand je l'ai contactée avec mon idée en tête elle m'a dit : « On pensait justement, avec Nils Norman, à monter un groupe d'artistes autour de ces questions, on le fait ensemble ? » Ce à quoi j'ai répondu : « Bien sûr. » - et voilà comment nous avons mis sur pied Parasite. Mais au début le terme que j'utilisais pour décrire Antinomian Press était celui agence (agency) et pas promotion (advocacy).

Mais je me dois de dire quelques mots sur ce concept de promotion. Je dirais que quand je fais mes projets dans la rue j'ai l'impression de faire de la promotion autrement. Je sens que je promeus les deux fronts, un qui se trouve

dans le monde de l'art et un autre qui en est exclu. Ce que je veux dire par là c'est que j'ai l'impression d'essayer de sauver l'art et les artistes de leurs échecs sociaux, et de ce qui les a fait devenir tellement isolationnistes. J'essaie de fournir un modèle, ou des opportunités, ou des instants pendant lesquels cette tour d'ivoire peut être en quelque sorte...

RP : ...aplatie ?

BK : Oui, ou nivelée comme le diraient les antinomians. Mais j'essaie également de trouver des structures, et des moyens, pour faire reconnaître le fait que des personnes ne venant pas du monde de l'art ont des choses intéressantes à dire sur l'art, et qu'il est important pour ceux qui font partie intégrante du monde de l'art, d'écouter et de connaître ces derniers. Donc je suppose que je défends aussi ceux-là. J'essaie toujours de bien montrer qu'il n'y a pas de plan préétabli, selon lequel on devrait admettre les opinions de l'autre et inversement. Il est tout simplement possible de le faire, si on en a l'envie. C'est comme ce que l'on disait à propos de l'économie et des affaires, si quelqu'un veut que ses œuvres reflètent l'économie dans laquelle elles s'insèrent, qu'il le fasse. Moi je le fais, mais ce n'est pas une obligation pour les autres. Beaucoup de projets n'ont pas cet objectif, ce qui permet à d'autres types d'histoires d'émerger. En fait, il est possible de travailler dans sa tour d'ivoire et c'est tout aussi bien, mais il faut garder à l'esprit qu'il y a d'autres chemins à suivre, qu'il existe d'autres systèmes de valeurs au-delà de ceux dans lesquels on s'insère.

the Antinomian Press was "agency" more than "advocacy."

About advocacy though, I would say that when I'm doing my projects on the street I feel like I'm advocating in a different way. I feel like I'm advocating for both sides, for those in and outside of the art world. And what I mean by that is that I feel like I'm trying to save art and artists from their social failures and the way that they have become so isolationist. I'm trying to come up with a model...or opportunities or moments where that ivory tower, that isolationist behavior can kind of be...

RP: ...flattened out?

BK: Yes, or leveled, as the antinomians would say. But equally, I also try to come up with the structures and means to acknowledge the fact that people who are not from the art world have interesting things to say about art, and that these things are also important for people in the art world to know about and hear. So I suppose that I am advocating for their voice as well. I always try to make clear that it's not a set agenda where one has to acknowledge the other, or the other way around. Simply, one can if one wants to. It's like when we were speaking earlier about business stuff, if one wants to reflect the economy within which they are operating, one can. It's my preference to talk about economic issues in the work, but one does not have to. There's a lot of work that is not done that way and other narratives that can happen. In fact, one can make work that is to remain within the ivory tower and that is fine, but you



5. need to remember that there are always other ways, and other value structures, other value systems beyond the one you are operating in.

RP: Antoine, is your project an actual business?

AL: It is an association [loi 1901], which means that it is a nonprofit organization . . . and that is important to me. I did it this way because I was paid for three years by the University [Sorbonne] to do my PhD so I didn't need to earn money from my artwork. So I wanted to make something that would be free and accessible for everyone. All the money that I earn when I sell the books during fairs or in bookshops is re-invested through the association to make more books.

RP: . . . so it's self-sustaining?

AL: Yes.

RP: So that seems important to what both of you are doing—

AL: And what I was curious about with Antinomian Press was to know if you consider this as a piece, as part of your

RP : Antoine, votre projet est-il une entreprise ?

AL : Mon projet est une association de Loi 1901 c'est une structure à but non lucratif, ce qui est important pour moi. J'ai fait les choses de cette manière, parce que j'ai été payé pendant trois ans par l'Université de la Sorbonne pour faire mon doctorat, et que je n'avais pas besoin de vendre d'œuvres. Je voulais faire une œuvre qui soit gratuite et accessible à tous. Tout l'argent dégagé par la vente de livres pendant les foires ou dans des librairies est entièrement réinvesti, par le biais de l'association, dans la fabrication d'autres livres.

RP : et donc c'est indépendant financièrement ?

AL : Oui.

RP : Cela paraît important dans chacune de vos démarches.

AL : J'étais curieux de savoir si vous considérez Antinomian Press comme une œuvre ou comme une partie de votre Project Art. Et de savoir également comment cette structure socio-économique qu'est une maison d'édition devient une œuvre d'art.

BK : Je viens à peine de mettre en ligne mon site internet et j'y ai enfin écrit sur Antinomian Press [antinomianpress.org]. Le petit bonhomme que vous voyez à l'arrière de mes publications est un antinomien de 1659. J'ai suivi des cours de civilisation américaine et, en 1984, je suis allé étudier les débuts de l'histoire intellectuelle américaine à l'université d'Oxford, et en particu-

lier une période qui ressemble à des pré-Lumières qui a émergé alors que l'on trouvait beaucoup de groupes protestants en Angleterre. Ces divers groupes théologiques appelés « antinomiens » ont été accusés d'être des anarchistes parce qu'ils essayaient de renverser le gouvernement ecclésiastique.

AL : Guy Fawkes en faisait partie ?

BK : Non, Guy Fawkes était un peu différent, il a vécu un peu plus tôt. Il a essayé de faire exploser le Parlement. C'était un catholique qui tentait de restaurer la monarchie catholique. Mais les groupes antinomiens tels que les Levellers, les Diggers, les Quakers, les Ranters et les Muggletonians se battaient pour acquérir des droits dont on jouirait plus tard, lors de la période des Lumières. C'est une histoire importante pour les débuts de l'histoire intellectuelle américaine.

Pendant que la guerre civile anglaise faisait rage il y a eu soudainement une absence de censure de la presse, des pamphlets et des placards étaient alors imprimés par ces groupes. Ce fut une période pendant laquelle les modes de pensée radicaux prospéraient et l'impression étaient le moyen que les antinomiens avaient trouvé pour prendre du pouvoir. C'est le modèle auquel je voulais faire référence avec Antinomian Press. Mes éditions étaient imprimées pour pas cher, comme beaucoup de littérature de rue et je me suis alors vu prendre en mains ce type d'édition et de distribution. Mais pour répondre enfin à ta question, j'ai toujours vu Antinomian Press comme un projet et ses publications uniquement comme des publications. Elles suivent parfois

'project art,' and how this socio-economic structure of a publishing company becomes a work of art?

BK: I'm just about to get my website launched and in it I finally wrote about the Antinomian Press [antinomianpress.org]. This person here, this little guy is an antinomian from 1659 [pointing to the logo]. I had studied American Culture Studies and I had gone to Oxford in 1984 to study early American intellectual history, sort of pre-Enlightenment thought when many radical Protestant groups were in England. These various theological groups called "antinomians" were accused of anarchy because they were trying to take down the ecclesiastical government.

AL: Was Guy Fawkes one of them?

BK: No, Guy Fawkes was a bit different, a bit earlier. Guy Fawkes was trying to blow up Parliament; he was a Catholic who was trying to restore a Catholic monarch. But the antinomian groups—such as the Levellers, the Diggers, the Quakers, the Ranters, and the Muggletonians—they were arguing for rights which would later come to fruition during the Enlightenment and this history was important to the development of early American intellectual history.

When the English Civil War was going on and there was suddenly a lack of censorship of the press, pamphlets and broadsides were being printed by these groups and it was a moment when radical thought was thriving and printing was a means to empowerment for the antinomians. This was the model that I wanted to refer to with the Antinomian Press. My

publications were printed inexpensively, as are a lot of street literature, and I saw myself as taking publishing and distribution into my own hands.

But to finally answer your question, I had always viewed the Antinomian Press as a project and the publications as just publications. Sometimes they have unusual distribution, like when I did the Chris D'Arcangelo text, which was made up of two interviews and elements from his archive. But I don't view that specific publication as an artwork. I view the whole activity as a kind of advocacy for a particular kind of work. The whole thing overall I view as an art project yes, but the individual publication is a publication.

AL: They are not artist books?

des canaux de distribution inhabituels, comme ce fut le cas pour le texte sur Chris D'Arcangelo qui était composé de deux interviews et d'éléments de son archive. Mais je ne considère pas cette publication en particulier comme une œuvre d'art. Je vois l'ensemble de cette activité comme une façon de mettre en avant un type de travail particulier. Je perçois le tout comme un projet artistique oui, mais les publications restent des publications.

AL : Ce ne sont pas des livres d'artiste ?

BK : Je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment de livres d'artiste. Surtout parce que la tradition des livres d'artiste est issue du Livre d'Artiste (en français dans le texte) qui définit le livre comme un objet artistique. Je m'in-

SOMETIMES

Ben Kinnmont
2001

téresse au contenu de ces éditions. Si quelqu'un souhaite les photocopier, il peut le faire. Je demande seulement que l'on en modifie le colophon parce que pour moi l'impression fait partie intégrante de l'histoire d'un travail singulier dans un lieu particulier. J'aime savoir à quelle date cela a été imprimé, combien de copies en ont été imprimées et où cela a été imprimé. C'est parce que je travaille sur des livres qui ont été publiés entre le XVe et le XIXe siècle que le colophon est un élément qui m'est cher.

RP : Qu'est-ce qu'un colophon ?

BK : Le colophon est la page finale d'un livre sur laquelle on trouve le nom de l'imprimeur, le lieu d'impression et parfois le nombre de copies qui ont été imprimées. C'est un pont qui mène à la fabrication même du texte.

AL : Quel est votre rapport à l'impression typographique? Pourquoi l'utilisez-vous ?

BK : J'adore la l'impression typographique. En partie parce que j'aime que les choses soient très localisées mais aussi parce qu'une police est un corps, cela a une vie. Dans le type de projets que je mets en œuvre il m'est difficile de travailler à grande échelle, même si j'ai élaboré un projet pour lequel nous avons parlé à 11 000 personnes sur une période de quatre ans [I am for you, (Je suis pour vous Ndt.) commencé en 1990]. Mais alors que le projet suivait son cours, des questions de nuance et de confiance ont commencé à prendre plus d'importance dans le processus et c'est ce qui rend difficile le travail à plus grande échelle. Une des qualités

BK: I don't really think of them as artist books, no. Mainly because the tradition of artist books comes out of the Livre d'Artiste, which is the book as an art object. I am interested in the content of the publications. If someone wants to photocopy them, they can photocopy them. The only thing I ask is for the colophon to change because I also view printing as part of the history of site-specific work. I like to know on what date it was printed, how many copies were printed, and where it was printed and because I work with fifteenth to nineteenth century books, the colophon is very important to me.

RP: What is a colophon?

BK: The colophon is the final leaf of a book, which has the name of the printer, the place, and sometimes the number of copies printed. It is the bridge to the making of the text.

AL: What is your relation to letterpress, why do you use it?

BK: I love letterpress printing. In part because I like things being very localized but also because the type is a body, it has a life. The kind of projects that I do, it's hard for me to do them on a grand scale, although I did do a project once where

we talked to 11,000 people over a four year period [I am for you, begun 1990]. But as the works have gone on, issues of nuance and trust have played a greater role in the work and it's hard to do that on a big scale. The nice thing about letterpress printing, whether it's polymer plates or lead type, is that you're working with a person who is making something with their hands. It's a relatively intimate social relationship in the making of a text, and I like that. I like to support craftsmen who do that kind of work. The ones I work with work really hard and they're good at it, yet it is a dying craft.

AL: Can you tell us about your book-selling activities?

BK: I've always been a bibliophile and since I didn't want to go to library school and needed a job, I worked for a bookseller. I was responsible for collating his books before he paid for them. That is to say, I was responsible for okay-ing them (or "koshering" them, as we say in the trade) as objects. Then, after working for Jonathan [Hill] for about eight years, he said, "Ben if you want to go out on your own I think you'd be good at it." So, I spent two years acquiring inventory and a reference library and then went on my own in 1998.

But it was interesting, you know. When I was out on the street distributing texts, especially with the I am for you project, I would often have conversations with people about how I support myself and how they themselves are trying to make ends meet. And, of course, I had always been interested in domesticity and how an art family can survive, so it some-

de l'impression typographique, qu'elle soit faite en ayant recours à des plaques polymères ou à des caractères en plomb, est que cette activité nous oblige à collaborer avec des personnes qui fabriquent quelque chose de leurs mains. Il s'agit là d'une relation sociale relativement intime qui est en rapport avec la fabrication d'un texte que j'apprécie particulièrement. J'aime apporter mon soutien à des artisans qui font ce type de travail. Ceux avec qui je collabore travaillent vraiment dur et ils sont bons dans ce qu'ils font, même si c'est un artisanat qui disparaît.

AL : Que pouvez-vous nous dire à propos votre activité de libraire?

BK : J'ai toujours été un bibliophile et vu que j'avais besoin d'un travail et que je ne voulais pas devenir bibliothécaire, j'ai trouvé un poste chez un libraire. J'avais la responsabilité de collationner des livres avant qu'il ne les paie. Ce qui signifie que je devais les valider comme objets. Ensuite, après avoir travaillé pour Jonathan Hill pendant huit ans, il m'a dit : « Ben, si tu te mets à ton compte je pense que tu serais bon. » J'ai donc passé deux ans à me construire un stock d'ouvrages et une bibliothèque de références, pour me lancer en 1998, à mon propre compte.

Ce fut une expérience intéressante. Quand je sortais pour distribuer des textes, plus particulièrement pour le projet I am for you, il m'arrivait souvent de parler avec des gens de la façon dont je parvenais à subvenir à mes besoins et aussi des difficultés qu'ils pouvaient rencontrer pour joindre les deux bouts. Et bien évidemment, je me suis toujours intéressé à la vie de

famille, et aux techniques de survie des familles d'artistes, donc cela avait du sens d'avoir une activité de vente des livres en tant qu'œuvre d'art et comme un moyen de subvenir à mes propres besoins, c'est d'ailleurs pour cela que j'ai appelé le projet Sometimes a nicer sculpture is to be able to provide a living for your family. (Parfois, une meilleure sculpture est d'être capable de subvenir aux besoins de sa famille Ndt.)

AL : Est-il important que l'on sache que ce projet est une œuvre d'art ?

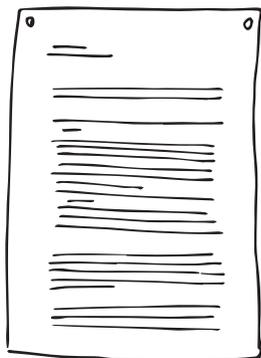
BK : Non, en fait cela fonctionne mieux quand les personnes ne le savent pas. ■

(Cet entretien a été réalisé en anglais, et traduit par Luis Dias de Carvalho)

how made sense to start a book-selling business as an artwork and a means to support myself, and so I called it Sometimes a nicer sculpture is to be able to provide a living for your family.

AL: Is it important that people know that the bookselling business is an artwork?

BK: No. In fact, it functions better when people don't know. ■

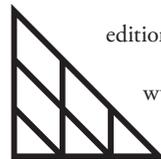


All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand.

1. Portrait of/de Ben kinmont.
2. Ben kinmont & Fabien Vallos for/ pour *On Becoming Something Else/ Devenir autre chose*, Nouveau festival Centre Pompidou, Paris 2009.
3. Ben Kinmont, *Also*, Watercolor on canvas/Aquarelle sur toile, 4 éléments, 2005. (Courtesy Air de Paris.)
4. Exhibition/Exposition Ben Kinmont, *Prospectus*, SF MoMA, San Francisco, 2012.
5. Antinomian Press Logo, detail of an engraving by/d'une gravure sur cuivre dans Benjamin Spencer, *Chrysomeon; a golden meane or a middle way for Christians to walk by*, London, 1659.
6. Ben Kinmont, *Sometimes a nicer sculpture is to be able to provide a living for your family*, New York: Antinomian Press, 2001. (dimensions 18,75 x 12,5 cm.)
7. Exhibition/Exposition Ben Kinmont, *Prospectus*, Kadist Foundation, Paris 2011. (After/D'après Aurélien Mole).

Ben Kinmont is the first of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefebvre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence

Ben Kinmont est le premier zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefebvre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefebvre.net

www.antoinelefebvre.net

www.artlibre.org

Matthew Stadler



Lorsque je suis allé interroger Matthew Stadler, je ne connaissais que peu de choses sur Publication Studio, le projet d'édition qu'il a créé. Tout ce que je savais, c'est que ce projet avait commencé en 2009, en même temps que La Bibliothèque Fantastique, et que lorsque j'allais le voir, il existait déjà six studios dans le monde entier. Les Publication studio (littéralement atelier d'édition) sont des boutiques qui ont pignons sur rue, et dans lesquels des livres sont quotidiennement édités, imprimés et vendus sur place. Régulièrement, la boutique accueille, en soirée, un dîner, un concert, qui sont toujours programmés en fonction des livres publiés et sont des événements payants contribuant à l'économie du projet.

J'ai voulu rencontrer Matthew Stadler pour tenter de comprendre comment ces ateliers fonctionnent, et comment ils se sont développés si rapidement. Nous nous sommes donné rendez-vous à un taco truck près de chez lui à Portland, et après avoir mangé des sandwiches mexicains sous son porche, nous sommes rentrés à l'intérieur et avons eu la discussion qui suit :

When I went to question Matthew Stadler, I knew very little about Publication Studio, the publishing project he created. All I knew was that this project started in 2009, at the same time as La Bibliothèque Fantastique, and that at the moment when I went to meet him, there were already six studios all over the world. The Publication Studios are shops in which books are published daily, printed and sold on the spot. Regularly, the shop hosts a dinner, a concert, which are programmed in relation to one of the published books, and these events contribute to the economy of the project.

I wanted to meet Matthew Stadler to try to understand how the studios work, and how they developed so quickly. We met at a taco truck near his home in Portland, and after eating Mexican sandwiches under his porch, we went inside and had the following discussion:

15 mai 2012, 12 h 29, chez Matthew Stadler, Portland, Oregon, USA.

15 May 2012, 12:29 pm, Matthew Stadler's house, Portland, Oregon, USA.

AL: Could you please tell us a few words about your background? What did you do before you started Publication Studio?

MS: I'm a writer; it continues to be all I do and all that matters to me. I want to write and I'd like my writing to reach people who care to read it. I got involved in making tools for publications just because the writing that matters to me and that needs to be read, in order for my work to make sense, was not being published. There are certain writers who are in conversation with me, and whose work is an essential part of the world that gives my work meaning. It was very specifically to get the work I was reading privately, to have a public.

AL: Now that you made Publication Studio, I noticed that you're also publishing Artist Books and I was wondering how you consider the relationship between art and literature.

MS: I began the studio with Patricia No who is also a writer. We both had identical aims, which was that there was great writing we wanted to publish and circulate. But the first month that we started, I was asked by Mediamatic, an art institution in Amsterdam, to curate what they were calling a Portland Pavilion, for what they called the Amsterdam Biennale. Basically it was a critique of Biennales. Instead of inviting countries or major cities, they invited the second-tier cities from around the world: not Tokyo but Osaka, not Los Angeles but Portland. I think they had

Antoine Lefebvre : Pourriez-vous nous donner quelques éléments de votre parcours ? Qu'avez-vous fait avant de créer Publication Studio ?

Matthew Stadler: Je suis un écrivain avant tout et cela guide encore tout ce que je fais et tout ce qui compte pour moi. Je veux écrire, et j'aimerais que mes écrits parviennent à ceux qui aimeraient les lire. Si je me suis lancé dans la création d'outils pour l'édition, c'est avant tout parce que les écrits que je considère comme importants n'étaient pas édités, notamment ceux qui doivent être lus pour donner du sens à mon travail. Il y a beaucoup d'écrivains que je fréquente, dont le travail est une part essentielle de mon univers, et sans lesquels mon travail n'a plus de sens. Je me suis donc lancé avec le but précis de donner un public à ces œuvres que je lisais en privé, mais également pour donner du sens à mon travail.

AL : Maintenant que Publication Studio est une réalité, j'ai remarqué que vous publiez également des livres d'artistes. Comment vous envisagez la relation entre art et littérature ?

MS : J'ai créé le Studio avec Patricia No qui est aussi écrivain. Nous avons pour objectifs communs d'éditer d'excellents écrits et de les faire circuler. Mais un mois après la création, Mediamatic, une institution artistique d'Amsterdam, m'a demandé d'être le commissaire du Pavillon de Portland à la Biennale d'Amsterdam. Cette biennale a été imaginée comme une

critique des biennales, au lieu d'inviter des pays ils ont décidé d'inviter des villes de second ordre de tous les coins de la planète. Par exemple ils ont invité Osaka au lieu de Tokyo ou Portland à la place de Los Angeles. Je pense qu'ils ont invité 40 ou 50 villes en tout. Comme je venais de commencer à imprimer des livres avec ces machines je leur ai proposé de fabriquer une vingtaine de livres originaux avec des artistes que l'on admirait à Portland et de faire de notre pavillon une étagère de présentation de ces bouquins. J'ai choisi de faire comme cela parce que j'étais très excité par ces machines. Cette commande a donc immédiatement modifié notre projet de départ. Nous avons travaillé avec une vingtaine d'artistes différents, des gens qui ont par ailleurs des carrières internationales, parmi lesquels Jessica Jackson Hutchins, Chris Johansson, Johanna Jackson ou M Blash qui font partie de nos artistes portlandiens préférés. Une fois les livres fabriqués, la librairie du Whitney Museum nous a demandé s'ils pouvaient vendre le livre de Jessica Jackson Hudgen. Chacun de ces livres avait été fabriqué comme un objet unique, et non pas produit en masse comme des multiples, mais nous étions heureux qu'ils le vendent. Et c'est donc par accident que, dans un premier temps, nous sommes devenus plus visibles dans le monde du livre d'art que dans celui de la littérature à proprement parler.



40 or 50. But having just begun to make books with these machines, I proposed that we make 20 or so original books with artists we admired in Portland and that our pavilion would be bookshelves with these books, partly because I was excited about machines. So one thing happened immediately that changed our project, is we worked with 20 different artists, and people who had careers or were showing in different countries: Jessica Jackson Hutchins, Chris Johansson, Johanna Jackson, M Blash... our favorite Portland artists. And having made those books, the Whitney Bookstore asked that we give them Jessica Jackson Huygens's book. Each of them had been made as a unique objects but we were, not mass, but a multiple producing regular publisher so we were happy to, and by an accident we became more visible in the art book world than in literature right away.

2.

The second factor, less an accident and more organic; when you ask a writer to come work with you and say "we will make one book, and if we sell that book, we'll make a second book," the writer cries and runs away because their so unhappy. And there was this enormous culture change that we had helped writers through, for them to understand that you can reach all your readers even if you do it one at a time. The number of books that are printed is not a marker of its importance. By contrast, anytime an artist would walk into our storefront and look at the machines, they would look very excited and they'd say, "I can make a book?" We would say, "yeah," and then they'd say, "I can make two books?"

And so because of studio practice and the nature of art, and your object production, artists were immediately equipped to take advantage of what we did. They knew how to work the machines; they knew the value of making an object well. Whereas writers were culturally "crippled," they believed that the value of what they did was less if there was only one of them. We did not want to get into art book production. We aren't making art objects. We are making books, and we recognize that they function in different ways in an art economy. The easiest one

Le second aspect, dans dans relation entre l'art et la littérature, est bien plus naturel et relève moins de l'accident. Quand vous demandez à un écrivain de travailler avec vous et que vous lui dites : « On va imprimer un livre, et si on le vend, on en fera un deuxième », l'écrivain va pleurer, et prendre ses jambes à son cou, car il sera très malheureux. Cela représente un énorme changement culturel que nous devons aider les écrivains à traverser. Il s'agit de leur faire comprendre qu'ils peuvent atteindre tous leurs lecteurs un livre à la fois et que le nombre de livres imprimés n'est plus un marqueur de leur renommée. À l'inverse, à chaque fois qu'un artiste entre dans la boutique et jette un coup d'œil aux machines, il a l'air très excité et sa première question est : « Est-ce que je peux faire un livre ? ». De notre côté nous lui répondons : « Bien sûr ! » Et sa deuxième question est : « Est-ce que je peux faire deux livres ? »

Et donc les artistes ont su tirer immédiatement parti de ce que nous avons mis en place parce qu'ils sont habitués à une pratique d'atelier. De par la nature même de l'art, ils sont habitués à la production d'objets, et ils savent comment travailler avec des machines, ils connaissent la valeur que peut avoir la minutie portée à la fabrication d'un objet. Alors que les écrivains eux sont culturellement handicapés de ce point de vue. Ils croient que la valeur de leur travail sera diminuée si leur livre n'est imprimé qu'une seule fois. Nous ne voulons pas nous impliquer dans la production de livres d'art, car nous ne fabriquons pas d'objets artistiques. Nous imprimons des livres, et nous savons que la place qu'ils occupent

dans le marché de l'art est différente. Ce qui nous semble le plus facile est de produire des catalogues ou des livres qui portent sur des artistes et qui se vendent en librairie ou dans des galeries et peuvent y être facilement vendus comme des livres au sens plus traditionnel du terme.

AL : Alors il ne s'agit pas de livres d'artiste ?

MS : Non, ce sont des livres qui ont à voir avec l'art et qui sont souvent pensés par des artistes. Compte tenu de notre mode de fonctionnement, il arrive souvent que l'empreinte de l'artiste soit profondément gravée dans ce qui est produit. Le livre *Hit the North*, de Victoria Haven, une artiste de Seattle, est un bon exemple. Nous avons travaillé avec elle, et parce qu'elle a en sa possession les dernières feuilles d'un papier de riz japonais très spécial qui n'est plus en circulation, chacun des livres que nous avons imprimé pendant notre collaboration a une page qu'elle a réalisée à la main et que nous avons collée dans chaque exemplaire. Cette décision, tout comme l'ensemble des décisions relatives au design, font partie de notre conception du livre. Un autre artiste avec lequel nous travaillons fabrique des couvertures uniques pour chacun des exemplaires que l'on imprime. Les frontières entre le livre d'artiste, et le livre sur un artiste, deviennent alors floues.

AL : Oui, parce que ces livres sont faits par des artistes. Donc vous dites que votre mode de fonctionnement s'adapte plus aisément à l'art qu'à la littérature ?

for us has been to make catalogs or books about artists that sell through bookstores and galleries, and which can be sold quite comfortably as other books are.

AL: So they are not artists' books?

MS: Right. They are books that have to do with art and often are made by artists. Given the way we work however, when we do that, the artist's hand is often deeply present. A good example is Victoria Haven, a Seattle artist whose book *Hit the North* is typical of what has happened to us. We'll work with her and because she has the special Japanese rice paper, that she has the last remaining stocks of the stuff that had gone out of circulation. Each of the books we make has a page that she has done by hand that we just glue in. This decision and the set of design decisions are all part of mixed ideas about the book. Another of our artists does covers that are unique to each book, by hand. The question what an artist book is versus the book about an artist has become blurred.

AL: Yes because they are books made by these artists. So what you're saying is that your way of functioning is more adapted to art than to literature?

MS: Well it's adapted to common misunderstandings about art and literature, in the way that our work corrects the misunderstandings. On the one side with the artists, once they've seen that their hand can be in the book with ease, they immediately think of the higher price of the unique work, numbered editions, signed. And we constantly ask "can we make sure that we keep things cheap?" Even if your hand is in it and we could just call it a plain edition. And if you would like it to be a unique or limited thing, we'll do that but let's also have what we'll call a plain edition that we can produce as many times as we want and you don't need to be involved in.

Because as you might know from our structure, when that artist Victoria comes from Seattle to Portland to work with us, well, in Publication Studio Toronto they can make her book because they got the files. But if it's an art book and Victoria has to touch it, will she fly to Toronto, will they ship it to her? That is not the relationship we want. On that side, we try to get the artists to feel comfortable about sometimes being present and sometimes not, and on the other side we've made very good strikes at getting writers to be comfortable with the idea that if books

MS : En fait, notre mode de fonctionnement s'adapte et tente de corriger les idées reçues que l'on peut avoir à propos de l'art et de la littérature. D'abord avec les artistes, qui une fois qu'ils se sont aperçus qu'il leur est facile de marquer le livre de leur empreinte, se mettent immédiatement à penser aux prix élevés qu'ils pourraient demander, le prix des pièces uniques ou des éditions numérotées et signées. Et nous devons constamment leur dire : « Est-ce qu'il serait possible de produire quelque chose de pas cher ? On pourrait dire qu'il s'agit de l'édition normale, même si tu y laisses ta marque, et si tu veux quand même que l'on produise quelque chose d'unique ou de limité, on le fera. Mais laissons-nous produire aussi une édition normale que nous pourrions imprimer autant de fois que nous le voudrions sans que ton intervention ne soit nécessaire. »

Comme vous le savez peut-être si vous connaissez notre fonctionnement, lorsqu'une artiste, Victoria, par exemple vient de Seattle jusqu'à Portland pour travailler avec nous, ils peuvent imprimer son livre à Publication Studio Toronto, car nous partageons les fichiers. Mais s'il s'agit d'un livre d'artiste et que Victoria doit travailler directement dessus est-ce qu'elle prendra un vol pour se rendre à Toronto ? Est-ce qu'on le lui enverra par la poste ? Ce n'est pas le type de relation que nous voulons avoir. Sur cet aspect-là nous tentons de faire en sorte que les artistes se sentent à l'aise avec l'idée que parfois leur présence sera requise et que d'autres fois elle ne le sera pas. Nous avons réussi à convaincre les écrivains que le principe de production à l'unité des livres est une opportunité

pour eux de mettre en place une vraie économie autour de la littérature. Donc nous n'avons pas de réel intérêt à jouer sur le terrain de la production de livres uniques, et par conséquent de créer une économie faite d'œuvres d'art uniques. Ce n'est pas de cette manière-là que nous voulons vivre.

AL : Dans ce travail, faites-vous interagir l'art et la littérature, ou les considérez-vous comme deux choses distinctes ?

MS : Dans notre façon de travailler, je les vois très littéralement, avoir de profondes interactions. Beaucoup de nos projets associent des écrivains et des artistes qui, plutôt que de travailler de façon isolée collaborent étroitement. Le meilleur exemple serait le travail de Jessica Jackson Hutchins qui est une sculptrice que nous avons publié. Avec Tom Fischer, un poète avec qui elle est amie depuis de nombreuses années, ils lisent des livres ensemble, et lorsqu'ils lisent ces livres, ils discutent du travail de Jessica et de son processus créatif. Donc le livre que nous avons édité n'est au fond qu'un résidu de leur amitié. Ce sont des blocs de texte tirés des livres qu'ils ont lu mis face à face avec les images du travail de Jessica qui sont nés de ces conversations, et pour eux c'est naturel. Mais dans chaque projet il y a une complexité qui est inhabituelle pour un éditeur traditionnel, alors que nous arrivons à y faire face très facilement parce que nous travaillons sur un seul projet à la fois.

AL : Ce qui nous amène à la question de votre plateforme de lecture en ligne (digital commons). Pouvez-vous nous dire comment elle fonctionne et ce que cela apporte aux livres ?

are made one at a time they can make a real economy around literature. So, we haven't been interested in playing to that strength of being able to make unique books and therefore drive an economy of unique art production. That's not the way we want to live.

AL: Do you see art and literature interacting with each other or taking separate paths?

MS: With the way that we work, I see them deeply interacting, very literally, in that many of our projects are by both involved writers and artists and that rather than working separately, they're often working deeply together. The best example is Jessica Jackson Hutchins, a sculptor whose book we did. She and a poet named Tom Fischer have for many years been friends and read books together, and reading the books, they talk about Jessica's work and Jessica's thought process is moved forward by Tom's conversation. The book we produced is really just residue of that friendship. It's blocks of texts from the books they're reading opposite of pictures of Jessica's work that came out of conversations and it's them saying "This is what we do." But then again in every project that we work one at a time, the unusual complexity that might be hard for a traditional publisher is very easy for us.

AL: That leads me to the digital commons. Can you tell us how it works and what it adds to the book?



3.

MS: All of our books, I mean the ones the writers let us put up because not all of them like this idea. We put the whole book on a website where you can read it and you can also comment on things, you can highlight text and annotate on the side. Others who come to read it can see your annotations and can reply to you and comment on other things too. We initiated that feature immediately, it was part of what we did from the beginning of the Publication Studio because we had understood that our work was to create publics. The work was not specifically to make books or to make e-books or to make a certain business structure. The work was very simple. How do you get strangers from many different places to recognize in common the value of

MS : Tous nos livres, et par là je veux dire tous les livres que les auteurs nous ont permis de déposer sur cette plateforme (parce qu'ils ne sont pas tous d'accord) sont disponibles en intégralité sur un site internet où il est possible de les lire, de les commenter d'y surligner du texte ou de les annoter. Les lecteurs qui viennent lire le même livre sur le site auront accès à vos annotations et peuvent y répondre ou annoter d'autres parties du texte. Nous avons immédiatement mis en place cette fonctionnalité, car cela fait partie intégrante de Publication Studio, parce que nous avons compris que nous sommes avant tout là pour créer des publics. Notre travail ne consiste pas seulement à publier des livres ou des livres électroniques ou encore à construire une structure particulière. L'objectif de notre travail est très simple, nous nous sommes demandé comment regrouper des personnes provenant d'horizons divers et faire en sorte qu'elles reconnaissent ensemble la valeur du texte qu'elles partagent. C'est de cette manière que ces personnes qui étaient au départ des inconnus se trouvent des points communs, et réussissent à dépasser leurs différences pour devenir un public. Il nous a paru évident que cette plateforme serait un outil élégant pour tisser littéralement des liens entre des inconnus. Et bien plus qu'un livre ne pourrait le faire, puisque cette plateforme est un espace accessible à tous ceux qui disposent d'une connexion à Internet.

AL : Le public qui fréquente cette plateforme, est-il le même que celui qui participe aux événements que vous organisez dans la boutique, ou s'agit-il d'un public complètement différent ?

MS : C'est difficile à dire. À chaque livre correspond un type d'itinéraire particulier. Par exemple, le livre intitulé *Special Effects : Advances in neurology* de Neil Marcus. Cet homme a vécu la plupart de sa vie sur une chaise roulante, et il a d'abord commencé par publier un fanzine dans les années 1980 dont le titre était *Special effects*, qui avait pour thème principal la vie des handicapés et ses rapports avec la culture et la politique. Nous avons publié un de ses livres qui a intéressé des gens dans beaucoup de domaines et qui fait aujourd'hui l'objet de cours dans des universités. On peut le voir sur la plateforme puisque soudainement elle devient le théâtre d'une discussion entre vingt personnes du Michigan pour un mois puis d'une dizaine d'autres personnes de Berkeley.

Ce public est peut-être le même qui a acheté le livre, parce qu'ils avaient à l'étudier pour leur cours, et que dans ce cadre, ils ont décidé d'utiliser l'outil qui était mis à sa disposition pour avoir des conversations en ligne. Mais il arrive aussi que des lecteurs qui n'ont même pas acheté le livre se rendent sur la plateforme. Il nous serait possible, et nous allons peut-être commencer à le faire, de suivre ces trajectoires, en demandant aux gens de s'inscrire avec leur adresse mail. Nous avons été très passifs sur la plateforme, nous n'y allons jamais et ne demandons jamais à personne de le faire à notre place, mais nous commençons à nous demander jusqu'où nous pourrions faire évoluer cet outil. Pour *Revolution : a reader*, par exemple, nous avons mis en place une structure bien plus élaborée pour créer différents publics autour de ce livre.

the text they share? And they thereby become a public, when strangers recognize each other in common and come across their differences. And it seemed quite obvious that this was an elegant digital tool for having strangers recognize each other in common, quite literally. And profoundly more than the book itself, because it is a space that people from anywhere, with access to Internet, can reach.

AL: So is it the same public who would come to an event you organize in the store, or is it a completely different group of people?

MS: It is hard to say. Each book has its own pattern. There is a book called *Special Effects: Advances in Neurology* by Neil Marcus, a man who lived in a wheelchair for most of his life. He started a fanzine in the eighties called *Special Effects*, about the life of the physically disabled and culture and politics around that. We published a book with him that is present in so many areas and often taught in classes, so that the commons on his book is suddenly full of a group of twenty from Michigan, or a month later, ten people from Berkeley.

And that public is the same that has seen the book because it turns out they got it for their class, and with their class, they decided to use that tool to have digital conversations. In other cases, people would just be readers online who do not ever buy the book. It is possible, and we may start to do it, to actually try to track these things, people would sign in by putting an email address. We have been very passive with the commons, we never go in, and ask people to do it. But now we are starting to ask, well where could

we push it? With the book *Revolution: a Reader*, we have had a much more elaborate structure of efforts to make different kinds of publics around the book.

AL: Since I arrived in the U.S, there is this word that I hear a lot and which is a complete mystery to me, it is the word community. American people seem to put a lot of sense in this word. Is there a community around *Publication Studio*? And what is your definition of a community?

MS: That's a very important word to notice, and it is a word that I use, but would like to use less. Community is often used to suggest a gathering of strangers who have a certain harmony and affection for one another. I prefer using the word public, because it does not imply agreement, it doesn't imply harmony. Public can be made of very conflicting parts. Lisa Robertson, a Canadian poet, whose work I admire very much and who co-annotated *Revolution: a Reader* with me, has written very good essays about community and casting a critical eye on that word. She wonders why you don't just call it friendship and friends, that there are these intents, groups of people who have affection for one another, it is an energy, and source of power that is crucial in artistic circles. But it gets called community often in this duplicitous way, lying way of saying my group of friends is actually open to everybody, but usually it is not.

AL: You find it rather hypocritical?

AL : Depuis que je suis arrivé aux États-Unis j'ai beaucoup entendu ce mot qui reste un mystère pour moi, c'est le mot communauté (community). Les Américains semblent lui donner beaucoup de significations. Il y a-t-il une communauté autour du *Publication Studio* ? Et quelle est votre définition de ce mot ?

MS : C'est un mot auquel il est très important de faire attention, c'est aussi un mot que j'utilise mais que j'aimerais utiliser moins. Le terme communauté est souvent utilisé pour désigner un rassemblement d'inconnus qui vivent dans une certaine harmonie et ont des liens d'affection les uns pour les autres. Je préfère utiliser le mot « public » à la place, parce qu'un « public » ne dépend pas de l'existence d'une entente ou d'une harmonie entre ses membres. Un public peut être composé d'éléments très conflictuels. Lisa Robertson, une poète canadienne dont j'admire beaucoup le travail et qui a co-annoté *Revolution : a reader* avec moi, a écrit de très bons essais sur le thème de la communauté en portant un regard critique sur ce terme. Elle se demande pourquoi on n'appelle pas cela simplement « amitié » ou « amis », et se questionne sur les intentions que peuvent avoir des groupes de personnes, et sur l'affection qu'elles ont les unes pour les autres. C'est une énergie et une source de pouvoir qui sont fondamentales dans les cercles artistiques. Mais on utilise souvent le terme communauté pour dire de façon trompeuse que son groupe d'amis est ouvert à tous alors que, généralement, il ne l'est pas.

AL : Et vous trouvez cela plutôt hypocrite ?

MS : Oui, le terme communauté est souvent un masque que l'on utilise pour dire « ceux que l'on aime ». Vous pouvez vivre à côté de ceux que j'aime ou avoir des intérêts en commun avec nous, mais si je ne vous aime pas, vous ne ferez pas partie de cette communauté. C'est une zone d'ombre qui permet de donner une fausse impression d'ouverture d'esprit. Je préfère le terme public parce c'est littéralement un espace ouvert et il ne présuppose pas l'existence d'une harmonie. Cet espace est ouvert parce qu'il inclut une part de conflit. Je n'ai pas besoin d'aimer les éléments d'un public pour en faire partie, j'ai besoin de les respecter comme je respecte ceux qui me sont égaux. Le terme communauté est très populaire actuellement mais je pense que c'est surtout à cause de nos besoins politiques qui nous poussent à avoir peur de l'autre tout en voulant donner l'impression qu'on leur est ouvert.

Nous nous trouvons ici chez moi, à Portland, ma famille vit ici et récemment, nous avons fait don d'une partie de notre propriété privée. Nous l'avons ouverte pour que tout le monde puisse en profiter, nous y avons accroché une pancarte et mis une table à disposition. Nous avons été très attentifs aux mots que nous avons écrits sur la pancarte et il n'y est jamais fait mention du mot communauté. On peut y lire : « Nous invitons nos voisins à utiliser cette table, veuillez la partager avec les autres et en prendre soin. » J'ai eu une longue discussion avec mon fils qui a douze ans, et mon ami Denis qui en a trente, pendant laquelle nous nous sommes demandés à qui s'adressait notre invitation. Nous sommes finalement tombés d'accord sur le terme « voi-

MS: Yes I do, "community" is often a mask for saying "the people I like". But you may live right next door to the people I like, or you may share our interest, but if I do not like you, you are not part of that community. It is a grey area that allows a false implication of openness. I prefer the word "public" because it is literally an open space, and it does not imply harmony. The space is open partly because it includes conflict. So I don't need to like people to be in that "public". I need to respect them as equals. Community is a huge word right now, but I think larger because of our political need to still be fearful of others and yet imply that we are open to them.

We are meeting at my house in Portland, my family lives here, and recently gave part of what is our private property, we opened it up so everybody can use it and put a sign up and a table. The sign is very carefully worded, and it never says community, it says, "Neighbors are invited to use the table, please share with others and take care." It was a long discussion with my son that is twelve years old, and my friend Denis who is thirty, about who are we inviting. We settled on the word "neighbors" because were not interested in making a resource that is just like people would think is for everybody. We don't know what a community would be. Neighbor means these people who

are around quite a bit, and it happens to include the people who are homeless. Some homeless people have been living in the park in front of my house for as long as some neighbors with homes. So neighbors became this nice way of indicating 'you are all welcome whether you are homeless and broke, or you live in a house, old or young', and to identify this nearness. Sorry for this tangent.

AL: No, it is very important. Do you consider Publication studio as an artwork, or an artistic practice?

MS: Yes, but it is a business. It is both those things.

AL: But making art is a business.

MS: Yes but it is very thoroughly a direct expression of my sensibility, and now as it evolves, each studio, which has its own practice is the expression of one or two people's sensibility. They answer to nothing else. Given how we live, they either go broke, or maybe they have other money, but we have been very deliberate about only generating money by selling books. I

sins » parce nous ne voulions pas que l'on pense que cette table était là pour tout le monde. Nous ne savons pas ce qu'une communauté aurait pu être. En utilisant « voisins » nous nous adressons à ceux qui nous entourent et il se trouve qu'une partie de ces personnes est sans-abri. Certains d'entre eux vivent dans le parc d'en face, depuis aussi longtemps que certains de mes voisins qui vivent dans des maisons. Le mot « voisins » est devenu une façon sympathique de dire « vous êtes tous les bienvenus que vous soyez à la rue et fauché, ou que vous viviez dans une maison, que vous soyez jeune ou vieux ». Il nous a aussi permis de définir cette proximité. Je suis désolé, je m'écarte du sujet.

AL : Non, c'est très important. Voyez-vous Publication Studio comme une œuvre d'art ou comme une pratique artistique ?

MS : Oui, mais c'est un business. C'est les deux à la fois en fait.

AL : Mais faire de l'art est un business.

MS : Oui c'est vrai mais ce projet correspond très exactement à l'expression de ma sensibilité. Aujourd'hui, après avoir connu diverses évolutions, chaque studio a développé des pratiques qui sont l'expression de la sensibilité propre d'une ou deux personnes. Et ils n'ont pas d'autres impératifs que ceux-là. Vu la façon dont nous les faisons vivre, soit ils font faillite, soit ils arrivent à trouver de l'argent ailleurs, mais nous avons été très clairs sur le fait que notre seule source de financement serait la vente de livres. Je ne sais pas pourquoi, peut-être parce que notre activité se base par-

tiellement sur l'idée suivante : « Voici quelque chose que vous pouvez faire si vous aimez un livre » et peu importe si vous n'aimez pas le même livre que moi.

AL : Il y a-t-il des Publication Studio qui ont des employés ?

MS : Oui il y en a. À Portland, Oregon, le studio est la propriété de Patricia No qui le dirige, elle a une employée qui s'appelle Antonia Pinter. C'est leur affaire et elles la gèrent toutes les deux. À Toronto, dans l'Ontario, je crois que Michael Miranda qui y travaille beaucoup, se fait payer, mais vu qu'il est Canadien il a obtenu des subventions et d'autres sources de financement que la vente de livres. À Portland, dans le Maine, l'atelier fait partie de l'Institute of Contemporary Art (ICA) et je pense que la gestion de l'atelier fait partie des missions de Daniel Fuller en tant qu'employé de l'ICA. Les Publication Studio peuvent donc avoir des employés de différentes façons.

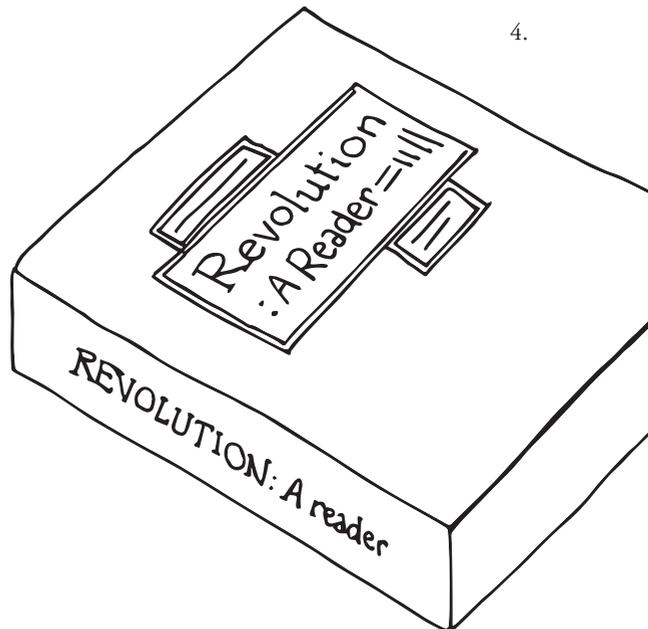
AL : Est-ce que chacun de ces studios produit ses propres livres ou est-ce qu'ils sont tous imprimés à Portland ? Comment cela fonctionne-t-il ?

MS : Chaque studio est autonome, et ils travaillent sur tout ce qu'il leur semble en valoir la peine. Le seul accord existant entre tous les studios porte sur le partage de certaines choses. Nous avons toujours été d'accord sur le fait que si nous produisons un livre, nous mettons à disposition des autres son fichier pour qu'ils puissent éventuellement l'imprimer et le vendre. Nous nous sommes entendu sur le partage des recettes, quand un livre

don't know why, it is because some of the proposition was "here is something you could do if you care about a book," and it doesn't matter if you don't care about the same book I do you can do it.

AL: Do any of these Publication Studios have employees?

MS: Yes, in Portland, Oregon, Patricia No owns the studio, runs it, and she has one employee, Antonia Pinter. It is their business and they run it. In Toronto, Ontario, I think Michael Miranda who does a lot of the work there gets paid, but being Canadian, the studio actually has grant funding and things coming out other than selling books. In Portland, Maine, the studio is part of an art institute called the Institute of Contemporary Art, and I believe that Daniel Fuller runs the studio as part of his employment at the ICA. So there are different ways in which they have employees.



AL: And so, do each of these studios produce books, or are they all produced in Portland? How does it work?

MS: Every studio is autonomous, they work on whatever they think is great. The only agreement among the studios is to share certain things. We always agreed that if we make a book, we would share the file and other studios can sell it. When they do, they agree that half of the profit made will go to the author. And we agree to share an identity and that has very specific tools. We agree that these books will be listed on a website together.

AL: Would you call it "branding"?

MS: No, I don't use that word, but it is probably similar to what people call "branding". It does include a few material habits, we all agree to stamp and emboss on the back of our books. And each studio has their own emboss so that you can tell who made it. We have a very short simple document that is called "what is a publication studio?" It says exactly what we agree to share, and it makes our statement of autonomy.

AL: Like a definition? So the essence of Publication Studio is in that file?

MS: What has been hard for people to understand is this horizontal relationship in which we try to enable the complete autonomy and difference of the studios as a way of making a harmonious organism. But that harmony is based on our difference, not on our sameness.

AL: What about you, do you have a special position in this business?

est vendu, la moitié des revenus générés par cette vente va à l'auteur, l'autre à l'atelier qui l'a vendu. Nous sommes aussi d'accord pour partager une identité commune, avec des outils qui lui sont propres. Par exemple, nous sommes tous d'accord pour lister tous les livres sur un même site internet.

AL : Considérez-vous qu'il s'agit-là d'une stratégie de marque ?

MS : Non je n'utilise pas ce terme, mais c'est probablement très similaire à ce que l'on appelle une stratégie de marque. Nous avons quelques habitudes qui s'en approchent, nous nous sommes mis d'accord pour tamponner et gaufrer la quatrième de couverture de nos livres. Et chaque atelier a son propre tampon, ce qui nous permet de savoir qui a produit le livre. Nous avons un document très court et très simple qui s'appelle « Qu'est-ce qu'un Publication Studio ? » qui mentionne ce que nous avons convenu de partager. Il constitue aussi notre déclaration d'autonomie.

AL : Il s'agit un peu d'une définition ? L'essence même de Publication Studio doit se trouver dans ce document ?

MS : Ce que les gens ont du mal à comprendre c'est cette relation horizontale qui existe entre nous et par laquelle nous essayons de créer un organisme harmonieux à partir de nos différences et d'une complète autonomie. Mais la pierre angulaire de cette harmonie ce sont nos différences, pas nos similarités.

AL : Et vous ? Occupez-vous une place à part dans cette organisation ?

MS : Oui, tout à fait. D'abord, j'ai pensé et mis en place les fondations de cette organisation, je m'occupe donc de la coordination entre les studios, et de l'appréciation de leurs travaux respectifs. Je suis également le porte-parole de ce projet.

AL : On pourrait dire que vous êtes la colle qui maintient les éléments ensemble ?

MS : Je pense que colle n'est le terme exact, mais je suis plutôt une sorte de tissu interstitiel. Je vois l'évolution de mon rôle au sein de l'organisation comme celle d'un échafaudage. Je suis un élément essentiel de la structure pendant cette phase de construction car j'aide à la mise en place de toutes les relations. Et puis on avance, et dans un an peut-être, toutes ces relations seront enfin claires et autonomes. On pourra alors se passer de l'échafaudage et on le démontera. Comme je l'ai dit au début, je suis écrivain et c'est l'écriture qui m'intéresse avant tout. À terme je voudrais que mon rôle au sein du studio se limite à celui d'écrivain qu'il publie, le plus tôt sera le mieux. Je me demande actuellement, comment arriver à concilier parfaitement le fonctionnement d'une entreprise avec une pratique artistique. Jusqu'ici, nous nous sommes simplement contentés d'ignorer les méthodes de gestion professionnelle. C'est plutôt facile à faire. Nous ne savons pas vraiment comment se débrouiller pour générer plus de revenus mais nous gagnons suffisamment d'argent pour en vivre. Patricia et Antonia peuvent travailler à plein temps et quant aux studios restants, certains travaillent plus et d'autres moins. Nous naviguons à vue,

MS: I do, my special position is that I thought of all this and initiated it, so I become the person who both helps the different studios coordinate with one another and appreciates each other's different works. And I am also the person who speaks on behalf of the project.

AL: Would you say that you are the glue that makes everything stick together?

MS: Glue might be the wrong word, but definitely some kind of interstitial tissue. The evolution of what I am in the organization as one is that I am the scaffolding, because I am essential to this building stage of getting everything in its relationship. We are becoming quite close, maybe a year away, from the relationship being clear and self-sustaining, the scaffolding is then not needed, and you take it down. As I said in the beginning, I write, I am interested in writing books and that's it. The faster the Studio evolves to the point where I am simply one of the authors that they publish, the happier I will be. One of the puzzles that I am working on right now and that relates to this is the question of how do you conduct a work of a business entirely within artistic practice? And the reality for us is that we simply remain ignorant about professional business methods. It is fairly easy to do, we are not quite aware of the few ways that we could make more money. We make enough money to live off.

That is, Patricia and Antonia can do their work full time, the other studios, some of them are working more than others. But within that, there is no beacon, no compass, except your sense of passion about literature, and the artists.

AL: How did the other studios happen? The first one was in Portland, how did you feel the need to make another one?

MS: It was very simple. When I found the equipment, part of my excitement was that it was readily available. We tried to set up the way we work as simple and cheap as possible. So that anybody who says to us "Wow that looks exciting," we answer "You could do it, there is nothing that we possess that you don't possess." So soon enough, Colter Jacobsen, an artist based in San Francisco, came to visit and we made some books with him. He actually went on to win a prize, he is a very good artist, and he spent it on the machines, and opened this one in Berkeley. But in his case, it is totally him, it is him sitting in a room and at the end of the day making a book with somebody,

le seul point de repère que nous avons est notre passion pour la littérature et les artistes.

AL : Comment en êtes vous arrivé à créer d'autres studios ? Le premier d'entre eux se trouve à Portland, comment vous est venue l'envie d'en créer d'autres ?

MS : Cela c'est fait simplement. Quand j'ai trouvé la thermorelieuse, j'étais surtout excité par le fait que ce soit une machine très accessible. Nous avons aussi essayé de trouver une méthode de travail aussi facile et économique que possible. Lorsque quelqu'un nous dit : « Ouah, c'est super! », nous répondons : « Tu pourrais aussi le faire. Il n'y a rien ici que tu ne possèdes pas déjà » Très rapidement Colter Jacobsen, un artiste de San Francisco, est venu nous rendre visite pour faire quelques livres avec nous. Et juste après, parce que c'est un très bon artiste, il a gagné un prix qu'il a décidé de dépenser en achetant les machines. C'est de cette façon qu'il a créé Publi-



les choses comme cela. À peu près à la même période, Derek McCormack, un écrivain de Toronto dont j'admire le travail, est venu faire une lecture. Il a vu les machines, et il a passé une année à rassembler les fonds nécessaires à l'ouverture de ce qu'ils appellent une boulangerie littéraire (a book bakery), Publication Studio Toronto. Patricia et moi avons ensuite été invité à parler de notre activité à une conférence qui se tenait à Vancouver, en Colombie-Britannique. Nous pensions que ce serait ridicule de se contenter d'en parler. De quoi aurait-on parlé ? Il nous a semblé plus logique d'y fabriquer des livres. Nous avons essayé de voir combien cela coûterait de faire envoyer les machines à Vancouver. Et il s'est avéré que le coût du transport était, à peu de chose près, équivalent au coût d'achat de nouvelles machines. Keith Higgins, qui dirige la Pitt Gallery à Vancouver, a alors décidé d'acheter ces machines. Nous y sommes restés une semaine, pendant laquelle nous avons fait la vitrine d'une librairie. Avant de partir nous avons formé Keith pour qu'il puisse continuer le travail et c'est de cette façon qu'est né Publication Studio Vancouver.

Ce processus s'est répété pour la plupart des Publication Studio suivants. Il s'agit toujours de quelqu'un qui s'intéresse à notre travail et à qui nous montrons à quel point il est simple de se procurer les machines. Il nous invite en résidence et nous travaillons avec lui le temps d'une semaine. Quand nous partons il continue de faire fonctionner le studio.

AL: Cela s'est passé de la même manière à Bordeaux ?

because he loves to make things one at a time. Just about the same time that he showed up, Derek McCormack, a writer I admire from Toronto, came through to do a reading and saw the machines, then spent the next year or so raising money to open what they call a book bakery, Publication Studio Toronto. Then Patricia and I were invited to come give a talk in Vancouver in British Columbia about what we are doing, and we thought that it was a ridiculous thing to talk about, what is there to talk about? We thought it would be better to make books. So we tried to figure out the shipping costs to bring the machines to Vancouver, and it was so close to what the machines actually cost, so Keith Higgins who runs the Pitt gallery in Vancouver bought machinery. And so we spent a week there doing a storefront in someone's bookstore, and when we left, we trained Keith, so he can continue on himself, and that's Publication Studio Vancouver.

Almost all the other ones were made like that one, it is always a situation in which somebody gets interested, we explain to them how simple it is to get the machines, they invite us for a residency, we work with them for a week, and when we leave, they keep running it.

AL: Did it happen like that for Bordeaux?

MS: Well Bordeaux is a little bit different, like Toronto, it involved a great deal of lit up and grant writing and bureaucracy. Luckily, Thomas Boutoux who is an editor of Paraguay Press, and Benjamin Thorel, teach at École des Beaux-art in Bordeaux. They together, with Fabien Vallos made all of the complexity work but the machinery they found there was local to Bordeaux and was quite strange machinery. And in order to fund it and give it the right context, they made part of Bordeaux's Evento art festival. That was very successful, in many ways it is the only studio that I have seen that took the implication of what it means to make public, as far as it could go, especially because Fabien is so intelligent about food. The way that they integrated food into the life of publication was brilliant. It was very thoughtful, they prepared food, and made the exchanges around food, very much the way we prepared books, and made the exchanges around books. The kitchen had a cold-water tap, and maybe one small toaster oven, that was it. It was a matter of shopping well in the morning, being a good cook, and using these minimum means to make exceptionally high quality food. The food became an integral part of the whole day. Guadalupe Echevarria, who is the head of publication at the school, was there everyday, and I spend a week as an author in residency preparing a book with them. She is going to make the project permanent within the school, and one of the students who was running the project

MS : Pour Bordeaux les choses se sont passées un peu différemment. Comme à Toronto il y avait beaucoup de papeterie, de demandes de subvention et de bureaucratie. Heureusement le projet était porté par Thomas Boutoux, qui est aussi éditeur à Paraguay Press, et Benjamin Thorel, qui enseignent tous les deux à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Ils se sont chargés, avec l'aide de Fabien Vallos, de toutes les démarches compliquées, mais ils n'ont trouvé que des machines locales qui étaient plutôt étranges. Ils ont intégré notre intervention au festival Evento de Bordeaux pour obtenir les financements et le présenter dans un contexte approprié. Le festival a rencontré un franc succès et c'est certainement le seul studio que j'ai vu qui a véritablement compris ce que signifie créer des publics. Il a d'ailleurs poussé le concept jusque dans ses retranchements, en particulier parce que Fabien est très doué avec la nourriture, et qu'avec les autres ils sont parvenus à intégrer parfaitement la nourriture au processus de publication. C'était très bien pensé, les échanges se concentraient autour de la nourriture qu'ils préparaient tout comme les échanges se concentrent autour des livres que nous produisons. Leur cuisine était constituée, en tout et pour tout, d'un robinet d'eau froide et d'un petit four à grill. Tout le reste dépendait des produits du marché et du talent du cuisinier. Avec ces ressources minimales ils arrivaient à préparer de la nourriture de très haute qualité qui devenait partie intégrante de la journée. Guadalupe Echevarria, la directrice de la publication de l'école, était là tous les jours et j'ai passé une semaine, en qualité d'auteur en résidence, à préparer un livre avec

eux. Elle va faire en sorte que le projet devienne un élément permanent de l'École. Un de ses étudiants, celui qui dirigeait le projet en collaboration avec Thomas, sera mis à la tête de ce Publication Studio. Mais il ne verra pas le jour avant janvier 2013 parce qu'il reste encore des questions d'ordre bureaucratique à régler.

AL : Combien d'ateliers sont-ils dirigés par des artistes ? Cela vous paraît-il important qu'ils le soient ? Pensez-vous que le Publication Studio soit entrain de mettre en place un modèle que les artistes pourraient suivre pour vivre de leur art et qui leur permettrait de créer un moyen de diffusion leur appartenant ?

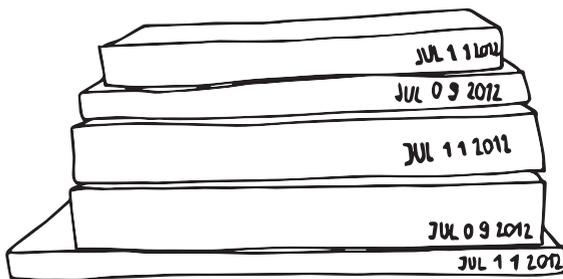
MS : C'est tout à fait envisageable. À mon sens pour que l'organisme soit sain il faut que ses divers studios aient suffisamment de différences pour pouvoir s'enrichir mutuellement. Je pense que le nombre idéal d'ateliers se situe entre douze et quinze parce que ce nombre laisse aux personnes la possibilité de se rassembler autour d'une table. Je pense que la plus importante partie de l'année pour Publication Studio sera de nous rencontrer physiquement. Je vois tout le monde parce que je voyage, mais comme je l'ai dit précédemment, j'ai souhaiterais à terme quitter la structure et faire en sorte qu'ils se rencontrent une fois par an. S'il devait y avoir douze à quinze ateliers je pense que deux ou trois d'entre eux devraient suivre le chemin emprunté par Colter. Ce serait bien d'avoir de brillants artistes comme lui, pour qui la présence de ces machines, dans le contexte de leur atelier puisse enrichir leurs pratiques artistiques. L'autre avantage est

with Thomas will be the head of this Publication Studio. But it will not start before January, because again, there is some bureaucracy involved.

AL: So how many of these studios are run by artists? Is it important to you that they are run by artists? Do you think that Publication Studio settles a way for artists to sustain themselves, and to create a media that they would own?

MS: It certainly can do that. My sense of a healthy organism where the different studios enrich each other is that they should actually be quite different from one another. So I would like, I think that twelve to fifteen studios is a good number to have, because these people could gather and sit around a big table together. I think that it is going to become a very big part of the year for Publication Studios that we actually physically see each other. I see everybody, because I travel, but as I mentioned, I want to get out of there, and all of them to meet once a year. If there are twelve to fifteen, I think that maybe two or three ought to be people like Colter, who are

6.



brilliant artists for whom the presence of the machinery in their studio context expands the way they work and also makes it a much more nimble and graceful economy than the cataclysmic economy of one show a year, in which you sell things for high prices and either suddenly you are rich or you are poor. I think it is a good model for that, and I think outside of Publication Studio, any number of artists for whom books and the presence of books have been relevant will probably see this as a good equipment to have. In the same way that in the eighties and nineties the presence of a Xerox copy machine could be relevant to an artistic studio practice. It is just new machinery.

In our context, it really just should be two or three, there should be also three or four that are in institutions, the way that Bordeaux is going to be. But by no mean should one be an institution. There should also be three or four that are deeply connected to political activism. This is a tool that makes sense, and flower where the group using it feels urgency. For the moment, I would say that one, Boston, is deeply connected to political activism. And to some degree, Portland, as much as I remain an editor there.

que cela permettrait d'avoir un modèle économique bien plus agile et gracieux pour ces artistes. Ils éviteraient ainsi le modèle économique cataclysmique où tout repose sur une seule exposition, au cours de laquelle sont vendues des œuvres à des prix élevés, et après laquelle l'artiste devient soudainement soit très riche soit très pauvre. En dehors du Publication Studio je pense que ces machines peuvent être un bon investissement pour tous les artistes qui accordent une vraie importance aux livres. Un peu comme les photocopieuses dans les années 1980 et 1990. À cette époque elles pouvaient parfaitement trouver leur place dans la pratique d'atelier d'un artiste. Il ne s'agit-là que de nouveautés technologiques après tout.

Je pense qu'il devrait y avoir trois ou quatre ateliers intégrés à des institutions, comme le sera celui de Bordeaux, mais aucun d'entre ne devrait être une institution en soi. Je pense également qu'il devrait y en avoir trois ou quatre qui se concentrent essentiellement sur l'activisme politique. Nous avons là un outil qui répond de façon très pertinente aux besoins de groupes qui doivent faire face à l'urgence. Pour le moment je dirais que nous avons un atelier, celui de Boston, qui est vraiment très impliqué dans l'activisme politique. Dans une certaine mesure celui de Portland l'est aussi et il le restera tant que j'y serai éditeur.

AL : Quand vous dites que la publication consiste en la création d'un public et qu'en cela c'est un acte politique, qu'entendez-vous par politique ?

MS : Pour moi la politique est une négociation de pouvoirs. C'est ce qui se passe pour la majorité des interactions entre humains et surtout pour les interactions sociales. La création de publics est en soi une déclaration sur les relations de pouvoir. Et de la façon dont je l'ai formulé il s'agit de créer des espaces où l'on peut reconnaître ce que nous avons en commun en dépit de nos différences. De mon point de vue, reconnaître nos points communs revient à se considérer comme étant équivalent d'un point de vue politique. C'est de cette façon que l'on finit par former un espace où les pouvoirs sont nivelés. C'est ce que j'aime avec les livres, c'est qu'ils sont l'espace public par excellence. Je pense que tout auteur sain d'esprit éprouve un plaisir immense à voir ses lecteurs s'emparer de ses livres, les affronter, exiger d'eux et avoir une véritable emprise dessus. Cela fait partie du plaisir que l'on ressent lorsqu'on trouve un de ses livres rempli d'annotations dans les marges, de toutes ces idées folles auxquelles on n'aurait jamais pensé.

Alors qu'il s'agisse d'un livre ou de nos lieux de travail, nous mettons en place ces espaces pour permettre à ceux qui y travaillent d'avoir la même emprise sur ce qui est fait. Cela les encourage à voir ceux qui entrent dans ces espaces comme faisant partie d'un espace public.

Nous mettons en place le même type d'espace lorsque nous organisons des dîners. Ce que j'aime dans ces longues tables de banquet, c'est qu'on peut y trouver un espace littéralement commun au centre. Chacun des convives y occupe une place identique et donc

AL: When you say that publication is the creation of a public, and that it is a political act, what do you mean by political?

MS: I understand politics to be the negotiation of power. And that's just the reality of almost every human interaction, certainly all of our socialized one. To create a public is to make a formal declaration about power relationships. And as I have formulated it, it is specifically to create a space in which people recognize each other in common across difference. And when I understand people to recognize each other in common it is to grant a political equivalence, to make a leveled field of power. This is part of what I love about books. I consider books to be a good example of a public space. I think you find in almost every healthy author a great pleasure in seeing others as readers take their book over. And take it on, and make claims about it and have agency in the book. That's part of the delight in seeing your book with marginal notes, and all this crazy stuff that you did not ever think of.

So whether it is in the book or in the workspace, and how you set it up to allow all of those who are doing work to

have equal agency, and encourages them regard who ever walks in the door as part of that public space.

Or you set it up around a dinner table, what I love about long narrow tables is that there is this literal common space and each of you is seated in an identical position, and everything in the middle is not yours or theirs, it is stuff you have to share. So when I say it is an essentially political act, I say that to declare such a space is a political declaration, a horizontal arrangement of power. It is native to many political movements, it is very harmonious in the Occupy movement, and the attempt to occupy public spaces, to radically occupy them was exactly this declaration, "You homeless drunk, you are here on the same term that I am here." We will always have public space, but the politic of it is not what I would call public. In the park across the street, the guy who is homeless cannot drink, I can seat here on my side of the street and drink, because I own the property.

So there is a politics to it, and I think that the politics has very specific allies, particularly right now. And I think it is very important to think economies of art productions, because economies of art productions have been so spectacularly driven by other powers, the power of wealth and patronage.

tout ce qui se trouve au milieu de la table n'appartient à personne, ce sont juste des choses que l'on doit partager. Donc quand je dis qu'il s'agit essentiellement d'un acte politique c'est parce que je pense que ces espaces constituent une déclaration politique, en tant que système de pouvoir horizontal. C'est quelque chose que l'on trouve inscrit dans le code génétique de plusieurs mouvements politiques, on en retrouve l'harmonie dans le mouvement Occupy et dans leurs tentatives d'occupation des espaces publics, cette occupation est une manière radicale de déclarer : « J'existe ici au même titre que toi, l'ivrogne sans-abri, selon les mêmes codes et les mêmes règles. » Il y aura toujours des espaces publics mais la politique liée à ces espaces n'est pas exactement ce que j'appellerais publique. Dans le jardin d'en face, les sans-abris n'ont pas le droit de boire alors que moi je peux m'asseoir de mon côté de la rue et boire autant que je veux parce que je suis sur une propriété privée.

Ces questions sont politiques et je pense que chacun des camps a ses alliés spécifiques, en particulier par les temps qui courent. Je pense qu'il est important de critiquer le modèle économique de la production artistique actuelle, parce qu'il suit des logiques qui sont extraordinairement influencées par d'autres pouvoirs, comme l'argent ou le clientélisme.

A chaque fois que quelqu'un me dit vouloir monter un studio, je passe pas mal de temps à dénigrer les bourses et les subventions qu'il pourrait obtenir. Je le fais parce que j'aimerais que personne ne compte sur ce type de revenu.

Je veux les forcer à vendre leurs livres à un prix qui leur permette de rémunérer leur travail. Dans le monde de l'art les gens ont l'habitude de vendre des livres à dix ou quinze dollars ce qui couvre uniquement le coût de la matière première. Ils pensent qu'ils n'ont pas besoin d'être payé pour leur travail. Mais je pense qu'il faut évaluer correctement la valeur de son travail en toute circonstance et demander à être payé en conséquence. Si nous ne le faisons pas, nous érigeons des barrières entre nous et ceux qui ne peuvent pas se permettre le luxe de faire don de leur travail. Il existe donc tout un éventail de pressions politiques inhérentes aux outils que nous avons mis en place. Car nous voulons que cet outil soit quelque chose auquel tout le monde puisse jeter un œil et se dire qu'il pourrait l'utiliser. Et si cela arrive c'est signe qu'on est en train d'atteindre notre objectif, parce que cela démontrerait que ces pratiques qui sont profondément ancrées dans le local sont lisibles par tous. ■

(Cet entretien a été réalisé en anglais, et traduit par Luis Dias de Carvalho)

Each time we get new people interested in having a studio, I spend quite a little bit of time belittling their grants and their subsidies, trying to get everybody to not have subsidies. Forcing them to price the book so it pays for their labor. A common habit in the art world is to sell books for ten dollars or fifteen dollars because that is what they cost materially, and say "I don't need to be paid for my labor". It is a great service to assert the value of your labor all the time, and to ask to be paid for it. If you don't do that you present quite a barrier for those who can't afford the luxury of giving away their labor. So there is a whole range of political pressures that lie behind the tool, and most of them drive right back down to the fact that it is a tool everybody should look at and say, "I could use that." And if that happens, then it is succeeding because it shows that these intensely local things are legible. ■

All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand

1. Matthew Stadler at/à Yale University, for the conference/pour la conférence “The Ends of the Book: Authors, Readers, Public Spaces,” 2011.
2. Antonia Pinter & Patricia No at/à Publication Studio Portland. Publication Studio Portland.
3. Publication Studio Portland.
4. Lisa Robertson and Matthew Stadler (eds.), *Revolution: A Reader*, Paris & Portland, Paraguay press & Publication Studio, 2012. 1160 pp.
5. Publication Studio Portland.
6. Books printed in July 2012 at Publication Studio Portland. Des livres de Publication Studio imprimés en Juillet 2012.

Matthew Stadler is the second of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefebvre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence.

Matthew Stadler est le deuxième zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefebvre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefebvre.net

www.antoinelefebvre.net

www.artlibre.org

Filip Noterdaeme



1.

J'ai rencontré Filip Noterdaeme alors que je venais d'arriver à New York, en visitant les galeries de Chelsea. J'ai vu un petit attroupement et je suis allé voir de plus près. Lorsque j'ai vu Noterdaeme derrière son petit stand du Homeless Museum, j'ai tout de suite reconnu ce projet dont j'avais eu connaissance dans le cadre des séminaires d'Art&Flux. Le courant est très vite passé, notamment car nous sommes tous les deux de grands amateurs du travail de Marcel Broodthaers. J'ai par la suite publié trois livres de lui. Cet entretien a lieu au moment où il cherchait un éditeur pour son livre *The Autobiography of Daniel J. Isengart* publié depuis chez Outpost 19.

Cet entretien a été réalisé dans son appartement, qui fut pendant longtemps une installation parodiant un musée, intitulée *HOMU Brooklyn*. Malheureusement, je ne l'ai jamais vue puisqu'il l'a décrochée début septembre

I met Filip Noterdaeme when I had just arrived in New York, while visiting the Chelsea galleries. I saw a small crowd and I went to get a closer look. When I saw Noterdaeme behind his little Homeless Museum booth, I immediately recognized this project I had heard about before. We got along very fast, especially since we're both big fans of the work of Marcel Broodthaers. I subsequently published three books by him. This interview took place when he was looking for a publisher for his book *The Autobiography of Daniel J. Isengart* published since then by Outpost 19.

This interview was conducted in his apartment, which was for many years an installation entitled *Homu Brooklyn* parodying a museum. Unfortunately, I've never seen it since he took it down early September 2011 after a water damage

caused by Hurricane Irene. Noterdaeme starts talking without questions before he changes his mind and eventually asks me to question him.

June 5, 2012, 3:14 p.m., at Filip Noterdaeme's, 172 Clinton Street, Brooklyn, New York, USA.

FN: There is a thing that has always interested me, it is the inside and the outside, what happens inside is not what is happening outside. I have always tried to create a bridge between the two, or exposing one to the other. I feel I'm trying to relive it through other institutions than diplomacy, which I know well because my father was a diplomat. I've always been a little child who looks both inside and outside. I am trying to always have a questioning look, not just an accusing glance, to see how people act differently when they are performing. It is always a fairly dramatic and quite comical to search for the differences, to underscore them, to notice them, to mark them. I do not know if I have to speak English or French?

AL: In French, it will prevent me from having to translate it later.

FN: I will do my best, but please ask me questions.

AL: You said you were a child of a diplomat; can you tell us more about your story? How did you come to be the director of the Homeless Museum?

2011 suite à un dégât des eaux après l'ouragan Irene. Noterdaeme commence à parler sans questions avant de se raviser et de me demander de lui en poser.

05 juin 2012, 15h14, chez Filip Noterdaeme, 172 Clinton Street, Brooklyn, New York, USA.

FN : Il y a quelque chose qui m'a toujours intéressé, c'est l'intérieur et l'extérieur, ce qui se passe à l'intérieur n'est pas ce qui se passe à l'extérieur. J'ai toujours essayé de créer un pont entre les deux, ou d'exposer l'un à l'autre. J'ai l'impression que j'essaie de revivre cela à travers d'autre institution que la diplomatie, que je connais bien puisque mon père était diplomate. J'ai toujours été un peu cet enfant qui regarde, à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. J'essaie de toujours avoir un regard interrogateur, pas seulement un regard accusateur ; pour voir à quel point les gens agissent différemment lorsqu'ils sont en représentation. Il y a toujours un aspect assez théâtral et assez comique à voir les différences, à les marquer, les remarquer. Je ne sais pas si je dois parler anglais ou en français ?

AL : En français, cela m'évitera d'avoir à le traduire après.

FN : Je ferais de mon mieux, mais posez-moi des questions.

AL : Vous avez dit que vous étiez enfant de diplomate, pouvez-vous nous en dire plus sur votre histoire ? Comment en êtes vous arrivé à devenir le directeur du Homeless Museum ?

FN : Je suis né en 1965, je suis belge, et j'ai vécu en Europe. J'ai eu une éducation bilingue néerlandais/français. J'ai vécu en Suisse où j'étais dans une école française. Je suis retourné en Belgique puis nous avons vécu à Londres. J'ai alors étudié la philosophie pendant un an, puis j'ai été dans une école d'art. Et à l'âge de 21 ans, j'ai débarqué à New York. Donc je suis maintenant un Européen américain, un Américain européen. Ce qui est constant pour moi, c'est qu'il y a toujours plus d'une langue, plus d'une chose, plus d'une institution, plus d'un seul regard. Les choses deviennent très vite compliquées, ou intéressantes, lorsqu'il y a plus d'une démarche, plus d'une façon de penser, de voir, de concevoir. Donc ce côté schizophrénique définit très bien à la fois mon côté physique et mon parcours intellectuel. J'ai un attrait pour la pensée française et européenne, et en même temps j'ai un attrait pour la culture anglo-saxonne. J'aime l'une et l'autre.

AL : Et la façon dont elles se rencontrent ?

FN : Absolument, la façon dont elles se rencontrent, et la façon dont elles ne se rencontrent jamais. Surtout, car il y a des choses qui se perdent dans la traduction. Des choses qui se gagnent, et des choses qui se perdent.

AL : Que se passe-t-il quand vous arrivez à New York ?

FN : Je vais dans une école d'art, la School of Visual Arts (SVA). C'est l'école de Keith Haring pour donner un exemple.

FN: I was born in 1965, I am Belgian, and I lived in Europe. I had a French Dutch bilingual education. I lived in Switzerland, where I was in a French school. I returned to Belgium and then we lived in London. I then studied philosophy for a year, and then I went to an art school. And at the age of 21, I landed in New York City. So I am now a European American, American European. What has been consistent for me is that there has always been more than one language, more than one thing, more than one institution, more than one look. Things quickly become complicated or interesting, when there is more than one approach, more a way of thinking, of seeing, of conceiving. So this schizophrenic aspect clearly defines both the physical side and my intellectual journey. I have an attraction to the French and European thought, and at the same time I have an attraction to the Anglo-Saxon culture. I love one and the other.

AL: And the way they meet?

FN: Absolutely, how they meet, and how they never meet, especially because there are a lot of things that get lost in translation, things that are won, and things that are lost.

AL: What does happen when you get to New York?

FN: I go to an art school, the School of Visual Arts (SVA). This is the school of Keith Haring to give an example.

AL: And what kind of work do you do at that time?

FN: In this school, there are two options; you are either a painter or sculptor. I arrived in New York with Marcel Broodthaers in my intellectual baggage, and I realize that Marcel Broodthaers means absolutely nothing for my classmates. What I bring adds nothing. There is already a kind of clash. What interests the young artist twenty years ago, is again and again Andy Warhol, who was at that time still alive. It is this rigid scenario that says an artist can be a star; it is the myth that still prevails today. I see very quickly that I am a little set aside, or rather completely, and that feeling led me to create a museum that is defined as being apart. I am the alien, the one who brings the bad news. When you bring Broodthaers, you bring the bad news. So in this school, I create an installation that is a kind of pastiche of Broodthaers called, or something like «The Belgian contemporary art museum.» It was quite a pastiche of Broodthaers's Musée d'art moderne.

AL: That was your first museum?

FN: Yes, but it was an installation museum, it was an artwork museum, it was a Broodthaers museum. What interested me was to test an aesthetic that was not mine. I was quite in the spiral of appropriation. I wanted to test it against another culture, another generation, another time, etc. I was already in a very profound appropriation process. It was

AL : Et quel genre de travail faites-vous à ce moment là ?

FN : Dans cet endroit là, il y a deux options, soit vous êtes peintre, soit vous êtes sculpteur. Moi je débarque à New York avec dans ma valise intellectuelle Marcel Broodthaers, et je me rends compte que Marcel Broodthaers ne veut absolument rien dire pour mes camarades. Ce que j'apporte, n'apporte rien. Il y a déjà là une espèce de clash. Ce qui intéresse le jeune artiste il y a vingt ans c'est encore et toujours : Andy Warhol, qui était à ce moment là encore vivant. C'est ce scénario rigide qui dit qu'un artiste peut devenir une star, c'est le mythe qui prévaut encore de nos jours. Je vois très vite que je fais un peu bande à part, ou plutôt totalement, et ce sentiment m'a poussé à créer un musée qui en soit se définit comme étant à part. Je suis l'étranger, je suis celui qui apporte la mauvaise nouvelle. Quand on apporte Broodthaers, c'est la mauvaise nouvelle. Donc dans cette école, je crée une installation qui est une sorte de pastiche de Broodthaers qui s'appelle « Le musée d'art contemporain belge », ou quelque chose dans le genre. C'était tout à fait un pastiche du musée d'art moderne de Broodthaers.

AL : C'était votre premier musée ?

FN : Oui, mais c'était un musée installation, c'était un musée œuvre d'art, c'était un musée Broodthaers. Ce qui m'intéressait, c'était de tester une esthétique qui n'était pas la mienne. J'étais tout à fait dans l'engrenage de l'appropriation. Je voulais tester cela face à une autre culture, une autre génération, un autre temps, etc. J'avais

déjà une démarche très prononcée d'appropriation. C'était le début de cette idée de créer des œuvres qui ne soient pas seulement des objets d'art, mais plutôt de créer un environnement qui soit une critique, qui mette en évidence les enjeux de la culture, qui montre comment les idées autour de l'art sont engendrées, comment elles sont façonnées. La culture est pour moi quelque chose de malléable. Je me suis retrouvé dans un département de sculpture. Mais ma matière n'était pas la sculpture en soi, mais plutôt la culture et sa malléabilité. Je cherchais à ce moment, jusqu'à quel point on peut représenter une œuvre qui n'est pas la sienne propre, et en même temps, mais c'est là tout le paradoxe de l'appropriation, comment se créer une identité autour d'une autre identité. Ce sont des idées avec lesquelles je jouais déjà, quand j'avais 22, 23, 24 ans. Je suis resté dans cette école pendant deux ans, car j'avais déjà fait deux ans en Europe, et après avoir obtenu un BFA (Bachelor in Fine Arts) à la SVA. En général après les gens font un MFA (Master in Fine Arts), et je me suis inscrit dans une école qui s'appelle Hunter College...

AL : Et cela ne s'est pas bien passé.

FN : Cela s'est bien et mal passé, les deux en même temps. Je me suis bien amusé, mais je me suis fait viré. La question c'est comment et pourquoi ?

AL : Est-ce que vous diriez que vous testiez les limites là-bas ?

FN : J'ai toujours testé les limites. Je me suis surtout rendu compte que à la School of Visual Arts, il n'y avait

the beginning of this idea of creating works that are not only works of art, but rather an environment that is a criticism that highlights the issues around culture, showing how the ideas around are generated, how they are shaped. Culture is for me something malleable. I found myself in a department of sculpture. But my subject was not the sculpture itself, but the culture and its malleability. I was looking at that time, how far we can represent a work that is not his own, and at the same time how to create an identity around another identity, but this is the paradox of appropriation. These are ideas that I was already playing with when I was 22, 23, 24. I only stayed in this school for two years as I had already done two years in Europe, and after earning a BFA (Bachelor in Fine Arts) at the SVA, generally after people make a MFA (Masters in Fine Arts), and I enrolled in a school called Hunter College...

AL: And it did not go well.

FN: That's right and wrong, both at the same time. I enjoyed myself, but I got fired. The question is how and why?

AL: Would you say that you were testing the limits there?

FN: I always tested the limits. I realized that at the School of Visual Arts, there was not much of an issue because it was really a purely commercial school. Whereas Hunter College is a public school, so the stakes are different, it's a different environment. When I was at

Hunter College, I had a job at the Metropolitan Museum as an intern. I started working for this museum, which is an important step for me because for the first time I was inside. I created my own museum, I am interested in the work of Broodthaers largely because of his Musée d'art moderne, and here I am in Le New York museum, a very pompous museum, very dated. And I see it through the angle of the Department of Education, in a representative position, they send me to sell, and indeed our unofficial title was ambassador of the museum. This role as an ambassador, I found it very interesting because it allowed me to see how a large institution like the Met was selling its image and what it meant to be a representative of a museum.

AL: So the Met is your second museum?

FN: A little, but it's not my museum, because I'm just a representative, and it puts me in an awkward position because it is mine and not mine at the same time. I am part of it, even if it is an institution that exists before I arrived, that has a history. Of course there are paintings, even masterpieces, and at this time I am very drawn to the idea of masterpiece. I was searching for the masterpiece when I was at Hunter College. This is the challenge that I threw my teachers, I told them: «I have only one thing left to learn, it is how to make a masterpiece. »

pas beaucoup d'enjeu, car c'était vraiment une école purement commerciale. Alors qu'Hunter College, était une école publique, et donc les enjeux sont différents, c'est un autre milieu. Lorsque j'étais à Hunter College, j'ai eu un boulot au Metropolitan Museum (Met) comme stagiaire, donc j'ai commencé à travailler pour un musée, ce qui est une étape importante pour moi car pour la première fois j'étais à l'intérieur. J'ai créé mon propre musée, je suis intéressé par l'œuvre de Broodthaers en grande partie à cause de son musée d'art moderne, et me voilà dans Le musée de New York, un musée très pompeux, très vieillot. Et je le vois à travers l'angle du département d'éducation, dans une position de représentant, on m'envoie pour vendre, et d'ailleurs notre titre officiel était ambassadeur du musée. Ce rôle d'ambassadeur, je l'ai trouvé très intéressant car il me permettait de voir comment une très grande institution comme le Met vendait son image, et ce que cela signifiait d'être un représentant de ce musée.

AL : Donc c'est votre deuxième musée le Met ?

FN : Un peu, mais ce n'est pas non plus mon musée, car je suis juste un représentant, et cela me met dans une drôle de position, car il m'appartient et ne m'appartient pas à la fois. J'en fais partie, même si c'est une institution qui existe avant mon arrivée, qui a tout une histoire. Bien sûr il y a des œuvres et même des chefs-d'œuvre, et à cette époque, je suis très attiré par la notion de chef-d'œuvre. J'étais à la recherche du chef d'œuvre quand j'étais à Hunter College. C'est le défi que je lançais

à mes professeurs, je leur disais : « Je n'ai plus qu'une seule chose à apprendre, c'est comment faire un chef-d'œuvre. »

AL : Et donc c'est à cause d'un chef-d'œuvre que vous vous êtes fait renvoyer ?

FN : Voilà, c'est à cause de ce chef-d'œuvre, qui est une appropriation de deux œuvres : L'origine du monde de Gustave Courbet, et La trahison des images de René Magritte. Rien que dans le titre La trahison des images, et l'amalgame que j'ai créé, il y a déjà lieu pour un feu d'artifice, pour que quelque chose se passe, se déclenche. On m'a alors accusé de plagiat, et le plagiat, au sein d'une université, c'est ce qui se fait de pire.

AL : Alors que cela se passe après Richard Prince et Sherrie Levine ?

FN : Absolument, l'œuvre est de 1991, dans le catalogue raisonné j'ai fait une erreur en disant que c'était en 1992. Donc c'est très bien il y aura un errata.

AL : Il y aura une version revue et corrigée !

FN : Non, non, non, au contraire il faudrait insérer un errata. Il n'y a pas de catalogue raisonné sans errata. Ce n'est pas possible, donc c'est parfait.

Même aujourd'hui Richard Prince dans un article du New York Observer, est traité de court jester, c'est à dire le bouffon de la cour. Et le fait qu'on le poursuive en justice, et qu'il doive faire face aux juges et expliquer son œuvre fait partie de sa démarche et de son œuvre. Le fait d'avoir été pris

AL: So it's because of a masterpiece that you were dismissed?

FN: That's because of this masterpiece, which is an appropriation of two works: The Origin of the World by Gustave Courbet, and The Treachery of Images by René Magritte. Just the title The Treachery of Images, and the amalgam that I created, there is already a place for fireworks, something is going on, something is triggered. Then they accused me of plagiarism, and plagiarism is the worst thing within a university.

AL: This is happening years after the works of Richard Prince and Sherrie Levine?

FN: Absolutely, the work is dated 1991 in the Catalogue Raisonné I made a mistake by saying it was in 1992 so it's very good there will be an erratum.

AL: There will be a revised and corrected version!

FN: No, no, no, on the contrary an erratum should be inserted. There is no catalog raisonné without an erratum. It is not possible, so it's perfect.

Today Richard Prince is still called a court jester in an article in the New York Observer. And the fact that he is sued and that he has to face the judges and explain his work is part of his approach and his work. Having been caught and all that followed, is as important to me as the work itself. The work has only set off a chain of events that highlighted an entire sys-

tem of authority. And what interested me was to see how within an institution, we can create a situation that endangers the authority of the institution. And in fact, it is very clear that once the pariah has been spotted, he must be excluded. And in this academic institutional system, it takes the form of an accusation, followed by a kind of mock trial and the exclusion. Once again I found myself in the position of being the one who stands alone, the outsider. Again, I started thinking about the place of the artist that challenges in a society that is supposedly a permissive society. These are the ideas that have inspired me to create this homeless museum.

AL: Did the creation of this masterpiece play a trigger role as a first step in the history of your future museum?

FN: That's true, but at the same time when I was at Hunter College, I was already playing a character. I introduced myself, not as Filip Noterdaeme's but under another name, an invention a creation. I creating a confusion with games and people, the teachers were very embarrassed and wondering,» Who is this guy? «One day one of my teachers wrote me an appreciation:» He is either a con artist, or a genius.» No answer to this question so far. Obviously I was neither one nor the other, the question is open.

AL: It should be noted here that this alter ego was called...

FN: ... Marcellus Wasbending-Ttum was therefore the author of the so-called masterpiece. (Laughter)

AL: And you walked in Hunter College dressed as a hunter!

en flagrant délit, et tout ce qui a suivi, est tout aussi important pour moi que l'œuvre elle-même. L'œuvre n'a fait que déclencher un engrenage qui a mis en évidence tout un système d'autorité. Et ce qui m'a intéressé, c'était de voir comment à l'intérieur d'une institution, on peut créer une situation qui mette en danger l'autorité de l'institution. Et dans les faits, il est très clair qu'une fois que le paria a été repéré, on doit l'exclure. Et dans ce système là d'une institution universitaire, c'est l'accusation, suivi d'une espèce de faux tribunal, puis de l'exclusion. Encore une fois je me retrouvais dans la situation d'être celui qui fait bande à part, d'être à l'extérieur. Encore une fois, j'ai déclenché une réflexion sur la place de l'artiste qui met en question dans une société, qui est soi-disant une société permissive. Voilà les idées qui m'ont poussé à créer ce musée sans-abri.

AL : Est-ce que la création de ce chef d'œuvre n'a pas joué un rôle d'élément déclencheur, de premier événement dans l'histoire de votre futur musée ?

FN : C'est vrai, mais en même temps, quand j'étais à Hunter college, je jouais déjà un personnage. Je me présentais, non pas comme Filip Noterdaeme, mais sous un autre nom, une invention, une création. J'embrouillait les jeux et les gens, les professeurs étaient très confus et se demandaient : « Mais qui est ce type ? » Un jour un de mes professeurs m'a écrit comme appréciation : « Soit c'est un arnaqueur, soit c'est un génie. » Pas de réponse à cette question jusqu'ici. Il est évident que je n'étais ni l'un ni l'autre, la question est ouverte.

AL : Il faut préciser ici que cet alter ego s'appelait...

FN : ...Marcellus Wasbending-Ttum qui était donc l'auteur de ce soi-disant chef-d'œuvre. (Rire)

AL : Et vous vous promeniez dans Hunter college déguisé en chasseur !

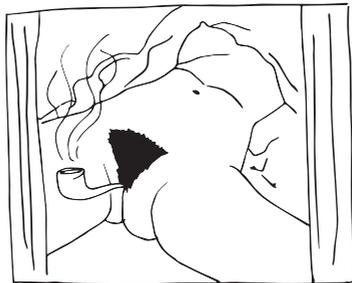
FN : Oui il y avait là un jeu d'esprit, de mot, qu'ils n'ont pas vraiment apprécié.

AL : Ils n'avaient pas énormément d'humour ?

FN : Le pire pour moi, ce n'est pas vraiment l'humour, c'est plutôt qu'ils n'avaient pas une connaissance très prononcée de l'art contemporain et de ses développements. Une institution doit se prendre au sérieux, c'est clair. Mais le sérieux n'y était pas pour moi, dans la mesure où les démarches contemporaines de Levine et de Prince, et de bien d'autres, Andy Warhol et Duchamp, n'étaient pas du tout absorbées ou intégrées dans leur manière de penser. Et je dirais que là ils ont fait défaut, et ce qui m'amusait c'était de le montrer. Pas d'une façon bureaucratique, en utilisant leur langage, mais à travers la création d'un personnage, et d'une œuvre fictive.

AL : En dehors de la création du « chef d'œuvre » du Homeless Museum, quels ont les différents événements qui ont menés à la création du HOMU Brooklyn ?

FN : Après Hunter college, je me suis un peu retrouvé à la rue, je n'avais plus d'institution, c'est ce qui m'a poussé à créer ma propre institution. J'ai conti-



2.

FN: Yes there was a mind game, word game here, that they have not really enjoyed.

AL: They did not have a lot of humor?

FN: The worst for me is not really humor, it's that they did not have a very deep knowledge of contemporary art and its developments. An institution must take itself seriously, that's clear. But seriousness was not there for me, insofar as contemporary approaches such as Levine's and Prince's, and many others, Andy Warhol and Duchamp, were not absorbed or integrated into their thinking. And I would say that there they have been lacking, and what fun it was for me to show it. Not in a bureaucratic way, using their language, but through the creation of a character, and a fictional work.

AL: In addition to the creation of the «masterpiece» of the Homeless Museum, what are the different events that led to the creation of Homu Brooklyn?

FN: After Hunter College, I found myself somewhat on the street, I did not have an institution, that's what inspired me to make my own institution. I continued to work at the Met, then I went from the Met to the Guggenheim, where I still work. It is clear that I have great respect for the art and its institutions and at the same time, I also wanted to create an institution that allows me to express my own feelings regarding these institutions. I also wanted to create a place that allows me to take a critical look by acting on my own field, but also create an institution that does not exist. It's one thing to take a critical look, but it is quite another to create something which others can look critically, it is like stripping yourself bare. The stakes are higher, and perhaps more interesting too. These issues are still present, they define the homeless museum, which is not something done, but something that is being done, and coming undone and redone. It's a bit of a gamble.

So what prompted me to create it? There are several things. Let's take things step by step: I created the museum in 2005, just after the reopening of the MoMA after its renovation. The MoMA reopens at that time with an admission of 20\$, mine is 0\$. The MoMA has a collection worth millions; I have a collection called The Zero Dollar Collection. This allowed to create a dialogue between the great museum of modern art, and the tiny, almost nothing Homeless Museum, a museum that was created backwards.

nué à travailler au Met, je suis passé du Met au Guggenheim, où je travaille encore. Il est clair que j'ai un grand respect pour l'art et ses institutions et en même temps, j'ai aussi voulu créer une institution qui me permette d'exprimer mes propres sentiments vis-à-vis de ces institutions. Je voulais aussi créer un lieu qui me permette à la fois de jeter un regard critique en agissant sur mon propre terrain, mais aussi créer une institution qui n'existe pas. C'est une chose de porter un regard critique, mais c'en est une autre de créer quelque chose sur lequel d'autres peuvent jeter un regard critique, c'est une mise à nu. Les enjeux sont plus grands, et peut-être plus intéressants aussi. Ces enjeux sont toujours présents, c'est ce qui définit pour moi le musée sans-abri, ce n'est pas quelque chose de fait, mais quelque chose qui se fait, et qui se défait et se refait. C'est un peu un pari.

Alors qu'est-ce qui m'a poussé à le créer ? Il y a plusieurs choses. Prenons les choses point par point : j'ai créé le musée en 2005, juste après la réouverture après travaux du MoMA. Le MoMA rouvre à ce moment avec un prix d'entrée de 20 \$, le mien, par contre, c'est 0 \$. Le MoMA a une collection qui vaut des millions, j'ai une collection qui s'appelle The zero dollar collection. Cela permettrait de créer un dialogue entre le grand musée d'art moderne, et le tout petit, le presque rien Homeless Museum, qui est un musée qui a été créé à rebours.

AL : Car au moment où vous le créez en 2005, il n'est pas dans la rue ?

FN : Non, il est chez moi. Mais avant qu'il soit chez moi, j'ai fait appel à des

institutions, par exemple le Guggenheim pour lequel je travaillais, en leur demandant si il était possible de squatter leur toit pour installer cette espèce d'anti-musée.

AL : Évidemment ils vous ont répondu oui ? (Rire)

FN : Bien sûr c'était merveilleux. (Rire)

AL : Mais vous avez préféré le faire chez vous ?

FN : Comme ils n'ont pas répondu, je me suis dit que je voulais tout de même créer un lieu, donc bien sûr, Broodthaers est revenu à mon esprit. Et là encore une fois j'ai pu tester la formule Broodthaers, mais d'un angle différent. Mais pas si différent, car il dit clairement que ce qui définit l'art, la constante depuis le XIXe siècle, c'est la transformation de l'art en marchandise. Or on est encore dans cette problématique, et on ne s'en sort jamais. J'ai donc créé un musée à rebours qui est devenu avec le temps musée tout court. Jusqu'au moment où à l'occasion d'une ouverture du musée, mon propriétaire m'a demandé d'arrêter d'accueillir du public, ce qui m'a obligé à repenser la chose, et je me suis encore une fois retrouvé expulsé.

AL : De votre propre maison !

FN : Et de ma propre institution, pour atterrir dans la rue. Je me retrouve maintenant depuis 2007, comme un vagabond. Mon institution n'a donc pas de lieu fixe, sa devise est en anglais : « Homelessness begins at home »

AL: Because at the time you create it in 2005, it is not in the street?

FN: No, it is my home. But before it was at my place, I called upon to institutions, such as the Guggenheim for which I worked, and I asked them if it was possible to squat their roof to install this kind of anti-museum.

AL: Of course they said yes? (Laughter)

FN: Of course it was wonderful. (Laughter)

AL: But you chose to do it at home?

FN: As they did not respond, I thought I still wanted to create a place, so of course, Broodthaers came back to my mind. And here again I tested his method, but from a different angle. But not so different as he clearly says that what defines art, consistently since the nineteenth century, is the transformation of art into a commodity. But we are still in this issue, and no one ever comes. So I created a backwards museum which afterwards became just a museum. Until the moment when, at the occasion of an opening of the museum, my landlord asked me to stop welcoming public, which has forced me to rethink the thing, and I found myself once again expelled.

AL: From your own home!

FN: And from my own institution, to land in the street. I now find myself since 2007, as a vagabond. My institution has no fixed place, its motto is in English: «Homelessness Begins at Home.»



3.

There is also: «We never settle down,» which means both, «We never make concessions» and «We never settle.» These are mottos that came afterwards, but one thing that is consistent in my artistic approach is to let outside forces dictate or guide. There are several examples, the backwards museum; it's more or less a reaction to, against, a phenomenon. At the moment we are speaking about, it was the owner who expelled it. I could have shut down or rethink completely the thing, tell me that I could find another place.

AL: There is always a part of your work that is not yours, as in appropriation. In your work, there is always an uncertain part that is left to chance.

FN: And that uncertainty really is the appeal of what I do now in the street. Where all the focus is on the visitor and its interaction with the character of museum director I play. I actually imitate the museum, I PR with Florence

AL : Ce qui veut dire : « Le sans-abrisme commence à la maison. »

FN : Il y a aussi : « We never settle down », ce qui veut à la fois dire : « Nous ne faisons jamais de concessions » et « Nous ne nous installons jamais. » Ce sont des devises qui sont venues après coup, mais une chose qui est une constante dans ma démarche artistique c'est de laisser les forces extérieures la dicter ou la guider. Il y a plusieurs exemples, le musée à rebours, c'est plus ou moins une réaction à, vis à vis, d'un phénomène. Au moment dont nous parlons, c'est le propriétaire qui m'expulse. J'aurais pu fermer boutique ou repenser la chose entièrement, me dire que je pouvais trouver un autre lieu.

AL : Il y a donc toujours une partie de votre travail qui ne vous appartient pas, comme dans l'appropriation. Dans ce que vous faites, il y a toujours une partie incertaine qui est laissée au fruit du hasard.

FN : Et cette incertitude est vraiment devenu l'attrait dans ce que je fais maintenant dans la rue. Où toute l'attention est portée sur le visiteur et son interaction avec le personnage de directeur de musée que j'incarne. En fait j'imité le musée, je fais des relations publiques avec Florence Coyote, ma directrice des relations publiques.

Mais d'une façon tellement exigeante et absurde, puisqu'au fond, ces grands musées sont devenus des marques, et une marque ne peut exister que par la publicité.

AL : Oui, dans votre musée, il n'y a quasiment pas d'art, il n'y a que la défense d'une marque.

FN : Mais tout cela est personnifié. Dans le monde de l'art, c'est habituellement fait par des intermédiaires soi-disant professionnels. Mais moi je suis incompétent, et cette incompétence est ce qui me pousse à créer des liens avec un public, ou à me forger un public. Et c'est le public pour moi qui porte le fardeau de cette institution qui devient au fur et à mesure de plus en plus immatérielle. L'objet, la collection, l'architecture, est presque invisible et aléatoire, mais c'est dans le rapport avec le public que se crée quelque chose.

AL : C'est donc le public qui fait l'œuvre. Diriez-vous comme Duchamp que c'est le regardeur qui complète le tableau ? Votre musée n'existe pas s'il n'a pas de visiteur ?

FN : C'est très Duchampien, dans le sens où il dit que l'art est un rendez-vous, et qu'il ne faut pas le manquer. Ça finit et ça commence là.

AL : Une question qui me paraît importante dans votre travail, c'est le rapport que vous entretenez avec les musées, avec les gens qui les peuplent, pas les visiteurs, les autres, ceux du monde de l'art ? Car votre travail est très critique, mais allez-vous vers le monde de l'art à d'autres moments ? Ou ne faites-vous que l'observer ?

Coyote, my director of public relations. But in such a demanding and absurd way, because these large museums have become trademarks and a brand can exist only by advertising.

AL: Yes, in your museum, there is almost no art, all there is the defense of a trademark.

FN: But all of this is personified. In the art world, this is usually done through intermediaries, so-called professionals. But I am incompetent and this incompetence is what builds relationships with an audience, or builds an audience. And the public carries the burden of this institution, which is progressively more and more immaterial. The object, collection, architecture, is almost invisible and random, but it is the relationship with the public that creates something.

AL: So it's the public who makes the artwork. Would you say like Duchamp that it is the viewer who completes the picture? Your museum does not exist unless it has a visitor?

FN: It's very Duchampian; in the sense that he said that art is a rendezvous, that we should not miss it. It ends and it starts there.

AL: One question that seems important to in your work, is the relationship you have with museums, with the people who inhabit them, not only the visitors, but the others, those of the art world? Your work is very critical, but are you going towards the art world at other times? Or do you simply observe?

FN: I use techniques from the world of art. What I do can be defined with the concepts from the world of art: relational aesthetics, appropriation. These are techniques that I use, I did not invent them, but I use them. Everything I do is informed by the art world, but is not addressed exclusively to the world of art, for me it's very important, I still work as a representative. I am an artist, but I try to open this museum to everyone. It is homeless because it is open. The difference with the museum home in Brooklyn, is that it revolved around a very private eye, mine. While in the street the museum of a single person, it is the museum of all, that's what interests me the most. The idea is to test the art world against...

AL: ... the rest of the world.

FN: And to see how difficult it is to create links.

AL: That was the theme of the exhibition organized by the artist Eric Doeringer I like the art world, and the art world likes me in which you participated?

FN: Yes, we are here in a situation where an artist plays the role of curator, uses an art institution to try to create a conversation between two worlds. I like the art world, and the art world likes me, but does the art world care? This is the pending issue, I do not know, I do not have the answer, the answer is rather we artists. And why, when we are trying to create conversations, each of these attempts results in a long silence. The art world seems very repressive to me. This is my personal experience.

FN : J'emploie les techniques du monde de l'art. Ce que je fais peut être défini avec les concepts du monde de l'art : l'esthétique relationnelle, l'appropriation. Ce sont des techniques que j'emploie, que je n'ai pas inventé et que je pratique. Tout ce que je fais est informé par le monde de l'art, mais ne s'adresse pas exclusivement au monde de l'art, pour moi c'est très important, je fais encore œuvre de représentant. Je suis un artiste, mais j'essaie d'ouvrir ce musée à tout le monde. Il est sans-abri parce qu'il est ouvert. La différence avec le musée chez moi à Brooklyn, c'est que c'était un musée qui gravitait autour d'un regard très privé, le mien. Tandis que dans la rue, ce n'est plus le musée d'une seule personne, c'est le musée de tout le monde, c'est ce qui m'intéresse le plus. L'idée c'est de tester le monde de l'art contre...

AL : ...le reste du monde.

FN : Et de voir à quel point il est difficile de créer des liens.

AL : C'était le thème de l'exposition organisé par l'artiste Eric Doeringer I like the art world, and the art world likes me (J'aime le monde de l'art et le monde de l'art m'aime) à laquelle vous avez participé ?

FN : Oui, nous sommes là dans une situation où un artiste joue le rôle de curateur, et fait appel à une institution d'art pour essayer de créer une conversation entre deux mondes. I like the art world, and the art world likes me, but does the artworld care ? (J'aime le monde de l'art et le monde de l'art m'aime, mais est-ce que le monde de l'art en a quelque chose à faire ?) C'est

la question en suspens, je ne sais pas, je n'ai pas la réponse, la réponse c'est plutôt nous les artistes. Et pourquoi, parce qu'on essaie de créer des conversations, et chacune de ces tentatives abouti à un long silence. Le monde de l'art me semble très répressif. C'est mon expérience personnelle.

AL : Derrière une façade de permissivité et de grande tolérance, parmi les gens de culture, en vérité, c'est comme ailleurs, chacun protège son pré carré ?

FN : Malheureusement c'est ce que j'ai observé avec quelques rares exceptions qui me donnent quand même un peu d'espoir. Ce que j'essaie, c'est de tester pour voir si ce monde là a une résonance en dehors. Je fais donc appel à la fois à l'art, mais aussi à la philosophie, à la poésie, pour me soutenir dans cette démarche qui est quasi impossible. Je dois être ingénieur, je dois créer des ponts qui n'existent pas, je dois créer un langage qui n'existe pas. Mais ce qui est aussi très excitant, c'est de m'éloigner des limites du monde de l'art. Je suis encore en train de tester les limites du monde de l'art, et pour le faire, il faut aller à l'extérieur, il faut quitter la maison-mère. Et c'est là que je me retrouve encore une fois : seul. Mais il y a des précédents, il y a Robert Bresson qui dans les années 1960 crée un film où on l'interroge sur son œuvre. Tout cela a évidemment été écrit, scénarisé et il termine en disant : « Je suis seul. » Il le dit avec un clin

AL: Behind a facade of permissiveness and tolerance among people of culture, the reality is that as elsewhere, everyone is protecting its own backyard?

FN: Unfortunately this is what I have observed with some rare exceptions that give me still a little hope. What I'm trying is to test, to see if that world has resonance outside. I appeal to both art and philosophy, to poetry, to support me through this process that is almost impossible. I have to be an engineer, I have to build bridges that do not exist, and I need to create a language that does not exist. But what is very exciting is to get away from the boundaries of the art world. I'm still trying to test the limits of the art world, to do so, you must go outside, you have to leave the mother-house. And that's where I find myself once again: alone. But there are precedents, Robert Bresson who in the 1960s created a movie where he is asked about his work. All this has obviously been written, scripted and he ends by saying: «I am alone.» He said it with a wink, but it's still tragic. And I'm here, I'm not Bresson, but I find myself without the support of the world of art, the only support I have are intellectuals supports who obviously are the only real support. It is the work of Walt Whitman who said, «I make appointments with all, and I will not have a single person slighted or left away,» In these intellectuals supports, there is Walt Whitman, Benjamin Thoreau, in the United States, among French intellectuals Emmanuel Levinas and his thoughts on the other.



4.

AL: And Gertrude Stein?

FN: I am well surrounded, there is also Hannah Arendt, but I tell myself, it's hard to realize that an approach, which from my own point of view is very interesting, does not receive any support from a world that, at first glance, should be open to such an approach.

AL: Isn't it just because you are not selling anything?

FN: Good question. Answer: it may be that simple, but that does not help me. It is clear that there has been a constant since Broodthaers, it is the artwork as a commodity, and this constant is the only authority.

d'œil, mais c'est quand même tragique. Et j'en suis là, je ne suis pas Bresson, mais je me retrouve sans le soutien du monde de l'art, les seuls soutiens que j'ai sont des soutiens intellectuels qui évidemment sont les seuls vrais soutiens. C'est l'œuvre de Walt Whitman qui dit : « I make appointments with all, and I will not have a single person slighted or left away », Je prends avec tous rendez-vous, et je ne saurais admettre qu'aucun se voie humilié ou rejeté. Dans ces soutiens intellectuels, il y a Walt Whitman, Benjamin Thoreau, aux États-Unis, et chez les intellectuels français il y a Levinas et ses réflexions sur l'autre.

AL : Et Gertrude Stein ?

FN : Je suis bien entouré, il y a aussi Hanna Arendt, mais je me dis quand même, que c'est difficile de se rendre compte qu'une démarche qui de mon propre point de vue est très intéressante ne reçoive aucun soutien d'un monde qui à première vue devrait être ouvert à une telle démarche.

AL : N'est-ce pas tout simplement parce que vous ne vendez rien ?

FN : Bonne question. Réponse : c'est peut être aussi simple que cela, mais cela ne m'arrange pas. C'est clair qu'il y a une constante depuis Broodthaers, c'est l'œuvre d'art comme marchandise, et cette constante est la seule autorité.

AL : Encore plus aux États-Unis. En France, un artiste peut survivre, ou au moins montrer son travail sans rien vendre, mais ici, est-ce que cela ne fonctionne pas encore plus autour de l'argent ?

FN : Oui, certainement, mais aux États-Unis tout est « plus », pour le meilleur et le pire. Je suis très heureux de pouvoir enseigner pour gagner ma croute...

AL : Plutôt que de faire des croutes ?

FN : Donc cela me donne une grande liberté, pour laquelle je travaille. Mais je vois bien que parce que je n'ai pas mis d'étiquette avec un prix, que mon œuvre est gratuite, elle ne dépend que d'une chose : l'attention de l'autre. Et comme Simone Weil l'a dit, « l'attention est la forme la plus pure et la plus rare de la générosité ». C'est de cela qu'est faite cette œuvre, donc on ne peut pas y mettre un prix, car le prix c'est la vie, c'est le prix de la vie. Quand on parle de poésie, on n'a aucun problème à regarder l'œuvre d'un poète sans parler d'argent. Alors qu'on a de grands problèmes à évaluer la valeur de l'œuvre d'un artiste plasticien sans la dimension de l'argent. Le problème n'est ni du côté de l'artiste ou du poète, c'est plutôt du côté de cette société qui ne comprend pas le vrai sens de la valeur de l'œuvre, qui pour moi transcende tous les aspects pratiques d'une société.

AL: Even more in the United States. In France, an artist can survive, or at least show his work without selling anything, but it seems that here in New York everything revolves around money?

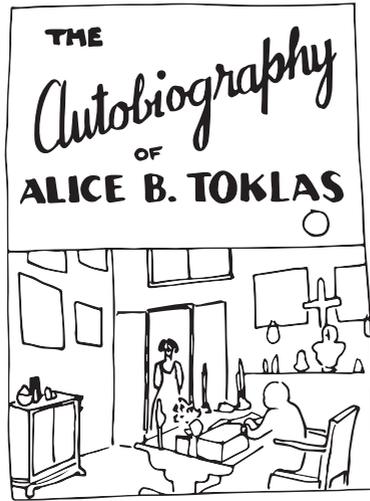
FN: Yes, certainly, but in the United States, everything is «more» for better or worse. I am very happy to teach to earn my crust (croûte)...

AL: Rather than making daubs (croûtes)?

FN: So this gives me a lot of freedom, for which I work. But I can see that because I did not put a label with a price, because my work is free, it only depends on one thing: the attention of the other. And as Simone Weil said, «Attention is the purest and rarest form of generosity.» That is what this work is made of, therefore we cannot put a price because the price is life, it is the price of living. When we talk about poetry, we have no problem looking at the work of a poet without talking about money. While we have major problems in assessing the value of the work of a visual artist without the dimension of money. The problem is not on the side of the artist or poet, it is more toward a society that does not understand the true meaning of the value of the work, which for me transcends all the practical aspects of a society.

AL: You've been writing The Autobiography of Daniel J. Isengart*, which is an appropriation of The Autobiography of Alice B. Toklas by Gertrude Stein. In this

5.



book, like Stein, you tell your life from the perspective of your companion. Are these the thoughts that you wanted to express in this autobiography, or is it something else? Should it to be understood as an extension of the Homeless Museum?

FN: It is an extension, but at the same time it is clear to me, that it is a way to create a dialogue, to discuss, it is a way to communicate. I wanted to write an autobiography, but backwards, it is also a work of appropriation, it is consistent with my artistic approach. It is part of the museum, since I am the author, I am also the director, I describe my approach, the origins of the museum, but it is also a fiction.

AL: How is it a fiction?

FN: For me, everything related to writing is fiction. I was asked why I was talking

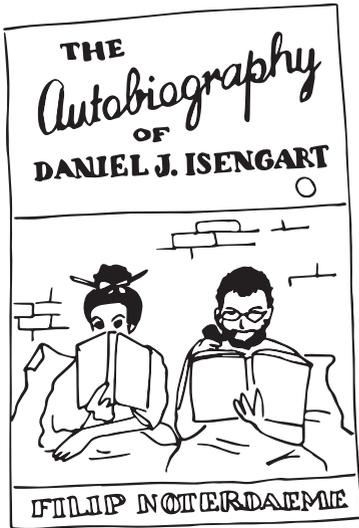
AL : Vous venez d'écrire *The autobiography of Daniel J. Isengart* qui est une appropriation de *The autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein. Dans ce livre, comme Stein, vous racontez votre vie du point de vue de votre compagnon. Est-ce que ce sont ces réflexions-là que vous vouliez exprimer dans cette autobiographie, ou est-ce encore autre chose ? Est-elle est à comprendre comme une extension du Homeless Museum ?

FN : C'est une extension, mais en même temps c'était clairement pour moi une façon de créer un dialogue, de discuter, c'est une façon de communiquer. Je voulais écrire une autobiographie, mais à rebours, c'est également une œuvre d'appropriation, c'est dans ma démarche. Elle fait partie du musée, puisque j'en suis l'auteur, je suis aussi le directeur, j'y décris ma démarche, les origines du musée, mais c'est aussi une fiction.

AL : En quoi est-ce une fiction ?

FN : Pour moi, tout ce qui touche à l'écrit est de la fiction. On m'a demandé pourquoi je parlais du musée comme d'une fiction, et j'ai répondu que tout musée est une fiction. Le Met, le Louvre, ce sont des créations, ce sont des fictions. Il y a une structure, une bureaucratie, une hiérarchie, mais ce sont toutes des inventions humaines, à partir de rien. Maintenant l'on oublie, c'est un fait accompli, on dit : « J'ai été au Louvre » mais le Louvre c'est une invention.

AL : Est-ce que pour finir vous pourriez nous dire si vous avez des idées pour votre prochain musée. Nous



6.

about the museum as a fiction, and I said that every museum is a fiction. The Met, the Louvre, they are creations, they are fictions. There is a structure, a bureaucracy, a hierarchy, but these are all human inventions, from scratch. Now we forget, it's a done deal, it says: «I was at the Louvre,» but the Louvre is an invention.

AL: Can you tell us if you have any ideas for your next museum? We have followed the history of all your museums: the first was a pastiche of Broodthaers and the Met, the Guggenheim, the Homu Brooklyn, the Homeless Museum in the street. What evolution do you see? You said you removed a lot of things to go from Homu Brooklyn to the street. Is there anything left to remove? Or add?

FN: I do not know. I think with this biography, written at 45, I'm not at the end of my life, at least I hope. With the Cat-log-raisin-a* (Catalogue Raisonné), which is a kind of joke, these are indications that suggest that I want to close up shop. I do not know if it will be another book, another museum. My situation is precarious at the moment. That's why I love this little quirk of Robert Bresson that I might be appropriating. I got to a point where I do not know anything anymore. ■

avons suivi l'histoire de tout vos musées : le premier qui était un pastiche de Broodthaers, puis le Met, le Guggenheim, le HOMU Brooklyn, le Homeless Museum dans la rue. Quelle évolution voyez-vous ? Vous disiez avoir enlevé beaucoup de choses pour passer du HOMU Brooklyn à la rue, pouvez-vous encore enlever des choses ? ou en rajouter ?

FN : Je ne sais pas. Je pense qu'avec cette biographie, écrite à 45 ans, je ne suis pas à la fin de ma vie, enfin j'espère. Avec le catalogue raisonné qui est une espèce de farce, ce sont des indications qui laissent croire que j'ai envie de fermer boutique. Je ne sais pas si ce sera un autre livre, un autre musée. Ma situation est précaire en ce moment. C'est pour cela que j'aime ce petit caprice de Robert Bresson que je vais peut-être m'approprier. Je suis arrivé à un moment où je ne sais plus rien. ■

All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand.

1. Filip Noterdaeme, *Homeless Museum*, 10/09/2011, Chelsea, New York.
2. Marcellus Wasbending-Ttum (Filip Noterdaeme), *Self-Portrait, orlou The Pussy Painting*, oil on canvas/ huile sur toile, 52,5 x 72,5 cm, Homeless Museum, New York, 1992.
3. Florence Coyote, Homeless Museum, 10/09/2011.
4. Filip Noterdaeme, Homeless Museum, New York Art Book Fair, 28/09/2012.
5. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt, Brace & Howe, 1933. 310 pp.
6. Filip Noterdaeme, *The Autobiography of Daniel J. Isengart*, New York, Outpost19, 2013. 368 pp.

Filip Noterdaeme is the third of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefevre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence.

Filip Noterdaeme est le troisième zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefevre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefevre.net

www.antoinelefevre.net

www.artlibre.org

Bettina Funcke



1.

J'ai rencontré Bettina Funcke lorsqu'elle était invitée à présenter le travail qu'elle a réalisé pour documenta à NYU. Nommée directrice des éditions pour la 13ème édition, dOCUMENTA (13), elle s'est occupée des trois volumes du catalogue : The guidebook, celui qui ressemble le plus à un catalogue d'exposition, The logbook, qui raconte le travail préparatoire réalisé par les commissaires, et The book of books qui réunit les 100 carnets du projet 100 notes/100 thoughts.

C'est ce projet qui va nous intéresser particulièrement ici puisqu'il partage de nombreux points communs avec LBF. L'idée principale derrière le projet 100 notes/100 thoughts est que la documenta ne dure pas 100 jours, la durée de la manifestation, mais cinq ans, la durée entre deux éditions. La commissaire générale, Carolyn Christov-Bakargiev, a donc souhaité rendre

I met Bettina Funcke when she was invited to present the work she did for documenta at NYU. She had been appointed as the head of publications for the 13th edition of dOCUMENTA (13). She took care of the three volumes of the catalog: The Guidebook, which most closely resembles an exhibition catalog, The Logbook, which tells about the preparatory work done by the curators, and The Book of Books which brings together the 100 notebooks of the project 100 notes / 100 thoughts.

That last project is what will interest us particularly here since it shares many common points with LBF. The main idea behind the 100 notes / 100 thoughts project is that the documenta does not last 100 days, the duration of the event, but five years, the duration between two editions. The Artistic Director, Carolyn Christov-Bakargiev, therefore wished to

make visible the preparatory work for this event by publishing a hundred small notebooks during the three years preceding the dOCUMENTA (13).

I reconnected with Bettina Funcke in September 2012, when I returned to New York. I wanted her to talk about this project in a more detailed manner. We are meeting in a cafe, it's lunchtime, there's a lot of noise.

25 September 2012, 11:33 am, Au bon pain, 13th and Broadway, New York, New York, USA.

AL: The one question I was asking myself about the project you did for documenta, when I saw *The Book of Books*—vol. 1 of dOCUMENTA (13)'s catalogue—, was; were all these books meant to be together in the end? Were they meant to be one book, in which all these books would be chapters? How did you imagine it in the first place?

BF: They were not made to be one book, but nevertheless they were always meant to be collected in one book.

AL: As one project?

BF: Yes, but the way they appear in *The Book of Books* is more a memory or a trace of the project because we had to fit about 3000 pages of actual notebooks into 560 or 580 pages for the catalogue. We wanted to keep the original design, but obviously we had to find a compromise, too. We decided not to compromise on the words, all the words appear, but whatever was reproduced, either as fac-

visible le travail préparatoire à cette manifestation en publiant une centaine de petits carnets pendant les trois années précédant la dOCUMENTA (13).

J'ai recontacté Bettina Funcke en septembre 2012, lorsque je suis retourné à New York, afin qu'elle me parle de ce projet plus en détail. Nous nous retrouvons dans un café, c'est l'heure du déjeuner, il y a beaucoup de bruit.

25 Septembre 2012, 11h33, au café Au bon pain, au croisement de 13th Street et Broadway, New York, New York, USA.

Antoine Lefebvre : Vous avez mis en place le projet 100 notes/100 thoughts pour la 13^e édition de documenta, et en voyant le *Book of Books* qui regroupe en un seul livre les cent carnets publiés, je me suis demandé si tous ces carnets étaient voués à se retrouver ensemble ? Étaient-ils destinés à ne former qu'un seul livre, dont chacun des carnets constituerait un chapitre ? Comment l'aviez-vous envisagé au départ ?

Bettina Funcke : Ils n'ont pas été créés dans le but de ne faire qu'un seul livre mais ils étaient censés être rassemblés en un seul livre depuis le début.

AL : En tant qu'un seul projet ?

BF : Oui, mais la manière dont ils apparaissent dans le *Book of Books* est finalement plus un souvenir, une trace du projet puisqu'on a dû faire tenir environ 3000 pages de carnets sur 560/580 pages dans le volume du catalogue. Nous voulions garder le design

d'origine mais il allait de soi que nous allions devoir trouver un compromis. Nous avons décidé de ne pas faire de compromis sur les textes, ils y figurent tous, mais tout ce que nous avons reproduit, fac-similés, dessins, tout ce qui est visuel, a dû être rétréci. Parfois nous les réduisons juste un petit peu, parfois nous leur donnions la taille d'une vignette. Le rapport sensuel au carnet de notes est aussi perdu. Dans cette collection, chacun des carnets, avec les trois formats différents et entre 16 et 48 pages, est réalisé de façon très simple mais précise. Ce sont vraiment des objets à part entière.

AL : Donc à un moment donné, vous vouliez qu'ils existent sous diverses formes ?

BF : Oui, on les trouve aussi en livres électroniques. C'était important pour moi qu'ils aient toutes sortes d'existences, y compris au-delà de la DOCUMENTA (13).

AL : Chacun peut suivre son propre chemin et avoir sa propre histoire tout en faisant partie du projet.

BF : Chaque livre aura un itinéraire propre, sur lequel nous n'avons aucun contrôle, comme pour n'importe quel livre. Mais en même temps, cela ressemble vraiment à une conversation, il y a tellement de liens entre les carnets de notes. On peut se rendre compte si on en lit plusieurs qu'ils ont été commandés dans un même esprit.

AL : Vous voulez dire qu'ils sont faits pour communiquer entre eux ?

simile, drawings, or any sort of visual material, we had to shrink, sometimes so only a tiny bit was represented, sometimes down to a thumbnail size image. You also lose the sensual experience of the notebooks. In this notebook series, each individual book, with the three different formats and between 16 and 48 pages long, is very modestly, but precisely made. They really are objects.

AL: So at some point, you wanted them to exist in different ways?

BF: Yeah, they also exist as eBooks. I think that it was very important that they have all kinds of lives, and after life.

AL: And they can all take their own path, with their own history, yet still be part of the whole project.

BF: Each book would take its own journey that is totally uncontrollable, as all books do. And at the same time, it really is like a conversation, there are so many connections within the notebooks. If you read several of them, it becomes really clear. They are commissioned in the same spirit for each project.

AL: You mean that they are meant to dialogue with each other?

BF: Yeah, not in a predetermined way, but they do. The people who participated, who contributed, were invited because they were important for certain conversations that were happening. We made the notebooks over three years, during which the conversation slowly became more crystallized or a little clearer. There was definitely some kind of voice they were forming together, in a loose and open way.

AL: Is this voice your own voice, or is it the voice of documenta?

BF: It is documenta's. For dOCUMENTA (13), I worked like someone with a craft, partially a craft of thinking, partially a craft of knowing how to make books. It is a craft of taking care that everything is made in a thoughtful way, precisely and specifically for each and every notebook. It's a sort of sensibility that is specific, but the voice is documenta's, not mine.

AL: I feel like we started by the end, so would you mind explaining what these books are for people who will read this interview?

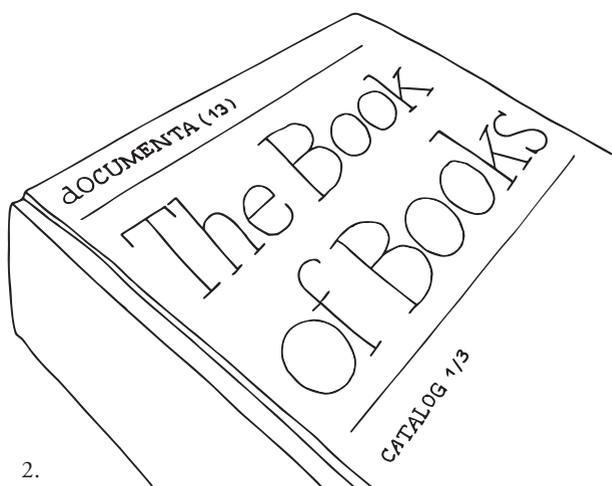
BF : Oui, c'est ce qui se passe, mais sans l'avoir déterminé d'avance. Les participants étaient conviés parce que leurs contributions étaient importantes dans certains échanges qui avaient lieu. La création des carnets de notes s'est étalée sur trois ans, et dans ce laps de temps l'échange s'est peu à peu cristallisé, nous sentions bien qu'il y avait vraiment une sorte de voix à laquelle ils donnaient forme, à l'unisson, de manière libre et ouverte.

AL : Cette voix, est-ce la vôtre ou celle de la documenta?

BF : C'est celle de documenta. Pour la dOCUMENTA (13), j'ai travaillé comme un artisan, comme quelqu'un qui a une technique particulière, tantôt une technique de réflexion, tantôt un savoir sur la façon de fabriquer des livres. Ce que j'ai apporté à ce projet, c'est une attention particulièrement précise, et spécifique pour chaque carnet. Et cette attention, cette sensibilité est la mienne, mais la voix exprimée est celle de documenta.

AL : Je crois que nous avons commencé cette interview par la fin, pourriez-vous nous expliquer ce que sont ces livres ?

BF : Oui, je me suis aperçue que nous étions rentré directement dans le vif du sujet. Il s'agit d'une série de carnets intitulée 100 Notes 100 Thoughts (100 notes 100 pensées) que nous avons publié à l'occasion cette documenta. La directrice artistique Carolyn Christov-Bakargiev et Chus Martinez, qui ont étroitement collaboré dans la mise en œuvre de la dOCUMENTA (13), ont choisi les contributeurs. Ces livres sont en quelque sorte une documenta-



tion concernant la discussion et le processus de recherche en amont de l'exposition et des volumes du catalogue. J'ai envisagé la création de ces carnets comme une constellation d'idées autour de, et menant à, la dOCUMENTA (13). Carolyn et Chus ont beaucoup voyagé, elles ont rencontré beaucoup de monde, et bon nombre de ces rencontres ont donné lieu à d'autres rencontres. Certaines d'entre elles ont donné naissance à un carnet.

AL : Donc ce projet s'est vraiment fait parallèlement à la préparation de la dOCUMENTA (13), par les commissaires qui ont choisis les participants ?

BF : Oui, et nous l'avons vraiment pensé comme une partie intégrante de dOCUMENTA (13), par opposition à quelque chose sur documenta, comme des commentaires à propos de documenta ou de l'art en général. Ainsi, tous les auteurs des manuscrits ont contribué à dOCUMENTA(13) et dans le catalogue nous les avons fait apparaître dans l'ordre alphabétique, comme on le fait habituellement pour les artistes invités. Leurs créations avaient la forme d'un manuscrit, au lieu d'être une installation, un film ou je ne sais quoi d'autre. Nous avons commandé des essais, des documents fac-similés, des conversations, de commentaires de documents existants, et des dessins.

AL : Mais au final, il s'agit principalement de textes, « 100 pensées » comme vous disiez, 100 idées. 100 directions ?

BF : Je crois qu'une trentaine d'artistes environ ont participé et parmi eux, à peu près une dizaine de contributions

BF: Yes, I noticed that we jumped right in. So it is a series called 100 Notes — 100 Thoughts that we published for this documenta. The artistic director Carolyn Christov-Bakargiev and Chus Martinez, who collaborated very closely in making dOCUMENTA (13), brought together the contributors. The books are a sort of documentation of a conversation and research process before the exhibition, before the catalogue volumes. I thought of it as the making of a series of books that become a constellation of thinking around and leading up to dOCUMENTA (13). Both of them traveled a lot and met a lot of people. Many of these meetings naturally lead to the next one. Some of them even generated a notebook.

AL: So it was really made during the making of the dOCUMENTA (13), by the curators who picked all the contributors?

BF: Yes, and it was thought of as being part of dOCUMENTA (13), it wasn't meant to be about documenta, or commentaries on documenta or the art. Every person who contributed with a notebook became a participant of dOCUMENTA (13) and everyone is listed in the catalogue in alphabetical order in the same way as traditionally invited visual artists. Their artwork was a notebook, rather than an installation, or a film, or whatever. We commissioned essays or facsimile-reproduced material, conversations, comments on already existing texts, or purely visual contributions.

AL: But in the end it was mainly texts. It was 100 thoughts, as you said, 100 ideas, 100 directions?

BF: I think there are around 30 artists who contributed, and among them, there are

around ten or so very visual contributions, with the others being more textual.

AL: When you were talking about how all these thoughts relate to each other, I was wondering if you considered this as intertextuality, like a text that is created in-between texts.

BF: Yes, it is an interesting word that I normally connect with the experience of the Internet. But it also relates well to the notebooks, because we were especially interested in the notes as grasping a thought in process, an idea that is evolving rather than a sort of truth or final argument. We were really trying to get away from academics, or writing about art, and artistic research has been an important term for us. So we were trying to establish something in-between the normal publishing. Many writers published notes, a snapshot of a state of mind, something that may lead to their next book project. I think people are not used to the idea of publishing with a notebook format, but it was really inspiring for me to work this way. I think that some of our contributors allowed themselves to contribute texts in a less refined version of publishing.

AL: So is the format related to the fact that notes are something thin, like thoughts?

BF: I am not sure what you mean by thin, but thoughts and notes are close to drawings and diagrammatic thinking, and ... Sometimes I talk about this whole series of 100 little books as a very long surreal

étaient visuelles, le reste étaient peut-être plus textuel.

AL : Quand vous évoquiez la façon dont toutes ces idées entrent en relation, je me demandais si vous le voyiez comme de l'intertextualité, comme un texte construit à la jonction d'autres textes ?

BF : Oui, c'est un terme intéressant que j'associe d'habitude au Web. Mais elle s'applique aussi très bien aux carnets de notes parce que ce qui nous intéressait particulièrement dans ces notes, c'était de saisir la pensée en gestation, une idée qui évolue plutôt qu'une quelconque vérité ou un argument définitif. Nous avons essayé par-dessus tout de se sortir du discours universitaire, ou de la critique d'art ; la recherche artistique a été notre maître-mot. Donc nous avons cherché à mettre en place quelque chose qui se situait entre ce type de recherche et ce qui est publié habituellement. Beaucoup d'auteurs ont publié des notes, un instantané de leur état d'esprit qui mènera éventuellement à un projet de livre futur. Je crois que les gens ne sont pas habitués aux publications dans le format carnet, mais j'ai trouvé ce la très stimulant de travailler de cette manière et je pense que cela a permis aux participants d'offrir quelque chose de plus brut.

AL : Est-ce que le choix du format fait référence au fait que les notes soient minces, fines, comme des pensées ?

BF : Je ne suis pas certaine de bien comprendre ce que vous voulez dire par « minces » mais les pensées et les

notes se rapprochent du dessin et du raisonnement sous forme de schéma. Parfois je parle de cette série de 100 petits livres comme d'un très long poème surréaliste qu'on n'est pas censé lire en entier. On s'attarde sur un vers et on a l'impression d'en tirer un maximum de choses.

AL : Comme nous avons tout fait à l'envers, pouvez-vous s'il vous plaît vous présenter et nous dire ce que vous faisiez avant de travailler sur ce projet pour documenta ?

BF : Je suis venue à l'édition parce que je voulais écrire et je voulais aussi qu'une structure soutienne mon écriture, intellectuellement et financièrement. Je voulais créer du sens, ou une communauté, un lieu. J'ai toujours été intéressée par la philosophie et l'art contemporain, par la façon dont les artistes pensent et travaillent et j'ai toujours voulu travailler auprès d'eux. Avant de travailler pour documenta j'étais rédactrice en chef au bureau new-yorkais de Parkett, et avant ça j'étais à la Dia Art Foundation où j'ai beaucoup appris. J'ai travaillé dans leur département édition pendant dix ans. A ce moment-là j'écrivais ma thèse et après l'avoir terminée, j'étais dans une phase où j'essayais de comprendre comment le monde fonctionnait.

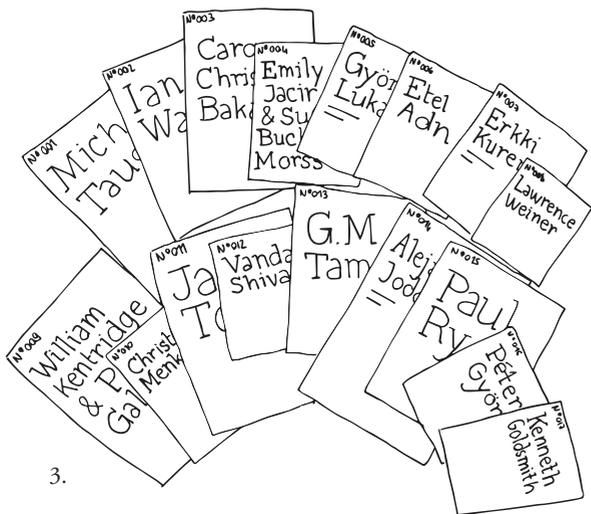
Pour dOCUMENTA (13), j'ai édité cette série de carnets de notes qui en regroupe 100. J'étais aussi la chargée d'édition. J'ai donc dû concevoir et superviser l'écriture et la fabrication à la fois des trois volumes du catalogue, et des huit livres d'artistes que nous avons publiés. Ce travail m'a occupé ces trois dernières années.

poem where you're not meant to read it all. You spend a lot of time maybe with one line, and it feels like you are getting a lot out of it ...

AL: As we are doing everything backwards, could you introduce yourself? And tell us what you did before this documenta project?

BF: I came to editing mainly because I wanted to write, and I wanted to have a structure to support my writing, intellectually as well as financially. I wanted to create sense, a community or a place. I have always been interested in philosophy and contemporary art, in how artists work and think. I have also always been interested in working with them closely. Before documenta, I was Senior U.S. Editor at Parkett for a few years, and before that I was at Dia art Foundation where I learned a lot. I worked in their publication department for ten years. That is when I wrote my dissertation, it was a post-university time in which I was trying to understand the world.

For dOCUMENTA (13), I did not only edit the notebook series of 100 little notebooks, I was also head of the entire publication department. So I also had to conceptualize, fabricate, and oversee the writing of the three volumes for the catalogue. We published eight artists' books in all. This is what I have done over the last three years.



3.

AL: You also made artists' books for dOCUMENTA (13)?

BF: Yes, the first one was by Guillermo Faivovich and Nicolas Goldberg, two Argentinian artists. They have been working around a meteorite field in northern Argentina, Campo del cielo. The first project they did, which was exhibited at Portikus in Frankfurt, was about the history of a particular meteorite called El Taco. Their work consists largely of research, convincing people about the specific journey of an individual meteorite and its documentation around this meteorite field. We made two books with them. The second one, El Chaco, is about the meteorite that was supposed to physically come to Kassel, but did not. And we co-published a book with Natascha Sadr Haghghian called Seeing studies, which revolves around a reprint of an Iranian schoolbook from the 1970s that teaches you how to draw with many contributions by intellectuals and artists... And we published a book with Nalani Milani,

AL : Vous avez aussi fait des livres d'artistes pour dOCUMENTA (13) ?

BF : Le premier, The Campo del Cielo Meteorites, Vol. 1: El Taco, est celui de deux artistes argentins, Guillermo Faivovich et Nicolás Goldberg. Ils travaillaient sur un champ de météorites, Campo del Cielo (Champ du Ciel), dans le nord de l'Argentine. Leur premier projet, qu'ils ont présenté à Portikus à Francfort, racontait l'histoire de la météorite El Taco. Leur travail consistait principalement à montrer les recherches qu'ils ont faites sur la météorite, son itinéraire, etc. Nous avons fait un deuxième livre avec eux, The Campo del Cielo Meteorites -Vol. 2: Chaco, sur la météorite qui n'a pas pu être prêtée à Kassel. Nous avons aussi co-publié un livre qui s'intitule Seeing Studies avec l'artiste iranienne Natascha Sadr Haghghian. Il tourne autour d'un manuel scolaire iranien des années 1970 pour apprendre à dessiner auquel des intellectuels et des artistes avaient contribué. Nous avons publié In Search of Vanished Blood avec Nalini Malani, une artiste indienne qui utilise la vidéo. En fait, elle a réalisé le livre quasiment seule. Il y a aussi ce livre avec les écrits de l'artiste John Menick, A Report on the City ; un autre livre, celui de l'ar-

tiste turque Füsun Onur, un fac-similé de ses albums photos qui lui servaient de scrapbook et de journal, et qui retracent l'évolution de son art sur des décennies.

AL : Quel était leur lien avec la dOCUMENTA (13) ? Les 100 thoughts font partie de la dOCUMENTA (13) mais qu'en est-il de ces livres-là ? Étaient-ils dans les salles d'exposition ?

BF : Ils étaient près des œuvres exposées. Les trois volumes du catalogue et les cent carnets de notes s'imbriquent parfaitement, ils sont la dOCUMENTA (13), et elle ne serait pas pareille sans eux. Les livres d'artistes, par contre, c'est un rajout, un appendice.

AL : Oui, c'est pour ça que j'ai été surpris quand vous m'avez dit que vous aviez fait huit livres de plus.

BF : A vrai dire moi aussi. Ce n'est pas comme si on en avait besoin d'un point de vue conceptuel ou en termes de publications. Mais il s'avère qu'aujourd'hui la création de livres est au centre du projet artistique global, vous le savez très bien étant vous-même artiste. Parfois le livre est l'œuvre originale, parfois il est tout aussi important que l'œuvre qu'il accompagne sans pour autant être cette œuvre. Alors Carolyn a décidé qu'on utiliserait le budget et les cinq années dont on disposait pour dOCUMENTA (13) pour aussi produire les livres qui avaient de la valeur à ses yeux. Cela a permis aux artistes qui n'avaient pas de monographies de faire un premier livre, c'était le cas de Füsun Onur. En ce qui

an Indian artist working with film — she did it pretty much on her own actually. We published a book of writing by the artist John Menick, a book on Turkish artist Füsun Onur (a facsimile reprint of her photo-albums, which acted as her scrapbooks and diaries for the evolution of her art over decades).

AL: How did these exist in relation to the dOCUMENTA (13)? The 100 thoughts are dOCUMENTA (13), but what about these ones, were they shown in the exhibition spaces?

BF: They were near the exhibited works. The three volumes of the catalogue and the 100 notebooks make a lot of sense together, they are dOCUMENTA (13) and nothing could be missing. Whereas the artists books are an odd addition, an appendix of sorts.

AL: Yes, that is why I was surprised when you said that you made eight more.

BF: I was surprised too. It was not necessary from a conceptual point of view, or from a publication point of view. But it turns out that the making of books has become so central to art, as you know very well as an artist yourself. Sometimes the book is the work, sometimes it is equally important to the work without being the work and so Carolyn decided to use the extraordinary budget we had for dOCUMENTA (13). And to use the time we



had in this five year rhythm, to also produce some books that she thought were very valuable. Be it offering artists who didn't have a monograph an opportunity to make a first substantial book, like with Füsün Onur. In the case of El Chaco, the book was an equal part of the work, and so on.

AL: Can you tell us about Continuous Project?

BF: Continuous Project also started when I was working at Dia. I was spending time with some artist and designer friends, and we were all interested in making a magazine, or publishing something. After a while, we realized that we would not be able to find the energy or the funds to commission things and publish something that had not been published before. We thought, well maybe we can republish something that we think is great material but is not accessible, either because you have to go to a library where

concerne El Chaco, c'est différent, le livre participait à l'œuvre.

AL : Pouvez-vous nous parler de Continuous Project?

BF : Tout a commencé lorsque je travaillais à Dia. Je passais beaucoup de temps avec des amis artistes et designers, nous voulions créer un magazine, publier quelque chose. Au bout d'un moment, nous nous sommes rendu compte que nous n'aurions ni l'énergie ni les fonds pour commander des articles et publier quelque chose d'inédit. Donc nous nous sommes dit que nous pourrions peut-être rééditer quelque chose de génial mais d'inaccessible, soit parce qu'il est disponible à la bibliothèque et que l'exemplaire a été perdu par exemple, soit parce qu'il est trop cher pour pouvoir se l'offrir. C'était l'époque où les reproductions en fac-similé étaient relativement rares, aujourd'hui j'en vois partout.

AL : Et vous avez choisi le magazine *Avalanche*...

BF : Le premier numéro d'*Avalanche* était notre premier numéro. On l'a reproduit au format A3, sans avoir à le réduire, et nous l'avons vendu au prix d'origine qui est d'un dollar.

AL : C'est inférieur à votre coût de fabrication, non ?

BF : Oui, le papier et l'encre nous coûtait plus cher. Mais nous avons essayé de le photocopier autant que possible, chaque fois que l'un de nous avait une photocopieuse sous la main, en éditant le plus d'exemplaires possible. Puis nous les avons vendus dans une galerie, avec toutes les tirages ratés accrochés aux murs en guise de décoration.

AL : Je suis vraiment intrigué par votre choix, pourquoi avoir réédité Kadhaï ? Il a plutôt mal fini depuis.

BF : Ah mais c'est un écrivain exceptionnel.

AL : Vraiment ?

BF : Il a écrit un livre de contes et fables absolument époustoufflant. (*Escapade en enfer* et autres nouvelles N.d.T.)

AL : Donc c'est son œuvre de fiction que vous avez réédité ?

BF : C'est de la fiction très fortement marquée d'idéologie sous la forme de fables très moralisantes. Mais son écriture et ses récits sont fascinants. Et puis dans un sens, il menait une vie d'artiste : la déco de sa maison et de sa

it may be missing, or it is too expensive to buy for yourself. That was a time when facsimile-reproduced material was not so ubiquitous. I see a lot of it everywhere these days.

AL: And so you chose *Avalanche*...

BF: The first issue of *Avalanche* was our first issue of *Continuous Project*, and we reproduced it on 11 by 17 inches paper, so we did not shrink it, and we sold it for the original price of \$1.

AL: It was less than what it cost, wasn't it?

BF: Yes, the cost of paper and ink was higher. But we tried to Xerox it as many times as we could, whenever we could get our hands on a Xerox machine. We printed as many as we could, then sold them one night in a gallery space. We put all the wrongly Xeroxed pages on the wall, as decoration for the shop, there was just one opportunity to sell them, the launch.

AL: It really intrigues me as to why you chose Gaddafi? As since then we know things didn't end nicely for him.

BF: No but he is still an amazing writer.

AL: Is he?

BF: He had written a book of fables, and it is mind-blowing.

AL: So it is his fiction that you republished?

BF: It is highly ideologized fiction in the form of fables that are very moralizing. But the language and the content are fascinating. He sort of lived as though he

were an artist, the way he decorated his house car, and how he would appear in public.

AL: His clothing...

BF: There are so many elements that are familiar to the pose of an artist.

AL: You mean he created his own mythology?

BF: Yes, but with much more power than artists do. We thought that it was a fascinating publication that people didn't know of, and it was good idea to reprint it. At that time no one was particularly interested in Gaddafi or Libya. He was just a crazy dictator. During the time before he agreed to stop building nuclear weapons.

AL: What an amazing character, he died the same way he lived, it was grandiose in the worst way. It is really amazing that Nicolas Sarkozy attacked him just one year after he had invited him to camp in his garden.

BF: I remember these photos... those were the good ol'days.

AL: Let's go back to you, you are a writer, what kind of things do you write?

BF: I did a lot of writing in exchange with artists. As I have known many people for a long time, I would write from

voiture, ses apparitions en public...

AL : ...Ses tenues...

BF : Autant d'éléments qui rappellent la posture d'artiste.

AL : Vous voulez dire qu'il s'est construit sa propre mythologie ?

BF : Oui, mais il a poussé ça beaucoup plus loin qu'un artiste, ce qui rend son recueil captivant. Et comme il était inconnu du grand public, on s'est dit que c'était bien de le diffuser. A l'époque, Kadhafi et la Lybie n'intéressaient pas tellement. C'était juste un dictateur fou. C'était avant qu'il accepte d'arrêter son programme d'armement nucléaire.

AL : C'est un personnage incroyable. Il est mort comme il a vécu : de façon dramatiquement grandiose. C'est incroyable que Nicolas Sarkozy ait déclenché la guerre pile un an après l'avoir invité à planter sa tente à Paris.

BF : Je me rappelle des photos... c'était le bon temps..

AL : Revenons à vous, vous êtes écrivain, quel genre de choses écrivez-vous ?

BF : J'ai beaucoup écrit en échangeant avec des artistes. C'était des gens que je connaissais depuis longtemps, et j'écrivais à partir des conversations qu'on avait. C'étaient mes amis, donc j'aimais bien écrire sur ce qu'ils avaient fait ou bien sur leur travail en général, mais toujours sous un angle précis

parce que je connaissais leur travail en profondeur. Je développe aussi des idées philosophiques, j'aime y réfléchir dans le contexte de l'art parce que c'est un monde dans lequel on peut tout laisser derrière soi, on peut se permettre d'ignorer les règles que l'on doit observer lorsque l'on parle par exemple de Kierkegaard ou de Kant. On peut aussi le mettre en relation avec ce que l'on est en train de vivre.

AL : Votre travail sur et avec les artistes me rappelle ce que vous disiez un peu plus tôt à propos de votre impression qu'un dialogue s'établissait entre les carnets. Pensez-vous qu'à partir du moment où on fait plus d'un livre, on le fait pour qu'ils puissent communiquer entre eux ?

BF : C'est comme la logique du 1+1 dans une relation. Bon, si on va jusqu'à 100, ça devient extrême, mais même les trois volumes du catalogue entrent en relation et s'enrichissent au lieu de se répéter.

AL : S'agit-il vraiment de 1+1, parce qu'avec cent livres, on n'obtient pas forcément cent connections entre eux, ce n'est pas linéaire, on devrait plutôt avoir quelque chose comme mille connections.

BF : Peut-être que ce n'est pas « + ». On est plutôt dans une logique exponentielle. Je pense qu'au départ, on a un but en tête : atteindre le numéro 100, les avoir tous fabriqués, et avoir survécu. Ils sont numérotés chronologiquement, l'ordre dans lequel ils ont été publiés, mais le nombre de connections est exponentiel et ce caractère extrême est très important dans cette docu-

the conversations we would have. They were my friends, so I liked writing about something they did, or about their work in general, but from a particular angle, because I knew so intimately what they were doing. I also write about philosophical ideas, I like to think about them in the context of the art world, because it is a place where you can leave all the rules behind. As opposed to how we talk about Kierkegaard or Kant. You can relate it to something you observe right now.

AL: This writing about artists or with artists makes me think about what you said before, about this idea of dialogue that you experienced during documenta. Do you think that once you make more than one book, you make it so they can talk or correspond with each other?

BF: That is same as the logic of 1+1, if you take it to a hundred, it becomes an extreme gesture, but even the three volumes for the catalogue have a strong relationship with each other, and try to add to one another rather than repeating themselves.

AL: But is it really 1+1, because when you have a hundred books, you do not have a hundred connections between them, it is not linear, their should be more like a thousand connections.

BF: Maybe the + is not right, it is closer to the logic of exponential growth. I think when you get started, you might think of an end, reaching no. 100 (having actually made them all, having survived). They are numbered chronologically, in the order they were printed from 1 to 100, but the connections are exponential. I think the overwhelming aspect of the poten-

tial connectivity is definitely important to this document altogether. And the openness is also important, because there is not one way to understand it, there are so many entry points.

AL: When I think about this idea of exponentiality, you made a hundred books, and then made them into one book. So would not it be contradictory with the idea of exponentiality? Isn't it the opposite, from one hundred, when you downsize to one.

BF: In *The Book of Books*, they look a little bit like chapters, and certainly, the loss of the individuality of the notebook as an object is a loss in a larger sense. But I think of *The Book of Books* more as a +1, not a shrinking. It seems important to bring them all together.

AL: And you put them in numerical order.

BF: Yes.

AL: So does it become more narrative when they are ordered as chapters?

BF: It is a very large book, large format, hard cover, with about 800 pages, so it is not really a book that you read from beginning to end. It is a book that you browse through, aided by the table of content and index. So even though it has linearity, the book does not suggest a linear approach.

AL: Why did you make three different sizes and who choose the sizes? And what was the idea of the notebook as object?

BF: It is A6, A5 and B5 format. I think in France you must be pretty familiar with

menta. L'ouverture aussi est très importante : il n'y a pas une seule manière de saisir les choses, les points d'entrées sont nombreux.

AL : Vous avez fait 100 livres que vous avez ensuite réunis en un seul, est-ce que ça n'entre pas en contradiction avec cette idée d'exponentialité ? Est-ce qu'on n'est pas plutôt dans le cas contraire : à partir de cent, vous êtes arrivés à un ?

BF : Dans *The Book of Books*, les livres ressemblent un peu à des chapitres et immanquablement, en perdant leur singularité en tant qu'objet, ils perdent beaucoup. Mais je vois *The Book of Books* plutôt comme un +1 et pas une décroissance. C'est important qu'on les rassemble.

AL : Et vous les avez classé par ordre numérique.

BF : Oui.

AL : Est-ce que l'organisation en chapitres rend alors ce livre plus narratif ?

BF : C'est un très gros livre : grand format, couverture rigide, 800 pages environ. Pas vraiment un livre qu'on lit du début à la fin. C'est un livre que l'on feuillette en prenant appui sur le sommaire et l'index. Le livre présente une forme de linéarité mais il propose un mode de lecture non linéaire, fragmenté.

AL : Pourquoi l'avoir fait dans trois formats différents ? Qui a fait ce choix ? Et pourquoi avoir choisi la forme du carnet ?

BF : Nous avons choisi les formats A6, A5, B5, que vous devez bien connaître en France, pour répondre aux besoins des contributeurs qui venaient avec des matériaux divers, chacun d'entre eux pouvait prendre le format adapté à ce qu'il voulait faire. Pour un court essai, un format A6, alors que pour un carnet d'artiste le choix se portait souvent sur un format B5 qui permet d'osciller entre texte et dessin ou bien de faire des croquis très détaillés.

AL : Donc chaque format correspond à un mode d'expression spécifique ?

BF : Dans un sens, oui. Par exemple, Lawrence Wiener a fait un livre d'artiste de 24 pages au format A6, exactement comme il l'avait fait en 1972 lorsqu'il avait été invité pour la première fois à la documenta.

AL : Ah oui, c'était lequel ?

BF : Malheureusement je n'ai pas eu la chance de voir son livre de 1972, c'est ce qui arrive quand on doit faire beaucoup en peu de temps. J'aimerais bien le voir quand j'aurai plus de temps.

(...)

AL : Vous êtes auteure, artiste, comment pensez-vous votre rôle dans ce projet, le considérez-vous comme une pratique artistique ? Je me suis posé la question parce que le projet a quelque chose de beau et emblématique quand on le voit sur une étagère dans une librairie. Selon vous, votre action dans ce projet est-elle artistique ?

these sizes. We chose them, because we invited people who would contribute with very different material. So people would choose the format for their contribution depending on what kind of material they had in mind. A short essay would often be the small format, A6, and the artists' notebooks would often be a B5 book, where someone would maybe draw along a text or work visually with many details.

AL: So each size corresponds to a different mode of expression?

BF: In a way, yes. Lawrence Weiner, for example, chose to do 24 pages in A6 because in 1972 he was invited to documenta for the first time, and back then he had already made an artist book in A6 that was 24 pages long.

AL: Really? Which one was it?

BF: I have never seen the one from 1972 unfortunately. But this is the sacrifice of doing too much too fast. I would like to look at it when I have the time.

(...)

AL: You are a writer, and a creator, but how do you feel about this project? Would you consider it as an artistic practice? I was thinking about this because the project is very iconic and beautiful when displayed on the shelves of a bookshop. Do you consider your part in this project as art?

Paul Ryan
Two is not
a Number
Zwei ist keine
Zahl

DOCUMENTA (13)

TAKING THE BAGEL

RETURN THE SITUATION
SUMME IN FACT IS IN
MOTION

FROM HEGEL

FREEES THE SITUATION
FROM BEING A
PREDETERMINED CIRCLE
TO ONE WHERE CAUSALITY
IS OBJECTIFIED

IS MORE OF AN OPEN-ENDED
ELLIPSE

N°012
Vandana
Shiva

5.

N°0

Carolyn
Christov-
Bakargiev
Letter
to a friend
Brief
an einen
Freund

N°011
Jalal
Toufic

BF: I don't think of it as art, even though I fight very much for the creativity that comes from working with living artists in my work, so that is sort of a paradox. I really feel like I created something, and it felt very creative, in the sense of expansive, pushing limits, making something, even though I didn't even select the contributors. I had so much to do when I received names and general directions for a notebook, to carefully figure out with each contributor what exactly to do for this context, to respond to their manuscripts or other material when they handed it in to me. To think about the whole project at all times, to develop the design and all the rest, I did not want to take on more responsibilities. I was quite involved in the look of the notebooks' covers. It was actually a stroke of luck that the publisher did not change the cover design, because usually there is always

BF : Je ne la vois pas comme étant de l'art même si je me bats pour cette créativité qui se dégage du travail en contact avec des artistes vivants. C'est un peu paradoxal. J'ai vraiment l'impression d'avoir créée quelque chose. Le travail était très créatif dans le sens où le champ d'action était large, où il fallait repousser les limites, fabriquer quelque chose, et cela même en n'ayant pas choisi moi-même les contributeurs. J'avais tellement à faire avec les noms des contributeurs, les indications générales pour le carnet, voir ensuite avec chaque auteur quoi faire exactement pour ce projet, revenir vers eux une fois qu'ils nous avaient rendu leur travail, sans jamais perdre de vue le projet dans sa globalité, travailler sur le design et tout. Je ne voulais pas assumer plus de responsabilités. J'ai été très impliquée dans la conception de la couverture.

En fait, c'était un coup de chance que l'éditeur n'ait pas pu faire changer le design de la couverture. Normalement, il y a toujours plusieurs noms qui apparaissent dessus, il faut le logo de l'éditeur, le titre, et ainsi de suite. C'est uniquement parce que Cantz n'a pas vraiment fait attention aux prototypes que je leur avais envoyé qu'on a ces belles couvertures. Quand Cantz s'est finalement aperçu qu'ils figuraient en quatrième de couverture il était déjà trop tard. Tout ce qu'on trouve normalement en couverture est en quatrième de couverture, c'est ainsi qu'on a pu obtenir ces belles couvertures épurées et emblématiques. J'ai quand même dû convaincre le designer, il n'était pas sûr que cela fonctionne. En revanche, Carolyn était emballée.

AL : Vous les avez mis en valeur d'une façon particulière durant la dOCUMENTA (13) ?

BF : Oui, dans l'Orangerie, un des lieux d'exposition qui hors documenta abrite une collection d'instruments scientifiques anciens, on a créé un mur sur lequel les livres étaient tous présentés derrière une vitre. On les avait aussi mis dans l'espace de lecture et dans la librairie. Et puis chaque jour, il y avait la lecture d'un carnet de notes, donc oui, ils étaient bien présents.

AL : 100 carnets pour 100 jours de documenta. À raison d'une lecture par jour. Qu'est-ce qui lie cette documenta à l'Afghanistan ? Pourquoi certains livres concernent ce pays ?

more than just a name on the cover. You want the logo of the publisher, the title, and so on. It is only because Cantz did not really pay attention when I emailed them the draft for approval that we ended up with the very beautiful covers. Once Cantz had finally noticed their name was only printed on the back cover, it was too late. Everything you would usually find on the cover is on the back cover. That's how we were able to have these rather empty, iconic and beautiful covers. I also had to convince the designer, he was not sure it would work. But Carolyn liked it, that's how we got these great covers.

AL: Did you show them in a special way during dOCUMENTA (13)?

BF: Yes, there is a place in the Orangerie, which is one of the exhibition sites and a museum for old technical devices. We did a wall on which they were all presented on shelves behind glass. They were also in the reading area, and in the bookstore. There was a reading of one notebook every day, so they were quite present.

AL: Because documenta is one hundred days. Could you tell me about the relation with Afghanistan in this documenta? Why do some of the books relate to Afghanistan?

BF: Normally, documenta only takes place in Kassel because it is largely paid for by German taxpayers. So it is unusual to ask a government-funded exhibition to put a lot of this money into a place far away. Carolyn wanted to engage with Afghanistan for many reasons. One is that she was close to Alighiero Boetti, he was very inspiring to her, they knew each other personally. She was really fascinated by One Hotel, the hotel that Boetti had founded in Kabul, and that existed between 1971 and '77, until the Russian invasion when it was closed. Mario Garcia Torres was invited to dOCUMENTA (13), and had already been doing a lot of research on the hotel before that. Carolyn managed to get him a visa so he could go back to Kabul, and he found out that the building still existed. documenta rented it and revived it as a meeting place, a rose garden, and that was an important part of Mario's contribution to dOCUMENTA (13).

AL: Isn't there a notebook about this story of Boetti and the hotel?

BF: Yes, Annemarie Sauzeau, the widow of Boetti, shared some photographs of One Hotel, and did a personal recount of what it actually was, what it was like, what were the meals like, and who came. Mario Garcia Torres did the next notebook in the numbering system because he saw them as a couple and waited for Annemarie's material to finish his notebook in response to hers. He did his book on the question of hospitality as an artistic medium. So Boetti and One Hotel are one reason. Another reason is that Carolyn was interested in places where life changes, where the world changes, and in people who find themselves in extreme moments of their lives. She talked about collapse and recovery as a

BF : D'ordinaire la documenta n'a lieu qu'à un seul endroit, à Kassel, puisque les allemands y contribuent en grande partie par leurs impôts. Il est donc rare de demander à une manifestation financée par l'État d'injecter beaucoup d'argent public dans une lointaine contrée. Carolyn voulait collaborer avec l'Afghanistan pour plein de raisons. La première c'est Alighiero Boetti, elle en était très proche personnellement et il l'a beaucoup inspirée. Elle était particulièrement fascinée par le One Hotel qu'il avait ouvert à Kaboul en 1971 et qui a fermé peu avant l'invasion Soviétique, en 1977. Mario Garcia Torres avait été invité à la dOCUMENTA (13), il avait déjà mené un travail de recherche substantiel sur le One Hotel avant ça. Carolyn a réussi à lui obtenir un visa pour qu'il aille à Kaboul et une fois sur place il a découvert que le bâtiment existait toujours. documenta l'a loué et a fait revivre l'endroit en tant qu'espace de rencontre, et jardin de rose, c'était une partie de la participation de Mario à dOCUMENTA (13).

AL : N'y a-t-il pas un carnet à ce sujet ?

BF : Si, il y en a un d'Annemarie Sauzeau, la veuve de Boetti. Elle a inclus des photos à son récit de la vie au One Hotel, les repas, les visiteurs... Mario Garcia Torres a fait le carnet qui suit immédiatement celui d'Annemarie Sauzeau. Il voyait les deux carnets comme une paire. Mario avait attendu qu'elle ait terminé le sien pour finir son propre carnet, en réponse à celui d'Annemarie. Ses notes portent sur l'hospitalité comme médium artistique. La première raison de s'impliquer en Afghanistan, c'est donc Boetti et le

One Hotel. La seconde, c'est l'intérêt que Carolyn a pour les lieux où la vie des gens se trouve profondément perturbée, l'intérêt qu'elle a pour ces personnes qui se trouvent à des moments critiques de leurs vies. Carolyn envisage la crise et la rémission comme un mouvement circulaire qui n'a ni commencement ni fin. Comme par exemple dans le cas de la guerre. Elle est donc allée à Kaboul et a décidé de vraiment s'impliquer là-bas, c'était son défi et son moyen d'évasion. Pendant un an et demi elle a organisé des séminaires et des conférences de toutes sortes, nous avons publié quatre ou cinq carnets de notes sur l'Afghanistan, en prenant bien soin d'impliquer la communauté locale dans son action, qui s'est terminé par une exposition vue par trente mille personnes, c'est une fréquentation incroyablement élevée.

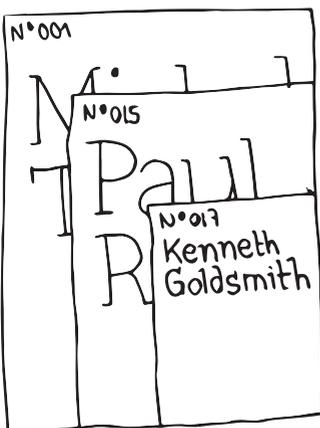
AL : Quand on m'a parlé de l'hôtel de Boetti, j'ai eu du mal à m'imaginer que dans les années 1970, on puisse simplement s'y rendre et rencontrer du monde, il s'est passé tellement de choses depuis.

Merci beaucoup. ■

circular motion that has no end or beginning. Just like the war that never ends there. So she went to Kabul and decided she really wanted to work there. It was her challenge and escape. She organized numerous kinds of seminars and lectures over a period of a year and a half (and we published 4 or 5 notebooks around Afghanistan), carefully engaging the local community, and it culminated with an exhibition, which 30,000 people visited, an astonishingly high number.

AL: When I heard about the Boetti's hotel, I had trouble imagining that in the seventies you could just go there and meet with people, so many things have happened there since.

Thank you very much. ■

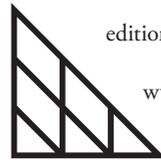


All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand.

1. Portrait of/de Bettina Funcke. (after /d'après J. Frank Rothenberg.)
2. dOCUMENTA (13), *Catalog 1/3, The Book of Books*, Ostfildern & Kassel, Hatje Cantze & Documenta (13), 2012. 768 pp.
3. 100 Notes / 100 Thoughts series, Hatje Cantze , Documenta (13).
4. Collective, *Continuous Project n°1*, (fac similé of/de *Avalanche n°1*, fall 1970), New York, Continuous project, 2003.)
5. 100 Notes / 100 Thoughts series, Hatje Cantze , Documenta (13).
6. 100 Notes / 100 Thoughts series, Hatje Cantze , Documenta (13).

Bettina Funcke is the fourth of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefevre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence

Bettina Funcke est le quatrième zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefevre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefevre.net

www.antoinelefevre.net

www.artlibre.org

Ghislain Mollet-Viéville



1.

J'ai rencontré Ghislain Mollet-Viéville pour la première fois en 2008, car je cherchais un texte de Joseph Kosuth inédit en français pour le traduire. Je suis tombé sur son site (conceptual-art.net) qui est une mine d'information sur l'art minimal et conceptuel, puis je l'ai contacté, et il m'a reçu de la manière la plus naturelle du monde.

Mollet-Viéville est agent d'art, statut qu'il s'est inventé lui-même et qui demeurerait un mystère pour moi, c'est pourquoi je suis retourné le voir, pour savoir comment il en était arrivé à se définir ainsi, et ce que cette activité recouvre exactement.

13 février 2013, 17 h 22, chez Ghislain Mollet-Viéville, 59 avenue Ledru-Rollin, Paris.

I met Ghislain Mollet-Viéville for the first time in 2008 when I was looking for an unpublished text by Joseph Kosuth to translate in French. I discovered his website (conceptual-art.net) which is an information goldmine for minimal and conceptual art. I contacted him, and he gave me an appointment in the most natural way. Mollet-Viéville is an art agent; a status he has invented for himself and that was still a mystery to me. So I went back to see him, to understand how he came to define himself as such, and what exactly this activity means.

February 13, 2013, 17 h 22, Ghislain Mollet-Viéville's at 59 avenue Ledru-Rollin, Paris.

Antoine Lefebvre : Pourriez-vous commencer par nous parler un peu de votre parcours et nous dire comment vous êtes venu à l'art ?

Antoine Lefebvre: Could you start by telling us a bit about yourself and how you came to art?

Ghislain Mollet-Viéville: We must go back quite far. I came to art, first when at school I realized that there were only the drawing classes that really pleased me. At the time, I was drawing imitating Bernard Buffet. My parents did not really have interest in modern art, but they advised me to go see the exhibition *Les Peintres témoins de leur temps*, which combined the abstract painters of the 1960s: Vieira Da Silva, Poliakoff, Bissière Manessier etc. Later, in May 1968, when I was a student at Sup. De. Co., I found myself with new friends in the few galleries that showed contemporary art. Two of them I particularly liked: Yvon Lambert and Daniel Templon. Templon occupied the basement of an antique store rue Bonaparte and Lambert had a small gallery rue de l'Échaudée. We also went to Ileana Sonnabend, and at Jean Fournier's who showed Viallat and Support Surface, and lets not forget Mathias Fels in the eighth arrondissement of Paris, which was a very colorful character. It was not until 1970 that I threw myself into art professionally, with small business first, with very diverse galleries and collectors who had very classic tastes: from Picasso to Fontana via Man Ray.

Ghislain Mollet-Viéville : Il faut remonter assez loin. Je suis venu à l'art, d'abord en me rendant compte qu'à l'école il n'y avait que les cours de dessin qui me plaisaient vraiment. À l'époque, je dessinais en imitant Bernard Buffet. Mes parents n'avaient pas vraiment d'intérêt pour l'art moderne, mais ils m'avaient conseillé d'aller voir l'exposition des Peintres témoins de leur temps, qui regroupaient les peintres abstraits des années 1960 : Vieira Da Silva, Poliakoff, Bissière, Manessier etc... Plus tard, en mai 68, alors que j'étais étudiant à Sup. de Co., je me suis retrouvé avec de nouveaux amis dans les rares galeries qui présentaient de l'art contemporain. Il y en avait deux que j'appréciais particulièrement : Yvon Lambert et Daniel Templon. Templon occupait le sous-sol d'un magasin d'antiquités rue Bonaparte et Lambert avait une petite galerie rue de L'échaudée. Nous allions également chez Ileana Sonnabend, et chez Jean Fournier qui présentait Viallat et Support Surface, et n'oublions pas Mathias Fels dans le VIII^e arrondissement de Paris qui était un personnage très pittoresque. Ce n'est qu'à partir de 1970 que je me suis lancé professionnellement dans l'art en commençant par faire des petites affaires avec des galeries très diversifiées et des

collectionneurs qui avaient des goûts très classiques : de Picasso à Fontana en passant par Man Ray.

AL : Vous faisiez l'intermédiaire ?

GMV : Oui et avec l'argent que je gagnais, j'achetais de l'art minimal et conceptuel. C'est ce qui m'a permis en 1975 d'ouvrir mon appartement rue Beaubourg avec comme cadre la présentation de ma collection. Cet appartement est celui qui est maintenant reconstitué au Musée d'art moderne et contemporain de Genève (Mamco). Nous étions en pleine crise économique et je n'avais pas souhaité prendre le risque d'ouvrir une galerie. Cela s'est révélé très positif car cela m'a permis de me positionner comme agent d'art (un terme que j'ai initié quelques années plus tard). C'est donc au milieu des œuvres de Carl Andre, Art & Language, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Olivier Mosset, Bernar Venet, Lawrence Weiner... que je recevais le milieu de l'art pour des manifestations très diverses : concerts classiques ou modernes, spectacles de danse, conférences, présentation de revues. A tout cela s'ajoutaient des interventions d'artistes qui venaient se confronter aux œuvres de ma collection que je laissais de façon permanente en place (sauf rares exceptions).

AL : Donc les œuvres que vous exposez constituaient votre collection, et n'étaient pas à vendre ?

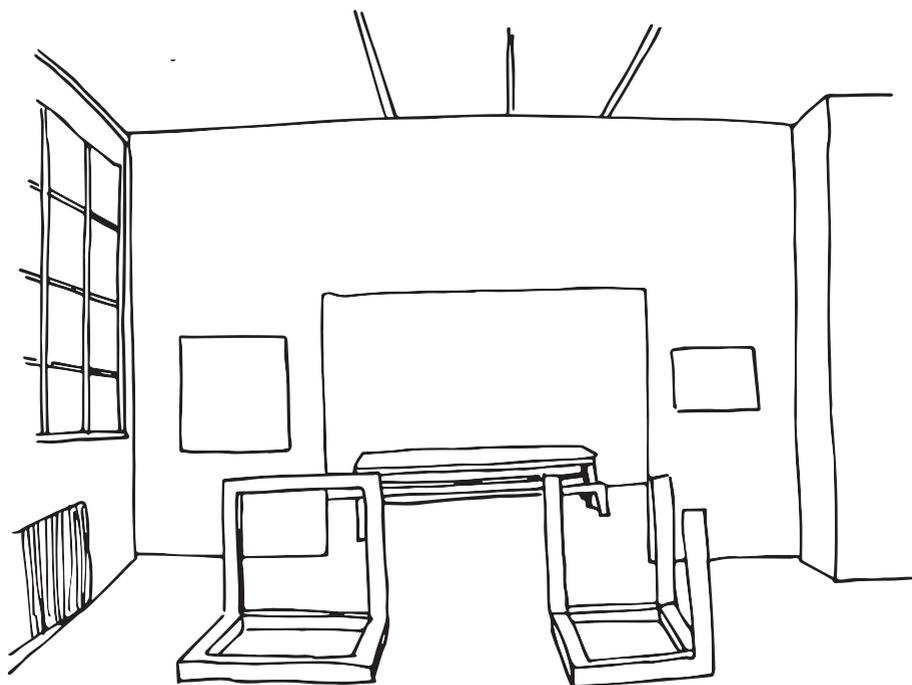
GMV : Sauf quand j'éprouvais le besoin d'améliorer ma collection. Mon but était de créer un ensemble cohérent où chaque œuvre était com-

AL: You were a middleman?

GMV: Yes, and with the money I earned, I bought minimal and conceptual art. This is what enabled me in 1975 to open my apartment rue Beaubourg with the presentation of my collection as a framework. This apartment is the one that is now restaged at the Modern and Contemporary Art Museum in Geneva (Mamco) as part of the permanent collection. We were in the middle of an economic crisis and I did not want to take the risk of opening a gallery. This proved to be very positive because it allowed me to position myself as an art agent (a term that I initiated a few years later). It is in the midst of works by Carl Andre, Art & Language, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Olivier Mosset, Bernar Venet, Lawrence Weiner ... that I was receiving the art world for a variety of events: classical and modern concerts, dance performances, lectures, presentation of journals. On top of all this were artist interventions of artists who came to confront themselves to the works of my collection that I left permanently in place (with rare exceptions).

AL: So you were exposing the works of your collection, they were not for sale?

GMV: Except when I felt the need to improve my collection. My goal was to create a coherent whole in which each work was complementary one another. It was a sort of puzzle showing an overall of the most essential aspects of minimal and conceptual art. The works made by a younger generation of artists were difficult to sell and I wondered how I could make



2.

a living without having to make concessions with the art market that I considered with distrust. It is the world of fashion and advertising who came to my rescue, since my photographer friends saw in the white and gray apartment with very linear works, a space that they considered to be a perfect background for magazine photos. This is how I lived for years without having to worry financially about the art market. I did not want to make any concessions with the collectors who remained too conventional. In addition, I was not at all made for trade. I have also hosted a lot of fashion showrooms with an even wider audience who were confronted with works that they were not used to. Back then, I was criticized a lot because I was told that a serious gallery (though I made pretty clear that I was not a gallery) could not open only by appointment and it seemed shocking that

plémentaire les unes des autres. Cela constituait une sorte de puzzle témoignant globalement des aspects les plus essentiels de l'art minimal et conceptuel. Les œuvres présentées par une plus jeune génération d'artistes étaient difficilement vendables et je me suis demandé comment je pourrais gagner ma vie sans avoir à faire des concessions vis à vis du marché de l'art dont je me méfiais beaucoup. C'est le milieu de la mode et de la publicité qui est venu à mon secours, puisque mes amis photographes voyaient dans l'appartement blanc et gris avec des œuvres très linéaires, un espace qui leur paraissait constituer une toile de fond idéale pour les photos de magazine. C'est ainsi que j'ai vécu pendant des années sans avoir à me préoccuper financièrement du marché de l'art. Je

ne voulais pas faire de concession vis-à-vis des collectionneurs qui restaient trop conventionnels. En plus, je n'étais pas du tout fait pour le commerce. J'ai aussi accueilli pas mal de showrooms de mode avec un public encore plus large et qui se voyait confronté à des œuvres auxquelles il n'était pas habitué. A l'époque tout cela m'a été reproché car on me disait qu'une galerie sérieuse (je m'étais pourtant bien positionné comme n'étant pas une galerie) ne pouvait pas se permettre de n'ouvrir que sur rendez-vous et il paraissait choquant que je ne m'adonne pas exclusivement à un art sérieux. Depuis tout le monde s'y est mis : les musées, les galeries et beaucoup de particuliers en tirent des profits sans aucun complexe, mais dans les années 1970 et 1980 nous n'étions que deux (le publicitaire Stan Lévy et moi) à recevoir le milieu de la mode pourtant très créatif à cette époque.

AL : Les plus jeunes artistes que vous exposiez, faisaient-ils des expositions, ou intervenaient-ils de façon différente ?

GMV : Le principe était de laisser en place ma collection d'art minimal et conceptuel, et d'inviter les jeunes artistes dans les interstices. Leurs interventions étaient très diverses puisque cela pouvait aller de la vente des livres de leur bibliothèque (INFORMATION FICTION PUBLICITÉ) jusqu'à une grande inscription sur ma fenêtre : « L'art c'est secondaire » (Miguel Egaña). Cela constituait bien sûr une provocation pour le milieu de

I was not engaged exclusively in serious art. Since then everyone started to do it: museums, galleries and many individuals make profits without any complex renting space, but in the 1970s and 1980s there were only two (the advertising company Stan Levy and me) who welcomed the world of fashion that was nevertheless very creative at the time.

AL: The younger artists you were exhibiting, were they doing exhibitions? Or they were they showing their work some other way?

GMV: The idea was to let my collection of minimal and conceptual art in place, and to invite young artists in the cracks. Their actions were very diverse as it could go from the sale of books from their library (INFORMATION FICTION PUBLICITÉ) to a large inscription on my window: «Art is secondary» (Miguel Egaña). This was of course a provocation to the world of art that was pacing the streets of a neighborhood wholly devoted to art. Little by little my status as an art agent began to represent an alternative to the status of gallery:

I was receiving by appointment during the week, it made me much more available to my interlocutors, but it also allowed me to not be locked up in my office. I was free: culture can be found in so many places to experience! On Saturday afternoon, I was open to the public. Generally speaking, I was more interested in the world of art in its own way of reacting with the works, discussions, and reflections as in the objects of art.

AL: For you, the artist, or the art agent is one that acts on the definition of art. So you made yourself available for a community of people working around the art? Could you give us some examples of events that have taken place at your place at that time?

GMV: I presented both the magazines *Peinture Cahiers Théoriques* que Michel Gauthier's *Conséquences* and Olivier Zahm's *Purple Prose*. There was also cross the book *The Third Mind* by William Burroughs and Brion Gysin, with the idea of cut-up. Bernard Blistène gave a lecture on the arrière-garde; André Cadere came to establish the disorder with the audience, which during the afternoon became increasingly ramshackle until there was a beautiful mess orchestrated by a band of rocker friends of André. It was a way to put into practice the idea of establishing the disorder progressively in my perfectly structured apartment with very clean lines.

l'art qui arpentait les rues d'un quartier tout dévoué à l'art. Petit à petit s'est mis en place mon statut d'agent d'art qui était une alternative au statut de galeriste : comme je recevais sur rendez-vous pendant la semaine, cela me rendait beaucoup plus disponible pour mes interlocuteurs, mais aussi me permettait de ne pas être enfermé dans mon bureau. J'étais libre : la culture se présente dans tellement d'endroits à vivre! Le samedi après midi, c'était ouvert au public. D'une façon générale, je m'intéressais plus au milieu de l'art, à sa façon de réagir par rapport aux œuvres, aux discussions, aux réflexions qu'aux objets de l'art.

AL : Pour vous, l'artiste, ou l'agent d'art, est celui qui agit sur la définition de l'art. Donc ous vous êtes rendu disponible pour une communauté de gens qui travaille autour de l'art ? Pourriez vous nous donner quelques exemples de manifestations qui ont eu lieu chez vous à cette époque ?

GMV : Je présentais aussi bien la revue *Peinture Cahiers Théoriques* que *Conséquences* de Michel Gauthier et *Purple Prose* d'Olivier Zahm. Il y eut également le livre *Œuvre croisée* (*The Third Mind*) de William Burroughs et Brion Gysin, avec l'idée du cut-up. Bernard Blistène a donné une conférence sur l'arrière-gardisme, André Cadere est venu établir le désordre avec un public qui au cours de l'après-midi était devenu de plus en plus déglingué jusqu'à ce qu'il y eut un beau chahut

orchestré par une bande de rockers amis d'André. C'était une façon de mettre en pratique cette idée d'établir le désordre progressivement dans mon appartement parfaitement structuré et aux lignes très pures.

AL : Il me semble que vous avez un classeur de contrat d'œuvre d'art, pouvez-vous nous en dire quelques mots?

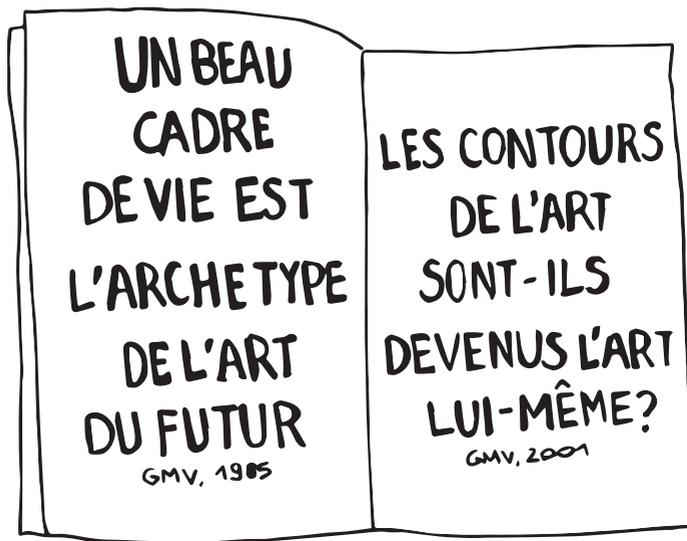
GMV : Ce classeur de contrats, certificats, protocoles, etc. a fait l'objet de plusieurs expositions. On y trouve toutes sortes de documents depuis les plus classiques certificats d'Arman, jusqu'à l'Avertissement de Daniel Buren en passant par le célèbre contrat de Seth Siegelaub, qui a d'ailleurs beaucoup desservi les artistes car les contraintes qui y sont répertoriées pour les collectionneurs leur ont fait peur. En fait ces derniers préfèrent acheter une œuvre qui leur laisse la possibilité d'en faire ce qu'ils veulent.

Le certificat de Tania Mouraud comporte une clause très spéciale et qui ne tient pas la route sur le plan du droit. Pour son œuvre City-Performance qui consiste en une cinquantaine d'affiches représentant un grand NI à faire placer sur des panneaux publicitaires, le Frac qui en est le propriétaire, a la responsabilité d'en assurer la réalisation chez l'imprimeur et la diffusion dans la ville. Si le Frac a le malheur de faire une erreur dans la composition de l'affiche ou dans sa présentation, Tania a indiqué dans son certificat qu'elle redevenait propriétaire de cette œuvre !

AL: I heard that you have a binder with contracts of artworks, can you tell us a few words about this?

GMV: This binder with contracts, certificates, protocols, etc. has been the subject several exhibitions. There are all kinds of documents since the more traditional certificates by Arman until the Avertissement (warning) of Daniel Buren through the famous Seth Siegelaub contract, which has also served badly many artists since the constraints that are listed for collectors frightened them. In fact they prefer to buy a work that gives them the opportunity to do whatever they want.

Tania Mouraud's certificate includes a special clause that would not hold water in terms of law. For her work City-Performance consisting of fifty posters representing a large NI on billboards, the FRAC that is the owner has the responsibility to ensure the realization with a printer and the dissemination in the city. If the FRAC has the misfortune of making a mistake in the composition of the poster or presentation, Tania stated in her certificate that she would regain property over her work!



3.

AL: It is like Buren who claims the right to sue for counterfeits the people who do not follow the instructions that accompany his work.

GMV: But for Buren it is different because it is the «in situ» position, which is, the work and which gives its authenticity to the work. It is a fair, accurate presentation that counts, not the fabric or paper as such, so if the work is poorly exposed, he is right to say that this is not his work. Unlike the requirements of Tania, the collector who makes a mistake will remain the owner; he will simply have to reinstall it correctly.

AL: What was your relationship with the artists of minimal and conceptual art in your collection?

AL : C'est comme pour Buren qui s'arrogé le droit de poursuivre pour faux les gens qui ne respectent pas les notices qui accompagnent ses œuvres.

GMV : Mais pour Buren c'est différent puisque c'est la position « in situ » qui fait œuvre et qui confère son authenticité à l'œuvre. C'est une présentation juste, exacte qui compte, pas le tissu ou le papier en tant que tel, donc si l'œuvre est mal exposée, il a raison de dire que ce n'est pas son œuvre. Mais contrairement à ce qu'impose Tania, le collectionneur qui a fait une erreur en restera propriétaire, il lui faudra simplement la réinstaller correctement.

AL : Quels étaient vos rapports avec les artistes de l'art minimal et conceptuel de votre collection ?

GMV : Je les ai à peu près tous rencontrés, mais finalement assez peu souvent car ils ne vivaient pas en France et ils

avaient leurs propres galeries. J'étais beaucoup plus proche des jeunes générations d'artistes comme Philippe Thomas, Dominique Pasqualini et Jean-François Brun pour INFORMATION FICTION PUBLICITÉ à la fin des années 1970 ou de Jean-Baptiste Farkas aujourd'hui avec ikhéa©services. Avec les générations d'artistes venant après l'art minimal et conceptuel j'échange des réflexions sur ce que l'on peut attendre d'un art qui s'est libéré de l'idée que l'on se fait de l'art, d'un art que je qualifie généralement de non artistique.

AL : Ce statut d'agent d'art est-il différent du statut d'agent d'acteurs par exemple ?

GMV : Un agent d'art représente une idée de l'art en constante évolution et qu'il faut dynamiser au sein de notre société. Je m'intéresse aux réseaux de l'art et aux réactions que l'œuvre va générer au sein de notre société. Ce n'est donc pas l'œuvre (et certainement pas l'objet) qui m'importe mais tous ses contours sociaux car je pense qu'ils sont plus intéressants que l'œuvre elle-même. C'est pour cela que j'ai choisi d'être critique (à l'AICA, Association Internationale des Critiques d'Art), et aussi expert auprès des tribunaux.

GMV: I have almost met them all, but ultimately not very often because they do not live in France and they had their own galleries. I was much closer to the younger generation of artists such as Philippe Thomas, Dominique Pasqualini and Jean-François Brun of INFORMATION FICTION PUBLICITÉ in the late 1970s or Jean-Baptiste Farkas today with his IKHÉA©SERVICES. Along with these generations of artists coming after minimal and conceptual art I exchange thoughts on what we can expect from an art that is released from the idea that we have of art, an art that I usually call non artistic.

AL: Is the status of art agent different from the agents of actors for example?

GMV: An art agent represents an idea of art constantly evolving and that we must revitalize in our society. I am interested in art networks and the reactions that a work will generate within our society. It is not the work (and certainly not the object) that is important to me but its social contours because I think they are more interesting than the work itself. That is why I chose to be an art critic (AICA, International Association of Art Critics), and also an expert in the courts.

AL: Who is in this network of art you speak about made of?

GMV: It is both the general public and the world of art with artists, critics, curators and other cultural leaders. My apartment rue Beaubourg was a meeting place where everyone came for a variety of events. It was also very open to challenge because my visitors did not all agree with the fact of promoting a certain state of mind at the expense of the art objects.

AL : De quoi se compose ce réseau de l'art dont vous parlez ?

GMV : C'est aussi bien le public en général que le milieu de l'art avec ses artistes, critiques, conservateurs et divers responsables culturels. Mon appartement de la rue Beaubourg était un lieu de rencontres où tout le monde venait pour des manifestations très diverses. C'était aussi très ouvert sur la contestation car mes visiteurs n'étaient pas tous d'accord avec le fait de privilégier un certain état d'esprit en art au détriment de ses objets.

AL : Vous dites vous positionner à l'opposé des collectionneurs-légumes, mais est-ce que les artistes qui faisaient partie de votre collection pouvaient à certains moments activer leurs pièces d'une certaine manière ? Est-ce qu'ils les ont fait évoluer ?

AL: You're positioning yourself at the opposite of what you call vegetable-collectors, but does the artists who were part of your collection could at times activate their pieces in a certain way? Did they make them evolved?

GMV: Not the artists, but it is rather I as the owner who have activated their works, mainly the work by Lawrence Weiner and now I am very involved with IKHÉA © SERVICES. I chose for example to place the Weiner statement IN AND OUT. IN AND OUT. AND IN AND OUT. AND IN AND OUT on the window of my office rather than on the wall as the artist suggested, because the window seemed to be the ideal boundary between inside (IN) and outside (OUT). I also imagined the exhibition of this work in a Picard Frozen Food shop in Paris on the occasion of the joint opening of art galleries. No inscription testified of its presence and nothing had been changed in the habits of this supermarket, so that visitors sought in vain by entering (IN) and exiting (OUT) of the shop before it was revealed

GMV : Les artistes non, c'est plutôt moi en tant que propriétaire qui ai activé leurs œuvres, principalement celles de Lawrence Weiner et aujourd'hui je m'implique beaucoup avec IKHÉA©SERVICES. J'ai par exemple choisi de placer le statement de Weiner IN AND OUT. OUT AND IN. AND IN AND OUT. AND OUT AND IN sur la fenêtre de mon bureau plutôt que sur un mur comme me le suggérait l'artiste, car la vitre me paraissait être la frontière idéale entre l'intérieur (IN) et l'extérieur (OUT). J'ai également imaginé l'exposition de cette œuvre chez Picard Surgelés, à Paris, à l'occasion du vernissage commun des galeries d'art. Aucune inscription ne venait témoigner de son existence et rien n'avait été modifié aux habitudes de ce supermar-

ché, si bien que les visiteurs la recherchaient vainement en entrant (IN) et en sortant (OUT) du magasin avant qu'on ne leur révèle que leurs allées et venues incessantes, à l'intérieur et à l'extérieur, avaient constitué sa présentation. Ainsi, avec les œuvres que je privilégie, tout devient évolutif au cours de situations successives toujours différentes. Plus récemment, avec IKHÉA@SERVICES de Jean-Baptiste Farkas, je suis invité à me mettre à l'œuvre. Cet artiste, qui ne se définit pas forcément comme tel, nous exhorte à adopter des comportements qui viendront perturber notre routine quotidienne. Pour cela, il a consigné près d'une centaine de modes d'emploi, qu'il fournit, entre autres, aux collectionneurs intéressés par l'expérimentation de situations dont les issues tout à fait imprévisibles sont riches d'enseignements. Pour m'impliquer dans ses actions, j'ai écrit une prestation destinée à mes amis grands collectionneurs Myriam et Jacques Salomon. En résumé, il s'agissait pour eux de retirer de leur collection les tableaux ayant un beau cadre, les dessins ou les photos bordées d'une jolie marie-louise, les sculptures posées sur des socles cherchant à les survaloriser. Bref, il leur fallait retirer de leur collection toutes les œuvres qui se satisfont encore trop de ces éléments décoratifs tout à fait artificiels. Mais ils devaient aussi se séparer de toutes les œuvres qui ne constituent que des objets finis qui ne peuvent s'ouvrir à des formes nouvelles. Myriam et Jacques Salomon ont acheté, grâce à un contrat de cession, cette idée d'une œuvre remettant en question

to them that their incessant comings and goings, inside and outside, had constituted its presentation. So with the works that I favor, everything is always changing during different successive situations. More recently, with IKHÉA @SERVICES by Jean-Baptiste Farkas, I am invited to put myself at work. With this artist, who does not necessarily define himself as such, we are urged to adopt behaviors that will disrupt our daily routine. In order to do this, he invented nearly one hundred instructions, which provide, among other to collectors interested in experimenting, with situations whose outcomes are quite unpredictable and very informative. To get involved in his actions, I wrote a service for my friends the great collectors Miriam and Jacques Salomon. In summary, it was for them to withdraw from their collection the paintings with a beautiful frame, the drawings or photos bordered with a nice mat board, the sculptures placed on pedestals to overvalue them. In short, they had to withdraw from their collection all the works that are still too much satisfied of these decorative elements absolutely artificial. But they also had to part with all the works that are only finite objects that cannot evolve in new forms. Myriam and Jacques Salomon bought through a transfer agreement, this

idea of a work questioning their own collection. They made the experience in a loft in the Bastille area in Paris. Today, they defend this new approach to art with their friends, beginner collectors.

Retaining the lesson of conceptual art and being enriched by exchanges with artists who give me the possibility to express myself, I got used to list all my initiatives in the field of art. It is therefore my archives, my lectures, my articles, my expertise and my ads as an art agent every year that compose my current collection.

AL: Would you say that it is a collection of experiences within art, and actions within art?

GMV: Yes, actions, experiments, discussions, because all my actions are very rich in implications. I would say that the constitution of my library for example, represents the entire content of art and at the same time it is somehow a metaform that an art that is not truly creative of new forms can take today. The collection of all my activities and what they involve, enriches me intellectually much more than being the owner of the industrial blocks by Carl Andre, even if they have enriched me financially, I admit!

leur propre collection, puis ils en ont fait l'expérience dans un loft dans le quartier de la Bastille. Aujourd'hui, ils défendent cette nouvelle approche de l'art auprès de leurs amis, collectionneurs débutants.

Retenant la leçon de l'art conceptuel et m'étant enrichi des échanges avec les artistes qui me donnent la parole pour m'exprimer, j'ai pris l'habitude de répertorier toutes mes initiatives dans le champ de l'art. Ce sont donc aussi bien mes archives, mes conférences, mes articles, mes expertises et mes annonces d'agent d'art qui constituent d'année en année ma collection actuelle.

AL : Diriez-vous que c'est une collection d'expériences au sein de l'art, et en action dans l'art ?

GMV : Oui, des actions, des expérimentations, des échanges, parce que toutes mes actions sont très riches d'implications. Je dirais même que la constitution de ma bibliothèque par exemple, représente tout le contenu de l'art et en même temps c'est en quelque sorte la métaforme que peut prendre un art qui n'est plus véritablement créateur de formes nouvelles aujourd'hui. La collection de toutes mes activités et de ce qu'elles impliquent, m'enrichit intellectuellement beaucoup plus que le fait d'être propriétaire des plaques industrielles de Carl Andre, mais elles m'ont quand même enrichies financièrement, je l'avoue !

AL : Pouvez-vous nous raconter l'histoire de la Peinture-suicide que Rutault vous avait confiée ?

GMV : Claude Rutault avait prévue l'histoire suivante : la première année (1978) la toile se présentait sous la forme d'un carré de 100 x 100 cm. Chaque année suivante, sa taille était divisée par deux jusqu'à atteindre la onzième année un carré de 3,12 x 3,12 cm. Claude avait décidé que son œuvre serait figée dans deux cas : soit par l'achat par un collectionneur, soit par la mort de l'artiste. Dans les deux cas, la toile devait prendre la forme, d'une façon définitive, qu'elle avait cette année là. Si aucun des deux événements ne s'était produit au bout de ces onze années, le travail disparaissait définitivement la douzième. À chaque phase, la toile était peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle était accrochée, et prix de l'œuvre doublait chaque année. Aucun des deux événements n'étant arrivé, cette peinture-suicide fut présentée la onzième année de son existence dans mon appartement rue Beaubourg pour me permettre de lui trouver un amateur qui l'achète (et la sauve du suicide). C'était une année noire pour elle, je décidai de la peindre ainsi que

AL: Can you tell us the story of the suicide painting that Rutault entrusted to you?

GMV: Claude Rutault had planned the following story: the first year (1978) the painting was in the shape of a square 100 x 100 cm painted in the same color as the wall it is hanged on, as he usually does. Each subsequent year, its size was reduced by half to reach in the eleventh year of a square 3.12 x 3.12 cm. Claude decided that this work would be stopped in its evolution in two cases: either by the purchase of a collector or by the death of the artist. In both cases, the canvas should keep the size it had in its final stage, that it had that year. If none of the two events occurred at the end of these eleven years, the work would finally disappear the twelfth year. Each time, the canvas was painted the same color as the wall on which it was hung, and the price of the work was doubling each year. As none of the two events previously listed had happened; this suicide-painting was shown the eleventh year of its existence in my



apartment rue Beaubourg for me to find a art amateur to buy it (and save it from suicide). It was a dark year for it; I decided to paint the painting and its wall in black. As no buyer showed up, and that on my part I had become attached to this small painting, I committed myself to it and saved it at the last minute by acquiring it on the last day of the year. I then choose to repaint it in pink (as it was again la vie en rose), and later when it was presented with the other works in the collection in my apartment reconstituted at the Mamco its life was taking its normal course, I asked that its color remains neutral: it was painted in white!

AL: I love this story because I remember seeing you make the Bachelard amphitheater at the Sorbonne laugh with this story of a monochrome painting. This is an extremely dry work of conceptual art, which becomes comical thanks to the life it leads.

GMV: You can interpret it that way but I would rather say that it is with humor that I contributed to the existence of a work in progress, highlighting an original idea on the status of painting. Regarding Rutault again, I also put on my window this panel resembling those of real estate agents:

FOR SALE

Stretched Canvas

TO BE PAINTED

In the same color as the wall
on which they are to be hung

by appointment 278 72 31

son mur de cette couleur. Personne ne s'étant présenté, et comme de mon côté je m'étais attaché à cette petite toile, je me suis dévoué et je l'ai sauvée in extremis en l'acquérant le dernier jour de l'année. Je choisis alors de la repeindre en rose (sa vie redevenait rose) et plus tard lorsqu'elle fut présentée avec les autres œuvres de ma collection dans l'appartement reconstitué au Mamco sa vie reprenant son cours normal, j'ai demandé à ce que sa couleur reste neutre : elle fut peinte en blanc !

AL : J'aime beaucoup cette histoire parce que je me souviens vous avoir vu faire rire tout l'amphithéâtre Bachelard à la Sorbonne avec cette histoire de monochromes. C'est une œuvre d'art conceptuelle très sèche, qui devient comique grâce à la vie qu'elle mène.

GMV : Vous pouvez l'interpréter ainsi mais j'aurais plutôt dit que c'est avec humour que j'ai contribué à l'existence d'une œuvre en évolution mettant en valeur une idée originale sur le statut de la peinture. Concernant toujours Claude Rutault, J'avais également mis sur ma fenêtre ce panneau ressemblant à ceux des agences immobilières :

À VENDRE

toiles tendues sur châssis

À PEINDRE

de la même couleur que le mur
sur lequel elles doivent être accrochées

sur rendez-vous 278 72 31

Les appels téléphoniques que j'ai reçus émanèrent uniquement de personnes qui pensaient que c'était l'appartement qui était à vendre.

AL : Puisque nous avons parlé de cette époque où votre appartement servait de lieu pour l'art, je voulais vous demander comment vous aviez continué ce travail d'agent d'art lorsque vous aviez déménagé dans un autre appartement en 1992 ? Vous n'avez pas eu le même genre d'activités dans ce nouvel appartement ? Comment avez-vous repensé votre travail ?

GMV : Si je suis parti de la rue Beaubourg, c'est parce que j'avais tiré les conclusions de l'art minimal et conceptuel et qu'il me paraissait dès lors assez clair que j'étais plus sensible au contexte des œuvres et donc à mon cadre de vie plutôt qu'aux objets de l'art c'est pourquoi je me suis installé dans un appartement que j'ai vidé de tout objet d'art. Cette éviction témoignait que l'art qui m'intéressait tenait moins à la nature conventionnelle de ses produits qu'à la façon dont il pourrait s'inscrire dans des contextes sociaux et partant de là je voulais privilégier le développement de mes idées avec des actions qui se situaient à l'extérieur de chez moi. J'ai été amené à mettre toutes mes œuvres dans des réserves. En 1994, deux ans après mon installation, Christian Bernard est venu me voir, et m'a dit : « J'ouvre un nouveau musée, le Mamco à Genève, aurais-tu des œuvres à me prêter ? » Je lui ai répondu : « Cela tombe bien elles sont toutes dans ma réserve, choisis

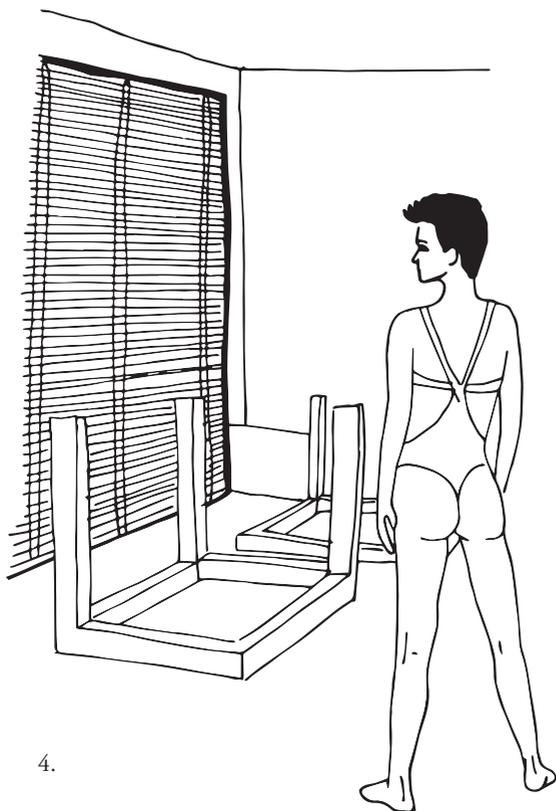
Every phone calls I received emanated from people who thought it was the apartment that was for sale.

AL: Since we are talking about a time when your house was a place dedicated to art, I wanted to ask you how you continued your work as an art agent when you moved to another apartment in 1992? Did you have the same kind of activities in this new apartment? How did you rethink your work?

GMV: I left the Rue Beaubourg, because I drew the conclusions of minimal and conceptual art and therefore it seemed pretty clear that I was more sensitive to the context of the works therefore to my own living environment rather than to objects of art that is why I moved into an apartment that I emptied of all the art. This exclusion reflected that the interest that I found in art was not so much in the conventional nature of its products but rather how it might fit into social contexts and from there I wanted to focus on developing my ideas through actions outside of my home. I was brought to put all my artworks in storage. In 1994, two years after my installation, Christian Bernard came to me and said: « I am opening a new museum, the Mamco in

Geneva could you lend me some artworks?
«I replied:» This is a good moment they are all in my storage; you can choose the ones you want. «It was he who gave me the idea to take all those he had spotted in my apartment in the Rue Beaubourg and restage the» décor «of that time it was a way for the museum to show both my role as an art agent and my actions with the works from my collection.

AL: Is it mentioned somewhere in this reproduction of your apartment somewhere that it was a place to promote a certain idea of art, where people could attend events, and meet each other?



4.

celles que tu veux. » C'est lui qui m'a donné l'idée de prendre toutes celles qu'il avait repéré dans mon appartement de la rue Beaubourg et de reconstituer le « décor » de cette époque, une façon de mettre au musée à la fois mon rôle d'agent d'art et mes actions avec les œuvres de ma collection.

AL : Est-ce que dans cette reproduction de votre appartement est évoqué quelque part le fait que c'était un lieu de promotion d'une certaine idée de l'art, où se déroulait des événements, et où les gens se rencontraient ?

GMV : Les responsables du musée ont programmé un certain nombre d'animations dans l'appartement de Genève mais ils l'ont fait beaucoup moins souvent que moi.

AL : Après vous être installé dans un appartement où vous aviez créé le vide, avez-vous repensé votre activité d'agent d'art ?

GMV : Mon statut d'agent d'art n'a pas changé mais c'est à cette époque que j'ai surmultiplié mes actions de médiateur.

AL : Donc vous vous êtes posé en représentant de cet art là, pour en faire parler, pour le faire revisiter ?

GMV : Oui, pour le faire encore mieux comprendre. Puisque je me suis aperçu que malgré tout ce qui était écrit, les gens ne savaient toujours pas exactement ce qu'était l'art conceptuel. Pour eux par exemple, la peinture de Garouste pouvait être de l'art concep-

tuels grâce aux histoires qui y sont racontées. À cette époque, je m'intéressais de plus en plus aux livres et j'organisais des ventes publiques de livres (à partir de 1990). J'ai commencé par le faire avec l'étude Cornette de Saint Cyr pendant des années. Mais quand il a commencé à me submerger de documents sans aucun intérêt, et que l'on arrivait à 600 ou 700 lots par vente, j'ai décidé d'organiser des ventes privées dans différents appartements d'amis. C'était évidemment beaucoup plus convivial que ne le permettaient les salles de vente de Drouot.

AL : À cette époque là est-ce que vous continuiez à travailler avec des artistes, comme vous le faisiez avant ?

GMV : Oui, ponctuellement, comme avec Daniel Walravens à qui j'ai simplement demandé de faire repeindre ma porte d'entrée d'une couleur grise qu'il avait créée pour Tollens. Mais mes interventions se situaient plutôt hors de chez moi et consistaient souvent en des annonces dans l'affiche Galeries Mode d'emploi. C'était des incitations à réfléchir aux nouveaux rapports que l'on peut entretenir avec l'art. En tant que commissaire d'expositions j'organise des manifestations qui repensent ce que l'on attend généralement d'une exposition. Pour résumer ma position actuelle, l'idéal est

GMV: Museum officials have scheduled a number of events in the Geneva apartment but they did it much less frequently than I did.

AL: Once you moved to an apartment where you had created a vacuum, did you have to rethink your activity?

GMV: My status as an art agent had not changed, but it was at this time that I pushed my actions as a mediator.

AL: So you have considered yourself as a representative of this art and made it your mission to have people to talk about it, to revisit it?

GMV: Yes, to make it even more understandable. Since I realized that despite everything that was written, people did not always know exactly what conceptual art was. For them, for example, the painting of Garouste could be conceptual because it tells a story. At that time, I was more and more interested in books and I organized public sales of books (from 1990). I started doing it with the Cornette de Saint Cyr study for years. But when he began to overwhelm me of documents without any interest, and that we came to 600 or 700 lots per sale, I decided to organize private sales in different apartments of friends. It was obviously much friendlier than the Drouot auction houses permitted it.

ALE: At that time did you continue to work with artists like you did before?

GMV: Yes, occasionally, as with Daniel Walravens to which I simply asked to repaint my front door with a gray color that he created for the painting company Tollens. But my interventions were rather outside my home and often consisted of

ads in the gallery poster guide *Galleries Mode d'emploi*. They were incentives to consider new relationships that we can have with art. As a curator, I organized events, rethinking what is generally expected of an exhibition. To summarize my current position, the ideal is that these projects come without objects, without artists, without spectators like Stephen Wright would say. This is what I meant in my ads of the 1980s: «I have nothing to show and I'm showing it,» This sentence must be understood as Alice in Wonderland's non-anniversary. : This is not because there is no exhibition that there is nothing exposed. It was to the reader of this announcement to think about its implications, knowing that as an art agent, it was not my type to take a work from an artist's studio just to expose it as is for amateurs to look at. What I favor is first the discussion with the artist which enables the development of a work that can be updated, reactivated over time (with or without the artist) changing its form according to the contexts in which it will be able to find its true meaning and legitimacy. I also offered from the perspective of the collector, in these ads I posted in *Galleries Mode d'emploi*, the opportunity to meditate on the meaning to be given to a collection of art: «Art has less to do with the conventional nature of its products as to the way it fits into an architectural, social or ideological context. Today how can a collection be part of this larger reality that it depends on? Answer by

que cela se présente sans objets, sans artistes et sans spectateurs comme le dit Stephen Wright. C'est ce que signifient mes annonces publicitaires des années 1980 : « I have nothing to show and I'm showing it », Je n'ai rien à montrer et je le montre, une formule qui doit être appréhendée sur le mode des non-anniversaires d'Alice aux pays des merveilles : ce n'est pas parce qu'il n'y a pas d'exposition qu'il n'y a rien d'exposé. Au lecteur de cette annonce de réfléchir à ces implications sachant qu'en tant qu'agent d'art, je n'étais pas du genre à prendre une œuvre dans l'atelier d'un artiste pour la proposer telle quelle aux amateurs d'art. Ce que je privilégie c'est d'abord une discussion avec l'artiste qui permet l'élaboration d'une œuvre qui pourra être actualisée, réactivée au cours du temps (avec ou sans l'artiste) en changeant bien sûr de forme selon les contextes dans lesquels elle va pouvoir trouver son véritable sens et sa légitimité. C'est aussi du point de vue du collectionneur que j'offrais dans l'affiche annonçant les programmes des galeries, la possibilité de méditer sur le sens à donner à une collection d'art : « L'art tient moins à la nature conventionnelle de ses produits qu'à la façon dont il s'inscrit dans un contexte architectural, social ou idéologique. Aujourd'hui comment une collection peut-elle s'inscrire dans cette réalité plus vaste dont elle dépend ? Réponse sur rendez-vous. » Ou bien encore : « L'objet de l'art peut-il encore être l'objet d'art ? Une exposition d'œuvres à définir chacun chez soi. »

AL : Donc dans *Galleries mode d'emploi*, c'était par exemple : Karim Alaba qui proposait « Quel parcours des gale-

ries ? » une invitation à participer aux expositions du vernissage commun des galeries de Beaubourg à la Bastille en répondant à un questionnaire.

GMV : Oui c'est un exemple entre autres. Les réponses étaient assez instructives sur l'esprit fantaisiste qui anime certains amateurs d'art.

AL : Au 52, rue Crozatier, receviez-vous toujours sur rendez-vous, afin de rendre accessible à tous votre documentation sur et autour de l'art minimal et conceptuel ?

GMV : Oui, et cela a toujours été le cas : je préfère discuter de cet art avec mes archives plutôt que d'avoir à montrer les œuvres qui sont bien connues maintenant et qui souvent, grâce à leur simplicité formelle, sont assez faciles à imaginer.

AL : Aujourd'hui, quels sont les artistes avec qui vous travaillez ?

GMV : Je ne représente que Jean-Baptiste Farkas, en tant qu'agent d'art, on travaille beaucoup ensemble, mais je peux ponctuellement aider certains jeunes comme par exemple Jazon Frings que j'ai présenté à Jacques Salomon qui lui achète des œuvres. De même je suis toujours disponible pour Antoine Moreau lorsqu'il s'agit de s'associer aux principes de la Licence Art Libre. Et celui avec lequel je collabore beaucoup c'est Alexandre Gurita dont je suis l'agent d'art-conseil pour la Biennale de Paris et l'un des intervenants au sein de l'Institut de Hautes Études en Art Plastique (Iheap).

appointment. «Or else:» Can the object of the art still be the art object? An exhibition of works to be define each one at home. «

AL: So in Galeries mode d'emploi you showed for example Karim Alaba proposing «What path walking through the galleries?» It was an invitation to participate in the joint opening of the galleries around the Bastille and Beaubourg by answering a questionnaire.

GMV: Yes it is an example among others. The answers were quite informative about the whimsical spirit of some art lovers.

AL: At 52, rue Crozatier, you were still receiving by appointment in order to make available to all your documentation on minimal and conceptual art?

GMV: Yes, and it has always been the case, I prefer to discuss this art with archives rather than having to show works that are now well known and who often thanks to their formal simplicity, are quite easy to imagine.

AL: Nowadays, what are the artists you work with?

GMV: As an art agent, I only represent Jean-Baptiste Farkas, we work a lot together, but I can occasionally help some young people such as Jazon Frings that I introduced to Jacques Salomon who purchases him some artworks. Similarly, I am always available to Antoine Moreau when it comes to associate with the principles of the Free Art License. And one with which I have been working a lot is Alexandre Gurita, I am the art consultant for the Biennale de Paris and one of the lecturers at the Institut des Hautes Études en Arts Plastiques (Iheap).

AL : Depuis quand collaborez-vous avec Alexandre Gurita ?

AL: How long have you been working with Alexander Gurita?

GMV: I met him when he was still at the École des Beaux-Arts in Paris, he came to me and asked me to be a witness at his marriage. To obtain his degree, he had to present a work, and he chose to present his wedding live in the chapel of the École des Beaux- Arts de Paris. The jury members were absolutely furious, they told him: «Alexander make a video of your wedding, edit it, you can not just simply invite us to your wedding without any artistic intervention. »

AL: They wanted there to be aestheticization?

GMV: Yes Alexander told them that there was nothing more important than his marriage and that there was no reason to add anything. They very reluctantly gave him the degree. From my point of view, they should either give him the honors for the originality of his approach, or do not giving him the degree at all. I remember that his marriage did not only make the evening news on television but was also in the next Canal + Zapping. Which in my opinion showed that he deserved the honors.

AL: You adopted this same position as a witness when Nicolas Ledoux and Damien Béguet bought the whole work of the artist Ludovic Chemarin and put a copyright on his name?

GMV : Je l'ai rencontré lorsqu'il était encore à l'école des Beaux-Arts de Paris, il était venu me voir pour me demander d'être le témoin de son mariage. Pour obtenir son diplôme, il devait présenter une œuvre, et il a choisi de présenter son mariage en temps réel dans la chapelle des Beaux-Arts. Les membres du jury étaient absolument furieux, ils lui ont dit : « Alexandre, fait une vidéo de ton mariage, fais-en un montage, ne te contente pas de nous inviter simplement à ton mariage sans aucune intervention artistique. »

AL : Ils voulaient qu'il y ait une esthétisation ?

GMV : Oui et Alexandre leur a répondu qu'il n'y avait rien de plus important que son mariage et qu'il n'y avait aucune raison d'en rajouter. Ils ont beaucoup hésité à lui donner le diplôme. De mon point de vue, ils auraient dû soit lui donner les félicitations du jury pour l'originalité de son propos, soit ne pas lui donner du tout. Je me souviens que son mariage est non seulement passé aux informations du soir à la télévision mais en plus le lendemain dans le zapping de Canal +. Ce qui montrait bien qu'il aurait mérité les félicitations du jury.

AL : C'est cette même position de témoin que vous avez adopté lorsque Nicolas Ledoux et Damien Béguet ont acheté et mis un copyright sur le nom de l'artiste Ludovic Chemarin ?

GMV : J'ai d'abord apporté mon soutien à cette opération, et j'ai accueilli ici les différents protagonistes pour la signature des contrats. J'ai fait venir Jacques Salomon ainsi que Caroline Cros du Ministère de la Culture pour donner un statut officiel à cette opération qui par son originalité, me semblait risquer de rester en marge de ce que peuvent accepter les institutionnels. Mais je ne veux pas m'occuper de l'exposition des objets d'art de Chemarin. Ce ne sont pas eux qui vont retenir mon attention. D'ailleurs moins ils sont intéressants et plus on va se reporter sur la démarche de Nicolas et de Damien et c'est cela qui compte.

AL : Depuis que votre collection est au Mamco, collectionnez-vous encore ? S'agit-il de plus en plus d'œuvres avec lesquelles vous pouvez interagir ?

GMV : Je n'ai acheté que très peu d'œuvres après 1975. D'ailleurs le terme de collectionneur m'a toujours gêné quand il s'agit de me définir, car au départ c'était bien les discussions avec les artistes, les critiques et les différents responsables culturels qui m'intéressaient en priorité. Je préfère m'associer à des œuvres qui correspondent à des comportements à adopter au sein de notre société. C'est ce qui se produit avec les services de Jean-Baptiste Farkas par exemple dont j'ai une seule œuvre. Je précise d'ailleurs à propos de celle-ci que c'est un service pour lequel j'ai rayé sur le contrat de cession (le certificat) la ligne qui précise que j'en suis le propriétaire. Mon but serait à l'avenir que cette œuvre passe de main en main sans jamais appartenir à personne.

GMV: First I gave my support to this operation, and I welcomed the protagonists here for the signing of the contracts. I brought Jacques Salomon and Caroline Cros from the Ministry of Culture in order to formalize this operation that by its originality, risked remaining on the margins of what institutions can accept. But I do not want to deal with the exhibitions of the objects of art made by Chemarin. They are not what will hold my attention. Besides they are less interesting than the process of Nicolas and Damien, which is what is important too me.

AL: Since your collection is at the Mamco, Do you still collect? Are they more and more works with which you can interact?

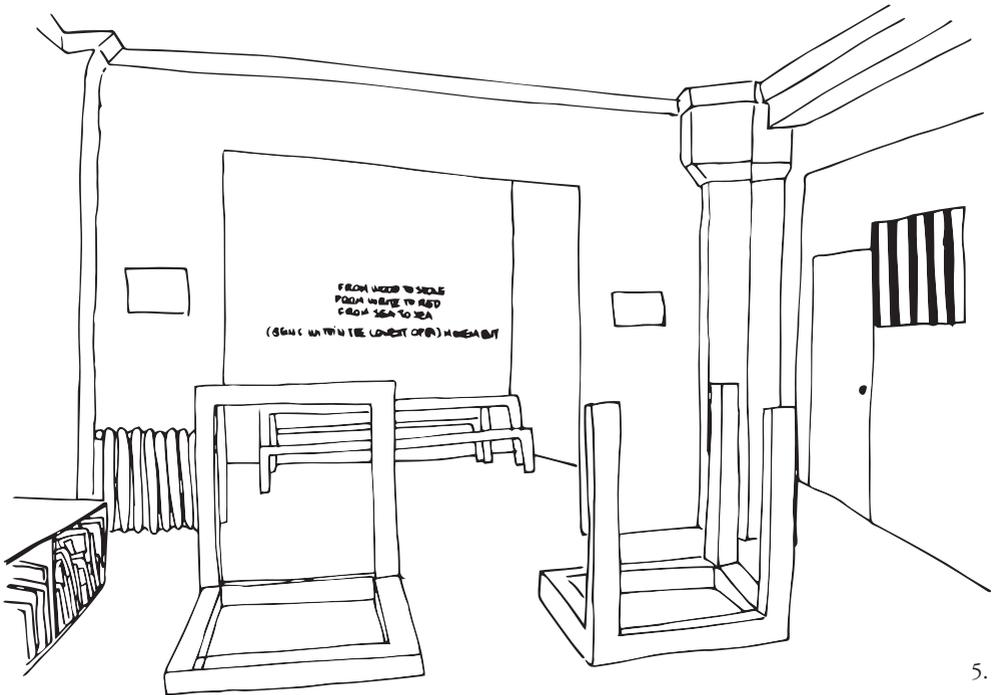
GMV: I have bought very few works after 1975. Besides, the term collector has always bothered me when it comes to define me, because initially it was the discussions with artists, critics and various cultural leaders that interested me first. I prefer to associate myself with artworks that carry behaviors to adopt within our society. This is what happens with the services of Jean-Baptiste Farkas for example I have a single work by him. I also stipulate about it that it is a service for which I crossed on the sale contract (the certificate) the line that says that I am the owner. My goal in the future is that the work passes from hand-to-hand without ever belong to anyone.

AL: Which service is this?

GMV: This is the service No. 18: The destruction of the exhibition space: A model of exhibition by the less! A service that, for example, consisted in deteriorating day after day, the walls of my restaged apartment at the Mamco to compel the director to gradually remove all the works that were hung. For a year, visitors to the site could have seen its proliferating decay, accompanied by a gradual disappearance of the works without any explanation being given to them. I was very much hoping to attend the reactions of the museum's public but unfortunately the project has not really appreciated and the destruction could not take place. ■

AL : De quel service s'agit-il ?

GMV : C'est le service n°18 : La destruction du lieu d'exposition : Un modèle d'exposition par le moins ! Un service qui, par exemple, consistait à dégrader, jour après jour, les murs de mon appartement reconstitué au Mamco afin de contraindre son directeur à retirer progressivement toutes les œuvres qui y sont accrochées. Pendant un an, les visiteurs du lieu auraient ainsi pu constater sa proliférante décré-pitude, accompagnée d'une disparition graduelle des œuvres sans qu'aucune explication ne leur en soit donnée. J'espérais beaucoup pouvoir assister aux réactions du public de ce musée mais malheureusement le projet n'a pas vraiment plu et la destruction n'a pas pu avoir lieu. ■



5.

All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand.

1. Portrait of/de Ghislain Mollet-Viéville.
2. Ghislain Mollet-Viéville's apartment, rue Beaubourg, from left to right / de gauche à droite: On Kawara, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, On Kawara, Daniel Buren & Walter de Maria.
3. Fashion photo shoot at the apartment rue Beaubourg. Série de mode shooté dans l'appartement de la rue Beaubourg, with works by / avec des œuvres de Sol LeWitt & Joseph Kosuth.
4. L'appartement, Mamco, Genève, from left to right/de gauche à droite: Lawrence Weiner, Art and Language, Sol LeWitt & Art and Language.
5. L'appartement, Mamco, Genève, from left to right/de gauche à droite: Art and Language, Sol LeWitt, Daniel Buren, Joseph Kosuth, et John Mc Cracken.
6. P. Nicolas Ledoux, *GMV, Is there any Ghislain Mollet-Viéville ? (Information ou Fiction ?)*, Dijon, Les presses du réel, 2011.

Ghislain Mollet-Viéville is the fifth of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefebvre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence

Ghislain Mollet-Viéville est le cinquième zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefebvre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefebvre.net

www.antoinelefebvre.net

www.artlibre.org

Dana Wyse



1.

Je connaissais les pilules de Dana Wyse avant de la rencontrer, comme la plupart des visiteurs du Palais de Tokyo où elles sont en vente. Mais comme la plupart d'entre eux, je ne me doutais pas qu'il y avait une artiste et une démarche derrière ces sachets que l'on peut facilement confondre avec des farces et attrapes. J'ai rencontré l'artiste derrière ce travail lors d'un colloque, et j'ai découvert avec surprise une petite femme timide aux cheveux décolorés et au look punk.

Je l'ai recontacté pour l'interroger sur sa démarche, et elle m'a donné rendez-vous dans une boutique nommée Gals Rock, consacrée à la culture rock féminine. Je l'ai rejoint dans cette boutique où elle vend aussi ses pilules, et où elle venait d'assister à un concert de Melissa Laveaux. Nous sommes allés dans un café à côté et avons eu la discussion qui suit.

I knew the pills of Dana Wyse before meeting her, like most visitors of the Palais de Tokyo bookshop, where she has been selling them for a long time. But like most people, I did not suspect that there was an artist process behind these little bags that can easily be confused with jokes or novelties. I met the artist behind this work at a colloquium, and I discovered with surprise a shy little woman with bleached hair and a punk style.

I contacted her again to ask her about her approach, and she told me to meet her in a shop devoted to the female rock culture called Gals Rock. I joined her in this shop that also sells her pills, and where she had just attended to a concert by Melissa Laveaux. We went to a cafe next door and had the following discussion.

21 février 2013, 10:04 dans un café
Place Gustave Toudouze à Paris.

21 february 2013, 10:04 pm, in a café Place
Gustave Toudouze, Paris.

Antoine Lefebvre: I usually start by asking
people about their background. Where
do you come from?

Dana Wyse: I was born in Canada. I came
to France by accident... a love accident.
I was so traumatized about coming to
France, not speaking the language, or
really understanding anything else that
I started making pills as a joke to myself.
Every time I would go to a dinner party it
would just be like mouths moving. I could
not understand a single word.

By chance at the same time I had just
started working with one of the first
colour laptop, which allowed me to cre-
ate the labels for the pills. It was my way
of dealing with my French situation.
Each time I would go to a dinner party I
kept my pills in my pocket as a personal
joke during the dinner parties laughing
to myself. Eventually I ended up walk
around with this box of pills.

Antoine Lefebvre : Normalement je
commence par des questions concer-
nant l'histoire de l'interviewé, je vais
donc vous demander d'où vous venez,
et comment vous en êtes arrivé à faire
ce que vous faites ?

Dana Wyse : Je suis née au Canada. Je
suis venue en France par accident... un
accident amoureux. J'étais tellement
traumatisée d'être là, de ne pas parler
la langue et de ne pas vraiment com-
prendre tout ce qui m'entourait que
j'ai commencé à fabriquer des pilules
comme une plaisanterie que l'on se
ferait à soi même. À chaque fois que je
me rendais à un diner je ne voyais que
des bouches gesticuler. Je ne compren-
nais pas un seul mot de ce qui se disait.

À ce moment-là je venais à peine de
commencer à travailler sur un des tous
premiers ordinateurs portables couleur
avec lequel j'ai créé les étiquettes pour
les pilules. C'était ma manière de gérer
ma situation en France. À chaque fois
que j'allais à un diner je gardais ces
pilules dans ma poche comme une
plaisanterie à moi-même, parce que ça
me faisait rire. J'ai fini par garder cette
boite de pilules sur moi en toutes cir-
constances.

AL : C'est intéressant. Je sais que vous avez essayé de rentrer dans une école d'art au Canada mais que vous n'avez jamais réussi à être admise. Pensez-vous que vos œuvres traitent, d'une certaine manière, d'un sentiment de rejet ou du fait de se sentir étranger ?

DW : C'est peut-être parce que je suis venue en France et que je ne suis pas rentrée dans une école d'art, mais vous allez me faire pleurer.

Une des meilleures choses quand on a un peu de succès est qu'on se fait inviter par des écoles d'art pour donner des cours, c'est vraiment sympa. Mais j'aimerais quand même faire quelques années dans une école d'art, si l'occasion se présente. Je pense que ce serait merveilleux.

Bref, je me promenais avec cette boîte de pilules et je savais que c'était un objet intéressant mais je n'arrivais pas à voir pourquoi. J'avais cette boîte à chaussures pleine de pilules et je me demandais comment il fallait l'appeler.

Au même moment j'ai été sélectionnée pour faire la couverture d'un magazine français qui n'avait rien à voir avec l'art. Le directeur du magazine m'a dit : « Nous voulons faire une photo de toi mais tu dois poser ta boîte à chaussures. Nous te voulons vraiment sur la couverture mais pas avec la boîte à chaussures. » Ce à quoi j'ai répondu quelque chose du genre : « Non, on pourrait me la voler et c'est vraiment une très bonne idée. » Il m'a demandé ce que c'était, alors je le lui ai montré et il m'a dit « Prends la photo et la semaine prochaine on mettra ça en page 39. » Ils ont mis quelque chose

AL: That's interesting. I know you applied to an art school in Canada, but never managed to get accepted. Would you say that your work is somehow about rejection, about feeling like an outsider?

DW: It might be because I came to France and did not go to art school, but I am crying right now.

One of the best things about achieving a little bit of success is you get invited to teach at art schools, it is really cool. However I would still like to attend an art school for a couple of years, should the occasion ever present itself. I think it would be wonderful.

Anyway I was walking around with this box of pills, I knew it was interesting, but could not quite see why. Here I was with this shoebox full of pills, wondering about what to call it.

At the same time I was chosen to be on the cover of a French magazine, having nothing to do with art. The director of the magazine said "We want to take a picture of you, but you have to put the shoe box down. We really want you on the cover, but leave the shoebox." To which, I was like, "No, it might get stolen, and it's a really good idea." He asked me what it was, so I showed him, and he told me "Take the picture, and next week we will put it on page 39." So they put a little something in their magazine, they put my telephone number, and after that I have never stopped working.

sur les pilules dans leur magazine avec mon numéro de téléphone et après ça je n'ai jamais arrêté de travailler.

AL : On vous appelait pour les pilules ?

DW : Oui, j'ai dû changer de numéro de téléphone. Il n'y avait que 12 ou 20 de pilules différentes à ce moment-là.

AL: People started calling you about the pills?

DW: Yes, I had to change my phone number. There was only maybe 12, or 20 pills at that time.

AL : Étiez-vous en relation avec le monde de l'art à l'époque ?

DW : Non.

AL: Were you in connection with the art world at that time?

AL : Donc vous n'étiez pas sûre que ça puisse intéresser quelqu'un, et vous ne saviez pas exactement ce que vous étiez en train de faire ?

DW: No.

AL: So you weren't sure if it would interest anyone, nor what it was exactly that you were making.

DW : Ça n'avait pas vraiment d'importance pour moi. Je sentais que c'était cool, que quelque chose était en train de se produire. J'ai confectionné la première pilule pour moi et la deuxième pour...

DW: I didn't really care. I could sense it was something cool, something was happening. I did the first one for me, the second one for...

AL : La quelle était la première ?

AL: Which one was the first one?

DW : Sur un vieil ordinateur, j'ai fait « Devenez célèbre instantanément ».

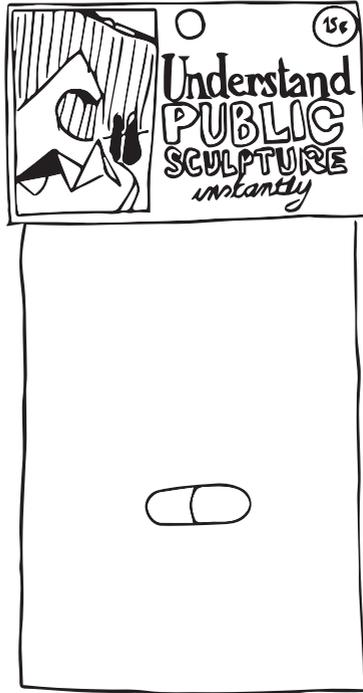
DW: On an old computer, I made "Become famous instantly".

AL : Après vous l'avez prise et c'est devenu réel !

AL: Then you ate it, and it became real!

DW: The time between when I was in the magazine, and the moment my career took off was very short. Another pill that I made was "Speak French instantly", because it was what I really needed. I was very intrigued by how in Paris there seems to be a Pharmacy on every corner. Last week I was in Berlin and could not

DW : La période entre la parution dans le magazine et le moment où ma carrière a décollé a été très courte. Une autre pilule que j'ai faite était « Parlez français instantanément », parce que c'était ce dont j'avais vraiment besoin. J'étais intriguée par le nombre de pharmacies que l'on peut trouver à Paris, on dirait qu'il y en a une à tous les coins de rue. La semaine



2.

dernière j'étais à Berlin et je n'arrivais pas à trouver une pharmacie. Je trouvais des boutiques de saucisse ou des boulangeries mais pas de pharmacies. En plus en Allemagne on doit demander les médicaments dont on a besoin.

AL : Donc c'est la façon dont on vend les médicaments dans les pharmacies françaises qui vous a influencée ?

DW : Les premiers mots que j'ai appris en français ont été « Je suis malade ». On dirait que les français disent tout le temps : « J'en ai marre, je suis malade ». Beaucoup prennent des pilules, comme le Valium et tous ces médicaments bizarres. Au Canada on ne prend du Valium que si on a eu un accident de voiture ou un épisode traumatisant du même type. En France on dirait que les professeurs prennent du Valium juste pour se rendre à leur école.

AL : Quand avez-vous commencé à les vendre ?

DW : Juste après la parution du magazine. C'est un histoire amusante, je

find a pharmacy anywhere, I could find a sausage store, or boulangerie okay, but no pharmacy. Plus in Germany you have to ask for the drugs you want.

AL: So then the way drugs are sold in French pharmacies had an influence over you?

DW: The first words I learned in French were "Je suis malade" (I am sick). French people seem to say "J'en ai marre, je suis malade" (I am fed up, I am sick) all the time. Lots of people would take pills, like Valium, all these weird pills. In Canada you only take Valium if you have been in a car crash, or something traumatic. In France it seems like if you are a French teacher, your taking valium just to go to school.

AL: When did you start selling them?

DW: Right after the magazine came out. Actually it is kind of fun. I was just hit by a truck, I was the passenger on a motorcycle, and we were hit by a drunk driver in Canada, so we sued him. As he could have killed us, we won a lot of money. When I came to France, it was like I had won the lottery. I came here with enough money to not need to work for many years. It never occurred to me to sell the pills, because I did not need to make money. Money was not my driving force, it was about doing it. Therefore when it came time to pay for producing the pills, I already had the money. I printed them myself, folded, and cut them with an X-acto knife, and measured each one twice because I was completely obsessed with everything being perfect. Everything was done very neatly by hand.

After I packaged the pills, someone mentioned that I should meet a man from the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP). When I did, he told me, "Oh actually, you need to meet this someone else, who is upstairs." It turned out to be Hans Ulrich Obrist. He came downstairs, with his giant head of hair and he said "This is art, you must put it over there go, go...", then abruptly left. Truthfully, I found him a bit rude as I had put a great deal of work into it. Nonetheless, that was the moment he set me up financially. He told me to put the pills in the bookstore of the MAMVP, and they are still on sale there to this day. It has been 17 years now.

venais de me faire renverser par un camion. J'étais passagère sur une moto et on s'est fait percuter par un conducteur en état d'ivresse au Canada. Donc nous l'avons poursuivi en justice, et comme il avait failli nous tuer, nous avons gagné beaucoup d'argent. Quand je suis venue en France c'était comme si j'avais gagné au loto. J'avais suffisamment d'argent pour ne pas avoir à travailler pendant plusieurs années. Je n'avais jamais pensé à vendre les pilules parce que je n'avais pas besoin d'argent. L'argent n'était pas ce qui me motivait. Je le faisais uniquement pour le faire. Donc quand est venu le moment de produire des pilules j'avais déjà l'argent pour le faire. Je les ai imprimées, pliées et coupées au cutter moi-même et j'ai mesuré chacune d'entre elles deux fois parce que j'étais complètement obsédée par la perfection. Tout était fait très soigneusement à la main.

Après avoir conditionné les pilules quelqu'un m'a conseillé de rencontrer une personne qui travaillait pour le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Quand je l'ai rencontré il m'a dit : « En fait tu devrais plutôt voir cette autre personne qui est à l'étage. » Cette autre personne c'était Hans Ulrich Obrist. Il est descendu, avec sa grande tête pleine de cheveux et m'a dit : « C'est de l'art, il faut que tu les mettes là-bas, vas-y, vas-y... » puis il est parti brusquement. Sincèrement, je l'ai trouvé un peu malpoli vu le travail que j'avais fourni. Il n'empêche que c'est

quand même lui qui, à ce moment-là, m'a garanti un revenu régulier. Il m'a dit de mettre en vente mes pilules à la librairie du MAMVP et elles y sont toujours. Ça fait 17 ans maintenant.

AL : Au début vous les produisiez très méticuleusement vous-même. Avez-vous adopté des méthodes de fabrication plus industrielles depuis ?

DW : Je produis un millier d'exemplaires de chacune des pilules, à l'exception de celles qui ont du succès comme « Comprenez votre mère instantanément » qui sont rééditées. Chacun des lots porte une lettre au dos de l'étiquette qui indique l'édition. Quand j'ai commencé à fabriquer les pilules j'utilisais une imprimante Epson et je fabriquais 6 exemplaires de chaque pilule. Elles étaient vendues 15 francs. À l'époque ça semblait être beaucoup d'argent. C'était le prix d'un paquet de cigarettes, d'un hamburger ou de deux bières. C'était incroyable pour moi.

AL: At first you were doing them very meticulously, by yourself. Did you go on to produce them in a more industrialized manner?

DW: I produce one thousand copies of each pill, except the very successful ones like "Understand your mother instantly," which are reissued. Each batch is indicated with a letter on the back telling the details. When I began making the pills I used an Epson printer, and made 6 copies of each pill. They were sold 15 francs. At the time it seemed like a lot of money. It was the price of a pack of cigarette, a hamburger, or a couple of beers. It was like "wow this is amazing".

Then I received an order from the Museum of Contemporary art (MOCA) in Los Angeles, we made a thousand, it took us two months. I actually told the Fedex man "You have to hold the box like upright." I obviously had no understanding about shipping. They ordered them for many years before I finally met the man from the MOCA bookstore and he asked me to package them differently because they always arrived totally broken and destroyed. Two years later I hired a professional printer and began printing a thousand at a time.

œuvre. Je trouve que c'est une idée brillante, mais pour moi, je dois faire ce travail ; en tout cas j'ai pris la décision de le faire moi-même. Je n'ai plus d'employés et je fais tout toute seule.

AL : Vous avez réduit la voilure ?

DW : Oui, comme ça je peux travailler en pyjama. Une des choses qui me dérangeait avant, c'était de ne pas pouvoir parler au téléphone quand un ami m'appelait, parce j'étais entourée d'employés. Je n'avais pas de bureau ou un espace privé.

AL : Peut-être que vous pouvez travailler seule maintenant parce que vous êtes plus à l'aise avec les processus de production et de distribution ?

DW : Je fais tout le graphisme, je m'occupe de trouver des fournisseurs, je fais tout, sauf la vente qui est assurée par les galeries. Je pense qu'à un moment ou à un autre mon cerveau me demandera de consacrer mes forces à un autre projet. C'est comme un exer-



4.

supposed to do it. Right now, I have no employees, and I make everything myself.

AL: You downsized at some point?

DW: This way I can work in my pyjamas. One of the things that bothered me before was when a friend phoned me at work, I could not talk about my actual life because I had employees around. I did not have an office or a private space.

AL: Maybe you can work on your own now, because you are more comfortable with the production process and distribution?

DW: I do all the graphic design, I do all the sourcing of the objects, I do everything, except that the galleries sell it. I think maybe at some point, my brain should be pointing at another project. It is like a Buddhist exercise. That is really what it has become, I staple all the pills, if there is a fingerprint, I wipe it off.

AL: I read somewhere that at some point you had around one thousand distributors. Do you take care of all the logistics by yourself?

DW: Yeah.

AL: It must be a lot of work!

DW: It is fun, like other people play chess, but me that is just what I do. I remember one time being with two friends who had just been dumped by their boyfriends at the same time, we were really drunk, and I got this phone call, I normally never answer my phone, and it was some company in America wanting something, and it was so funny. You are just in your everyday life and here is some company wanting pills, I think it's really funny.

AL: So you started selling them before they were exhibited as art objects?

DW: It was weird, it happened all at the same time. I do not know what you believe in, but I find the whole story really enchanting, imagine you make a pill, as a joke, that says: "Become famous instantly," and it sort of happens.

Around the same time I took one of these trips you go on by yourself to think about things, and I saw this very good-looking man in the Madrid airport. I thought "Wow, I really want to spend some time with that man", even though he was older, and his wife is going to kill me. I just really thought I really, really needed to be with this man. But I let it go. When we went inside the plane he asked me to sit beside him, and when I asked him how

cice bouddhiste. C'est vraiment ce que c'est devenu, j'agrafe tous les sachets, et si j'y trouve une empreinte de doigt, je l'essuie.

AL : J'ai lu quelque part que vous avez un millier points de ventes. Vous occupez-vous seule de toute la logistique ?

DW : Oui.

AL : Ça doit représenter beaucoup de travail !

DW : Oui mais c'est marrant à faire, d'autres jouent aux échecs, moi je fais ça. Je me rappelle d'un jour où j'étais avec deux copines qui venaient de se faire larguer par leurs mecs en même temps, on était vraiment soûles et c'est à ce moment là que j'ai reçu un appel, alors que je ne réponds jamais au téléphone normalement. C'était une entreprise américaine qui voulait quelque chose, c'était tellement drôle ! Vous vivez votre vie de tous les jours et voilà qu'arrive une entreprise qui veut des pilules, pour moi c'est vraiment drôle.

AL : Avez-vous commencé à vendre des pilules avant qu'elles ne soient exposées en tant qu'œuvres d'art ?

DW : C'était bizarre, tout est arrivé en même temps. Je ne sais pas en quoi vous croyez, mais je trouve cette histoire vraiment magique. Imaginez que vous fabriquez une pilule, comme un blague, qui dirait : Devenez célèbre instantanément et que ça arrive vraiment.

À peu près au même moment j'ai fait un de ces voyages qu'il faut faire seul pour penser aux choses de la vie. A

l'aéroport de Madrid je suis tombée sur un homme très séduisant. J'ai tout de suite pensé : « Il faut vraiment que je passe du temps avec cet homme-là », même s'il était plus âgé et que sa femme voudra me tuer. Il me semblait vraiment que je devais à tout prix être avec cet homme. Mais j'ai laissé tomber. Quand nous sommes entrés dans l'avion il m'a demandé de m'asseoir à côté de lui. Quand je lui ai demandé comment il comptait s'y prendre pour qu'on puisse s'asseoir l'un à côté de l'autre, il m'a dit qu'il était célèbre et que ça lui permettait de faire ce qu'il voulait. Après ça il m'a dit : « Vous allez venir vivre avec moi pour un moment. » Ce à quoi j'ai répondu : « Je l'ai su dès que je vous ai vu. » Il m'a alors dit : « Il faudra l'expliquer à ma femme et à mes enfants. » On a pris un taxi à l'aéroport d'Heathrow pour se rendre à son domicile londonien. Je n'arrêtais pas de me demander où était le piège. Quand nous sommes arrivés il m'a dit en toute simplicité : « Vous aurez votre appartement à l'arrière de la maison. » C'est comme ça que je me suis retrouvée à vivre dans une très belle maison, en travaillant comme assistante d'un célèbre sculpteur. Je suis restée avec eux un bon moment, en faisant souvent des allers-retours. J'étais un peu la nounou des enfants. Alors quand j'ai commencé à fabriquer les pilules, je les ai appelés et ils m'ont aidés à trouver une galerie.

AL : Et tout ça est arrivé avant Paris ?

DW : C'est arrivé avant Paris mais peu de temps avant. Quand on me disait que j'avais besoin d'une galerie, je savais qui appeler. Ils ne savaient pas si c'était de l'art ou du commerce alors

he planned on doing that he told me he was famous and could do anything he wanted. Next, he said, "You are coming to live with me for a while." And I replied, "I knew that when I met you." He answered, "We'll have to explain this to my wife and children". We took a taxi from Heathrow to where he lived in London; I was still thinking "what is the setup?" Basically he told me, "You are going to have your own apartment, in the back of the house." I found myself living in a very beautiful home, working as an assistant for a famous sculptor. I stayed with them for a while, and went back and forth, back and forth. I was like the nanny for the kids. So when I started making the pills, I called them, and they set me up an art gallery.

AL: So all of this happened before Paris?

DW: That happened before Paris, but not long before. So when people told me that I needed a gallery, I knew whom to call. They did not know if it was art or business, so I first met this business manager who also worked for IBM. He told me, "I think you are an artist, I don't think you are a business person, you are too weird to be a business person. I have someone I want you to meet." So he introduced

me to Richard Salmon, and three months later he put me in one of his shows. It was a group show, but I had maybe six or eight pieces in it.

AL: Were they products, like the pills?

DW: No, I made a wallpaper for children's bedroom with the view from Hitler's cabin, with a decoration of swastikas mixed in. It looked really nice. I made pills. I made a mechanical object that was probably a Rebecca Horn rip off. It was like an explosion of ideas.

AL: So you started selling your pills all over the world quite quickly. When did you start working with Blue Q? Do you consider their products to be derivatives of your pills?

DW: I started to work with Blue Q ten years ago. When you make something new, it is going to be copied; then you either work with the people who are going to copy you or copy it yourself. So I chose to copy myself, instead of letting somebody copy me. They were very nice; they had already copied one thing but came to me and asked if I would like to work with them on other projects.

ils m'ont arrangé un entretien avec un directeur commercial qui travaillait également pour IBM. Il m'a dit : « Je pense que vous êtes une artiste, je ne pense pas que vous soyez quelqu'un de commercial, vous êtes trop bizarre pour être commerciale. Je vais vous présenter quelqu'un. » C'est alors qu'il m'a présenté Richard Salmon qui m'a intégré à une de ses expositions trois mois plus tard. C'était une exposition collective mais j'avait six ou huit pièces je crois.

AL : C'étaient des produits, comme les pilules ?

DW : Non, j'ai fabriqué un papier peint pour chambre d'enfant avec la vue depuis le chalet d'Hitler à laquelle j'ai intégré une décoration de swastikas. C'était assez chouette. J'ai aussi fait des pilules et un objet mécanique qui était probablement une imitation de Rebecca Horn. C'était comme une explosion d'idées.

AL : Donc, vous avez commencé à vendre vos pilules partout dans le monde assez rapidement. Mais quand avez-vous commencé à travailler avec l'entreprise Blue Q ? Considérez-vous leurs produits comme des dérivés de vos pilules ?

DW : J'ai commencé à travailler avec Blue Q il y a 10 ans. Quand vous faites quelque chose de nouveau, vous pouvez être sur que cela va être copié, donc soit vous travaillez avec ceux qui vont vous copier, soit vous vous copiez vous-même. J'ai donc choisi de me copier au lieu de laisser quelqu'un d'autre le faire. Ils étaient très sympathiques, ils avaient déjà copié un de mes travaux,

mais ils sont venus me voir pour me demander si je serais intéressée par une collaboration sur d'autres projets.

AL : Voyez-vous une différence entre les produits Blue Q et les pilules ?

DW : Les pilules n'ont pas été conçues pour rencontrer un succès commercial. Elles existent pour exprimer un point de vue à propos de l'existence. Pour moi elles ont plus de sens artistique, parce qu'elles représentent un dialogue philosophique que j'entretiens avec moi-même. Alors qu'avec Blue Q les choses se passent différemment. Je leur envoie quelques idées, ils me demandent de travailler sur d'autres et puis je reviens vers eux. Mais ça vaut le coup parce que je touche plus de personnes. Ce sont les codes que j'appose sur tous ces produits qui les rendent artistiques. Blue Q a une cadence de production tellement rapide et un turn-over de nouvelles idées si important qu'ils ne prennent pas le temps de regarder les objets qu'ils produisent. Par exemple, la première lettre de chaque phrase d'un texte forme un mot quand elles sont lues de haut en bas. C'est là que l'art a lieu. J'ai fait écrire en gaélique un slogan de l'IRA sur un produit qui donnait l'accent irlandais, ils n'ont pas remarqué pendant deux ans. On pouvait y lire : « Notre jour viendra. »

AL: Do you see a difference between these Blue Q products and the pills?

DW: The pills are not meant for commercial success. They are meant to express a view about existence. I consider this more artful, because it is a philosophical dialogue that I have with myself. Whereas with Blue Q, I would throw out some ideas, they will tell me to work some more, and I will get back to them, but it is worth it because it will touch more people. But where it becomes artistic is that I put codes all over these things. They have such a fast production, and they have a turning over of new ideas, so they do not have time to look at the objects. For example, the first letter of each sentence when you read it down means something. That is where the art happens. I had a slogan of the IRA written in Gaelic on the back of an Irish accent product, and they did not notice it for two years. It said, "Our day will come".

AL: As you work both inside and outside the gallery system, do you consider your position in relation to the art world as alternative?

DW: There are some artists that I admire, like Sophie Calle, Jenny Holzer or Yoko Ono, and I wish I could be like them in this kind of continuous production. I do not have the desire to do that. I feel like I did what I needed to do for the moment. What I love is that I am in all these museums, 24 hours a day, for sale! It's pretty cool.

AL: It is like little permanent exhibitions. So last year, you stopped making new pills, why is that?

DW: I had this sensation after about 17 years, like an obsession, something that was haunting me, kind of like a song that you have in your head, and then it just went away. I had never had this experience before. It took me about two years before I finally looked back. I wasn't sure what I was thinking about anymore, but I am now.

AL: It was not funny anymore?

DW: It is not even that, it is just that the song had been sung. I put down my pencil, and I did not have a need to pick it up again. I stopped making new pills, but I still physically make pills. When I made the decision I was not going to do a big show that was offered to me in Montreal, it kind of meant I was moving onto other things.

AL : Vous travaillez à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du système des galeries, pensez-vous entretenir une position alternative par rapport au monde de l'art ?

DW : J'admire des artistes comme Sophie Calle, Jenny Holzer ou Yoko Ono et j'aimerais pouvoir m'inscrire comme elles dans une sorte de production continue. Je n'ai pas la volonté de le faire. J'ai l'impression d'avoir fait ce que j'avais à faire pour le moment. J'aime me savoir présente dans ces musées, être en vente 24 heures par jour ! C'est plutôt cool.

AL : Ce sont de petites expositions permanentes en quelque sorte. Et donc l'année dernière vous avez arrêté de produire de nouvelles pilules ? Pourquoi ?

DW : Pendant environ 17 ans, j'ai eu cette sensation, c'était comme une obsession, comme quelque chose qui me hantait, comme une rengaine qui reste dans la tête et qui a tout à coup disparue. Je n'avais jamais eu ce genre d'expérience auparavant. Au bout de deux ans, j'ai regardé en arrière. Avant, je n'étais plus vraiment sûre de ce que je voulais, mais maintenant je le suis.

AL : Ce n'était plus drôle ?

DW : Ce n'est même pas ça. C'est juste que la messe était dite. J'ai posé mon crayon et je n'ai pas ressenti le besoin de le reprendre. J'ai arrêté de faire de nouvelles pilules mais je continue d'en produire. Quand j'ai pris la décision de ne pas participer à une grande exposition qui m'avait été proposée à Montréal, c'était le signe pour moi que je passais à autre chose.

AL : Donc vous avez arrêté de concevoir de nouvelles pilules mais vous en produisez encore, n'est-ce pas ?

DW : Oui, j'en produis encore, je fais mon travail. Je me paie un salaire de 500 euros par mois, le reste de l'argent va là où il doit aller.

AL : Ce n'est pas beaucoup !

DW : Ça l'est dans certains pays.

AL : Ce qui m'intéresse le plus dans votre travail c'est qu'il n'est pas perçu comme étant de l'art par la plupart des personnes qui le voient. Quel est votre sentiment par rapport à cela ?

DW : Je pense que vous avez raison ! Mon travail ne sera jamais de décider de ce qui est de l'art et de ce qui ne l'est pas. C'est le travail des gens qui s'occupe d'art.

AL : Donc vous vous contentez de produire et peu vous importe que l'on considère ou pas ce travail comme de l'art.

DW : Ça dépend vraiment de l'endroit où on le voit. J'ai été récemment contactée par un musée à Dunkerque qui me demandait de participer à une de leurs expositions. Je leur ai demandé si c'était une boutique de souvenirs ou une vraie exposition. Je leur ai aussi demandé qui d'autre était dans l'exposition et il y aura des œuvres de Marcel Duchamp, Andy Warhol et d'autres. Je leur ai demandé dans quel contexte allait se dérouler l'exposition...

AL: So you stopped making new pills, but you still make pills, right?

DW: Yes, I still make pills, I do my work, I pay myself 500 euros a month, and the rest of the money goes wherever it goes.

AL: That's not a lot of money!

DW: It is in some countries.

AL: What really interests me in your work is that it is not perceived as art for most of the people who encounter it. How do you feel about that?

DW: I think your right! I do not think it matters, I think it is never going to be my job to decide what is art or not. It is the job of people who care about art.

AL: So you just produce them, and you do not care if people are going to see them as art.

DW: It really depends on where they are seen, I was contacted recently by this museum in Dunkerque to be in a show, so I asked them: "Is it a gift shop show, or a real show?" I asked them who was in the show, and there is Marcel Duchamp, Andy Warhol, and others, and I asked what was the context of the show, ...

AL: You are becoming very picky!

AL : Vous êtes devenue très sélective !

DW: No I was just being a jerk, because I don't want to work anymore, it is not just that I am picky, I do not want to work at all.

DW : Non je faisais juste l'andouille parce que je ne veux plus travailler. Ce n'est pas que je sois sélective, je ne veux pas travailler du tout.

AL: But this show sounds great, you should be in there.

AL : Mais cette expo a l'air super, vous devriez la faire.

DW: It is called La poétique des objets, it will be in April 2013.

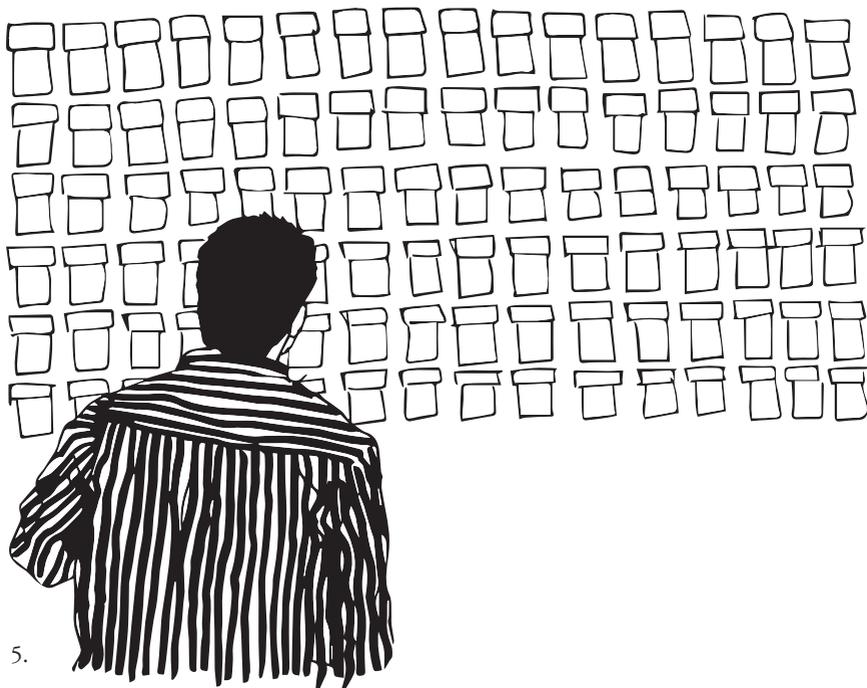
DW : Elle s'appellera La poétique des objets, et aura lieu en Avril 2013.

AL: So you will be in this show?

AL : Donc vous y participez ?

DW: Of course, but I will not get paid, I do not make any money. It is like as soon as you die you are put into shows.

DW : Bien sûr, mais je ne serais pas payée, je ne gagne pas d'argent. C'est comme si on attendait que vous mouriez pour vous mettre dans des expositions.



5.

Je pense que c'est une bonne chose pour les pilules, si un conservateur considère qu'elles ont leur place dans une exposition. Ces pilules sont de l'art autant qu'elles sont un produit, notamment à cause du message au dos du paquet. Ce message aborde des sujets plus exigeants que l'accroche que l'on trouve à l'avant. Il y a toujours un message à l'arrière qui est la véritable expression de ce que je pense. C'est pourquoi on ne trouve pas ces pilules partout, parce que les gens se mettraient à pleurer, à se battre ou à sortir du placard.

AL : Vous dites avoir commencé à les fabriquer quand vous vous sentiez comme une étrangère aux dîners mondains. Combien de vous-même avez-vous mis dans ces pilules ?

DW : Tout !

AL : Sont-elles des autoportraits ? Ou des questions que vous vous êtes posées ? Est-ce que ces solutions font toutes partie de votre personnalité ?

DW : Ce sont aussi des réactions à l'actualité ou des choses que j'ai entendues dans la rue. J'ai une pilule dont l'effet supposé est « Apprécier la viande de chien instantanément » (Enjoy eating dog meat instantly). Je vais la refaire pour l'exposition de Dunkerque mais

I think it is nice for the pills, if a curator thinks they can be in a show then it is really great. These pills are both art and a product, because of the message on the back, it talks about things that are more challenging than the catch phrase on the front. There is always a message on the back that is the true expression of how I feel. That is why they are not in store everywhere, because people would cry, get in fights, or come out of the closet.

AL: You said that you made them when you felt like a stranger at dinner parties. So how much of you is in these pills?

DW: All of me!

AL: Is it like a self-portrait? Did you ask yourself all of these questions? Are all of these solutions part of your personality?

DW: Or my reflections on the news, or things I heard in the streets. I have a pill that says "Enjoy eating dog meat instantly," for the show in Dunkerque. I am going to redo it with "Enjoy eating horse meat instantly," because of the big food scandal that came out recently. It is a lovely job; I couldn't find a better job.

avec l'effet « Appréciez la viande de cheval instantanément » (Enjoy eating horse meat instantly) à cause du scandale alimentaire qui faisait les gros titres récemment. C'est un travail adorable, je ne pourrais pas en trouver de meilleur.

AL: The pills are mostly in museum shops. Do you sell them in any weird or unexpected places around the world?

DW: I have them in a sex museum, in very high-end fashion shows, in a pharmacy, in mental hospital, and in a lot of other places including even a supermarket.

AL: How do you see the relation between art and life? Especially from the viewer's side, what kind of role would you like your pills to have? What is the best way for you to display your pills?

DW: We met in a shop earlier, and there were these three people talking about the pills; I was standing right next to them. This part of the process has nothing to do with me, but at the same time that is where the actual art happens. It all depends on the context. You told me about this artist who does house painting as an artistic practice (Bernard Brunon), and if he is just doing it, nothing happens. But when you started describing it to me and explained it to me, you created a context and it was magical. That is what the public does with my work; their reaction is the actual work of art. It is the space between the viewer and the object, not anything else; otherwise it is just my psychotherapy.

AL : On trouve ces pilules essentiellement dans les boutiques de musées. Les vendez-vous également dans des endroits bizarres ou inattendus dans le monde ?

DW : On peut les trouver dans un musée dédié au sexe, dans des défilés de mode très haut de gamme, dans une pharmacie, un hôpital psychiatrique et un tas d'autres endroits, même un supermarché.

AL : Comment voyez-vous la relation entre l'art et la vie ? Quel rôle aimeriez-vous que vos pilules jouent dans la vie d'un spectateur ? Pour vous, quelle est la meilleure façon d'exposer vos pilules ?

DW : Nous nous sommes retrouvés tout à l'heure dans une boutique (Gals Rock) où il les vendent, et il y avait trois personnes qui parlaient des pilules ; je me tenais juste à côté et je les écoutais. Cette partie-là du processus ne me concerne pas, mais en même temps c'est là où l'art a lieu en réalité. Tout dépend du contexte. Vous m'avez parlé de cet artiste qui a fait de la peinture en bâtiment sa pratique artistique (Bernard Brunon). S'il se contente de faire de la peinture en bâtiment, rien ne se produit. Mais quand vous avez commencé à me le décrire, à me l'expliquer, vous avez créé un contexte et ça c'était magique. C'est

ce que le public fait avec mon travail ; leurs réactions constituent l'œuvre en tant que tel. C'est l'espace entre le spectateur et l'objet, rien d'autre. Sans cela, les pilules ne sont rien d'autre que ma psychothérapie.

AL : Il semble important que le public s'approprie d'une manière ou d'une autre votre travail. Pensez-vous que cela doit passer par un acte d'achat ? Est-il important qu'ils achètent les pilules pour pouvoir interagir avec ?

DW : J'aimerais qu'ils les volent. C'était d'ailleurs la position que je défendais mais maintenant quand on les vole je ne suis pas payée. Autrefois, je laissais un petit trou dans le sachet de pilules qui contenait une cigarette pour qu'on puisse y glisser sa main et les Français les volaient. Je me suis lancée dans ce projet il y a 17 ans, et j'ai fabriqué près de 250 produits différents à ce jour. J'ai commencé par les pilules, pour ensuite passer aux sprays pour l'haleine et aux chewing-gums pour finir par produire de plus en plus d'objets.

AL : Vous les avez tous faits avec Blue Q ?

DW : J'en ai fait environ 170, et 80 pour eux.

AL : Avez-vous exposé dans des foires ?

DW : J'ai participé à la FIAC et à Art Basel à plusieurs reprises et j'ai aussi pris part à tout un tas d'autres petites foires d'art avec une petite galerie. Dans le monde de l'art, on passe de mode plutôt rapidement. Je me rappelle avoir lu dans le magazine Elle un article inti-

AL: It seems important that people reclaim some kind of ownership over your work. Do you think they have to buy it to do so? Is it important that they buy it to be able to interact with it?

DW: I would want them to steal it. I was promoting it, but now when things are stolen, I don't get paid. In the old days, I left a little gap so you can pass your hand through in this pill that contains a cigarette, and French people would steal them. I started a project 17 years ago, I have done 250 different products so far, I did pills first, then it became breath spray, after chewing gum, and more and more objects.

AL: Did you do all this with Blue Q?

DL: Maybe I made 170 of them, and they did 80.

AL: Did you show in art fairs?

DL: I was in the FIAC and Art Basel several times, and I participated in a bunch of little art fairs with a small gallery. In the art world, you loose favour quite quickly, and I remember working a lot then reading in Elle magazine "The comeback of Dana Wyse," and I was like, "Well where did I go? I was making work yesterday!" I try to follow the fashion world calendar, I make new pills every September, and I make 12

or 14 of them, like a music album. If I were a musician, I would have made 10 or 15 albums in 17 years. I am like Johnny Hallyday!

AL: During these fairs you did not actually go yourself you used a surrogate. Can you tell us why?

DW: I do not think I am good at art; I am not a natural artist like that. But my brain is creative, and I thought, "who would do a better job being an artist than Louise Deville, who is this really hot, and really gorgeous stripper," she is bilingual, 20 years younger than me, we have the same accent, and she would strip at the end of the opening!

I hire her to play me and present my work at my public events. The public does not really care who makes the pills, so if Louise plays me and explains my work it more interesting. Here is this young hot woman who makes pills then strips. It gives this young energy around the work that I love. I thought it would be nice to franchise the idea, people could use the pills as their artworks, you could have a black man as Dana Wyse, a white fat woman, a handicapped person or an Asian version of me. And they would sell them all over the world.

tulé « Le Retour de Dana Wyse » alors que je travaillais énormément. Je me suis demandé : « Où étais-je partie ? Je travaillais encore hier ! » J'essaye de suivre le calendrier de la mode, je sors de nouvelles pilules en septembre et j'en sors 12 ou 14, comme un album de musique. Si j'étais un musicien j'aurais sorti 10 ou 15 albums en l'espace de 17 ans. Je suis comme Johnny Hallyday !

AF : Vous ne vous êtes pas rendue vous même à ces foires, vous avez utilisé une doublure. Pouvez-vous nous dire pourquoi ?

DW : Je ne pense pas être très douée artistiquement. Je ne suis pas née artiste. Mais mon cerveau est créatif et je me suis demandé la chose suivante : « Qui pourrait mieux interpréter un rôle d'artiste que Louise Deville qui est une stripteaseuse vraiment magnifique et très sexy ? » Elle est bilingue, de 20 ans plus jeune que moi, nous avons le même accent et elle pourra se déshabiller à la fin du vernissage !

Je l'engage pour jouer mon rôle et présenter mon travail lors de mes événements, car le public ne s'intéresse pas vraiment à la personne qui fabrique les pilules. Donc si Louise se charge d'interpréter mon rôle et d'expliquer mon travail, cela rend les choses plus intéressantes. Voilà une jeune femme très attrayante qui fait les pilules puis se déshabille. Ça donne à mon travail une énergie juvénile que j'adore. J'ai pensé à franchiser cette idée, il pourrait y avoir des personnes qui utiliseraient les pilules comme leurs propres œuvres. On aurait un homme noir qui serait Dana Wyse, une grosse dame blanche, une personne handicapée ou

encore une version asiatique de moi. Et ils vendraient les pilules partout dans le monde.

AL : Et ils seraient tous Dana Wyse?

DW : Ils seraient tous moi. J'ai beaucoup appris en répétant l'opération avec plusieurs autres personnes. On a tourné une pub avec une fausse Dana Wyse, on a aussi fait une performance avec quelqu'un qui n'était pas moi. Et quand je me montre vraiment, personne n'y fait attention. Une fois, un artiste célèbre que je respecte beaucoup est venu me remercier, en disant qu'il adorait mon travail et qu'il en achetait dès qu'il en avait l'occasion pour le donner à sa famille. Comme il était là, j'ai décidé d'arrêter le show pour lui parler une minute. Je suis allé le voir et je lui ai dit : « Bonjour, je suis Dana. » Il m'a répondu « Excusez-moi mais je parle avec Dana, » et je lui ai dit « Non, c'est moi Dana. » Il m'a répondu « Dégage. » Et on a continué comme ça un moment mais tout a fini par rentrer dans l'ordre. C'était vraiment horrible et déplaisant comme expérience.

AL : Il ne voulait pas vous croire ?

DW : Je n'existais plus, et c'était vraiment beau. Peu importe de qui ça venait.

AL : Votre design est très inspiré des années 1960 et 1970. Pensez-vous que cela donne l'impression que votre travail a toujours existé et qu'il existera toujours ? Comment vivez-vous le fait que votre travail et son identité visuelle soient bien identifiés mais que peu de gens sache qui est l'artiste qui le produit ?

AL: And they would all be you?

DW: They would be me. I learned a lot by doing it many times with several other people. We shot a commercial with a fake me, we did a performance with someone that was not me. When I actually show up, no one cares! One time there was this famous artist that I really respected, he came one night to thank me, saying that he loved my work, he always buys it when he can then gives them to his family. So I decided to shut the show down for a minute, and said, "Hi I'm Dana." He answered, "Excuse me I am talking to Dana," and I said, " No, I am Dana," and he told me "Fuck off." It continued like that for a moment, but we finally worked it out. It was really awful and unpleasant.

AL: He would not believe you?

DW: I did not existed anymore, and it was really beautiful. It does not matter who did it.

AL: Your design is very inspired by the sixties and seventies. Do you think that might give people the impression that your work has always been there and always will? How do you feel about people being so familiar with your product and its visual identity but not knowing whom the artist is?

DW: I think it is strange, I could not imagine the pressure of being someone like Cindy Sherman. Maybe it is not a good example maybe she likes that... or maybe she hates it. But in my work, there should not be any hand of the person who made it. It has to be a product. If I was painting the labels, or selling them at folk art fairs, it would be really creepy, it would not work, it has to be industrial looking. If people knew more about the person who did it, it would weaken the value of the idea actually. When people go to a store to buy a pack of corn flakes, they don't think about the person who designed the box, or about the person who invented the recipe. They only buy it because they like it. ■

DW : Je pense que c'est étrange. Je ne peux pas imaginer la pression que subissent des personnes comme Cindy Sherman. Ce n'est peut-être pas un bon exemple. Peut-être qu'elle aime cette pression, ou peut-être qu'elle la déteste. Mais dans mon travail on ne devrait trouver aucune trace de l'artiste qui a fabriqué les œuvres. Si je peignais les étiquettes ou que je les vendais dans des foires d'artisanat, ce serait vraiment louche, cela ne fonctionnerait pas. Il faut que cela ait un aspect industriel. Si le public connaissait mieux la personne qui se cache derrière ça affaiblirait la valeur de l'idée. Quand une personne se rend dans un magasin pour acheter un paquet de céréales elle ne pense pas à qui a dessiné la boîte ou à qui a inventé la recette. Elle l'achète uniquement parce qu'on aime les céréales. ■

(Cet entretien a été réalisé en anglais, puis traduit par Luis Dias de Carvalho)



6.

All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand

1. Portrait of/de Dana Wyse. (After/ D'après Ilan Ginzburg.)
2. Dana Wyse, *Understand Public Sculpture Instantly*, 7,5 x 12 cm, mixed media/technique mixte, 2001.
3. Dana Wyse, *Instantly Remember the name of every person you have ever slept with*, product distributed by/ produit distribué par Blue Q.
4. Dana Wyse, *Instant Irish Accent*, product distributed by/produit distribué par Blue Q.
5. Exhibition/Exposition Dana Wyse, *44 Años de Soledad*, Lugar a dudas Cali, Columbia, 2010.
6. Louise De Ville dédicant le livre de Dana Wyse à sa place. Louise De Ville impersonating Dana Wyse at a book signing.

Dana Wyse is the sixth of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefevre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence

Dana Wyse est le sixième zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefevre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.

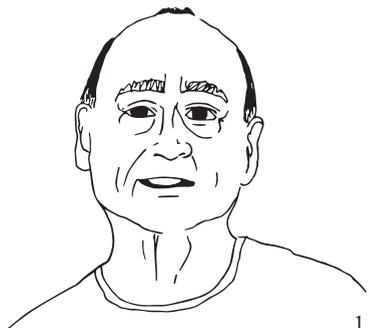


editions@antoinelefevre.net

www.antoinelefevre.net

www.artlibre.org

Bernard Brunon



1.

J'ai eu connaissance de l'activité de Bernard Brunon à travers la ligne de recherche Art&Flux, mais je n'ai commencé à être vraiment intrigué par sa démarche qu'à partir de la conférence qu'il a donné avec Pascal Beausse le 28 mars 2009 à la maison des sciences économiques de Paris 1. Au cours de cette conférence, Beausse a défini son activité comme un funky business, mais ce qui m'a le plus marqué, c'est le calme et la placidité avec lesquels Brunon nous a décrit sa démarche.

Nous avons réalisé cet entretien en marge du colloque Art & Entreprises n°4 à Arc et Senans, dont il était l'invité d'honneur. L'après midi du deuxième jour, nous nous sommes isolés des débats et je l'ai interrogé sur les raisons qui l'ont poussé à abandonner la peinture de chevalet pour se consacrer à la peinture en bâtiment.

I became of Bernard Brunon's activities through the research team Art&Flux, but I started to be really intrigued by his approach since the conference he gave with Pascal Beausse the 28th of March 2009 at the Maison des Sciences Économiques of Paris 1. During the conference, Beausse defined Brunon's business as a funky business, but what struck me the most was the calm and placidity with which Brunon described his artistic approach.

This interview was conducted outside the symposium Art & Enterprise # 4 in Arc-et-Senans of which he was the guest of honor. The afternoon of the second day, we isolated ourselves from the debates and I asked him about the reasons that led him to abandon the traditional easel painting to concentrate on house painting as an artistic practice.

March 15, 2013, 3:12 p.m. at the Saline Royale in Arc-et-Senans.

Antoine Lefebvre: This interview will be read by people who do not know the first thing about your work, can you start by telling us about your background?

Bernard Brunon: I was born in 1948 in Saint-Etienne (France). I passed the baccalauréat in philosophy, and I did two years of art history and the Beaux-arts in Marseille. I passed the degree in 1975 in the workshop of Claude Viallat who was in the Support Surface group, and this was the kind of painting that interested me. I went to Marseille to study with him because I was interested in his approach that consisted in the deconstruction of painting. I had been dismissed from the École des Beaux Arts in Saint-Etienne for this reason, too. And I continued this questioning and this approach to painting. What interested me the most was to question the mechanisms and codes of representation. In particular what happens between the canvas and the paint. I turned round and round in the studio for quite a few years. Meanwhile, I left to the United States on a scholarship for a year, and I still live there.

15 mars 2013, 15h12, à la Saline Royale d'Arc et Senans.

Antoine Lefebvre : Cet entretien sera lu par des gens qui ne connaissent pas du tout votre travail, pouvez-vous commencer par nous parler de votre parcours ?

Bernard Brunon : Je suis né en 1948 à Saint-Etienne. J'ai passé un bac philo, et j'ai fait deux ans d'histoire de l'art, puis les Beaux-Arts à Marseille. J'ai passé le diplôme en 1975 dans l'atelier de Claude Viallat qui était dans le groupe Support Surface, et c'était le genre de peinture qui m'intéressait. Je suis allé à Marseille pour étudier avec lui car j'étais intéressé par cette approche de déconstruction de la peinture. J'avais été renvoyé de l'école des Beaux-Arts de Saint-Etienne pour cette raison, d'ailleurs. Et j'ai poursuivi ce questionnement et cette approche de la peinture. Ce qui m'intéressait le plus, c'était de questionner les mécanismes et les codes de la représentation. En particulier ce qui se passe entre le tableau et la peinture. J'ai tourné en rond dans l'atelier pendant pas mal d'années. Entre temps, je suis parti aux États-Unis avec une bourse pendant un an, et j'y habite toujours.



2.

Vers la fin des années 1980, je donnais des cours de français pour gagner ma vie, et j'avais aussi des activités de peinture en bâtiment. Dans mon atelier aussi, je travaillais sur des agrandissements de gribouillages que je faisais sur mon bureau, qui étaient reportés sur une toile et débordaient sur le mur, donc je devais repeindre le mur pour présenter ces peintures qui étaient à la fois sur des toiles et sur le mur. Et c'est au moment où je repeignais ces murs que je me suis rendu compte qu'avant même d'y apposer ces détails, le fait de repeindre le mur était une peinture, qui n'était plus du tout un tableau. C'était justement là ce que je cherchais à faire.

AL : Aviez-vous déjà commencé à travailler à ce moment-là comme peintre en bâtiment ?

BB : Non, pas vraiment professionnellement, je faisais des petits boulots, à droite et à gauche, comme des

In the late 1980s, I was teaching French to earn a living, and I also had house painting activities. In my studio as I was working on enlargements of doodles I did on my desk, which were transferred on canvas and continued over the edges of the canvas onto the wall, so I had to repaint the wall to show these paintings that were both on the canvas and on the wall. And at the moment when I was repainting these walls I realized that even before I put these details, repainting the wall was a painting that was no longer a canvas painting. It was exactly what I was seeking to do.

AL: Had you already started working as a house painter at the time?

BB: No, not really as professional, I did odd jobs, here and there such as translations, or else as an interpreter. Odd jobs of house painting, but it was not at all structured. This moment when I realized what I was doing, it was not a revelation, it was rather a gradual questioning. When

I realized that repainting a wall, was doing a painting that was not a canvas, it seemed obvious to me on one side, but I thought: "It is not art, it is house painting. "So it took me a little time to process it. And finally I said to myself "If it is painting, it is a painting that is completely out the canvas and out of the representation. "So I started signing these houses, and I completely stopped the studio work to devote myself entirely to it.

AL: So you were already doing some house painting, and you decided to devote yourself entirely to this approach?

BB: I focused on that, because that's what I was looking for in my studio work, that is to say, to paint without representing.

AL: When I listened to you talk about your work, I wondered why this "hatred" of representation? Why is this something that you want to remove?

BB: There is probably a mistake, because it is not hatred. It is simply a questioning of representation. Is there an outside to representation? Is it possible to imagine something that is not represented? Because we are very used to thinking within the representation. Language is also a form of representation.

AL: I have another question that is related but that is less provocative. Is there in representation something dangerous that you want to avoid?

traductions, ou alors comme interprète. Des petits boulots de peinture en bâtiment, mais ça n'était pas du tout structuré. Ce moment où je m'en suis aperçu n'était pas du tout une révélation, c'était plutôt un questionnement progressif. Quand j'ai réalisé qu'en repeignant un mur, je faisais une peinture qui n'était pas un tableau, cela me semblait évident d'un côté, mais je me disais : « Ça n'est pas de l'art, c'est de la peinture en bâtiment. » Donc il m'a fallu un petit peu de temps pour le digérer. Et finalement je me suis dit « Si c'est de la peinture, c'est une peinture qui est complètement sortie du tableau et de la représentation. » J'ai donc commencé à signer ces maisons-là, et j'ai complètement arrêté le travail d'atelier pour m'y consacrer entièrement.

AL : Donc vous faisiez déjà un peu de peinture en bâtiment, et vous avez décidé de vous y consacrer pleinement ?

BB : Je me suis concentré là dessus, parce que cela correspondait à ce que je recherchais dans mes travaux d'atelier, c'est-à-dire de peindre sans représenter.

AL : Lorsque je vous écoutais parler de votre travail, je me demandais pourquoi cette « haine » de la représentation ? Pourquoi est-ce quelque chose que vous cherchez à supprimer ?

BB : Il y a sûrement une méprise, car ce n'est pas du tout une haine. C'est simplement un questionnement de la représentation. Est-ce qu'il y a un ailleurs de la représentation ? Est-ce qu'on peut imaginer quelque chose



3.

qui ne soit pas représenté ? Car on est très habitué à penser à l'intérieur de la représentation. Le langage est également une forme de représentation.

AL : J'ai une autre question qui est liée mais qui est moins provocatrice. Est-ce qu'il y a dans la représentation quelque chose de dangereux que vous cherchez à éviter ?

BB : Non, ce n'est pas une question de danger, mais plutôt de curiosité. Une curiosité de savoir si il peut exister quelque chose en dehors de cette sphère de la représentation.

AL : N'y a-t-il pas un rapport à l'autorité dans la représentation ?

BB : Peut-être, au moment où j'ai entamé cette recherche sur ce qui pouvait exister en dehors de la représentation, je lisais Le Portrait du roi de Louis Marin qui est une analyse des phénomènes de représentation. Il y traite du pouvoir de la représentation au XVIII^e siècle, en prenant comme exemple Le Portrait du roi de Hyacinthe Rigault qui représentait Louis XIV et qui était installé dans le bureau du roi.

BB: No, it is not a question of danger, but rather of curiosity. A curiosity to know if there may be something outside of the realm of representation.

AL: Isn't there a relation to authority in the representation?

BB: Maybe, when I started this research on what might exist outside of representation I was reading Le Portrait du Roi (The Portrait of King) by Louis Marin which is an analysis of the phenomena of representation. He deals with the power of representation in the eighteenth century, taking as an example the painting Le Portrait du Roi by Hyacinthe Rigault rep-

resenting Louis XIV that was installed in the office of the king.

So the king had his portrait in front of him and for Marin this portrait asserted the presence of the king. He was the king because he had his portrait, as if his portrait was the king. When one stood in the presence of the portrait, one was in the presence of the king, even if he was not there physically. So it carries this power of representation. This text really interested me because it makes me think that there may be something outside of representation.

AL: And so what did you find something outside of representation when you dismissed it?

BB: There is the reality that is not mediated. This is what I found in house painting. I found myself painting houses, looking for clients, in order to continue my activities. And so I found myself completely immersed in the field of reality, in everyday life, in daily life. It made me aware of these daily actions that I then considered with a heightened awareness.

AL: These everyday actions are for example to create a company, which is justified by the fact that your action should be incorporated within a legal framework?

BB: The company came as a natural consequence of the activity. I had clients who passed me orders for house paintings, and I did a very good job, so customers recommended me. I had more requests than I could do alone, so I was compelled to hire help. And after a year or two, I found myself at the head of a small

Donc le roi avait son portrait en face de lui et pour Marin, ce portrait affirmait la présence du roi. Il était roi parce qu'il avait son portrait, comme si son portrait était le roi. Quand on se trouvait en présence du portrait, on était en présence du roi, même s'il n'était pas là physiquement. Donc il porte ce pouvoir de la représentation. Ce texte m'intéresse beaucoup car il me pousse à réfléchir à ce qu'il peut y avoir en dehors de la représentation.

AL : Et justement, qu'avez-vous trouvé en dehors de la représentation lorsque vous vous en êtes écarté ?

BB : Il y a le réel qui n'est plus médiatisé. C'est ce que j'ai trouvé dans la peinture en bâtiment. Je me suis retrouvé à peindre des maisons, à chercher des clients, pour poursuivre mon activité. Et je me retrouvais donc complètement dans le champ du réel, dans le quotidien, dans la vie de tous les jours. Ça m'a fait prendre conscience de ces gestes quotidiens que j'ai alors considéré avec une prise de conscience exacerbée (awareness).

AL : Ces gestes quotidiens, c'est par exemple celui de créer une société qui se justifie par le fait que votre action doit s'inscrire dans un cadre légal ?

BB : La société est venue comme une conséquence naturelle de l'activité. J'avais des clients qui me passaient des commandes pour des peintures en bâtiment, et je faisais du très bon bou-

lot, donc les clients me recommandaient. J'avais plus de demandes que ce que j'arrivais à faire tout seul, j'ai donc été obligé d'embaucher de l'aide. Et au bout d'un an ou deux, je me suis retrouvé à la tête d'une petite entreprise, car pour gérer tout ça, il a bien fallu que je me constitue en entreprise. J'ai déposé le nom That's Painting productions au comté de Harris au Texas, et j'ai opéré sous le couvert de l'entreprise.

AL : Cette entreprise est-elle une œuvre ?

BB : Pas en elle-même, c'est toute mon activité qui fait œuvre.

AL : Ce n'est pas plus une œuvre que les peintures par exemple ?

BB : C'est un tout, c'est justement ce qui m'intéresse dans cette activité, c'est que je ne fais plus d'objets d'art, mais que c'est mon activité qui fait œuvre. Et ça me suffit.

AL : Est-ce que votre vie est une œuvre d'art ? ou juste cette activité ?

BB : Lorsque je parle de mon travail, les gens le trouvent complètement zen. Je ne sais pas. Je n'ai jamais étudié le zen, ou la philosophie bouddhiste. Mais d'après le peu que j'en connais, je pense que l'on peut qualifier ainsi mon travail. Cela ne me dérange pas, mais ça n'est pas non plus le but recherché. Il s'est juste trouvé que j'ai abouti à cette situation.

business, because to manage all this, it was necessary that I take the form of a company. I registered the name That's Painting productions Harris County, Texas, and I operated under the guise of business.

AL: Is this company an artwork?

BB: Not in itself, it is my whole activity that constitutes an artwork.

AL: This company isn't more an artwork than the paintings?

BB: It's a whole, what precisely interested me in this activity is that I am no longer making objects of art, but that it is my activity that is the artwork. And that's enough for me.

AL: Is your life is a work of art? Or just this activity?

BB: When I talk about my work, people find it completely Zen. I do not know. I never studied Zen or Buddhist philosophy. But from the little I know, I think it can qualify my work. It does not bother me, but it is not the goal. It just happens that I came to this situation.



4.

AL: Do you draw some pleasure from this activity that deals with smoothness, or surface?

BB: Completely. Physically there is an expense, a relation with space, for sure. When I find myself close to the ceiling on a 3 or 4 meters high scale and I have to cover the ceiling to paint it, there is a very different perception of space.

AL: And this relation to the surface, is it the same as when you are painting on canvas?

BB: Yes, more or less. But in the gestures of the house painter there is a kind of repetition, a scanning that is very meditative.

AL : Est-ce que vous tirez un certain plaisir de cette activité que l'on pourrait dire lisse, ou de surface ?

BB : Complètement. Physiquement il y a une dépense, un rapport à l'espace, c'est certain. Lorsque je me trouve sur une échelle à 3 ou 4 mètres de hauteur, au niveau du plafond, et que je dois parcourir ce plafond pour le peindre, il y a une perception de l'espace très différente.

AL : Et ce rapport à la surface, est-ce le même que lorsque vous peignez sur toile ?

BB : Oui, plus ou moins. Mais dans les gestes du peintre en bâtiment, il y a une sorte de répétition, un balayage qui est très méditatif.

AL : Comme le râteau du jardin zen. J'avais pensé à ce rapprochement avec le zen, car la première fois que vous êtes venu donner une conférence pour Art&Flux en 2008, dans cette salle panoramique de la Maison des sciences économique de Paris 1 qui est baignée de lumière. Vous étiez habillé en blanc, et votre discours très calme et posé faisait l'effet de celui d'un moine zen qui a trouvé la paix intérieure. Est-ce qu'à un certain moment vous vous êtes dit : « C'est ça que je peux faire pour me rendre heureux » ?

BB : Le but n'était pas de me rendre heureux. Aujourd'hui j'apprécie beaucoup ce que je fais et je ne m'en plains pas. Le but était plutôt d'explorer ce qu'il peut y avoir en dehors de la représentation.

AL : J'aime beaucoup expliquer votre travail, en particulier à des gens qui ne sont pas dans l'art, car il peut s'expliquer clairement en quelques phrases. Je parle de votre travail, notamment parce que je ne peux pas tellement le montrer. Lorsque je l'explique, les gens comprennent rapidement de quoi il retourne.

BB : Quelque part dans des notes que j'écris, je faisais la différence entre une toile de Cézanne ou de Matisse qu'il faut voir en vrai pour en recevoir l'effet, alors que la fontaine de Duchamp, on a pas besoin de la voir, il suffit de connaître l'idée de la pièce.

AL: As the Zen garden rake. I thought of this comparison with Zen, because the first time you came to give a lecture for Art&Flux in 2008, in this panoramic room the Maison des Sciences Économiques de Paris 1, which is bathed in light. You were dressed in white, and your very calm and composed speech made me think of a Zen monk who has found inner peace. Is that at some point you are told you: "This is what I can do to make me happy?"

BB: The goal was not to make me happy. I now appreciate what I do and I do not complain. The aim was rather to explore what may exist outside of representation.

AL: I love to explain your work, especially to people who are not in the art world because it can clearly be explained in a few sentences. I'm talking a lot about your work, especially because I cannot show it so much. When I explain it, people quickly understand what is going on.

BB: Somewhere in the notes I write, I made the difference between a painting by Cézanne or Matisse that needs to be seen in real life to get the effect, while Fountain by Marcel Duchamp, we do not need to see it, it is sufficient to know the idea of the piece.

AL: Yes, that is what Walter Benjamin suggests in *The Work of Art in the age of its technical reproduction*, with the question of the aura. The Duchamp urinal is even less interesting to see, as it is a multiple that was reissued in eight copies. If the original 1912 still existed, it would have a certain aura. Would you say that in your work, the question of the aura is in your own self?

BB: I do not know, I do not think so.

AL: And what access do you allow to a potential viewer to know about your work? Is there a mediation job to do? How can people access your work?

BB: Through interviews, through articles that are published. By the book *Roma Publications* published. To me, that is enough. Or by seeing the paintings that I have done, but for the persons who know nothing of my work, and who see only a coat of paint on a wall, it means nothing to them. I define my painting as conceptual because it is not the physical end result that matter, but the idea behind it. It is sure that someone who would look a wall that I painted without knowing what is behind, could not understand, if he does not have the knowledge of the why and the how.

AL: That's why I am telling about it a lot, because it is just an idea that makes art.

AL : Oui, c'est ce qu'évoque notamment Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction technique*, avec la question de l'aura. L'urinoir de Duchamp est d'autant moins intéressant à voir qu'il s'agit d'un multiple réédité en huit exemplaires, si l'original de 1912 existait toujours, il aurait une certaine aura. Est-ce que dans votre travail, la question de l'aura se situe dans votre personne ?

BB : Je ne sais pas, je ne crois pas.

AL : Et quel accès ménagez-vous à un éventuel spectateur pour connaître ce travail ? Il y a-t-il un travail de médiation à effectuer ? Comment peut-on accéder à votre travail ?

BB : Par des interviews, par des articles qui sont publiés. Par le livre publié chez *Roma Publications*. Moi, cela me suffit. Ou en voyant des peintures que j'ai réalisées, mais pour la personne qui ne sait rien de mon travail, et qui en voit seulement une couche de peinture sur un mur, cela ne leur dit rien. Si je définis ma peinture comme conceptuelle, c'est parce que ce n'est pas le résultat final, physique qui importe, mais l'idée qui est derrière. C'est sûr que quelqu'un qui regarderait un mur que j'ai repeint sans savoir ce qui est derrière, ne pourrait la comprendre, s'il n'a pas la connaissance du pourquoi et du comment.

AL : C'est pour ça que j'en parle beaucoup, c'est parce que c'est juste une idée qui fait art.

BB : C'est ce que je disais à propos de la fontaine de Duchamp, c'est l'idée de prendre un urinoir, de le retourner et de le signer qui fait art. Il suffit de connaître cette idée, et on n'a pas besoin de voir l'objet pour apprécier cette œuvre. Pour ma peinture c'est pareil.

AL : Lors de votre conférence pour Art&Flux en 2008, j'ai trouvé votre travail particulièrement subversif, au sens premier du terme, car il remplace les valeurs habituelles de l'art telles que le beau, l'argent, ou la notoriété, par d'autres valeurs. Êtes-vous d'accord avec cet adjectif ?

BB : Oui, je suis tout à fait d'accord, mais encore une fois, ce n'était pas l'intention de départ. C'est pour cela que j'ai commencé il y a vingt ans, et que je continue aujourd'hui, c'est parce que je continue à découvrir des nouveaux aspects de cette activité.

AL : Est-ce que ces nouvelles valeurs que vous donnez à votre art vous suffisent ? N'êtes-vous jamais tenté de faire de belles peintures sur toile et des les vendre dans une galerie ?

BB : Non, mais j'ai toujours quelques peintures d'avant. That's painting qui ne sont pas passées à la poubelle, si une galerie s'y intéresse et veut les vendre, je ne suis pas contre. Je ne suis pas dans le militantisme absolu.

AL : Vous ne voulez pas vous l'interdire ?

BB : Non, car je ne renie pas ces peintures. Ce sont ces peintures qui m'ont amenées là où je suis aujourd'hui,

BB: That's what I said about Duchamp's Fountain, it is the idea of taking a urinal, returning it and signing it that makes the art. Just know this idea, and we do not need to see the object to appreciate this work. For my painting is the same.

AL: During your 2008 conference for Art&Flux, I found your work particularly subversive, in the literal sense, because it replaces the usual values of art as beauty, money, or fame, by other values. Do you agree with this word?

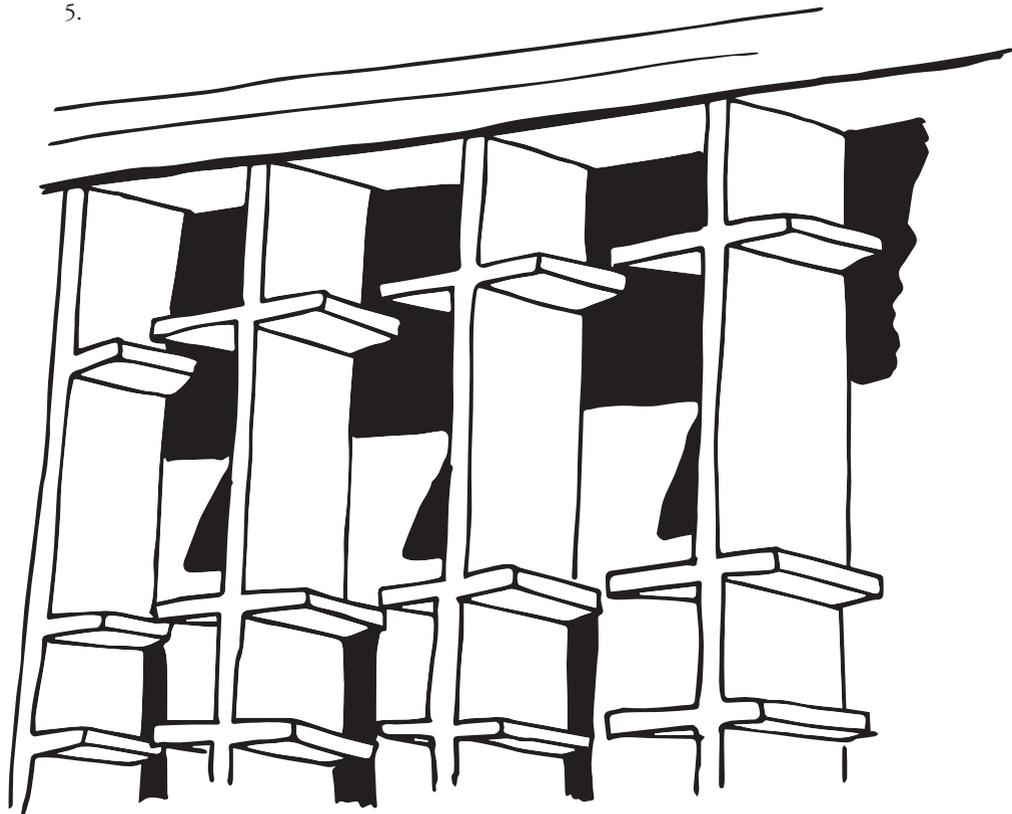
BB: Yes, I quite agree, but again, this was not the intention. I started twenty years ago, and that I continue today because I continue to discover new aspects of this activity.

AL: Would you say that these new values that you give your art you are enough for you? Are you ever tempted to make beautiful paintings on canvas and sell them in an art gallery?

BB: No, but I still have some paintings I did before. That's painting Productions that were not trashed, if a gallery is interested and wants to sell them, I'm not against it. I'm not in absolute activism.

AL: You do not want to forbid yourself from it?

BB: No, I do not deny these paintings.



These are paintings that have brought me to where I am today, they are part of my history and I respect them as such.

AL: Isn't there some kind of humility in what you do?

BB: Yes, Michael Koch said in an interview that there was in my work, either a total abnegation of the ego, or an oversized ego. This somewhat invisible aspect

elles font parties de mon histoire et je les respecte en tant que telles.

AL : N'y a-t-il pas une certaine forme d'humilité dans ce que vous faites ?

BB : Oui, Michael Koch disait dans une interview qu'il y avait dans mon travail, soit une totale abnégation de l'égo, soit un ego surdimensionné. Ce côté un peu invisible me plaît beaucoup. La peinture en bâtiment est une activité assez humble, je ne construis pas des fusées ! C'est un travail très modeste, mais cela m'intéresse, car cela m'a permis de sortir

de la représentation, et d'avoir cette démarche ouverte sur des tas d'autres choses. Au départ c'était un problème plastique, ou de théorie de la peinture, qui s'est ensuite ouvert sur plein d'autres champs, comme la sociologie, l'éthique ou l'économie. Je ne crois pas avoir encore fait le tour de toutes ces questions.

AL : C'est un art profondément ancré dans la société ?

BB : Forcément de par sa nature, je ne peux pas faire cela tout seul dans un atelier. Il faut que j'aie des clients, des commandes et des peintres pour les réaliser. Je fonctionne complètement au sein d'une économie de marché, celui du bâtiment. C'est la nature de mon travail.

AL : Est-ce qu'il y a dans ce travail des aspects qui ne sont pas visibles et qui devraient l'être plus ?

BB : Non, je crois qu'il y a beaucoup de choses que les gens ne voient pas s'ils ne veulent pas creuser. C'est l'expérience que j'ai souvent avec des clients qui m'embauchent parce qu'on m'a recommandé à eux, et lorsque au cours du chantier, je leur parle de mon travail en tant que projet artistique, cela ne leur fait ni chaud ni froid. Mais je les comprends, cela ne me dérange pas du tout. Ils passent à côté de plein d'aspects de mon travail, ce travail qu'ils sont justement en train d'acheter. Mais je ne peux pas les forcer.

pleases me very much. House painting is a fairly humble activity, I do not build rockets! This is a very modest job, but it interests me because it allowed me to get out of the representation, and to have this approach, which is open to a lot of other things. At first it was a plastic problem, or a theory of painting problem, which is now open to many other fields, such as sociology, ethics or economics. I do not think I have dealt yet with all these issues.

AL: Isn't your art deeply rooted in society?

BB: Obviously because of its very nature, I cannot do this alone in a studio. I must have customers, orders and painters to achieve them. I work completely within a market economy, that of the building. It is the nature of my work.

AL: Is there in these work aspects that are not visible and that should be more?

BB: No, I think that there are many things that people do not see if they do not want to dig. It is the experience that I often have with clients who hire me because I was recommended to them, and when during the construction work, I talk about my work as an art project, they don't really care. But I understand them; it does not bother me at all. They are missing out on a lot of aspects of my work, the work they are just in the process of buying. But I cannot force them.

AL: Does that, conversely, bothers you that people who know the artistic aspect of your work ignore the more technical aspects? Is it important that they actually see the painted walls? You claim a certain quality of execution, is there something important in the doing?

BB: No, because for me, the paint on the wall is the result of a process, not the work itself. So it is not necessary to see it to access my work.

AL: When you are invited in an artistic context, does your painting become more decorative, or more artistic?

BB: I refuse to exhibit photographs of my paintings, or the folders that I keep on each job. For me, they are not of artworks, but documentation. What I propose when I am invited to an exhibition is to repaint the walls, and not necessarily an artistic way.

AL : Est-ce qu'à l'inverse, cela vous gêne que les gens qui connaissent l'aspect artistique de votre travail ignorent des aspects plus techniques ? Est-ce qu'il est important qu'il voient les murs peints ? Vous revendiquez une certaine qualité d'exécution, il y a-t-il quelque chose d'important dans le faire ?

BB : Non, car pour moi, la couche de peinture sur le mur est le résultat d'une démarche, et non pas l'œuvre en soi. Donc ce n'est pas nécessaire de la voir pour accéder à mon travail.

AL : Lorsque vous êtes invité dans un cadre artistique, votre peinture devient-elle plus décorative, ou plus artistique ?

BB : Je me refuse à exposer des photographies de mes peintures, ou les dossiers que je garde sur chaque chantier. Pour moi, ce ne sont pas des œuvres, mais de la documentation. Ce que je propose lorsque je suis invité à une exposition, c'est de repeindre les murs, et pas forcément d'une façon artistique.

AL: At the Biennale de Rennes for example, organizers have left you more freedom than your regular customers?

AL : À la biennale de Rennes par exemple, les organisateurs vous ont laissé plus de libertés que vos clients habituels ?

BB : Le premier projet que j'ai proposé à la Biennale de Rennes était de restaurer les graffitis apposés en mai 68 sur les bâtiments de l'université Rennes 2 qui était alors toute neuve puisqu'elle a été construite en 1967. Plusieurs d'entre eux sont encore visibles, ou alors il en reste de belles traces. Ce projet n'a pas été accepté.

AL : Il n'y avait donc pas de création dans ce projet là, c'était juste une restauration ?

BB : Oui, c'était une restauration d'une peinture comme je peux le faire parfois à Los Angeles par exemple. J'ai par exemple restauré une maison construite en 1905, dont les peintures à la détrempe, peintures à l'eau et à la colle de peau de lapin sont très fragiles. Donc j'ai envisagé la restauration des graffitis de cette façon, mais cela n'a pas été accepté. Il m'ont alors proposé de repeindre la façade de la bibliothèque qui représentait un intérêt architecturalement. C'est une façade très brutaliste, une architecture très stricte, géométrique. Je me suis dit que si je mettais des couleurs là dessus, cela ferait du mauvais Mondrian. Mon idée était donc de mettre de la couleur, mais qui ne soit visible que par des reflets.

BB: The first project that I proposed to the Biennale de Rennes was to restore the graffitis affixed in May 68 on the buildings of the University of Rennes 2, these events happened when the building was brand new since it was built in 1967. Many of them are still visible, or there remain some nice traces of them. This project has not been accepted.

AL: So there was no creation in this project there, it was just a restoration?

BB: Yes, it was a restoration of a painting as I sometimes do in Los Angeles for example. I have a restored house built in 1905, its tempera paintings, made of watercolor and rabbit skin glue are very fragile. So I envisioned the restoration of graffiti in this way, but it was not accepted. They then suggested I repaint the facade of the library, which represented an interest architecturally. This is a very brutalist facade, a very strict architecture, geometric. I told myself that if I put color on that, which would make a bad Mondrian. My idea was to put some color, but that would only be visible by its reflections.

AL: In this project, did you have more choices to make, unlike your usual jobs?

BB: It also happens that individual customers also leave me choices to make. I painted a bakery in Houston; it was a client for whom I had already painted a restaurant before and who knew my work. He just asked me blue and green, and he gave me carte blanche to install these two colors. As it was a reconverted space, there were lots of niches. So I made sure that when you are at an end, we see only one of the two colors, green for example, and at the other end, you only see blue. Almost every site is a special case.

AL : Dans ce projet, on vous a donc laissé le choix, contrairement à vos chantiers habituels ?

BB : Il arrive aussi que des clients particuliers me laissent aussi le choix. J'ai peint une boulangerie à Houston, c'était un client pour lequel j'avais déjà peint un restaurant auparavant et qui connaissait mon travail. Il m'a juste demandé du bleu et du vert, et il m'a laissé carte blanche pour installer ces deux couleurs. Comme c'était un espace reconverti, il y avait des tas de décrochements. J'ai donc fait en sorte que lorsque l'on se situe à une extrémité, on ne voit que l'une des deux couleurs, le vert par exemple, et à l'autre extrémité, on ne voit que du bleu. Pratiquement chaque chantier est un cas particulier.



6.

AL : Donc il y a à chaque fois une liberté, un travail créatif ?

BB : Quelque fois, le client a une idée bien précise de ce qu'il veut, il me dit quelle couleur, et où la poser. À ce moment-là, j'exécute ses directives. D'autres fois, le client ne sait pas trop ce qu'il veut, et me demande mon avis, aussi parce qu'il savent que j'ai de l'expérience. En plus, certains savent que j'ai suivi une formation aux Beaux-Arts. Donc on discute couleur et je conseille.

AL : Vous évoquiez la peinture à la détrempe précédemment, et je sais que vous maîtrisez les différentes techniques historiques de peinture en bâtiment. Ce savoir-faire technique est-il quelque chose que vous valorisez d'une quelconque manière ?

BB : Oui, c'est sûr que depuis que j'ai commencé ce travail il y a plus de vingt ans, j'ai acquis un certain nombre de connaissances techniques. Par exemple, à Houston, il est quasiment impossible d'utiliser des peintures à l'huile en extérieur, car le climat est très chaud et très humide et ces peintures moisissent très vite. Depuis que je travaille à Los Angeles où le climat est très sec, j'utilise parfois des peintures à l'huile en extérieur. J'ai trouvé une marque de peinture fabriquée en Suède qui n'est composée que d'huile de lin pure, il n'y a ni liant, ni autre produit. Il n'y a que de l'huile de lin et du pigment, et aussi un petit peu de durcisseur. Sur des bois nus, c'est vraiment la peinture qui marche le mieux. Cela dure cinquante ans, il suffit de passer tous les dix ans une couche d'huile de lin

AL: So every time there is freedom, and a creative work?

BB: Sometimes the clients have a precise idea of what they want, they tell me which color and where to put it. At this point, I execute guidelines. On other occasions, the clients do not know what they want, and ask for my opinion, also because they know that I have experience. In addition, some know that I studied at the Beaux Arts. So we discuss color and I make a recommendation.

AL: You mentioned the tempera painting before, and I know you master various historical house-painting techniques. This technical expertise is it something that you value in any way?

BB: Yes, of course, since I started this work more than twenty years ago, I have acquired a certain amount of technical knowledge. For example, in Houston, it is almost impossible to use oil paints outdoors, because the climate is very hot and humid and these paintings get moldy very quickly. Ever since I started working in Los Angeles where the climate is very dry, I sometimes use oil paints outdoors. I found a paint brand produced in Sweden, which is composed only of pure linseed oil; there is no binder or other product. There are only of linseed oil and pigment, and also a little hardener. On bare wood, it is really the paint that works best. It

et c'est comme neuf. Quand le client a les moyens, car il faut tout décaper, c'est ce que je propose, car c'est plus efficace.

AL : Est-ce que le travail sur la matière est important dans ce que vous faites ?

BB : Pour être compétitif, oui. J'essaie de développer des compétences qui me font sortir du lot, qui me qualifient.

lasts fifty years, you just need to apply every ten years a layer of linseed oil and it is as new. When the client can afford it –because you have to sand the whole surface– this is what I suggest, because it is more efficient.

AL : Est-ce que ces compétences sont complémentaires du discours conceptuel que vous développez sur votre travail ?

AL: Is that material aspect of your work important in what you do?

BB : Non, pas forcément. Je vois cela comme la compétence d'un bon artisan qui connaît son métier, et qui connaît les ficelles du métier.

BB: To be competitive, yes. I try to develop skills that make me stand out, which qualify me.

AL : C'est vrai que lorsqu'on regarde un Picasso, on ne pense pas à comment il a été peint.

AL: Are these skills complementary of the conceptual discourse you are developing for your work?

BB : Je pense que tout bon artisan, qui prend son travail au sérieux et qui trouve une certaine fierté à faire du bon travail, cherchera à trouver des techniques appropriées pour obtenir le meilleur résultat. ■

BB: No, not necessarily. I see it as the skill of a good craftsman who knows his job and who knows tricks of the trade.

AL: It's true that when we look at a Picasso, we do not think about how it was painted.

BB: I think any good craftsman, who takes his job seriously and takes a certain pride in doing a good job, will seek to find suitable techniques to get the best result. ■

7.



All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand

1. Portrait of/de Bernard Brunon.
2. Bernard Brunon and his team.
3. Exhibition/Exposition *That's Painting Productions*, Galerie Le Sous-Sol, Paris, 2002.
4. That's Painting Productions booth at the exhibition *Ma Petite Entreprise*, Centre d'art contemporain de Meymac, 2003.
5. Façade de la bibliothèque universitaire de Rennes 2 repeinte par Bernard Brunon. University of Rennes 2 library painted by Bernard Brunon.
6. Exhibition/Exposition *That's Painting Productions*, Galerie Le Sous-Sol, Paris, 2002.
7. Exhibition/Exposition *That's Painting Productions*, Galerie Le Sous-Sol, Paris, 2002.

Bernard Brunon is the seventh of eight interview zines of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefebvre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence

Bernard Brunon est le septième zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefebvre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefebvre.net

www.antoinelefebvre.net

www.artlibre.org

Jean-Claude Moineau



1.

J'ai voulu interroger Jean-Claude Moineau, car le mode de vie qu'il a adopté m'a particulièrement intéressé vis-à-vis de mes réflexions sur le livre et la bibliothèque. En effet, c'est en lui rendant visite dans son appartement bibliothèque que j'ai découvert un théoricien dont les idées sur le livre et l'art m'ont fortement influencé.

La bibliothèque dont il est, entre autres, question dans cet entretien est une œuvre vivante qui occupe les deux tiers de son appartement de 300 m², et les milliers de livres qui y figurent créent un fourmillement de liens intertextuels potentiels qui sont la matière première de l'écriture de ce théoricien.

Comme à toutes les personnes que j'ai interrogées, j'ai proposé à Moineau de relire son entretien et d'y apporter les précisions qu'il jugerait nécessaire. J'ai pris soin de lui demander de garder un style oral et spontané, mais étant habitué à écrire des livres dans lesquels les références et les digressions se télescopent et s'entrecroisent, il a réécrit cet entretien dans son style, tout en conservant le côté oral et spontané de l'entretien.

Antoine Lefebvre : Pour ces entretiens, j'ai voulu interroger certaines personnes pour des gens qui ne les connaîtraient pas du tout. C'est pourquoi je leur demande de dire d'où ils viennent, et ce qu'ils ont fait avant d'en arriver à ce qu'ils sont maintenant. En commençant par le début, il me semble que vous avez étudié la musique et les mathématiques avant d'en venir à l'art ?

Jean Claude Moineau : Pour ma part, à l'encontre de l'actuel retour en grâce des biographies dans le champ des sciences humaines, je demeure extrêmement méfiant à l'égard de tout ce qui a caractère bio- ou autobiographique et qui continue à participer au culte de l'auteur ; j'évite systématiquement de lire les biographies et cherche à en connaître le moins possible sur la vie des auteurs. Même le mythe avant-gardiste de la fusion de l'art et de la vie ne doit pas être ramené à celui de la fusion de l'art et de la vie du présumé auteur. Aussi ne voudrais-je pas m'étendre sur tout cela.

Disons simplement que, avant même ma naissance, mon père avait décidé, selon une illusion bien ancrée chez les pères, que je réaliserais ses propres



2.

rêves et que je rentrerais à Polytechnique. Si je n'ai jamais eu l'intention de passer le concours, du moins ai-je accepté de faire en un premier temps des maths pour pouvoir poursuivre mes études à Paris, attiré par Paris non tant pour ses classes prépa (qui se sont révélées encore plus sinistres que je ne l'imaginais) que par la réputation qui était encore la sienne (même si elle ne correspondait déjà plus du tout aux faits) de capitale des arts, l'art étant la seule chose qui me motivait depuis mon adolescence. Et les maths m'ont tout de même fourni au bout de quelques années ce que j'ai au départ considéré comme un simple job, celui d'enseignant en fac, devant me permettre de faire autre chose à côté.

AL : Quand êtes-vous arrivé à l'art ?

JCM : Dès le départ je passais plus de temps dans les galeries, salles de cinéma et de concerts et autres lieux artistiques (principalement le Centre américain de l'époque, boulevard Raspail, qui est le lieu où j'ai découvert que Paris n'était plus la capitale des

arts) qu'à suivre les cours. Même s'il y avait bien aussi des choses qui m'intéressaient en maths, mais pas tout (comme en art au demeurant), pas en tout cas ce que je devais enseigner : les parties des maths qui étaient le plus en rapport avec la philo, sinon avec l'art : la logique mathématique, la théorie des catégories, la linguistique quantitative, la théorie des automates finis... avec l'idée que j'ai par la suite totalement remise en question de pouvoir, quoi qu'il en soit, un jour appliquer ces théories à l'art lui-même. Ce qui m'a également poussé à m'intéresser sur le plan théorique non tant à la théorie de l'art proprement dite qu'au structuralisme alors en pleine expansion et à suivre assidument les séminaires de Barthes et Greimas. En même temps j'ai noué de plus en plus de contacts avec un certain nombre d'artistes pouvant relever de champs assez éloignés les uns des autres : poésie visuelle et sonore, théâtre, danse, musique contemporaine, Fluxus, BMPT...

AL : À cette époque, vous faisiez des œuvres ?

JCM : Tout au plus ai-je au départ publié des textes, principalement de critique, dans une revue étudiante de l'époque créée par des amis. Puis ce sont des artistes auxquels je m'étais lié, relevant pour le principal de la poésie visuelle tout en appartenant à des chapelles différentes, souvent en fort mauvais termes entre eux, s'excommuniant les uns les autres (et parfois se rabibochant), mais tous soucieux de rompre tant avec le lettrisme et ses succédanés qu'avec la poésie concrète, en même temps que de s'ouvrir à la photographie (sans que, jaloux de mon indépendance, jamais je me sois identifié pour autant véritablement à l'une ou à l'autre de ces chapelles). Ces artistes m'ont demandé de faire quelque chose à caractère davantage opéral (ou, du moins, méta-opéral) pour leurs revues et éditions, Julien Blaine et Jean-François Bory pour *Approches*, Julien Blaine et Jean Clay pour *Robho*, Jean-François Bory et Jochen Gerz pour *Agentzia*, Henri Chopin pour *Ou*, Paul-Armand Gette pour *Eter*, *Eter Z*, et une publication relative à son travail, Ben Vautier pour *Tout*, le *Fourre-tout* et autres publications...

Au départ donc c'était des commandes, comme cela a, du reste, toujours été le cas des textes théoriques que j'ai pu écrire par la suite. Puis les uns et les autres (ainsi que, quelles que soient, là encore, les tensions entre eux, des musiciens comme Iannis Xenakis, Pierre Barbaud — tous deux intéressés par mon bagage de matheux ! —, Konstantin Simonovich, Pierre Mariétan...) m'ont invité à prendre part à différentes manifestations, tant en France qu'à l'étranger, où j'ai fait la connaissance d'autres acteurs de la

scène artistique qui m'ont à leur tour demandé des collaborations etc. J'appartenais à différents réseaux, en même temps et, en 1966, je créais mon propre groupe, *Méta-Art*, dont les activités n'étaient pas spécifiquement liées à la poésie visuelle, mais qui comprenait des représentants de différentes disciplines (dont le musicien Georges Aperghis qui a fait carrière solo depuis).

À l'encontre de tout formalisme de type moderniste j'étais obsédé à l'époque par l'idée, avant-gardiste s'il en est, de la fin de l'art. D'où, tout comme, dans le système aristotélicien, après la physique venait la métaphysique avec toute l'ambiguïté qui est restée par la suite celle du terme, quelque connotation négative ait pu s'attacher à celui-ci à partir de Kant, je postulais quant à moi l'émergence, après l'art, de ce que j'appelais le « méta-art », remettant pour ma part en question l'art lui-même. Méta-art étant à la fois (sans article défini) le nom d'un groupe et (avec article défini) le nom de ce que j'entendais substituer à l'art (et qui, sans s'identifier, comme pour Benjamin, lui-même sur des positions avant-gardistes, à la photo, n'en pouvait pas moins s'ouvrir à la photo). Là où le ready-made duchampien était, selon moi, venu mettre fin à l'art ou, en tout cas, à l'activité artistique dès lors que tout pouvait être tenu a priori pour de l'art (conception qui n'est bien entendu plus du tout la mienne aujourd'hui, qui ne prenait pas en compte l'opération de débanalisation — ou de transfiguration au sens de Danto — de l'objet-support, quelques réserves que je puisse avoir à l'égard de la conception de Danto lui-même, et Duchamp ayant en fait pour sa

part toujours drastiquement limité le nombre de ready-mades, à l'encontre de tous ceux qui ont depuis banalisé le ready-made lui-même en le multipliant et en le réduisant par là à un nouveau genre artistique)... sous l'influence du renouveau, à l'époque, de la notion de partition (tant, en musique, la vogue des partitions graphiques, que les partitions de George Brecht), j'avanciais alors que tout pouvait être utilisé comme partition et servir à FAIRE effectivement de l'art (sans être pour autant nécessairement lui-même donné pour art). Activité qui pouvait être tant celle d'un performer ou d'un groupe de performers que du « spectateur » (du spectateur tout ce qu'il y a de plus actif) ou du « lecteur » de ladite partition, la méta-œuvre qui était aussi une méta-partition consistant à indiquer comment la chose banale pouvait être utilisée comme partition de façon non pas à SE FAIRE œuvre mais à FAIRE œuvre (notion d'œuvre que je ne remettais pas alors en question en tant que telle).

AL : C'est ce genre de chose que vous avez commencé à publier ?

JCM : Oui. Sauf que, d'une part, alors que mes méta-partitions demeuraient au départ relativement précises, relativement « directrices », elles ont tendu à se faire de plus en plus évasives, de moins en moins directrices. À se faire elles-mêmes de plus en plus non tant ouvertes au sens d'Eco qu'indéterminées au sens cagien. Et, d'autre part, très vite, le problème qui s'est posé à moi a été qu'une méta-œuvre, si peu formelle se voulait-elle, n'en conservait pas moins toujours nécessairement, dès lors qu'elle devait être énoncée, néces-

sairement caractère matériel et formel, voire caractère artistique. C'est le même problème que celui auquel s'est heurté Lawrence Weiner dont les énoncés n'en doivent pas moins être écrits sur un support matériel et dans une certaine disposition formelle. Il a raison quand il dit qu'il faut faire attention à la façon dont ils sont rédigés et écrits. On ne peut jamais faire abstraction de l'aspect formel et visuel. Il n'est jamais d'art totalement non esthétique quand bien même il importe de ne pas confondre esthétisation et devenir-art, et, là où Weiner, comme Barry, est tombé dans une sorte de sur-esthétisation à l'encontre du programme qui était initialement celui de l'art conceptuel (d'où son rejet par Kosuth), je cherchais pour ma part à recourir aux formes les plus « pauvres » possible, à une « esthétique » plus proche de la B. D. (et recourant largement à la photo) que du prétendu « grand art ». Mais ce qui entraînait une nécessaire ambiguïté entre art et méta-art.

AL : Ces méta-œuvres prenaient quelle forme alors ?

JCM : Surtout des affiches et des tracts. Des parutions dans des journaux de petites annonces et beaucoup d'envois postaux. En l'absence de toute référence à l'art conceptuel que je ne connaissais pas alors, pas plus que je ne connaissais Ray Johnson. Absolument pas en tout cas dans l'idée de faire du mail art ou de participer à la constitution de quelque chose comme le mail art (terme de mail art qui, comme je l'ai écrit dans une lettre ouverte adressée en 1970 à Poinot, alors qu'il préparait son livre sur le sujet, davantage qu'il n'est venu entériner une pratique

ayant cours chez de nombreux artistes, l'a « enterrée », l'a « réifiée », y a mis un terme en en faisant là encore un genre artistique, voire un médium artistique de plus, quand bien même le présumé mail art n'a que relativement rarement mis en avant, de façon moderniste, le médium postal en tant que tel, mais seulement le « réseau postal »... mais seulement, comme pour beaucoup d'artistes de l'époque, dans la volonté d'échapper à la mainmise de l'institution artistique.

AL : Vouloir absolument être en dehors de l'institution, n'est-ce pas quelque part l'expression d'une peur d'être rejeté ?

JCM : Sans doute n'en demeurerait-il pas moins, chez certains de ces artistes, pour le moins une certaine nostalgie — voire une appétance — de l'institution, une difficulté à couper le cordon ombilical avec l'institution. Et surtout, comme toujours, la distinction dedans/dehors serait à déconstruire. Mais, ce qui était rejeté dans l'institution, c'était son pouvoir discrétionnaire tant de légitimation que, elle-même, de rejet (de discrédit) des pratiques artistiques, quand bien même le risque était peut-être de tomber, comme a pu le faire Deleuze lui-même dans « Pour en finir avec le jugement », dans le rejet du jugement artistique en tant que tel. En même temps que le risque était également la ré-institutionnalisation de tout ce qui pouvait se donner comme contre-institution, ce qui entend se situer hors de l'institution ne faisant guère, le plus souvent, qu'étendre encore l'institution en dehors même de l'institution. Mais encore peut-on penser, en termes spinoziens, que ce

qui est intéressant, ce n'est jamais tout ou plus que l'instituant ; que, une fois que c'est institué, c'est de toute façon mort. Voire s'aligner sur la position de Foucault s'écriant dans *Le Pouvoir Psychiatrique* : « Soyons très anti-institutionnaliste » au sens ici... d'appeler à entreprendre la critique de ce qu'il appellera, dans *Sécurité, territoire, population*, l'« institutionnalocentrisme »... lequel, précisément, se polarise trop sur la question de l'institution, les mécanismes de pouvoir étant irréductibles aux seules institutions qui tendent en fait à dissimuler la microphysique des relations de pouvoir.

AL : J'ai lu quelque part qu'en 1968, vous avez arrêté de faire de l'art pour vous consacrer à la théorie à la place. Est-ce vrai ? Est-ce ainsi que vous l'avez pensé ?

JCM : Non, cela ne s'est pas passé exactement comme cela. J'avais de toute façon d'emblée arrêté (ou, du moins, cherché à arrêter) l'art pour le méta-art. Et j'ai arrêté ce qui pouvait malgré tout être encore tenu pour une pratique artistique de substitution (et qui pouvait conserver certains aspects artistiques tout comme l'art non esthétique n'en conserve pas moins toujours certains aspects esthétiques, quand bien même, selon Danto, ceux-ci ne devraient pas être tenus pour artistiques) non pour faire de la théorie mais, comme beaucoup d'artistes de ma génération eux-mêmes, pour des raisons d'ordre politique liées au contexte de l'après-68, (sauf que la plupart ont très vite repris leur activité artistique comme si de rien n'était), alors que pour ma part je n'ai pu me résoudre à revenir à la pratique qui

était la mienne jusque-là, ne voyant pas comment transformer celle-ci — quand bien même elle avait toujours cherché à échapper au formalisme — en rapport avec le nouveau contexte politique et mon amorce de politisation. Mais sans doute, là encore, y avait-il de ma part rejet, plus encore que de l'art en tant que tel, de l'institution artistique ou, plus généralement, du « milieu » de l'art, du « monde de l'art » au sens d'Howard Becker (y compris de l'art qui entendait se situer hors de l'institution artistique), quand bien même celui-ci n'est pas nécessairement pire que le monde universitaire ou, sans doute, que n'importe quel autre monde.

Pour ce qui est de la théorie, j'avais toujours eu jusqu'alors une activité à la fois pratique et théorique en tant précisément que non pas tant artistique que « méta-artistique » puisque, de même que la métaphysique était, dans le système aristotélicien, à la fois ce qui venait après la physique (après la physique en tant que telle et pas seulement après le traité d'Aristote portant ce nom) et ce qui, en tant que tel, parlait de la physique, pour moi le méta-art était à la fois ce qui venait après l'art et ce qui parlait (théoriquement) de l'art. Ce que je faisais sous la forme d'une abondance de manifestes (forme que, avec le recul, je tends à trouver obsolète car trop intentionnelle) que j'appelais des « manifestes-actions » (qui, eux-mêmes, n'en prenaient nécessairement pas moins en compte leur forme et leur support matériel). Mais ce qui m'attirait les foudres de mes propres amis artistes qui ne comprenaient pas que je puisse faire à la fois ce qui restait malgré tout pour eux de l'art, et de la

théorie, et voulaient m'inciter à arrêter la théorie... pour l'art.

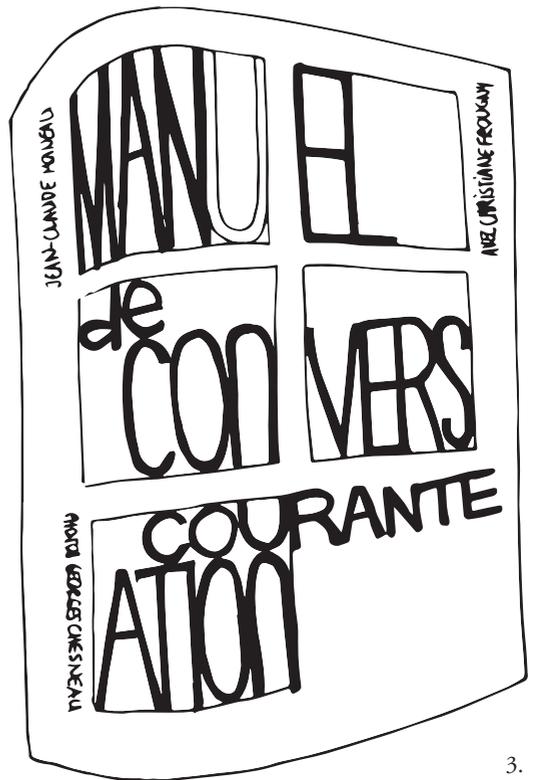
Ce qui s'est passé est seulement que, me posant comme je vous l'ai dit des questions sur ma propre pratique, j'ai voulu approfondir un certain nombre de points sur le plan théorique, tant pour ce qui est de l'art en tant que tel que pour ce qui est des questions à caractère davantage politique, philosophique, sociologique... Même si, pour finir (ou ne pas finir) je ne suis jamais revenu à une « pratique », du moins au sens premier, toute « pratique théorique » au sens althusserien mise de côté. En même temps que, me tenant désormais volontairement à l'écart du champ de l'art, je n'en ai pas moins tenu à suivre, à distance donc, ce qui continuait à se produire sur la « scène artistique ».

AL : Quand avez-vous commencé à enseigner les arts plastiques ? Est-ce que votre pratique s'est trouvée remplacée par l'enseignement ?

JCM : D'abord, j'abhorre le terme d'arts plastiques. Non que j'aie abandonné les arts plastiques, je n'ai jamais rien eu à voir avec les arts plastiques. La catégorie d'arts plastiques, totalement réductrice sur le plan étymologique, a été une création tardive, exclusivement universitaire, destinée à distinguer ce qui se faisait dans les universités de ce qui se faisait dans les écoles d'art avec lesquelles elles se trouvaient désormais en concurrence, ce surtout dans le cadre des « institutions », parfaitement anachroniques dès leur création, qu'ont été et que sont toujours le CAPES et l'agrégation d'arts plastiques dont les épreuves

pratiques ont engendré artificiellement quelque chose n'ayant rien à voir ni avec les arts historiques ni avec l'art contemporain ni, bien sûr, avec le méta-art.

Cela dit, les années post-68 m'ont permis de trouver d'abord un emploi de chargé de cours puis un poste dans l'UER puis UFR Art et philosophie en construction et de me débarrasser des maths et de l'enseignement des maths. Cependant, appelé au départ à fournir un enseignement à caractère pratique, j'ai très vite éprouvé le besoin de compléter cet enseignement par un



enseignement à caractère théorique, rien ne poussant plus à travailler une matière que le fait d'avoir à l'enseigner. Cependant j'ai rapidement arrêté tout enseignement à caractère pratique, me trouvant confronté à des étudiants plus politisés que moi qui, après s'être trouvés très « réceptifs » (et donc actifs) à la pratique que je leur proposais, ont tendu à penser qu'elle n'ouvrait pas suffisamment de perspectives politiques et ont rejoint différents groupuscules politiques de l'époque.

AL : J'ai du mal à comprendre pourquoi cumuler pratique artistique et enseignement théorique et pratique posait problème à vos étudiants ?

JCM : Les échanges avec les étudiants de l'époque étaient extrêmement intéressants mais, en l'occurrence, ce sont eux qui m'ont poussé à arrêter non seulement tout enseignement pratique mais toute pratique, non seulement artistique, mais aussi méta-artistique. Non pas tant au profit d'une pratique politique qui, quelques tentatives que j'ai pu faire en ce sens, ne m'a jamais pleinement convaincu, mais au profit, pour finir, paradoxalement peut-être, de la théorie. Et, bien sûr, de l'enseignement auquel je me suis beaucoup attaché, en toute conformité sur ce point avec le statut qui était le mien à l'Université non pas simplement d'enseignant mais d'enseignant-chercheur, et même d'enseignant-chercheur-gestionnaire (même si le mot est horrible) puisque j'ai exercé pas mal de fonctions de responsabilité et, à ce titre, j'ai pu faire venir à l'université de nombreux artistes, tant Français qu'étrangers. Mais je n'ai pas pour autant cherché, en tout cas consciemment, à substi-

tuer à ce qui était jusqu'alors ma pratique ma pratique d'enseignement. Sans doute dans la mesure où j'ai toujours été très méfiant à l'égard de la confusion entre pratique artistique et pratique didactique (comme je l'ai toujours été à l'égard de la confusion entre art et documentaire, lequel remplit en fait une fonction non pas tant documentaire comme le document que didactique), comme je le suis toujours aujourd'hui à l'égard du prétendu didactic turn. Ce quand bien même, dans mon travail de suivi de travaux pratiques d'étudiants, j'ai souvent effectivement eu l'impression de créer par procuration, et donc quelque peu là encore, malgré tout, « méta-artistiquement ».

Mais toujours est-il qu'en 1970 (pas en 1968 même comme d'autres mais après avoir pris le temps de prendre un peu de recul), si j'ai pris la décision d'arrêter ma pratique antérieure, je l'ai peut-être fait encore par trop artistiquement (ce qui a été aussi le cas de Lee Lozano), sur un mode avant-gardiste (quand bien même la volonté des avant-gardes elles-mêmes était déjà d'en finir non seulement avec telle ou telle conception de l'art en vigueur —ou en perte de vigueur— tenue pour par trop stéréotypée mais avec l'art en tant que tel). Illusion des ruptures par trop tranchées (comme, aujourd'hui, des prétendus turns), illusion que dénonce un Latour. Rupture, en ce qui me concerne, là encore en tout avant-gardisme (le mythe avant-gardiste de la liaison de l'art et de la vie), non seulement avec ma pratique artistique ou méta-artistique antérieure mais avec ma vie antérieure. J'ai changé d'appartement et j'ai jeté, vendu ou donné pratiquement

tout ce que j'avais. Dont beaucoup de choses dont, je dois dire, j'aimerais beaucoup pouvoir toujours disposer aujourd'hui.

AL : La bibliothèque dans laquelle nous nous trouvons a commencé à cette époque ou un peu plus tôt ?

JCM : Une bibliothèque, c'est comme le film de Maurice Lemaître, c'est toujours « déjà commencé », sans qu'on s'en soit aperçu ou qu'on l'ait voulu. On s'est seulement au départ procuré des livres et, à moins de jeter ses livres au fur et à mesure qu'on les lit, on se retrouve avec une bibliothèque sur les bras. Je n'ai, pour ma part, jamais fomenté le dessein de ce qu'est devenue ma bibliothèque.

À l'époque, donc, j'avais déjà une bibliothèque, plus modeste certes que celle d'aujourd'hui mais qui débordait déjà du lieu qu'elle occupait. Une bibliothèque nourrie pour beaucoup par mes échanges avec les artistes, tant français qu'étrangers, avec lesquels j'étais entré en « contact » ou, du moins, en correspondance. Peut-on, là encore, parler de mail art avant la lettre (ou avant sa réification) ?

Mais, quand j'ai rompu avec ma pratique antérieure, j'ai voulu rompre avec tout ce qui allait avec et me suis débarrassé (en même temps que de mes sources d'approvisionnement) de la quasi-totalité de ma bibliothèque bien avant que Ligne générale-IFP fasse de même de sa propre bibliothèque. Quand bien même, très vite, je me suis mis à « reconstituer », sinon la bibliothèque qui était la mienne, du moins une bibliothèque, y compris en me

reprocurant certains ouvrages dont je m'étais « débarrassé ». Doit-on dire que c'était la même bibliothèque ou une autre bibliothèque ? Une bibliothèque n'est jamais un ensemble de livres fixé une fois pour toutes, cela se grossit toujours de nouveaux ouvrages en même temps que cela peut s'amputer de certains ouvrages suite tant à des retraits volontaires qu'à des vols, des substitutions dans les deux sens du mot, des échanges... Et, une bibliothèque, ce n'est jamais seulement un ensemble de livres, c'est aussi un classement, une disposition dans un certain espace lui-même susceptible de transformations de plus ou moins grande ampleur... Une bibliothèque, comme un livre (à la différence d'un texte ou d'un hypertexte), c'est quelque chose de très matériel, précisément de très embarrassant.

AL : Dans *In support of meta art*, Adrian Piper définit un discours fait par l'artiste sur son propre art qui puisse venir en complément de sa pratique voire même la remplacer complètement. Est-ce que votre pratique artistique est devenue une pratique de la théorie ?

JCM : « Pratique de la théorie », « pratique théorique »... c'est là un vocabulaire althussérien alors que j'ai commencé, comme on disait alors, à me « politiser » au moment même où l'althussérisme — qui, quand bien même il avait occupé le haut du pavé philosophique dans les années 60, ne m'avait, jusqu'alors, pas fasciné — commençait à faire l'objet d'une très vive critique à laquelle j'ai moi-même participé, quoi qu'il en soit, aujourd'hui, de la sorte de retour en grâce non critique que je déplore dont il tend à bénéficier.

Un certain nombre d'artistes ont eux-mêmes, indépendamment de moi, employé le terme « méta-art », mais en un sens sans rapport avec le sens que, pour ma part, je lui donnais (tout comme d'autres que moi, à commencer par ce cher Ghislain Mollet-Viéville, ont pu recourir au terme d'« art sans art » que, ces dernières années, j'ai pu utiliser bien davantage que celui de « méta-art »). Jean-Paul Thibeaudeau, qui s'est lui-même abondamment servi du terme « méta-art » ces dernières années, a même entrepris une recherche sur les usages qui ont été faits du terme. Quant à Adrian Piper, qui est une artiste dont j'apprécie tout particulièrement le travail, et dont j'ai pu donner certaines pièces comme paradigmatiques non tant du méta-art ou de l'art sans art que de ce que j'ai également appelé, à l'encontre de toutes les démarches identitaristes, « art sans identité », dans son texte de 1973 portant sur ce qu'elle appelle elle-même « méta-art », je trouve qu'elle n'en continue pas moins à donner beaucoup trop d'importance à l'artiste auquel elle se borne à confier, à côté de sa fonction habituelle non remise en cause qui est de faire œuvre, une nouvelle fonction qu'elle qualifie de « méta-artistique » mais que seul peut remplir l'artiste. L'artiste étant selon elle le seul à avoir accès à lui-même, à pouvoir non seulement, comme le fait habituellement le critique — critique dont, qui plus est, le discours « à la troisième personne » tend selon elle à favoriser l'appropriation du travail de l'artiste par le marché de l'art —, traiter de l'œuvre et de sa dimension « esthétique » mais rendre (autoréférentiellement) transparents les présuppositions, raisonnements épistémiques et opérations « à l'œuvre » dans

le travail de l'artiste, qui, habituellement, demeurent opaques.

AL : Après avoir abandonné la pratique artistique, vous considérez-vous encore comme artiste ?

JCM : Encore une fois, j'ai abandonné non tant ma pratique artistique que ce que considérais comme ma pratique méta-artistique, la question n'étant pas tant de savoir si je me considère encore comme un artiste, question que l'on me pose souvent, mais si, alors que disais avoir abandonné toute pratique artistique pour une pratique méta-artistique, ma pratique méta-artistique n'était pas en fait toujours une pratique artistique, et si, depuis, j'ai bien abandonné toute pratique tant méta-artistique qu'artistique. Ma volonté, en tout cas, à l'époque, a été de chercher à approfondir les questions d'ordre théorique que je me posais déjà au sein même de ma pratique méta-artistique. Ce que j'ai effectivement fait.

AL : C'était de l'art sans art ?

JCM : Ce que j'ai appelé l'art sans art, c'est l'art sans intention d'art. En quoi je prenais le contrepied de Schaeffer pour qui, alors que, pour qu'un artefact ait caractère esthétique, il ne faut pas nécessairement qu'il y ait intention esthétique de la part de son auteur, par contre, pour qu'un artefact ait caractère artistique, il faut qu'il y ait intention artistique de la part de son auteur. En fait, dans un cas comme dans l'autre, le fait non pas tant qu'un artefact ait caractère esthétique ou artistique mais qu'il soit reçu comme esthétique ou artistique, avec l'attention correspondante de la part du récepteur,

dépend, comme le présume Goodman, du contexte, quand bien même il n'a pas été fait avec l'intention correspondante par son auteur.

AL : Est-ce que vous vous déchargez de dire ce qui est de l'art ou non, ou est-ce que ce n'est juste pas important pour vous ?

JCM : À l'encontre sur ce point de Danto, j'entends ne pas fétichiser la différence entre art et non-art. J'ai écrit un livre intitulé *L'Art dans l'indifférence de l'art*. La différence, en tout cas, ne peut pas être « décidée » une fois pour toutes, pas plus, sans doute, qu'elle ne peut être « déconstruite » une fois pour toutes.

AL : L'art sans art : est-ce une attaque contre une définition de l'art ?

JCM : La première définition que j'avais cherché malgré tout à donner de l'art sans art lui-même était que l'art sans art était l'art qui cherchait à s'opposer à toutes les définitions ayant cours de l'art, toutes définitions définissant en même temps une intention d'art correspondante à laquelle entendait échapper l'art sans art. D'où, à la limite (deuxième définition), l'art sans art en tant qu'art sans définition aucune, sans intention d'art aucune.

AL : Ensuite le plus important est l'intention et non plus de trouver une définition. Est-ce une tentative pour voir ce qui est irréductible à l'art ?

JCM : Non, pas du tout. Ni définition (et encore moins essence ou ontologie) ni intention, quand bien même tout ne saurait non plus être dit (simultané-

AL : Vous parliez de Barthes et de Foucault. Quels sont les autres auteurs qui sont importants pour vous ?

JCM : Il en est bien évidemment un grand nombre. Comme l'a indiqué Bakhtine —une autre, donc, de mes références— nous n'énonçons jamais quoi que ce soit seuls mais avec tous les auteurs que nous avons « fréquentés ». Toute énonciation est collective, « polyphonique », plurielle. En même temps que je me suis toujours refusé à m'affilier à tel auteur particulier (y compris à moi-même), à telle chapelle particulière. Y compris à ma propre chapelle, que ce soit pour les autres ou pour moi-même. Le grand bouleversement de la philosophie après Hegel a été de ne plus chercher à faire système, et ainsi en a-t-il également été de l'art récent, ce que donc j'ai appelé l'art sans art.

AL : Je voulais vous poser des questions sur votre bibliothèque. D'abord, depuis quand se trouve-t-elle dans cet appartement, organisé comme ceci ?

JCM : Elle est dans cet appartement depuis avril 1998 où elle s'est peu à peu mise en place (neuf mois pour cela !!! et encore, si l'on ne compte pas les travaux préparatoires de confection des rayonnages qui ont duré environ six mois). Et, depuis, elle n'a pas cessé de grossir et de tendre à déborder de ses rayonnages. Mais, comme je vous l'ai dit précédemment, peut-on dire que c'était déjà la même bibliothèque auparavant alors que celle-ci était délocalisée, éclatée sur plusieurs lieux, et, issue d'un classement tout différent du classement actuel, se trouvait, en raison de sa croissance, complètement déclas-

sée, à quelques bribes restantes de classement qui demeuraient près ? Je me bornais à ranger les nouveaux ouvrages que je me procurais là où je réussissais, avec le plus grand mal, à trouver un tout petit peu de place, le plus souvent en trichant, en superposant ou en empilant les livres, ou en les mettant les uns devant les autres, au détriment de toute linéarité et de toute visibilité. J'étais obligé d'aller dans les bibliothèques publiques pour lire des livres que je possédais mais dont je ne savais pas où ils se trouvaient, ou qui étaient inaccessibles. Peut-on dire que, alors, ma bibliothèque était virtuelle, quand bien même elle n'était pas simplement dans ma tête non plus car j'avais à l'époque constitué des fichiers dans lesquels j'avais recensé les ouvrages que je possédais en attribuant une couleur en fonction du lieu où se trouvaient les livres ? Avant d'être réunie entièrement et classée par ordre alphabétique dans cet appartement, les livres et périodiques pouvaient être classés par matière, par pays ou encore pas classés du tout. Je classais certains bouquins selon la place que je pouvais leur trouver.

AL : Avant d'emménager ici, était-elle aussi importante ?

JCM : Ce n'est pas seulement une question de volume (et de nombre de volumes) mais de disposition spatiale, d'aménagement et de classement. Par exemple, La Bibliothèque de Martha Rosler, qu'a exposée e-flux et que Stephen Wright a fait venir à Paris, pour moi ce n'était pas la bibliothèque de Rosler, car le classement en était totalement modifié. À chaque exposition, le classement était différent.

AL : J'ai lu le catalogue, mais je ne savais pas qu'ils avaient changé de rangement. Pourtant cela me semblerait une évidence de garder le classement que quelqu'un a fait lorsqu'on lui emprunte sa bibliothèque.

JCM : Une bibliothèque, comme un livre, présente un certain aspect physique. Je dirai même que c'est comme un être vivant qui échappe pour beaucoup à la tutelle de son « propriétaire ».

AL : Quand vous êtes arrivé ici, avez-vous tout de suite pensé à comment votre collection allait occuper ce nouvel espace ?

JCM : J'ai surtout toujours pensé que ce n'était pas une collection. Une bibliothèque, pas plus qu'elle ne se réduit à un simple ensemble de livres, ne se laisse ramener ni à une collection de livres ni même à une totalité ouverte au sens de Deleuze.

Cela dit, j'ai effectivement acheté ce lieu pour en faire ma bibliothèque en pensant d'emblée, dès la première visite que j'en ai faite avant de me décider à l'acquérir, comment j'allais tout agencer. Et c'est moi qui ai pensé son arrangement, qui en ai dessiné les plans (et élévations) par le menu tout en réussissant à y intégrer une partie du mobilier qui avait été le sien dans ses « incarnations » antérieures, dans ses « vies antérieures ». Ce qui s'avérait beaucoup plus faisable que penser la bibliothèque en tant que telle.

AL : Pourquoi n'est-ce pas une collection ?

JCM : C'est un libraire d'anciens chez qui j'étais entré un peu au hasard il y

a des années de cela, « pour voir », qui me l'avait fait remarquer : « Vous, je ne vous vendrai jamais de livres, vous n'êtes pas un collectionneur »...

AL : Est-ce que pour vous le terme de collectionneur évoque une volonté de rechercher un objet dans un état parfait ?

JCM : Oui, tout à fait. Le collectionneur est celui qui recherche à la fois la meilleure édition et le meilleur état de conservation possible (ce qui pose au demeurant le problème de savoir quelle est la meilleure édition : la première édition ou, plutôt, l'édition contemporaine bénéficiant des dernières recherches en la matière)... Voire même, si possible, un envoi ou un autographe. Et, effectivement, un livre, dans deux éditions différentes, quand bien même ce serait le même texte, ce n'est pas le même livre. Alors que, pour ma part, je puis avoir des livres dans une très bonne ou très ancienne édition et/ou dans un très bon état, et, juste à côté, dans leur voisinage immédiat, des ouvrages dans une édition médiocre sur le plan aussi bien de l'objet que de l'édition et/ou dans un état déplorable (encore que j'évite d'acheter des livres surlignés, cependant que je n'apprécie guère en général envois et autographes qui renvoient toujours au culte de l'auteur et que j'assimile eux-mêmes ... à des sortes de surlignages). Quelque intérêt que je puisse porter à l'aspect matériel des livres, dans la constitution de ma bibliothèque je ne mets pas en avant l'édition ou l'état mais le « contenu », le texte, cherchant à acheter mes livres le moins cher possible, voire à en trouver dans les poubelles, afin de pouvoir m'en procurer le plus possible.

s'agisse d'ouvrages que je devais absolument lire pour mon travail (car ma bibliothèque demeure avant tout une bibliothèque de d'étude, destinée, donc, à une réception tout ce qu'il y a de plus active) mais avec lesquels je suis en plus ou moins entier désaccord. En même temps qu'il y a beaucoup de livres que je ne possède pas mais que je n'en ai pas moins lus, notamment dans les bibliothèques publiques (par le passé j'ai passé énormément de temps dans les bibliothèques publiques alors que, ma bibliothèque grossissant, et étant désormais relativement —seulement relativement, le processus tendant à se répéter— accessible, je passe de moins en moins de temps dans les bibliothèques publiques). Quand bien même j'ai pu racheter par la suite des livres que j'avais précédemment lus en bibliothèque publique, la lecture chez soi étant beaucoup plus profitable car plus sereine que la lecture en bibliothèque publique. Aussi ma bibliothèque (qui, encore une fois, n'est pas assimilable à une collection) est-elle loin de « refléter » exactement mes goûts.

... En plus de quoi une collection, contrairement à une bibliothèque, n'implique pas la nécessité d'un classement. Une collection ne suppose même pas nécessairement d'agencement physique. Ma bibliothèque serait déjà plus proche, davantage que d'une collection, d'une archive. Je n'en préfère pas moins le terme de bibliothèque même si, dans ma bibliothèque, il n'y a pas que des livres. Sans doute devrais-je dire médiathèque plutôt que bibliothèque car, quelque « monumentale » que puisse paraître ma bibliothèque, elle conserve également énormément de « documents » sonores et vidéos,

classés, pour le principal, par medium, non tant par choix que par impossibilité de faire autrement.

AL : Médiathèque renvoie plutôt à médiathèque municipale ! Plus sérieusement, le terme d'archive ne correspondrait pas mieux ?

JCM : Je n'ai rien contre les médiathèques municipales... Mais, le problème, avec la notion d'archive, c'est son rapport avec la notion de document. Où l'on retombe sur la vieille distinction avant-gardiste art/document, isomorphe à celle entre collection et archive, alors que le terme de bibliothèque n'implique pas une telle distinction, une bibliothèque pouvant conserver aussi bien des œuvres littéraires que n'importe quel type d'ouvrages.

AL : Question stupide : quel pourcentage des livres de votre bibliothèque avez-vous lu ?

JCM : Je n'en ai pas la moindre idée. Constituer une telle bibliothèque relève dans une certaine « mesure » d'un vieux désir d'immortalité, d'une volonté désespérée d'échapper à la finitude, à la finitude humaine comme à celle des livres et des bibliothèques. Je continue de constituer ma bibliothèque comme si j'étais éternel, tout en n'en souhaitant pas moins, sans trop y croire, qu'elle puisse me survivre.

... Je ne lis pas nécessairement mes livres dans l'ordre dans lequel je les achète. Je peux très bien lire un livre vingt ans après l'avoir acheté. Il y a, de toute évidence, des livres que je ne lirai jamais. J'achète des livres en rapport à

des questions sur lesquelles j'ai travaillé il y a plusieurs années et sur lesquelles j'ai, pour l'heure, cessé de travailler mais sur lesquelles j'aimerais bien avoir l'occasion de retravailler un jour. Ce qui fait que je tends en fait à utiliser ma bibliothèque comme j'utiliserais une bibliothèque publique en accès libre (quand bien même ma bibliothèque ne vise jamais aucune exhaustivité sur quelque sujet que ce soit) en allant puiser souvent un peu à l'aventure dans les rayons (une bibliothèque comme la mienne étant aussi un lieu que l'on arpente, où l'on se promène au sens de la notion de promenade architecturale développée par Le Corbusier) et en y découvrant des livres dont j'avais totalement oublié l'existence. À ceci près que — lire un livre appelant toujours, en toute intertextualité, à en lire d'autres, pas seulement successivement mais simultanément, je ne lis jamais un seul livre à la fois — je puis sortir simultanément dans ma bibliothèque personnelle beaucoup plus d'ouvrages que je ne pourrais le faire dans une bibliothèque publique, même en accès libre ; le dessous de mon bureau est habituellement occupé par des piles en train de s'écrouler de livres que j'ai sortis pour les lire simultanément...

Encore, souvent, tout immortel que j'aimerais être, ai-je oublié à la fois le nom de l'auteur et le titre d'un livre dont j'ai besoin. Je n'en finis pas moins souvent par retrouver l'ouvrage que je cherche, me fiant à ma mémoire, sinon des noms, des lieux, un peu à la façon de l'art de la mémoire décrit, pour ce qui est de l'antiquité et de la période médiévale, par Frances Yates, réussissant à localiser approximativement de mémoire l'ouvrage.

En même temps c'est là que, malgré tout, le Net me sert, m'apparaissant non pas du tout comme quelque chose de contradictoire au fait de constituer une telle bibliothèque, qui rendrait sa constitution anachronique, mais comme complémentaire (quelle que soit la limitation que j'éprouve à ne pouvoir consulter simultanément sur mon ordinateur qu'un nombre limité de fenêtres) : en me baladant sur le Net comme je me balade dans ma bibliothèque, je découvre maintes références de livres que je possède dans ma bibliothèque, les ayant achetés pour le jour où ils pourraient servir, mais dont, ne les ayant pas lus, j'avais complètement oublié l'existence. En même temps que je me sers du Net comme, là encore, d'une bibliothèque virtuelle complétant ma propre bibliothèque, n'imprimant jamais les ouvrages que je trouve sur le Net et ne conservant le plus souvent qu'une référence, pas même un téléchargement. Cependant que l'intérêt des versions numériques est, grâce à la fonction Finder sur le Mac, de pouvoir servir d'index à des ouvrages-papier qui, le plus souvent, en sont dépourvus.

AL : Comment construisez-vous les liens entre tous ces livres ? Les termes d'intertextualité et de transtextualité ne me paraissent pas suffisant car ils prennent le livre uniquement comme un texte et non pas dans sa matérialité, ce qui peut nous faire rebondir sur le livre d'artiste.

JCM : Les différentes espèces de transtextualité qu'a cherché à dégager Genette renvoient effectivement, tout comme leurs noms l'indiquent, à la notion poststructuraliste de texte,

quand bien même celle-ci présente au moins l'avantage de rompre avec la notion moderniste de médium. Comme je vous l'ai dit précédemment, quelles que soient les critiques que l'on puisse faire — et que je fais moi-même — de la notion de texte, ma bibliothèque n'en demeure pas moins conçue comme une bibliothèque de textes davantage que de livres quand bien même c'est aussi, nécessairement, une bibliothèque de livres tout ce qu'il y a de plus matériels, livres d'artistes ou pas (avec les problèmes d'encombrement et de ménage que cela pose), tout comme moi-même cherche à écrire non seulement des textes mais des livres (avec les problèmes que pose aujourd'hui l'émergence du livre numérique). Il conviendrait de chercher quelles pourraient être les catégories duales de celles définies par Genette relatives non plus à la textualité mais à ce que l'on pourrait appeler, même si le terme n'est pas joli, la livricité ou libricité. La première catégorie allant dans ce sens a été celle, avancée par Warburg, de bon voisinage. Ainsi, en cherchant un bouquin dans ma bibliothèque, puis-je « tomber » sur un autre classé dans les parages (hasard de l'ordre alphabétique qui constitue le principal mode de classement dans ma bibliothèque) et qui, alors que je ne m'y attendais nullement, va retenir mon attention, plus même parfois que le livre que je cherchais.

AL : L'ordre alphabétique apparaît comme une forme de classement mais produit aussi une certaine forme de hasard.

JCM : Vous noterez que le classement selon l'ordre alphabétique des

noms d'auteur obéit lui-même à un critère non tant textuel (comme les classements par contenus, tels les classements par genres, par époques ou par pays que j'ai pu pratiquer par le passé) ou livresque (comme, dans les bibliothèques publiques, le classement par formats) que paratextuel. Cependant que, si le classement selon l'ordre alphabétique, tout comme le classement par formats et le classement par ordre d'entrée, introduit bien une forme de hasard, encore une fois tout mode de classement est surtout constitutif, au même titre que le choix des volumes (dans lequel entre également une certaine part de hasard), d'une bibliothèque. Ce n'est plus exactement la même bibliothèque, classée différemment.

AL : Pourquoi est-ce que toutes vos étagères font la même taille ?

JCM : Les différences de taille des étagères sont adaptées à un classement des livres par formats, ce qui n'est donc pas mon cas, encore que vous observerez que, à la partie supérieure de chaque bloc d'étagères, est ménagé un espace de plus grande hauteur afin, précisément, d'y ranger les ouvrages qui, en raison de leur format, ne tiennent pas dans les étagères inférieures, d'où une amorce également de classement par formats.

AL : Comment voyez-vous la différence justement entre bibliothèque personnelle et une publique ? Il y a-t-il une visée objective dans les bibliothèques publiques ?

JCM : Je suis toujours méfiant, tout comme Rorty, à l'égard du fantasme

d'objectivité, quand bien même je vous ai dit précédemment qu'en fait je tendais à modeler ma propre bibliothèque sur une bibliothèque publique. Ma bibliothèque ayant toujours été, de surcroît, telle une bibliothèque publique, ouverte à d'autres « lecteurs » que moi, notamment des étudiants venant y effectuer des recherches.

AL : Et que deviendra cette bibliothèque lorsque vous ne serez plus là ?

JCM : Quoique soucieux également de ne pas fétichiser l'auteur, la « subjectivité » de l'auteur, et quand bien même une bibliothèque échappe toujours à son « créateur », j'éprouve beaucoup de doutes sur la « survie » d'une bibliothèque après le décès de celui qui l'a constituée, une bibliothèque ne pouvant malgré tout se constituer en objet autonome. Si, dans la mouvance de Baudrillard pour ce qui est des collections, l'on tient absolument à assimiler une bibliothèque à un autoportrait, le portrait, ici, ne saurait « survivre » à son modèle, lui accordant un soupçon d'éternité. Ou alors il faut prendre le terme « survie » au sens situationniste non pas de « sur-vie » mais de « sous-vie », de vie diminuée. Mais comment faire pour s'une bibliothèque continue réellement à vivre ? Une bibliothèque a besoin de se renouveler constamment. Une bibliothèque qu'on laisse en l'état dépérit rapidement.

Je possède dans ma bibliothèque quantité de « vestiges », d'ouvrages qui ont fait partie de la bibliothèque d'Untel ou d'Unetelle, comme, par exemple, de celle de Louise Michel. Mais il ne s'agit, précisément, que de vestiges, voire de pierres tombales, de

bibliothèques dépecées et dispersées, au mieux de fantômes de bibliothèques (quelque caractère fantomatique que puissent avoir déjà pour ce que Lyotard a lui-même dénoncé comme une métaphysique de la présence, les livres conservés dans une bibliothèque comme les pièces conservées dans un musée).

Mais le pire est ce qui est arrivé à la bibliothèque de Judd, avec pourtant son plein assentiment, puisque celui-ci avait écrit dans son testament que rien ne devait bouger dans sa bibliothèque après sa mort. Sa bibliothèque est maintenant comme sous verre, personne ne peut en utiliser les livres, elle-même est morte.

AL : Que pensez-vous du livre d'artiste ?

JCM : À la fois j'apprécie plutôt les « livres d'artistes » (encore qu'il convienne, ici comme ailleurs, d'éviter toute généralisation intempestive : j'apprécie tout au plus certains livres d'artistes, j'ai beaucoup de livres d'artistes dans ma bibliothèque même s'ils ne sont pas classés séparément des autres livres) et je n'aime guère le terme paratextuel de « livre d'artiste » (quand bien même, contrairement à des termes comme roman, poésie, biographie... il n'apparaît habituellement pas sur la couverture des livres en question). Il n'y a pas à distinguer les livres d'artistes des autres livres (pas plus, au demeurant, que, comme cela commence à devenir la mode, les « bibliothèques d'artistes » des autres bibliothèques). Distinction faite ici sur la base exclusive de l'intention présumée de l'artiste de faire un livre (ou de constituer une

bibliothèque) qui aurait caractère artistique sinon nécessairement esthétique.

AL : C'est donc la notion d'intention qui vous dérange ?

JCM : C'est le retour, une fois de plus, de la notion d'auteur, de la fétichisation de l'auteur, quelques correctifs qu'il convienne d'apporter à la thèse qui était celle de Barthes.

AL : Ce que vous dites est paradoxal, puisque dans votre bibliothèque, les livres sont classés par auteurs ?

JCM : Non, j'ai seulement repris à mon compte et à ma façon la thèse de Foucault selon laquelle le nom de l'auteur définit tout au plus, précisément, un mode de classement (pour Foucault classement avant tout non pas d'une bibliothèque mais des livres ou, plus exactement, des textes entre textes avec nom d'auteur et textes dépourvus de nom d'auteur). L'auteur, c'est ce qui permet de classer les textes, et rien de plus. Quand bien même ce classement est loin d'être parfait puisque, possédant dans ma bibliothèque les livres de Deleuze sur Spinoza, je les classe à Deleuze tandis que je classe les livres de Gueroult sur Spinoza non pas à Gueroult mais à Spinoza, non pas auteur des livres en question mais auteur sur lequel portent ceux-ci. Il n'est en fait jamais de principe de classement exhaustif. Une bibliothèque s'avère en fait parfaitement inclassable en même temps qu'elle requiert un classement, que le possesseur d'une bibliothèque se trouve confronté à l'exigence d'avoir à classer l'inclassable, et que là sans doute réside la source de l'attrait qu'exercent les bibliothèques.

AL : Pourquoi classez-vous les Gueroult sur Spinoza à Spinoza et les Deleuze sur Spinoza à Deleuze ?

JCM : Parce que les Gueroult, quand bien même ce sont d'excellents livres, je les lis non pas tant pour Gueroult que pour Spinoza, tandis que les livres de Deleuze sur Spinoza, je les lis au moins autant pour Deleuze ou, du moins, pour la philosophie associée au nom de Deleuze, que pour Spinoza ou sa « propre » philosophie..

AL : Est-ce que ce n'est pas aussi parce que Deleuze est plus un auteur que Gueroult ? Ou parce que vous lisez Deleuze plus comme un auteur ?

JCM : Non, c'est là plutôt la question de la distinction entre les deux disciplines qui, souvent, tendent à se confondre, que sont la philosophie et l'histoire de la philosophie.

Alors que, pour en revenir à la question du livre d'artiste, ce n'est pas parce quelqu'un, qui est légitimé ou, du moins, reconnu au sens d'Honneth et d'Heinich en tant qu'artiste, s'en dit l'auteur que cela engendre nécessairement quelque distinction que ce soit.

AL : Oui mais il y a une interrogation sur la forme dans ce qu'Anne Moëglin-Delcroix appelle les livres d'artistes. C'est pour cela qu'elle ressent la nécessité de leur créer une catégorie. Il y a une interrogation sur le livre, sur ce qu'est l'art en tant qu'information, ou pourquoi faire de l'art sous forme de livre.

JCM : Je demeure, comme Quine, attaché au principe dit du rasoir

d'Ockham recommandant de ne pas multiplier les entités sans nécessité (alors que beaucoup d'auteurs, à commencer par Guattari, peuvent, sur ce point, m'agacer profondément). En même temps que je suis extrêmement méfiant à propos de l'expression « art en tant qu'information ». Point sur lequel je tends à en rester pour le principal, quelque moderniste fût-elle, sur la position d'Adorno (quelque critique que je fasse de sa critique de l'industrie culturelle), d'Adorno disant que « s'il fallait aujourd'hui rechercher la communication [...] il faudrait que ce soit pour insulter la communication, non pour respecter ses conditions ». Je n'ai jamais éprouvé la moindre estime pour l'esthétique de la communication du dénommé Fred Forest.

Les improvisations vocales de François Dufrêne sur Le petit Larousse ou sur l'annuaire téléphonique tendaient à faire percevoir leurs propriétés formelles, voire à les faire percevoir comme dotés de propriétés artistiques sans en faire pour autant des livres d'artistes. Le livre n'étant pas tant une forme qu'un medium, alors même qu'il importe de ne pas continuer à fétichiser sur le mode moderniste la question du medium mais seulement de recourir à tous les media possibles, y compris (à des fins notamment d'accès) ceux tenus habituellement pour les plus « pauvres », tel, plus encore que le livre (les arts du livre comme ceux de l'affiche ne datent pas d'aujourd'hui, ce qui oblige Moëglin-Delcroix à ne pas se borner à définir le livre d'artiste comme un livre conçu intentionnellement par un artiste dans une « finalité artistique » mais à ajouter un certain nombre de réquisits, formels ou non), le tract...

AL : Si les livres d'artistes, livres dans lesquels on a eu l'intention de mettre de l'art, ne vous intéressent pas...

JCM : ... Je n'ai nullement dit qu'ils ne « m'intéressaient pas » mais que le fait qu'ils aient ou non été faits par de présumés artistes m'était indifférent (sorte de principe d'indifférence dual de celui de Filliou). Je puis trouver quelque chose qui m'« intéresse » (quelque méfiance que je puisse avoir, en l'occurrence, à la suite de Kant, à l'égard du verbe « intéresser ») sur le plan artistique sans qu'il y ait nécessairement eu, de la part d'un présumé artiste, intention d'art (intention d'art

qui doit être soigneusement distinguée du Kunstwollen au sens de Riegl qui, lui, à la différence, ici, de l'intention d'art, quel que soit le caractère toujours collectif au sens de Bakhtine du faire artistique, a caractère collectif, aux dimensions d'un « peuple », non d'un collectif d'artistes) ou intention de faire un livre d'artiste.

AL : Est-ce qu'il y a des livres qui seraient d'artiste, non de par leur intention mais parce que, vous leur trouveriez une qualité artistique ?

JCM : Le terme de livres d'artiste ne saurait alors leur convenir !



6.

AL : Y a-t-il quand même pour vous des livres dans lesquels l'intention artistique transparait plus que dans d'autres ?

JCM : Sans doute, mais il n'y en a pas moins aussi des livres (et pas seulement des livres) dans lesquels je peux trouver des propriétés artistiques alors qu'ils ne procèdent d'aucune intention artistique.

AL : Mais vous ne les appelez pas d'une manière particulière.

JCM : Non, mes livres sont de toute façon tous mélangés.

AL : Mais alors dans votre classement ou dans votre façon de considérer les livres rejetez-vous toutes les catégorisations de livres ? C'est-à-dire que tous les livres ne sont pas des livres de la même manière, il y a des catalogues d'expositions, des romans.

JCM : Oui tout cela est mélangé sans distinction. Distinctions qui, souvent, sont à déconstruire.

AL : Mais est-ce que la matérialité du livre vous intéresse aussi ?

JCM : Lawrence Levine, dans *Culture d'en haut, culture d'en bas*, soutient que le même texte (ou approximativement le même texte), dans deux éditions différentes, dans deux livres différents, peut présenter des conditions d'accès complètement contradictoires. Le même texte peut ne s'adresser qu'à un public des plus élitistes dans une édition alors que, dans une autre édition, il peut toucher un public dit de masse, voire (notion plus problématique encore) un public populaire.

AL : Est ce que vous pensez que cette matérialité du texte influe sur l'intertextualité d'une manière qui a été jusqu'ici assez ignorée ?

JCM : La matérialité non pas du texte mais du livre. Il faudrait distinguer, à côté de l'intertextualité, une interlivricité ou interlibricité même si l'aspect matériel des livres influe sans aucun doute sur l'intertextualité elle-même.

L'aspect matériel du livre, c'est ce que j'appelle, à l'encontre de Mœglin-Delcroix, l'aspect objet du livre. Car le livre est avant tout un objet.

AL : Elle définit le livre d'artiste en opposition à ce que l'on appelle *bookwork* en anglais ou les sculptures en forme de livre et qui ont un discours très pauvre sur le livre.

JCM : La distinction qu'opère Mœglin-Delcroix est intéressante à condition qu'on n'hésite pas à la déconstruire. Ou, du moins, comme pour ce qui est de la personne selon Strawson, il convient d'abandonner toute approche dualiste du type corps / âme : le livre se trouve « incarné » dans un objet sans que le livre soit fait d'un objet plus un supplément d'âme.

AL : Ce que je veux dire c'est que cela nous en dit plus sur la sculpture que sur le livre.

JCM : Là encore il convient de ne pas en revenir à l'autonomie préconisée par le modernisme entre les différents media, entre les différents arts. Il en va comme de la distinction entre sculpture et architecture que Foster reproche à Gehry de transgresser (de décon-

struire). Un livre peut être vu aussi à sa façon comme une sculpture (le voir comme wittgensteinien) quand bien même il ne procède ni de la taille ni du modelage mais, tout comme dans le cas de la liste de verbes énoncée par Richard Serra, d'un élargissement au sens de Rosalind Krauss de la notion traditionnelle de sculpture. ■

All the drawings are by / Toutes les illustrations sont de Marion Bertrand.

1. Portrait of /de Jean Claude Moineau
2. Jean-Claude Moineau in his library apartment/dans son appartement bibliothèque (after Sophie Biscioni.)
3. «Manuel de conversation courante», Jean-Claude Moineau, with/avec Christiane Frougny.
4. Jean-Claude Moineau, :« , *Roman*, Paris, Méta-Art & Agentzia, c. 1972.
5. Jean-Claude Moineau, :« , *Roman*, Paris, Méta-Art & Agentzia, c. 1972.
6. After/D'après Sylvie Chan-Liat, *Dans la bibliothèque de Jean-Claude Moineau*, Video, 59s.

Jean Claude Moineau is the eighth interview zine of the series *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Published by antoine lefevre editions in Paris in July 2017 in an edition of 50 copies in unique screen printed boxes. This publication is Copyleft, you can reproduce it, distribute it and modify it according to the artlibre licence

Jean Claude Moineau est le dernier zine de la série de huit entretiens *OUTSIDERS: Pour un art autre*. Publié par antoine lefevre editions à Paris en juillet 2017 à 50 exemplaires dans une boîte sérigraphiée unique. Cette publication est libre, vous pouvez la reproduire, la diffuser et la modifier selon les termes de la licence artlibre.



editions@antoinelefevre.net

www.antoinelefevre.net

www.artlibre.org