A propos de quelques-uns des enrichissements 2006-2007.

Ida Applebroog *Blue Books*

Artiste américaine, Ida Applebroog a publié trois séries de livrets : une première titrée *Galileo Works* en 1977 (10 livrets), une deuxième en 1979 titrée *Dyspepsia Works* (11 livrets) et une troisième, montrée dans l'exposition, titrée *Blue Books* qui paraît en 1981 et comporte sept livrets.
Chacune est imprimée d'une couleur différente : noir, rose-mauve et bleu.
Les trois séries sont construites selon un schéma similaire : même format (19,8 x 16 cm), même nombre de pages (24 couverture comprise) et même organisation spaciale des images et des textes dans les pages.
La plupart des livrets porte un titre laconique (*It's very simple, I Can't, So?, Stop crying, I mean it* pour *Blue Books*), imprimé indifféremment en première ou en dernière page, suivi ou précédé d'une sorte de sous-titre : «A Performance». On peut traduire «performance» par «représentation» ou «séance» et, familièrement, par «des histoires».
Dans tous, des dessins, de format carré, occupant presque la totalité de la page, sont répétés un certain nombre de fois. A d'autres pages, de courtes phrases, comme des bribes de dialogues, apparaîssent, à la manière des inserts au cinéma. Certaines répondent au titre. Parfois le titre est repris, en écho, composé dans un corps plus petit. Les dessins mettent en scène des personnages (seuls, en couples ou en groupes) vus à travers une fenêtre. Histoires muettes dans ce qui ressemble à un petit théâtre de marionnettes. Des pages blanches au début ou à la fin (et parfois interrompant une séquence de dessins) laissent penser que l'on a pris l'histoire en cours ou que la scène peut se répéter.
Les pages de couverture, n'étant pas différenciées des pages intérieures par l'utilisation de deux qualités de papier comme c'est le cas pour la plupart des livres, marquent en quelque sorte le passage d'un épisode à un autre, comme une tête de chapitre à l'intérieur d'un livre.
Chaque livret, épisode de ce qui devient petit à petit une histoire, peut être lu en commençant par le début ou par la fin. Le lecteur, en s'insinuant dans ces histoires privées, devient presque voyeur.
L'aspect «feuilleton» de ces publications était à l'époque de leur parution encore plus patent. Ida Applebroog avait choisi de les diffuser l'une après l'autre, mois après mois, en les envoyant par courrier postal à un certain nombre de destinataires choisis : des amis, des personnes qu'elle ne connaissait pas mais dont elle appréciait l'œuvre ou le travail : artistes, critiques d'art, directeurs de galeries ou de musées. «It was a good way to decentralize the art system» [C'était une bonne façon de désaxer le système de l'art] écrivait-elle.

Eleanor Antin *100 boots*

Dix ans plus tôt, avec *100 boots*, suite de 51 cartes postales qu'elle fait paraître entre 1971 et 1973, Eleanor Antin, décide de diffuser son travail d'une façon semblable. En 1968 elle quitte New York et s'installe à Solana Beach en Californie. «J'étais une artiste conceptuelle, à l'époque, et pourtant je ne connaissais pas la scène artistique de Los Angeles […] Il devait bien y avoir un moyen de montrer l'art aux gens autrement qu'en le collant entre les murs blancs et nus des galerie new-yorkaises. Pourquoi pas par courrier? Il suffisait à l'époque d'un timbre de six cents pour envoyer une carte postales au tarif normal. Les grands romans de Dickens et de Dostoïevski n'avaient-ils pas d'abord été présentés au public sous forme de feuilleton? Ce pourrait être un récit par épisodes, une longue histoire, un roman, un «road novel» à la manière de celui de Kerouac, un roman picaresque mais en images – sur des cartes postales – et par courrier. J'étais une artiste moderne : je voulais utiliser la photographie, non le dessin. Tout roman picaresque a son héros, un imbécile de charme – D'Artagnan était un crétin, Tom Jones, un cinglé, quant à Don Quichotte, il déjantait complètement –, le mien ne parlerait pas. Ce serait un marginal, un héros qui poursuivrait un long travail très lentement. Je ne voulais pas d'un trait d'esprit. Je voulais une épopée. Une nuit, mon héros m'est apparu en rêve : «100 boots Facing the Sea» [100 bottes face à la mer]. Le lendemain, je suis allée dans un surplus de la marine nationale et j'ai acheté cent bottes en caoutchouc noir. Elles n'avaient rien de spécial : c'était juste de grandes bottes en caoutchouc noir toutes simples. Comment aurais-je pu deviner alors qu'elles allaient entrer dans ma vie et la changer pour toujours?
J'ai établi une liste d'environ un millier de noms – artistes, danseurs, écrivains, musiciens, critiques, responsables de musées, de galeries, d'universités, de bibliothèques, ainsi que quelques malheureux spectateurs. Heureusement pour mon portefeuille, la plupart étaient aux Etats-Unis, mais il y en avait aussi quelques-uns au Canada, en Amérique du Sud et en Europe.
Il fallait que quelqu'un prenne des images pour mon projet d'envois. J'ai appelé mon grand ami le photographe Philippe (Phel) Steinmetz, et nous avons transporté «100 boots» jusqu'à la plage pour lui faire voir la mer. Nous l'avons promené au marché, à la banque et à l'église. Il a montré l'aisance du parfait banlieusard. Mais parfois au coin d'une rue qui ne menait nulle part, il perdait patience. Il s'est mis à ronger son frein et, un jour, ignorant un panneau «défense d'entrer»,

il a enjambé la chaîne d'une clôture qui protégeait un transformateur de courant. Il avait commis son premier délit et dut partir en cavale. Il est monté dans une vieille Ford Falcon.»[1]
Ses aventures continuent et on le retrouve au saloon, au campement ou grimpant la colline. Plus tard on le verra à New York, à Central Park, ou visitant le jardin égyptien. «100 boots» finira par entrer au Musée d'art moderne le 15 mai 1973.

Mirtha Dermisache *Dermisache*

Dermisache (1973) est la deuxième publication éditée de l'artiste – parmi de nombreuses, réalisées à partir de 1969, restées malheureusement, pour beaucoup d'entre elles à l'état d'exemplaires uniques, faute de liberté de dire, d'écrire, de lire, d'imprimer, de publier, en Argentine dans les noires années de dictature. Les quelques pages de cette publication sont un manifeste sauvage, rageur, violent. A l'instar d'artistes européens, comme Hanne Darboven ou Irma Blank, Mirtha Dermisache écrit, trace des «écritures». Toute écriture est «lisible» pour qui veut bien se donner la peine (ou la joie) de «lire».
Dans le réseau des lignes tracées par Mirtha Dermisache tout s'invente, tout est inventé, et de cette espèce de «babil», de balbutiement dessiné, naît une liberté absolue.
«Roland Barthes, qui place le signe, le langage, au centre de ses préoccupations et qui, parallèlement à son œuvre littéraire, développa une œuvre plastique faite de… – il cherche lui-même le mot pour définir "… quoi? un dessin? de la peinture? du coloriage? du grafitti?" –, rend un vibrant hommage à l'œuvre de Mirtha Dermisache. Dans une lettre de 1971, il lui écrivait : "Je me permets de vous dire très simplement combien j'ai été impressionné, non seulement par la haute qualité plastique de vos traces (ceci n'est pas indifférent), mais encore et surtout par l'extrême intelligence des problèmes théoriques de l'écriture que votre travail suppose. Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l'on pourrait ranger sous le mon d'écriture illisible – ce qui revient à proposer à vos lecteurs non pas les messages, ni même les formes contingentes de l'expression, mais l'idée, l'essence de l'écriture. Rien n'est plus difficile que de produire une essence, c'est-à-dire une forme qui ne renvoie qu'à son nom ; des artistes japonais n'ont-ils pas mis toute une vie à savoir tracer un cercle qui ne renvoie qu'à l'idée de cercle. Votre travail s'apparente à une telle exigence."
L'œuvre de Mirtha Dermisache doit être restituée dans le contexte politique argentin de l'époque, car ce pays vivait sous un régime répressif où le langage et le texte, leur emploi ainsi que leur censure étaient les armes du pouvoir. Son œuvre ne peut être dissociée de ce contexte.»[2]

Peter Hutchinson *Alphabet series*

Alphabet series est publié en 1974. Chaque page associe une des lettres de l'alphabet à une photographie et un texte. Comme dans tout abécédaire, chaque lettre est l'initiale d'un mot : «A» comme artichaut, «L» comme lépidoptère ou «W» comme writings [écrits]. De plus, ces lettres ont été fabriquées dans un grand format et dans un matériau dont la première du nom est celle dont il est question : «A» pour aluminium , «E» pour earth [terre], «W» pour wood [bois]. Photographiées, elles apparaissent en haut des pages. Les photographies sont des illustrations et les textes sont des commentaires – courtes histoires personnelles, peut-être inventées, souvent dans le registre de l'absurde. A la page du «W», on voit Peter Hutchinson écrivant dans différentes positions. En dessous, le texte raconte l'histoire d'une de ses amies capable de dire la position du corps de quelqu'un au moment où il écrit, rien qu'au vu de son écriture. Par contre, elle n'est jamais sûre à 100% du genre de cette personne.

Douglas Huebler *Duration Piece # 8. Global (Part II)*

La publication *Duration Piece # 8. Global (Part II)*, éditée en 1973 par Douglas Huebler est la recréation d'une «pièce» de 1970 – *Duration Piece # 8. Global (Part I)* – qui consistait en une déclaration [statement] (reproduite en première page). «50 exemplaires originaux, signés, de cette déclaration, (au prix de 150 $ chacun), constitueront la seule forme de cette pièce pour une période de temps indéterminée. L'ensemble de ces exemplaires une fois vendu, sans doute à cinquante «propriétaires» différents, les bénéfices nets serviront à structurer et à accomplir sa finalité.
L'ensemble des documents réunis, résultant de sa réalisation, seront joints à cette déclaration pour composer la forme finale de cette œuvre, et chaque propriétaire recevra une copie de ces documents.»
En troisième page, Douglas Huebler annonce *Duration Piece # 8. Global (Part II)* en ces termes : «Du fait qu'après de longs mois aucun collectionneur ne s'est porté acquéreur de la première partie de cette pièce, elle a été recréée [re-designed] de la façon suivante :
il a été demandé à cinquante personnes, pas nécessairement des artistes, de souscrire à la déclaration que constituait la première partie en échange de "quelque chose de votre part que vous estimez valoir 150 $."
Comme aucun "bénéfice net" n'a été généré par ces échanges, la "finalité" de cette œuvre prend la forme de l'édition de "l'ensemble des documents réunis résultant de sa réalisation."
2000 exemplaires d'une publication de type journal ont été imprimés dans l'intention de porter ce travail à la connaissance du plus grand nombre et à un prix très bas.
L'édition telle que décrite précédemment constitue la forme finale de cette œuvre.»
Ont contribué à ce tabloïd de grand format, entre autres : Eleanor Antin, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Lawrence Weiner, Robert Barry, Edward Ruscha, Adrian Piper, John Baldessari, Sol LeWitt, Daniel Buren, Gilbert & George, Bernd & Hilla Becher, Jaroslaw Kozlowski…

Robert Lax
The Circus of the Sun
Fables
red circle / blue square
A Moment
Mostly Blue

Personnalité trop peu connue en France (même le catalogue de l'exposition *Poésure et peintrie* – qui pourtant ratisse large – l'ignore. Voir *infra* note 2), Robert Lax, poète américain (1915-2000), ami de Ad Reinhardt, est sans doute le plus singulier et le plus concret des poètes concrets.
Robert Lax est publié en Europe au début des années 1960 par Ian Hamilton Finlay (*Poor Hold Tired Horse* n° 11, *The Sea Poem*) puis par, entre autres, Stuart Mills (*Able Charlie Baker*), Bernhard Moosbrugger - Pendo Verlag, herman de vries (*circle*, *More Scales*, *red blue*, *notebook*).
Les cinq publications montrées dans l'exposition témoignent de sa longue collaboration, à partir des années 1950, avec Emil Antonucci artiste et éditeur à New York, d'abord sous le nom de Hand Press, puis sous le nom de Journeyman Books (et Journeyman Press).

Poésie concrète
Franz Mon *ainmal nur das alphabet gebrauchen*
Reinhard Döhl *be de pe qu*
Arrigo Lora Totino *busta celeste*

Le mouvement artistique international que l'on nomme aujourd'hui, de façon synthétique, *poésie concrète*, nait au milieu des années 1950 d'un bouillonnement d'idées et de pratiques diverses : *poésie concrète*, *poésie objective*, *poésie visuelle*, *spatialisme*, voire *poésie cybernétique*, *poésie permutationnelle* ou encore *poésie-praxis*. Un article – de Pierre Garnier? –, paru en 1964 dans le numéro 32 de la revue *Les Lettres* que dirige André Silvaire, titré *Poésie concrète - panorama* commence ainsi : «Il est impossible de fixer une origine à la poésie concrète». Bien difficile alors de dessiner une sorte de généalogie de ce mouvement. Plus loin dans le même article on peut lire : «la poésie concrète, à l'état pur, est apparue, je crois, en premier, en Suisse, vers les années 1950-1953 : cette année-là Eugène Gomringer publiait ses *Konstellationen*».
Outre Eugen Gomringer, il est reconnu que les frères de Campos, Haraldo né en 1929 et Augusto né en 1931, ont été parmi les pionniers de cette poésie. Les deux fondent – avec Decio Pignatari – en 1952 à Sao Paulo au Brésil la revue *Noigandres*. Dans le numéro 2, en 1953, Augusto de Campos fait paraître ses *Poetamenos*, premier travail de poésie concrète au sens rigoureux du terme. La poésie concrète puise ses sources dans des formes très anciennes ou plus récentes. Emmett Williams dans l'introduction à son *Anthology of Concrete Poetry*, publiée en 1967 par Something Else Press à New York, cite : les poèmes des cabalistes, les anagrammes des premiers moines chrétiens, les *carmina figurata* des poètes grecs et les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.
De nombreuses figures de ce mouvement en ont été des théoriciens à l'instar de Max Bense dont le texte *Poésie concrète internationale* paru dans le numéro 5 de la revue *rot* [rouge] commence ainsi : «Il s'agit d'une poésie qui ne produit ni le sens sémantique ni le sens esthétique de ses éléments, donc des mots, par la formation habituelle de contextes ordonnancés linéairement et syntaxiquement, mais s'intéresse aux connexions visuelles de surface. Ce n'est pas la succession des mots dans la conscience qui est le principe de construction originelle de cette sorte de poésie mais leur ensemble dans la perception. Le mot n'est pas employé en premier lieu comme porteur intentionnel de signification mais, en outre et pour le moins, comme matériau de construction, de telle manière que signification et construction se conditionnent l'une par l'autre.»[3]

Outre les publications de Franz Mon, Reinhard Döhl et Arrigo Lora Totino, sont présentées dans l'exposition quelques numéros de revues consacrées à la poésie concrète : trois des soixante-deux numéros de la revue *rot*, peu connue en France, éditée par Max Bense et Elisabeth Walther et publiée par Hansjörg Mayer à Stuttgart entre 1962 et 1975 (*rot* n° 26 Hansjörg Mayer *alphabetenquadrate* ; *rot* n° 27 Reinhold Köhler *schrottstempel* ; *rot* n° 40 Klaus Burkhardt & Reinhard Döhl *poem structures in the looking glass*) ; le numéro 1 de la revue *subvers* (contribution de Clemente Padin); le numéro 5 de la revue *vers univers* (contribution de Arrigo Lora Totino, compositions à la machine à écrire).

Ben Vautier

En 1968, pour le numéro 4 de sa revue *Open* – étroite et longue bande de papier (plus de 2,5 m de long) –, Francis Mérino donne carte blanche à Ben. Ben n'y est pas très tendre avec certains poètes concrets français usant de la machine à écrire : «Je reçois beaucoup trop de poésies concrètes, etc. J'en ai une indigestion. Cela est petit et puéril. Un vrai cul-de-sac, qui ne véhicule rien de neuf, auquel je ne reproche pas la facilité d'exécution mais la pauvreté intellectuelle d'une bande de dactylos en chômage. Ce qui me chagrine aussi c'est que dans toutes ces publications de poésies concrètes et expérimentales, les rédacteurs insèrent parfois des œuvres nettement supérieures telles les «events» de George Brecht qui, malgré la simplicité du texte n'ont rien de commun avec les astuces typographiques des Chopin, Garnier, Blaine, etc.»
Ailleurs[4], Ben écrit à propos du mouvement *Fluxus*, dont il est partie prenante en France dès 1963 : «Le groupe Fluxus est à mes yeux un des groupes possédant le plus grand potentiel de création aujourd'hui. Il réunit un certain nombre

de créateurs dont le point commun est l'absence d'une œuvre physique qualitative, quantitative et professionnelle au sens commercial du mot.
George Maciunas[5], le fondateur du groupe, fut le premier à me définir à Londres, en 1962, «l'œuvre non-art». Pour lui elle est à l'opposé de l'œuvre d'art en ce sens, que l'une est résultat de fabrication et d'imagination humaine tandis que l'autre est constatation d'une réalité, objet ou événement. Par exemple, un porte-bouteille peint en rouge et en bleu c'est de l'art, un porte-bouteille seul est à la frontière de l'art et du non-art, et un porte-bouteille dont on se sert normalement est du non-art.
En 1965 George Maciunas attaque la position sociale de l'artiste. Dans son dernier manifeste Fluxus, il déclare que l'artiste actuel, pour satisfaire son agressivité et justifier sa prétention sociale, veut démontrer que seul, il peut faire de l'art. A cette fin il [l'artiste] complique, intellectualise et raréfie l'art. de sorte que seule l'élite sociale peut s'en approcher.
George Maciunas propose d'établir un nouveau statut pour l'artiste.
1) Il ne doit pas faire une profession de son art.
2) Il doit enseigner que Tout est art et que Tout le monde peut le faire.
3) L'art doit s'occuper de choses insignifiantes et n'avoir aucune valeur institutionnelle, il doit être amusement.
4) L'art doit être illimité en quantité, accessible à tout le monde et si possible fabricable par tout le monde. […]»

Dans le bel ensemble des publications de Ben qui est exposé (envois postaux, cartes, affiches, tracts, imprimés, revues des années 1962-1969) ce nouveau statut de l'artiste qu'évoque Maciunas est manifeste : «Tout est art»[6], «L'art doit s'occuper de choses insignifiantes et n'avoir aucune valeur institutionnelle, il doit être amusement.»
Les publications de Ben montrent que Fluxus est un «mouvement» sans cesse en mouvement, caractérisé par une sorte d'appétit quasi boulimique pour l'activité et l'action (appétit qui se traduit, par une profusion d'idées, et une quantité inouïe d'objets et d'imprimés diffusés). Activité permanente, quotidienne assez proche, parfois, de celle des Dadaïstes (Les journaux fluxus héritent de l'esprit de ceux diffusés par les Dadaïstes : une forme de publication peu chère qui sert la propagande. Ben publie en 1970, dans la *Revue du festival non-art, anti-art, la vérité est art – 1969,* un texte inédit de Raoul Hausmann, *Pas d'art prêt-à-porter*. Voir *infra*).

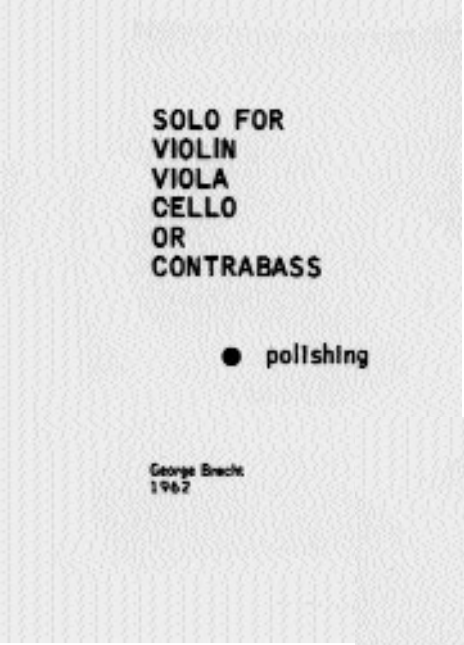
Une des caractéristiques du mouvement fluxus est la publication – souvent collective – qui prend la forme d'une boîte, d'un classeur, d'une chemise (voire d'un dossier), offrant ainsi au lecteur un ensemble de documents, dans une sorte de fatras ouvert – de fluidité et de fragilité dans les relations entre les choses. La «reliure» – le lien entre eux, s'il y en a un – est une reliure «mobile».
Les cartes de *Water-Yam* de George Brecht sont en vrac dans une boîte. Parmi les *10 adjectifs* de Ben (10 + 1 cartes de petit format dans une enveloppe, 1966) on peut préférer le «souple» ou le «dur». On peut encore associer le «chaud» et le «mouillé» ou le «sucré» et le «noir». On peut encore les prendre tous : le chaud, le lourd, le léger, l'infini, le souple, le mouillé, le sucré, le noir, le dur, le sec.
La *Revue du festival non-art, anti-art, la vérité est art – 1969* que fait paraître Ben en 1970 rassemble, sous forme de feuillets dans une chemise, les «participations au festival non art – anti art – la vérité est art – comment changer l'art et l'homme – qui eut lieu du 1er au 15 juin 1969 dans le monde entier». Cette publication est annoncée comme étant le catalogue ou l'inventaire des idées, actions, gestes, et déclarations communiqués et réalisés pour le festival.
La participation de George Brecht consistait en un inventaire des objets suspendus aux murs de son appartement londonien. Celle de Lourdes Castro consistait, le 5 juin, à tracer le contour d'une ombre portée sur le sable d'une plage au Maroc puis à attendre que la mer l'efface, et le 6 juin, à tracer le contour d'une ombre sur le drap de son lit à Casablanca puis à attendre le matin pour la broder. Autant d'événements «privés» sans «spectateurs»[7] – mais finalement «collectifs» – qui ont lieu dans un temps donné, et dans un espace géographique éclaté.
Le monde est, pour les artistes du mouvement fluxus, vaste et sans frontières.
Le *spacial* [sic] *poem n° 2* de Chieko Shiomi (1966, sorte de supplément au *fluxus newspaper* n° 8), sous-titré «a fluxatlas», prend la forme d'«un compte-rendu des différentes directions vers lesquelles se dirigeait ou regardait, un certain nombre de personnes, au même moment, vers dix heures du matin le 15 octobre 1966» (un «direction event» selon le *Fluxus Codex*, page 481). Parmi ces cinquante-six personnes : Sylvester Houédard, John Sharkey, Diter Rot, George Maciunas. «A Okayama, Chieko Shiomi marchait vers les sons lointains qui ne parvenaient pas encore à ses oreilles». «A Nice, Ben Vautier était probablement au lit, regardant le plafond». «A Long Island, Joe Jones regardait en direction de Okayama».

Dans un entretien, titré «Conversation sur autre chose», publié en 1965 dans le numéro 11-12 de la revue *Identités*, Ben parle de George Brecht et de lui, et George Brecht de Ben et de lui.
[…] «George Brecht : Nous pouvons dire, par exemple, que toi tu dis que l'ego est très important ; donc on peut imaginer que tu as dis : "Je vais faire ceci parce que ça n'a pas été fait".
Ben Vautier : Exactement.
G. B. : Comment sais-tu que cette chose n'a pas été faite?
B. V. : Je me réfère à l'histoire de l'art.
G. B. : C'est à partir de là que nous sommes différents. Je ne commence pas avec l'histoire de l'art.
B. V. : Pourquoi?
G. B. : Parce que l'art est déjà limité. Ce n'est qu'une série de possibilités ; moi je suis intéressé par toutes les possibilités.

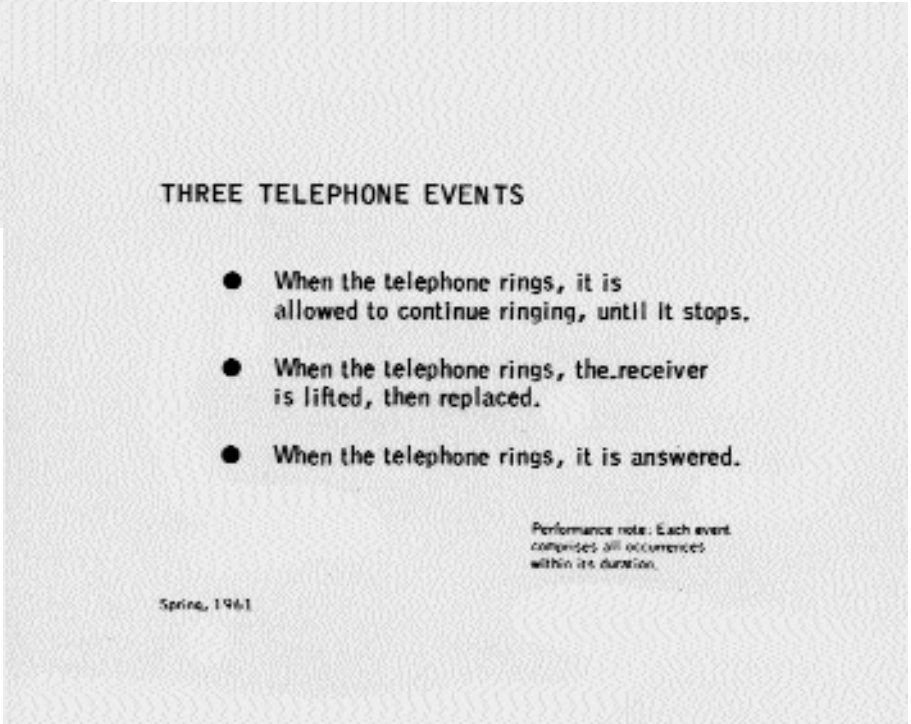
B. V. : Mais je considère que toutes les possibilités sont aussi de l'art. Pour moi John Cage a fait que tout soit musique; Marcel Duchamp que tout soit œuvre d'art ; et je considère que toi tu rends tout évènement art.
G. B. : Pour moi c'est peut-être la même chose. Toi tu dis "Tout est art", moi je tends à ne pas penser à l'art. Je vois les choses comme elles sont et ne pense pas à l'art. Nous faisons la même chose. […]
B. V. : Pourquoi tes œuvres ne sont-elles pas copyright?
G. B. : Cela ne me semble pas approprié. Copyright entend le principe de la possession. Et je n'ai pas le sens de posséder ce que je fais. Par exemple lorsque je dis ou écris d'écouter le téléphone, n'importe qui peut le faire.
B. V. : Mais n'as-tu pas l'impression qu'il s'agit quand même de ton idée?
G. B. : Non, puisque les gens le font de toutes façons…
B. V. : Pourquoi travailles-tu?
G. B. : Aucune raison.
B. V. : Si tu ne te considères pas comme un artiste, comme quoi te considères-tu?
G. B. : Rien de spécial… rien de particulier.»

George Brecht *Water-Yam*

Publié par George Maciunas en 1962 (Fluxus Editions, Wiesbaden et New York), *Water-Yam* se présente sous la forme d'une boîte contenant un certain nombre de cartes de formats différents, plutôt petits (une cinquantaine pour la première édition et 102 pour la dernière en date). Quatre éditions successives verront ensuite le jour : une première complétée en 1964 (Fluxus, New York), une deuxième à l'initiative de Ben Vautier en 1972 (Editions Daniel Templon, Paris, 100 exemplaires numérotés et signés), une troisième non datée (Parrot Impressions, Surbiton, UK) et une quatrième en 1986 (Editions Lebeer-Hossmann, Bruxelles / Hamburg, édition augmentée et non limitée).
Au recto (et quelques fois au verso) de ces cartes que fait circuler George Brecht entre 1959 et 1965, figurent, brièvement énoncées, des partitions de performances musicales ou d'événements [events][8]



9



10

NO SMOKING EVENT

Arrange to observe a NO SMOKING sign.

- smoking
- no smoking

11

ou encore des propositions diverses, entre autres : propositions de déplacements, d'expositions, d'arrangements d'objets.

DIRECTION

Arrange to observe a sign
indicating direction of travel.

- travel in the indicated direction
- travel in another direction

12

SIX EXHIBITS

- ceiling
- first wall
- second wall
- third wall
- fourth wall
- floor

Summer, 1961

13

SINK

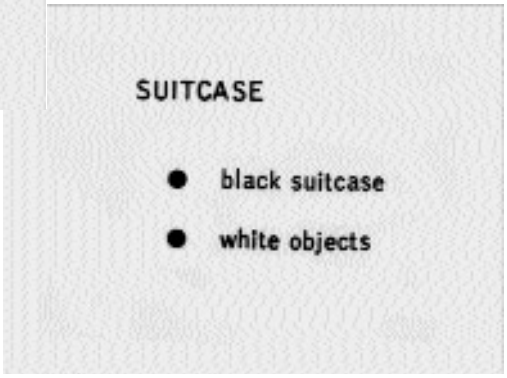
- on a white sink

  toothbrushes

  black soap

14

15



16

[…] «*Le lecteur est invité à réaliser lui-même les événements ou les objets, soit en imagination, soit en réalité?*
Je ne suis pas sûr d'avoir jamais invité quelqu'un à penser ou à faire quelque chose.
Le mot "inviter" vous semble trop fort? Vous ne demandez rien?
C'est cela. Je ne demande rien. Je voudrais laisser à tout le monde le maximun de liberté. Certaines propositions ont été réalisées par moi, d'autres non : si le spectateur préfère l'objet à l'idée, il choisira. Il pourra le réaliser lui-même. Tout est ouvert.» […][17]
Tout est ouvert, ouvert aux possibles. Ben titre le numéro 4 de la revue *open* «OPEN TOUT AND CLOSE NOTHING». Le mouvement fluxus est tout entier animé de liberté. (La liberté comme une évidence, liberté joyeuse et immédiate. On garde en mémoire cette «pièce» de Robert Filliou montrée à l'ARC - Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1984 dans l'exposition «Robert Fillliou» : *A Ladder (You can climb)* [Une échelle (vous pouvez grimper)]).

Ben écrira à propos de *Water-Yam* «[…] nous comprenons le côté industriel non signé répétitif des boîtes Fluxus de George Maciunas. Nous comprenons aussi son choix d'artistes. Ce sera George Brecht, à cause de l'Event (c'est la vie devenue art, c'est le geste le plus simple, c'est se serrer la main). De George Brecht la boîte la plus importante est Water Yam, pour moi une des œuvres les plus essentielles de l'histoire de l'art après le porte-bouteilles de Marcel Duchamp.»[18]

Quant à la forme – quelques bouts de papier mis dans une boîte ou glissés dans une enveloppe –, on peut rapprocher *Water-Yam* de George Brecht et *10 adjectifs* de Ben, et – de façon apparemment plus surprenante, au-delà de la forme – *Water-Yam* et une contribution de herman de vries au nunéro 3/4 (avril 1967) de la revue *ah*[19]. *permutabel tekstmaterial – random sample* est un ensemble de 83 papillons de papier blanc dans une enveloppe. Sur chaque papillon est inscrit un des mots d'une courte citation tirée de l'édition en allemand du livre de R. L. Gregory *Eye and Brain*. Dans un commentaire herman de vries écrit : «qu'est-ce que l'ordre? qu'est-ce que le désordre? qu'est-ce que l'information? choisissez votre propre information dans le dés-ordre donné (mais n'est-il pas aussi un ordre…) et créez votre propre ordre. les mots joints sont un «random sample» [échantillon aléatoire] pris dans le livre de gregory, faites vous-même avec ces mots votre propre texte à propos du voir, du connaître, du reconnaître, de l'observation, de l'expérience…».
A partir de 1962, herman de vries réalise des œuvres en utilisant des tables de calcul aléatoire, dont il se sert par ailleurs en tant que scientifique (il travaille de 1961 à 1968 pour l'Institut d'application de la recherche biologique en milieu naturel à Arnhem).
Dans l'entretien déjà cité, à la première question d'Irmeline Lebeer «*Vous avez fait de la recherche en chimie pendant quinze ans. Comment ce métier vous a-t-il fait déboucher sur l'art?*», George Brecht répond : «Je me suis toujours intéressé à l'art et j'ai suivi des cours du soir dès mes études de chimie. En 1953, j'ai commencé à étudier les statistiques et particulièrement le problème des *random numbers* et du hasard. J'ai alors écrit un petit texte sur la façon dont on pourrait les appliquer à l'art et j'ai commencé à faire, pendant deux ou trois ans, des dessins et des peintures utilisant toutes sortes de hasards possibles.

Vous pouvez donner un exemple?
J'ai réalisé des dessins en reliant entre eux des points que j'avais faits en me basant sur des chiffres extraits d'un livre de *random numbers*.» […]
Plus loin dans l'entretien, George Brecht fait part de son intérêt pour la pensée orientale et pour Suzuki, dont herman de vries est un lecteur depuis le début des années 1950.
Comme en écho au titre d'un texte de herman de vries, *from the shortness of the moment* [de la brièveté du moment], étrangement, plusieurs cartes de *Water-Yam* évoquent l'aspect fugace et transitoire de la réalité des choses :
WATER coming from / staying / going to [EAU venant de / stagnante / allant vers]
THREE AQUEOUS EVENTS ice / water / steam [TROIS ÉVÉNEMENTS AQUEUX glace / eau / vapeur]
SMOKE (where it seems to come from) / (where it seems to go) [FUMÉE (d'où elle semble venir) (vers où elle semble aller)]

Endre Tót
TÓTalJOYS / 1971-1975 /, TÓTal zerOs (1973-1977), Night visit to the National Gallery

Si *fluxus* est animé par l'esprit de plaisanterie, du gag, du presque rien, chez Endre Tót, la légéreté est sensiblement autre – même si certaines affinités se font jour (on notera le jeu de typographie des titres *TÓTalJOYS* et *TÓTal zerOs* dans lesquels Tót intègre son nom au mot «total» – à l'image des lettres capitales V TRE des titres des «fluxus newspapers», ou encore le sous-titre qu'il donne à *TÓTal zerOs* : *for everybody, nobody and me*).
Endre Tót est un «artiste heureux». Le slogan – ou la devise – «I am glad if…» [Je suis content de…] peuple son œuvre et ses publications.
C'est en 1971 qu'il fait imprimer à Pest, de manière illégale et clandestine, cette première et simple phrase : «I am glad if I can print this sentence» [Je suis content de pouvoir imprimer cette phrase], à une époque où en Hongrie l'impression de toute chose est soumise à une autorisation officielle.
TÓTalJOYS / 1971-1975 / édité en 1976 par Ecart Publications, Genève et Edition Howeg, Hinwill, est un ensemble d'œuvres, témoignages du quotidien «presque banal» de l'artiste, que Endre Tót appelle ses «Joies». Œuvres reproduites en facsimilé : *I am glad if I can xerox*, *I am glad if I can advertise on posters*, *I am glad if I can telegraph…*; ou photographies titrées : *I am glad if I can gaze at something nice*, *I am glad if I can hold something in my hand*, *I am glad if I can photograph my shadow…*
«Mes "Joies" étaient des réflexions critiques sur l'état totalitaire des années 1970. Je répondais, par l'absurde euphorie des Joies, à la censure, à l'isolement, à la répression que l'on pressent dans toute activité quotidienne, répression bien réelle et visible bien qu'utilisant les moyens les plus subtils. […] Néanmoins je n'étais pas du genre artiste politiquement engagé. Je réagissais plus indirectement face à cette période dans laquelle je devais vivre. Avec humour et tranquilité d'esprit, avec un peu de philosophie. Dans mes œuvres j'ai constamment évité les couleurs sombres et la dramatisation. Si je ne tiens pas compte de l'emprise étouffante de l'idéologie de l'époque, je dirais que ces Joies étaient celles que provoquent l'isolement et une délicieuse solitude. Quelque chose que n'importe qui peut ressentir face à la répression, tout aussi bien que dans des conditions de liberté totale.»[20]

Night visit to the National Gallery, publié par Beau Geste Press en 1974, livre de petit format qui se lit à l'italienne est presque le fac-similé de quelques pages d'un vade-mecum provenant de la National Gallery, pages dans lesquelles sont reproduits, sous forme de vignettes, les tableaux les plus fameux de certaines salles du musée londonien (dont l'architecture fait penser étrangement à celle de la Galerie nationale de Budapest). Chaque vignette est accompagnée comme il se doit par une légende indiquant l'auteur, le titre, la date d'exécution et les dimensions de l'œuvre. Ne conservant que la forme des tableaux, Endre Tót a remplacé les reproductions des peintures par des aplats de couleurs sombres qui vont du vert au brun en passant par des bleus et des violets – ce que, sans doute, percevrait des peintures tout visiteur béambulant nuitamment dans les salles du musée.
Ces formes «vides» (monochromes aveugles, comme on dirait fenêtres aveugles) rappellent à la fois le premier livre de l'artiste *My Unpainted Canvases* [Mes tableaux non peints] qu'il édite à Budapest en 1971 et ses peintures noires des années 1990. (*My Unpainted Canvases* montre une série de dessins de rectangles vides accompagnés de légendes en forme de cartels. On peut en voir un exemple reproduit en page 7 du numéro 11 d'*ephemera «spécial Hongrie»*.)
Night visit to the National Gallery est-il récréatif, pittoresque et donc «drolatique»?[21] Un peu, sans doute, mais peut-être pas tant que ça. On peut voir dans ces quelques pages autre chose de plus prenant. Une sorte de sinistre nuit de «blackout». La nuit qu'impose les pouvoirs totalitaires qui refusent tout accès à la culture, aux images. Dictatures qui interdisent toute joie, la joie de peindre, la joie d'écrire, la joie de regarder la peinture, la joie de lire.

Tout change. Récemment à Budapest, circulant dans Teréz Körút, j'étais frappé de découvrir une enseigne de bar, reprise – presque à l'identique – d'un fameux tampon de l'artiste (le visage souriant, presque hilare, de Tót au centre du cercle que forme la phrase «I am glad if I can stamp - Tótaljoys»), seule la phrase n'était plus la même, devenue une banale invite : «glad to see you», comme un «welcome».*

mw magazine

C'est herman de vries qui m'a fait découvrir cette publication dans laquelle huit des photographies de son livre *les très riches heures de herman de vries* (édité en 2004 par le Seedamm Kulturzentrum – Stiftung Charles & Agnes Vögele) ont été publiées pour la première fois (numéro 7, juin 1984). Les 10 numéros de *mw magazine* tirés à 1000 exemplaires

(accompagnés pour les numéros 5, 6, 7, 9 et 10 d'un supplément tiré à 200 exemplaires), montrés dans l'exposition, constituent un rare ensemble de cette publication trop peu connue, éditée par Martina Wagener à Noordwijk (Pays-Bas) entre 1982 et 1986. *mw magazine* est un tabloïd de grand format, de vingt à trente-deux pages suivant les numéros, auquel ont participé entre autres : Per Kirkeby, Richard Long, Jan Dibbets, Ian Hamilton Finlay, Barry Flanagan, Robert Filliou, Dieter Roth, Robert Smithson, Panamarenko, Sigurdur Gudmunsson.

Ephemera

Les douze numéros d'*Ephemera* sont édités à Amsterdam entre novembre 1977 et octobre 1978 par Ulises Carrión, Salvador Flores et Aart van Barneveld (ce dernier anime par ailleurs, à Amsterdam, la galerie et les éditions *Spempelplaats*, qui publient à partir de 1978 le bulletin *Rubber*. Ulises Carrión et Endre Tót participeront aux activités de la galerie et à *Rubber*).
Ephemera est un journal de huit pages (accompagné de suppléments pour les numéros 5, 6, 10 et 11), organe d'information et de communication concernant le «mail art» et les «ephemeral works»[22].
Il n'est pas surprenant de la part d'Ulises Carrión que la forme de cette publication se révèle être adéquate à l'objet dont elle traite. Dans le texte *Bookworks revisited*[23], il met en parallèle la forme «journal» et le «mail art».
«Un journal s'appréhende aussi de manière séquentielle, c'est donc une structure à la fois spatiale et temporelle. Contrairement au livre, il offre une multiplicité de points de vue qui prennent corps dans une typographie variée, vibrante. […] Le «mail art» est sériel parce qu'il évolue et qu'il change de jour en jour, au gré des tournées du facteur. Comme les livres, la vidéo, le cinéma, le «mail art» est spatial et temporel. Il se propage dans le monde au hasard et s'étend sur une période indéterminée. Permettez-moi de rappeler que les œuvres du «mail art» ne sont pas de simples cartes postales isolées, plus ou moins attrayantes, plus ou moins surprenantes. J'appelle «mail art» des projets complexes qui n'englobent pas moins les envois uniques ou répétés d'un artiste que les nombreuses réponses qu'il est susceptible de recevoir, sans compter, souvent, la documentation relative à de telles pratiques. Le «mail art» ne comprend donc pas seulement le support matériel des messages de l'artiste, mais aussi le mécanisme complexe (le réseau postal) qui permet de les transmettre.»

L'artiste s'empare des moyens de diffusion de son œuvre comme élément de cette œuvre, «Pratiquant ainsi, il crée une stratégie qui deviendra un élément formel constitutif de l'œuvre finale» (Ulises Carrión, *Personal Worlds or Cultural Strategies?*, 1979).

Ulises Carrión, homme de lettres, artiste-éditeur, vidéaste, théoricien, performer, est né en 1941 au Mexique. Entre 1964 et 1972, il réside à Paris puis en Allemagne et à Leeds menant des études de littérature et de philosophie commencées à l'Université de Mexico. C'est lors de son séjour en Angleterre qu'il découvre les publications de «Beau Geste Press» qu'éditent David Mayor et un de ses compatriote, Felipe Ehrenberg. Il s'installe à Amsterdam en 1972 où il fonde, en 1975, la librairie-galerie «Other Books & So» dont une partie du fonds deviendra à partir de 1980 son projet «Other Books & So *Archive*» (projet qu'il considère comme une œuvre : «Pourquoi un artiste ouvrirait-il une galerie? Pourquoi conserverait-il des archives? A mon avis, parce qu'une pratique plus complexe, plus rigoureuse et plus riche a supplanté la pratique artistique : la culture. Nous vivons un moment historique privilégié où la conservation d'archives peut constituer une œuvre d'art en soi.»[24]).

OX. Revue mensuelle. Directeur de la publication : Philippe Clerc

Même si délibérément confidentielle, *OX* est, à plus d'un titre, une revue : inventaire, ensemble d'extraits formant un tout, et bien sûr publication périodique – comme l'atteste le numéro d'ISSN qui lui a été attribué (1162-1559). L'ISSN, abréviation de «International Standard Serial Number», est une numérotation normalisée destinée à l'identification des publications en série (périodiques, collections). L'appellation *publication «en série»* semble particulièrement appropriée s'agissant de celle-ci.
Dans le vaste ensemble de «cahiers» qu'est *OX*, 183 édités depuis 1991, au fur et à mesure de la publication, se sont formées des séries dont les thèmes sont récurrents : vues de train, collections (d'objets, d'artefacts, de légumes), bords de mers.
Le titre donné à la revue renvoie à l'anglais *bœuf*, «pour la lenteur» dit Philippe Clerc qui, à la fois maître d'œuvre et maître d'ouvrage, la dirige (il donne ligne directrice et orientation). L'*o* et l'*x* accolés semblent créer une abréviation : «*OX* comme oxygène» dit encore Philippe Clerc.
Ce qui retient immédiatement l'attention est le caractère dépouillé – presque austère – de la revue, la simplicité des moyens utilisés et de leur mise en œuvre. Chaque numéro est un cahier, souvent d'une vingtaine de pages, quelques fois douze, exceptionnellement soixante, imprimé en photocopie noir/blanc sur papier calque, et relié par une bande de toile adhésive noire. La couverture, invariablement en papier recyclé de différents tons de gris ou beige, est strictement typographiée : en bas à gauche, composés en petits caractères, figurent le titre de la revue *OX*, en dessous la numérotation, et encore en dessous le titre du numéro.
L'aspect des couvertures donne à ces cahiers des allures de dossiers ou de registres, un semblant de documents administratifs. *OX* pourrait être une archive toujours en recommencement.
La trouvaille de Philippe Clerc, véritable «marque de fabrique» de la revue *OX*, a été d'associer la singulière utilisation qu'il fait de la photocopie, à un support privilégié : le papier calque.

Dans chaque cahier, la translucidité de ce papier fait naître des empilements et des strates – et chaque cahier est une des strates de l'ensemble *OX*.
Peintre, Philippe Clerc a bien vu que le noir de la photocopie posé sur un papier blanc est trop noir (le contraste est trop leste, trivial). L'opalescence du papier calque (étrangement plus blanchâtre que grisâtre, laiteux comme un lait de chaux) donne des noirs plus noirs que noirs.
Le noir de la photocopie, presque velouté – cette si mince couche de poudre cuite posée à la surface du papier – est très justement nécessaire aux images qu'il imprime.

D. M. mai 2007.

1 – Eleanor Antin, «Remembering 100 boots» in *Eleanor Antin. 100 boots*, Philadelphie, Running Press Book, 1999. Traduction en français de Christine Piot parue dans le catalogue *Los Angeles 1955-1985*, Editions du centre Pompidou, Paris, 2006.

2 – Guy Schraenen, «Le livre à (ne pas) lire», in : *D'une œuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Musée royal de Mariemont, Mariemont, 1996.

3 – Texte original en allemand. Traduction en français de Pierre Garnier, parue dans le catalogue *Poésure et peintrie*, Réunion des musées nationaux, Paris, et Musées de Marseille, Marseille, 1993.

4 – Ben, *Ecrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux (entre 1960 et 1970)*, [Nice : édité par l'artiste, *circa* 1970. *circa* 500 ex.].

5 – C'est George Maciunas qui donne le nom de «Fluxus» en 1962 à ce mouvement artistique international qui réunit des personalités aussi différentes que, pour n'en citer que quelques-unes : Wolf Vostel, Robert Filliou, Allan Kaprow, Ken Friedman, Larry Miller, Ben Patterson, George Brecht, Joe Jones, Carolee Schneemann, Yoko Ono, Joseph Beuys, John Cage, Henry Flynt, Alison Knowles, La Monte Young, Emmett Williams, Nam June Paik…
L'origine latine de cette appellation «fluxus» induit l'idée d'écoulement mais aussi du périssable et de l'éphémère. Et en Anglais le mot «flux» indique le changement continuel.

6 – La préface du livre *Poésies*, édité en 1972 par Génération [Gervais Jassaud, éditeur] signée J. M. G. Le Clézio se termine ainsi :
«Alors je comprends que Ben est allé très loin
Du premier coup il est allé au fond du problème
Et il a dit Tout est art
c'est-à-dire qu'il n'y a plus de propriété
C'est extraordinaire parce qu'il continue pourtant à signer
et qu'il ne se rend pas compte de l'importance de ce qu'il a dit.
Un être humain c'est vraiment extraordinaire.
Quand Ben sera mort je serai triste.
J'aime aussi la mère de Ben.»

7 – D'autres participations impliquaient la présence du public, telle celle du gouvernement français qui fixait au 1er et au 15 juin les dates des deux tours de l'élection présidentielle.

8 – George Brecht, comme d'autres artistes fluxus (Dick Higgins ou Allan Kaprow qu'il y rencontre), a suivi le cours de musique expérimentale que donne John Cage à la New School for Social Research de New York.
[…] «j'ai donc essayé de développer les idées que j'avais eues dans le cours de Cage et c'est à partir de là que sont nés les *events*.» Ainsi s'exprime George Brecht dans un entretien avec Irmeline Lebeer, initialement paru en 1973 dans le n° 39 de *Chroniques de l'Art Vivant* et repris dans : Irmeline Lebeer, *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*, Editions Jacqueline Chambon, coll. «Critiques d'art», Paris, 1997. Entretien au cours duquel *Water-Yam* est longuement commenté.

9 – Il nous a paru important de donner à voir la composition typographique originale de ces cartes. Cette note et celles qui suivent donnent la traduction des textes.
SOLO POUR VIOLON ALTO VIOLONCELLE OU CONTREBASSE / polir

10 – TROIS ÉVÉNEMENTS AVEC TÉLÉPHONE Quand le téléphone sonne il est possible de le laisser sonner jusqu'à ce qu'il s'arrête / Quand le téléphone sonne, le combiné est soulevé puis raccroché / Quand le téléphone sonne, on répond

11 – ÉVÉNEMENT «INTERDICTION DE FUMER» Chercher un panneau «interdiction de fumer» et le regarder / fumer / ne pas fumer

12 – DIRECTION Chercher un panneau signalant une direction et le regarder / se déplacer dans cette direction / se déplacer dans une autre direction

13 – SIX ÉLÉMENTS EXPOSÉS plafond / premier mur / deuxième mur / troisième mur / quatrième mur / sol

14 – LAVABO sur un lavabo blanc / brosses à dents / savon noir

15 – 2 PARAPLUIES parapluie / parapluie

16 – VALISE valise noir / objets blancs

17 – *L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984*. op. cit.

18 – Ben, «Qu'est-ce que la boîte Fluxus» in catalogue *boîtes*, ARC-Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paries et Maison de la culture, Rennes, 1976.

19 – *ah – tijdschrift voor verbaal-plasticism – revue pour le verbo-plasticisme* n° 3/4, avril 1967, herman damen éditeur, utrecht, 100 ex. numérotés, pp. 5 – 8. cf. *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*, Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche, 2005, pp. 295 – 297.

20 – Endre Tót cité par Géza Perneczky dans *Tót Endre. semmi sem semmi. retrospektiv 1965-1995 / Endre Tót. nothing ain't nothing. retrospective 1965-1995*, Muksarnok, Budapest, 1995.

21 – Voir Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Jean-Michel Place, Paris et Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997, p. 311.

22 – Terme générique qui peut désigner des œuvres apparentées au mail-art : cartes postales et envois postaux divers, «timbres d'artistes», «tampons» etc. (terme bien peu aisé à traduire en français sans perdre l'aspect *transitoire* (transitory, *qui sert de passage*) qu'il présente en anglais).

23 – Ulises Carrión, *Bookworks revisited*. Texte original en anglais, traduit par Thierry Dubois dans *Ulises Carrión. Quant aux livres / On Books*, Editions Héros-Limite, Genève, 1997.

24 – Ulises Carrión, *We have won! Haven't we?*. Texte original en anglais, traduit par Thierry Dubois dans *Ulises Carrión. Quant aux livres / On Books*, Editions Héros-Limite, Genève, 1997.

* Budapest, 11 avril 2007

Martine Aballéa *Element Rage*
[Paris] : édité par l'artiste, 1979.

Alighiero e Boetti *Cieli ad alta quota*
s. l. : museum in progress - Hans Ulrich Obrist, 1993. 4000 ex. [dont 300 ex. dans un étui en toile rouge bordeaux].
6 puzzles de 63 pièces : – 21 x 27,5 cm.
– Impression offset quadrichromie.
6 numéros de «Sky Lines» de la compagnie aérienne «Australian Airlines» (du n° 1 - janvier 1993 au n° 6 - juin 1993)

Eleanor Antin *100 boots*
Photographies : Philip Steinmetz.
Solana Beach : [édité par l'artiste]* ;
New York : The Museum of Modern Art**, 1971-1973.
[circa 1000 ex.] – 20 des 51 cartes (format : 11,5 x 17,7 cm chaque). – Imprimé en offset n/b.

[21] *100 BOOTS ON THE JOB*. Signal Hill, California
February 15, 1972 - 12:15 p.m.*
[envoyée le 11 septembre 1972]
[26] *100 BOOTS UP*. Del Mar, California
June 28, 1972 - 1:30 p.m.*
[envoyée le 24 octobre 1972]
[30] *100 BOOTS IN THE SALOON*. San Diego, California
June 13, 1972 - 10:15 a.m.*
[envoyée le 8 janvier 1973]
[31] *100 BOOTS ACE HIGH*. San Diego, California
June 13, 1972 - 10:40 a.m.*
[envoyée le 15 janvier 1973]
[34] *100 BOOTS OVER THE HILL*. Sorrento Valley, California
June 24, 1972 - 9:40 a.m.*
[envoyée le 5 février 1973]
[37] *100 BOOTS IN THE BUSH*. Solana Beach, California
June 19, 1971 - 4:00 p.m.*
[envoyée le 2 avril 1973]
[38] *100 BOOTS BY THE BIVOUAC*. «The Pillbox», California
September 8, 1971 - 8:30 p.m.*
[envoyée le 9 avril 1973]
[39] *100 BOOTS TAKING THE HILL (1)*. Lomas santa Fe, California
June 13, 1972 - 2:00 p.m.*
[envoyée le 16 avril 1973]
[40] *100 BOOTS TAKING THE HILL (2)*. Lomas santa Fe, California
June 13, 1972 - 2:20 p.m.*
[envoyée le 19 avril 1973]
[41] *100 BOOTS TAKING THE HILL (3)*. Lomas santa Fe, California
June 13, 1972 - 2:45 p.m.*
[envoyée le 23 avril 1973]
[42] *100 BOOTS TAKING THE HILL (4)*. Lomas santa Fe, California
June 13, 1972 - 2:47 p.m.*
[envoyée le 26 avril 1973]
[43] *100 BOOTS TAKING THE HILL (5)*. Lomas santa Fe, California
June 13, 1972 - 2:50 p.m.*
[envoyée le 30 avril 1973]
[44] *100 BOOTS TAKE IT*. Lomas santa Fe, California
June 22, 1972 - 4:30 p.m.*
[envoyée le 3 mai 1973]
[45] *100 BOOTS GO EAST*. Del Mar, California
September 8, 1971 - 2:00 p.m.**
[envoyée le 11 mai 1973]
[46] *100 BOOTS ON THE FERRY*. Upper Harbour, New York City
May 16, 1973 - 11:20 p.m.**
[envoyée le 30 mai 1973]
[47] *100 BOOTS CROSS HERALD SQUARE*.
35th St. and Brodway, New York City
May 13, 1973 - 8:10 p.m.**
[envoyée le 11 mai 1973]
[48] *100 BOOTS VISIT THE EGYPTIAN GARDEN*.
29th St. & 9th Ave, New York City
May 15, 1973 - 4:35 p.m.**
[envoyée le 13 juin 1973]
[49] *100 BOOTS IN THE PARK*. Central Park, New York City
May 16, 1973 - 2:40 p.m.**
[envoyée le 20 juin 1973]
[50] *100 BOOTS ENTER THE MUSEUM*.
11 West 53rd St., New York City
May 15, 1973 - 10:50 p.m.**
[envoyée le 11 mai 1973]
[51] *100 BOOTS ON VACATION*. Torrey Pines Park, California
February 9, 1971 - 2:00 p.m.*
[envoyée le 9 juillet 1973]

Ida Applebroog *I can't - A Performance*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ida Applebroog *It's very simple - A Performance*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ida Applebroog *Stop crying - A Performance*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ida Applebroog *I mean it - A Performance*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ida Applebroog *So? - A Performance*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ida Applebroog *A Performance*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ida Applebroog *A Performance - The end*
Blue Books
[New York] : édité par l'artiste, 1981.

Ben Vautier
Me Ben I Sign
Version anglaise (traduction de David Mayor)
de la première partie de
Ecrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux,
1970. Cranleigh : Beau Geste Press, 1975. 950 ex.
dont 550 sont joints à la publication *SCHMUCK anthological* n° 6.

[Ben Vautier]
ABSENCE D'ART = ART – ART TOTAL
[Nice : édité par l'artiste, circa 1963.] Affiche.
Ecrit que Ben qualifie du terme «signification».

[Ben Vautier]
ART = BEN – ART TOTAL
[Nice : édité par l'artiste, circa 1963.] Affiche.
Ecrit que Ben qualifie du terme «signification».

[Ben Vautier]
TOUT – ART TOTAL
[Nice : édité par l'artiste, circa 1963.] Affiche.
Ecrit que Ben qualifie du terme «signification».

[Ben Vautier]
L'art c'est
[Nice : édité par l'artiste, 1964.] [200 ex.]
1 numéro de la revue «La Nature». La mention «LART CEST» est imprimée en noir à l'aide d'un tampon en caoutchouc au-dessus de chaque titre de chapitre.

Ben
Tout n° 15 [*J'aime et j'attaque* n° 1]
Nice : édité par l'artiste, [1967]. [200 ex.]

Ben
Le livre total
13 propositions pour une nouvelle perception
et conscience de l'objet livre
Nice : édité par l'artiste, 1963.

Ben
Exemplaire unique
[Nice : édité par l'artiste], 1968.
[300 ex. expédiés par la poste à 300 personnes.]
– 1 f. de carton fort-; 18,4 x 21 cm. – Le recto porte,
dans un cartouche, imprimée en noir à l'aide d'un tampon
en caoutchouc, la mention «EXEMPLAIRE UNIQUE. BEN 1968».
Au verso, l'adresse du destinataire

Ben
Open n° 4
OPEN TOUT AND CLOSE NOTHING
Monaco : [Francis] Mérino, éditeur, [1968]. [1000 ex.]

[Ben Vautier]
L'art c'est les autres
[Nice : édité par l'artiste, 1966]
– 1f. ; 30 x 18,3 cm. – Une feuille arrachée à un carnet
d'adresses manuscrites. Au coin inférieur droit figure
la mention «LART CEST LES AUTRES» imprimée en noir
à l'aide d'un tampon caoutchouc.

33 chutes de cornières métalliques.
Nice : galerie Ben Doute De Tout, 1971. [500 ex.].
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

La galerie Ben Doute De Tout vous invite
à voir la nuit…
Nice : galerie Ben Doute De Tout, 1969. [500 ex.].
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

La galerie Ben Doute De Tout présente :
IGLOO
Nice : galerie Ben Doute De Tout, 1970. [500 ex.].
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

La galerie Ben Doute De Tout présente :
LA DESCENTE DU VAR EN BATEAU PNEUMATIQUE
Nice : galerie Ben Doute De Tout, 1970. [500 ex.].
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Depuis que Dada…
Nice : galerie Ben Doute De Tout, 1967. [500 ex.].
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

La galerie Ben Doute De Tout expose :
Nice : galerie Ben Doute De Tout, 1967. [500 ex.].
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
Durant le mois de juin 1970…
[Nice : édité par l'artiste], 1970.
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
Ce texte est copyright Ben 1965.
[Nice : édité par l'artiste], 1966.
– 1 carte ; 10,5 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
Ben vit, il n'expose pas
[Nice : édité par l'artiste, 1966].
– 1 carte ; 8 x 12 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
THEATRE
[Nice : édité par l'artiste], 1966.
– 1 carte ; 10,7 x 15,2 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
Le musée d'art moderne de Paris…
[Nice : édité par l'artiste], 1966.
– 1 carte ; 10,7 x 15,2 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
La biennale de Paris est fermée la nuit
Nice : [édité par l'artiste], [1966]. [500 ex.]
– 1 carte ; 10,6 x 14 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (bleu).

[Ben]
Est-ce nouveau?
[Nice : édité par l'artiste, 1966]
– 1 carte ; 5 x 7,5 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

[Ben]
10 adjectifs
[Nice : édité par l'artiste, 1966]
– 11 cartes ; 5 x 7,5 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).

Ben
Ben signe les autres et leurs préfaces…
Argenton : Musée d'art moderne, 1966.
– 1 f. ; 10,7 x 15,2 cm. – Imprimé en typographie 1 couleur (noir).
Au recto du carton d'invitation au vernissage de l'exposition *«Nature» de Ben*.

Ben
Poésies
[Colombes] : Génération [Gervais Jassaud, éditeur], [1972].
500 ex. Exemplaire n° 115.

George Brecht *Water-Yam*
Bruxelles, Hamburg : Editions Lebeer Hossmann, 1986.
Cinquième édition, augmentée et non limitée.

Philippe Clerc *Dieppe, bord de mer. Relevés (71)*
[Paris : édité par l'artiste,] s. d. 5 ex. numérotés et signés.
Exemplaire n° 3.

Philippe Clerc *Champignon 3*
[Paris : édité par l'artiste,] s. d.

Philippe Clerc *Galets*
[Paris : édité par l'artiste], s. d.

Philippe Clerc *Poivron 5*
[Paris : édité par l'artiste], s. d.

Patrick Corillon *De rerum fabula*
La Napoule : Editions La Mancha-; Yvetot : Galerie Duchamp, 1998. 500 ex.

Mirtha Dermisache *Dermisache*
Buenos Aires : Centro de arte y comunicación, 1973. 2000 ex.

Reinhard Döhl *bedepequ*
Stuttgart : Edition Hansjörg Mayer, 1967.
200 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 191.

Gilbert & George *Dark Shadow*
Londres : Nigel Greenwood, 1976. 2000 ex. numérotés et signés.
Exemplaire n° 1138.

Douglas Huebler – *Duration Piece # 8*
New York : Leo Castelli Gallery ; Turin : Galleria Sperone, 1973.
[2000 ex.]

Peter Hutchinson *Alphabet Series*
New York : John Gibson Gallery, 1974. 1000 ex.

Robert Lax *The Circus of the Sun*
New York : Journeyman Books, 1959. 500 ex.

Robert Lax *Fables*
New York : Journeyman Press, 1970.

Robert Lax *red circle / blue square*
New York : Journeyman Press, 1971.

Robert Lax *A Moment*
New York : Journeyman Press, 1971.

Robert Lax *Mostly Blue*
New York : Journeyman Press, 1971.

Zbigniew Libera *Ce que fait l'estafette*
Paris : Onestar Press, 2006. 600 ex.

Arrigo Lora Totino *busta celeste*
Turin : studio di informazione estetica, 1969. 1000 ex. numérotés.
Exemplaire n° 619.

ANNETTE MESSAGER collectionneuse
Les tortures volontaires / Den Frivillige Tortur
[Copenhague] : Berg, 1974. 600 ex. numérotés. Exemplaire n° 417

Franz Mon *ainmal nur das alphabet gebrauchen*
Stuttgart : Edition Hansjörg Mayer, 1967.
200 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 106.

Jacques Louis Nyst *L'éclipse sandwich*
s. l. : Yellow now, 1979.

Adrian Piper *Colored People*
Londres : Book Works, 1991.

Endre Tót *TÓTalJOYS /1971-75/*
Genève : Ecart Publications-; Hinwill : Edition Howeg, 1976.
150 ex. numérotés. Exemplaire n° 243.

Endre Tót *Night visit to the National Gallery*
Cullompton (UK) : Beau Geste Press, 1974. 500 ex.

Endre Tót *If you read the other side I'll love you*
Genève : Ecart Publications, [1976]. [1000] ex.

Endre Tót *TÓTal zerOs (1973-1977)*
Köln : Edition Hundertmark, 1977. 150 ex. signés.

Endre Tót *I am glad if I can Stamp 1971*
Amsterdam : Stempelplaats, 1980.

Hansjörg Mayer *rot* n° 26 – *alphabetenquadrate*
Stuttgart : Max Bense, Elisabeth Walther éditeurs, mai 1966.

Reinhold Köhler *rot* n° 27 – *schrottstempel*
Stuttgart : Max Bense, Elisabeth Walther éditeurs, octobre 1966.

Klaus Burkhardt / Reinhard Döhl
rot n° 40 – *poem structures in the looking glass*
Stuttgart : Max Bense, Elisabeth Walther éditeurs, septembre 1969.

vers univers n° 5
Rotterdam : Frans Vanderlinde éditeur, mars-avril 1967.

Revue du festival non art – anti art – la vérité est art – 1969
Nice : Ben Vautier, [1970]. 500 exemplaires numérotés. Exemplaire n° 214.

subvers 1
tijdschrift voor [onder meer] konkrete poëzie
Ijmuiden : Hans Clavin éditeur, octobre 1970. 500 ex. numérotés. Exemplaire n° 5.

ephemera n° 1
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, novembre 1977.

ephemera n° 3
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, janvier 1978.

ephemera n° 4
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, janvier [février] 1978.

ephemera n° 5
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, mars 1978.

ephemera n° 6
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, avril 1978.

ephemera n° 7 – Special issue by Ulises Carrión
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, mai 1978.

ephemera n° 8
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, juin 1978.

ephemera n° 9
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, juillet 1978.

ephemera n° 10 – «Special Langwe Jart issue»
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, août 1978.

ephemera n° 11 – «Ungary special»
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, septembre 1978.

ephemera n° 12 – «Brazil special»
Editeurs : Ulises Carrión, Aart van Barneveld, Salvador Flores. Amsterdam : Other Books & So, octobre 1978.

[Philippe Clerc] *OX 71 – Dieppe, promeneur*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, juillet 1997. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 81 – Trélazé*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, mai 1998. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 93 – Folkestone. Dunkerque*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, mai 1999. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 100 – Chou vert (1)*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, décembre 1999. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 135 – Saintes Maries de la Mer (2)*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, novembre 2002. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 147 – Vintimille*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, novembre 2003. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 148 – Coquillages (Dieppe)*
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, décembre 2003. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc]
OX 152 – Cannes (Iles de Lérins, décembre 2001)
Paris : ox revue mensuelle, direction : Philippe Clerc, avril 2004. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 164 – Marguerite B.*
Paris : OX revue mensuelle, direction : Philippe Clerc,
avril 2005. [circa 50 ex.].

[Philippe Clerc] *OX 173 – Simha Sabari et ses sœurs : Esther, Rachel, Rivka*
Paris : OX revue mensuelle, direction : Philippe Clerc,
janvier 2006. [circa 50 ex.].

[MW magazine n° 1]
Noordwijk (Pays-Bas) : [MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), 1982].
**Helgi Thorgils Fridjonsson, Sigurdur Gudmundsson,
Gerhard Von Graevenitz et Wies Smals,
Douwe Jan Bakker, Krijn Giezen, Richard Long,
Robert Filliou, Kees Broos, Dieter Roth, Wolfgang Laib,
Toni Grand, Barry Flanagan, Robert Smithson.**

[MW magazine n° 2]
Noordwijk (Pays-Bas) : [MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), 1982].
**Gijs Bakker, Jan Van Geest, Piet Van Daalen, Krijn Giezen,
Jean Leering, Rudi Van De Wint,
Marinus Boezem, Jan Dibbets, Harald Szeemann,
Jacques Van Der Heyden.**

MW magazine n° 3
Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), février 1983. 1000 ex.
**François Morellet, Per Kirkeby, Jan J. Schoonhoven,
Christian Lindow, Johannes Gachnang,
Günter Brus, Ian Hamilton Finlay.**

MW magazine n° 4
Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), juillet 1983. 1000 ex.
**Erich Wichman, Krijn Giezen, Robert Smithson,
Dr Hassan Ragab, Panamarenko, Lex Wechgelaar,
Léon Van Den Eijkel et Théo Van Laar,
Ian Hamilton Finlay, Richard Long.**

MW magazine n° 5
Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), août 1983. 200 ex.
Panamarenko

MW magazine n° 6
Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), janvier 1984. 2000 ex.
**Remko Scha, Christiaan Bastiaans, Paul Van Hoeydonck,
Dick Raaijmakers, Jean Le gac, Sarkis.**

MW magazine n° 7
Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), juin 1984. 2000 ex.
**herman de vries, Ian Hamilton Finlay, Per Kirkeby,
Günter Tuzina, Sjoerd Buisman.**

MW magazine n° 8
Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), décembre 1984. 1000 ex.
**Alan Charlton, Jaap Van den Ende, Wim Gijzen,
Andy Goldsworthy, Dick Raaijmakers**

[MW magazine n° 9]
[Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur), 1985].
Richard Long *Muddy Water Marks*

MW magazine n° 10
[Noordwijk (Pays-Bas) : MW Press
(Martina Wagener G., éditeur)], avril 1986. 1000 ex.
Peter Struycken

FLUXSHOE
Cullompton (UK) : Beau Geste Press, 1972.

FLUXSHOE / ADD EN DA
Cullompton (UK) : Beau Geste Press, [1973].

[*Fluxus Vaseline sTREet*]
fluxus newspaper n° 8
[New York] : fluxus, 1966.

Chieko [Mieki] Shiomi
spacial [sic] *poem n° 2 – a fluxatlas*
[New York] : fluxus, 1966.

SCHMUCK Anthological n° 6
«FRENCH SCHMUCK» novembre 1975
Cranleigh : Beau Geste Press ;
Veracruz : Libro accion libre, 1976. 550 ex.

Stempelakties / Stamp Actions
Catalogue. Amsterdam : Stempelplaats, 1980. 500 ex.

identités n° 11-12 été-automne 1965
lettres et le néon
Revue. Directeur littéraire : Marcel Alocco,
rédacteur en chef : Jean-Pierre Charles, Nice 1965.

Bibliographie sélective

Emmett Williams
An Anthology of Concrete Poetry,
Something Else Press, New York, Villefranche, Frankfurt, 1967.

John Hendricks
Fluxus Codex,
Harry N. Abrams, New York ; The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, 1988.

Steven Leiber,
Extra Art : A Survey of Artists' Ephemera, 1960-1999,
Smart Art Press, Santa Monica, 2001.

[Simon Cutts],
The Artist Publisher. A Survey by Coracle Press,
Crafts Council Gallery, Londres, 1986.

Irmeline Lebeer,
L'art? C'est une meilleure idée! Entretiens 1972-1984,
Editions Jacqueline Chambon, coll. «Critiques d'art», Paris, 1997.

Ida Applebroog
Benjamin Lignel, *Ida Applebroog.*
Are you bleeding yet?, préface de Francine Prose,
la maison Red, New York, 2002.

Konrad Fischer,
With a Certain Smile / Avec un certain sourire,
Ida Applebroog, Ger van Elk, Georg Ettl, Bruce McLean, Sigmar Polke, Ed Ruscha, Fritz Schwegler, Boyd Webb, William Wegman.
Ink, Halle für internationale neue Kunst, Zürich, 1979.

Ben Vautier
Ad Petersen & Marja Bloem
Art = Ben.
Stedelijk museum, Amsterdam,1973.

Textes théoriques. Tracts 1960-1973.
Giancarlo Politi, Milan, 1975.

Guy Schraenen,
Ben Vautier. Bücher-Zeitschriften-Einladungen-Plakate,
Neues Museum Weserburg, Brême, 1998.

www.ben-vautier.com

George Brecht
Harry Ruhé, *George Brecht. The editions.*
Tuja Books, Amsterdam, 2005.

Ulises Carrión
Ulises Carrión, *Quant aux livres / On Books*,
Héros-Limite, Genève, 1997.

Guy Schraenen, *Ulises Carrión. We have won! Haven't we?*,
Museum Fodor, Amsterdam ;
Neues Museum Weserburg, Brême, 1992.

Martha Hellion, *Ulises Carrión :*
¿ Mundos personales o estrategias culturales ?, Turner, 2003.

Philippe Clerc
Didier Mathieu, *OX revue mensuelle. Direction : Philippe Clerc*,
Centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche, 2006.

Patrick Corillon
François Bazzoli, *Patrick Corillon*, Artgo, «La collection d'entretiens et d'images», Mons, 1996.

Mirtha Dermisache
Guy Schraenen,
Metamorphosen des Schreibens,
Neues Museum Weserburg, Brême, 1995.

Guy Schraenen, *D'une œuvre l'autre.*
Le livre d'artiste dans l'art contemporain,
Musée Royal de Mariemont, Mariemont, 1996.

Robert Filliou
Robert Filliou. Editions et multiples,
Les Presses du Réel, coll. «L'écart absolu», Dijon, 2003.

Douglas Huebler
Frédéric Paul
Douglas Huebler. «Variable», etc.,
Frac Limousin, Limoges, 1992.

Peter Hutchinson
Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna
narrative art2. David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Cioni Carpi, Robert Cumming, Roger Cutforth, John C. Fernie, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, Roger Welch.
Cannaviello studio d'arte, Rome, 1975.

Peter Hutchinson. Works 1968-1974,
Stedelijk museum, Amsterdan, 1974.

Hamish Fulton und Peter Hutchinson,
Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1998.

Robert Lax
Robert Lax, catalogue de l'exposition
«Three Islands» : Musée Tinguely, Bâle ;
Benteli Publishers, Berne, 2004.

Robert Lax, coffret contenant 3 cédéroms audio,
une vidéo («*why should I buy a bed when all that I want is sleep?* A chamber film with Robert Lax», Nicolas Humbert & Werner Penzel)
et 2 livres (*three windows*, Nicolas Humbert & Werner Penzel, *a line in three circles. The inner biography of Robert Lax*, Sigrid Hauff) : Bayerischer Rundfunk ;
Gertraud Scholz Verlag ; Belleville Verlag, Munich, 1999.

Arrigo Lora Totino
Giorgio Maffei, Mario Bertoni, *In forma di libro. I libri di ALT*,
Biblioteca civica d'arte Luigi Poetti, Modène, 2006.

Hansjörg Mayer
publikaties van de / publikationen der / publications by ***edition hansjörg mayer*** *– en werk van / und arbeiten von / and works by* ***hansjörg mayer***. edition hansjörg mayer, [stuttgart],1968.

Annette Messager
Florence Loewy, «*Fiction? Non-Fiction?*
Catalogue raisonné des livres de :
Jean-Michel Alberola, Jean Charles Blanc, Christophe Boutin, Claude Closky, Jean Le Gac, Roberto Martinez, Annette Messager, Jean-Michel Othoniel»,
Editions Florence Loewy, Paris, 1995.

Annette Messager. Livres d'artiste et catalogues,
Archives librairie, Paris, [1995].

Endre Tót
nothing ain't nothing. retrospective 1965-1995.
Mucsarnok, Budapest, 1995.

Guy Schraenen,
Metamorphosen des Schreibens,
Neues Museum Weserburg, Brême, 1995.