



**HAL**  
open science

**Michel Claura. Code vestimentaire. Les fruits déguisés  
ne seront pas acceptés. De quelques insertions dans un  
moment de l'art peu vêtu**

Sara Martinetti

► **To cite this version:**

Sara Martinetti. Michel Claura. Code vestimentaire. Les fruits déguisés ne seront pas acceptés. De quelques insertions dans un moment de l'art peu vêtu. Centre national des arts plastiques. 2020. halshs-03873470

**HAL Id: halshs-03873470**

**<https://shs.hal.science/halshs-03873470v1>**

Submitted on 11 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

**CODE VESTIMENTAIRE**

**MICHEL CLAURA**

**LES FRUITS DÉGUISÉS NE SERONT PAS ACCEPTÉS.  
DE QUELQUES INSERTIONS DANS UN MOMENT DE  
L'ART PEU VÊTU.**

na 1 C C C

## MICHEL CLaura

Etonné par l'intérêt que Sara Martinetti a manifesté pour les activités para-artistiques que j'ai déployées peu de temps il y a longtemps, j'en suis arrivé à penser que cela m'intéressait également, ce qui ne veut pas dire que nous partageons le même intérêt. Quelques repères, quelques tautologies, une tonalité sérieuse implacable, une indifférence aussi feinte que sincère, voilà le programme dont l'ambition est de ne pas abuser de votre patience.

## SARA MARTINETTI

Etonnée par le peu d'information disponible à propos de Michel Claura (un alter-ego et ami de Seth Siegelaub sur qui porte ma thèse de doctorat), j'ai initié une recherche à propos de cette figure essentielle du milieu de l'art parisien des années 1960-1970, notamment impliquée dans le « réseau » international de l'art conceptuel. Le terrain anthropologique, dans les archives et par les entretiens, a amené la collaboration avec le principal intéressé. Ensemble, nous nous interrogeons sur les usages et le rôle des pratiques de l'écrit en contexte artistique – du projet littéraire non réalisé à la critique d'art et au contrat d'artiste, en incluant le protocole, l'exposition, les situations et les lieux.

Dans le cadre du cycle Cnap / BK et en résonance avec les ressources documentaires de la Bibliothèque Kandinsky, l'exposition éphémère d'une sélection de pièces du fonds Michel Claura et une conférence-entretien nous permettent de partager quelques histoires et quelques hypothèses formulées dans les premiers stades d'une aventure de long terme. Huit thématiques – subjectives et partielles – nous servent de canevas :

- « La Critique et la foi » : essai audio-visuel dans l'exposition *Interruption*
- « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » : du brouillon à la publication dans *Les Lettres françaises*
- *18 Paris IV. 70* : la correspondance entre organisateur et concepteur
- Deux contrats d'artiste : « *Because it is you, I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right* »
- Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris 1971
- Galerie 5-8
- Vitrine pour l'art actuel : vitrine, librairie, café, exposition, événements, *et cætera*
- *À Pierre et Marie : une exposition en travaux* : rigueur et fantaisie

SARA MARTINETTI a bénéficié en 2017 du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national des arts plastiques.

## **Table des matières**

**Note éditoriale  
par Sara Martinetti  
p. 5**

**Conférence-entretien  
entre Michel Claura et Sara Martinetti  
p. 7**

**Lecture-interview  
between Michel Claura and Sara Martinetti  
(English translation)  
p. 33**

**Documents  
p. 52**

**Bibliographie sélective  
des articles, textes et catalogues  
publiés par Michel Claura  
p. 178**

**Index des noms propres  
p. 180**

**Colophon  
p. 184**





Ce rapport – comme étape liminaire d'une recherche en cours depuis 2014 et soutenue par le Centre national des arts plastiques (Cnap) pour l'année 2017 – constitue la première publication monographique sur les activités de Michel Claura dans l'art, entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1980. Il rend public des sources, pour la plupart inédites, présentées le 8 avril 2019 à la Bibliothèque Kandinsky. L'exposition d'un soir et la conférence-entretien se sont conclues par un mix musical de titres de The Theoretical Girls, groupe de *no wave* ayant été recommandé par Dan Graham aux fondateurs de l'espace alternatif Vitrine pour l'art actuel pour un concert qui s'est déroulé en juillet 1978 [FIG 7.12].

La conférence-entretien est transcrite en conservant les marques d'oralité ainsi que les questions du public et est également traduite en anglais (p. 31 à 46).

Les documents exposés en fac-similé sur les tables de la salle de lecture de la bibliothèque sont reproduits dans leur mise en page originale (huit bandes de papier horizontales de sept mètres linéaires). Ces séquences ont été construites de manière à mettre en valeur des aspects précis des pratiques polygraphiques de Michel Claura et ont été travaillées, de manière linéaire et temporelle, en tant que « chaîne d'écriture » et « chaîne graphique » (voir Béatrice Fraenkel, « Discours en situation de travail », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 586-589). Le premier type de chaîne rend compte des transformations sémantiques et matérielles d'un texte entre différents documents. Le second concerne l'ensemble des supports, des éléments de présentation et des textes nécessaires à la fabrication d'un écrit. De plus, les liens entre les écrits et les contextes ont été appuyés. En complément des séquences, les documents sont repris individuellement, décrits et identifiés par un renvoi de figure précisant le numéro de table et la place dans la séquence (par exemple FIG 7.12, pour le douzième document de la table 7).

Une sélection bibliographique d'articles et de catalogues de Michel Claura, tirés des fonds de la Bibliothèque Kandinsky, vient s'ajouter à cet ensemble. Enfin, un index des noms, se rapportant à la conférence-entretien ainsi qu'aux images, permet de naviguer transversalement entre le texte et les documents reproduits.



Conférence-entretien  
entre Michel Claura et Sara Martinetti

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou,  
Paris, 8 avril 2019

**SARA MARTINETTI**

Bonsoir à tous. Merci d'être venus si nombreux pour cette soirée. Avant de commencer l'échange avec Michel, je souhaite remercier les personnes qui ont contribué à ma recherche et qui ont travaillé à cette soirée un peu particulière. En premier lieu, je tiens à remercier Michel Claura d'avoir accepté de s'impliquer dans cette aventure. Sa collaboration constitue un apport essentiel puisque Michel n'a cessé d'interroger les termes et les conditions de cette enquête anthropologique. C'est peut-être une méthode conceptuelle qu'il utilise encore dans cette situation... Je suis également reconnaissante aux institutions, le Centre national des arts plastiques et la Bibliothèque Kandinsky-Centre Pompidou, d'avoir rendu cette soirée possible. Ce sont des institutions qui, en plus de soutenir le travail de recherche, m'inspirent personnellement.

La mise en espace et le design graphique de l'exposition ont été conçus par une équipe talentueuse et qui n'avait pas peur des challenges. Tout d'abord, comme Mica [Gherghescu] l'a mentionné, il y a la designer graphique suisse basée à Paris qui s'appelle Marietta Eugster. Elle n'a pas pu venir ce soir parce qu'elle mène un workshop à Lugano.

Elle a déjà collaboré par le passé avec la Bibliothèque Kandinsky pour le *Journal de l'Université d'Été* [2017]. Marietta a travaillé avec Célestine Claudin, qui est ici ce soir et qui, comme Marietta, est diplômée de l'ECAL à Lausanne. Le troisième pilier de cette équipe est Juliette Radanne. Étudiante à l'Esad d'Amiens où j'enseigne, elle va, à la fin de cette année, soutenir un diplôme sur « les mondes de philatélistes ». Vous avez son mémoire ici, si vous voulez le consulter. Enfin, je souhaite remercier Cengiz Hartlap, ici en qualité d'ingénieur du son. Voilà.

Sans autre transition, puisque nous avons déjà eu une introduction, je propose d'ouvrir l'échange avec Michel. Dans ses nombreuses réalisations, qui s'étalent grosso modo entre 1967 et 1986, nous avons ensemble sélectionné, de manière subjective, huit thématiques que vous pouvez retrouver sur les tables de la salle de lecture, nappées de huit longues bandes de papier. Ces huit thématiques structurent notre présentation et notre échange de ce soir.

**[TABLE 1]**

Sans plus tarder, passons à la première thématique, que je vais présenter brièvement.



TABLE 1. « La Critique et la foi », essai audio-visuel dans l'exposition *Interruption* de Daniel Buren

Elle se place en tête dans la chronologie et s'intitule : « La Critique et la foi », un essai audiovisuel dans l'exposition *Interruption*. En avril 1969, Michel a contribué à la première exposition monographique de Daniel Buren à la galerie Yvon Lambert. Michel et Buren avaient collaboré à partir de 1967 pour les Manifestations de ce dernier avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni. Avec les quatre artistes, Michel était, si vous me permettez l'expression, la très essentielle cinquième roue du carrosse. Pour *Interruption*, Buren a placé, au sein des œuvres présentées dans l'exposition précédente de la galerie, un Scopitone diffusant des films montés par Jacques Caumont [FIG 1.2 ET 1.3]. Michel a notamment écrit le texte « La Critique et la foi ». Dans un des films, ce texte est lu par Michel en voix off, sur une musique de Bach et sur un diaporama de photographies de tableaux fameux de l'histoire de l'art. Ce film est ce soir montré sur l'ordinateur placé sur la table correspondante. Ma question pour Michel : dans quelle mesure cette entrée en matière était, ou est toujours, polémique et provocante.

MICHEL CLAURO

D'abord, vous avez tout de suite compris

pourquoi j'ai pris des notes. C'est parce que ce sont des histoires tellement anciennes que j'ai préféré les classer un petit peu plutôt que de faire confiance à ma mémoire, qui n'est pas mauvaise, mais ça risque de sortir n'importe comment sinon. Alors, d'abord précisément, je ne vous ai pas dit merci – mais je le ferai encore tout à l'heure – d'être venus.

C'est assez difficile de commencer par « La Critique et la foi » parce que c'est un texte vraiment vieux. Je l'ai relu, je l'ai ré-écouté. Je me suis bien amusé mais je n'ai pas tout compris. Donc, j'ai du mal à lui donner un sens – si l'objet, c'est de donner un sens à ce texte. Si j'ai bien compris, tout de même, il s'agit de tourner autour de la déconstruction de l'histoire de l'art. C'est la raison pour laquelle le film – c'est-à-dire les images – est l'histoire de l'art sous forme de tableaux qui défilent. En l'occurrence, effectivement, ils défilent dans l'ordre chronologique. J'ai eu l'occasion de refaire un petit peu le même genre d'expérience au Palais de l'Athénée, en 1984 à Genève, pour l'exposition de la collection de Suzanne et Selman Selvi. Je parlais de tout à fait autre chose mais, notamment, j'ai répété ce texte. D'un bout à l'autre de la conférence, indépendamment de ce texte relu – en guise de distraction pour le public,

lors la critique se doit d'enregistrer  
dire mais pour en sortir car s'il est bien  
endu qu'une logique mène l'histoire  
art, il n'en demeure pas moins que cette  
ue est questionnable, questionnable  
apport à l'art qui est notre question [...]

[...] déjà l'on sent que la rupture à travers les siècles n'existe pas,  
que rupture est un mot vide de sens [...]

[...] mais la critique est univoque car elle se regroupe  
autour d'une même foi une foi qui ne supporterait pas d'être  
questionnée [...]



« LA CRITIQUE ET LA FOI »  
Essai audio-visuel dans  
l'exposition *Interruption*  
à la galerie Yvon Lambert à Paris

TABLE 1. « La Critique et la foi », essai audio-visuel dans l'exposition *Interruption* de Daniel Buren

parce qu'il en fallait une... – on a projeté des diapositives d'œuvres connues de l'histoire de l'art. La différence est que, cette fois-là, c'était complètement dans le désordre, enfin dans n'importe quel ordre quoi. Bon, ça c'était juste pour dire que je ne suis pas forcément accroché à la chronologie.

Quand on réécoute ce film, je dirais que je suis un peu surpris par le ton solennel du récitant, comme si l'instant était grave, et même un petit peu, par son côté prétentieux, comme s'il ne doutait pas de détenir la vérité. Il se trouve que le récitant, c'était moi, donc je peux avouer qu'effectivement, c'était un peu voulu, mais j'ai peut-être un peu trop forcé la note. L'un dans l'autre, disons qu'inspiré par le titre « La Critique et la foi », j'ai un peu fait le curé.

Maintenant, on peut essayer d'aborder le fond. Ce sera très rapide parce qu'avec les considérations péremptoires qu'il y a dans ce texte, il y en aurait pour la nuit à essayer de les comprendre. Alors attendez, heureusement que j'ai des notes. Oui, je reviens à votre question – voyez comme ça tombe bien ! Le but recherché était certainement plus polémique que théorique dans cette histoire. En revanche, je ne pense pas qu'il y avait à proprement parler de la provocation.

Pourquoi ? Je crois que l'on peut dire qu'il m'est arrivé assez fréquemment de provoquer les artistes, notamment lorsque je les ai invités à exposer. Dans ce cas, il y avait de la provocation. Mais en l'occurrence, pour ce film, je m'adresse aux critiques. Alors les critiques, ça ne vaut pas une provocation. Ça vaut une dénonciation, ce qui n'est pas un joli terme. Pour moi, c'est plus une dénonciation qu'une provocation compte tenu de la catégorie socio-professionnelle à laquelle ça s'adresse.

Pour finir, en attendant la prochaine question, il y a deux thèmes dans ce texte que je peux essayer de paraphraser. On peut appeler ça un résumé aussi... Le premier thème est que la critique croit dans l'art et que c'est pourquoi elle l'aime. En d'autres termes, la foi précède l'amour. Le problème est que moi, je suis un homme sans foi et je ne devais pas aimer l'art – en tout cas « devoir » dans le sens d'obligation. Ça, c'est un premier thème. Le second est que l'on parle là-dedans de rupture avec l'art et que l'on déplore l'absence de cette rupture. Mais, cette rupture nécessite, à mon sens, une mise à plat du passé et non pas une mise en cause de la veille. Encore une fois, ça, c'est un travail d'artiste et ça n'est vraiment pas

« EXTREMISME ET RUPTURE »  
Du brouillon à la publication dans  
*Les Lettres françaises*



TABLE 2. « Extrémisme et rupture », du brouillon à la publication dans *Les Lettres françaises*

au critique de le faire. Néanmoins, ça se trouvait dans ce film. Voilà, je crois que j'ai fini sur cette question. Je ne prétends pas y avoir répondu. Ça vous va ?

SARA MARTINETTI

Est-ce que vous pourriez commenter un peu la forme ? C'est un film qui s'appuie sur une de vos pratiques d'écriture. Vous en avez rédigé un script. Ensuite on va voir que les formats sont...

MICHEL CLAUURA

Le format... Attendez, attendez, ne raccrochez pas. Qu'est-ce que c'est le format ? Il y a quelqu'un qui parle et il y a des images qui défilent. Oui. Ça me semble assez simple.

SARA MARTINETTI

Oui, mais si on pense, si vous voulez, à un critique d'art plutôt traditionnel... disons qu'il se limiterait à l'espace de la page ou de la publication.

MICHEL CLAUURA

Ah oui ! C'était pour entrer dans la règle du jeu de Daniel, qui était : « On va faire un film » [FIG 1.1]. C'est tout. Sinon, effectivement, je pense que je ne me serais pas dégonflé : je

l'aurais aussi publié ce texte-là. Autrement dit, ça n'est pas un texte que j'avais écrit pour faire du cinéma. Non. Enfin si, mais pas dans le sens où vous l'entendez. C'est un peu du cinéma, oui ça oui [rire].

SARA MARTINETTI

Très bien.

MICHEL CLAUURA

Ça va ? Je peux rester en deuxième semaine ?

SARA MARTINETTI

Oui.

MICHEL CLAUURA

Bon.

[TABLE 2]

SARA MARTINETTI

Pour la deuxième thématique, nous restons sur la critique d'art. Entre 1967 et 1972, et plus ponctuellement jusque dans les années 1980, Michel a développé une activité de critique d'art en publiant des articles, principalement dans des périodiques, dont *Les Lettres françaises*, *Studio International* ou *Opus International*, *Data*, *Artitude*, etc.,





TABLE 2. « Extrémisme et rupture », du brouillon à la publication dans *Les Lettres françaises*

et dans les catalogues de ses expositions. Une sélection de ces ouvrages est présentée dans l'espace adjacent de cette salle de lecture.

En octobre 1969, l'article de Michel intitulé « Extrémisme et rupture. Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » est paru dans *Les Lettres françaises*, un journal littéraire dirigé par Louis Aragon et soutenu par le Parti communiste français. C'est le critique d'art Georges Boudaille – que nous allons retrouver un peu plus tard dans la soirée – qui était responsable de la section « Arts plastiques ». Cet article est l'un des premiers qui, notamment dans le contexte français, propose une lecture de fond de l'art conceptuel, quelques mois après les grandes expositions séminales des artistes dans les musées et les galeries en Europe, dont la très fameuse *Quand les attitudes deviennent forme*, qui a ouvert à la Kunsthalle de Berne en mars 1969.

Dans la sélection des archives qui est présentée sur la table, nous avons confronté des documents du dossier que conserve Michel à propos de ce texte, c'est-à-dire deux liasses, le brouillon et la mise au propre. Sont présentés également les deux journaux publiés. On voit qu'il y a très peu d'hésitation

dans la rédaction de l'article, puisqu'il y a de rares corrections entre le premier brouillon et la mise au propre, puis avec la publication.

Voici ma question pour Michel : que vous inspire aujourd'hui la lecture de cet article et, plus généralement, pourriez-vous parler de votre rapport à l'art conceptuel ?

MICHEL CLaura

Mais oui. Je vais juste faire un petit détour. Comment je suis arrivé à écrire cet article... J'ai commencé à faire de la critique d'art – oui, ça s'appelle comme ça – en 1967. Fin 1968 et pendant toute l'année 1969, j'ai pas mal circulé en Europe, ce qui m'a permis de voir des choses que l'on ne voyait pas encore à Paris. C'était une chose positive. Et ça, c'est une remarque plus personnelle : sachant que j'ai commencé à travailler à plein temps comme juriste à partir du 2 janvier 1969, rétrospectivement, je me demande comment j'ai réussi à allier le travail et la fantaisie. En refaisant le compte, je ne devais pas être souvent au boulot... Enfin bref, ça s'est bien passé. J'ai eu la chance de connaître un certain nombre de choses. Un jour, je tombe sur le catalogue de Seth Siegelaub, *July August September [1969. Juillet, Août, Septembre 1969. Juli, August, September 1969]*, que



d'autres ont appelé *Summer Exhibition*. On se demande pourquoi... C'est une exposition qui m'a particulièrement intéressé, et c'est en fait cette exposition qui m'a incité à écrire cet article-là. Peut-être que je peux rapidement citer – parce qu'ils n'étaient pas très nombreux – les onze artistes qui y participaient. Il y avait Jan Dibbets, Richard Long, Robert Barry, Douglas Huebler, Robert Smithson, Carl Andre, N.E. Thing Co., Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Sol LeWitt et Daniel Buren. Déjà dans son idée, ça c'est clair, c'est une exposition Seth Siegelaub et qui ressemble à de l'art conceptuel en tant qu'exposition. À vrai dire, elle ne comporte pas que des artistes que l'on pourrait franchement appeler artistes conceptuels.

En tout cas, pour en revenir à mon rapport avec cette forme d'art, effectivement, dès le début, j'ai manifesté un grand intérêt pour l'art conceptuel. Pour en revenir à cette exposition de Seth Siegelaub, selon moi, les conceptuels là-dedans étaient les classiques: Barry, Huebler, Kosuth et Weiner. En même temps que j'ai été intéressé – plus qu'intéressé – par ces gens-là, j'ai tout de suite eu l'impression que c'était une démarche idéaliste qui consistait en fait à poursuivre ou continuer l'art tel qu'on le connaissait par d'autres moyens. Donc, le recours même au concept de concept me semblait idéaliste. Et puis, de ce fait même, il m'a semblé que ça pourrait rapidement tomber dans l'académisme, ce qui pour un certain nombre n'a pas manqué d'ailleurs. Maintenant, quant à l'article, à vrai dire son titre aurait peut-être pu se suffire à lui-même: « Extrémisme et rupture ». Je ne vois pas ce qu'il y a à ajouter. Mais à l'époque, j'aimais bien écrire, et longuement en plus.

Alors à ce sujet, vous avez parlé de Georges Boudaille. Comme effectivement je vais en parler plus tard – peut-être pour ne pas en dire que du bien – je voulais tout de même faire valoir que c'est un type qui m'a ouvert les colonnes des *Lettres françaises* en 1967, quand je tombais des nues. Il ne savait pas d'où je venais et il m'a toujours offert la possibilité de faire à peu près ce que je voulais dans le journal. Y compris – parce que c'était comme ça à l'époque – d'aller au marbre pour moi-même corriger avec les typographes. Mais bon, ça n'est pas parce qu'il m'y autorisait mais plus pour corriger les fautes.

Alors maintenant, toujours dans cette question du rapport avec l'art conceptuel

dans cet article et sans distinguer entre conceptuel et autre art, je détermine de manière arbitraire, en tout cas aux yeux des autres, deux catégories. Comme par hasard, les extrémistes – c'est-à-dire ceux qui tentent de tordre le cou à l'art – et les autres que je considère comme étant en rupture – c'est-à-dire qu'ils ont fait un pas de côté et l'on dirait qu'il ne reste rien de l'art... Je peux réfléchir à un autre résumé de l'article mais ça va être difficile, surtout de faire plus court. Donc, dans tout ça, mon rapport à l'art conceptuel... Le fait est que dans cet article, comme par la suite d'une manière générale, je crois que je l'ai plus critiqué que défendu. Pourtant, je considérais et je continue de considérer aujourd'hui qu'il s'agit d'un moment important dans l'art et du dernier mouvement d'avant-garde digne d'intérêt. Maintenant, « mouvement d'avant-garde », je ne sais pas si aujourd'hui ce n'est pas un gros mot mais je continue de l'utiliser.

Alors, je voulais vous raconter... Oui, justement, avec ce concept flou... Il ne faut pas oublier qu'avec ce concept flou, il y a un grand nombre d'artistes que l'on a décrétés conceptuels dès l'origine et qui se sont dépêchés de dire qu'ils ne l'étaient pas, alors qu'inversement, il y en a un certain nombre qui n'avaient rien à voir avec ça et qui se sont revendiqués conceptuels alors qu'ils faisaient n'importe quoi. D'ailleurs, « n'importe quoi »: je ne comprends pas comment ce mouvement n'a pas encore été vraiment mis sur le devant de la scène car c'est tout de même le mouvement le plus important, celui des « n'importe quoiistes ». Quand on regarde justement cette confusion entre ce qui est conceptuel et ce qui ne l'est pas, ce qui est amusant c'est que, si vous regardez la liste des artistes de la première exposition qui s'appelait [*Konzeption* /] *Conzeption* à Leverkusen en 1969, c'est n'importe quoi. Il y avait beaucoup d'artistes conceptuels mais pas que, loin de là. Donc, voyez la confusion! Elle était là dès le premier jour. Alors, au cas où ça intéresserait quelqu'un, je peux vous dire mon opinion, c'est que les trois artistes les plus purs dans l'art conceptuel sont Ian Wilson, On Kawara et Stanley Brouwn. Voilà, c'est dit mais je crois que certains le savaient déjà.

SARA MARTINETTI

Les deux premiers sont bien représentés dans les vitrines juste à côté.

MICHEL CLAURA

Oui. Et le troisième, si vous voulez, je peux faire un pas ou deux. Je peux l'imiter.

SARA MARTINETTI

Il n'est pas représenté ce soir.

MICHEL CLAURA

Non et le malheureux est mort. Donc, on ne risque pas de le voir. Je crois que j'ai fini, ou pas? J'avais d'autres choses à dire, mais c'est comme vous voulez. Non, non, on va passer. Sauf si vous voulez que j'en rajoute...

SARA MARTINETTI

Non, non.

MICHEL CLAURA

Je peux encore improviser.

SARA MARTINETTI

Écoutez, je pense que le public aura des questions à la fin.

MICHEL CLAURA

Ah non!

### [TABLE 3]

SARA MARTINETTI

Passons à la troisième thématique qui concerne l'exposition *18 Paris IV.70*. En 1969, Seth Siegelau, pionnier américain de l'art conceptuel, propose à Michel de concevoir une exposition qui a été accompagnée d'un catalogue, ici présenté en vitrine. Quelques éléments de contexte sont nécessaires pour saisir les enjeux de cette collaboration entre Michel et Seth. Ce dernier était en train de quitter le monde de l'art et il l'a fait d'une manière assez particulière, puisqu'il a commencé, avec cette exposition et ce catalogue, à déléguer sa position curatoriale. Il déléguait, à la différence que cela concernait la conception de l'exposition et non pas son exécution comme le faisaient les artistes conceptuels. Pour *18 Paris IV.70*, Seth était l'organisateur des choses pratiques, notamment du budget, une part délicate, et Michel le concepteur en charge des choix esthétiques. Dans cette collaboration entre Michel et Seth, il y avait une forme de passage de relais des enjeux curatoriaux conceptuels entre deux amis partageant un intérêt pour l'art et pour le politique. Il existe une photographie, que vous avez peut-être déjà vue, où Seth offre un bouquet de fleurs à Michel lors du vernissage

de l'exposition et qui me semble assez bien symboliser cette transmission, puisque c'était pour Michel sa première exposition.

MICHEL CLAURA

Et mon premier bouquet de fleurs!

SARA MARTINETTI

Sur la table, dans la bibliothèque Kandinsky, est exposée la quasi-totalité des lettres échangées entre Seth, qui était basé à New York, et Michel à Paris. Ma question pour Michel est la suivante: que disent ces lettres de votre collaboration avec Seth? Dans quelle mesure cette manière d'organiser et de concevoir une exposition et un catalogue était-elle conceptuelle du point de vue des usages de l'écrit?

MICHEL CLAURA

Oui. Alors là, la curiosité est que – comme ça arrive à tout le monde – c'est bien à cause de vous que j'ai été obligé de relire ces lettres. Parce que je les avais lues une fois lorsque je les avais reçues mais ça fait tout de même cinquante ans, je les avais un peu oubliées mais ce n'est pas grave. Et à les relire, je suis un peu étonné de voir à quel point elles sont purement factuelles et pratiques. En tout et pour tout, j'en ai trouvé une seule qui date du 14 décembre [1969], dans laquelle j'expose des idées sur l'art, sur l'exposition et sur la politique [FIG 3.12]. Toutes les autres concernent des aspects pratiques de l'exposition. Point final. Donc, ça veut dire quelque chose.

L'autre chose qui ressort, c'est que sur un si court laps de temps – fin octobre [1969] jusqu'à février [1970] puisqu'après, tout était fini, il n'y avait plus qu'à attendre le mois d'avril [1970] pour ouvrir l'exposition – d'abord il n'y a pas eu tant de lettres – il faut dire que l'on se parlait par téléphone aussi – et le ton des lettres est toujours extrêmement calme. C'est d'autant plus curieux que – vous le savez mieux que moi, en tout cas aussi bien que moi – Seth Siegelau n'était pas franchement calme. On a toujours eu des relations, même épistolaires, qui étaient directes, rapides, et évidemment sans jamais de conflit. Ça aurait pu arriver mais ça n'est jamais arrivé. Voilà ce que je pense de cet échange de lettres. C'est sympathique de les relire mais ça ne m'apprend pas grand-chose sur les qualités de l'exposition. Sur les qualités de nos relations, oui.

Je parlais du court laps de temps qui



TABLE 3. 18 Paris IV.70, la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

s'est écoulé, non qui ressort de la correspondance mais qui ressort de la réalité, jusqu'à l'exposition. Tout de même, quand on pense que c'était une époque où, d'abord, je rencontre Seth Siegelaub, on se met d'accord, etc., je commence à inviter les artistes à participer à cette exposition mi-novembre [1969] et je leur demande benoitement de me renvoyer leur premier projet – puisque pour ceux qui ne savent pas... si vous voulez, je vous expliquerai le mécanisme – pour début décembre [1969]. Donc, je leur donne quinze jours. Tout de même, c'est large ! Ensuite, je leur renvoie à tous le projet de chacun et réciproquement. Moyennant quoi, ils ont à nouveau à peu près quinze jours, trois semaines pour me renvoyer leur projet définitif. Ils l'ont fait. C'est tout de même assez spectaculaire, surtout sachant en plus – enfin, évidemment, on le sait – que les échanges à l'époque se faisaient uniquement par voie postale. À mon avis, ça prouve qu'ils étaient intéressés. C'est déjà un bon point. Et puis, il y en a un qui était tellement pressé – mais c'est un autre sujet – qu'il m'envoyait des télégrammes. C'était On Kawara.

Alors maintenant, si on veut parler de la nature conceptuelle de l'exposition elle-même, voire même – parce que je vous ai

entendue – conceptuelle du point de vue des usages de l'écrit, je dirais qu'effectivement, déjà de demander à des artistes qu'ils vous envoient leurs projets pour une exposition, a priori on a l'impression que ça s'adresse plus à des artistes conceptuels qu'à des peintres de marine. Mais si on regarde la liste des gens qui ont été invités et qui ont participé, on peut aussi dire que, finalement, il ne manque que les peintres de marine... Ça aurait été possible ! Je ne nie pas qu'il y avait une inspiration. Non, ce sont les artistes invités et le climat de l'époque qui m'ont laissé penser que c'était jouable de demander aux gens quels seraient leurs projets. Mais ça ne voulait pas dire nécessairement que moi j'étais un conceptuel – évidemment pas, je ne suis pas artiste – ni que les artistes eux-mêmes l'étaient. Par contre, la finalité de la demande des projets – c'est-à-dire de tous les communiquer à chacun et réciproquement – pour que chacun puisse arrêter sa participation définitive ou qu'il s'en aille d'ailleurs, à mon sens, ça n'est pas conceptuel. C'est là que l'on retrouve cette invitation ou provocation à expérience. La deuxième étape était pour les mettre au pied du mur. C'est un bien grand mot – surtout que ça a l'air un peu autoritaire – mais il y avait une tentation ou



TABLE 3. 18 Paris IV.70, la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

une tentative de ma part. Car, en fait, ce que j'ai tenté de mettre en pratique dans cette exposition, comme dans d'autres occasions, c'est ce que j'ai appelé – et je ne suis pas le seul à avoir appelé ça comme ça – « la question de l'art ». C'est dans ce sens que les artistes étaient concrètement invités à réfléchir les uns sur les autres, à interagir, voire à se retirer. Voilà, la façon de poser la question de l'art: « Posez-la-vous à vous-même. »

**SARA MARTINETTI**

Michel, pourriez-vous revenir sur la contribution d'On Kawara comme un cas précis de réaction au dispositif en deux temps que vous proposez aux artistes ?

**MICHEL CLAURA**

Oui. Il a une particularité. D'abord, On Kawara – pour ceux qui ne le savent pas – n'écrivait pas. Quand il y avait de la correspondance à faire, c'était sa femme Hiroko qui écrivait. Mais dès qu'il se manifestait, c'était de manière artistique si je puis dire. La manière dont il a appréhendé l'exposition, c'est Hiroko qui me l'a dit, qui me l'a écrit. Il avait en tête les télégrammes avant de me les envoyer et il savait qu'ensuite il enverrait des cartes postales. Ça, je l'ai appris parce qu'elle me l'a dit.

Moi, je n'aurais pas deviné que c'était un coup monté depuis le premier jour. Quant aux télégrammes – pour ceux qui ne le savent pas, ils n'étaient pas particulièrement tristes. Le premier était « *I am not going to commit suicide, don't worry* », le second était « *I am not going to commit suicide, worry* » et le troisième était « *I am going to sleep, forget it* ». Le fait est que c'est comme ça qu'a commencé la quatrième partie de son œuvre – je ne sais pas si c'était la quatrième ou la cinquième – c'est-à-dire la série des télégrammes *I Am Still Alive*. Effectivement, l'année suivante j'ai reçu de tels télégrammes, ce qui m'a tout de même rassuré. Puisque vous me parlez d'On Kawara, je vais en parler encore deux minutes. À l'époque, j'étais un peu interloqué puisqu'après tout, les télégrammes... Peut-être que j'étais très naïf mais je voulais être sûr qu'ils étaient faits pour être communiqués parce que c'était très personnel. C'est à cette occasion-là que j'ai appris tout ça, toute l'idée, par sa femme Hiroko. Elle m'a dit notamment la chose suivante. Le quatrième télégramme que je n'ai pas reçu parce qu'il ne l'a pas envoyé – mais c'est sa femme qui me l'a écrit – stipulait: « *The best way to commit suicide is to confirm oneself moment by moment that he was not born* ». Voilà, ça

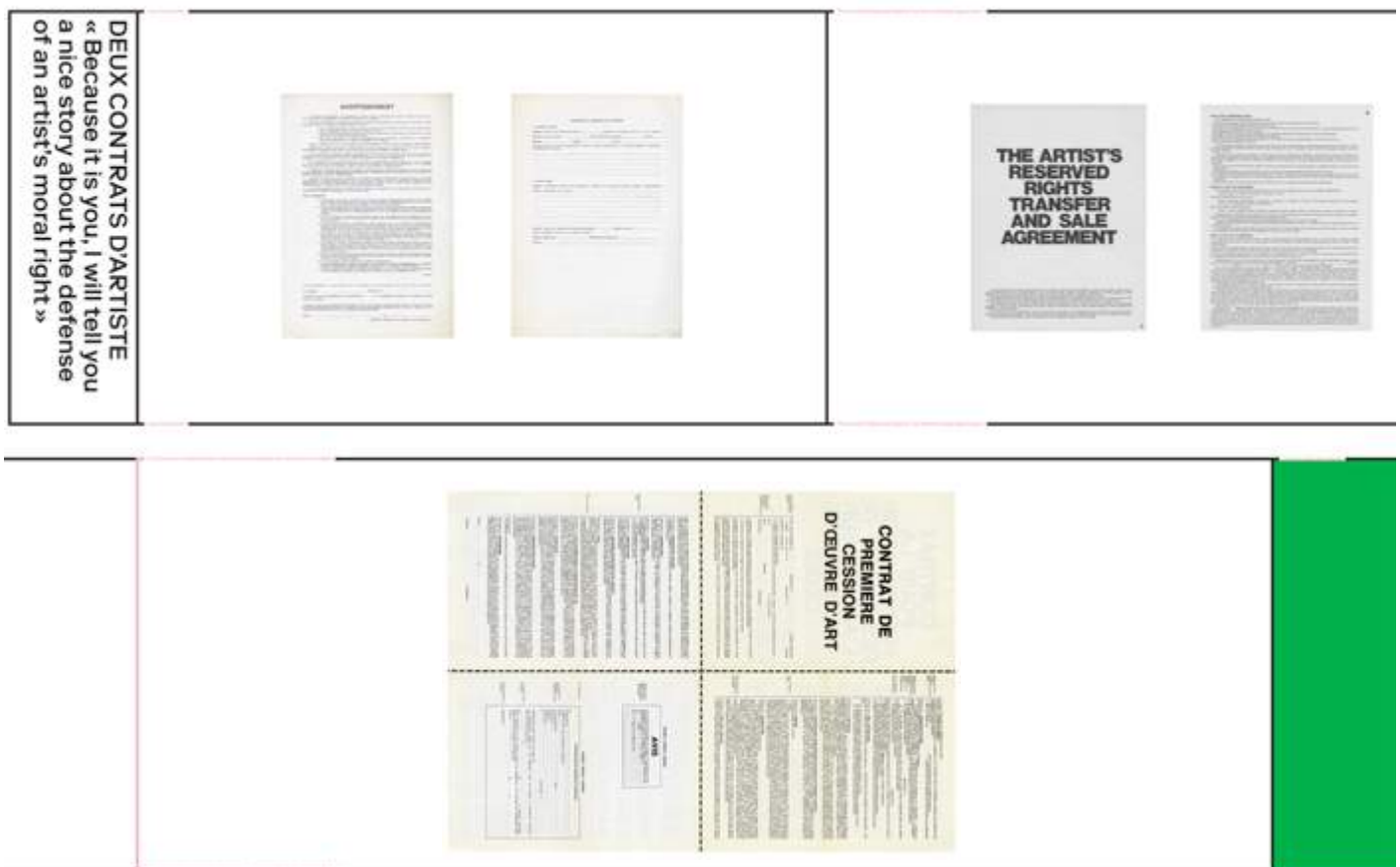


TABLE 4. Deux contrats d'artiste, « *I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right* »

c'est un quatrième télégramme qui n'existe pas et donc qui n'a pas été exposé non plus. C'est un scoop, attention! Il a cinquante ans mais c'est un scoop! Voilà. On en reste là?

SARA MARTINETTI

J'ai une question supplémentaire par rapport aux artistes qui ont refusé de participer.

MICHEL CLAUURA

Oui. Il y en a qui ont refusé.

SARA MARTINETTI

Pour différents motifs.

MICHEL CLAUURA

Ah oui, différents motifs. Art & Language, je crois que c'était parce qu'ils ne voulaient pas participer à une exposition d'art conceptuel, ce qui était assez cocasse venant d'eux. Ça faisait partie justement des gens qui ne voulaient pas se reconnaître comme des artistes conceptuels. Carl Andre, c'était un peu pour la même raison mais lui avait raison. S'il avait peur qu'on le confonde avec un artiste conceptuel, en soi, il avait tort parce que je ne sais pas comment on aurait pu faire la confusion. Mais qu'il n'ait pas eu envie de se mélanger avec ces gens-là, pourquoi pas?

Encore une fois, c'est une erreur de perception – même Carl Andre peut se tromper. Ça n'était pas une exposition d'artistes conceptuels. Il y en avait, c'est tout. Hanne Darboven, elle a participé au premier projet, et puis au deuxième elle a disparu. Alors je crois qu'un ami commun – dont je ne citerai pas le nom, d'autant plus qu'il est décédé récemment – est intervenu pour lui dire: « Laisse tomber ce con ». Je crois. En tout cas, c'est ce qu'on m'a dit. C'est pour ça qu'elle n'est pas venue.

J'ai oublié quelqu'un! Kosuth. Kosuth, il aurait bien aimé venir mais c'est moi qui l'ai mis dehors. Enfin, je vais la faire courte. À l'époque, c'est-à-dire au mois d'octobre ou au mois de septembre 1969, il avait commis un article dans *Studio International* qui s'appelait « Art after Philosophy ». Très intéressant. Cet article était absolument scandaleux, non pas parce qu'il trimalait des idées philosophiques à la mords-moi-le-doigt, mais parce que surtout l'objectif principal était de débiter ses copains. Peter Townsend, qui était le directeur de *Studio International* et à qui j'avais dit que cet article était un scandale, m'a dit: « Mais il faut absolument que tu répondes! » Donc j'ai répondu. Entre temps, Kosuth était invité à *18 Paris IV.70* et





TABLE 4. Deux contrats d'artiste, « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »

puis arrive le deuxième ou premier projet – enfin, je ne sais plus, peu importe. Après cet échange par *Studio International* interposé, il m'envoie son projet définitif pour l'exposition avec une lettre d'insultes. Ce que j'ai tout à fait admis, sauf que j'ai tout de même répondu en disant que ce n'était pas une fête de charité et que je ne pourrais pas, à sa place, accepter d'exposer dans une exposition organisée par un tel connard. Donc je l'ai foutu dehors, ce qui n'a pas plu du tout à ses collègues artistes. Enfin, à la plupart. Seth m'a dit: « Tu as bien fait mais tu n'aurais pas dû le virer. » Ben oui, voilà. Je crois avoir fait le tour.

Ah non, il y a Joseph Beuys aussi. Lui ne m'a jamais répondu. La seule fois qu'il m'a répondu, c'est... Par conscience professionnelle, j'ai envoyé tout à tout le monde, y compris à lui qui ne répondait pas. Il a reçu une copie de ma lettre à Joseph Kosuth lui disant que je l'avais assez vu. C'est la seule fois où il m'a répondu en disant: « Je crois que vous vous êtes trompé de Joseph. » Enfin, c'est ce qu'on m'a dit, parce que c'était en allemand.

[TABLE 4]

SARA MARTINETTI  
Très bien. Alors passons à la quatrième

thématique, le contrat d'artiste. Michel, dont le métier principal est d'être avocat...

MICHEL CLaura  
Ah oui. Oui, oui.

SARA MARTINETTI  
Michel a, dans sa carrière artistique, été amené par deux fois à travailler sur des contrats d'artiste. Dès 1967, Michel a participé aux différentes étapes de ce qui s'est formalisé en 1972 comme l'« Avertissement » de Daniel Buren [FIG 4.3] et, en 1971, Michel a été sollicité par Seth Siegelau pour traduire et adapter en français *The Artist's Reserved Right Transfer and Sale Agreement* [FIG 4.1]. C'est Herman Daled qui a assuré la publication de la version française. Au regard de la multiplication des contrats dans les années 1960, la question se pose de savoir si les artistes n'étaient pas devenus un peu procéduriers. Michel, dans quelle mesure ces deux contrats remettaient en question les catégories du droit et comment cet écrit typique était-il utilisé de manière politique par Buren et par les artistes?

MICHEL CLaura  
Quand Seth Siegelau m'a demandé de

m'occuper de la version française du contrat qu'il avait fait avec Bob Projansky à New York, effectivement, c'est parce qu'il savait que j'étais avocat et que j'avais déjà travaillé avec Daniel sur son « certificat », qui était en train de devenir son « Avertissement ». En plus, je n'étais pas cher. Évidemment, c'était gratuit.

Cela dit, puisque vous voulez que je les compare, ces deux contrats sont très différents l'un de l'autre. Celui de Siegelaub, d'abord, est inspiré par le droit américain – ça me semble évident et normal – et il a pour objet principal de protéger les intérêts des artistes dans un environnement juridique où le possédant a tous les droits. Bon. En ce qui concerne le cas de Daniel, son contrat est beaucoup plus spécifique et d'usage restreint, puisqu'à vrai dire, c'est fait pour lui. Ce n'est pas fait pour les autres. C'est une adaptation *pro domo* du droit tel qu'il existe chez nous. Cette utilisation faite du droit français est en vue d'une cohérence – je pèse mes mots – avec les théories politiques et esthétiques qu'il soutient lui-même. Pour être plus précis, pour faire ce lien entre la théorie esthétique et l'adaptation au droit ou le droit adapté à la théorie esthétique, on constate que c'est un certificat d'acquisition – je parle toujours de celui de Daniel, n'est-ce pas – et d'authenticité. Pourtant, il n'est signé que par l'acquéreur. C'est tout de même un peu troublant. Ensuite, qu'est-ce qu'il fait principalement ? C'est de tirer au maximum le droit moral dans sa conséquence la plus absolue, c'est-à-dire que si le détenteur contrevient aux règles très contraignantes auxquelles il s'est obligé lui-même en signant le certificat, dans l'usage de l'œuvre qu'il a achetée et y compris au moment de sa revente, la sanction est qu'il n'aura plus le droit de dire qu'il s'agit d'une œuvre de Daniel Buren. C'est pour ça que je dis que c'est aller au bout du droit moral. En gros, l'acquéreur n'a pas le droit de bouger. Après tout, il a le droit de faire ce qu'il veut et il peut garder le papier ou les toiles ou je ne sais quoi, sauf qu'il ne pourra plus dire que c'est de Daniel Buren. Voilà. Une autre particularité – pas particularité, mais c'est toujours une adaptation du droit positif français, du droit réel français – est qu'il a aussi prévu un droit de suite mais, curieusement pour ce droit de suite, il va en-deçà du droit puisqu'il n'entre en jeu qu'après le décès de l'artiste. Le droit d'auteur français s'applique, à cet égard, du vivant de l'artiste.

En ce qui concerne le contrat de Seth Siegelaub/Bob Projansky, à l'inverse, sa

principale préoccupation est justement d'attribuer un droit de suite à l'artiste en cas de revente de l'œuvre. Ce qui se justifie tout à fait parce qu'en tout cas à l'époque ça n'existait absolument pas aux États-Unis. Il n'y avait aucun droit de suite. Depuis, ils ont fait des progrès, peut-être grâce au contrat d'ailleurs. C'est presque simultanément – très peu d'années après – que les États-Unis se sont mis à introduire un droit de suite. C'était la principale préoccupation de Siegelaub et Projansky. En revanche, le droit moral est à peine touché et il a une particularité : il ne peut s'exercer que du vivant de l'artiste. Donc, évidemment que c'est bien inférieur comme protection à ce que l'on a chez nous.

Alors, vous voulez que je déblatère un tout petit peu ? En le relisant, il y a des choses qui m'ont étonné dans le contrat de Siegelaub/Projansky. Indépendamment du contrat, vous avez tout un mode d'emploi qui a été rédigé par Seth Siegelaub. C'est de la formation accélérée pour les artistes qui n'y connaissent rien, pour leur expliquer comment ça peut fonctionner. Ça part d'un bon sentiment mais il y a des choses qui sont tout de même assez poilantes. Par exemple, il vient dire qu'il entend que les artistes pourraient craindre de se fâcher avec un acquéreur parce qu'ils lui demanderaient de signer le contrat et la réponse du rédacteur est : « Eh bien écoute, fais-lui signer et comme ça tu sauras où sont tes amis. » Bon, ça aide vachement ! Deuxième bizarrerie, en réponse à l'artiste qui aurait peur que l'acquéreur soit un peu réticent à partager son éventuelle plus-value ultérieure, il dit : « Vous n'avez qu'à indiquer un prix supérieur au prix payé, comme ça la plus-value sera moindre. » Bon, des idées bizarres comme ça. Il y en avait une troisième qui me faisait assez rire... Enfin, deux ça suffit, hein ?

SARA MARTINETTI

Il y a celle où vous disiez que finalement l'artiste devenait double créancier...

MICHEL CLaura

Ah oui, oui ! Elle est rigolote celle-là. C'est le cas de celui qui a réalisé une plus-value en revendant votre œuvre – vous, l'artiste – et qui a du mal à ressortir les sous. Et à ce moment-là, l'artiste lui dit : « Ce n'est pas grave, je te ferai crédit sur la prochaine. » Alors là, j'ai beaucoup de mal à suivre [rire]. Je crois qu'en réfléchissant bien, j'ai compris mais c'est écrit d'une manière étonnante. Bref.

Oui, attendez parce que j'ai encore d'autres choses à dire là-dessus. Vous savez, si je me laisse aller... Ah oui, vous vouliez parler de l'usage politique, c'est ça ? Eh bien, j'ai prévu une réponse. Je sais que les artistes, particulièrement américains, qui ont utilisé le contrat de Seth étaient effectivement politisés. J'en ai même connu qui revendiquaient le titre de travailleur mais, cela dit, je n'ai pas l'impression que le contrat de Siegelau soit vraiment un contrat de travail. Je ne mets pas en doute qu'il pouvait avoir une action politique et j'admets que de demander des comptes à un acquéreur de tableaux, surtout quand on a déjà du mal à les vendre, c'est effectivement en soi une attitude politique. Donc, soit, c'est politique. Maintenant, s'agissant de l'« Avertissement » de Daniel, quant à son usage politique, je ne sais pas parce que... Sauf si l'on accepte que son travail est politique, puisque l'« Avertissement », comme je l'ai dit, est en cohérence avec le travail... Donc, si le travail est politique, ça veut dire que l'« Avertissement » l'est aussi. Voilà, j'ai tout répondu.

#### [TABLE 5]

SARA MARTINETTI

Passons à la cinquième thématique, la Biennale de Paris de 1971. C'est par un point précis que nous allons entrer dans cette dense et complexe histoire. Michel va nous décrire comment il en est venu à en proposer une réforme, ou un renversement, je ne sais pas. Ma question est la suivante : Michel, pourriez-vous nous raconter comment cette affaire s'est déroulée et quels ont été les principaux points de discorde ?

MICHEL CLAURO

Eh bien, volontiers. Début octobre 1970, Georges Boudaille – qui était... je ne sais pas comment ça s'appelle... le chef opérationnel de la Biennale – a eu l'idée de réunir de jeunes critiques – je vous rappelle que c'était une biennale des jeunes – pour essayer de rajeunir la Biennale, pour lui donner une nouvelle impulsion et pour se rapprocher un peu plus de l'art tel qu'il se pratiquait à l'époque [FIG 5.3]. Il y avait une difficulté que l'on connaissait dès le départ : la Biennale étant internationale, les sections internationales étaient constituées avec des artistes choisis par des commissaires nationaux de chaque pays, sur lesquels, en fait, personne n'avait de contrôle. Ce qui était très bien mais il y

avait une légère contradiction entre le fait de vouloir donner un ou plusieurs thèmes à la Biennale et en même temps de devoir composer avec des gens qui venaient des quatre coins du monde et qui n'en avaient rien à faire. À juste titre sans doute, parce que si ça n'était pas ça que l'on faisait chez eux, ça n'était pas ça que l'on faisait chez eux. Bref, on savait qu'il y aurait une difficulté là, et d'ailleurs peut-être que j'en reparlerai si j'ai envie de dire du mal...

Il y a eu quelques réunions dont je n'ai pas beaucoup de souvenirs. Je crois que j'ai dû m'emmerder. Le jour est arrivé où Georges Boudaille a décidé que chacun donne par écrit quelle était son option pour la Biennale. Il y a eu trois options qui se sont dégagées et qui s'appelaient : « Art conceptuel », « Hyperréalisme » et « Environnement ». Je crois que j'ai oublié de vous dire que nous étions sept jeunes critiques. Il y avait trois thèmes qui se sont dégagés. Moi, j'avais une autre option, une autre proposition. C'était « Avant-garde », c'est-à-dire tout et n'importe quoi, y compris les options envisagées par les autres. Donc, je n'étais tout de même pas fermé ! Mon humble projet a été rejeté à la majorité absolue, soyons honnête. Donc, j'ai compris à ce moment-là que je pourrais peut-être partir. Et puis, finalement, d'abord je m'étais fait des amis et ensuite je me suis dit que peut-être ça allait bouger.

Le nouvel instant fatidique est que Georges Boudaille a dit ensuite à tout le monde, y compris à moi : « Bon ben maintenant, ça n'est pas le tout, il faut me donner les listes d'artistes » [FIG 5.4 ET 5.5]. Alors, ça en a décontenancé plus d'un et voilà que l'on se retrouve à cinq – c'est-à-dire Philippe Sers (ici présent mais je ne vous dirai pas où il est), Olivier Nanteau, Patrick d'Elme, Bernard Borgeaud et moi-même – à nous mettre d'accord sur un autre projet. Nous étions cinq sur sept. Notre projet consiste à refuser la sélection critique et à vouloir supprimer – c'étaient les termes que l'on avait utilisés – « le privilège habituel de l'avant-garde institutionnelle » [FIG 5.8]. À ce moment-là, notre projet consiste à proposer d'ouvrir la Biennale à tous les artistes qui voudront bien y participer. On va les inviter par voie de presse et par tous les autres moyens abordables. Ils sauront comme ça qu'ils sont conviés à participer à cette Biennale. Et, ma foi, il faudra aller vite car il n'y aura peut-être pas de la place pour tout le monde. S'agissant d'une biennale qui devait avoir lieu au Parc floral de



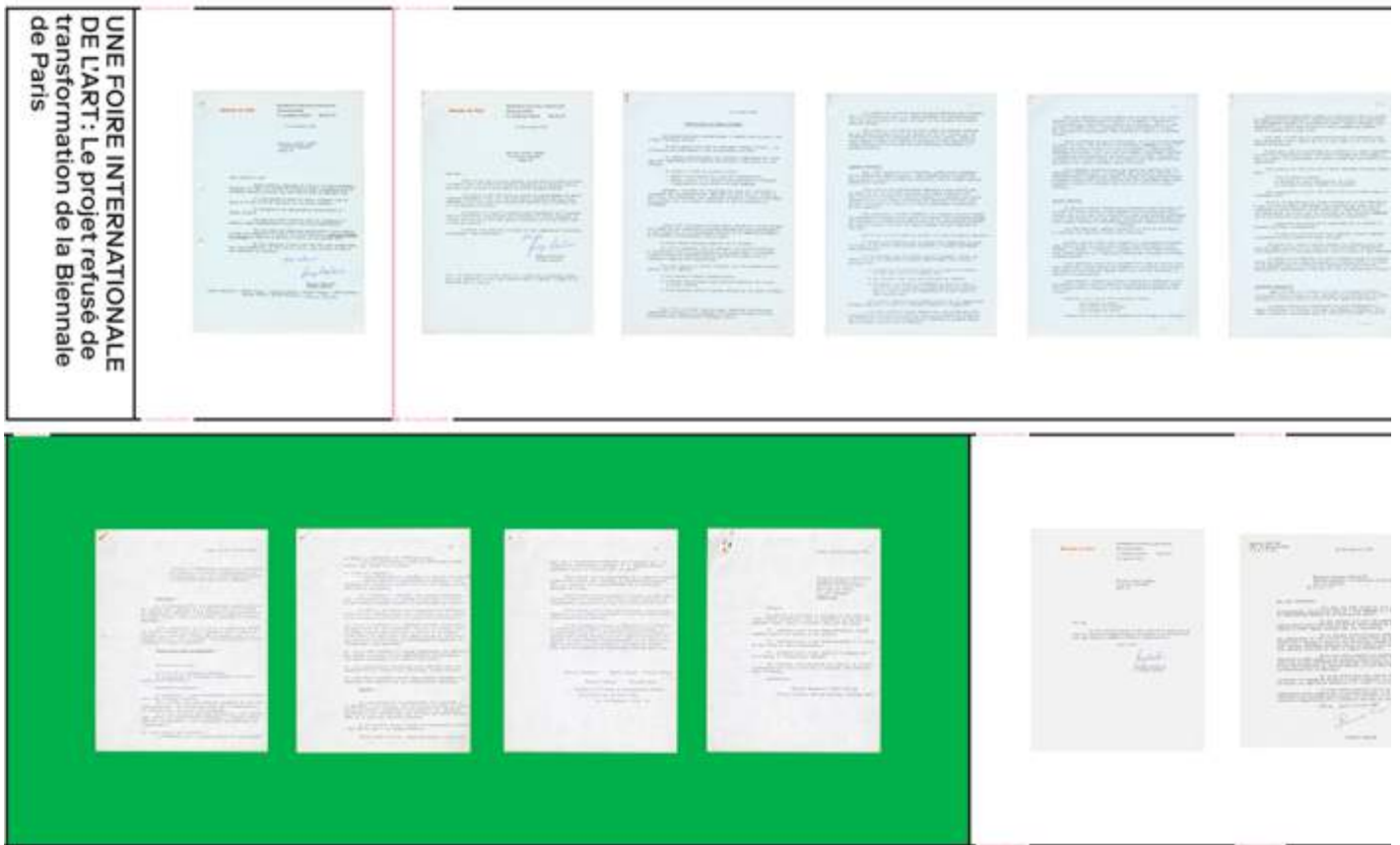


TABLE 5. Une foire internationale de l'art, le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

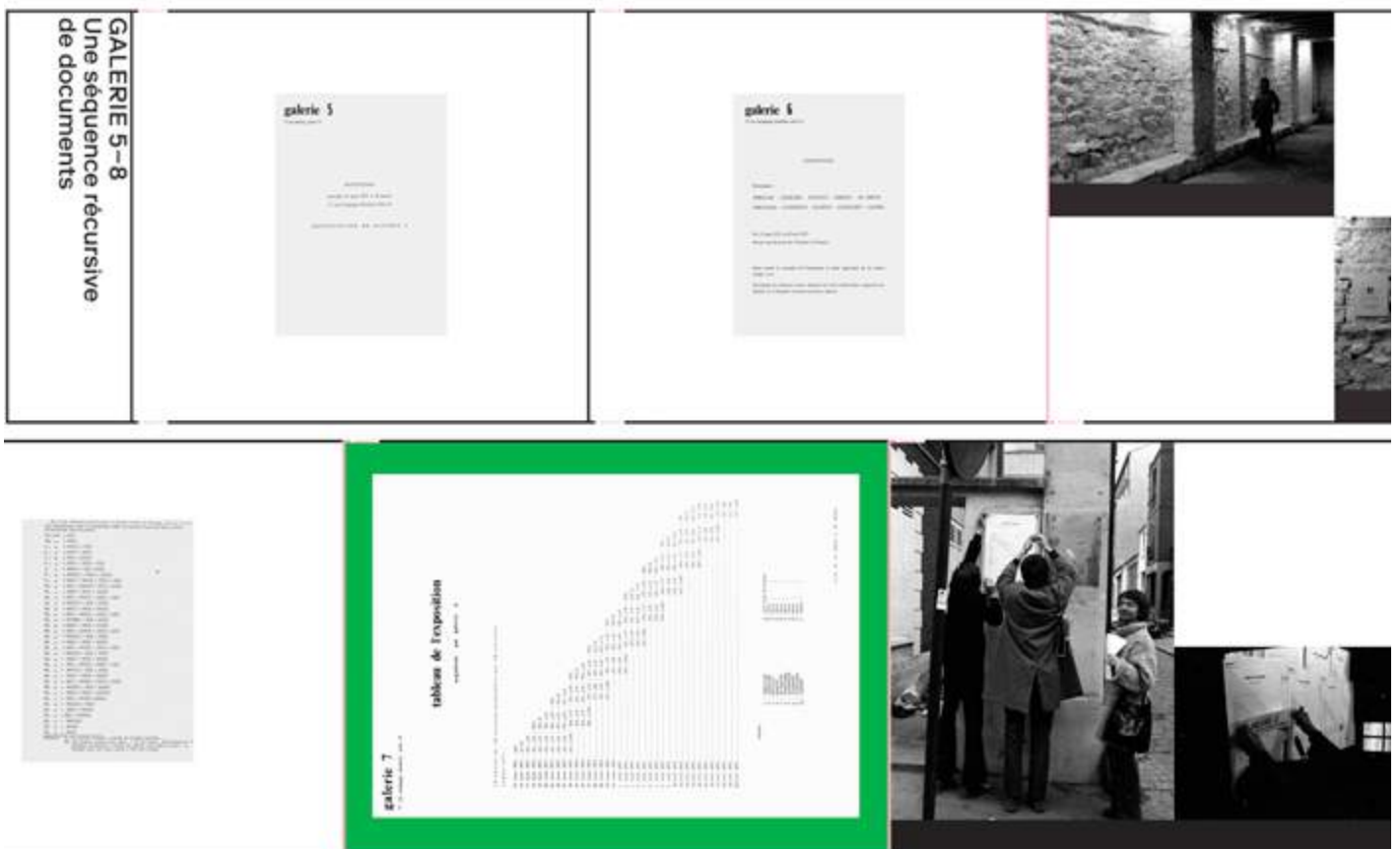
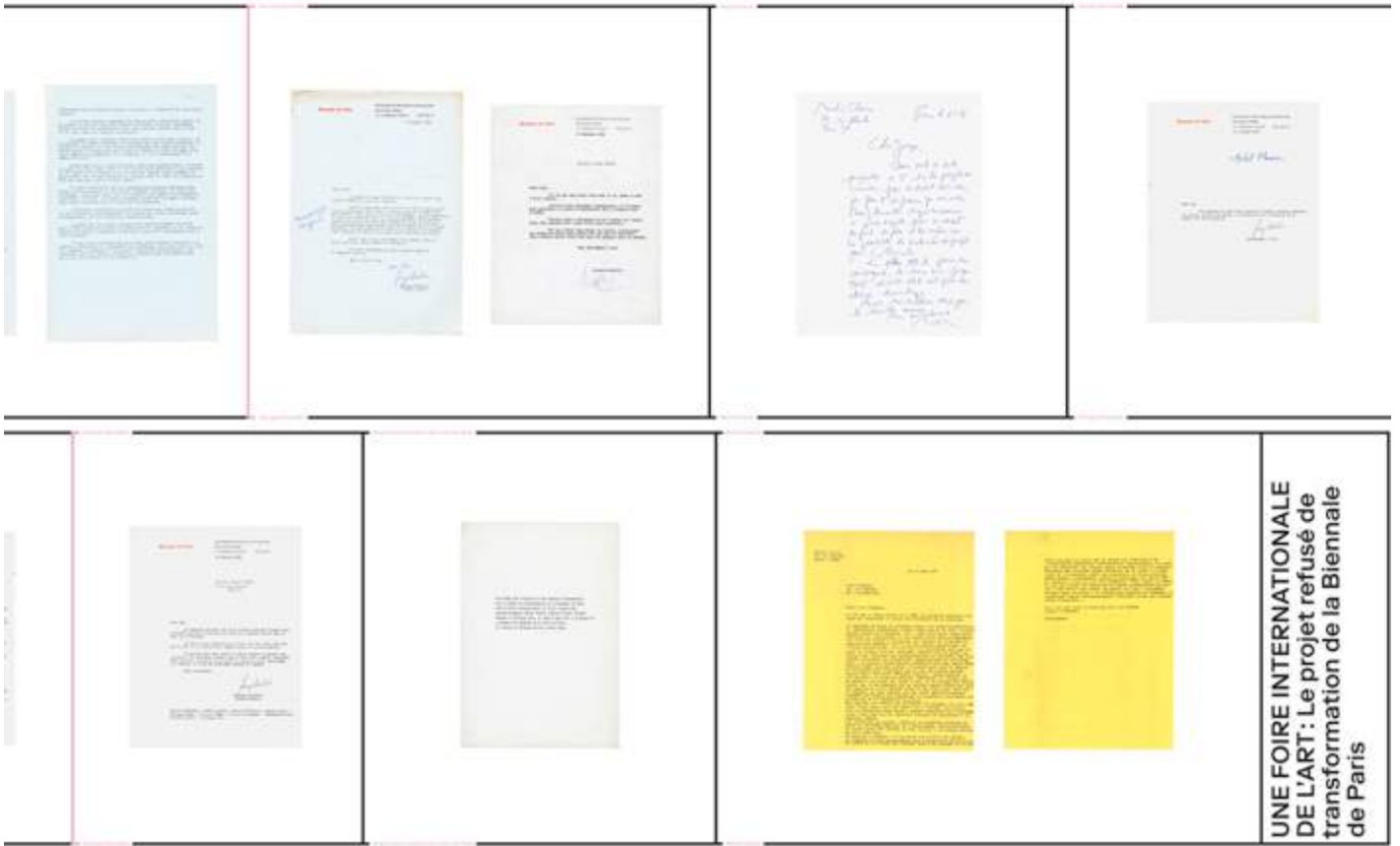
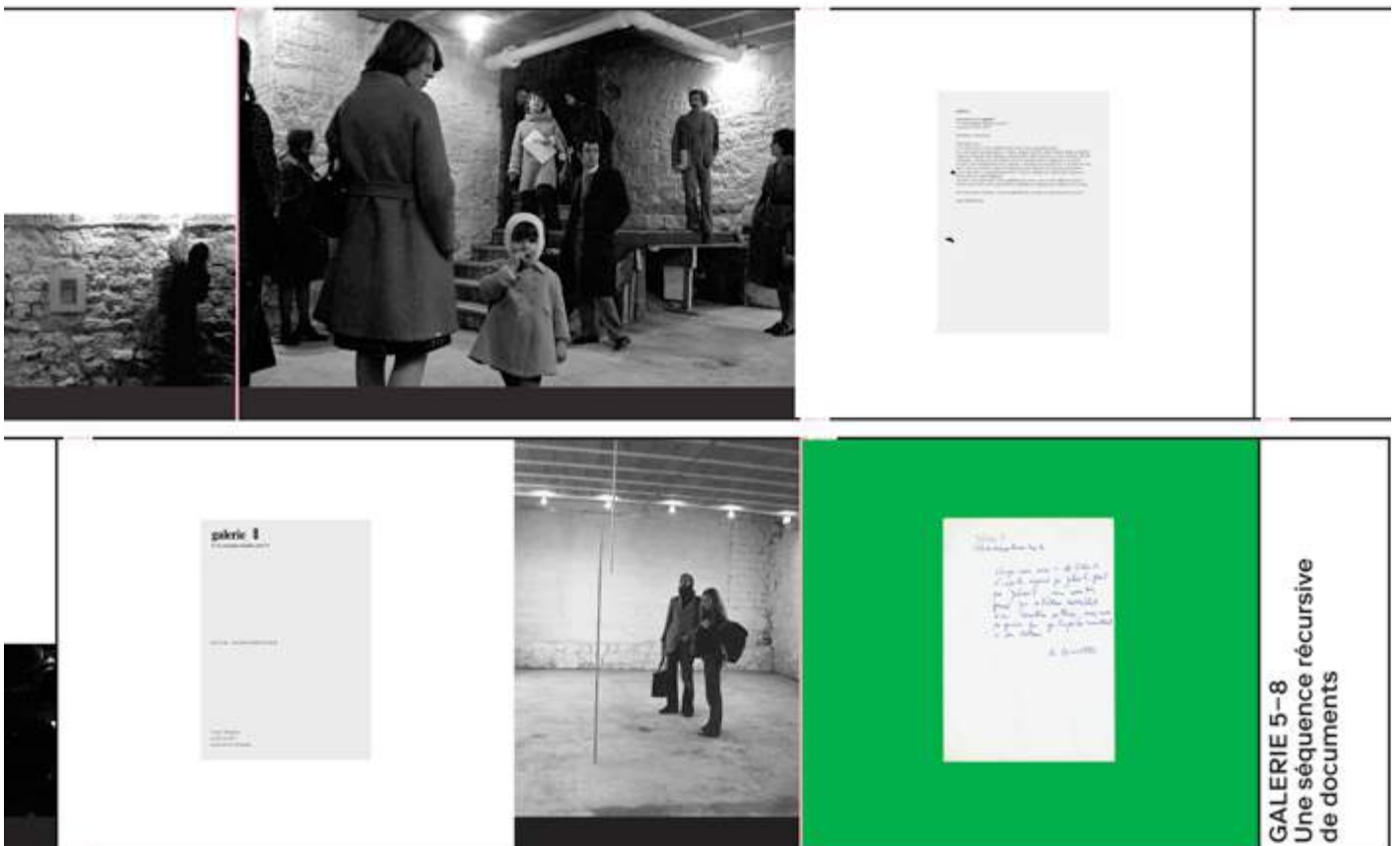


TABLE 6. Galerie 5-8, une séquence réursive de documents



UNE FOIRE INTERNATIONALE  
DE L'ART: Le projet refusé de  
transformation de la Biennale  
de Paris

TABLE 5. Une foire internationale de l'art, le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



GALERIE 5-8  
Une séquence réursive  
de documents

TABLE 6. Galerie 5-8, une séquence réursive de documents

Vincennes, on avait tout de même compté qu'il pourrait y avoir à peu près 10 000 participants. Ça pouvait être une grande exposition. Notre projet n'a pas franchement plu à Georges Boudaille, donc il l'a purement et simplement rejeté sans vouloir en discuter [FIG 5.9, 5.10 ET 5.11]. Comme on était un peu teigneux, on a écrit au conseil d'administration pour demander une réunion pour pouvoir en débattre. Évidemment, on s'est fait jeter. Moralité, la Biennale s'est faite sans nous – ce n'est pas grave. Georges Boudaille s'est débrouillé avec les deux gentils qui n'avaient pas voulu foutre son truc en l'air et il a pu facilement compléter l'effectif de son équipe fantôme. D'ailleurs, ça n'était pas compliqué d'attirer des vocations sur des thèmes aussi emballants que « Art conceptuel », « Hyperréalisme » et « Environnement »...

J'avais trois petites anecdotes et c'est là que je vais devenir méchant. Mais d'abord, ça c'est une anecdote sans en être une. Ce qui est cocasse, c'est que les fameux cinq critiques d'art qui s'étaient réunis pour, d'après Boudaille, « foutre la biennale en l'air » – mais pas du tout... – ont tous arrêté de faire de la critique d'art, mais alors très vite derrière ! C'est peut-être moi qui ai encore traîné le plus longtemps. Ça n'a pas été très long... C'est un point. Ensuite, juste un souvenir parce que j'ai des photos. Dans cette Biennale très sectorisée, il y avait une participation très importante du groupe qui s'appelait Supports/Surfaces. Je ne sais pas s'ils étaient inclus dans l'« Art conceptuel » ou l'« Hyperréalisme », ou peut-être qu'il y avait une section pompier qui m'a échappée... Je ne sais pas. Alors, c'est là que je ne vais pas être très gentil avec Boudaille mais il ne m'en voudra pas. Je reviens sur l'histoire des sections étrangères. On avait dit : « Ça va être difficile de leur demander des choses qui vont correspondre à ce que l'on a envie de faire nous. » Peut-être que c'était de l'humour – mais curieusement je ne devais pas avoir le sens de l'humour à l'époque et je ne l'ai toujours pas d'ailleurs... –, il avait dit : « Non mais, si ça ne nous plaît pas, on les mettra aux chiottes. » Ah bon, ça ne fait rire personne... Juste la dernière pour la route : ils ont envoyé leurs invitations et j'ai notamment une copie de la lettre d'invitation envoyée à « Madame Laurence Weiner » à New York. Néanmoins, il y a écrit « Cher Monsieur », comme ça il était sûr de ne pas faire de gaffe ! Voilà, ce sera tout pour lui

[Georges Boudaille]. Mais je l'aimais beaucoup, hein. Vous vous rendez compte sinon !

SARA MARTINETTI

Pourriez-vous revenir de manière plus synthétique sur votre rapport aux institutions ?

MICHEL CLaura

Euh... quoi, la gendarmerie ?

SARA MARTINETTI

Notamment.

MICHEL CLaura

J'ai de très bons rapports, certes un peu éloignés. Alors, si vous voulez, on va aller rapidement. Je n'ai jamais organisé quelque chose dans aucune institution. Peut-être ce soir, on peut appeler cela comme ça. J'ai présenté Ian Wilson une autre fois ici [en 2005]. Et puis, ma foi, c'est tout, sauf erreur. J'ai tout de même eu un troisième rapport avec cette institution qui mérite d'être noté. C'était lorsqu'en 1979, j'ai fait mon Seth Siegelaub et j'ai invité Ian Wilson à organiser une exposition. C'est Ian Wilson qui avait choisi les artistes – ou les œuvres d'ailleurs. À certains artistes invités, il faisait confiance et, pour d'autres, il préférait aller choisir lui-même ce qu'il voulait et il avait raison. Pour cette exposition-là, il m'est venu subitement une idée pour la financer. Dans tout ce que j'ai organisé, il a fallu trouver l'argent. Ça ne m'a jamais rien rapporté mais j'ai essayé que ça ne me coûte pas trop non plus. L'idée m'est venue de demander à Pontus Hulten si, par hasard, ça ne l'intéresserait pas d'acheter l'exposition. Ça c'est ce qu'on appelle un rapport avec l'institution ! Effectivement, je ne sais pas si ce genre d'expérience est fréquente. Je ne pense pas. Il a eu le toupet – et Jean-Hubert Martin l'a aidé – d'acheter pas toute l'exposition mais pratiquement huit artistes sur dix en blanc, dans un sac. C'est-à-dire qu'il connaissait les noms mais il ne savait pas du tout ce qu'il était en train d'acheter parce que je ne le savais pas non plus moi. Ce rapport-là avec l'institution a été très exceptionnel. Évidemment, je ne vais pas dire du mal de Pontus Hulten, certainement pas. Ni même de cette institution. Mais en dehors de ça, je n'ai jamais voulu organiser des choses dans des lieux institutionnels ou même dans des lieux consacrés à l'art. Ceux qui le savaient le savaient et ceux qui ne savaient pas le sauront.

## [TABLE 6]

SARA MARTINETTI

Maintenant, passons à la sixième thématique, qui concerne les galeries. Au début des années 1970, Daniel Buren, Michel Claura, François Guinochet, présent ce soir, Anka Ptaszkowska, et avec le soutien financier d'Herman Daled, également ici présent, ont ouvert une galerie idiosyncratique changeant de numéro à chaque présentation. Sur la table est présentée la séquence des invitations et des photographies relatives aux Galeries 5 à 8. Les usages de l'écrit sont assez remarquables dans leur manière de renverser les codes et de pousser jusqu'à leurs limites les propriétés du document. Premièrement, vous verrez qu'il y a une liberté de déclarer l'existence d'une galerie par un simple morceau de papier. Une galerie peut d'ailleurs se limiter à cet imprimé. Secondement, il y a la complexification de la linéarité d'une séquence de galeries par des effets d'enclassement et de redoublement. Michel, pourriez-vous revenir sur les enjeux de deux documents en particulier de la séquence ici présentée, la Galerie 7 [FIG 6.8] et la Galerie 8 alternative [FIG 6.13] ?

MICHEL CLaura

Oui, alors effectivement, je crois que... Enfin, il y a des témoins qui pourront dire que c'est moi qui ai eu l'idée de ne pas donner de nom à cette galerie et de simplement lui donner un numéro qui changerait à chaque fois qu'elle manifesterait son existence. Enfin, peu importe d'ailleurs. Il y avait une idée qui était de tendre vers l'infini tout de même. Ça n'était pas anodin. D'ailleurs, dès la Galerie 1, qui date du 1<sup>er</sup> juin 1972 et jusqu'à la dernière galerie d'avril 1976 (comme ça on le sait), on voit que la manifestation de son existence est vraiment au premier degré. La Galerie 1 consiste à dire que la prochaine galerie aura lieu le 28 juin [1972]. C'est un peu sommaire comme message. On va bientôt arriver à celle qui nous intéresse, la numéro 5. Entre temps il s'est passé 2, 3 et 4. Je ne vous redonnerai pas le détail des 2, 3 et 4, mais il ne s'est rien passé non plus. Enfin, il n'y a pas eu d'exposition. En fait oui, pourquoi ? Parce que... enfin, pas pourquoi... une galerie est supposée faire des expositions. Or, sur les trente-six galeries on constate qu'il y a eu vingt expositions. Les seize autres galeries étaient des annonces, des prises de position, des questionnements,

des invitations à aller voir ailleurs. Ce n'est effectivement pas vraiment un fonctionnement traditionnel de galerie. Par ailleurs, et d'aucuns dans cette salle sont bien placés pour le savoir, ça a été un véritable échec économique. Mais ça c'est moins original... Je pense qu'il y a bien d'autres galeries qui connaissent le même genre de problème.

La séquence 5 à 8, qui aurait pu être 5 à 7 d'ailleurs, est assez symptomatique des idées qui nous animaient et constitue en fait une présentation du programme, même si celui-ci n'est pas fait pour être suivi. Alors, comme je le disais, c'est à partir de la Galerie 5 que l'on a l'impression qu'il va se passer quelque chose. La Galerie 5 invite à venir voir la Galerie 6 [FIG 6.1 ET 6.2]. Au cours de la Galerie 6, il y a Anka qui lit un texte [FIG 6.5]. Je sais qu'il est sur la table mais si on veut comprendre l'histoire, il faut tout de même le lire. Il n'est pas long, je peux le lire ?

SARA MARTINETTI

Oui.

MICHEL CLaura

Il peut le lire ! « Détrompez-vous, cette exposition n'est pas différente des autres mais exactement pareille. Il y a dix artistes qui participent – Andre Cadere, Jacques Charlier, Alain Clément, Robert de Boeck, François Guinochet, Alain Roquet, Claude Rutault, Alain Sauerwein, Goran Trbuljak, Hiroshi Yokoyama – chacun avec dix travaux. Selon le système proposé, chaque jour un artiste, suivant l'ordre alphabétique de la légende, introduit une nouvelle pièce et au bout de trois jours enlève la première jusqu'à la disparition de la dernière des dix pièces du dernier artiste de la liste. » Tout le monde a suivi ? « L'exposition dure alors trente-sept jours et, chaque jour, chaque pièce exposée se trouve dans un contexte différent. Je répète, cette exposition n'est pas différente des autres, avec la seule différence que les artistes sont avertis qu'ils sont invités à se défendre et à apporter leur réponse à ce système. Pour des raisons évidentes, il serait souhaitable de se rendre à l'exposition tous les jours. »

Dans ce magma, vous aurez compris que le carton d'invitation à la Galerie 6 se réfère aux explications données par la Galerie 5. Attendez, que je ne me paume pas... Oui, la Galerie 5 a elle-même invité à la présentation de la Galerie 6. Mais maintenant on arrive à la Galerie 7 [FIG 6.8]. La Galerie 7, c'est





TABLE 7. Vitrine pour l'art actuel, vitrine, librairie, café, exposition, événement, et cætera

le tableau de l'exposition organisée par la Galerie 6. Elle date en fait du même jour que la présentation de la Galerie 6 par la Galerie 5. Voilà. Jusque-là c'est clair! Après avoir vu l'exposition – parce que j'ai tout de même vu l'exposition... je ne suis pas sûr d'y être allé tous les jours – j'ai eu une idée de faire une Galerie 8 qui aurait consisté en deux lignes que je peux lire parce que c'est encore plus court: « Lorsque nous avons vu le tableau de l'exposition organisée par Galerie 6 présenté par Galerie 7, nous avons bien pensé que ce tableau ressemblait à un cimetière militaire mais nous ne pensions pas que l'exposition ressemblerait à son tableau » [FIG 6.13]. En fait, cette idée de Galerie [8 alternative], je l'ai gardée pour moi, soit que j'étais timide, soit que j'avais peur que ce soit trop agressif. En fait, elle est devenue publique lorsqu'il y a eu une exposition ici [au Centre Pompidou], qui s'appelait *Les Promesses du passé*, en 2010. Enfin, j'ai juste eu le plaisir de la montrer, si j'ose dire.

On peut se demander pourquoi je parlais de cimetière militaire. Si vous voyez l'affiche de la Galerie 7, à mon avis vous comprendrez mais je peux tout de même vous l'expliquer. J'y vois, moi, comme un alignement de croix ou autres, toutes pareilles, sur une grande

étendue. C'est ça qui m'évoque le cimetière militaire. Il se trouve qu'en voyant l'exposition c'est effectivement le sentiment que j'ai eu. À la différence d'un cimetière, les morts changeaient de place tous les jours. En tout cas, pour en finir avec cette exposition, ça n'est pas sans rappeler un petit peu l'expérience de *18 Paris IV.70* puisqu'on demandait à nouveau aux artistes de jouer les uns contre les autres. Enfin, c'est une manière de s'exprimer. Si c'est intéressant, oh, je ne sais pas.

Il y a deux choses que je voulais dire pour finir avec cette galerie. Premièrement, autant que je m'en souviens – si certains ont meilleure mémoire que moi, ils n'ont qu'à le dire – je n'ai jamais proposé un artiste pour y exposer [dans les galeries]. En revanche, j'étais absolument d'accord avec tous ceux qui y ont exposé. Enfin, j'étais d'accord pour les exposer. De mémoire, je ne me souviens absolument pas d'avoir suggéré un nom. Si j'ai tort, on me le dira. Dernier point: en fait, la galerie continue parce qu'Anka [Ptaszkowska] et François Guinochet, de manière plus ou moins régulière, de temps en temps, nous sortent une nouvelle galerie. Donc l'affaire n'est pas terminée.



TABLE 7. Vitrine pour l'art actuel, vitrine, librairie, café, exposition, événement, et cætera

**[TABLE 7]**

**SARA MARTINETTI**

Passons à la septième thématique, Vitrine pour l'art actuel. En 1977, au 51 rue Quincampoix, proche du Centre Pompidou nouvellement sorti de terre, Michel Claura, Brigitte Niegel, Anka Ptaszkowska et d'autres ouvrent Vitrine pour l'art actuel, un lieu alternatif à la française. Différentes activités s'y concentrent: devanture, librairie, café, expositions, événements. Michel, pourriez-vous revenir sur l'idée de la devanture et de la librairie ?

**MICHEL CLAURA**

En 1976, on a arrêté la galerie faute de combattants et de munitions surtout. Il n'y avait aucune raison que ça continue parce que c'était un bide. Donc, après ce succès financier, il a fallu absolument que l'on trouve une autre idée aussi rentable. Et comme le Centre Beaubourg – on l'appelait encore vraiment comme ça, même « Beaubourg » ; bon, je crois que ça se dit comme ça encore aujourd'hui... enfin, on a moins de difficulté à dire « Centre Pompidou » aujourd'hui ; à l'époque, ça nous écorchait un peu les lèvres... – avait ouvert, en toute modestie,

on s'est dit que l'on allait entamer une activité qui serait complémentaire à la leur. Allez vas-y ! Et cette activité complémentaire, ce devait être de présenter en vitrine – d'où le nom – et en diapositives, en photos, les expositions ayant lieu en même temps dans le monde entier dans toutes sortes de galeries et musées [FIG 7.1, 7.2, 7.3, 7.4 ET 7.6]. C'était l'idée d'une espèce de centre d'information, avec projection sur la vitrine. Ça c'était l'idée de départ qu'on a fait circuler et on n'a eu que des retours extrêmement positifs. Je parle des galeries et musées étrangers qui ont trouvé ça vachement bien. Et ensuite, en même temps, on a eu l'idée de faire une librairie de livres d'artiste [FIG 7.5, 7.8, 7.9 ET 7.10]. C'était pour faire de l'information et aussi parce que ça m'intéressait personnellement. Moyennant quoi on a trouvé un local, 51 rue Quincampoix – c'est en face – qui était une ancienne mûrissierie de bananes. Notre place était toute trouvée. Comme c'était encore un peu grand malgré la vitrine et la librairie, on a dit: « Et puis tant que l'on y est, on va aussi faire un café-restaurant » [FIG 7.10 ET 7.11]. Effectivement, dans les premiers temps on avait un chef en plus ! On a ouvert, on a reçu des diapositives. Très vite, ça été le bide complet – je

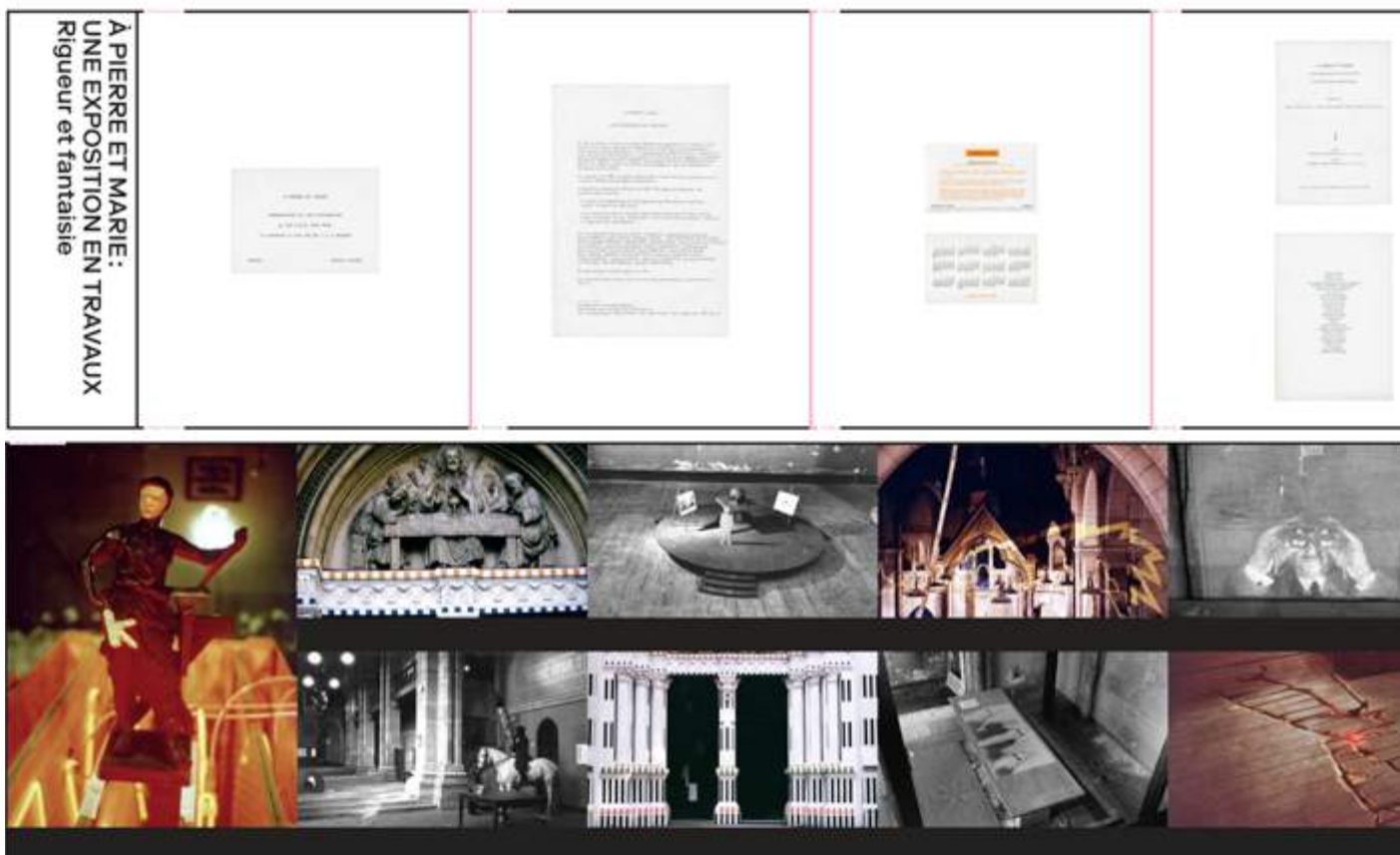


TABLE 8. À *Pierre et Marie*: une exposition en travaux, rigueur et fantaisie

parle de la vitrine – car soit les gens, quand on leur a demandé de souscrire – parce qu'il fallait tout de même payer un petit peu... L'abonnement était très modeste, peut-être trop d'ailleurs. C'est peut-être pour ça que ça ne les a pas intéressés. Enfin bref, les musées et galeries étrangers n'ont pas tellement répondu à l'appel malgré leur enthousiasme préalable. Et qui plus est, même ceux qui ont payé ont oublié rapidement d'envoyer les photos. Donc ça nous faisait une vitrine un peu pauvre. C'est dommage. Ce projet était bien. Nous avons certainement manqué de persistance, d'acharnement. Je dis « on »... Ça n'était pas moi personnellement mais je ne suis pas là pour critiquer les autres. Enfin si, j'aime bien...

Quoiqu'il en soit, la vitrine n'a pas marché. La librairie a bien marché, en ce sens qu'il y avait beaucoup de gens qui venaient pour lire les livres. Il y en avait pas mal qui partaient en les volant et il y en avait même certains qui les payaient. Incroyable! Donc, ça n'était pas non plus terrible. Et au final, le café n'a peut-être pas été géré de manière parfaite. L'aventure a duré jusqu'en 1982, mais vraiment à bout de souffle.

J'avais autre chose à dire sur la question? Ah oui, oui. J'ai oublié de dire que l'on a fait

d'autres choses intéressantes. Intéressantes ou pas, mais on a tout de même fait des expositions dans cet endroit. Je ne me souviens plus de qui mais on en a fait plusieurs. On a fait une projection de film, qui était le film *The Foreigner* d'un dénommé Amos Poe, qui était un film de l'avant-garde américaine. Enfin, c'était surtout un hommage à *À bout de souffle* avec une charmante actrice qui s'appelait Debbie Harry, autrement connue sous le nom de Blondie. C'était une soirée à succès. L'autre soirée à succès est lorsque l'on a fait un concert avec ce groupe qui s'appelait The Theoretical Girls [FIG 7.12]. Dans ce dernier, il y avait notamment un artiste qui s'appelle Jeff Lohn et puis un autre qui s'appelait Glenn Branca, qui a aussi fait sa carrière après en guitariste. Ça a été un gros succès et c'était vraiment bien ce concert. C'étaient des gens qui nous avaient été envoyés par Dan Graham. Je suppose que ceux qui connaissent Dan Graham savent qu'avant d'être artiste, ou en même temps qu'il était artiste, il était aussi critique de rock. Bon, ça suffit, non?

SARA MARTINETTI

Oui.





TABLE 8. À Pierre et Marie : une exposition en travaux, rigueur et fantaisie

MICHEL CLAURA

Je ne sais pas mais il y a une question de temps à respecter aussi.

SARA MARTINETTI

On est parfait. Après la discussion, nous avons préparé un mix de The Theoretical Girls pour rappeler ce concert...

MICHEL CLAURA

Ah chouette, on va pouvoir danser.

[TABLE 8]

SARA MARTINETTI

Passons à la dernière et huitième thématique. À Pierre et Marie. Une exposition en travaux a été organisée par Daniel Buren, Michel Claura, Jean-Hubert Martin, Sarkis, Selman Selvi [FIG 8.4], puis par Philippe Cazal, Jacqueline Dauriac, Gilles Mahé, Nadine Moëc, Felice Varini et Bertrand Wicquart [FIG 8.10]. L'espace-temps de cette exposition s'avère tout à fait unique. L'espace d'abord: une église désacralisée rue d'Ulm appartenant à l'Institut Curie et vouée à la démolition. C'est le collectionneur Bob Calle qui en avait proposé les clés à Sarkis pour éviter que l'église ne soit squattée.

La temporalité ensuite: deux années complètes. Michel, pourriez-vous décrire le processus de cette exposition ?

MICHEL CLAURA

Donc, l'origine, vous l'avez dite. Je la rappelle tout de même rapidement: c'est Bob Calle, directeur de l'Institut Curie et collectionneur d'art. L'Institut Curie était propriétaire de cette église parce qu'il l'avait achetée pour la démolir et agrandir l'hôpital qui était juste à côté et qui l'est encore. Il y avait l'église et aussi une maison dans la cour. Bref, il a souvent prêté ça à des artistes pour y faire leur atelier ou que sais-je – en tout cas, dans l'atelier qui était dans le jardin; l'église, je ne sais pas ce qu'il en a fait. Si, il y a eu Miquel Barceló, qui à un moment est venu, il me semble. Enfin je n'en sais rien, je n'étais pas là et peu importe. Par contre, ce qui m'intéresse, c'est qu'un jour il l'a proposée à Sarkis et que Sarkis, premièrement, n'avait pas envie de faire une exposition personnelle et, deuxièmement, n'avait pas non plus envie de faire ça tout seul – ce qui est un peu redondant. Ça veut dire qu'il avait envie de réaliser quelque chose avec d'autres personnes que lui-même. C'est comme ça que l'on en a parlé. Il en a parlé à trois autres personnes:



Selman [Selvi], Daniel Buren et Jean-Hubert Martin. Je ne sais pas dans quel ordre. Tout le monde a marché là-dedans. La première idée qui est apparue c'est que, puisque c'est un endroit qui doit être démolì, il faudrait l'occuper jusqu'à la démolition, de telle sorte que ce serait une exposition dont on sait quand elle commence mais dont on ne sait pas quand elle se finira. Deuxièmement, puisque c'est une exposition à durée indéterminée, les artistes seraient invités à y revenir aussi souvent qu'ils le voudront pour faire autre chose, s'en aller, compléter ce qu'ils ont fait, se foutre les uns sur les autres ou que sais-je. Bref, c'était une exposition « en travaux ». Ah, ah ! Dernier point, évidemment, la liste des artistes invités ne serait pas close. Elle serait ouverte jusqu'à la fin parce que l'on ne voulait pas créer une chapelle dans l'église. Donc, voilà comment ça a démarré. Après ça, qu'est-ce que je peux dire ?

Pour moi – et je ne crois pas être le seul – elle a vraiment commencé le 27 juin 1982 [FIG 8.1]. Qu'est-ce qu'il s'est passé ce jour-là ? Eh bien, on a invité les populations à venir voir l'église avant travaux, autrement dit, voir l'église avant que l'on ne commence à faire venir les artistes et les démolisseurs éventuellement. Pour moi, faire visiter ce lieu avant que l'on intervienne était d'autant plus normal et intéressant que ça n'était pas un lieu habituel. Je ne vois pas tellement l'intérêt de venir visiter quatre murs blancs avant de savoir si on va mettre quelque chose dessus... Donc, ça laissait le loisir à tout le monde, que ce soit aux artistes ou même aux spectateurs, d'imaginer ce qu'ils pourraient faire de cette église. C'est pour ça que moi j'ai toujours considéré que l'exposition avait commencé avant le premier jour. Ça n'est pas comme la galerie, qui a commencé à la septième. Là, ça a commencé avant le premier jour, c'est-à-dire le jour où on a présenté le lieu, sans compter qu'évidemment le lieu avait une importance.

Sinon, la manière dont ça s'est déroulé sur une durée tout de même exceptionnellement longue – ça fait deux ans – et avec un nombre d'artistes important – puisqu'il y en a eu soixante-dix au total, en plus avec deux équipes d'organiseurs, 2 x 5... Vous imaginez le nombre d'occasions pour s'engueuler et faire des crises de nerf ! Il n'y en a pas eu une seule. En tout cas, personne ne m'en a jamais parlé et je n'en ai jamais été témoin. Non mais je suis sûr et ça c'est remarquable. D'une certaine manière, je ne

veux pas dire que c'est grâce à moi. Tout ce à quoi j'ai touché s'est toujours passé gentiment et sans conflit. Mais en l'occurrence, c'est assez spectaculaire : deux ans d'affilé avec soixante-dix artistes qui travaillent plus ou moins ensemble, les uns sur les autres puisqu'ils sont en confrontation. C'est ça qui était intéressant à l'église : on ne venait pas simplement pour poser son chapeau. Que tout ça se soit passé de cette manière, c'est remarquable. Merci à eux.

Qu'est-ce-que je vais vous dire pour finir ? Attention, attention ! Alors c'est juste pour revenir un peu sur les idées qui reviennent de manière assez lancinante de ma part. L'objet de l'exposition *À Pierre et Marie* était bien d'inviter des artistes pour qu'ils viennent et participent activement à l'entreprise. Bon, alors évidemment, je me souviens très bien que ça me rappelle un petit peu la rue Mouffetard et Seth Siegelaub. Ça me rappelle beaucoup de choses car ça a toujours été mon dada d'essayer de faire en sorte que les artistes ne soient pas simplement convoqués, comme je le disais il y a deux minutes, pour accrocher leur chapeau. Pour moi, l'idée est la confrontation des uns aux autres. La confrontation, bien sûr, c'est le débat et pas le conflit. L'absence de conflit, je viens d'en parler. Là, dans l'église de la rue d'Ulm, le débat, beaucoup plus que dans d'autres expériences, avait lieu nécessairement immédiatement puisque chaque artiste qui venait pouvait constater l'état des lieux et agir en conséquence si ça l'intéressait. Si ça ne l'intéressait pas, c'était pareil. Il pouvait aussi faire ce qu'il voulait. Souvent ça ne les a pas intéressés mais ce n'est pas grave. Bon, ça suffit parce qu'après, c'est des louanges à mon égard mais je pense que tout le monde a compris que j'étais content de moi...

#### [QUESTIONS]

SARA MARTINETTI

Ouvrons les questions au public. Est-ce qu'il y a des questions dans la salle ?

MICHEL CLaura

Attention, hein ?

PREMIÈRE QUESTION DU PUBLIC

Merci infiniment. Une question toute bête : pourquoi est-ce que vous avez arrêté après ?

MICHEL CLaura

Oui. Non, ce n'est pas bête du tout. C'est

peut-être bête que j'aie arrêté mais ça n'est pas bête du tout de poser la question. J'ai une réponse assez simple. Oui, je pense que je peux dire d'abord que j'ai été de plus en plus occupé comme avocat et j'avais moins de temps pour flâner. Ça tombait peut-être bien parce qu'en parallèle, plus ça allait et moins ça m'intéressait de regarder ce qu'il se passait dans les musées et galeries. J'ai un peu beaucoup décroché. Donc manque de temps et manque d'intérêt... Si, effectivement, demain je retrouve l'intérêt, je retrouverai le temps aussi. Donc l'un n'est pas une excuse de l'autre. C'est parallèle.

SARA MARTINETTI  
D'autres questions ?

#### DEUXIÈME QUESTION DU PUBLIC

Bonsoir, merci beaucoup. Il semblerait que l'affiche derrière vous soit en rapport avec vous, puisque c'était dans l'intitulé de la conférence. Est-ce que vous pourriez la commenter ?

MICHEL CLAUURA  
C'est moi sous l'abat-jour, oui.

#### DEUXIÈME QUESTION DU PUBLIC (SUITE)

Oui. Et les fruits défendus, déguisés, etc. ? Enfin voilà...

MICHEL CLAUURA  
Oui, ça c'est embêtant parce que... Oui d'accord. La photo parle d'elle-même : c'est moi dans mes œuvres. Alors quant au titre... Écoutez, ça m'est arrivé comme une fulgurance. J'ai réfléchi mais pour vous l'expliquer... Je n'ai jamais accepté – et je pense que ça c'est vrai aujourd'hui – les faiseurs. Donc on va dire que c'est ça, l'allusion au fait que les fruits déguisés ne sont pas acceptés. Voilà. Quant aux quelques incursions dans un moment de l'art peu vêtu, d'abord, évidemment, c'est parce que je parle de code vestimentaire, etc. Tout ça c'est un peu lourd de l'expliquer. Sinon c'est très léger. Là je me réfère à ce dont je parle et à ce que j'ai vécu, c'est-à-dire une période où, effectivement, il n'y avait pas grand-chose à voir. C'est peut-être paradoxal car quand on est peu vêtu, on a tendance à penser qu'il y a beaucoup à voir. En fait, ça n'est peut-être pas faux non plus. « L'art peu vêtu », pour moi, fait allusion à l'art conceptuel, à l'art minimal, à ces choses-là. Vous voulez que je change d'affiche ?

SARA MARTINETTI  
D'autres questions ?

#### TROISIÈME QUESTION DU PUBLIC

Merci beaucoup. Vous nous avez expliqué comment vous avez... non pas comment vous avez commencé mais par quoi vous avez commencé. Vous ne nous avez pas dit qu'est-ce qui vous avait amené à l'art. Peut-être que vous êtes... enfin, je ne sais pas du tout d'où vous venez et si vous étiez baigné dans ce monde-là ou si vous avez... Enfin, comment est né cet attrait en fait ? Comment est-ce que vous avez eu envie d'y participer ?

MICHEL CLAUURA

J'ai une réponse. Je m'intéressais à l'art, curieusement, quand je n'étais pas très âgé. J'ai même commis un voyage en Espagne tout seul comme un grand pour étudier la peinture espagnole quand j'avais seize ans. Bon, c'était très agréable. Ça n'était pas un grand succès en termes de rapport écrit. Parce que c'étaient les bourses Zellidja, pour tout vous dire... Et puis j'avais des velléités d'écriture. Comme c'est un secret pour tout le monde, j'étais tout de même très proche de Daniel Buren et donc je savais ce qu'il faisait. C'est comme ça que j'ai démarré en 1966. J'ai commencé à écrire en 1967, lorsqu'ils ont commencé à travailler à quatre [avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni]. Pourquoi ? Parce qu'à l'époque – j'aurais peut-être du mal à l'expliquer aujourd'hui, j'avais l'impression que ce qu'ils faisaient c'était ce que j'avais l'intention de faire dans l'écriture. Donc je suis tombé directement en phase avec eux. Après, j'ai pris goût à la chose. Je ne me cache pas que si j'ai fait critique, c'était pour la défense et l'illustration des quatre zozos, ensuite c'est devenu Buren, puis j'ai parlé d'autre chose. C'était ça l'origine.

#### QUATRIÈME QUESTION DU PUBLIC

[HERMAN DALED]

Bonsoir, merci. Moi je profite de t'avoir là pour poser une question qui m'a toujours turlupiné. J'ai donc vécu l'époque que tu décris et une chose qui m'a toujours paru extraordinaire c'est que pendant longtemps on a toujours ignoré que tu étais le frère de Daniel [Buren]. Est-ce que dès le départ vous avez tout mis en place pour que cela ne se sache pas ? Pour certaines personnes c'était une évidence. Pour le grand public, on a mis des années à s'en rendre compte.

MICHEL CLAURA

Ah, mais je ne sais même pas si encore aujourd'hui on le sait. D'ailleurs, moi-même qui me pose la question depuis longtemps, j'ai décidé de faire une recherche de fraternité mais je n'ai pas encore les résultats. *[Rire]*

QUATRIÈME QUESTION DU PUBLIC (SUITE)  
[HERMAN DALED]

Tu ne réponds pas à ma question.

MICHEL CLAURA

C'était quoi la question ? Ah, comment ? *[Rire]* On ne peut pas être plus direct. Dès que j'ai la réponse, je te le dis. *[Rire]* Non, non, non. Bien sûr que l'on a fait exprès de ne pas être frères. C'est ça la question ? *[Rire]*

QUATRIÈME QUESTION DU PUBLIC (SUITE)  
[HERMAN DALED]

En tant que personnages publics, vous vous exposiez vous-mêmes. Nulle part et jamais à cette époque une relation a été faite que vous étiez frères. Ça n'est quand même pas rien !

MICHEL CLAURA

Ah oui, oui. Non, mais on a été longtemps beaux-frères. *[Rire]* Non, mais on ne pouvait pas... On n'a jamais été Gilbert & George.

CINQUIÈME QUESTION DU PUBLIC  
[MICA GHERGHESCU]

Moi j'avais peut-être une petite question par rapport à la réponse que vous avez formulée auparavant. C'est moi, c'est Mica *[Gherghescu]*, à votre gauche... gauche, gauche. Oui, voilà.

MICHEL CLAURA

Ah bonjour !

CINQUIÈME QUESTION DU PUBLIC (SUITE)  
[MICA GHERGHESCU]

Vous vous êtes prêté beaucoup au jeu de la recherche de Sara. Je voudrais revenir sur ce rapport à la recherche au cœur de cette soirée aussi. Quelle est votre interprétation, votre lecture de la défense et de l'illustration que Sara fait ce soir de votre travail ?

MICHEL CLAURA

C'est incroyable parce que je n'ai toujours pas compris pourquoi ça l'intéressait et elle me fait découvrir un monde que j'ignore complètement. Des gens qui peuvent s'intéresser à des choses comme ça, c'est formidable.

Enfin, c'est formidable... Il me faut un effort pour comprendre parce qu'effectivement, moi, je n'ai pas du tout la formation universitaire. J'ai fait un petit peu d'études mais ça n'a pas été long. Donc faire le chercheur, et en plus le chercheur sur un sujet comme celui-là, j'ai du mal à comprendre mais c'est très intéressant à suivre. D'ailleurs, elle m'apprend beaucoup de choses, si c'est ça que vous voulez savoir. Elle m'apprend beaucoup de choses. Grâce à elle, j'ai retrouvé des choses et j'ai bien l'intention d'en retrouver encore. Maintenant, dans quel but ? En ce qui me concerne, je n'en sais rien... Ça fait partie d'ailleurs de nos conversations. Peut-être que tout ça va se finir par je ne sais pas quoi, mais quelque chose de nouveau. Là, on est un peu en train de ressasser le passé et j'ai la prétention de croire que j'ai encore un avenir ! Alors que peut-être grâce à elle, il va arriver plus vite que prévu.

SIXIÈME QUESTION DU PUBLIC  
[BRIGITTE HERMANN]

Michel, je voulais te demander quelque chose. Tu as dit : « je n'ai jamais accepté les faiseurs » tout à l'heure. Donc, tu as des critères de discernement pour les artistes. Alors quels sont-ils ?

MICHEL CLAURA

Oh... Je constate que c'est vrai qu'il y a deux langages. D'un côté, on voit que souvent j'ai revendiqué l'absence de sélection ; donc n'importe qui peut venir et ils sont tous égaux. Mais en fait, ça c'était de la provocation car je n'ai jamais pensé que tout le monde était égal. Mais encore une fois, ça c'est une partie de ce que j'ai défendu. Effectivement, j'ai défendu que tout se valait, sauf les gens en rupture. Maintenant les faiseurs, je ne vais pas t'en faire la liste et, d'une certaine manière, par définition, elle n'est pas intéressante. Alors ça n'est pas par facilité mais je crois que cet article – qui n'est pas fondamental mais qui avait ce titre que j'ai beaucoup aimé, « Extrémisme et rupture » – donne bien l'idée de ce qui m'intéresse. Maintenant, si tu veux que je mette des noms derrière, peut-être que l'on n'en aurait pas pour la nuit mais je vais en oublier... Les critères ? Oh mais je n'ai pas de critères. Alors, autant je peux provoquer en disant que c'est n'importe quoi, autant je n'ai pas l'impression que j'ai des critères. Enfin, j'en ai peut-être sans le savoir. Le fait est que j'ai une certaine attirance pour les choses où il

n'y a pas grand-chose à voir. Ça peut être un critère quand je parle de l'art contemporain car je n'ai tout de même pas oublié que l'art a existé avant. Et il se passait des choses à l'époque! Ouh là là! Je suis désolé de ta déception. Non? Mais je sens qu'il va falloir que j'y réfléchisse.

MICHEL CLaura  
Merci beaucoup. Merci.

[Applaudissements]

Transcription de Nathalie Lautier

#### SEPTIÈME QUESTION DU PUBLIC

[JACQUES DONGUY]

Une toute petite question: parmi les artistes conceptuels des expos que tu as organisées, et que donc tu as cités, tu en as oublié un: Henry Flynt.

MICHEL CLaura

Pardon?

#### SEPTIÈME QUESTION DU PUBLIC (SUITE)

[JACQUES DONGUY]

Henry Flynt, « Concept Art », l'artiste Fluxus. Bien avant l'art conceptuel, années 1950 à peu près...

MICHEL CLaura

Mais euh... oui. J'ai attendu jusqu'à ce soir pour connaître son existence. Je vous l'avoue tout de suite. Alors à partir de là, je vais me renseigner.

#### SEPTIÈME QUESTION DU PUBLIC (SUITE)

[JACQUES DONGUY]

Eh bien, il a eu une expo récemment en Allemagne, à Düsseldorf.

MICHEL CLaura

Ah non, mais c'est à l'époque que j'aurais dû le savoir. Aujourd'hui, que je ne le sache pas, c'est normal puisque je ne sais même plus ce qu'il se passe. Mais à l'époque, j'aurais dû le savoir, absolument! Enfin, je vous fais confiance pour penser que j'aurais dû le savoir. Oui. Désolé. Enfin, merci.

SARA MARTINETTI

Y a-t-il d'autres questions? Alors on va peut-être s'arrêter là.

MICHEL CLaura

Oui, un peu de musique.

SARA MARTINETTI

Voilà, on va lancer la musique. Je vous invite à re-parcourir l'exposition, sans oublier la salle de la réserve. Vous pouvez également prendre les affiches. Merci d'être venus.



Lecture-interview  
between Michel Claura and Sara Martinetti

Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou,  
Paris, April 8th, 2019

**SARA MARTINETTI**

Good evening everyone. Thank you for turning out in such numbers. Before starting my conversation with Michel, I would like to thank the many people who contributed to my research and made this rather special evening possible. First of all, I would like to thank Michel for agreeing to be involved in this adventure. His collaboration is an essential contribution, because he never stopped questioning the terms and conditions of this anthropological investigation. By doing so, he's might still be using a conceptual method. I'm also grateful to the institutions, the Centre national des arts plastiques and the Bibliothèque Kandinsky for making this evening possible. These are institutions which, in addition to supporting my research, inspire me personally.

The scenography and graphic design of the exhibition were conceived by a talented team who were not afraid of challenges. First of all, as Mica [Gherghescu] mentioned, there's the Swiss graphic designer based in Paris called Marietta Eugster. She could not attend tonight because she is running a workshop in Lugano. She has collaborated in the past with the Bibliothèque Kandinsky for the *Journal of the Summer University* [2017].

She then worked with Célestine Claudin, who is here tonight and who like Marietta is a graduate of ECAL in Lausanne. The third pillar of this team is Juliette Radanne, who is a student at Esad Amiens, where I teach, and who at the end of this year will defend her MA dissertation on philately. You may consult her MA dissertation here. Finally, I would like to thank Gengiz Hartlap, who is here in his capacity of sound engineer. There you go.

Without further delay—as we've already had an introduction—I suggest to start the discussion with Michel. Among the numerous projects implemented by Michel, which span roughly from 1967 to 1986, the two of us selected, quite subjectively, eight themes that you can find also on the tables, on these eight strips, and these will structure our presentation and discussion tonight.

**[TABLE 1]**

So without further ado, let's move on to the first theme, which I will outline briefly. This theme comes first in the timeline. It's called "Critique and Faith," an audiovisual essay in the exhibition *Interruption*. In April 1969, Michel contributed to Daniel Buren's first monographic exhibition at Yvon Lambert



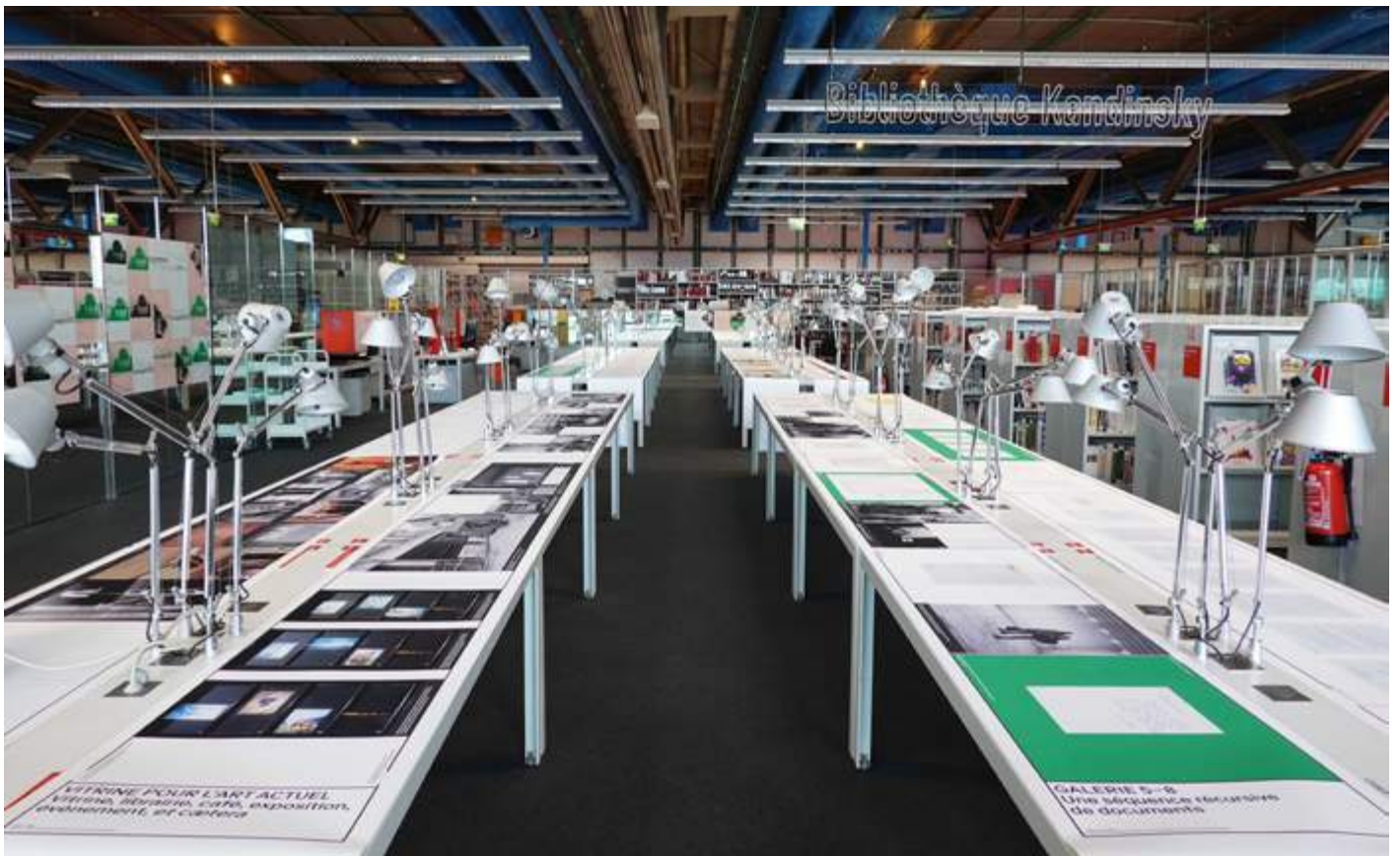


EXPOSITION. Vitrine et tables dans la salle de lecture, Bibliothèque Kandinsky, Paris, 8 avril 2019



EXPOSITION. Archives originales dans la salle de lecture, Bibliothèque Kandinsky, Paris, 8 avril 2019





EXPOSITION. Bandes imprimées dans la salle de lecture, Bibliothèque Kandinsky, Paris, 8 avril 2019



EXPOSITION. Publications dans la salle de la réserve, Bibliothèque Kandinsky, Paris, 8 avril 2019



gallery. Michel and Daniel had already collaborated in 1967 for Buren's Manifestations with Olivier Mosset, Michel Parmentier, and Niele Toroni. Michel was—please pass me the expression—the very essential fifth wheel on the carriage, alongside the four artists. For *Interruption*, Buren placed among the works presented in previous exhibitions at Yvon Lambert gallery a Scopitone with films edited by Jacques Caumont [FIG 1.2 AND 1.3]. Among other things, Michel wrote the text “La Critique et la foi” [Criticism and Faith], and in the film, this text is read out by Michel to music by Bach and applied to art-historical images. The film is here shown on the computer on the table. My question to Michel is to what extent this first appearance was or still is controversial and provocative.

#### MICHEL CLAURA

First of all, you immediately understood why I took notes. This is because these stories are so old that I wanted to classify them a little bit beforehand rather than trust my memory, which is not bad, but I might sound silly otherwise. So, first of all, it turns out I haven't thanked you—but I will do it later—for coming.

It's quite difficult to start with “Criticism and Faith” because it's a really old text. I read it again, I listened to it again. I had a lot of fun but I didn't understand everything. So I'm having a hard time making sense of it—provided the purpose is to make sense of this text. If I got it right, nevertheless, it revolves around the deconstruction of art history, and that is the reason why the film, that is to say, the images, represent the history of art in the form of a sequence of paintings. In this case, they are effectively displayed in chronological order. I had a similar experience at the Palais de l'Athénée in 1984, in Geneva, during the exhibition of the collection of Suzanne and Selmán Selvi, where I was talking about something quite different, but among others I repeated this text. But from one end of the conference to the other—independently of this rereading of the text as a sort of distraction for the public, because it needed distraction—we projected slides about the history of art, and the difference is that this time around they were in a complete disorder, I mean, in whatever order. Well, that was just to say that I'm not necessarily hooked on the timeline.

When I listened to this film again, I would say that I was somewhat surprised by

the solemn tone of the narrator, as though the moment were grave, and even by its slightly pretentious dimension, as if he had no doubts as to possessing the truth. It turns out that the narrator was me, so I can admit that it was indeed partly intentional, but I may have overdone it a bit. All in all, let's say that, inspired by the title “Criticism and Faith,” I played the priest a little.

Now, we can try to get to the bottom of it, but it will be very quick because it would take the whole night to try to understand the peremptory considerations in this text. But wait, luckily, I have notes. Yes, I come back to your question—you see how handy, isn't it? The aim here was certainly more polemical than theoretical. On the other hand, I don't think there was any provocation strictly speaking. Why? I think it can be said that I happened quite frequently to provoke artists, especially when I invited them to exhibit. So there was some provocation involved. But in this case, in the film, I'm talking to the critics. Yet critics aren't worth a provocation; they're worth a denunciation, which is not a pretty word. For me it's more of a denunciation than a provocation if you take into account the socio-professional category to which it is addressed.

To finish—and before we get to the next theme—there are two themes in this text that I can try to paraphrase. You can call it a summary too. The first theme is that critics believe in art, and that's why they love it. In other words, faith precedes love. The problem is that I'm a man without faith and I must have not liked art—well, “must” in the sense of an obligation. That's a first theme. The second is that we're talking in it about a break with art and we deplore the absence of this break. But this break, in my opinion, requires a comprehensive reassessment of the past, not just a questioning of the previous day. But again, that's an artist's job and it's not really for the critic to do that. Nevertheless, it was in this film. There you go. I think I'm done on this question. I don't pretend to have answered it. Is that OK with you?

#### SARA MARTINETTI

Could you comment on the form? It is a film based on writing—you wrote the script. Later we will see that the formats are...

#### MICHEL CLAURA

The format... wait, wait, don't hang up! What is the format? There's someone speaking and

there is a sequence of images. Yes. It seems pretty simple to me.

SARA MARTINETTI

Yes, but if you think, let's say, of a somewhat traditional art critic, they would rather stay confined within the space of a page or publication.

MICHEL CLAURA

Ah yes! I wanted to play along the rules of Daniel's game, which was, "we're going to make a film" [FIG 1.1]. That's all. Otherwise, actually, I don't think I would have chickened out and I would have also published that text. In other words, it's not a text that I wrote for cinema [*faire du cinéma*]. No. Well yes, but not in the sense you're thinking of. It's quite some playacting, yes, that's true [*laughs*].

SARA MARTINETTI

Very good.

MICHEL CLAURA

Is that OK for you? Can I stay on another week?

SARA MARTINETTI

Yes.

MICHEL CLAURA

Good.

[TABLE 2]

SARA MARTINETTI

For the second theme, we continue with art criticism. Between 1967 and 1972, and more occasionally until the 1980s, Michel developed an activity as an art critic, publishing articles, mainly in periodicals, including *Les Lettres françaises*, *Studio International*, *Opus International*, *Data*, *Artitude*, etc., as well as in his own exhibition catalogues. A selection of these works is presented in the room adjacent to the reading room.

In October 1969, Michel's article "Extrémisme et rupture. Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept" [Extremism and Rupture: A Contemporary Art Movement around a Concept] appeared in *Les Lettres françaises*, a literary newspaper edited by Louis Aragon and supported by the French Communist Party. The art critic Georges Boudaille, whom we will come across again later this evening, was in charge of the visual arts section. It is one of the first

articles, particularly in the French context, that offers a fundamental reading of conceptual art a few months after the major seminal exhibitions of these artists in museums and galleries in Europe, including the very famous exhibition *When Attitudes Become Form* at Kunsthalle Bern, in March 1969.

In the selection of archives that is presented on the table, we actually put side by side several documents from the file that Michel keeps about this text, that is, the draft and the clean version, and next to them the two journals in which it was published. You will notice that there is very little hesitation in the writing of the article, because there are very few corrections between the draft and the clean version and then the publication.

So my question to you, Michel: What thoughts does this article inspire you today and, more generally, could you talk about your relationship to conceptual art?

MICHEL CLAURA

Of course. I'm just going to make a detour... how I got to write this article because... So I launched into art criticism—yes, that's what it's called—in 1967, and at the end of 1968 and throughout 1969 I travelled around Europe quite a bit, which enabled me to see things you couldn't yet see in Paris. That was a positive thing. And, on a more personal note, considering that I'd started working full time as a lawyer from January 2, 1969, in retrospect I wonder how I managed to accommodate work and my fancies. If I count the days, I can't have been at work often. Anyway, it all went well. So I was lucky to know a few things. One day I came across Seth Siegelau's catalogue, *July, August, September [1969. Juillet, Août, Septembre 1969. Juli, August, September 1969]*, which other people called *Summer Exhibition*—you wonder why. This was an exhibition that I was particularly interested in. In fact, it was this exhibition that prompted me to write this article. Maybe I can list—because there weren't so many—the 11 artists who participated. There were Jan Dibbets, Richard Long, Robert Barry, Douglas Huebler, Robert Smithson, Carl Andre, N.E. Thing Co., Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Sol LeWitt and Daniel Buren. That was an exhibition—and I'll come back to that later—where even from the idea it becomes clear that it's a Seth Siegelau exhibition and that it looks like conceptual art as an exhibition. In fact, it did not only include artists that you could

frankly call conceptual.

In any case, to revert to my relationship with this art form: Indeed, from the start I was very interested in conceptual art, and—to return to this exhibition by Seth Siegelaub—for me, the genuine conceptual artists in there were the classics: Barry, Huebler, Kosuth, and Weiner. While I was interested, more than interested in these people, I immediately had the impression that it was an idealist approach that in fact consisted in pursuing or continuing art as we knew it by other means. So the very use of the concept of concept seemed idealistic to me. And therefore it seemed to me that it could quickly turn into academicism, which for a number of them was indeed the case. Now, as for the article, its title might actually have been self-sufficient: “Extremism and Rupture”—I don’t see what you could add to that. But at the time I liked to write, and what’s more, at length.

You mentioned Georges Boudaille, as indeed I will speak about him later—maybe not to say only good things about him. I wanted to point out that he’s the guy who let me write for *Les Lettres françaises* in 1967—I was flabbergasted. He didn’t know where I came from and so he always let me do pretty much what I wanted. That included—that’s how it was at the time—going to the printers myself [*aller au marbre*] to do a final round of corrections together with the typographers. That was not because he allowed me to, but it was more likely to correct mistakes.

So to stay on this question of the relationship with conceptual art: In this article, and without distinguishing between conceptual and other [art], I arbitrarily—at least in the mind of other people—define two categories. As if by chance, the extremists, that is, those who try to finish off art, and the others, whom I consider to have broken with it—meaning who sidestepped it, and it looks like there’s nothing left of art... I can think up another summary of the article but it’s going to be difficult, especially if it’s supposed to be shorter. In all of this, in my relation to conceptual art, the fact is that in this article—as, generally speaking, afterwards—I believe I criticized more than defended it, but nevertheless, I considered, and I continue so today, that it’s an important moment in art and the last avant-garde movement worthy of interest. Now, I’m not sure “avant-garde movement” isn’t a dirty word today, but I still use it.

So, I wanted to tell you ... yes ...

precisely that with this fuzzy concept, you mustn’t forget that there’s a large number of artists who were declared to be conceptual right from the start and who were quick to point out that they weren’t, whereas conversely there were a number of them who had nothing to do with it and who claimed to be conceptual although they were doing whatever. Speaking of which, I don’t understand why this movement hasn’t really been put in the spotlight yet, because it is after all the most important movement of “whateverists.” If you look at this confusion between what is conceptual and what isn’t, the funny thing is that when you look at the list of artists for the first exhibition that was called [*Konzeption* /] *Conception*, in Leverkusen in 1969, it’s whatever goes. There were many conceptual artists, but not only—far from it. So there you see the confusion! It was there from the first day. So, in case anyone is interested, my opinion is that the three purest artists in conceptual art are Ian Wilson, On Kawara, and Stanley Brouwn. There, I said it but I think some people already knew that.

SARA MARTINETTI

If I may say so, the first two are well represented in the display cases right over there.

MICHEL CLaura

Yes. And the third, if you will, I can do a step or two. I can imitate him.

SARA MARTINETTI

He is not represented here tonight.

MICHEL CLaura

No and unfortunately he’s dead. So there’s no chance we will be seeing him tonight. I think I’m done, or am I not? I had other things to say, but it’s whatever you like. But no. No, no, we shall move on. Unless you want me to add something.

SARA MARTINETTI

No, no.

MICHEL CLaura

I can also improvise.

SARA MARTINETTI

Look, I think the audience will have questions at the end.

MICHEL CLaura

Ah no!

**[TABLE 3]**

**SARA MARTINETTI**

Let's move on to the third theme, which concerns the exhibition *18 Paris IV.70*. In 1969, Seth Siegelau, the American pioneer of conceptual art, proposed to Michel that he should conceive an exhibition, accompanied by a catalogue, which you can see in the display case over there. Some contextual elements are necessary to understand the terms of this collaboration between Michel and Seth. Seth was in the process of leaving the art world and he did so in a rather special way, because with this exhibition and this catalogue, he started to delegate his curatorial position. Seth delegated, but the difference was that it concerned the conception of the exhibition, not the execution of the work, as in the case of the conceptual artists. With *18 Paris IV.70*, Seth was the organizer of practical things, among others the budget—a delicate task—and Michel was in charge of the aesthetic choices. In this collaboration between Michel and Seth there was a form of handover, if you will, of conceptual curatorial matters between two friends who shared an interest in art and politics. There is this photo, which you may have already seen, where Seth offers a bouquet of flowers to Michel at the opening of the exhibition, which to me symbolizes this transmission, as it was Michel's first exhibition.

**MICHEL CLAURA**

And my first bouquet of flowers.

**SARA MARTINETTI**

On the table, at Bibliothèque Kandinsky, we are showing almost all the letters exchanged between Seth, who was based in New York, and Michel, based in Paris. I would like to ask you, Michel, to tell us what these letters say about your collaboration with Seth. To what extent was this way of organizing and conceiving an exhibition and a catalogue “conceptual” from a literacy point of view?

**MICHEL CLAURA**

Yes. So curiously—as it happens to everyone—it's because of you that I was forced to reread these letters. Because I had read them when I had received them, but it's been fifty years after all, I'd somehow forgotten them but it's not big deal. And reading them again, I'm a little surprised to see to what extent they are purely factual

and practical. All in all, I found merely one, dated December 14[, 1969], in which I set out some ideas on art, exhibitions, and politics [FIG 3.12]. All the others deal with practical aspects of the exhibition. Period. So that means something.

The other thing that stands out is that for such a short period of time—from the end of October [1969] to February [1970], because after that it was all over, there was nothing left but to wait for April [1970] and open the exhibition—so for such a short period of time, first of all there weren't so many letters—I should point out that we talked over the phone as well—and the tone of these letters is always extremely calm. This is all the more curious as Seth Siegelau—and you know it better than me, or in any case just as well as I do—was not frankly calm. Our relationships, even epistolary, were always direct and quick, but obviously never conflictual. It could have happened, but it never happened. So that's what I think of this exchange of letters; it's very nice to read them again but that doesn't tell me much about the qualities of the exhibition—more about the qualities of our relationship. So I was talking about the short time that passed—not in terms of the correspondence but in terms of the reality of the exhibition... I mean, you have to realize this was a time when, first, I met Seth Siegelau, we agreed, etc., and I started to invite the artists to participate in this exhibition in mid-November and asked them kindly to send me their first project—because for those who don't know... if you want I will explain the mechanism to you later—by early December [1969]. So I gave them 15 days, quite some time, that is. And then I mailed them back their own as well as everybody else's project, and vice versa. Which means they had another 15 days or 3 weeks to send me their final project. And they did. That's quite spectacular, especially knowing—well obviously, you know that—that exchanges at the time were strictly postal. So, in my opinion it proves that they were interested. That's a good point to start with. And then there was someone who was in such a hurry—but this is another story—that he sent me telegrams. That was On Kawara.

So now, if you want to talk about the conceptual nature of the exhibition itself, or conceptual even—because I've listened to you—from a literacy point of view, I would say that, indeed, asking artists to send you their projects for an exhibition a priori gives you





PHOTOGRAPHIE. Seth Siegelaub offrant des fleurs à Michel Claura, 66 rue Mouffetard, Paris, 4 avril 1970

the impression that it is intended more for conceptual artists than for marine painters. But if you look at the list of people who were invited and who participated, you can also say that, ultimately, only the marine painters were missing. It would have been possible. I don't deny that there was an inspiration. No, it's the invited artists and the atmosphere of the time that made me think it was possible to ask people what their projects would be. But that didn't necessarily mean that I was a conceptual myself—obviously not, as I'm not an artist. Nor did it mean that the artists themselves were conceptual. On the other hand, the purpose of requesting the projects—in other words, communicating them all to everyone, and vice versa, so that everyone could settle on their definitive participation or, for that matter, simply leave—is not conceptual in my understanding. Again, it's about an invitation or provocation to experience. The second step was to corner them—that's a big word, especially as it sounds a little bossy—but there was a temptation or an attempt on my part. Because, in fact, what I tried to put into practice in this exhibition, as on other occasions, is what I called—and I'm not the only one to have called it like that—"the question of art." It's in this sense that

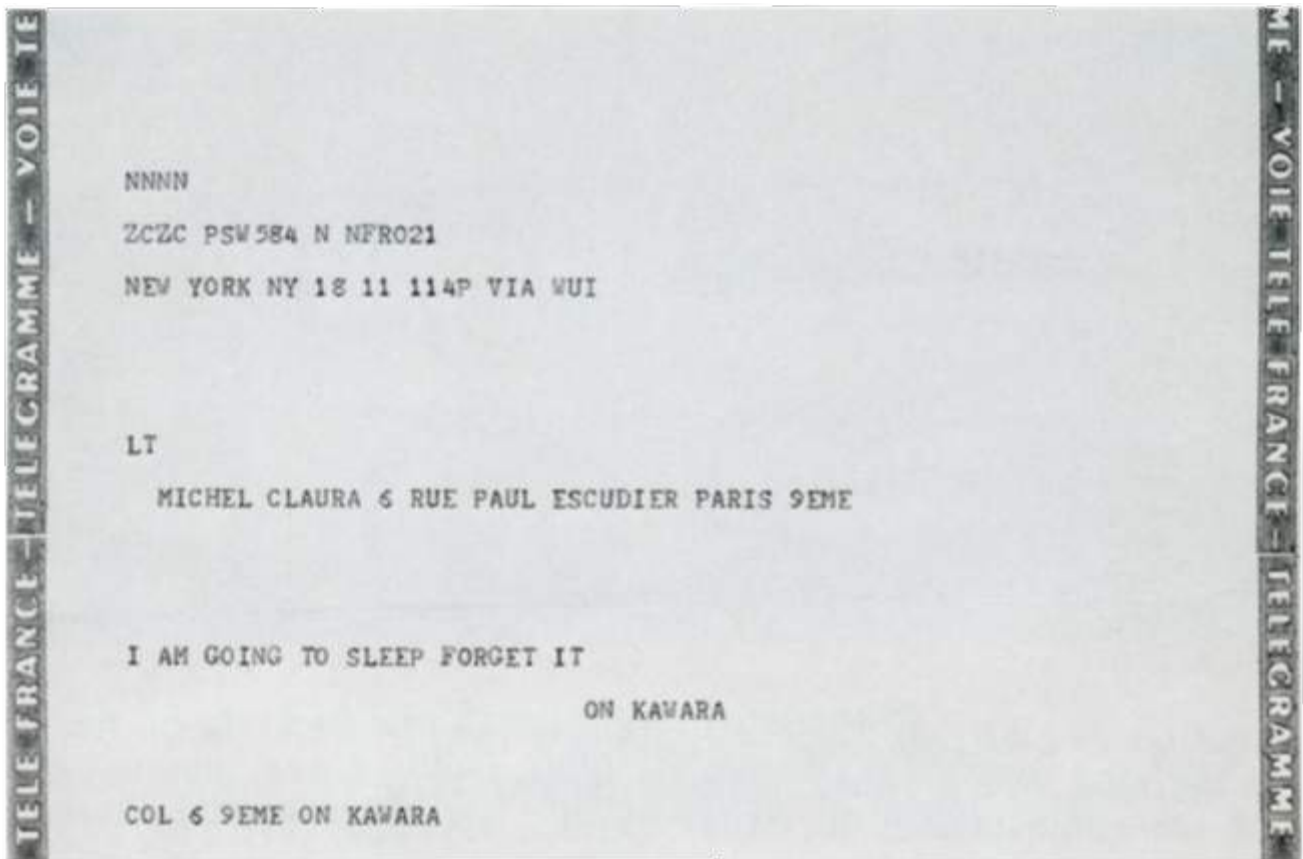
the artists were concretely invited to reflect on each other, to interact, even to withdraw. So the way to ask the question of art is to put the question to yourself.

**SARA MARTINETTI**

Michel, could you come back to On Kawara's contribution as a specific case of a reaction to the participation in two stages that you proposed to the artists?

**MICHEL CLaura**

Yes. He is somewhat particular. First of all, On Kawara—for those who are not aware of this—did not write himself. When he had to correspond, it was his wife Hiroko who wrote. As soon as he manifested himself, he did so artistically, if I may say so. The way he approached the exhibition—in fact it was Hiroko who told me, who wrote it to me—is that he had the telegrams in mind before sending them to me and he knew that he would send postcards later. I only learned that because she told me so. Personally, I wouldn't have guessed that it was a set-up from day one. As for the telegrams—for those who don't know this—they were not particularly sad. The first one said, "I am not going to commit suicide, don't worry"; the



ŒUVRE. On Kawara, *I Am Going to Sleep Forget It*, papier et encre, 1970, collection Michel Claura

second said, “I am not going to commit suicide, worry”; and the third said, “I am going to sleep, forget it.” The fact is that this is how the fourth part of his work began—I don’t know if it was the fourth or the fifth—in other words, the series of telegrams titled *I Am Still Alive*. Indeed, the following year I received some of these telegrams, which reassured me. As you’re talking to me about On Kawara, I will talk about him for two more minutes. At the time, I was a little taken aback, because after all, the telegrams—maybe I was very naive but I wanted to be sure they were made to be communicated because it was very personal. It was on this occasion that I learned all that, the whole idea, from his wife Hiroko. And among other things she told me this—something On had told her too, and this is the fourth telegram that I didn’t receive because he did not send it, but it was his wife who wrote it to me: “The best way to commit suicide is to confirm oneself moment by moment that he was not born.” So there it is, that’s the fourth telegram that doesn’t exist, and which therefore was not exhibited either. So that was a scoop, see? It’s been fifty years, but it’s a scoop nevertheless! So there you go. Do we stop there?

SARA MARTINETTI

I have another question regarding the artists who refused to participate.

MICHEL CLAURA

Yes. Some refused, yes.

SARA MARTINETTI

For different reasons.

MICHEL CLAURA

Ah yes, different reasons. In the case of Art & Language, I think it was because they didn’t want to participate in a conceptual art exhibition. Which was quite cheeky from them. They were just part of those who didn’t want to see themselves as conceptual artists. For Carl Andre, it was more or less for the same reason but he was right. He actually was afraid he might be confused with a conceptual artist—although he was wrong because I don’t know how anyone could have made that confusion. But the fact that he didn’t want to mix with these people—why not? Again, this is a misperception—because even Carl Andre can be wrong. It was not an exhibition of conceptual artists. There were a few of them, that’s all. Hanne Darboven participated in the first project, and then in the



second she disappeared. I believe a mutual friend, whose name I shall not mention, especially since he died recently, stepped in and told her, “Forget about that moron.” I think so. Anyway, that’s what I’ve been told. That’s why she didn’t come.

I forgot someone: Kosuth. Kosuth would have liked to come, but it was me who threw him out. I’ll keep it short. At the time, that is to say, in October or September 1969, he had committed an article in *Studio International* titled “Art after Philosophy.” Very interesting. This article was absolutely outrageous, not because it peddled half-baked philosophical ideas, but because its main objective was to slag off his friends. Peter Townsend, the director of *Studio International*, whom I told that this article was a scandal, said to me: “But you absolutely have to respond.” So I did. In the meantime, Kosuth had been invited to *18 Paris IV.70* and so his second or first project arrived—I don’t know anymore... well it doesn’t matter. And after this exchange via *Studio International* he sent me his final project for the exhibition with a letter of insults—something I fully admitted, except that I replied by saying that this was not a charity event and that if I were in his place, I wouldn’t agree to take part in an exhibition organized by such an asshole. So I kicked him out, which his fellow artists didn’t like at all. Well, most of them anyway. And even Seth said to me: “You did well but you shouldn’t have kicked him out”. So there you go.

I think I’ve covered it all. Ah no, there’s Joseph Beuys too. He never answered me. The only time he answered me was... Because out of professional conscience I sent everything to everyone, including to him, although he didn’t answer. So he received a copy of my letter to Joseph Kosuth telling him that I had seen enough of him, and that was the only time he replied to me, saying: “I think you picked the wrong Joseph”. Well, that’s what I was told—because it was in German.

#### [TABLE 4]

SARA MARTINETTI

Great. So let’s move on to the fourth theme: the artist’s contract. Michel, whose day job is to be a lawyer...

MICHEL CLAUURA

Ah yes. Yes, yes.

SARA MARTINETTI

In his artistic career, Michel has twice been called upon to work on artists’ contracts. In 1967, Michel participated in the various stages of what became formalized in 1972 as Buren’s “Warning” [“Avertissement”] [FIG 4.3] and, in 1971, Michel was asked by Seth Siegelau to translate into French and adapt *The Artist’s Reserved Right Transfer and Sale Agreement* [FIG 4.1]. Herman Daled was in charge of publishing the French version. In light of the proliferation of contracts in the 1960s, the question arises as to whether the artists had not become somewhat obsessed by procedures. Michel, to what extent did these two contracts challenge the categories of law and how was this typical kind of document used politically by Buren and by other artists?

MICHEL CLAUURA

When Seth Siegelau asked me to take care of the French version of the contract he had made with Bob Projansky in New York, it was indeed because he knew I was a lawyer, and also because he knew that I had already worked with Daniel on his “certificate,” which was turning into his “Warning.” And besides, I wasn’t expensive. No, of course I did it for free.

That said, as you want me to compare them, these two contracts are very different from each other. When we talk about Siegelau’s, first of all, it’s inspired by American law, which seems obvious and normal to me, and its main objective is to protect the interests of artists in a legal environment where the owner has all the rights. So far, so good. Regarding Daniel’s case, his contract is much more specific and of limited use. Frankly, it was made for him—it wasn’t made for others. It’s a pro domo adaptation of the law as it exists here, and it makes use of the French law for reasons of consistency—I weigh my words—with the political and aesthetic theories Daniel supports. To be more precise, establishing this link between aesthetic theory and adaptation to law, or law adapted to aesthetic theory, we see that it’s a certificate of acquisition—I’m still talking about Daniel’s, right?—and of authenticity, and yet it is only signed by the purchaser. In a way, that’s somewhat disturbing. Next, what does it do in the main? It stretches the concept of moral right to its fullest extent, that is to say that if the holder contravenes the very restrictive rules, both in the use of the work

he bought and at the time of its resale, to which he has committed by signing the certificate, the sanction is that he will no longer have the right to say that it's a work by Daniel Buren. That's why I'm saying that it stretches the moral right to its limits. Basically, the buyer has no right to move, but after all, he has the right to do what he wants and he can keep the paper or the canvasses, or whatever, except that he will no longer be able to say that they're by Daniel Buren. There you go. And another particularity—not particularity, but it's also an adaptation of French positive law, of French real law—is that it also provides for a resale right, though curiously, it doesn't use the full extent of the law, as it only comes into play after the artist's death. French authors' rights, in this respect, apply during the artist's lifetime. So there you go.

Seth Siegelaub's and Bob Projansky's contract, on the contrary, is mainly concerned with giving the artist a follow-up right in the event of the resale of the work. Which is completely justifiable, yes, absolutely justifiable because at the time there was no such thing in the United States. There was no resale right. Since then, they've made progress, maybe thanks to the contract, incidentally. In fact, it was almost simultaneous—just a few years later the United States began to introduce a resale right. That was Siegelaub's and Projansky's main concern. On the other hand, moral right is hardly touched upon, and it presents a particularity, which is that it can only be exercised in the artist's lifetime. So it obviously provides much less protection than we have over here.

So, do you want me to badmouth it a little bit? When I reread it, there were things that surprised me in the Siegelaub/Projansky contract, namely, that besides the contract you have a whole set of instructions written by Seth Siegelaub. It's fast-track training for artists who know nothing about it, explaining to them how it can work. And although it starts with a good intention, there are some hilarious things in it. For example, he says he's heard that artists might be afraid to upset a buyer by asking them to sign the contract, and the author's response is: "Well listen, have him sign it, and so you will know who your true friends are." Well, that really helps! Second oddity, in response to the artist who might be afraid that the purchaser is a little reluctant to share his possible future capital gain, he says: "Just put in a higher price than the one that was paid, so the

added value will be less." Right, weird ideas like that. There was a third one that made me chuckle... Well, two is enough, right?

**SARA MARTINETTI**

There's also the one where you said that finally the artist becomes a double creditor.

**MICHEL CLaura**

Ah yes, yes! That's a funny one. The one where the guy makes a profit by reselling your work but struggles to dish out the money. And so the artist says to him: "Don't worry, I will give you credit on the next one." I really don't get it [*laughs*]. Maybe if I thought about it hard, I would understand it. But it's written in a weird way.

Anyway. But hold on, because I have more things to say on this. You know, if I don't keep myself in check... Ah yes, you wanted to talk about political usage, right? Well, I've prepared an answer. I know that the artists, particularly the Americans, who used Seth's contract were indeed politicized. I even knew some who wanted to be called "workers," but that said, I don't have the impression that Siegelaub's contract is really a work contract. I don't doubt that it might have a political effect and I admit that holding a purchaser of paintings accountable—especially when it's difficult to even sell them—that if that's the case, that's in itself a political attitude. So, let it be political. Now, regarding Daniel's "Warning," in terms of its political usage, I'm not sure, unless we accept that his work is political—as the "Warning," as I said before, is consistent with the work. So if the work is political, that means the "Warning" is too. There, I answered everything.

**[TABLE 5]**

**SARA MARTINETTI**

Let's move on to the fifth theme, the Paris Biennale in 1971. It's through a specific point that we want to foray into this dense and complex story. Michel will tell us about how he proposed to reform, or possibly reverse it—I'm not sure. My question is as follows: Michel, could you tell us how this affair unfolded and what the main points of contention were?

**MICHEL CLaura**

Gladly so. At the beginning of October 1970, Georges Boudaille—who was the... I don't know what it's called... the operational chief

of the Biennale—had the idea of bringing together young critics—let me remind you that it was a biennale for young artists—to try to rejuvenate the Biennale, to give it a new impetus, and to get a little closer to the art that was practiced at the time. There was a problem that we knew from the start, namely, that with the Biennale being international, the international sections were showing artists chosen by the national curators of each country and over whom in fact nobody had any control. Which was great, but there was a slight contradiction between wanting to give the Biennale one or more themes and at the same time having to deal with people who came from all over the world and who couldn't care less. Rightly so, I suppose, because if that wasn't what they were doing back home, it simply wasn't what they were doing back home. In short, we knew there would be a problem there, and maybe I will talk about it some more if I want to badmouth...

There had been a few meetings that I hardly recall—I think I must have been bored. One day Georges Boudaille decided that everyone should write down what their option was for the Biennale. And three options emerged, which were called: “Conceptual Art,” “Hyperrealism,” and “Environment.” I think I forgot to tell you that we were seven young critics. There were three themes that emerged. Myself, I had another option, another proposal. It was “The Avant-Garde,” that is to say, everything and anything, including the options considered by my peers. I mean, I wasn't exclusive. My humble project was rejected by an absolute majority, let's be honest. So I realized then that maybe I should leave. But for one, I had made friends, and secondly, I thought things might change.

A new fateful moment arrived when Georges Boudaille said to everyone, including me: “Well, that's not all. Now you have to give me your lists of artists” [FIG 5.4 AND 5.5]. This unsettled most of the group, and so five of us—namely, Philippe Sers, who is here tonight but I won't tell you where he is, Olivier Nanteau, Patrick d'Elme, Bernard Borgeaud, and myself—agreed on another project. Five out of seven. Our plan was to refuse critical selection and to abolish—these were the terms we used—“the habitual privilege of the institutional avant-garde” [FIG 5.8]. At that point, our project consisted in proposing to open up the Biennale to all the artists who would be willing to participate. We shall invite

them via the press and all other affordable means. That's how they will know that they're invited to participate in this Biennale. And, well, they'll have to commit quickly because there may not be room for everyone. But with the Biennale scheduled to take place at the Parc Floral de Vincennes, we estimated that it could accommodate 10,000 participants. So it could be a big show. Our project did not frankly appeal to Georges Boudaille, so he purely and simply rejected it without wanting to discuss it [FIG 5.9, 5.10 AND 5.11]. As we were a bit naughty, we wrote to the board of directors asking for a meeting so we could discuss it. Obviously we got thrown out. The morality of this tale is that the Biennale was made without us—which doesn't matter. Georges Boudaille got by with the two nice guys who didn't want to screw up his gig, and he had no trouble filling the empty slots on his ghost team. In fact, it wasn't complicated to rally people around such exciting themes as “Conceptual Art,” “Hyperrealism,” and “Environment.”

I had three little anecdotes, and this is where I'm going to get nasty. The first one is an anecdote without actually being one. The funny thing is that the famous five art critics who, according to Boudaille, had colluded to “fuck up the Biennale,”—well, not at all—well, these five art critics stopped doing art criticism. I mean, really soon afterwards. I may have been the one who dragged it out the longest. But it didn't last long. That's one point. Next, just a reminiscence, because I have photos. In this Biennale, which was very much divided into sectors, there was a very important contribution by the group that was called Support/Surface. I don't know if they were included in “Conceptual Art” or “Hyperrealism,” or maybe there was a ragbag section that I missed. I don't know. Now I'm not going to be very nice to Boudaille, but he won't hold it against me. Let me get back to the story of the foreign sections. We had pointed out that it would be difficult to ask them for things that would fit in with what we wanted to do. And maybe it was humor—though, oddly enough, I don't think I had a sense of humor at the time, and actually I still don't...—but he said, “Well, if we don't like it, we'll put it in the toilet.” Well, I see that doesn't make anyone here laugh... Here's a last one for the road: they sent out their invitations, and I happen to have a copy of the invitation letter sent to “Mrs. Laurence Weiner” in New York, but it says, “Dear Sir.”

That way he was sure not to make a gaffe. There you go, that's all for him. But I liked him a lot, right? Just imagine if I hadn't...

SARA MARTINETTI

Michel, could you maybe give us a slightly more general account of your relationships with institutions?

MICHEL CLAUURA

Uh what, the *gendarmerie*?

SARA MARTINETTI

Among others.

MICHEL CLAUURA

My relationships with them are very good, though a little distant. So if that's OK with you, we'll do this quickly. I have never organized anything in any institution. Maybe tonight could fit the bill. At some other time [2005], I presented Ian Wilson here. And I'd say that's all, unless I'm mistaken. I did have a third relationship with this institution that deserves to be mentioned. This was in 1979, when I did a "Seth Siegelau" and invited Ian Wilson to organize an exhibition. So it was Ian Wilson who chose the artists—or rather the works. He trusted certain invited artists, while with others, he preferred to choose for himself what he wanted and he was right. Concerning this exhibition, I suddenly had an idea how to finance it—because for everything I organized I had to find the money. It never paid off for me, but I tried to make sure it didn't cost me too much. I had the idea to ask Pontus Hulten if, by any chance, he might be interested in buying the exhibition. So this is what you call entertaining a relationship with the institution. Actually—I don't know if this kind of experience is frequent, but I don't think so—he had the nerve to buy—with the help of Jean-Hubert Martin—not the entire exhibition, but practically eight artists out of ten, just like that, like buying a pig in a poke. In other words, he knew the names but he had no idea what he was buying because I had none myself. So this relationship with the institution was very exceptional, and obviously I won't speak ill of Pontus Hulten, certainly not. Not even of this institution. But apart from that, I never wanted to organize things in institutional places, or even in places dedicated to art. Those who knew, knew. And those who didn't would find out about it later.

[TABLE 6]

SARA MARTINETTI

So let's move on to the sixth theme: the galleries. At the beginning of the 1970s, Daniel Buren, Michel Claura, François Guinochet—here present—Anka Ptaszkowska, and with the financial support of Herman Daled—who is also here—opened an idiosyncratic gallery whose number changed with each new presentation. On the table tonight we present the sequence of invitations and photographs relating to Galleries 5 to 8. The uses of writing are quite remarkable in the way they reverse the codes and push the properties of the document to the limits. Firstly, you'll see that it was possible to declare the existence of a gallery by means of a simple piece of paper. A gallery can even be limited to this printed format. Secondly, the linearity of the sequence of gallery numbers is complexified by effects of embedding and doubling. Michel, could you expand on two documents in particular from the sequence presented on the table, Gallery 7 [FIG 6.8] and Gallery 8 which was not implemented [FIG 6.13]?

MICHEL CLAUURA

Well then. Indeed, I believe that... Well, there are witnesses who can confirm that it was I who had the idea not to give a name to this gallery but to simply give it a number that would change each time it manifested its existence. Anyway, it doesn't matter. The idea was to tend towards infinity. It wasn't exactly trivial. And besides, even with Gallery 1, which dates from June 1, 1972—and until the last gallery on April 1976 (just so you know)—you see that the manifestation of its existence is really first degree. Gallery 1 consists of saying that the next gallery will take place on June 28 [1972]. It's slightly perfunctory as a message. Soon we get to the one that interests us, number 5. But in the meantime, 2, 3, and 4 have happened. I'll spare you the details of 2, 3, and 4, but nothing happened in fact. Well, in any case, there was no exhibition. But why, in fact? Well, not why... but as a gallery it was supposed to show exhibitions. However, out of the 36 that took place, only 20 were exhibitions. The other 16 galleries were announcements, statements, questions, invitations to look elsewhere. That's not how a traditional gallery operates. Besides—and some people in this room are well placed to know—it was a real economic failure, although that's less original. I think



there are many other galleries out there that experience the same kind of problem.

The sequence 5 to 8—which could have been 5 to 7, by the way—is quite symptomatic of the ideas that drove us and actually constitutes a presentation of the program, even if it's not meant to be followed. So as I said, it's from Gallery 5 onwards that you get the impression that something will happen. Gallery 5, which invites you to come see Gallery 6 [FIG 6.1 AND 6.2]. In Gallery 6, there's Anka reading a text [FIG 6.5]. I know it's on the table but if you want to understand the story, you do have to read it. It's not long—can I read it out?

SARA MARTINETTI

Yes.

MICHEL CLAURA

He may read it out! “Think again, this exhibition is no different from the others but exactly the same. There are ten artists taking part in it—Cadere, Jacques Charlier, Alain Clément, Robert de Boeck, François Guinochet, Alain Roquet, Claude Rutault, Alain Sauerwein, Goran Trbuljak, Hiroshi Yokoyama—each with ten works. According to the proposed system, each day one artist, following the alphabetical order on the invitation, introduces a new piece and, after three days, removes the first one until the last of the ten pieces by the last artist on the list has disappeared.” Did everyone get it so far? “The exhibition then lasts 37 days, and each day each piece is exhibited in a different context. I repeat, this exhibition is no different from the others, with the only difference that artists are warned that they are invited to defend themselves and to react to this system. For obvious reasons, it is advisable to visit the exhibition every day.”

So there you go. From this magma you will have understood that the invitation card for Gallery 6 refers to the explanations given by Gallery 5. Wait, I hope I don't get it wrong... Yes, Gallery 5, which itself invited people to the presentation of Gallery 6. But now we get to Gallery 7 [FIG 6.8]. Gallery 7 is the chart of the exhibition organized by Gallery 6. And it actually dates from the same day as the presentation of Gallery 6 by Gallery 5. That's it. Up to there it's clear. And so then comes this famous Gallery 7, which tells us what Gallery 6 did. After seeing the exhibition—because I did see the exhibition, though I'm not sure I went there every day—I had an idea, which

was to make a Gallery 8 that would have consisted of two lines, which I can read out, because it's even shorter: “When we saw the chart of the exhibition organized by Gallery 6 presented by Gallery 7, we thought that this chart looked like a military cemetery but we didn't think the exhibition would resemble its chart” [FIG 6.13]. In fact, I kept that idea to myself, either because I was shy or because I was afraid it would be too aggressive. In fact, it was made public in an exhibition here [at Centre Pompidou] called *Les Promesses du passé* [The Promises of the Past] in 2010. Well, I just had the pleasure of showing it, if you will.

You may wonder why I was talking about a military cemetery. If you look at the poster for Gallery 7, I think you will understand, but I can explain it anyway. I see in it a line of crosses, or something like that, all the same, over a large area. That's what reminds me of a military cemetery. It turns out that this was indeed the feeling I had upon seeing the exhibition. The difference with a cemetery is that here, the dead changed places every day. In any case, to conclude on this exhibition, it is somehow reminiscent of the experience of *18 Paris IV.70*, as the artists were once again asked to play against each other. Well, that's one way of putting it. Whether it's interesting, well, I don't know...

Ah yes, there are two things I wanted to say in order to finish with this gallery. Firstly, as far as I can remember—and if some of you have a better memory than mine, they should come forward—as far as I can remember, I didn't propose any of the artists who exhibited there [in the galleries]. However, I absolutely agreed with all those who did. Well, I agreed to exhibit them. From memory, I absolutely don't remember suggesting a name. If I'm wrong, someone will tell me. Last point, the gallery actually continues, because Anka [Ptaszkowska] and François Guinochet, more or less regularly, from time to time, bring out a new gallery. So the story's not over.

[TABLE 7]

SARA MARTINETTI

Let's move on to the seventh theme, which is *Vitrine pour l'art actuel*. In 1977, at 51 rue Quincampoix, very close to the Centre Pompidou, which had just been built, Michel, Brigitte Niegel, and Anka Ptaszkowska and others opened *Vitrine pour l'art actuel*, an alternative space *à la française*. It gathered

different activities: storefront, bookstore, café, exhibitions, events, etc. Michel, could you expand on the idea of the storefront and the bookstore?

MICHEL CLAURA

In 1976 we stopped the gallery, for lack of fighters and ammunition mainly. There was no reason for it to continue because it was a flop. So, after this financial success, we absolutely had to find another idea that was just as profitable. As the Centre Beaubourg—that's what it was still called back then, or simply "Beaubourg"... well, I think it's still called like that today... at least, we are more comfortable now saying "Centre Pompidou"; at the time it was scorching our lips—had just opened, in all modesty we said to ourselves that we were going to start an activity that would complement theirs. Come on, let's do it! And this complementary activity would have been to present in a showcase—hence the name—slides and photos of exhibitions taking place at the same time all over the world in all kinds of galleries and museums [FIG 7.1, 7.2, 7.3, 7.4 AND 7.6]. The idea was that of a kind of information center with projections onto the window. That was the initial idea that we circulated and we got only extremely positive feedback. I'm talking about foreign galleries and museums that really liked the idea. And then, at the same time, we had the idea to start a bookshop of artists' books [FIG 7.5, 7.8, 7.9 AND 7.10]. That was also for information purposes, but also because I was interested in it personally. Right, we ended up finding a place, at 51 rue Quincampoix—it's across the street from here—which was a banana-ripening warehouse. Just what we needed. It was still a bit large despite the showcase and the bookstore, we figured that while we were at it, we might as well run a coffee shop and restaurant [FIG 7.10 AND 7.11]. In the early days, we actually had a chef too! So eventually we opened, we received slides. And very quickly it bombed—I'm talking about the showcase—because either people, when we asked them to subscribe—because you did have to pay a little bit, although the subscription fee was very modest; too much so maybe, which is maybe why they weren't interested... In short, not many foreign museums and galleries answered our call despite their previous enthusiasm and, on top of that, even those who paid quickly forgot to send photos. So

it made for a poor showcase. It's a shame. It was a good project. We certainly lacked persistence and determination. I say "we," because it wasn't me personally, but I'm not one to criticize others. Well yes, I like to do that... Be that as it may, the showcase didn't work. The bookstore worked well, in the sense that a lot of people came by to read the books, there were quite a few who stole them, and then there were even some who paid for them. Unbelievable! So that wasn't great either. And in the end, the coffee shop was probably not managed to perfection. So the adventure lasted until 1982—but by then we had really run out of steam.

Did I have anything else to say on this issue? Ah yes, yes. I forgot to say that we did other interesting things. Interesting or not, but we did have exhibitions in this place. I don't remember who, but we had several. We screened the film *The Foreigner* by Amos Poe, an American avant-garde film. Well, it was mostly a tribute to *Breathless*, with a charming actress called Debbie Harry, otherwise known as Blondie. That was a successful evening. The other successful evening was when we did a concert with this group called The Theoretical Girls, a group which had one artist in it called Jeff Lohn and another one called Glenn Branca, who later also pursued career as a guitarist [FIG 7.12]. That was a big success and it was a really good concert. They had been sent to us by Dan Graham. I guess those familiar with Dan Graham know that before he was an artist, or at the same time that he was an artist, he was also a rock critic. OK, that's enough, right?

SARA MARTINETTI

Yes.

MICHEL CLAURA

Well, I don't know, but it's also a question of staying within the time limits.

SARA MARTINETTI

We're fine. After the discussion, we'll play a mix of The Theoretical Girls in memory of this concert...

MICHEL CLAURA

Ah nice, we'll be able to dance.

[TABLE 8]

SARA MARTINETTI

Let's move on to the last, the eighth theme: À



*Pierre et Marie. Une exposition en travaux* [To Pierre and Marie: An Exhibition in Progress] was organized by Daniel Buren, Michel Claura, Jean-Hubert Martin, Sarkis [FIG 8.4], and Selman Selvi, then by Philippe Cazal, Jacqueline Dauriac, Gilles Mahé, Nadine Moëc, Felice Varini, and Bertrand Wicquart [FIG 8.10]. The space-time of this exhibition is quite unique. First the space: a desecrated church on Rue d'Ulm belonging to the Institut Curie and scheduled for demolition. It was the collector Bob Calle who offered Sarkis the keys to the church to Sarkis to prevent it from being squatted. Then the timeframe: two full years. Michel, could you describe the process of this exhibition?

#### MICHEL CLAURA

You've already mentioned the origins. Let me talk about it briefly though: it was Bob Calle, director of the Institut Curie and an art collector. The Institut Curie owned this church, having bought it to demolish it and expand the hospital that was next door, and still is. There was the church as well as a house in the courtyard. To cut a long story short, he often let artists use it as a studio space or whatever—I mean the workshop that was in the garden. I don't know what he did with the church. Yes, I do—Miquel Barceló was there at some point, I think. Well, in fact, I don't know, I wasn't there and I don't care. However, what interests me is that one day he proposed it to Sarkis, and Sarkis, firstly, didn't want to do a solo exhibition and, secondly, he didn't want to do it all by himself—which is a bit redundant. It means that he wanted to do something with other people than himself. That's how we ended up talking about it. He talked about it to the other three people, Selman [Selvi], Daniel Buren, and Jean-Hubert Martin. I don't know in what order and it doesn't matter. Everybody went along. The first idea was that as it's a place that is set to be demolished, we will have to occupy it until its demolition. So we'll know when the exhibition starts but we won't know when it ends. Secondly, as it's an open-ended exhibition, the artists will be invited to return as often as they want, whether to do something else, to go away, to complete what they started, to jump on each other, or whatever. In short, it was an exhibition of works "in progress." Ah, ah! And then the last point, of course: The list of invited artists would not be closed, it would be open until the end because we didn't want to create a

chapel in the church. So this is how it started, and after that, what can I say?

For me—and I don't think I'm the only one—it really started on June 27, 1982. What happened that day? Well, we invited the people to come in and see the church before the work would start. In other words, to see the church before we started bringing in the artists, and possibly the wreckers. For me, showing people around this place before we intervened was all the more normal and interesting as it was not a common place. I don't really see the point of visiting four white walls before finding out if we're going to put something on them. So everybody, whether artists or even the spectators, was free to imagine what they could do with this church. That's why I've always considered that the exhibition started before the first day. Not like the gallery, which started at the seventh installment. Here, it started before the first day, that is to say, the day when the venue was presented, not to forget that obviously the place carried some importance.

Apart from that, the way it unfolded, over an exceptionally long period of time—it was two years, after all—bringing together a large number of artists—there were 70 in total as well as two teams of organizers, 2 x 5... Just imagine the number of occasions to get angry and throw a fit! Well, there wasn't a single one. In any case, nobody ever told me about one and I never witnessed one. No, I'm sure and that's remarkable. In a way I don't mean to say it's thanks to me. Everything I ever touched always went down nicely and without conflict. But this was quite spectacular. Two years in a row, with seventy artists working more or less together, on top of each other as they confronted each other—because that's what was interesting at the church: people didn't just come to put down their hats—and that it should all have turned out like this is remarkable. Thanks to them.

What can I tell you to wrap it up? Beware, beware! Let me just briefly come back to the ideas that I like to throw up obsessively. The object of the exhibition *À Pierre et Marie* was indeed to invite artists to come and actively participate in the whole undertaking. OK, so I remember very well that it reminds me somewhat of Rue Mouffetard and Seth Siegelau. It reminds me of a lot of things because it's always been my pre-occupation to try to make sure that artists are not just summoned, as I said a couple

of minutes ago, to hang up their hats. So for me, the idea is that they confront each other. Confrontation means of course debate, not conflict. I just mentioned the absence of conflict. In this case, the debate, much more than in other ventures, in the church in the Rue d'Ulm, necessarily took place immediately, as each artist who joined in could see what the place looked like and act accordingly if that's what they wanted. If they weren't interested, it was all the same, they could also just do whatever they wanted. Often they weren't interested but it didn't matter. That's enough because after that, it's just praise for myself, but I think everyone here has realized that I was content with myself.

### [QUESTIONS]

SARA MARTINETTI

Maybe we should start with the questions by the audience? Are there any questions?

MICHEL CLAUURA

Beware, right?

QUESTION 1 FROM THE AUDIENCE

Thank you very much. A silly question: Why did you stop afterwards?

MICHEL CLAUURA

Yes. No, it's not silly at all. Maybe it was silly for me to stop but it's not silly at all to ask the question. I have a fairly simple answer. I think I can say it's chiefly because I was ever busier as a lawyer, so I had less time to hang out. And maybe that was good because at the same time, the better it went the less I was interested in checking out what was going on in museums and galleries. I pretty much withdrew, and so for lack of time and lack of interest... Because if tomorrow my interest returns, I will find the necessary time as well. One is not an excuse for the other—they're parallel.

SARA MARTINETTI

Other questions?

QUESTION 2 FROM THE AUDIENCE

Good evening, thank you very much. It seems that the poster behind you is related to you, as it appeared in the title of the conference. Could you comment on it?

MICHEL CLAUURA

That's me in the lampshade, yes.

CONTINUATION OF QUESTION 2 FROM THE AUDIENCE

Yes. And the "forbidden," "disguised fruits," etc.?

MICHEL CLAUURA

Yes, that's annoying... because... Well, OK. The photo speaks for itself, it's me at work. As for the title... Look, it came to me in a flash. I've had to think about it, but how can I explain this to you? I never accepted—and I think that's still true today—the posers [*faiseurs*]. So let's say that this is what the fact that "disguised fruits are not accepted" alludes to. There you go. As for the "few forays into a moment of scantily clad art," well, of course, it's because I'm talking about dress code, etc. It's all a bit tedious to explain. Otherwise it's pretty light—I mean what I'm talking about and what I've experienced, that is to say, a period when in fact there was not much to see. Maybe that's paradoxical, because when someone's scantily clad, you tend to think there's a lot to see—but maybe it's not wrong either. But by "scantily clad art" I was referring to conceptual art, minimal art, these things. Is that OK? Do you want me to change the poster?

SARA MARTINETTI

Any other questions?

QUESTION 3 FROM THE AUDIENCE

Thank you very much. You explained to us... not how you started out but with what you started out. You didn't tell us what got you into art. Maybe you are... Well, I have no idea where you come from and whether you were immersed in this world, or whether you have... Anyway, how did this attraction actually come about? Why did you want to participate in it?

MICHEL CLAUURA

I have an answer. Curiously, I got interested in art when I wasn't very old. I even committed a trip to Spain on my own, like a grownup, to study Spanish painting when I was 16 years old. Well, it was very nice. It wasn't a great success in terms of my written report—I went there on a Zellidja travel grant, to tell you the truth. And then I had some literary ambitions. And—it's a secret for everyone—I was after all very close to Daniel Buren and so I knew what he was doing. That's how I started out in 1966. I started writing in 1967, when the four began working together. Why?

Because at the time—I might have a hard time explaining this today—I felt like what they were doing was what I wanted to do in writing. So I fell directly in line with them. Afterwards, I developed a taste for it. I'm well aware that the reason I became a critic was for the defense and illustration of the four rogues [zozos], and then it became Buren, and then I talked about something else. That was the origin.

QUESTION 4 FROM THE AUDIENCE  
[HERMAN DALED]

Good evening, thank you. While you're here, I want to ask you a question that's been bugging me. I lived through the period you're describing, and one thing that has always seemed extraordinary to me is that for a long while we were unaware that you were Daniel's brother. Did you put everything in place right from the start so that this would not be known? For some people it was obvious, but the general public took years to find out.

MICHEL CLAURA

Ah, but I'm not even sure they know today. Besides, I've been asking myself this question for a long time, so I decided to do a fraternity research, but I haven't got the results back yet [*Laughter*]...

CONTINUATION OF QUESTION 4 FROM THE AUDIENCE

[HERMAN DALED]

You're not answering my question.

MICHEL CLAURA

What was the question? Come again [*Laughter*]?... You couldn't be more direct. As soon as I have the answer I'll tell you [*Laughter*]... No, no, no. Of course, we did it on purpose not to be brothers. Was that the question [*Laughter*]?...

CONTINUATION OF QUESTION 4 FROM THE AUDIENCE

[HERMAN DALED]

As public figures you exposed yourself, but at no point back then did anyone make that connection, establish that you were brothers. That's quite a feat.

MICHEL CLAURA

Ah yes, yes. No, but we were brothers-in-law for a long time [*laughs*]. No, but we couldn't... We've never been Gilbert & George.

QUESTION 5 FROM THE AUDIENCE

[MICA GHERGHESCU]

I have a quick question about the answer you gave earlier. It's me, it's Mica, to your left... left, left. Yes, that's it.

MICHEL CLAURA

Ah, hello!

CONTINUATION OF QUESTION 5 FROM THE AUDIENCE

[MICA GHERGHESCU]

You played along with Sara's research and I would like to come back to this relationship to research, which also lies at the core of this evening. What is your interpretation, your reading of Sara's defense and illustration of your work tonight?

MICHEL CLAURA

It's incredible because I still haven't understood why she's interested and through her I discover a whole world that I was completely unaware of. It's great that there are people who can be interested in things like that. I mean, it's great... I struggle to understand because I don't have that university training at all. I studied a bit, but it didn't last long. So to do research, what's more on a subject like that, I find it hard to understand, but it's very interesting to follow. Incidentally, she teaches me a lot, if that's what you want to know. She teaches me a lot. And thanks to her I rediscovered some things and I intend to rediscover some more. Now for what purpose? As far as I'm concerned, I don't know. In fact, that's part of our conversations. Maybe it will all end in I don't know what, but something new. Right now we're sort of rehashing the past and I have the pretense to believe that I still do have a future. So maybe thanks to her it will happen faster than expected.

QUESTION 6 FROM THE AUDIENCE

[BRIGITTE HERMANN]

Michel, I wanted to ask you something. You said earlier, "I never accepted the posers," which means you have certain criteria of discernment for artists. What are they?

MICHEL CLAURA

Oh... What I see... True, there are two languages. On the one hand you see that I often argued for lack of selection. It means anyone can come and they're all equal. But in fact, it was merely provocation because I've never thought that everybody was equal. But again,

this is part of what I've argued for. In fact, I've argued that everything was the same, except for people who broke the mold. As for the posers, I'm not going to list them, and in a way, by definition, it's not interesting. It's not out of convenience, but I think that this article—which is not fundamental but which had this title that I really liked, "Extremism and Rupture"—gives a fair idea of what interests me. Now, if you want me to stick some names on it, maybe we wouldn't sit here all night but surely I'd forget some... The criteria? Well, I have no criteria. While I can be provocative by saying that something's no good, I don't feel like I have criteria. Well, I might have some without knowing it. The fact is that I'm attracted to things where there's not much to see. Now *that* could be a criterion. I'm talking about contemporary art—because I haven't forgotten that art has existed before. And there were quite a few things going on at the time! *Oh là là!* I'm sorry you're disappointed. No? But I feel like I'm going to have to think about it.

QUESTION 7 FROM THE AUDIENCE  
[JACQUES DONGUY]

A very small question. Among the conceptual artists in the exhibitions that you organized and that you mentioned, you forgot one: Henry Flynt.

MICHEL LAURA  
Sorry?

CONTINUATION QUESTION 7 FROM THE AUDIENCE  
[JACQUES DONGUY]

Henry Flynt, "Concept Art," the Fluxus artist. Long before conceptual art, around the 1950s.

MICHEL LAURA  
But uh... Yes. I had to wait until tonight to find out about him. I'll admit it right away. So, from what you just told me, I will try to find out more.

CONTINUATION QUESTION 7 FROM THE AUDIENCE  
[JACQUES DONGUY]

Well, there was an exhibition recently in Germany, in Düsseldorf.

MICHEL LAURA  
Right, but it was back then that I should have known him. Today, the fact that I don't know

someone is normal, as I don't even know what's going on anymore. But back then I should have known, absolutely. In any case, I trust you're right in thinking that I should have known. Yes. Sorry. Anyway, thank you.

SARA MARTINETTI

Are there any other questions? ... So maybe we will stop there.

MICHEL LAURA

Yes, a little music.

SARA MARTINETTI

OK, so let's start the music. I invite you to peruse the exhibition again, not forgetting the room over there. You can also take the posters if you want. *Voilà!* Thank you very much for coming.

MICHEL LAURA

Thank you very much. Thank you.

[Applause]

Translated from French by Boris Kremer

## I. — LE CONTEXTE

a) Il était nécessaire, dans le contexte parisien, de mettre au clair de nombreux points, de poser quelques questions avant d'exposer. C'est ce qui est tenté ici. Ce travail d'équipe répond à une urgence, urgence que nous avons choisie parmi les possibles façons que nous avons d'utiliser cette galerie et qui évidemment, n'a rien à voir avec la panique qui s'est emparée du milieu de l'art depuis que son naufrage n'intéresse plus personne.

b) Si je ne présente pas ce que je fais depuis plus de trois ans, c'est pour une question de visibilité. Non seulement on se serait satisfait de penser qu'il s'agissait d'art, mais encore, dans le cadre de la galerie d'avant-garde, c'eût été présenter la « nouveauté » du jour, coincée entre la précédente et la suivante. Or, le critère « nouveauté », obsession de l'artiste, est aberrant en l'occurrence. C'est pourquoi cette manifestation était nécessaire alors qu'une exposition eût été insensée.

## II. — EXPOSITIONS

On a pu, on peut, on pourra voir ce que nous appellerons « mon » travail, dans les rues ou ailleurs, à Paris ou ailleurs, sans lieu ni public privilégiés.

## III. — LE LIEU-GALERIE

« Mon » travail n'ayant pas de lieu, il se peut donc exposer même dans une galerie. Le lieu qui lui est choisi n'est qu'une question de circonstances.

Daniel BUREN.

(Avril 1969.)

FIG 1.1

Texte de Daniel Buren distribué pour l'exposition <i>Interruption</i> à la galerie Yvon Lambert		Avril 1969
Papier, encre et lithographie offset	Archive Daniel Buren, Paris	« La Critique et la foi » : essai audio-visuel dans l'exposition <i>Interruption</i>





FIG 1.2

Vue de l'exposition *Interruption* de Daniel Buren avec un Scopitone diffusant des films courts et les œuvres des artistes de l'exposition précédente, galerie Yvon Lambert, 15 rue de l'échaudé, Paris

1969

Photographie argentique prise par une personne non identifiée

Archive Daniel Buren, Paris

« La Critique et la foi » : essai audio-visuel dans l'exposition *Interruption*





**FIG 1.3**

Vue de l'exposition *Interruption* de Daniel Buren avec un Scopitone diffusant des courtes vidéos, galerie Yvon Lambert, 15 rue de l'échaudé, Paris

1969

Photographie argentique prise par une personne non identifiée

Archive Daniel Buren, Paris

« La Critique et la foi » : essai audio-visuel dans l'exposition *Interruption*



FIG 1.4

(1/3)

<p>Arrêt sur image du film de Michel Claura, <i>La Critique et la foi</i>, 2.59 minutes, Jacques Caumont (image et son), présenté dans l'exposition <i>Interruption</i> de Daniel Buren à la galerie Yvon Lambert</p>		<p>1969</p>
<p>Film en super 8 couleur et son</p>	<p>Archive Daniel Buren, Paris</p>	<p>« La Critique et la foi » : essai audio-visuel dans l'exposition <i>Interruption</i></p>



FIG 1.4

(2/3)

Arrêt sur image du film de Michel Claura, <i>La Critique et la foi</i> , 2.59 minutes, Jacques Caumont (image et son), présenté dans l'exposition <i>Interruption</i> de Daniel Buren à la galerie Yvon Lambert		1969
Film en super 8 couleur et son	Archive Daniel Buren, Paris	« La Critique et la foi » : essai audio-visuel dans l'exposition <i>Interruption</i>

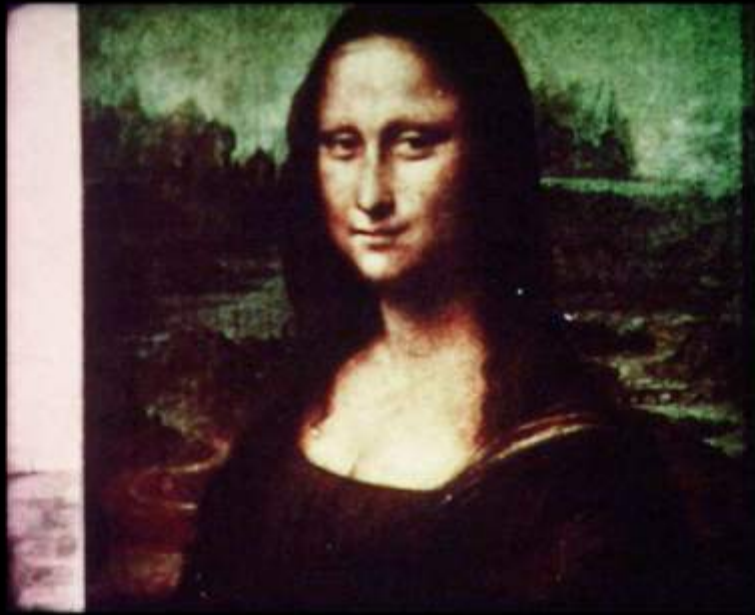


FIG 1.4

(3/3)

Arrêt sur image du film de Michel Claura, *La Critique et la foi*, 2.59 minutes, Jacques Caumont (image et son), présenté dans l'exposition *Interruption* de Daniel Buren à la galerie Yvon Lambert

1969

Film en super 8 couleur et son

Archive Daniel Buren, Paris

« La Critique et la foi » :  
essai audio-visuel dans  
l'exposition *Interruption*

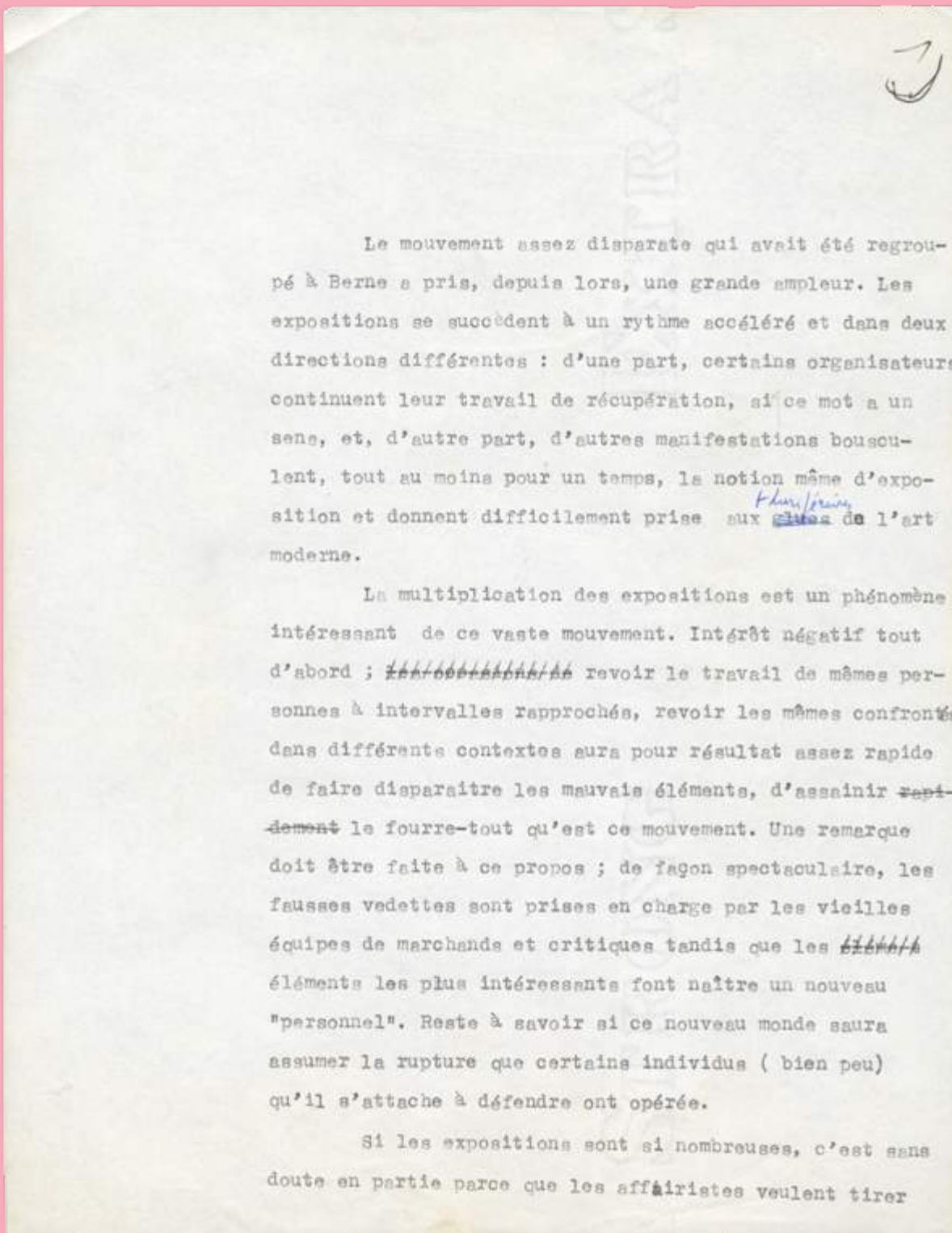


FIG 2.1

Brouillon dactylographié et manuscrit de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 1 sur 33		1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans <i>Les Lettres françaises</i>



## EXTREMISME ET RUPTURE

### Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept.

Le mouvement assez disparate qui avait été regroupé au Kunsthalle de Berne, sous le titre "Quand les attitudes deviennent forme", a pris, depuis lors, une grande ampleur. Les expositions se succèdent à un rythme accéléré et dans deux directions différentes : d'une part, certains organisateurs continuent leur travail de récupération, - si ce mot a un sens -, et, d'autre part, d'autres manifestations bousculent, tout au moins pour un temps, la notion même d'exposition et donnent difficilement prise aux thuriféraires de l'art moderne.

La multiplication des expositions est un phénomène intéressant de ce vaste mouvement. Intérêt négatif tout d'abord ; revoir le travail de mêmes personnes à peu de temps d'intervalle, revoir les mêmes confrontés dans différents contextes aura pour résultat assez rapide de faire disparaître les mauvais éléments, d'assainir le fourre-tout qu'est ce mouvement. Une remarque doit être faite à ce propos ; de façon spectaculaire, les fausses vedettes sont prises en charge par les vieilles équipes de marchands et critiques tandis que les éléments les plus intéressants font naître un nouveau "personnel". Reste à savoir si ce nouveau mode saura assumer la rupture que certains individus ( bien peu ), qu'il s'attache à défendre, ont opérée.

Si les expositions sont si nombreuses, c'est sans

FIG 2.2

Document dactylographié et mis au propre de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 1 sur 30		1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans <i>Les Lettres françaises</i>

2

la substantifique moëlle de la profusion créatrice ac-  
tuelle. C'est en ce sens qu'ils vont récupérer et en même  
temps déblayer les fabricants post-dadaïstes et mystiques  
à deux ronds.<sup>(1)</sup> Mais pour d'autres participants de ce mou-  
vement, le fait d'exposer souvent est important sur le  
plan de la démonstration. Il en est ainsi pour <sup>Buren</sup> Buren qui,  
d'ailleurs, ne fait pas à proprement parler partie du mou-  
vement, mais se situe nettement au-delà. Le fait, pour  
Buren, d'avoir "exposé" en un an en peut-être une centaine  
d'endroits différents a rendu beaucoup plus évidente la  
permanence et la cohérence de sa proposition.

Lawrence Weiner, dans trois expositions, a présenté  
la même ~~projet~~ idée : l'artiste peut faire la  
pièce, la pièce peut être faite par n'importe qui ;  
la pièce n'a pas besoin d'être faite. La  
re-présentation de cette idée que trois fois pose  
une question nouvelle. Il faudrait revenir sur une  
tentative de parallèle entre Buren et Weiner.  
Par d'autres individus encore la multiplication des  
chances de "capter" est importante.

De même, un autre clivage peut se faire  
sur le biais de ces expositions multiples dans la  
même ou elles se font tant à l'intérieur qu'à  
l'extérieur<sup>(2)</sup>.

(1) Engageant volontaire au vocabulaire des critiques progressistes.

(2) Il faut noter que pour ne pas perdre de temps qu'un certain nombre  
d'expositions et d'artistes sont systématiquement éliminés de ce texte  
ou des artistes qui, pour ne pas perdre de temps, ne pouvant qu'être  
deduits de ce qui est dit ici.

FIG 2.3

<p>Brouillon dactylographié et manuscrit de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 2 sur 33</p>	<p>1969</p>	
<p>Papier et encre</p>	<p>Archive Michel Claura, Bagneux</p>	<p>« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans <i>Les Lettres françaises</i></p>

doute en partie parce que les affairistes veulent rentabiliser à court terme la profusion créatrice actuelle.

Fort heureusement, ils ont perdu leur flair : aussi pouvons-nous volontiers leur laisser leurs conquêtes.

Pour d'autres participants de ce mouvement, le fait d'exposer souvent est important sur le plan de la démonstration. Il en est ainsi pour Daniel Büren qui, d'ailleurs, se situe au-delà du mouvement et ne s'y trouve mêlé que par des apparences. Le fait, pour Büren, d'avoir "exposé" en un an ~~sept~~ en peut-être une centaine d'endroits différents a rendu beaucoup plus évidentes la permanence et la cohérence de sa proposition.

Lawrence Weiner, dans trois expositions, a présenté la même idée ; "l'artiste peut faire la pièce, la pièce peut être faite par n'importe qui, la pièce n'a pas besoin d'être faite". La re-présentation de cette idée par trois fois pose une question nouvelle. Il faudra revenir sur une tentative de parallèle entre Büren et Weiner.

Pour d'autres artistes encore, la multiplication des chances "d'exposer" est importante.

De même, un autre clivage peut se faire par le biais de ces expositions successives, dans la mesure où elles se passent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur (1).

Il est ainsi des artistes qui, à l'intérieur, mettent l'objet et, à l'extérieur, mettent l'idée, ou ne met-

FIG 2.4

Document dactylographié et mis au propre de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 2 sur 30		1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans <i>Les Lettres françaises</i>



Il est ainsi des artistes qui, à l'intérieur, mettent (3)  
 l'objet et, à l'extérieur, mettent l'idée, ou ne mettent  
 rien. C'est un choix, peut-être involontaire sans doute  
 compréhensible ~~valable~~ mais féliné. Remarquons que l'objet mis à  
 l'intérieur peut très bien n'être littéralement rien,  
 cela ne lui enlève pas sa valeur d'objet, tandis  
 que rien à l'extérieur peut ~~être~~ devenir idée,  
 tant il est vrai que le point de vue est  
 déterminant. C'est pourquoi l'on peut s'interroger  
 lorsque l'artiste, de l'intérieur à l'extérieur, semble  
 se libérer. Car il se libère d'un poids culturel  
 qui apparaît même par contre-coup et oblitère peut-être  
 ce qui pourrait être autre. Ainsi, Richard Long  
 dispose, à l'intérieur, un tapis de brindilles et d'épines.  
 C'est un objet, et qui plus est un objet à bon de  
 nature, un paysage en fait. À l'extérieur, son  
 contre, Long fait un travail de paysagiste. Cela  
 n'est pas dit ironiquement, puisqu'on voit bien il modifie  
 réellement le paysage. Son action ne se conçoit alors  
 que par rapport à l'art, l'art d'intérieur, et la  
 liberté est alors bien circonscrite. Il ne reste plus  
 qu'à dire que cela est bon mais la beauté à ce prix (3)  
 est bien "claque", sans valeur autre qu'esthétique.

(3) Toute question d'argent mise à part, bien sûr.

FIG 2.5

Brouillon dactylographié et manuscrit de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 3 sur 33

1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans *Les Lettres françaises*

tent rien. C'est un choix, peut-être involontaire, sans doute compréhensible, mais périmé. Remarquons que l'objet mis à l'intérieur peut très bien n'être littéralement rien, cela ne lui enlève pas sa valeur d'objet, tandis que rien à l'extérieur devient idée, tant il est vrai que le point de vue est déterminant. C'est pourquoi l'on peut s'interroger lorsque l'artiste, de l'intérieur à l'extérieur, semble se libérer. Car il se libère d'un poids culturel qui apparaît mieux par contre-coup et oblitère ~~peut-être~~ ce qui pourrait être autre.

Ainsi, Richard Long dispose, à l'intérieur, un tapis de brindilles et d'épines. C'est un objet, et qui plus est un objet à base de nature, un paysage en fait. A l'extérieur, par contre, Long fait un travail de paysagiste. Cela n'est pas dit ironiquement, puisqu'aussi bien il modèle réellement le paysage. Son action ne se conçoit alors que par rapport à l'art, l'art d'intérieur, et la liberté est bien circonscrite. Il ne reste plus qu'à dire que cela est beau, mais la beauté à ce prix (3) est bien "classique", sans valeur autre qu'esthétique.

#### I - Description .

Avant que n'arrivent sur la scène de l'actualité les expositions de Prospect 89, à Düsseldorf, de Seattle et Vancouver, du "Concept art" à Leverkusen, il est une manifestation, commencée au début de juillet et qui se

FIG 2.6

Document dactylographié et mis au propre de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 3 sur 30		1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans <i>Les Lettres françaises</i>



Description  
 - Cartographie Avant que n'impriment sur la scène de l'actualité (4)  
 les ~~les~~ expositions de l'exposit 69, à Düsseldorf, de  
 Seattle et Vancouver, des concepts art à Herentzen,  
 il est -> parifortation, commença en début  
 juillet et qui se termina fin septembre, qui doit  
 retenir notre attention. Imaginée par Seth Siegblom,  
 elle consiste en une exposition permanente de onze  
 artistes dans onze villes différentes à travers le  
 monde. Il se trouve que les onze participants sont  
 certainement parmi les seuls que on n'a jamais  
 vus - on lesquels on pense s'apparenter. Une critique  
 de ces onze permet donc d'aller assez vite  
 en Belgique pour de révéler ceux qui, à part  
 d'exception, ~~pas~~, ~~à aucun~~ ~~à aucun~~ jusqu'à nouvel ordre  
 toute étude ~~de~~ ~~de~~ de l'actuel.  
 On relève cinq plans ou cartes dans le catalogue  
 de cette exposition. C'est ~~un~~ un guide d'actuel,  
 mais qui on ne peut condenser a priori. Il fait  
 partie du discours sur la chose présentée  
 discours qui revêt une importance nouvelle,  
 car on voit peu à peu de l'imagerie; on entre,  
 par certains côtés, dans une simplicité à laquelle  
 se mit pas le texte. Le texte, le discours de  
 quelque sorte ne suivent pas dans la norme  
 où ils ne font qu'éclairer ce qui, en soi,  
 est à rejeter ou non.

FIG 2.7

Brouillon dactylographié et manuscrit de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 4 sur 33

1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans *Les Lettres françaises*

terminera fin septembre, qui doit retenir notre attention. Imaginée par Seth Siegelaub, elle consiste en une exposition permanente de onze artistes dans onze villes différentes à travers le monde. Il se trouve que les onze participants sont certainement parmi les rares plus-ou-moins nouveaux venus sur lesquels on puisse s'appesantir. Une critique de ces onze permet donc d'aller assez vite en besogne pour révéler ceux sur qui, à peu d'exceptions près, pourra s'arrêter jusqu'à nouvel ordre toute étude de l'actuel.

-Cartographie.

On relève cinq plans ou cartes dans le catalogue de cette exposition. C'est un procédé actuel, mais qu'on ne peut condamner a priori. Il fait partie du discours sur la chose présentée, discours qui revêt une importance nouvelle car on sort peu à peu de l'imagerie ; on entre, par certains côtés, dans une simplicité à laquelle ne nuit pas le texte. Le texte, le discours de quelque sorte ne nuiront pas dans la mesure où ils ne feront qu'éclairer ce qui, en soi, est à rejeter ou non.

La carte ou le plan est là pour situer géographiquement, topographiquement ce qui sera à voir. Il s'agit en fait d'une justification, d'un souci d'arpenteur.

Dans trois cas sur cinq l'artiste, bel et bien l'artiste, use de la carte pour pointer ce qu'il estime devoir être vu ; il a choisi le site et nous le raconte par le truchement de la carte, plus des photos. Son intervention

FIG 2.8

Document dactylographié et mis au propre de l'article « Extrémisme et rupture : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept » de Michel Claura, page 4 sur 30		1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans <i>Les Lettres françaises</i>



# LES LETTRES *françaises*

FONDATEURS: JACQUES DECOUR, FURILLE PAR LES NATIS, ET JEAN PAULHAN (1886-1988)  
DIRECTEUR: ARAAGON

N° 1301 — DU 24 AU 30 SEPTEMBRE 1969 — BISSOMADAIRE — PRIX: 3 F

## Le dérangement sociologique

PAR PIERRE DAIK

(Pages 3 et 4)

## La rentrée littéraire

Alain  
Robbe-Grillet :

## Pour un cinéma d'essai

(Page 16)

## Urbanisme de Scandinavie

PAR MARCEL CORNU

(Pages 22 et 23)

## Art contemporain

## Extrémisme

et

## rupture

PAR MICHEL CLaura

(Pages 26 et 27)



Evénement. — *Le grand ébranlement de Luther*, gravure (lire en pages 24 et 25 le compte rendu de l'exposition d'Amsterdam par Pierre Descargues).

FIG 2.9

*Les Lettres françaises*, n° 1301

24 septembre 1969

Papier, encre et lithographie offset

Archive Michel Claura, Bagnaux

« Extrémisme et rupture » :  
du brouillon à la publication  
dans *Les Lettres françaises*





que les autres ? Peut-être parce qu'il...
dans l'air...
C'est peut-être...

Israël

Deux autres participants jouent sur l'impalpable et l'éphémère...

Robert Barry, qui a déjà de nombreuses fois...

Joseph Kosuth présente la matière en général, l'art comme idée...

Geste

Dans deux autres propositions, nous sommes le geste...

K. E. Thing Co. Ltd, avec l'aide de... d'un cube...

Le geste éprouvé est celui de Lawrence Weiner jetant une balle...

Peinture

Dans cette première approche de l'exposition catégorique de Siegelbaum...

Bob Lewis a l'air extérieur sur le mur de la maison de Richard Feiner...

Daniel Buren relie sur des planches de Paris des papiers à bandes verticales...

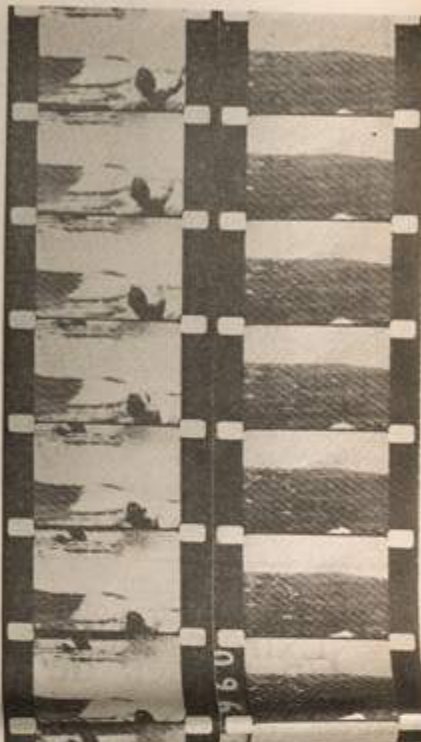
II - Affinités

Après avoir fait une première lecture de l'exposition...

Lettres françaises

action comme celle-ci peut être appréhendée comme...
Mythe
On est surpris de voir que, sur onze, six artistes...

Le présupposé de Robert Barry et Joseph Kosuth ne sont pas indifférents...
Réalité
Il faut revenir sur les trois autres participants de cette exposition...



Lawrence Weiner - A gauche : une balle de construction lancée dans le chapeau du Niagara américain ; à droite : une balle de construction lancée dans les cheveux du Niagara canadien...

ment, en conséquence, si nous partons de l'indivis, c'est grâce à un acquiescement...

passé devant, d'une part, et d'autre part, spécialement visibles pour celui qui, après avoir lu ce journal...

de son côté, par sa présentation infatigable, tenté en jeunesse, au contraire d'André, le jeu qui lui est demandé de jouer...

la présentation de Lewis est elle aussi étonnante, car il expose dans une maison particulière...

FIG 2.10

(2/2)

Michel Claura, « Extrémisme et rupture (I) : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept », Les Lettres françaises, n° 1301, page 27

24 septembre 1969

Papier, encre et lithographie offset

Archiv Michel Claura, Bagnoux

« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans Les Lettres françaises



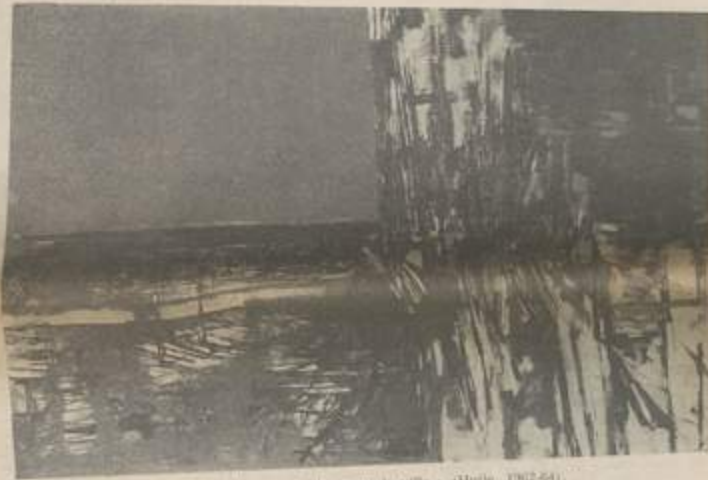
# LES LETTRES *françaises*

FONDATEURS: JACQUES DECOUR, FUSILLÉ PAR LES NAZIS, ET JEAN PAULHAN (1884-1958)  
DIRECTEUR: ANAGON

N° 1302 — DC 1<sup>er</sup> AU 7 OCTOBRE 1969 — MARDI-MADAME — PRIX: 3 F

Elsa Triolet  
présente  
un nouveau  
poète :  
**Claude  
Adelen**

(Pages 3 et 4)



Victor de Selys - « Le Poète sur la ville » (Hollis 1962-64).  
Lire en pages 24 et 25 l'article de Georges Bonafant.

Révisions  
et  
dialogues

PAR PIERRE DAIX  
(Pages 5 et 6)

De l'Afrique au Japon  
découvertes et révélations  
de nouveaux cinéastes

Stridences japonaises  
et nostalgies africaines

PAR MICHEL CAPOENAC  
(Pages 13 et 14)

Trois cinéastes japonais  
autour d'une table

PAR GÉRARD LANGLOIS  
(Page 15)

« La femme  
au couteau »

PAR MADELEINE ALLEINS  
(Pages 15 et 16)

FIG 2.11

*Les Lettres françaises*, n° 1302

1<sup>er</sup> octobre 1969

Papier, encre et lithographie offset

Archive Michel Claura, Bagneux

« Extrémisme et rupture » :  
du brouillon à la publication  
dans *Les Lettres françaises*





sous n'avons que faire de ce qui n'est pas fait. En ce sens, une exposition qui avait eu lieu à Lugano en décembre 1967 était infiniment plus cohérente. Le titre en était : « Buren, Weiner ou n'importe qui ». Deux types de boîtes étaient présentés, ordinairement accolés au nom de l'un des artistes. A la fin de l'exposition, on trouvait deux séries de boîtes identiques, à signaler, parce que faites, par n'importe qui, y compris Buren et Weiner. Le propos de l'exposition était en effet de démontrer que ces modèles de boîtes étaient totalement détachés de leur auteur et qu'ainsi quiconque les pouvait faire. La grande différence avec l'expérience de Weiner est qu'à Lugano, la chose était faite, tandis que Weiner ne fait que la dire, et admet même qu'elle ne soit jamais faite.

Lewitt

Bob Lewitt et Carl André se trouvent maintenant associés au mouvement « conceptuel », dans un indolent, après avoir fait partie de la tendance minimaliste. Pour chacun d'eux, ce passage doit être expliqué.

Lewitt, de pièces en trois dimensions (constructions de treillis cubiques en tubes ou simples cadres blancs) en est venu à s'exprimer sur les murs. C'est sans doute le fait de sair les murs qui a séduit les organisateurs de l'exposition de Berne. Car Lewitt ne faisait ainsi que refaire au crayon, en séries de lignes bien parallèles se croisant, ce qu'il avait jadis fait en sculpture avec des matériaux minimalistes. Ces grilles bien ordonnées, soignées, bien dessinées ne sont qu'une vague peinture abstraite géométrique.

Par contre, par deux fois à notre connaissance, Lewitt, toujours avec un crayon et sur le mur, est sorti des limites de l'art. C'est à la galerie Konrad Fischer, à Düsseldorf, puis au dossier de celui-ci dans le cadre de l'exposition de Berlin. Il a fait de grandes surfaces ou croquis à 90° des lignes séries obliques délimitant un rectangle.

Mais c'est aussi bien sûr être un « conceptuel » que de faire un dessin. Lewitt, semblant en vouloir connaître les secrets, se met à l'œuvre dans le détail : il indique dans le catalogue de Bielefeld le nom de la personne qui a réalisé la pièce chez Konrad Fischer. Or, Lewitt, depuis lors, est déjà retourné dans ses errements, continuellement à tracer ses séries, avec des boîtes identiques. Nous retrouvons son problème de l'incertitude. Nous pouvons dire que Lewitt, par deux fois, à Düsseldorf, a pu faire.

André

Carl André qui, depuis deux ans, brosse principalement des dalles brèves, jolies, colorées, sur le sol, s'est trouvé de cadre minimal dans le conceptuel, sans avoir changé. Il fait aussi peu partie de l'un que de l'autre mouvement. Nous avons déjà dit, lors de « Propos 88 » (L. J. numéro 125), par à propos de « Art et réel » (L. J. numéro 126), que le travail de Carl André ne ressemble pas au domaine de l'art, qu'il est autre. Mais à part les dalles au sol qui sont « simples », Carl André a présenté des poèmes algébres sur vingt mètres (Propos 83), des boîtes de sucre également algébres, dans le parc de Windham College (Pawsey) ; et ces trois propositions sont, extrêmement différentes, et cependant toutes. Chacune ne pouvant être présentée dans le contexte de l'autre ou une peine de vivre plus que la chose hors de son contexte. André ne fait que montrer une différence — mais une différence — sans rapport avec la différence de situation — qui n'est ni même. Ce même est l'autre qui n'est pas l'art.

En regard de cette action infiniment cohérente, l'exposition actuelle de Carl André au Gessende Museum de La Haye appelle la plus grande réflexion. Ce sont des alignements de lignes, horizontales et verticales, de couleurs, de clous rouillés et brunes, sur le sol. Cela constitue une très grande salle de musée. Ces longues lignes de couleurs alignées sont d'une trou-

vable ambiguïté. La « qualité » du matériel de récupération et l'accumulation de rebuts-ci nous rappellent un réalisme régressif déjà existant en art. Ces choses étagées de « sans » Buren, à terre, de ce petit marcher dessus sans en détruire la composition ; combien cela est loin de l'inaltérabilité essentielle des autres propositions de Carl André. Ce n'est vraiment pas la même chose. S'il n'est évidemment pas question de revenir sur qui a été dit à propos des autres réalisations de Carl André, il y a cependant une explication à trouver à cette malheureuse expérience. Une explication qui sera valable pour Bob Lewitt, pour Weiner, et qui fait la différence avec Daniel Buren, à propos d'une explication parallèle sera nécessaire : pourquoi ce dernier n'a-t-il encore jamais deviné ?

V. - Conscience et instinct

Laurance Weiner par trois fois (mis à part la restriction de ceux avoués par lui-même), Bob Lewitt par deux fois ont atteint le point de rupture radicale d'avec l'art. Cela est dit pour une grande part au hasard. De la même façon, le hasard est certainement une des causes pour lesquelles Buren et André sont arrivés à ce même niveau. Mais tandis que Buren a su ce qu'il faisait, Weiner et Lewitt n'ont rien compris, et pour André, le doute est à présent permis. Alors que ces quatre « artistes » ont réussi l'impossible sortie de l'art, deux au moins sont restés dans celui-ci, et André semble en déséquilibre.

Cela est dû à un manque d'attention portée à la chose faite, allié à un instinct qui pousse à ne pas se fier trop longtemps sur la même « forme ». L'artiste sait d'instinct qu'il ne peut s'arrêter sans disparaître comme artiste, toute occupation commerciale mise à part. La pensée artistique est trop instable, d'autre part, pour laisser le temps d'appréhender pleinement une œuvre et même chose, et s'est au contraire en allant de l'avant, en se reconstruisant que l'œuvre se construit. Ce n'est pas le cas de Weiner, qui se reconstruit au moment même où on l'observe, et se reconstruit à nouveau à mesure que l'œuvre de Weiner paraît être une recherche d'anti-art ; mais lorsqu'il expose : « La pièce peut être faite par l'artiste, n'importe qui peut faire ça », sous-entend cette proposition connue de l'anti-art est la façon la moins intéressante, la plus traditionnelle de l'appréhender : c'est alors dire que n'importe qui peut faire l'œuvre, ce qui est une erreur. Par l'art. A voir ce que Weiner a proposé par la suite, notamment dans sa participation à l'exposition de Bielefeld, on est étonné qu'il se soit laissé intéresser. Intéressément, il donne une interprétation fautive à son propre travail. La neutralité anonyme que comprise en soi n'est ni art ni anti-art, n'ayant d'intérêt que par rapport à l'art pour ce qu'elle lui répondait par de lui. A ce point, on voit que, on ne voit rien, et Weiner est reparti sur le chemin de l'anti-art.

Bob Lewitt, à la fin de ces deux lignes au crayon sur les murs, est arrivé à un point de rupture totale avec les œuvres précédentes, débarrassé de tous les soucis de composition traditionnelle, étranger aux préoccupations de formes, d'air, tout ce qui l'on pourrait appeler l'idéalisme géométrique a disparu. On est étonné de voir une prise de conscience lorsque Lewitt met l'accent sur le nom de la personne qui a réalisé l'œuvre, et qui n'est pas lui : c'est la logique même des choses de l'art. C'est-à-dire que ne lui appartient pas. Mais Buren, Lewitt a repris possession de son œuvre en retombant dans le problème de la couleur, de la fausse neutralité géométrique qui le tient depuis le temps où il était minimaliste. Il n'y a eu voir que cet aspect au moment où il propose un objet infiniement plus « riche », autre que toute son œuvre.

Avec Carl André, nous avons trouvé au moins trois propositions formellement différentes et pourtant mêmes, tant par leur caractère que par leur cohérence, donnant à voir hors de toute ambiguïté et de toute représentation. D'un autre côté Daniel Buren, depuis quatre ans, ne propose que des bandes verticales blanches et colorées, de 8,7 cm de largeur.



Carl André. — Boîtes de paille, 1968

VI. - Répétition

A partir de ces deux expériences, il serait bon de faire une mise au point.

Il n'est pas reproché à Weiner ou à Lewitt d'avoir changé. Il leur est reproché d'avoir continué d'évoluer comme des artistes, laissant échapper le moment où leur œuvre était entrée en rupture.

Mais la répétition n'est pas une punition. Elle ne peut être qu'un moyen double d'une évidence même. Prenons l'exemple du peintre américain Robert Rauschenberg. Après une période de peinture abstraite, il propose des séries de toiles identiques, répétées de quatre à six fois, recouvertes d'une peinture d'inspiration abstraite de peintre impressionniste. Cette façon de peindre impressionniste peut bien être répétée mille fois, mais elle n'empêche pas qu'elle demeure une peinture impressionniste.

Par contre, dans le cas de Buren, une seule de ses toiles est l'un de ses peintures se référant à l'art comme rupture. Mais leur répétition se justifie parce que la rupture est aussi rupture avec ce qui est nouveau, ainsi parce que Buren utilise cette répétition pour « insister », à chaque fois dans le même temps que la chose est stable en sa totalité, un aspect particulier de la chose, qui sera son indifférence à la forme, à la couleur, à la répétition même, etc. Chaque fois se présente la proposition de même, et dans la répétition et par la répétition, la chose dont la proposition est, propose. La répétition n'estelle que parce qu'elle est « normale » et joue, sur un autre registre, un rôle dialectique de situation par rapport à l'art, qui n'a pas de rapport idéal, ou idéal, avec la proposition elle-même. On peut même dire, d'ailleurs, que la répétition elle-même est facteur, dans la mesure où la proposition se présente, en fait, toujours différemment.

C'est de cette façon que l'on peut dire de Carl André que, tout en présentant des travaux traditionnels différents, mais identiques quant à leur propre vitalité, il se répète autant qu'il avait pu que Daniel Buren.

A un tout autre niveau, le problème d'une autre répétition doit être abordé : au niveau visuel de la composition formelle de l'œuvre. Cette observation est possible par le don de l'inspiration l'exposition de Carl André au Gessende Museum de La Haye. Nous avons dit, que celle-ci relève d'un réalisme matérialiste très pur, très net de la part d'André. L'accent est mis sur la répétition d'un modèle, qui est le clou rouillé ou la ligne rouillée.

Déjà lorsque Carl André alignait des poèmes ou des boîtes de paille, ce dispositif des dalles au sol, il y avait répétition, à l'intérieur de l'œuvre, d'un même élément de base. Mais autant dans ces cas la répétition n'appartenait que comme élément

évident, sans problème, de la structure de l'œuvre, autant, dans l'exposition de La Haye, la répétition n'est qu'une accumulation de style positif, d'accumulation pour l'accumulation. Est-ce cela qui, depuis le début, a intéressé Carl André ? Il faut nous pencher qu'il ne s'agit que d'une erreur. Mais, ce serait que Carl André, comme tout artiste, n'a jamais fait que changer pour mieux se répéter, la répétition étant le point dans le sens historique.

L'existence de l'œuvre de Carl André permet de dire qu'il agit essentiellement d'un accident, certainement dû au fait qu'André continue encore d'un soupçon d'instinct artistique, qui lui a fait perdre un instant la conscience qu'il souhaite avec réassurance se défaire de son travail.

Il faut certainement une vigilance de chaque instant, lorsque l'on a « conçu » la rupture radicale d'avec l'art, car celle-ci n'est jamais définitivement acquise. Si Carl André s'est trompé une fois (nous pensons sous silence le magnifique gag des poèmes écrits de phrases séparées sur le sol de la Dutch Gallery), le risque pour Buren, qui jusqu'à présent a été une vigilance sans faille, de se laisser aller à un retour que la même chose, et donc se répéter, dans la même mesure qu'André à La Haye, pour changer, est à ce que se répète. Or la rupture est essentielle avant la répétition quelconque, ou comme fin, et la répétition passe comme moyen, ou comme nécessité au moment où l'on répète purement et simplement, ou est essentiellement artifice.

Observons que pour parler de rupture l'on pourra prendre telle proposition de Weiner et celle de Lewitt, toute l'œuvre d'André sauf exception, tout le travail, sans exception, de Buren, depuis quatre ans. Cela nous amène à un nouveau paradoxe apparent, sur le plan du langage : Buren serait à l'heure actuelle le seul d'entre nous à peine employer le mot travail, alors que c'est le seul dans le travail, justement, ne soit à aucun moment lui à l'œuvre. C'est que Buren semble être le seul à avoir pleinement pris conscience de sa proposition, ce qui lui permet de « répéter » en tant que rupture, et comme telle elle est absolument anacore.

D'autres propositions tout autant en rupture, pour se pas être véritablement appréhendées par leurs « auteurs », sont plus difficiles, pour l'essentiel, à détacher de ce qui est, parce que leur exposition a la fois l'air de les faire apparaître comme accidents.

Il n'en demeure pas moins que ces diverses propositions existent. Elles sont différentes en vue d'un même, et la rupture est leur point commun apparent. Elles ne signifient que la fin de l'art, dans celui-ci et ailleurs.

FIG 2.12

(2/2)

Michel Claura, « Extrémisme et rupture (II) : mouvement de l'art contemporain autour d'un concept », Les Lettres françaises, n° 1302, page 27

1<sup>er</sup> octobre 1969

Papier, encre et lithographie offset

Archive Michel Claura, Bagnone

« Extrémisme et rupture » : du brouillon à la publication dans Les Lettres françaises

SETH SIEGELAUB 1100 Madison Avenue, New York 10028/ 212 288 5031/

Dear Michel,

Thank you and Daniel for the fine time i had on my last (first) visit to Paris.

I was (am) very happy to be able to work with you in organizing your show for Paris this coming April 1970.

As I mentioned I am attaching a list of the various aspects of the show, and I would appreciate your finding out the information that has been omitted and noted with a " ? "

Also please get the cost on printing the catalog in a hard-cover edition (see attached lists).

Also note the slight change in the catalog format to 8"x12" - is this O.K?

As Daniel may have mentioned to you, we spoken about the possibility of including writing in the catalog -other than yourself- such as Robbe-Grillet, Levi-Straus, Barthes and a young French critic -René?/ What would this cost? I have figured \$100. per writer. But all of this is up to you entirely!!!

Also I think that the affiche and catalog must be in 3 languages -French, English and German- despite the nationalistic differences between France and Germany - Art (and Art communications) should transcend these differences.

I await your reply with the financial information(" ? ") and any further thoughts for the exhibition( artists, catalog etc.)

I particularly need the information about costs before I can raise the money.

We should also plan to meet in mid-February in Europe (A'dam?)

Do the projected costs look O.K? Did I miss anything?

Seth, N.Y., 20 Oct. 69, 1500 hours. 

Hello to Daniel, Chantal, Brigitte, Cafe de la Cliche(?)

FIG 3.1

Lettre dactylographiée de Seth Siegelaub à Michel Claura		20 octobre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

Michel Claura  
6, rue Paul-Escudier  
Paris- 9<sup>me</sup>

Paris, le 28 octobre 1969

Seth Siegelraub  
1100 Madison Avenue  
New-York - 10028

Dear Seth,

Thank you for your letter of the 20th., which I was very pleased to receive.

I shall not be able to give you answers for all the questions you pointed out. First, I should have next week the cost for the catalog, from the printer I asked, as well as the cost for putting up legally the affiches (the price for legal glue !). Second, I hope to soon make up my mind in order to be able to send you the list of the artists and my opinion about the general conception of the catalog.

Concerning these two problems, the situation is ;

- 1) The list you sent me ( and which we figured out together in Paris) includes people that I will certainly invite. Except : I am not yet sure to take Seuye and the 4 Bossots. Then, Toroni is missing in the list. And my problem will be to find out some more people, but I will solve it ; I have already got some ideas.
- 2) Including essays by people out of the artistic field in the catalog would certainly be a good idea. But I think I could find people more adequate than the ones we already thought about. I shall let you know, soon.
- 3) In one or two weeks, I start to contact the artists.
- 4) The new format of the catalog is o.k. I only hope that when you say 8''x13'', you mean inches and not centimeters (it would be an underground ticket' catalog).

Now, let us make some remarks about the "projected cost".

FIG 3.2

(1/2)

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelraub,  
page 1 sur 2

28 octobre 1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur



1° The fee of F.F. 550 for each essay we could include is very approximative. Let's take Robbe-Grillet, for instance : if we ask him to write something special for us, I suppose either F.550 will be a very low rate, or the fee or nothing will result the same, and he will do it gratis : if we pick out a text already published, the financial problem will be solved with the original editor, I don't know at what rate. In any case, I can assure you that I will do my best to work it out the "cheapest" way possible, but I cannot assure your figure is correct. This point will be cleared out when I definitely know the people I ask for a contribution, and after having get in touch with them, let's say 6 or 8 weeks. Is it o.k. ?

2° Could you tell me what you mean by "materials to make mechanicals" ? I don't understand this expression, so I could not tell you whether F.550 is enough or not.

3° As 5000 catalogs seems to be a maximum number of copies, I also asked the cost for 3000 (1500 in soft-cover and 1500 in hard-cover), and you will decide when I give you both prices.

4° Is it necessary to have a 3 languages poster to be put up in Paris ?

I agree with the division of responsibility you listed, even if it sounds funny to be responsible for "aesthetics" !

I am sorry not to be yet able to give you more informations. Next week.

Let me tell you that I am also very happy to make the April show with you. First, we shall do it a very good one. Then, we shall act in order to make it successful !

Findest regards,

P.s. Could you send me a copy of the catalog of the Seattle show ?

FIG 3.2

(2/2)

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub,  
page 2 sur 2

28 octobre 1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur

Michel Claura  
6, rue Paul-Escudier  
Paris - 9ème

Paris, le 6 novembre 69

Seth Siegelaub  
1100 Madison avenue  
New-York 10028

Dear Seth,

as promised, now I can give you the figures for  
the catalog and the posters.

Catalog : size ..... 21x31cm.  
pages ..... 48  
cost ..... for 3000 ; F. 16.500 + taxes (23,456%)  
the copy ; F. 6,80 (taxes included)  
..... for 5000 ; F. 28.500 + taxes (idem)  
the copy ; F. 5,05 (taxes included)  
  
pages ..... 64 (62 is not a standard number).  
cost ..... for 3000 ; F. 20.500 + taxes (idem)  
the copy ; F. 8,85 (taxes included)  
..... for 5000 ; F. 25.500 + taxes (idem)  
the copy ; F. 6,30 (taxes included)

Affiches : for 1000 : F.1.500  
for 1000 more : F.400 more etc...

Concerning the catalog, I guess a 64 pages one will be  
necessary. If you think it is too much expensive, the solution  
could be to have a cheaper quality of paper. One question :  
when I told the printer we wanted half in soft-cover and the  
other half in Hard-cover, he showed me a very slight difference  
Could you tell me exactly what you mean by hard and soft ?

Concerning the posters, I only know one price for gluing  
up them officialy : in the underground. For 1x0,60m. size, it  
is F.2.000 a week for 110 stations.

In my last letter, I told you my project. To-day, I  
send you the letter I plan to send to the artists. Please,  
let me know your remarks as soon as possible, because if you  
agree with this project, I send the letters the 15th the latest

FIG 3.3

(1/2)

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub,  
page 1 sur 2

6 novembre 1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur

".... I am organizing a show in Paris for april 1970, in association with Seth Siegelaub, and I would ~~like~~ be very pleased to have you participating.

" The plans for this exhibition are the following :

" 1) I would like you to send me a project as soon as possible, 20th december latest date. Don't send materials but only the description of your project.

" 2) On 2nd-january, I send you the projects I shall have received from the other artists invited for the show.

" 3) Up to 1st march, latest date, you would send me a second project, or the first one again, or whatever could be your definitive project. This definitive project will be realized and exhibited. Whether or not you send materials, the realization of the project will be done in any case in Paris.

" We shall have a location for the exhibition, so the work can be thought as an indoor one as well as an outdoor one.

" An amount of \$100 will be reserved for each artist. The work will remain your property. We would prefer to avoid shipments.

" A catalog will be published (english, german, french), including the first projects as well as the definitive ones.

" I hope very much to have you in this show. Please, pay attention to the dates for sending me your projects.

" P.S. The same letter has been sent to undermentioned people.

Here you have got the project.

Artists would be : Atkinson & Baldwin, André, Barry, Broodthaers, Buren, Darboven, Dibbets, George & Gilbert, On Kawara, Huebler, Lewitt, Lamelas, Long, Toroni, Ruscha, Weiner.

+, may be, 2 or 3 more I should have to find within a few days, or people you would like to have in that show.

Please, send me your remarks about the project, the letter, the list as soon as possible. I hope you are happy with them !

Looking forward to  
hearing from you  
very soon on this matter,  
I remain

Stanley Brodsky

Carl Andre, ~~Bob~~ Terry Atkinson & Michael Baldwin,  
Robert Barry, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Janssen,  
Jan Dibbets, George & Gilbert, On Kawara, Joseph Kosuth,  
Douglas Huebler, Sol Lewitt, Sande Lerner, Richard Long,  
Edward Ruscha, Niels Toroni, Lawrence Weiner, Jan Wilson.

FIG 3.3

(2/2)

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub,  
page 2 sur 2

6 novembre 1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur



SETH SIEGELAUB

SETH SIEGELAUB  
Room 901  
113 West 42 Str.  
New York 10036  
Telephone: 212, 564-3250

Michel Claura  
6, rue Paul Escudier  
Paris 9, France

Dear Michel,

I have moved - please send all letters to the above address.  
I have received your letters of 28 Oct and 2 Nov, and the  
telegram of 31 Oct.

In reply to your letter of 28 Oct 69:

The choice of artist is up to you -sorry to omit Toteni.

I mean about 8" x 12", not centimeters.

The cost for essays can wait, until you approach specific writers.

"Materials to make mechanicals", are for making the original catalogue art for the printer - things like glue, ink, paper and general stationery - I know this is very expensive. Don't give it any thought.

Please get a price on 5000 catalogues (2500 hard and 2500 soft) and also 3000 (1500 hard and 1500 soft)

I would like to have a 3 language poster in Paris, but this is not a problem now - we can discuss in Feb., March '70.

In reply to your letter of 2 Nov:

Very authoritative research. Thank you. I feel that your (our?) show will be quite different..

Your ideas about your show sound good, but not very clear;

?Would you send back to each artist the project of another artist

or

would you send the project of each artist back to the same artist?

?What do you mean by "the exhibition will be the realization of the definitive projects?"

I await your more detailed discussion of the show.

Thank you for the general information about the "art" activity in Paris. Sorry to hear that S<sub>z</sub>emann will show at Givaudan. You will receive a Seattle Catalogue soon.....

Helle to Dani<sup>ll</sup>, Brigitte, etc.....


Seth   
12 November 1969, N.Y., 2146 hours EST.

FIG 3.4

Lettre dactylographiée de Seth Siegelau à Michel Claura		12 novembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

SETH SIEGELAUB

Michel Claura  
6, rue Paul-Escudier  
Paris, 9, France

SETH SIEGELAUB  
Room 901  
113 West 42 Str.  
New York 10036

Telephone (212) 654-3250

Dear Michel,

Note my new address - it is a mailing address - I pickup the mail about 3 times each week.

Received your letter of 6 November.

In reply to your letter:

1. The price for the catalogs is quite expensive...more than in New York. I may have to have them printed in Germany, Holland or Switzerland. I will take care of this.  
? Do we have to pay the taxes?  
Hard-cover = means the cover found on most library books - they are made of thick cardboard.  
Soft-cover = like my Summer show catalog.
2. The cost of putting up posters legally in the underground is much too expensive, we will have to do it another way -illegally.
3. Your project is good. Very clearly written.

Additional artists for your consideration:

Kosuth - Did you read his article in Oct. Studio International?  
Bueys - Drakerplatz 4, DHeeseldorf. Tel: 571404  
An Italian - Prini? - talk to Germano Celant, 11/12 Salita  
Oregina, 16134 Genoa, Italy. ~~Italy~~  
Telephone: (010) 63680.

Ian Wilson -(Oral Communication)/ 93 Crosby St, N.Y.

Altogether the exhibition sounds very good.

Hello to everyone...

*Seth*

Seth, 14 November 69, N.Y. 1209 hours EST.

FIG 3.5

Lettre dactylographiée de Seth Siegelaub à Michel Claura		14 novembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



Michel Claura  
6, rue Paul-Escudier  
Paris - 9<sup>ème</sup>.

Paris, le 17 novembre

Seth Siegelaub  
Room 801  
113 West 42 Street  
New-York 10036

Dear Seth,

I sent you a telegram on saturday, because I was anxious about your answer. But, to-day I received 3 letters from you and ... the telegram back, since I had sent it to Madison avenue.

So, now, everything is o.k.

I send invitations to-morrow. I don't change the text of my letter, except that I shall ask the second projects for the beginning of February.

O.k. for Kossuth, but I don't agree with his text in Studio. I was yesterday and the day before in London to see Peter Townsend and he proposed me to write just a short letter to "criticise" Kossuth's statements ; if I am courageous enough, I shall do it.

O.k. for Wilson too. More problem for an Italian.

I am looking for other printers in Paris, to see if they can do the catalog cheaper. For the half in hard-cover, I guess it is not possible to have a simply binding with 2 staples.

(1) I mean for the april issue, in connection with the show.

As I told you, I saw Peter Townsend. I have some projects with him. Aside of your own project (the kind of special issue you plan to have with Studio), Peter is prepared to give me some pages for the april show. (1) I don't know yet how to use them, but I think it is a very good thing to have this possibility.

Some more projects for 3 french reviews, including les Lettres françaises. A lot of work in perspective.

As usually, I shall keep you aware of everything.  
Bye bye...

FIG 3.6

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub		17 novembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

SETH SIEGELAUB / Room 901/ 113 West 42 St./ New York 10036/ 212, 564 3250

Mr. Michel Claura  
6, rue Paul-Escudier  
Paris 9, France

Dear Michel,

Received your letter of 17 November 1969.

In reference to the Kosuth article in Studio, it would be both healthy and nice to "criticize" Kosuth, you should do it.

You (noticeably) didn't mention Bueys. Good luck on finding an Italian.

If you wrote to Hanne Darboven in Hamburg, Germany, you will have to wait; she is in New York for another 2 weeks.

Do not spend too much time looking for a cheap printer in Paris. I will take care of this when I am in Europe.

The April Paris Catalog: Please keep in mind that we are working with a 48 to 64 page catalog (with 3 languages), as you receive material from the artists - Are you figuring 1 page for each project from each Artist? - Note: If all the artists submit both a 1st and 2nd (definitive) Project, we would need 40 pages just for the artists, not including essays, table of contents, etc. - keep this in mind for the sake of money.

You should definitely use some pages in the April Studio International for the April show - it is a good opportunity. Perhaps someone else in Paris could write about your show.

The project I do for the July/August Studio International will include you. I have not yet brought it to your attention because it is not yet clear to me exactly what I want to do, and also you have enough problems with April in Paris - it can wait.

Everything is O.K.

Please keep me advised of progress,

Hello to Daniel, etc...s.

*Seth*

SETH SIEGELAUB, N.Y. 25 November 1969

FIG 3.7

Lettre dactylographiée de Seth SiegelauB à Michel Claura		25 novembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

2 December

Dear Seth,

Within two days, I am going to send a "reminder" to all invited artists. At last, the list includes some more people : Beuys (who formerly I forgot), Ryman and two unknown french artists, whose names are Jean-Pierre Djan and Guinochet. I must apologize about Italy. I should have gone over there, seeking someone. But I could not and all possible names were not exciting at all. I hope you will estimate that my list ~~\*\*\*\*\*~~ anyway "covers" enough countries.

When I received your letter with its "warning" about the number of pages, I had already sent you my letter pointing out that we maybe were going to be a bit short of pages. The problem is : 23 artists are finally invited. Some of them will certainly miss, at last. But, on the other hand, I cannot tell you if each participant will need, for his two projects, two pages or more. Then, we shall possibly have some texts. At the moment, I only see two solutions : 1- Either all the material collected can fit in a 64 pages catalog, and everything is all right, 2- Or we get too much stuff ; if so, it would be possible to have an "artistic" catalog and a "literary" catalog ; both would be sold together, but a) the literary catalog could be printed on a cheaper paper and b) we could find another kind of "sponsors" for the literary one.. I just suggest this solution, but the problem will be cleared out in February, when we know exactly how many artists and how many extra-texts we have.

Just let me know what you think about it.

I received a letter from Carl André. The letter was very nice, but his participation seems to be quite doubtful. Since I need Carl for this show, could you explore a bit more what is in his mind ?

That is all for to-day. Sciao

6, rue Paul-Escudier  
Paris 8ème.

FIG 3.8

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub		2 décembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

6th December

Dear Seth,

You will find enclosed a copy of the letter I sent yesterday to all the invited artists who have not yet answered. I would like you to forward it to Ruscha, since he is the only one I don't know the address.

Till now, I received projects from Weiner and Dibbets. I also received the letter I told you from Carl, but that is not a project. Manne Darboven dropped me a line to tell me that she will send me something in time. This morning, I received a telegram from On Kawara, which says : "I am not going to commit suicide. Don't worry". Is that his project, or does it mean I am going to receive something else ? Wait and see ...

Since November 20, when I sent the letters, I think it is good to already have received the above-mentioned letters. Within a fortnight, we shall certainly have a good deal of projects.

Bye. Your friend

6, rue Paul-Escudier Paris 9ème.

FIG 3.9

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelraub		6 décembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



SETH SIEGELAUB Room 901/ 113 W. 42 Str./ New York 10036/ tel: 212, 564 3250

Dear Michel,

Received your letters of 20 and 21 November. They crossed with my letter of 25 Nov 69.

> The schedule:

You must receive the 2nd proposals from all the artists by the middle of February 1970 at the ~~latest~~ latest. I will need about 2 or 3 weeks to get it ready for the printer (without the Paris building address, this will come later) and because it looks like the catalog will have to be printed in Holland, England or Germany. I will have to take it to the printer myself. It would be good if I could do the translations and typesetting and layout in Amsterdam - perhaps you could bring it to A'dam in Mid-Febr. Then I would come to Paris about 8 March.

> Money;

I think will have to have a 64-page catalog (at 8"x12") because a larger one gets too expensive. (See next page)

When you write the artists - try not to give them the impression that the \$100.00 is for them - in some cases they may have to have it- but it is primarily for realization, transportation etc. I would prefer not to spend \$2,000 (20 artists x \$100.).

Also remember that each artist adds \$100. approximately to the cost. Try to keep it at the 20 artists, as we discussed.

I have figured that the total cost of the show to be ~~about maximum~~ \$3,000 (38,500 francs)- I would like to keep it that way. If, as you mentioned in your letter, you could look for other financial support, just mention it to whoever you have in mind-very informally and notify me, and I will write to them about the business aspects of the exhibition.

The figure for the mailing costs for the preparation of the show was figured at \$150. (825 francs), this I think should be enough to cover the cost of your communications with just the artists and myself. This money is not for mailing catalogs, posters etc. Please keep records and bills on your expenses.

> The catalog:

The catalog, as of this moment, is being figured at 64 pages at at size of 8" x 12" high. It looks like this:



FIG 3.10

(1/2)

Lettre dactylographiée de Seth Siegelaub à Michel Claura, page 1 sur 2

8 décembre 1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur

SETH SIEGELAUB PG. 2, Claura, 8 Dec 69.

Possibly you could get 2 projects of each artist on 1 page. What happens if most artists do not send in 2 different projects, but just 1?

Another possibility: more pages (64, 72?) at a smaller size (6" x 8" or 5" x 7"?). I will check on this.

Any further developments about the essays? Who? How many? Any?

> General:  
Please keep me advised of artists who are not answering promptly. I can follow them up in the U.S.

I understand that you invited Bob Ryman. Yes?

I spoke to Hanne Darboven, she received your letter, she will write to you.

I will speak to U.S. art magazines about an article on your show. They would have to have it by early or mid-February. for publication in an April issue - this may not be possible - perhaps an essay that is being written for the catalog? - I will write to you about this.

> Other business:  
Did you spend any time with Weiner? I expect R. Barry and Doug Huebler to follow within a few weeks.

I am also enclosing a copy of the letter for the Studio International project of July/August 1970. Please give this a little thought.

You must be very busy...

Sent your letter to Ed Ruscha (address: 1024 3/4 N. Western Ave.  
Hollywood, California  
90029)

Hello to Daniel, Chantal, Bridget...

*Seth*  
SETH SIEGELAUB, N.Y. 8 December 1969.

LORD BYRON BOND

FIG 3.10

(2/2)

Lettre dactylographiée de Seth Siegelaub à Michel Claura, page 2 sur 2		8 décembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

SETH SIEGELAUB Room 901/ 113 W. 42 Str./ New York 10036/ tel: 212, 564 3250/ 10 Dec 69

Mr. Michel Claura  
6, rue Paul-Besudier  
Paris 9, France

Dear Michel,

Received your letters of 2 and 6 December. It crossed with my letter of December 8th.

I mailed your "reminder" to Edward Ruscha. You now have his address.

The final amount of artists is 25. This is O.K.

The catalogue:

See my letter of 8 December., about some other possibilities.

The idea of 2 separate catalogues is good - but not very practical in view of the (little) time we have to print it and also money ( it would probably be more expensive).

As you said in your letter, this will have to be settled in February - there are just too many variables.

Also, I will speak to Carl Andre about his participation. (It is Carl Andre not André.)

Please keep me advised of progress.

SETH SIEGELAUB, N.Y.

FIG 3.11

Lettre dactylographiée de Seth SiegelauB à Michel Claura		10 décembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

14 December 1969

Dear Seth,

Received your letters of 8 and 10 December.

Last week, Lawrence was here. I was very glad to talk with him.

I think that things like Leverkusen show and Kosuth's text have been of a great discredit for so-called conceptual art, among the artists, among conceptual artists themselves. A lot of them are afraid of being understood as conceptual artists, certainly because of Leverkusen, which was a trap (only some real conceptual and Daniel could avoid it), and also after Kosuth's text, since concept' looks like a non-sense in it and Kosuth is supposed to be the only conceptual artist ! Weiner was saying that the nicest thing among contemporary artists was that there was no more competition. That is why he was very upset with Kosuth. I agree. Leverkusen show, with its pretentious title, and Kosuth, with his text as stupid as dishonest, have re-introduced a competition which spoils a former "good mood". Among the answers I got till to-day, the both refusals I had are relevant to what I above stated ; if Carl Andrg does not seem to be prepared to participate, it is certainly because too many invited artists have already been "registered" as "conceptual" (see Leverkusen), and also, less important, because of the participation of Kosuth he hates ; and Carl does not want to confuse his work with all this. That is my feeling. I also got a refusal from Atkinson and Baldwin, and they explain why : "we think there is quite a gap which is appearing between interests of "Art & Language press" and those of some other artists of the concept' art" (this is a translation, they wrote me in French). That is quite clear, is not it ?

I was aware of these possible difficulties, I had the intuition. That is why I proposed a quite new way of exhibition, wanting to make possible a confrontation and not a competition. Then, I must explain more precisely to Atk. & Bald. that, in my list, they will hardly find more than seven conceptual artists, the others having been confused by the fault of exhibition like Leverkusen and text like Kosuth's one.

FIG 3.12

(1/2)

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub,  
page 1 sur 2

14 décembre 1969

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur



The purpose of the exhibition is quite different than to make a kind of concept show. People like Weiner, Lewitt already have understood. I hope more will soon understand, especially Carl and Atkinson & Baldwin.

As of to-day, I received projects from Weiner, Dibbets, On Kawara (three telegrams), Toroni, Lewitt, Kosuth, Ian Wilson (since you told me that he never answers, I think it is a success to have him participating). That is good.

If I do not receive more than 12 answers for the "first projects", I shall find a solution to make the others explain their silence. In any case, I think that things are going well. I only would like the artists to understand that this show, the "conception" of this show is a good opportunity for them to point out the right questions about the art they are making, whatever it could be.

Do you remember the invitation you received from the Centre National d'Art Contemporain ? At that time, I told you that I knew that Daniel was invited but he did not know. Daniel finally got his invitation. He refused it. He got an answer saying "We understand your position etc... but, even if you don't agree, we will put you into this exhibition". Two days ago, I found posters with the name of Buren as a participant to the exhibition. Since then, things went very fast. The opening is on Tuesday but... on Monday, the case will be pleaded in court and we ask for the seizure (execution) of all the posters, the film (because they made a film of somebody putting up papers on the walls, saying it is Buren), the booklets (where appears a sentence signed Buren, which he never wrote). We are sure to obtain everything. Now, you can estimate the advise I gave you concerning this people ; it is pure fascism. I think Daniel is quite right acting like that. He had to attack this kind of dictatorship of organizers.

We have some more pending problems, you and me. For instance, I am thinking about your invitation for the special issue of Studio, and I thank you very much. About our catalog, I definitely think that we shall not be able to have a precise idea of what it is going to be (and how to cost) before February. Don't forget to advise me as soon as possible if there is something to prepare for an American magazine, because I must have a quite precise planning if I want to be able to do everything properly.

I thank you for the pleasure I have to work with you,

FIG 3.12

(2/2)

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub, page 2 sur 2		14 décembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur

SETH SIEGELAUB Room 901/ 113 West 42 Street/ New York 10036/ tel: 212, 6643250/ 21 Dec 69

Michel Claura  
6, rue Paul-Escudier  
Paris 9, France

Dear Michel,

Received your letter of ~~21~~ 14 Dec 69.

Do not be discouraged by artists not answering, I takes time and letters to get them to reply. Also do not be upset about artists not participating; keep in mind that it is their decision. Your feelings about Carl Andre are probably correct, about his desire to separate himself from the ~~so~~ so-called conceptual art bullshit. You should write him about your feelings about your show and explain.

You must tell me about your plans for the catalogue essays.. Who? When? Because, if American art magazines want an article about your show - as I mentioned in my letter of 8 Dec - ~~you will need to~~ they would need it (with photos) in New York by early February 70. You will have to use essays being planned already for the catalogue.


I am enclosing a xerox copy of my letter to the patrons for the money for the exhibition. It is for you only - do not show it to anyone else.

Remember our deadline for final catalogue information - to me in Amsterdam - 15 February 1970!!!!!!

Good luck on your court case against the Centre National D'Art Contemporain.

I met Mr. Tarica in N.Y. - quite a wheeler-dealer.

Hello to everybody,

  
SETH SIEGELAUB

PS: Dibbets is coming to N.Y. tomorrow (22 Dec - 8 Jan 70).

*Robert Bary will be in Paris, about 29, 30 Dec.  
Douglas Huebler " " " about 7, 8 Jan 70.*

FIG 3.13

Lettre dactylographiée de Seth Siegelau à Michel Claura		21 décembre 1969
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



Dear Michel -  
 Received your letter of 23 Dec 69. I am glad to hear that the show is going well.  
 I have not yet collected the money for the exhibition - but I will send you the \$100 as soon as possible - in 10 days.  
 Do you know who will write essays?  
 I will see you in Amsterdam in mid-February with all catalogue info - yes?  
 I plan to go to California for 2 weeks in a few days. Return to U.S. mid-January.  
 You will meet Barry + Huelbler in Paris soon.  
 Merry New Year to everyone ...  
 Seth, 3 Jan. 70, N.Y.

FIG 3.14

Carte manuscrite de Seth SiegelauB à Michel Claura, verso et recto		3 janvier 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



6th January 1970

Dear Seth,

you will find enclosed all the projects received just like all the artists got them.

Some copies are not very good quality, but I think that is not important ; they are readable. It resulted cheaper to have a secretary to type them than to make Xerox for all of them.

I would say that I would never have thought to get so many answers. As I already told you, I have the feeling that the artists have been very interested by the exhibition, even if they were a bit embarrassed.

The problem with the essays is not solved yet. People contacted are ; Roger Munier, Roland Barthes, Maurice Blanchot. If I can get texts from them, that will be fantastic. Wait and see. Some more people have been contacted anyway, that is to say ; René Denizot plus two other young unknown writers, who are quite able to do a very good job. Plus me, we are four. My plan would be to use texts of Munier, Barthes and Blanchot for the catalogue, and to use the other texts for reviews (Opus, studio, the one you would indicate to me in the States, Lettres Françaises too). That would be a very good deal, indeed. But my politics is flexible, and the only problem is to get as many good texts as possible. I must add that none of those texts will be "about" the exhibition, but they will indicate a coherence of various "thoughts", altogether coherent with the show. Is that clear ? It is, for me, in French, but I don't know if I explain it well in English. Let's say that "coherence" would mean "on the same way to, through different ways".

I insisted, in my letter to the artists, on the 1st of February as the absolute deadline for me to get the answers. Since all of them were already in time for the step, we can hope to be successful this time again. For example, as I sent the projects on Monday, on Tuesday I already had two answers (from Wilson and On Kawara). As you see, things are going fast !

Best wishes, from your friend

6, rue Paul-Escudier Paris 9ème.

FIG 3.15

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelau		6 janvier 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70 : la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



SETH SIEGELAUB

Dear Michel -

Received your letter of 8 Jan 70, with the projects -  
everything looks quite good.

Enclosed is my check for \$100 for general expenses.

Just returned from a short trip to California.

Will leave for Amsterdam in 2 weeks.

Liked your ideas + plans for the essays.

See you in one month - with all catalogue information -  
in Amsterdam - Yes?

Heels to Daniel, Bridgette,  
Did you see Huelker?

Seth, 16 Jan 70, N.Y.

P.S. Please send to me your list of artists for the  
Studio Inter. Summer issue project. Thanks.

FIG 3.16

Lettre manuscrite de Seth SiegelauB à Michel Claura

16 janvier 1970

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

18 Paris IV.70:  
la correspondance entre  
l'organisateur et le concepteur

London, January 25

Dear Seth,

I shall be back to Paris tonight, after a week-end over here. Things are working very well, here, in Paris and some other places (I mean working very well for us, indeed).

I am presently collecting texts, and it is extraordinary how people out of art field can get involved with the project.

Kasper and Walther Konig are prepared to distribute the catalogue all over Germany, and also to partly support the publication (that is what Kasper told me). Of course, I did not take any kind of decision, and just said that he had to discuss the problem with you.

At the moment, I just want to indicate to you some problems which could raise, but we shall have a long talk on the subject, I guess.

1. Some texts I got use a too much specific language to allow one to translate them in one month time.
  2. It would be really important to have two special catalogues (artistic and literary).
- I have got possible solutions for these two problems.

My plan is to definitely find the place for the exhibition this week.

I am sorry about the project for summer issue of Studio. I did not work on it yet. Within one week, I send you my answer.

Through an indirect way, I learnt (from Daniel, who knew it from Konrad Fischer) that a Berliner gallery (I don't know which one) wanted to have the show after Paris, and pay for it. I really don't know if that is anything good. I shall try to know more about it. My opinion, at this moment, is that this looks like a tentative of recuperation.

I think I already can wish you a good trip to Amsterdam. Now, we shall meet soon.

I thank you a lot for the check.

Yes, I met Huebler as well as Weiner, Barry and now Wilson. I do like all of them.

See you soon

FIG 3.17

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Seth Siegelaub		25 janvier 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



Michel -  
 Received your letter of 25 Jan 70  
 Everything sounds very good.  
 I will be in Amsterdam from 3 Feb onward at  
 Houtmankade 35  
 Amsterdam, Holland  
 19-31-20 Telefoon - (020) 243492  
 I will speak to you then -  
 Seth, 29 Jan 70, N.Y

FIG 3.18

Carte manuscrite de Seth Siegelaub à Michel Claura, verso et recto		29 janvier 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	18 Paris IV.70: la correspondance entre l'organisateur et le concepteur



# CONTRAT POUR LA PRESERVATION DES DROITS DE L'ARTISTE SUR TOUTE ŒUVRE CEDEE

Le contrat qui suit a été établi par Bob Projansky\*, juriste new-yorkais, après de longues discussions et une correspondance abondante diligentée par Seth Siegelaub, avec plus de 500 artistes, marchands, juristes, collectionneurs, responsables de musées, critiques et autres personnes concernées s'intéressant de près ou de loin à l'évolution du monde de l'art.

Ce contrat a pour objet de remédier aux inégalités généralement reconnues qui existent dans le monde de l'art, plus particulièrement en ce qui concerne l'absence de contrôle de l'artiste sur l'utilisation qui est faite de son travail et la participation de l'artiste au profit éventuel que l'acquéreur peut tirer de l'œuvre acquise.

Ce contrat a été rédigé en tenant compte des pratiques courantes et des réalités économiques régissant le monde de l'art (sachant que tout s'y traite en privé, en espèces et sans formalités), considérant les intérêts et motifs des parties concernées.

Il est souhaité que ce contrat devienne le cadre standard utilisé pour toute cession d'œuvre d'art contemporain; c'est pourquoi il a été conçu aussi clair, simple et pratique que possible. Il peut être utilisé tel que ci-après ou modifié selon les circonstances particulières.

Si les explications qui suivent ne répondent pas à toutes les questions, il est évidemment loisible à chacun de consulter son conseil.

\* Le contrat a, bien entendu, été refondu et adapté afin de correspondre aux normes juridiques françaises.

## OBJET DU CONTRAT

Le contrat a pour objet d'accorder à l'artiste :

- 15 % sur la plus-value enregistrée à l'occasion de chaque nouvelle cession de l'œuvre.
- un rapport lui permettant de connaître le propriétaire de l'œuvre à tout moment.
- le droit d'être averti de tout projet d'exposition de l'œuvre afin que l'artiste puisse donner ou refuser son accord au projet (voir Article 7(b)).
- le droit d'emprunter l'œuvre pour des expositions pour une durée de deux mois tous les cinq ans (sans causer de frais au propriétaire).
- le droit d'être consulté au cas où des réparations seraient nécessaires.

1

FIG 4.1

(1/8)

Robert Projansky et Seth Siegelaub, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 1 de l'introduction		1971
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »



- le cas échéant, la moitié du prix de location payé au propriétaire pour le prêt de l'œuvre à l'occasion d'expositions.
- tous droits de reproduction de l'œuvre.

Les clauses économiques du contrat seront en vigueur pour la vie de l'artiste, celle de son conjoint survivant, le cas échéant, et 21 ans après le décès de l'un et l'autre au profit des enfants. Le droit de contrôle sur l'usage qui est fait de l'œuvre est réservé pour la vie de l'artiste. Il est néanmoins précisé que ces deux termes ne peuvent en aucun cas constituer une restriction des droits de l'artiste par rapport aux lois existantes et traitant des droits patrimoniaux et moraux de l'artiste sur son œuvre.

Bien que le contrat puisse paraître modifier les relations qui prévalaient jusqu'à présent entre l'artiste et le propriétaire de l'œuvre d'art, principalement en mettant de nouvelles obligations à la charge du propriétaire, le Contrat comporte néanmoins des éléments favorables au collectionneur. En échange de ces obligations, qui n'occasionneront presque aucun frais au collectionneur, celui-ci obtient des avantages substantiels; le Contrat a pour but :

- d'accorder à chaque propriétaire le droit formel d'obtenir de l'artiste (ou de son représentant) un certificat relatant l'histoire et la PROVENANCE de l'œuvre.
- de créer et clarifier les relations entre l'artiste et le propriétaire sur une base plus équitable.
- de maintenir ces relations entre l'artiste et chaque propriétaire successif de l'œuvre.
- de poser clairement que l'artiste conserve un droit moral sur son œuvre bien que celle-ci appartienne au collectionneur.
- de donner l'assurance au propriétaire qu'il fait de l'œuvre un usage conforme aux intentions de l'artiste.

#### A QUEL MOMENT UTILISER LE CONTRAT

Le contrat doit être utilisé par l'artiste lors de

- la PREMIERE CESSION, (que celle-ci consiste en un cadeau, un échange ou une vente)
- de TOUTE ŒUVRE D'ART (soit une peinture, une sculpture, un dessin, une esquisse, un multiple, un mural, une sculpture intransportable, un travail sans objet ou toute forme d'art imaginable)
- de l'artiste à TOUTE AUTRE PERSONNE (que ce soit un ami, un autre artiste, un collectionneur, un musée, un gynécologue, un avocat, une société, son propriétaire, un parent ou un marchand etc...).

**IMPORTANT :** Le Contrat NE DOIT PAS être utilisé lorsque vous prêtez votre travail pour des expositions ou que vous le mettez en dépôt chez votre marchand. Il DOIT par contre être utilisé lorsque le marchand vend votre œuvre mise en dépôt.

En bref, le Contrat doit être utilisé lorsque vous cédez votre travail de façon définitive.

Il entre alors en vigueur et pour le rester dans le cadre des relations avec chaque propriétaire successif de l'œuvre, il suffit de suivre une procédure très simple.

Il s'agit pour l'artiste et le premier acquéreur de l'œuvre de remplir et signer le Contrat et d'apposer sur l'œuvre elle-même un avis indiquant l'existence du Contrat.

#### COMMENT UTILISER LE CONTRAT

1. Pour commencer, faire tirer un certain nombre de photocopies de chaque page du Contrat. Vous avez besoin d'au moins deux copies pour chaque œuvre cédée. (Gardez CETTE copie pour en faire d'autres, ainsi vous pourrez toujours vous référer aux présentes explications).

2. Remplissez le Contrat — une copie pour vous, une pour l'acquéreur. Une autre copie de la dernière page sera nécessaire (pour y découper l'avis qui doit être apposé sur l'œuvre). Assurez-vous que vous le remplissez lisiblement.

3. Suivez les instructions portées dans la marge du Contrat. Vérifiez deux fois que vous avez bien rempli ce qu'il fallait remplir et barré ce qu'il fallait barrer.

**IMPORTANT :** Sur le modèle CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES, ne remplissez que les parties concernant l'identification de l'œuvre et l'identité des parties au Contrat d'origine ainsi que la date de ce dernier (« Entre et le 19 »). Assurez-vous que l'AVIS est bien rempli.

Vous constaterez que le Contrat emploie le terme de cession. Ceci n'exclut pas que vous puissiez valablement vous en servir lorsque vous donnez une œuvre à un ami ou lorsque vous payez votre dentiste avec une peinture ou lorsque vous échangez des œuvres avec d'autres artistes. Les termes « cession » et « acquisition » ont seulement été choisis pour simplifier les choses (de même le mot « acquéreur » est utilisé parce que c'est le terme générique le plus adéquat). A proprement parler, même si vous donnez ou échangez votre travail vous le « cédez », pour les besoins du Contrat, quoi que vous obteniez en fait en échange.

Ce Contrat n'est pas un reçu ni une facture, ni un document similaire. Si l'œuvre est cédée contre argent, vous pouvez établir un reçu à part pour votre comptabilité.

A l'Article 1 vous inscrivez le prix OU la valeur d'estimation de l'œuvre; vous, l'artiste, pouvez mettre toute estimation sur laquelle vous et l'acquéreur vous serez mis d'accord. Si l'œuvre est revendue pour une somme supérieure à celle que vous avez inscrite, le propriétaire devra vous payer 15 % de la différence entre ces deux sommes; bien sûr, plus le chiffre inscrit est élevé, plus l'acquéreur gagnera sur la différence. Lorsque vous donnez un travail à un ami ou que vous faites un échange avec d'autres artistes (dans ce dernier cas vous aurez besoin de deux Contrats séparés) vous pouvez préférer inscrire une valeur volontairement insignifiante de façon à être rétribué même si votre ami ou confrère vend plus tard votre œuvre pour une somme inférieure à celle pour laquelle votre marchand la vendrait.

**IMPORTANT :** si vous considérez que dans le contrat il y a des droits réservés à l'artiste que vous, en tant qu'artiste, ne voulez pas avoir, supprimez-les. **IMPORTANT :** prêtez attention à l'Article 7(b); si vous croyez inutile d'avoir un droit de regard et de veto sur tous les détails relatifs à toute exposition future de l'œuvre, supprimez le (b) de l'Article 7. Peu de collectionneurs acceptent d'acheter un travail dont le droit d'exposition est à ce point limité par le contrôle d'une autre personne. Si vous faites don d'une œuvre vous pouvez laisser (b), mais ceci rendra la vente plus difficile pour votre ami. Le (b) a été introduit dans le Contrat parce que (a) est le minimum que l'artiste devrait accepter, (b) étant le maximum qu'il puisse demander. Si (a) n'est pas suffisant pour vous et si vous n'avez pas besoin de (b), faites établir par votre conseil un avenant précisant le droit de regard particulier que vous désirez avoir.

4. Vous et le collectionneur devrez signer chacun les deux exemplaires du Contrat, le vôtre et le sien, afin de constituer deux originaux juridiquement valables.

FIG 4.1

<p>Robert Projansky et Seth Siegelau, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 2 de l'introduction</p>	<p>1971</p>
<p>Papier, encre et lithographie offset</p>	<p>Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris</p> <p>Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »</p>

5. Avant de livrer le travail, assurez-vous qu'il est pourvu de l'AVIS. NE LE DECOUPEZ PAS de l'un des originaux. Fixez-le sur le support de l'œuvre ou la base de la sculpture ou à n'importe quel autre endroit où il ne perturbera pas l'œuvre, mais où il sera facile à trouver. Pour être protégé, il devra être recouvert d'une couche de polyuréthane clair — ou d'un équivalent. Il ne serait pas gênant d'apposer plusieurs copies de l'AVIS sur une œuvre de grandes dimensions.

Si votre travail est trop petit pour pouvoir y fixer l'AVIS ou votre signature — dans ce cas vous devriez toujours utiliser un document annexe donnant la description du travail et qui porte votre signature, qui devrait obligatoirement être transmis avec votre œuvre en tant que partie (légale) intégrante — vous collez l'AVIS sur le document qui l'accompagne.

**PROCEDURE A SUIVRE POUR LES CESSIONS ULTERIEURES.** Pour les cessions ultérieures le propriétaire établit trois copies de la CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES à partir de l'original en sa possession (en supprimant la mention « MODELE »). Ensuite il les remplit en inscrivant la valeur estimée ou le prix sur lequel lui et son cessionnaire se sont mis d'accord. L'ancien et le nouveau propriétaires signent et datent les trois copies de la CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES, chacun garde une copie et la troisième sera envoyée à l'artiste ou son représentant avec les 15 % dûs sur la plus-value (si tel est le cas). L'ancien propriétaire donne à son cessionnaire une copie de l'original du Contrat de telle sorte que ledit cessionnaire connaisse ses obligations vis-à-vis de l'artiste et qu'il dispose de la CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES pour toute cession ultérieure de l'œuvre.

#### LE MARCHAND

Si vous avez un marchand, il aura pour rôle très important de faire signer le Contrat par les personnes qui achètent votre travail. Le marchand doit instaurer l'utilisation du Contrat comme politique de sa galerie ce qui donnera aux artistes de la galerie un pouvoir de pression contre les collectionneurs ou institutions qui se moquent des intérêts de l'artiste.

Rappelez-vous toujours que votre marchand connaît tous les tenants et aboutissants du monde de l'art. Il sait comment s'y prendre pour faire signer le Contrat par les quelques acheteurs pouvant s'y opposer — plus fort est le marchand mieux il saura s'y prendre, plus il aura d'acheteurs éventuels et plus ce sera facile pour lui. Au demeurant il peut continuer à faire ce qu'il fait actuellement lorsqu'il veut favoriser ses artistes — donner des avantages à l'acheteur, des réductions, des tarifs dégressifs, des conseils, la possibilité d'échanges et des traitements préférentiels, et toute autre chose que le collectionneur peut attendre et apprécier.

D'une certaine façon, le Contrat ne fait qu'établir ce que font déjà les marchands en fait; ils essaient de garder une trace du travail qu'ils ont vendu, mais actuellement pour toute garantie de leurs archives ils ne peuvent que se fier aux catalogues d'expositions, à la publicité ou au hasard. Le Contrat crée un système très simple d'archives permettant de connaître à la fois la « biographie » de chaque œuvre et la chronologie de ses propriétaires successifs. De telles archives étant à la fois privées et réellement peu compliquées, un marchand n'aura vraiment pas besoin d'engager un secrétaire supplémentaire pour s'en charger; si une œuvre donne lieu à une douzaine de feuilles de papier pendant toute la durée du Contrat, ce sera le bout du monde. L'obligation qui consiste à donner au propriétaire de l'œuvre un certificat d'origine n'est pas autre chose que ce qui existe déjà, en fait aujourd'hui, mais avec le système proposé ledit certificat sera exact et, de plus, ne nécessitera aucun effort à être dressé.

Néanmoins, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un marchand fasse ce travail pour rien; il semble raisonnable de prévoir qu'il touchera une certaine rémunération sur les 15 % qu'il collectera pour l'artiste, disons un tiers.

Lorsqu'un artiste quitte un marchand, ce qui est souvent le cas, pour en trouver un autre plus important, le premier devrait continuer à collecter les sommes dues à l'artiste sur les nouvelles cessions des œuvres antérieures à son départ.

Lorsqu'un marchand ACHETE directement une œuvre à l'artiste (pour la revendre ou pour toute autre raison), c'est le prix réel de l'œuvre qui doit être inscrit dans le Contrat et NON PAS le prix effectif que le marchand paie à l'artiste, et qui sera généralement moindre.

Que le contrat soit signé, c'est surtout une question d'état d'esprit. Si votre marchand considère que les avantages du Contrat ne sont pas importants pour vous, il trouvera toutes sortes de raisons pour ne pas réussir à le faire accepter par les acquéreurs qui s'y refusent; par contre, s'il souhaite réellement que vous bénéficiiez de ces avantages, il surmontera tous les obstacles et ne manquera même pas une vente pour autant.

#### LES CHOSES DE LA VIE : VOUS, LE MONDE DE L'ART ET LE CONTRAT

La réaction générale à la première ébauche de ce Contrat a été extrêmement favorable; la grande majorité des gens dans le monde de l'art le considère comme étant juste, raisonnable et pratique. Quelques uns ont exprimé certaines réserves concernant son utilisation réelle. Ces réserves peuvent être résumées en deux déclarations fondamentales :

- « ...le marché de l'art est si fragile qu'il suffit aux collectionneurs d'une charge supplémentaire pour qu'ils arrêtent tout simplement d'acheter des œuvres d'art... » et,
- « ...je vais certainement utiliser le Contrat, si tout le monde en fait autant... ».

La première déclaration est un non-sens; on souhaitera toujours autant acquérir une œuvre d'art avec ou sans le Contrat. Ceci est clair, et il n'y a aucune raison pour que la valeur d'une œuvre d'art soit affectée par l'usage du Contrat, surtout si ce Contrat devient la pratique courante dans le monde de l'art — ce qui nous amène à la seconde déclaration. Si problème il y a, c'est cette déclaration qui le montre : c'est le souci de l'artiste individuel ou du marchand que l'utilisation du Contrat pourrait mettre leurs ventes en péril sur un marché concurrentiel.

Si nous examinons soigneusement cette préoccupation, nous voyons qu'elle ne tient pas.

TOUS les artistes vendent, négocient et donnent leur travail uniquement à deux genres de personnes :

- ceux qui sont leurs amis
- ceux qui ne sont pas leurs amis

Bien évidemment, vos amis ne vous compliqueront pas les choses; ils vont signer le Contrat. Le SEUL problème peut advenir lorsque vous vendez à quelqu'un qui n'est pas votre ami. Etant donné que 75 % des œuvres d'art vendues sont achetées par des personnes qui sont des amis soit de l'artiste soit du marchand — des amis qui d'inert ensemble, qui boivent ensemble, qui ont une vie sociale commune, qui passent le week-end ensemble etc... — la seule opposition qui puisse exister ne pourra dépasser 25 % des cas où votre travail sera vendu. De ces personnes « étrangères » la majorité souhaite à coup sûr être en bons termes avec vous et ne demandera pas mieux que de signer le Contrat avec vous. Il reste donc peut-être 5 % de vos ventes qui risquent de rencontrer de sérieuses résistances à l'égard du Contrat. Même cette résistance réelle devrait descendre à zéro étant donné le fait que l'utilisation du Contrat sera généralisée.

Pour ainsi dire, ce Contrat vous permettra de savoir qui sont vos amis.

FIG 4.1

Robert Projansky et Seth Siegelau, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 3 de l'introduction		1971
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »



Si un collectionneur veut acheter mais ne veut pas signer le Contrat, vous devez lui dire que tous vos travaux sont vendus avec le Contrat et que ceci est la règle pour tout votre travail.

Si un collectionneur n'achète des œuvres qu'aux quelques artistes qui ne tiennent pas à utiliser le Contrat, il n'est pas très malin; la non-utilisation du Contrat est un critère bien faible pour se faire une collection.

Il y a d'autres points que vous pouvez signaler au collectionneur qui se refuse à signer :

- tout d'abord, le Contrat ne lui coûte rien, sauf si la valeur de votre œuvre augmente. Si cela ne suffit pas à le convaincre et qu'il veut s'accaparer tous les profits qu'il peut tirer de votre travail, vous pouvez simplement convenir de surévaluer votre œuvre, ce qui lui donnera une plus grande marge bénéficiaire pour la revente qu'il envisage.
- si lorsqu'il vend votre œuvre il doit vous verser quelque chose, il n'est pas obligé de vous payer en argent; vous pouvez lui donner la possibilité de reporter la somme due sur l'achat d'un autre travail ou vous faire indemniser par des services ou tout autre chose que de l'argent.
- évidemment, si le collectionneur achète une œuvre sans Contrat alors que l'utilisation du Contrat est de pratique courante, le collectionneur n'aura plus qu'à s'en remettre à la bonne volonté des intéressés s'il veut plus tard que l'artiste (ou son marchand) l'évalue, la répare ou l'authentifie. Et on peut se demander pourquoi il bénéficierait d'une telle bonne volonté...

Le collectionneur se passera-t-il vraiment de votre travail parce que vous voulez qu'il signe le Contrat ? Un travail qu'il aime et qu'il désire acquérir ? Si la réponse est oui, tenant compte du fait que ça ne lui coûte rien de vous accorder le respect que vous méritez en tant que créateur de l'œuvre — si c'est cela qui l'empêche d'acheter, il est vraiment têtue et bête et personne ne pourra vous dire comment le rendre plus intelligent. L'utilisation du Contrat ne veut pas dire que toutes vos relations avec le monde de l'art seront désormais strictement de « business » ou que vous serez obligés de vous battre pour vos droits jusqu'au dernier centime. Les amis seront toujours les amis; vous pourrez toujours renoncer soit à vos droits sur la plus-value (partiellement ou en totalité), soit à votre droit d'effectuer les réparations, ou encore à accorder vos droits de reproduction, ou ne pas exiger d'être consulté à toute occasion — mais ce seront toujours VOS droits qui seront en cause et c'est vous qui choisirez de les faire respecter ou non.

Le Contrat a été établi pour être utilisé par TOUTS les artistes — célèbres, réputés ou inconnus. Faites-en simplement un certain nombre de copies et utilisez-le quand vous donnez, négociez ou vendez votre travail. Il sera efficace dès que vous l'utiliserez. Plus il y aura d'artistes et de marchands qui l'utilisent, mieux et plus simple ce sera pour tout le monde. L'efficacité de ce Contrat ne nécessite aucune organisation, aucune affiliation, aucune administration, aucune assemblée générale, aucun enregistrement officiel, rien du tout — uniquement votre volonté de l'utiliser. Essayez et vous verrez; ça marche tout seul !

#### RESPECT DU CONTRAT

Voyons d'abord ce problème d'une façon réaliste : la majorité des gens vont honorer le Contrat parce que la majorité des gens respectent les contrats. La minorité qui va essayer de vous tromper sera sûrement composée de ceux qui d'abord ne voulaient pas signer le Contrat. Les acquéreurs subséquents essaieront peut-être d'avantage de vous gruger que le premier avec lequel vous ou votre marchand avez eu des contacts personnels, mais il y a de bonnes raisons de penser que le premier propriétaire comme les futurs acquéreurs rempliront les obligations prévues au Contrat.

Que se passe-t-il si le propriétaire n° 2 vend votre travail à un acquéreur n° 3 sans vous envoyer la CONVENTION de CESSION ? (ni l'argent qui vous est dû).

Rien (puisqu'il vous n'en savez encore rien).

Tôt ou tard vous en prendrez connaissance parce qu'il faut vraiment faire un tour de force pour dissimuler. Tout le temps ce genre de ventes et le téléphone arabe vous apportera la nouvelle (ou à votre marchand) quoi que l'on fasse. Pour dissimuler la vente, le propriétaire n° 3 sera obligé de dissimuler l'œuvre et il ne cachera sûrement pas une œuvre de qualité et de valeur pour le seul but de se faire un peu d'argent. Et si jamais il veut la vendre, la faire réparer, l'évaluer ou l'authentifier, il EST OBLIGÉ de passer par vous (ou votre marchand). Lorsque vous avez connaissance d'une telle cession — et vous le saurez — vous poursuivez le propriétaire n° 2 qui devra alors vous verser 15 % de la plus-value calculée sur le prix de vente à l'acquéreur n° 3 OÙ sur la valeur de l'œuvre au moment de la découverte de la fraude, ce qui peut être largement supérieur. Réellement, le vendeur (le propriétaire n° 2 dans notre cas) serait très maladroit de prendre un tel risque, qui peut lui coûter beaucoup plus cher que ce qu'il aura bien pu croire épargner.

En ce qui concerne les fausses estimations qui pourraient être déclarées à l'artiste, il faut considérer que la pression sera aussi forte de la part du nouvel acquéreur pour que l'œuvre soit surévaluée que de la part du vendeur pour qu'elle soit sous-évaluée. Il est effectivement fort rare que deux personnes mentent dans le même sens, surtout lorsque cela ne peut profiter qu'à une seule d'elles — le vendeur. Dans 95 % des cas, la somme due à l'artiste ne sera pas suffisante pour pousser les collectionneurs à vous mentir.

Vous constaterez que dans le cas où vous devriez engager des poursuites pour voir respecté le contrat, l'Article 19 vous donne le droit de recouvrer, dans une mesure raisonnable, les honoraires de conseil que vous aurez dû déboursier, en addition au dommages et intérêts que vous pourrez par ailleurs obtenir.

#### CONCLUSION

Seth Siegelau et Bob Projansky comprennent que ce Contrat est sans précédent dans le monde de l'art et qu'en conséquence il pourra provoquer des remous divers; mais, en même temps, le mal auquel il veut remédier est unanimement reconnu et il n'a encore jamais été trouvé d'autres moyens pour aboutir à un résultat positif.

Que vous, l'artiste, l'utilisiez ou non, libre à vous; ce qui vous est ici donné, c'est un outil légal que vous pouvez utiliser pour asseoir vos droits futurs sur toute œuvre cédée. Ceci a pour objet de se substituer à ce qui a existé jusqu'à présent — c'est-à-dire rien.

Seth Siegelau et Bob Projansky ont fait cela pour rien, sauf le plaisir et le goût de s'affronter au problème, estimant que si jamais doit se poser la question des droits de l'artiste sur son travail, c'est nécessairement l'artiste qui a raison contre quiconque.

## LE CONTRAT SE TROUVE AU VERSO

Vous êtes priés d'envoyer, reproduire, utiliser cette feuille autant que bon vous semblera.

Cette feuille n'est pas à vendre.

La diffusion de l'adaptation française du contrat original a été assumée par Herman J. Daled, 200, avenue de Messidor, 1180 Bruxelles, Belgique.

FIG 4.1

(4/8)

Robert Projansky et Seth Siegelau, *Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée* (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 4 de l'introduction

1971

Papier, encre et lithographie offset

Bibliothèque Kandinsky,  
Centre Pompidou, ParisDeux contrats d'artiste:  
« I will tell you a nice story about the  
defense of an artist's moral right »

# CONTRAT DE PREMIERE CESSION D'ŒUVRE D'ART

Inscrire les noms et domiciles des parties.

Entre les soussignés M. \_\_\_\_\_ demeurant à \_\_\_\_\_ ci-après dénommé « l'artiste » d'une part et M. \_\_\_\_\_ demeurant à \_\_\_\_\_ ci-après dénommé « l'acquéreur »

IL A TOUT D'ABORD ETE EXPOSE :

— l'artiste a produit une œuvre d'art, (ci-après dénommée « l'œuvre ») dont les caractéristiques suivent :

Titre : \_\_\_\_\_ N° d'identification : \_\_\_\_\_

Date : \_\_\_\_\_ Matériau : \_\_\_\_\_

Dimensions : \_\_\_\_\_ Description : \_\_\_\_\_

Donner ici les informations permettant d'identifier l'œuvre

L'acquéreur et l'artiste reconnaissent que la valeur de l'œuvre, en cela différente de celle de tout autre produit, est et sera affectée par les autres œuvres que l'artiste a produit et produira;

Les parties aux présentes envisagent que la valeur de l'œuvre augmentera dans l'avenir.

L'acquéreur et l'artiste reconnaissent qu'il est souhaitable et équitable que l'artiste profite de toute plus-value que l'œuvre pourra connaître.

Les parties souhaitent que soient protégées l'intégrité et la clarté des idées et conceptions de l'artiste quant à son œuvre et qu'à cet effet il soit tenu compte des souhaits et avis que pourra le cas échéant émettre l'artiste, créateur de l'œuvre.

En conséquence, les parties ont convenu que la cession de l'œuvre se ferait moyennant les conditions et obligations mutuelles ci-après.

FIG 4.1

(5/8)

<p>Robert Projansky et Seth Siegelaub, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 1 du contrat</p>	<p>1971</p>
<p>Papier, encre et lithographie offset</p>	<p>Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris</p> <p>Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »</p>



<p>Indiquer le prix ou la valeur. Supprimer la phrase inutile.</p>	<p>IL A ETE CONVENU ET ARRETE CE QUI SUIT :</p> <p><b>ARTICLE 1 : ACHAT ET VENTE.</b> L'artiste cède par les présentes à l'acquéreur, qui accepte, l'œuvre identifiée ci-dessus, sous réserve des obligations ci-après définies :</p> <p>— pour le prix de ..... dont il est donné bonne et valable quittance; — pour la valeur de ..... convenue entre les parties pour les besoins des présentes.</p>
<p>Indiquer le nom et domicile de votre représentant le cas échéant. Sinon, rayer la phrase correspondante.</p>	<p><b>ARTICLE 2 : CESSIONS FUTURES.</b> En cas de cession de l'œuvre, l'acquéreur s'oblige à :</p> <p>a) remplir exactement le modèle de « CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES », inséré aux présentes et qui en fait partie intégrante, en donnant toutes les informations prévues au dit modèle : le dater, signer et faire signer par le cessionnaire; l'adresser dans les trente jours de la cession :</p> <p>— à l'artiste, au domicile indiqué ci-dessus — au représentant de l'artiste M ..... demeurant à .....</p>
<p>Voir remarque en marge ci-dessus.</p>	<p>b) le cas échéant, verser quinze pour cent (15 %) de la plus value enregistrée telle que définie ci-après) au moment de la cession, dans les 30 jours de la dite cession</p> <p>— à l'artiste, au domicile indiqué ci-dessus. — au représentant de l'artiste, M ..... demeurant à .....</p>
	<p>Sans que cette liste soit limitative les parties précisent que dans le présent Article ainsi qu'à l'Article 5 ci-dessous il faut entendre par « cession » :</p> <p>— toute vente, donation, troc, échange, délégation, mutation, transfert, aliénation... — tout transfert par voie de succession, legs, fait de la loi... — tout versement d'indemnité d'assurance venant compenser la destruction de l'œuvre. L'obligation contractée par l'acquéreur se transmettra de plein droit à ses héritiers et ayants cause.</p>
	<p><b>ARTICLE 3 : PRIX - ESTIMATION.</b> Le prix ou estimation qui doit être indiqué dans la « CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES » doit être :</p> <p>a) le prix réel de vente si l'œuvre est cédée contre espèces, ou bien b) l'équivalent monétaire de la valeur d'échange si l'œuvre est troquée ou échangée, ou bien c) la valeur marchande réelle de l'œuvre si la cession a lieu de toute autre manière.</p>
	<p><b>ARTICLE 4 : PLUS-VALUE.</b> La plus-value de l'œuvre, dans le cadre de la présente convention, est représentée par la différence positive entre l'estimation ou le prix de l'œuvre telle qu'il apparaît dans la « CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES » dûment remplie et signée ET le prix ou estimation déclaré dans la précédente « CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES » dûment remplie et signée OU, s'il s'agit du premier transfert, le prix ou valeur déclaré à l'Article 1 ci-dessus.</p> <p>a) si la « CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES » dûment remplie et signée n'est pas signifiée dans le délai prévu à l'Article 2 ci-dessus, la plus-value sera néanmoins calculée comme si ladite convention avait été régulièrement signée et signifiée; le prix ou estimation considéré étant soit la valeur marchande réelle de l'œuvre au moment de la cession, soit la valeur marchande de l'œuvre au jour où sera découvert la fraude.</p>
	<p><b>ARTICLE 5 : ADHESION DES CESSIONNAIRES SUCCESSIFS AU PRESENT CONTRAT.</b> Le collectionneur s'oblige à ne céder l'œuvre qu'autant qu'il aura obtenu du cessionnaire qu'il adhère tout d'abord au présent contrat et en ratifie tous les termes et conditions, reprenant à son compte les obligations, s'obligeant à les remplir identiquement à l'acquéreur. Ladite adhésion au contrat sera suffisamment prouvée par la signature du cessionnaire au bas de la « CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES ».</p>
	<p><b>ARTICLE 6 : ORIGINE.</b> L'artiste s'engage pour sa part</p> <p>— à tenir</p> <p>— à faire tenir par son représentant tel qu'indiqué à l'Article 2 ci-dessus un registre des transferts pour l'œuvre cédée, fondé sur les « CONVENTIONS DE CESSION ET ARCHIVES » qui auront été dûment signifiées selon les termes de l'Article 2 ci-dessus. Il remettra sur demande à l'acquéreur ou à ses ayants cause, sous la condition que ces derniers prouvent leur titre, une copie de ce registre indiquant la provenance et l'origine de l'œuvre, ainsi que les expositions auxquelles l'œuvre aura pu être présentée et certifiera exact ledit certificat d'origine ainsi que l'authenticité de l'œuvre. Sans pour autant en abuser, l'acquéreur pourra également demander à l'artiste de délivrer un tel certificat à l'attention de critiques ou d'universitaires. Le registre sera la propriété de l'artiste seul.</p>
<p>Rayer la mention inutile.</p>	<p><b>ARTICLE 7 : EXPOSITIONS.</b> L'artiste et l'acquéreur conviennent que</p> <p>a) l'acquéreur fera connaître par écrit à l'artiste son intention de présenter ou laisser présenter l'œuvre dans une exposition publique, donnant à l'artiste toutes les informations utiles relatives à l'exposition qui lui auront été communiquées par l'organisateur de l'exposition. Cette information devra être fournie à l'artiste avant que tout engagement soit pris par le collectionneur vis-à-vis de l'organisateur de l'exposition. L'artiste fera connaître à l'acquéreur et à l'organisateur de l'exposition tous avis ou demandes qu'il aurait à émettre à propos de l'exposition projetée de son œuvre. Le collectionneur n'exposera ni ne laissera exposer l'œuvre en public sans que soit au préalable respecté le présent alinéa.</p> <p>b) aucune exposition publique de l'œuvre ne pourra avoir lieu sans qu'au préalable l'acquéreur ait obtenu le consentement exprès de l'artiste.</p> <p>c) si l'artiste ne répond pas dans un délai raisonnable à la notification qui lui aura été faite, également dans un délai raisonnable, par l'acquéreur, son silence sera considéré comme un consentement tacite à l'exposition de l'œuvre telle qu'elle lui aura été déclarée préalablement.</p>
	<p><b>ARTICLE 8 : DROIT DE L'ARTISTE.</b> L'Artiste aura le droit, sous la condition que demande en soit faite à l'acquéreur au plus tard 120 jours à l'avance, de reprendre l'œuvre pour une période n'excédant pas 60 jours afin de la présenter en public</p>
<p>Rayer le si s'il ne vous semble pas souhaitable.</p>	

FIG 4.1

<p>Robert Projansky et Seth Siegelau, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 2 du contrat</p>	<p>1971</p>
<p>Papier, encre et lithographie offset</p>	<p>Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris</p>
<p>Deux contrats d'artiste:</p> <p>« I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »</p>	

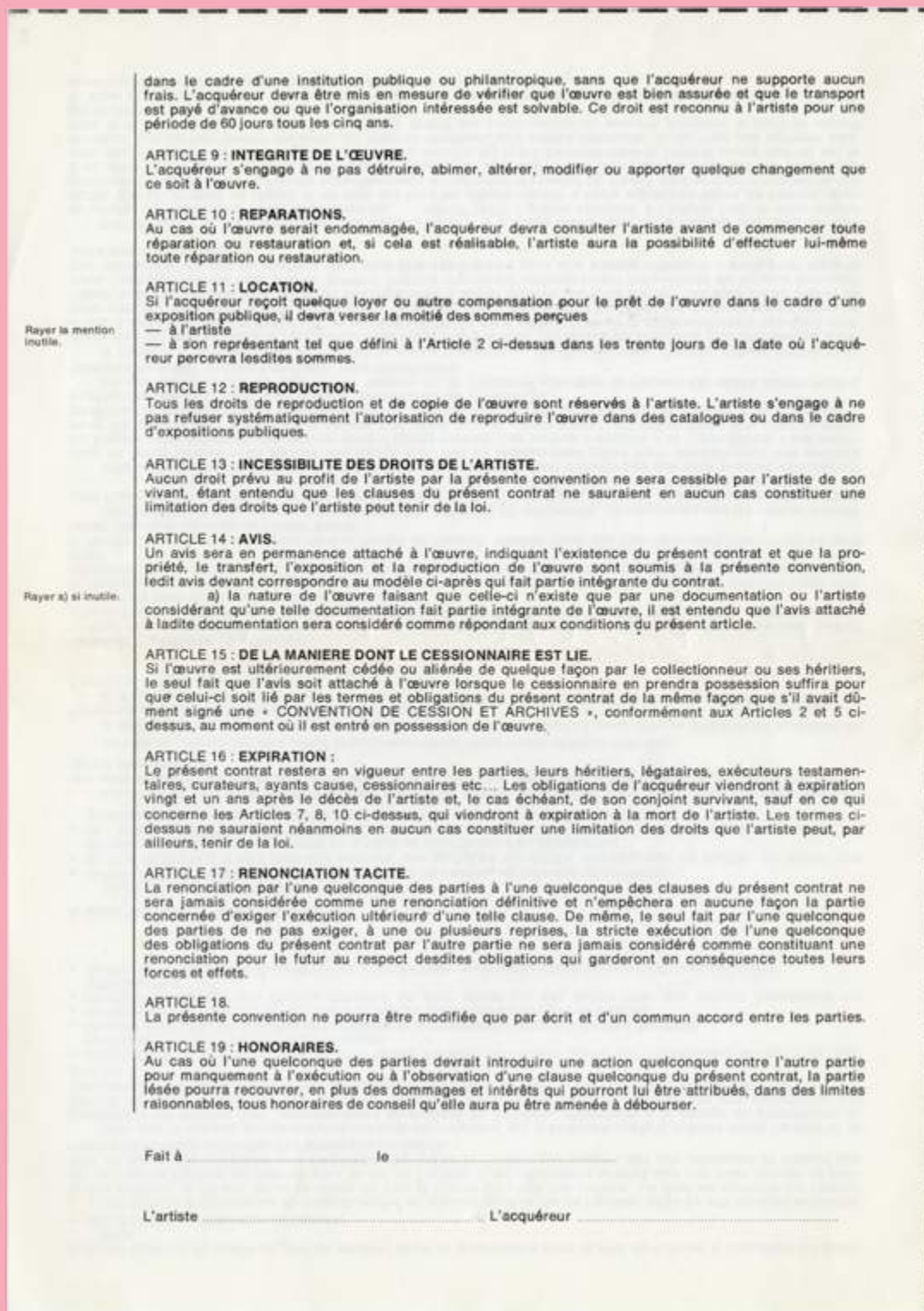


FIG 4.1

Robert Projansky et Seth Siegelau, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 3 du contrat		1971
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »

**MODELE - MODELE - MODELE**

**AVIS**

Les droits de propriété, de cession, d'exposition et de reproduction de la présente œuvre sont soumis aux conditions prévues au contrat signé le \_\_\_\_\_ 19\_\_\_\_\_, entre \_\_\_\_\_ et \_\_\_\_\_ dont un original est déposé chez \_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_

Remplir tous les blancs. Ne pas détacher cet avis de l'original.

**MODELE - MODELE - MODELE**

Ne remplir que :

**CONVENTION DE CESSION ET ARCHIVES**

M. \_\_\_\_\_ demeurant à \_\_\_\_\_ a cédé ce jour l'œuvre décrite ci-dessous :

Titre \_\_\_\_\_

N° d'identification \_\_\_\_\_ Date \_\_\_\_\_

Dimensions \_\_\_\_\_

Matériau \_\_\_\_\_

Description \_\_\_\_\_

à \_\_\_\_\_ demeurant à \_\_\_\_\_

cessionnaire, pour le prix ou la valeur de \_\_\_\_\_

Le cessionnaire ratifie par les présentes tous les termes et conditions contenus dans le contrat signé entre \_\_\_\_\_ et \_\_\_\_\_ le \_\_\_\_\_ 19\_\_\_\_\_, et déclare expressément reprendre à son compte toutes les obligations à la charge de l'acquéreur dans ledit contrat et s'engage à les respecter.

Fait le \_\_\_\_\_ 19\_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_

Signatures :

les informations permettant d'identifier l'œuvre.

Le nom des parties et la date.

Ne pas détacher de l'original.

FIG 4.1		(8/8)
Robert Projansky et Seth Siegelau, <i>Contrat pour la préservation des droits de l'artiste sur toute oeuvre cédée</i> (Bruxelles, Herman Daled), traduit et révisé par Michel Claura, page 4 du contrat		1971
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »



Michel CLAUURA  
74, rue F. Blanche  
Paris 9<sup>e</sup>

le 6.1.71  
translation : 1.6.71

Dear Seth,  
Thank you for your letter of  
December 30.  
- legal aspects of a wandering artist's business.  
I already worked on such a contract,  
for Baren. This contract, which Baren  
is using, I think, involves certain problems  
which are certainly specific to his work; it  
is not a certificate of authenticity because,  
as you know, anyone can do such work, but  
it implies the fact that, especially,  
no one is allowed to let people  
think that a similar work has been  
"signed" by Baren (no other work, to use  
Baren's name) when it is not  
the <sup>case</sup>.  
To keep control over when the  
work is publicly shown and  
reproduced, the main problem

FIG 4.2

(1/5)

Copie personnelle de la lettre manuscrite de Michel Claura à Seth Siegelaub,  
page 1 sur 5

6 janvier 1971

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Deux contrats d'artiste:  
« I will tell you a nice story about the  
defense of an artist's moral right »



works when the work is resold several times.  
That is why it is said, in the contract we  
dream up, that the seller must give the  
contract with the work and notify the  
"author" the name of the new owner.  
But then, still, the new owner has to  
execute again the contract in order to  
be obliged by its terms!

This is rather complicated and the only  
practice will learn us whether it works  
or not.

However, the clause relating to public  
shows and reproductions must strictly forbid  
all and any public show and reproduction,  
except with prior and written agreement  
of the artist.

You wish of a 15% interest "when he  
sells a work, for when the work is resold  
at a profit" is not clear to me.  
Do you mean that when the work is  
resold, the artist will get 15% of  
the added value?

This is, technically, the most difficult

FIG 4.2

(2/5)

Copie personnelle de la lettre manuscrite de Michel Claura à Seth Siegelau, page 2 sur 5

6 janvier 1971

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Deux contrats d'artiste:  
« I will tell you a nice story about the  
defense of an artist's moral right »

3

point first, as far as french law  
is concerned, it is not sure that one  
who is selling any product is allowed  
to request a share in the profit  
his buyer will possibly make out of a  
further sale. Second, how to  
oblige anyone to declare the sincere  
and real price for which the work  
has been resold? [I included this in  
Jamel's contract but I am not  
satisfied. Therefore, I am still working  
on it looking forward to finding  
out a more satisfactory solution.

By the way, you must know that  
french law does provide a certain system  
which is quite interesting (but unfortunately  
only for very famous artists). This rule is  
that on any public sale (auctions, for  
instance) or on any resale made through a  
dealer [professional, i.e. commercial,  
(basic distinction in french law between "commercial"  
and "civil" activities)], the artist  
whose work is being sold is

FIG 4.2

(3/5)

Copie personnelle de la lettre manuscrite de Michel Claura à Seth Siegelau, page 3 sur 5

6 janvier 1971

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Deux contrats d'artiste:  
« I will tell you a nice story about the  
defense of an artist's moral right »



entitled to 3% on the total price of <sup>4</sup>  
the sale of his work, and this still  
continues for 50 years after his death  
to the benefit of his heirs. The  
only restriction (which is an injustice) is that  
such regulation only applies when the  
price is over f.f. 10.000.

This is a brief answer to your  
questions, but I am quite prepared to  
give you more detailed information on  
the matter.

To my knowledge, there is no  
translation of the French law about  
Artist's rights. There is, in fact,  
concerning the artists. Their rights are  
only implied in the general regulation  
of all author's rights (copyright etc...) but,  
aside of this and of all common law (civil law),  
there is nothing more specific.

Artists in general are granted  
some and very important moral rights,  
especially in France.

FIG 4.2

(4/5)

Copie personnelle de la lettre manuscrite de Michel Claura à Seth Siegelau,  
page 4 sur 5

6 janvier 1971

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Deux contrats d'artiste:  
« I will tell you a nice story about the  
defense of an artist's moral right »

Because it is you, I will tell you a  
nice story about the defense of an artist's  
moral rights. For some charity auction,  
Bernard Buffet had given a frigidaire  
which he had decorated (a nice  
piece, for me). The buyer took the  
frigidaire cut it in five parts or  
so and intended to sell the  
parts separately. He was condemned  
because he had destroyed the integrity  
of the piece and modified the spirit  
in which it had been made, injuring  
Bernard Buffet's morality.

If you are nice and polite, I will  
tell you other funny stories. But, first,  
go and work your arse and blow  
you nose.

Everything is all right for me (may  
be for the others too).

All the best for you.  
Love from everyone and me.

Michel

FIG 4.2

(5/5)

Copie personnelle de la lettre manuscrite de Michel Claura à Seth Siegelau, page 5 sur 5

6 janvier 1971

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Deux contrats d'artiste:  
« I will tell you a nice story about the  
defense of an artist's moral right »



## AVERTISSEMENT

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-après, ne prouve en rien à lui seul la provenance de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre qui y est décrite, puisse attribuer l'œuvre en question à Daniel Buren, il faut :

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren ;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren.

Notamment, aucun marchand, ni intermédiaire ou tiers quelconque n'a jamais été et ne sera habilité à authentifier de quelque façon que ce soit une œuvre qui serait attribuée à Daniel Buren.

Il est ici précisé que le but du présent avertissement est d'éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'œuvre qui est attachée audit avertissement, et que l'œuvre en question n'a que la valeur que le possesseur de l'avertissement a voulu lui donner en signant au bas dudit avertissement.

En conséquence, toute œuvre similaire en tout point à la description formelle figurant au verso à laquelle ne sera pas attaché un avertissement similaire dont le possesseur satisfera aux conditions 1 à 3 ci-dessus, n'aura ni plus ni moins de « qualité », mais ne pourra être attribuée à Daniel Buren.

Notamment, le respect des clauses du présent avertissement est absolument essentiel et le manquement à l'une seule de ces clauses interdirait automatiquement et immédiatement au possesseur de l'œuvre qui y est décrite d'attribuer celle-ci à Daniel Buren.

En effet, la nature de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement ne permet pas à son auteur d'en conserver la responsabilité aussitôt qu'il en a perdu le contrôle ou que ce contrôle lui a été retiré, par inobservation du présent avertissement. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

La valeur possible donnée à l'œuvre décrite ci-après par l'adhésion de son possesseur au présent avertissement est absolument étrangère à l'œuvre elle-même.

### CEST POURQUOI :

- a) le possesseur de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement s'interdit de reproduire ou de laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre dont il s'agit, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ;
- b) toute exposition publique de l'œuvre décrite au présent avertissement, dans quelque contexte que ce soit, est interdite, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren, ceci étant également valable pour toute mise en vente publique de l'œuvre à laquelle le présent avertissement est attaché ;
- c) toute reproduction du présent avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit, avec ou sans l'œuvre à laquelle il est attaché, sont interdites, sauf accord préalable et écrit de Daniel Buren ;
- d) le possesseur du présent avertissement cédant l'œuvre qui y est décrite doit simultanément déclarer à Daniel Buren les nom et adresse du cessionnaire afin que ce dernier reçoive un nouvel avertissement dont il devra signer le coupon détachable, faute de quoi le possesseur du présent avertissement ne pourrait prétendre avoir cédé une œuvre attribuée à Daniel Buren ;
- e) de même, en cas de décès du possesseur du présent avertissement, ses héritiers et ayants droit seront également tenus par les termes dudit avertissement, et devront sans délai prévenir Daniel Buren et renvoyer le présent avertissement afin que celui-ci puisse leur adresser un nouvel avertissement pour que soit signé le coupon détachable ;
- f) les clauses du présent avertissement resteront en vigueur jusqu'à cinquante ans après le décès de Daniel Buren. Les successeurs en ligne directe de ce dernier auront vocation à connaître de la juste observation des clauses du présent avertissement. Ce terme ne saurait toutefois en aucun cas constituer une restriction par rapport aux droits reconnus aux héritiers par la loi, les règlements ou la coutume ;
- g) après le décès de Daniel Buren, toute cession de l'œuvre décrite au présent avertissement entraînera le versement au profit des héritiers de Daniel Buren de quinze pour cent du prix de cession convenu, à la charge du cédant ;
- h) il ne sera délivré aucun duplicata au présent avertissement ;
- i) tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren ;
- j) le droit français gouvernera le présent avertissement et tout litige quant à son interprétation ou observation sera soumis aux tribunaux du ressort de la cour d'appel de Paris.

T.S.V.P.

*Coupon détachable à ne pas détacher par le possesseur de l'avertissement et de l'œuvre qui y est décrite.*

Je soussigné \_\_\_\_\_ demeurant à \_\_\_\_\_

reconnais avoir pris connaissance de l'avertissement \_\_\_\_\_ et en conséquence m'engage à en respecter tous les termes et clauses.

J'adresse ce jour ledit certificat à Daniel Buren, 21, rue de Navarin, Paris-9<sup>e</sup>, France, afin de recevoir en retour le texte de l'avertissement auquel je souscris, portant une marque partielle dont le reste se trouvera sur le coupon détachable qui restera en la possession de Daniel Buren.

Fait à \_\_\_\_\_ le \_\_\_\_\_

Signature précédée de la mention « lu et approuvé » :

FIG 4.3

(1/2)

Daniel Buren et Michel Claura, <i>Avertissement</i> , recto		1972
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	Deux contrats d'artiste : « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »

AVERTISSEMENT

**DESCRIPTION FORMELLE DE L'ŒUVRE**

A) peinture sur toile.

Support : tissu rayé de bandes blanches et \_\_\_\_\_ alternées et verticales, de 8,7 cm ( $\pm$  0,3) chacune.

Travail : les deux bandes \_\_\_\_\_ sont recouvertes de peinture \_\_\_\_\_ recto et \_\_\_\_\_

Hauteur : \_\_\_\_\_ Largeur : \_\_\_\_\_ Fait le : \_\_\_\_\_

Si cette œuvre a été faite spécialement et doit se trouver exclusivement à une place définie, le mentionner explicitement ci-dessous :

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

B) papiers collés.

Support : description la plus exacte possible de l'endroit où se trouvent collés les papiers (éventuellement schéma + dimensions de la pièce) \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Travail : nombre de papiers collés approximativement \_\_\_\_\_, Papiers blancs et \_\_\_\_\_ rayés verticalement de 8,7 cm ( $\pm$  0,3 cm) chacun.

Collage réalisé par : \_\_\_\_\_ Emplacement choisi par : \_\_\_\_\_

Fait le \_\_\_\_\_

FIG 4.3

(2/2)

Daniel Buren et Michel Claura, <i>Avertissement</i> , verso		1972
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	Deux contrats d'artiste: « I will tell you a nice story about the defense of an artist's moral right »

**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes  
11, rue Berryer, Paris 8 622.05-13

24 septembre 1970

Monsieur Michel CLAURA  
6 rue Paul Escudier  
PARIS 9<sup>e</sup>

Cher confrère et ami,

Blaise Gauthier, Directeur du C.N.A.C. et Pierre Gaudibert, Directeur de l'ARC, ont accepté de m'assister dans l'organisation de la prochaine Biennale de Paris, qui aura lieu au mois de septembre 1971.

Il a été décidé de réunir de jeunes critiques d'art de moins de 35 ans et de les consulter sur les points suivants :

. La conception d'une manifestation internationale de jeunes artistes,

. Les noms des jeunes créateurs dont ils considèrent la présence comme indispensable au succès d'une telle manifestation.

Nous attachons une importance particulière à votre opinion et nous nous permettons de compter sur votre présence le jeudi 1er octobre à 17 heures au siège de la Biennale de Paris, 11 rue Berryer (8<sup>e</sup>).

En vous remerciant d'avance des avis dont vous voudrez bien nous faire bénéficier, je vous prie de croire, cher confrère et ami, à mes sentiments les meilleurs.

*Amicalement*

*Georges Boudaille*

Georges Boudaille  
délégué général

Lettre adressée à : Michel Claura - Catherine Millet - Olivier Nanteau - Daniel Abadie -  
Patrick d'Elme - Bernard Borgesud - *Kana Bratic*

FIG 5.1

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille à Michel Claura		24 septembre 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes  
11, rue Berryer, Paris 8 622.05-13

Le 22 octobre 1970

Monsieur Michel CLaura  
6 rue Paul Escudier  
PARIS 9e

Cher ami,

Selon le vœu que vous avez exprimé, je vous prie de trouver ci-joint un premier texte qui précise une certaine conception de la Biennale 1971 et qui peut servir de base à notre séance de travail de mardi prochain.

J'ai tenu à ce que vous soyez au courant du fonctionnement des participations étrangères et que, si vous continuez à travailler avec moi, vous désigniez l'un d'entre vous pour assister aux réunions qui se tiendront les 3, 4 et peut-être 5 novembre.

Le domaine dans lequel je souhaite votre intervention est l'organisation de l'exposition internationale qui constituera la section française. Il s'agit pour vous de me dire dans quelles conditions, et je vous dirai alors si cela est possible.

J'attends avec impatience le moment où nous commencerons à travailler concrètement. Bien cordialement.



Georges Boudaille  
délégué général

P.S. - le compte-rendu de notre séance du 9 octobre est un véritable fleuve ... qu'il est impossible de vous faire parvenir avant la réunion. J'espère qu'il sera prêt pour ce jour là.

FIG 5.2

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille à Michel Claura		22 octobre 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



22 octobre 1970

PROPOSITIONS AUX JEUNES CRITIQUES

Les grandes Biennales internationales, y compris celle de Paris, sont l'objet d'attaques diverses :

. On leur reproche leur mode de financement étatique (un peu ..) et l'influence des gouvernements ou des fonctionnaires officiels.

. On critique essentiellement les incidences commerciales qui orientent leur organisation de la sélection des artistes et qui pèsent sur leur audience.

. On critique le choix des artistes invités :

- tantôt on lui reproche de ne pas être représentative,
- tantôt, surtout, de se montrer trop conservateur et d'ignorer l'avant-garde la plus active et la plus dynamique.

Cependant, la plupart des observateurs de bonne foi s'accordent à reconnaître que ces manifestations, même dans les pires des cas, jouent un rôle utile, soit didactique, soit commercial (promotion sociale et économique des artistes) soit, à la limite, constituent un lieu de rencontres et d'échanges.

Jusqu'à 1969, la Biennale de Paris était composée de sections étrangères formées par des commissaires nationaux désignés par leurs gouvernements, et dans lesquelles, ni le Gouvernement français, ni le Commissariat Général de la Biennale, n'intervenaient d'aucune façon.

La seule réforme effectuée jusqu'ici fut la suivante :

Au lieu de juxtaposer, sans les mélanger, les sections nationales et d'encourager ainsi les nationalismes et les chauvinismes, l'accrochage a mêlé les envois de différents pays et regroupé les oeuvres selon la technique à laquelle elles appartenaient.

En ce qui concerne la section française, lors des premières manifestations, elle se composait :

- 1/ des invités du Conseil d'Administration,
- 2/ d'oeuvres sélectionnées, parmi plusieurs milliers, par un jury de jeunes artistes,
- 3/ d'une minuscule section d'oeuvres choisies par les jeunes critiques.

Pour 1971, il m'a été, faute de temps, impossible de bouleverser complètement les statuts et le règlement et d'essayer de mettre sur pied une manifestation internationale totalement renouvelée.

.../....

FIG 5.3

(1/5)

Proposition dactylographiée de Georges Boudaille adressée aux jeunes critiques pour la Biennale de Paris 1971, page 1 sur 5

22 octobre 1970

Papier et photocopie

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

A la lumière des critiques faites aux autres Biennales dans la presse, que j'ai énumérées plus haut, à la lumière également des conversations que j'ai eues avec un groupe de jeunes critiques, je vous propose une première série de réformes.

Dans celles-ci, je m'efforce de tenir compte des réserves formulées par les jeunes critiques lors de nos séances des 1er et 9 octobre sur les incidences politiques et économiques de toutes sortes (censure, manque de place, manque d'argent) qui risquent de paralyser la libre expression des jeunes créateurs de tous les pays que nous convierons à participer à la prochaine Biennale.

#### SECTIONS ETRANGERES

Dans l'état actuel de la vie artistique, l'idéal serait évidemment que le Commissariat Général français - après enquêtes dans la plupart des pays étrangers - procède lui-même aux invitations, selon la formule césariste prônée par B. Gautier.

Cette solution est malheureusement impossible à faire aboutir dans un délai d'un an, car ce serait nous priver de l'appui financier de 60 pays étrangers qui couvrent les frais de transport et d'assurance des oeuvres envoyées; ou ce serait réduire la Biennale aux dimensions d'un Salon alors qu'elle a tiré gloire et audience de la vaste confrontation internationale qu'elle représente.

Plus concrètement, et dans l'immédiat, il s'agissait pour moi d'amener les Commissaires étrangers à nous envoyer les oeuvres, non de quelques protégés (qu'ils soient les protégés de n'importe qui) mais une participation dynamique qui reflète vraiment le travail des jeunes créateurs les plus audacieux de leur pays.

Dans ce but, et dès le début de juillet, j'ai pris les mesures suivantes :

1/ demander aux différents pays de désigner des Commissaires de moins de 35 ans, ce qui devrait théoriquement renouveler et rajeunir sensiblement leur participation.

2/ j'ai organisé, dans les premiers jours de novembre, à Paris, une réunion de tous les Commissaires étrangers déjà désignés. Cette réunion a plusieurs buts :

- a) insister sur la volonté de jeunesse et l'esprit de recherche qui doit être celui de la Biennale 1971,
- b) leur demander leurs idées pour atteindre cet objectif,
- c) les amener, à la suite de ces échanges de points de vue, à donner une unité esthétique aux participations des différents pays et, ainsi, donner une homogénéité et un élan nouveau à notre manifestation.

Les premières réponses reçues semblent prouver que les Commissaires désignés comprennent l'esprit de la réforme entreprise et l'approuvent.

A un stade ultérieur on peut imaginer que, pour la Biennale 1973, l'essentiel des invitations pourrait être lancé par un Comité qui grouperait les Commissaires généraux des principaux pays intéressés et quelques spécialistes français accrédités par la Biennale.

FIG 5.3

(2/5)

Proposition dactylographiée de Georges Boudaille adressée aux jeunes critiques pour la Biennale de Paris 1971, page 2 sur 5		22 octobre 1970
Papier et photocopie	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

Dans ces conditions, on peut espérer que les pays dont les artistes seraient invités accepteraient de financer le transport, l'assurance et l'installation des oeuvres dans l'enceinte de la Biennale. Ainsi, et quel que soit son budget futur, la Biennale de Paris parviendrait à trouver une efficacité de fonctionnement comme "Documenta" à Kassel ou la Biennale de Tokyo.

Reste le problème des pays du Tiers Monde, ou en voie de développement. Il serait, en fait, très difficile à un observateur, français ou autre, de découvrir des talents inconnus : en Iran, au Pakistan, ou dans quelques républiques africaines. Je ne vois donc pas comment, actuellement, modifier le système des participations de ces pays, et tout le monde s'accordera à reconnaître qu'il serait injuste de les éliminer d'une telle manifestation qui permet à des jeunes de prendre contact avec Paris.

Pour compenser certaines lacunes qui pourraient apparaître dans les sélections de quelques pays, j'ai envisagé, dès ma prise de fonctions, la possibilité pour le Commissariat Général de lancer des invitations directes à certains artistes dont la participation peut être considérée comme indispensable au succès de la Biennale. Mais ceci est le rôle de la section française....

#### SECTION FRANCAISE

Le rôle de la section française est de présenter tous les jeunes qui, au cours de l'année écoulée, se sont imposés à notre attention par leurs travaux, que ce soit pour leur originalité ou pour leurs qualités esthétiques. En fait, nous éprouvons plus que jamais le besoin de mettre en évidence certains courants dominants ou déterminants, de certains courants traditionnels *des d'aujourd'hui*

Ceci dans deux buts : mettre l'accent sur le style de notre époque et constituer une exposition lisible sinon didactique.

En 1969, dans un louable souci d'égalité, la participation française, comme celles de tous les autres pays invités, avait été limitée à trois artistes : 1 peintre - 1 sculpteur - 1 graveur. Mais cette bonne intention s'est trouvée anéantie par l'exposition organisée par un groupe de critiques au Musée Galliera.

Cette exposition pouvait être considérée soit comme une section française annexe qui, voulant réparer une injustice en constituait une nouvelle, soit comme une anti-Biennale. Quelles aient pu en être les intentions, le résultat ne fut pas heureux.

C'est pourquoi, puisque les locaux de Vincennes le permettent, je me suis décidé à rendre toute son ampleur à la participation française. Quand je dis "participation française", je dis "participation organisée par des français".

Autrefois, cette section était autorisée à réunir :

- . des français de France
- . des français de l'étranger
- . des étrangers de France

Pourquoi donc ne pas l'ouvrir également à des étrangers de l'étranger ?

.../...

FIG 5.3

(3/5)

Proposition dactylographiée de Georges Boudaille adressée aux jeunes critiques pour la Biennale de Paris 1971, page 3 sur 5

22 octobre 1970

Papier et photocopie

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



Cette ouverture nous amène à adopter un certain parti pris et à donner une ligne directrice générale à l'exposition internationale qui constituera la participation française à la Biennale de Paris. Comment constituer cette exposition et la rendre aussi actuelle et aussi dynamique que possible ? C'est le problème qui se pose à moi.

D'un côté, je pense que la responsabilité morale et matérielle d'une telle entreprise ne peut reposer que sur un seul homme, et je n'ai pas l'intention de me dérober.

D'autre part, nul n'a le privilège de la vérité et il serait regrettable de priver une organisation, qui se veut pour les jeunes, par les jeunes, et avec les jeunes, du fonctionnement de certains comités qui sont garants de son objectivité.

C'est pourquoi mon idée avait été de réunir séparément plusieurs commissions :

- . l'une de jeunes critiques,
- . la deuxième de jeunes représentants des Salons,
- . la troisième d'anciens lauréats de la Biennale.

De la superposition de leurs avis devait naître une certaine image de la Biennale 1971.

En fait, il apparaît que les jeunes critiques ont un rôle déterminant à jouer car ils échappent théoriquement aux servitudes qui pèsent sur une commission de jeunes artistes. Je me propose donc, cependant, de réunir les représentants des Salons pour les interroger sur les conditions matérielles de leur éventuelle participation à la Biennale, c'est-à-dire :

- . suppression des assurances et remplacement par la création de bourses d'une valeur correspondante,
- . la liste des artistes qu'ils nous suggèrent, celle-ci demeurant consultative et étant soumise aux jeunes critiques.

En second lieu, réunir d'anciens lauréats de la Biennale pour leur poser les mêmes questions et les sonder sur leur éventuelle collaboration à la présentation de la prochaine Biennale, afin de profiter de leur expérience.

La mission de la commission des jeunes critiques serait de coordonner toutes ces données à leur propre conception de la Biennale 1971 et de tenter de les harmoniser afin de constituer une exposition qui soit à la fois spectaculaire, représentative, didactique et, dans un certain sens, efficace.

#### CONDITIONS MATERIELLES

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, je m'engage à veiller à ce qu'aucune forme de censure ne soit appliquée à la participation des jeunes artistes et je lutterai dans ce sens de tous les moyens en mon pouvoir.

Un second obstacle est constitué par les frais d'aménagements du hangar de Vincennes, en fonction du budget dont dispose la Biennale. Vu les formes d'expression actuellement mises en oeuvre par les jeunes, il serait

..../....

FIG 5.3

(4/5)

Proposition dactylographiée de Georges Boudaille adressée aux jeunes critiques pour la Biennale de Paris 1971, page 4 sur 5

22 octobre 1970

Papier et photocopie

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



souhaitable qu'ils puissent procéder, sur place, à l'exécution de leur participation.

Ce travail pourrait comprendre la mise en état, selon leurs désirs, de la surface ou des murs qui leur seraient attribués. Il serait évidemment inutile de faire des aménagements pour créer un cadre inutile dans le lieu où ils vont créer une ambiance personnelle.

Je suggère donc, qu'après visite des lieux et s'ils sont d'accord, ils se chargent eux mêmes d'aménager les surfaces qui leur seront attribuées. La Biennale se chargera de leur fournir gracieusement les matériaux dont ils auront besoin, à charge pour eux de nous en fournir la liste en temps utile. (ceci répond à la suggestion de B. Borgeaud p. 2 du compte-rendu de la réunion du 1/10).

Allant plus loin, on peut envisager aussi des manifestations d'artistes à travers la ville, mais, dans ce cas, il me paraît difficile de les financer sur le compte de la Biennale et je ne vois pas comment faire connaître du grand public que ces manifestations se situent dans le cadre de la manifestation qui aura pour centre le Parc Floral.

Il serait souhaitable que ces installations puissent également être faites par les étrangers de la section française. Certains, et sans doute la plupart, couvriraient leurs frais de transport soit grâce à une subvention officielle, ou privée. Il serait évidemment normal que les mêmes facilités leur soient accordées pour la fourniture des matériaux.

Cette aide reviendrait à accorder à l'avance une bourse de travail et cela limiterait automatiquement les bourses qui seront attribuées, après l'inauguration, par les Commissions internationales.

Je pense que les jeunes critiques sont particulièrement qualifiés pour aider à mettre au point ce premier stade de réformes, et, si celles-ci donnent un résultat acceptable, à concevoir, pour 1973, une Biennale tout à fait différente.

Si les jeunes critiques que nous avons réunis veulent s'associer à ce travail, c'est à eux d'en déterminer les conditions, ceci afin, selon le vœu de D. Abadie, d'échapper au "jury flou" c'est-à-dire irresponsable, pour travailler avec des hommes conscients de s'engager dans une aventure qui est celle des artistes de leur génération.

FIG 5.3

(5/5)

Proposition dactylographiée de Georges Boudaille adressée aux jeunes critiques pour la Biennale de Paris 1971, page 5 sur 5		22 octobre 1970
Papier et photocopie	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes  
11, rue Berryer, Paris 8 622.05-13

4 décembre 1970

Chers amis,

Le temps est venu d'établir la liste des artistes qui seront invités par nous à la Biennale.

Afin de simplifier notre travail et éviter toutes questions de préséance entre vous, j'aimerais que vous m'adressiez une première liste entre le 10 et le 15 décembre. Je les examinerai et nous nous réunirons pour en discuter ensemble. Bien entendu, cette liste pourra toujours être augmentée au fur et à mesure des découvertes que nous ferons dans les premiers mois de l'année prochaine, et cela permettra à ceux de nos invités sur lesquels nous tomberons d'accord de se mettre dès maintenant au travail.

Ainsi, nous aurons nous-mêmes une première idée du visage que nous allons donner à la Biennale.

Je compte fermement sur votre réponse avant le 15 décembre prochain.

Merci. Bien à vous.

*amis*  
*Georges Boudaille*  
Georges Boudaille  
délégué général

*avant 11/12  
sans faute*

FIG 5.4

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille aux jeunes critiques

4 décembre 1970

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art:  
le projet refusé de transformation  
de la Biennale de Paris

**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes

11, rue Berryer, Paris 8 622.05-13

**16 décembre 1970**

Monsieur Michel CLaura

Chers amis,

Je n'ai pas reçu votre liste pour le 15, comme je vous l'avais demandé.

Celle-ci m'est absolument indispensable, et d'urgence, pour poursuivre le travail d'organisation dont je supporte seul le poids.

Veuillez avoir l'obligeance de me l'envoyer par retour, étant bien entendu qu'il s'agit d'une liste provisoire.

Dès que j'aurai reçu toutes ces listes, j'organiserai une réunion de notre petit groupe afin que nous en discutions. Cette réunion devrait avoir lieu dans les premiers jours de janvier.

Bien amicalement à vous

Georges Boudaille

**FIG 5.5**

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille aux jeunes critiques		16 décembre 1970
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art: le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

Michel Claura  
74 rue Blanche  
Paris 9<sup>ème</sup>

Paris le 6-1-71

Cher Georges,

Comme suite à notre  
proposition n° 5 et à ton projet de  
réunion pour le début de ce mois,  
je prie t'informe que nos ateliers  
(bien) travaillent et que nos sommes  
à présent prêts pour un débat  
de fond de form et de milieu sur  
la possibilité de réalisation de projet  
pour la Biennale.

Le plus tôt tu pourras nous  
convocuer, le mieux sera afin que  
toute décision utile soit prise sans  
attendre davantage.

Reçois mes meilleurs vœux pour  
la nouvelle année -  
Bien amicalement  
Michel

FIG 5.6

Copie personnelle de la lettre manuscrite de Michel Claura à Georges Boudaille		6 janvier 1971
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes

11, rue Berryer, Paris 8 Mac. 05-13

12 janvier 1971

*Michel Claura*

Cher ami,

Une réunion de notre petit groupe se tiendra vendredi prochain,  
15 janvier, de 18 à 20 heures, au secrétariat de la Biennale et je  
compte sur votre présence.

*Georges Boudaille*

Amicalement à vous

FIG 5.7

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille aux jeunes critiques		12 janvier 1971
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art: le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

Paris, le 18 Janvier 1971

A Madame la Présidente, Mesdames et Messieurs  
les membres du Conseil d'administration de  
l'Association pour une manifestation biennale  
et internationale des jeunes artistes,

Préambule :

Le 21 décembre 1970, une proposition pour la Biennale des Jeunes 1971, rédigée par 5 membres sur 7 de l'équipe du Commissariat Général, a été adressée à tous les membres de ladite équipe, ainsi qu'au délégué général, M. Georges Boudaille.

Cette proposition est le fruit de nombreuses heures de travail passées d'octobre à décembre 1970 et répond à l'esprit qui avait été défini, dès l'origine, par M. le Délégué général : "La conception d'une Manifestation internationale de jeunes artistes".

Proposition pour la Biennale :

Conditions de base :

- 1) refus de la sélection critique,
- 2) suppression du privilège habituel de l'avant-garde institutionnelle.

Conditions pratiques :

1) Exposants : coupe sociologique de l'art contemporain sans filtrage critique.

Sont invités tous les artistes possibles de tous les arts possibles. Cet inventaire passe par l'architecture, la scénographie, le cinéma et la musique.

En ce qui concerne les arts plastiques, sont concernées toutes les présentations possibles, y compris celles définies précédemment : art conceptuel, hyperréalisme et interventions.

- a) - pour réunir les exposants :  
- information dans la grande presse non spécialisée,

FIG 5.8

(1/4)

Proposition dactylographiée et lettre de Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick d'Elme, Olivier Nanteau et Philippe Sers adressées aux membres de l'Association pour une manifestation biennale et internationale des jeunes artistes		18 janvier 1971
Papier et photocopie	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

la radio, la télévision et affichage large,  
- pas de jury critique, mais une limitation fondée sur le seul nombre des inscrits.

b) - pour les exposer :  
- sites géographiques adaptées aux besoins des inscrits  
- redéfinition de l'architecture intérieure : l'architecte sera destiné à veiller à ce que les normes de sécurité soient respectées.

II - Animation : création d'un bureau d'organisation fonctionnant avant et pendant la biennale, la liste de ses membres restant ouverte, en particulier aux artistes.

Le rôle de ce bureau est d'organiser les manifestations où les artistes seront mis en contact avec le public, et de favoriser la diffusion de toutes les informations.

a) - en ce qui concerne les créateurs groupés autour d'une tendance commune, des "périodes" de prise de contact avec le public seront organisées par le bureau et eux-mêmes. A cet effet, il sera prévu des moyens larges de diffusion. Les créateurs auront alors la possibilité de présenter et d'expliquer leurs démarches.

b) - de la même manière, un espace particulier est réservé à des prises de parole et des présentations individuelles. Des moyens similaires sont prévus à cet effet.

c) - des emplacements provisoires sont réservés pour des expérimentations (happenings, pop-music, environnements)

d) - les mêmes facilités seront bien entendu accordées aux créateurs sélectionnés par les commissariats étrangers.

Requête :

Les signataires de la proposition ont travaillé du 20 décembre au 14 janvier, afin de rendre possible la réalisation du projet, recherchant les réponses aux multiples objections, tant matérielles que de fond, que cette conception de la Biennale pourrait soulever.

Le 15 janvier, toute l'équipe du Commissariat général a été réunie par M. le Délégué Général.

Contre toute attente, aucune discussion n'a pu avoir

FIG 5.8

(2/4)

Proposition dactylographiée et lettre de Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick d'Elme, Olivier Nanteau et Philippe Sers adressées aux membres de l'Association pour une manifestation biennale et internationale des jeunes artistes		18 janvier 1971
Papier et photocopie	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

lieu sur la proposition présentée par 5 membres sur 7 de l'équipe du Commissariat général, M. le Délégué Général déclarant qu'il ne "voulait pas" du projet.

Etant donné que les signataires de la présente requête avaient été réunis dans l'équipe du Commissariat général, afin d'y partager les responsabilités de la prochaine Biennale de Paris,

Etant donné qu'ils persistent à croire que leur proposition répond à l'esprit qui anime depuis toujours les responsables, promoteurs et amis de la Biennale de Paris,

Etant donné, qu'en tout état de cause, il est invraisemblable qu'une telle proposition ne soit pas même honnêtement discutée et défendue,

Il est demandé à Madame la Présidente et à Mesdames et Messieurs les Membres du Conseil d'administration de l'Association pour une manifestation biennale et internationale des jeunes artistes de bien vouloir convoquer une réunion de leur Conseil d'administration et de voir convoquer à celle-ci les signataires de la présente requête, afin qu'y soit débattue la proposition énoncée plus haut.

Bernard Borgeaud      Michel Claura      Patrick d'Elme

Olivier Nanteau      Philippe Sers.

Membres de l'Equipe du Commissariat Général  
de la Biennale de Paris 1971,

11, rue Berryer, PARIS 8<sup>e</sup>

FIG 5.8

Proposition dactylographiée et lettre de Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick d'Elme, Olivier Nanteau et Philippe Sers adressées aux membres de l'Association pour une manifestation biennale et internationale des jeunes artistes		18 janvier 1971
Papier et photocopie	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art: le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



Paris, le 18 janvier 1971.

Monsieur Georges BOUDAILLE  
Délégué Général pour la  
Biennale de Paris 1971,  
Biennale de Paris,  
11, rue Berryer,  
PARIS 8<sup>e</sup>

Georges,

La réunion du vendredi 15 janvier ne nous ayant à aucun niveau satisfaits, nous te demandons de prendre une position nette, quant à l'avenir, dans les dix jours.

1<sup>e</sup> - position quant à tes responsabilités, depuis octobre jusqu'à la réunion du 15 janvier,

2<sup>e</sup> - position quant à tes responsabilités à la suite de ton refus de notre proposition,

3<sup>e</sup> - position quant à ton rejet de 5 membres sur 7 de l'équipe du Commissariat général.

Par ailleurs, nous demandons une réunion du Conseil d'administration de la Biennale, à laquelle nous désirons être convoqués.

Sincèrement.

Bernard Borgeaud, Michel Claura,  
Patrick d'Elme, Olivier Nanteau, Philippe Sers.

FIG 5.8

(4/4)

Proposition dactylographiée et lettre de Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick d'Elme, Olivier Nanteau et Philippe Sers adressées aux membres de l'Association pour une manifestation biennale et internationale des jeunes artistes

18 janvier 1971

Papier et photocopie

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art:  
le projet refusé de transformation  
de la Biennale de Paris

**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes  
11, rue Berryer, Paris 8 ... 622.05-13  
29 janvier 1971

Monsieur Michel CLAURA  
6 rue Paul Escudier  
PARIS 9e

Cher ami,

Je vous prie de trouver ci-joint copie de la lettre que je viens de recevoir de Raymond Cogniat, en réponse à la circulaire que vous avez envoyée au membres du Conseil d'Administration.

Bien à vous

  
Georges Boudaille  
délégué général

**FIG 5.9**

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille à Michel Claura		29 janvier 1971
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

Raymond COGNAT  
110, bd Malesherbes  
P A R I S 17e

Le 26 janvier 1971

Monsieur Georges BOUDAILLE  
Délégué Général à la Biennale de Paris  
11, rue Berryer  
8e P A R I S

Mon cher Boudaille,

J'ai reçu une note signée de cinq noms correspondant, paraît-il, à ceux de " cinq membres de l'équipe du Commissariat Général de la Biennale de Paris".

Il est probable que tous les membres du Comité seront aussi étonnés que moi de cette lettre et du ton employé à votre égard, surtout dans les conclusions.

Je ne connais personnellement aucun de ces signataires et nous n'avons chargé aucun d'eux de constituer une " équipe ". Tout au plus avons-nous accepté de vous laisser consulter quelques jeunes confrères pour qu'ils vous donnent leur avis si vous le jugiez nécessaire.

Nous vous avons accordé une entière confiance en même temps qu'une entière responsabilité. Je ne crois pas qu'une intervention extérieure nous fasse changer d'avis pour modifier, au dernier moment, la base même de fonctionnement de la Biennale.

Il ne me paraît donc pas nécessaire de convoquer une Assemblée Générale à cette occasion, ce qui donnerait une importance démesurée à un simple incident.

Je vous serais toutefois obligé de communiquer cette réponse aux intéressés puisque, à mes yeux, vous êtes seul qualifié pour prendre une décision en ce qui concerne l'organisation de la prochaine Biennale de Paris.

*Bien amicalement  
Raymond Cognat*

Raymond Cognat

FIG 5.10

Lettre dactylographiée de Raymond Cognat à Georges Boudaille, accompagnant une lettre de Georges Boudaille à Michel Claura en date du 29 janvier 1971

26 janvier 1971

Papier et photocopie

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

**Biennale de Paris**

Manifestation Biennale et Internationale  
des jeunes artistes  
11, rue Berryer, Paris 8 622.05-13  
22 février 1971

Monsieur Michel CLAURA  
6 rue Paul Escudier  
PARIS 9e

Cher ami,

Je regrette que vous ayez tous attendu vendredi 5 heures pour m'avertir que vous ne pouviez pas venir à la petite réunion que je vous avais proposée.

Je voulais vous remercier du travail que vous avez fait avec moi et qui, à la relecture des compte-rendus, me paraît positif.

Je voulais vous dire aussi, et votre absence le prouve, que ce travail est désormais terminé. Nous aurons bien entendu l'occasion d'en reparler, en public ou en privé, et toujours aussi amicalement je l'espère, car bien des problèmes restent en suspens.

Bien sincèrement.



Georges Boudaille  
délégué général

Lettre adressée à : Daniel Abadie - Bernard Borgeaud - Michel Claura -  
Philippe Comte - Patrick d'Éme - Maurice Eschapasse - Catherine Millet -  
Olivier Nanteau - Philippe Sers -

FIG 5.11

Lettre dactylographiée de Georges Boudaille à Michel Claura		22 février 1971
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris



Vous êtes prié d'assister à une réunion d'informations  
sur le projet de transformation de la Biennale de Paris  
1971 en Foire Internationale de l'Art, soutenu par  
Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick D'Elme, Olivier  
Nanteau et Philippe Sers, le lundi 8 mars 1971 à 20 heures 30  
au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris,  
11, Avenue du Président Wilson, Paris 16ème

FIG 5.12

Invitation dactylographiée de Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick d'Elme, Olivier Nanteau et Philippe Sers à « une réunion d'information sur le projet de transformation de la Biennale de Paris 1971 en foire internationale de l'Art »		1971
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

Michel Claura  
74, rue Blanche  
Paris - 9ème.

le 13 août 1971

Alain Clément  
18, rue Mercœur  
34 - Montpellier.

Cher Alain Clément,

en réponse à votre lettre du 9 août, je souhaite éclaircir ci-après ma "position" à partir de l'incident de la Biennale.

La biennale de Paris m'indiffère autant que toute manifestation ou institution artistique. C'est à dire que je ne vois, a priori aucune raison de m'attaquer plus à elle qu'à toute autre manifestation ou institution. Il se trouve qu'au mois de septembre 70, j'ai été convié à participer aux travaux de "l'équipe du commissariat général". Je n'y ai pas appris grand-chose. Je n'avais aucune envie, en tous cas, d'y cautionner quoi que ce soit, et surtout pas des artistes. Lorsque vint le moment de choisir les "options" qui détermineraient la Biennale, mes confrères choisirent art conceptuel, hyperréalisme et environnement ! Je choisis "avant-garde", précisant que cela devait être compris comme incluant tout et n'importe quoi, dans la mesure où n'importe quoi n'excluait pas ce que les autres avaient choisi comme "options". Première censure ; cette "option" a été refusée à la majorité absolue. Néanmoins, on "n'osa" pas me mettre à la porte, et, quant à moi, je ne voulais pas encore partir car il me semblait que le trouble venait d'être mis dans les esprits et qu'il fallait aller un peu plus loin. Soit dit en passant, je vous signale que les trois options ci-dessus nommées sont celles sur lesquelles la biennale a finalement été construite et se présentera au public. Ces options, ce n'était pas suffisant. On voulait, en plus, des noms. C'est alors que nous fûmes cinq à refuser. Le projet, vous le connaissez sans doute ; aucune limitation aux invitations. Tous ceux qui le voulaient auraient pu participer à la biennale. Refus. Les fondements du projet ; refus de la sélection critique et refus du privilège habituel de l'avant-garde institutionnelle. Ce projet ayant été refusé, il nous restait à le rendre public, ce qui a été fait. Ma position à présent ? Je ne crois pas qu'elle ait changé. La biennale 71 sera certainement plus intéressante que celle de 69, parce qu'on a pris des "jeunes" pour s'en occuper et qu'ils

FIG 5.13

(1/2)

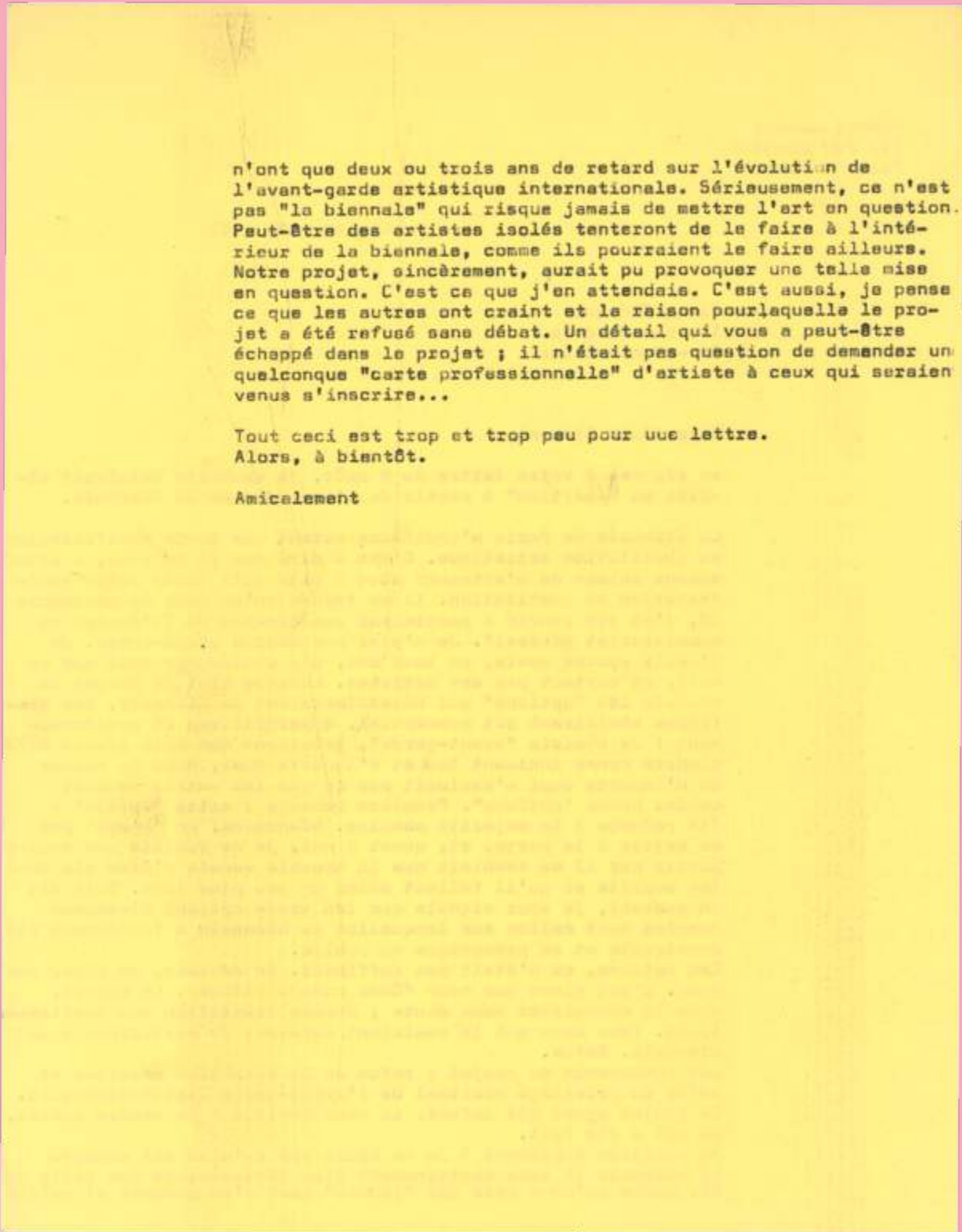
Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Alain Clément, page 1 sur 2

13 août 1971

Papier et encre

Archive Michel Claura, Bagneux

Une foire internationale de l'art :  
le projet refusé de transformation  
de la Biennale de Paris



n'ont que deux ou trois ans de retard sur l'évolution de l'avant-garde artistique internationale. Sérieusement, ce n'est pas "la biennale" qui risque jamais de mettre l'art en question. Peut-être des artistes isolés tenteront de le faire à l'intérieur de la biennale, comme ils pourraient le faire ailleurs. Notre projet, sincèrement, aurait pu provoquer une telle mise en question. C'est ce que j'en attendais. C'est aussi, je pense ce que les autres ont craint et la raison pour laquelle le projet a été refusé sans débat. Un détail qui vous a peut-être échappé dans le projet ; il n'était pas question de demander un quelconque "carte professionnelle" d'artiste à ceux qui seraient venus s'inscrire...

Tout ceci est trop et trop peu pour une lettre.  
Alors, à bientôt.

Amicalement

FIG 5.13

Pelure de la lettre dactylographiée de Michel Claura à Alain Clément, page 2 sur 2		13 août 1971
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Une foire internationale de l'art : le projet refusé de transformation de la Biennale de Paris

# galerie 5

8 rue dareau, paris 14

## INVITATION

mercredi 14 mars 1973 à 19 heures

17, rue Campagne Première, Paris 14

## PRÉSENTATION DE GALERIE 6

FIG 6.1

Annonce et invitation pour Galerie 5		1973
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Galerie 5-8: une séquence réursive de documents



# galerie 6

17 rue campagne première, paris 14

## EXPOSITION

Participants :

TRBULJAK - CHARLIER - RUTAULT - ROQUET - DE BOECK -  
YOKOYAMA - SAUERWEIN - CLEMENT - GUINOCHET - CADERE

Du 15 mars 1973 au 20 avril 1973

Ouvert tous les jours de 15 heures à 19 heures

Etant donné le caractère de l'exposition il serait important de s'y rendre chaque jour.

Davantage de précisions seront données lors de la présentation organisée par Galerie 5 et à laquelle vous êtes convié par ailleurs.

FIG 6.2

Annonce et invitation pour Galerie 6		1973
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Galerie 5-8: une séquence réursive de documents



**FIG 6.3**

<p>Galerie 6 avec au mur le système de fixation pour les oeuvres avant l'accrochage et sur la droite Anka Ptaszkowska, 17 rue Campagne-Première, Paris</p>		<p>15 mars 1973</p>
<p>Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski</p>	<p>Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie</p>	<p>Galerie 5-8: une séquence récurrente de documents</p>



**FIG 6.4**

<p>Accrochage grâce au système de fixation par Goran Trbuljak de ses oeuvres avant le vernissage de Galerie 6, 17 rue Campagne-Première, Paris</p>		<p>15 mars 1973</p>
<p>Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski</p>	<p>Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie</p>	<p>Galerie 5-8: une séquence réursive de documents</p>



**FIG 6.5**

Lecture par Anka Ptaszkowska du texte de présentation de Galerie 7 lors du vernissage de Galerie 6, 17 rue Campagne-Première, Paris

15 mars 1973

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Galerie 5-8: une séquence récurrente de documents



**galerie 6**

présentation de la **galerie 7**  
17, rue campagne première, paris 14  
mercredi, 14 mars 1973

*Mesdames et Messieurs,*

*Détrompez-vous !*

*Cette exposition n'est pas différente des autres, mais exactement pareil.*

*Il y a dix artistes qui participent – Cadere, Jacques Cahrlie, Alain Clément, Robert de Boeck, François Guinochet, Alain Rocquet, Claude Rutult, Alain Sauerwein, Goran Trbuljak, Hiroshi Yokoyama – chacun avec dix travaux. Selon le système proposé, chaque jour, un artiste suivant l'ordre alphabétique de la « légende » introduit une nouvelle pièce, et au bout de trois jours, enlève la première, jusqu'à la disparition de la dernière des dix pièces du dernier artiste de la liste. L'exposition dure alors 37 jours et chaque jour chaque pièce exposée se trouve dans le contexte différent.*

*Je répète, cette exposition n'est pas différente des autres, avec la seule différence que les artistes sont avertis, qu'ils sont invités à se défendre et à apporter leur réponse à ce système.*

*Pour des raisons évidentes, il serait souhaitable de se rendre à l'exposition tous les jours.*

Anka Ptaszkowska

**FIG 6.6**

Texte de présentation de Galerie 7 lu par Anka Ptaszkowska lors de Galerie 6		1973 (date du texte)
Papier et encre, impression numérique récente	Archive Anka Ptaszkowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie	Galerie 5-8: une séquence récursive de documents

Il y a 10 artistes participants et chacun expose 10 travaux, pendant 30 jours ils introduisent dans l'exposition, chaque un travail tous les trois jours. L'exposition dure 36 jours.

- 1<sup>re</sup> jour - I(1)  
 2<sup>me</sup> ,, - II(1)  
 3 , ,, - III(1) + I(2)  
 4 , ,, - IV(1) + II(2)  
 5 , ,, - V(1) + III(2)  
 6 , ,, - VI(1) + IV(2) + I(3)  
 7, ,, - VII(1) + V(2) + II(3)  
 8 , ,, - VIII(1) + VI(2) + III(3)  
 9 , ,, - IX(1) + VII(2) + IV(3) + I(4)  
 10, ,, - X(1) + VIII(2) + V(3) + II(4)  
 11, ,, - IX(2) + VI(3) + III(4)  
 12, ,, - X(2) + VII(3) + IV(4) + I(5)  
 13, ,, - VIII(3) + V(4) + II(5)  
 14, ,, - IX(3) + VI(4) + III(5)  
 15, ,, - X(3) + VII(4) + IV(5) + I(6)  
 16, ,, - VIII(4) + V(5) + II(6)  
 17, ,, - IX(4) + VI(5) + III(6)  
 18, ,, - X(4) + VII(5) + IV(6) + I(7)  
 19, ,, - VIII(5) + V(6) + II(7)  
 20, ,, - IX(5) + VI(6) + III(7)  
 21, ,, - X(5) + VII(6) + IV(7) + I(8)  
 22, ,, - VIII(6) + V(7) + II(8)  
 23, ,, - IX(6) + VI(7) + III(8)  
 24, ,, - X(6) + VII(7) + IV(8) + I(9)  
 25, ,, - VIII(7) + V(8) + II(9)  
 26, ,, - IX(7) + VI(8) + III(9)  
 27, ,, - X(7) + VII(8) + IV(9) + I(10)  
 28, ,, - VIII(8) + V(9) + II(10)  
 29, ,, - IX(8) + VI(9) + III(10)  
 30, ,, - X(8) + VII(9) + IV(10)  
 31, ,, - VIII(9) + V(10)  
 32, ,, - IX(9) + VI(10)  
 33, ,, - X(9) + VII(10)  
 34, ,, - VIII(10)  
 35, ,, - IX(10)  
 36, ,, - X(10)

Legende: I. les chiffres romaine - nombre de travaux exposés.  
 II. les chiffres arabes entre par. - N° de serie. /10 travaux de 10 artistes introduits à partir de premier jour dans l'ordre - un travail tous les trois jours - font une serie/

FIG 6.7

Document dactylographié rédigé par Anka Ptaszkowska en préparation de l'affiche de Galerie 7.		1973
Papier et photocopie	Archive Anka Ptaszkowska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie	Galerie 5-8: une séquence réursive de documents

# galerie 7

17, rue campagne premiere paris 14

## tableau de l'exposition

organisée par galerie 6

10 séries de 10 travaux présentées par 10 artistes  
comme suit :

15 mars 1973....	A(1)
16 mars 1973....	A(1,2)
17 mars 1973....	A(1 → 3)
18 mars 1973....	A(1 → 4) + B(1)
19 mars 1973....	A(1 → 5) + B(1,2)
20 mars 1973....	A(1 → 6) + B(1 → 3)
21 mars 1973....	A(1 → 7) + B(1 → 4) + C(1)
22 mars 1973....	A(1 → 8) + B(1 → 5) + C(1,2)
23 mars 1973....	A(1 → 9) + B(1 → 6) + C(1 → 3)
24 mars 1973....	A(1 → 10) + B(1 → 7) + C(1 → 4) + D(1)
25 mars 1973....	B(1 → 8) + C(1 → 5) + D(1,2)
26 mars 1973....	B(1 → 9) + C(1 → 6) + D(1 → 3)
27 mars 1973....	B(1 → 10) + C(1 → 7) + D(1 → 4) + E(1)
28 mars 1973....	C(1 → 8) + D(1 → 5) + E(1,2)
29 mars 1973....	C(1 → 9) + D(1 → 6) + E(1 → 3)
30 mars 1973....	C(1 → 10) + D(1 → 7) + E(1 → 4) + F(1)
31 mars 1973....	D(1 → 8) + E(1 → 5) + F(1,2)
1 avril 1973....	D(1 → 9) + E(1 → 6) + F(1 → 3)
2 avril 1973....	D(1 → 10) + E(1 → 7) + F(1 → 4) + G(1)
3 avril 1973....	E(1 → 8) + F(1 → 5) + G(1,2)
4 avril 1973....	E(1 → 9) + F(1 → 6) + G(1 → 3)
5 avril 1973....	E(1 → 10) + F(1 → 7) + G(1 → 4) + H(1)
6 avril 1973....	F(1 → 8) + G(1 → 5) + H(1,2)
7 avril 1973....	F(1 → 9) + G(1 → 6) + H(1 → 3)
8 avril 1973....	F(1 → 10) + G(1 → 7) + H(1 → 4) + I(1)
9 avril 1973....	G(1 → 8) + H(1 → 5) + I(1,2)
10 avril 1973....	G(1 → 9) + H(1 → 6) + I(1 → 3)
11 avril 1973....	G(1 → 10) + H(1 → 7) + I(1 → 4) + J(1)
12 avril 1973....	H(1 → 8) + I(1 → 5) + J(1,2)
13 avril 1973....	H(1 → 9) + I(1 → 6) + J(1 → 3)
14 avril 1973....	H(1 → 10) + I(1 → 7) + J(1 → 4)
15 avril 1973....	I(1 → 8) + J(1 → 5)
16 avril 1973....	I(1 → 9) + J(1 → 6)
17 avril 1973....	I(1 → 10) + J(1 → 7)
18 avril 1973....	J(1 → 8)
19 avril 1973....	J(1 → 9)
20 avril 1973....	J(1 → 10)

Légende :

1 = TRBULJAK  
2 = CHARLIER  
3 = RUTALUT  
4 = ROQUET  
5 = DE BOECK  
6 = YOKOYAMA  
7 = SAUERWEIN  
8 = CLEMENT  
9 = GIBNOCHET  
10 = CADERE

A = 1ère série de travaux  
B = 2ème " "  
C = 3ème " "  
D = 4ème " "  
E = 5ème " "  
F = 6ème " "  
G = 7ème " "  
H = 8ème " "  
I = 9ème " "  
J = 10ème " "

ouvert de 15 heures à 19 heures.

FIG 6.8

Affiche « Tableau de l'exposition » conçu par Michel Claura pour Galerie 7

1973

Papier, encre et lithographie offset

Archive Michel Claura, Bagneux

Galerie 5-8:  
une séquence réursive de  
documents



FIG 6.9

Accrochage de l'affiche de Galerie 7 lors du vernissage de Galerie 6, avec à droite Anka Ptaszkowska, 17 rue Campagne-Première, Paris

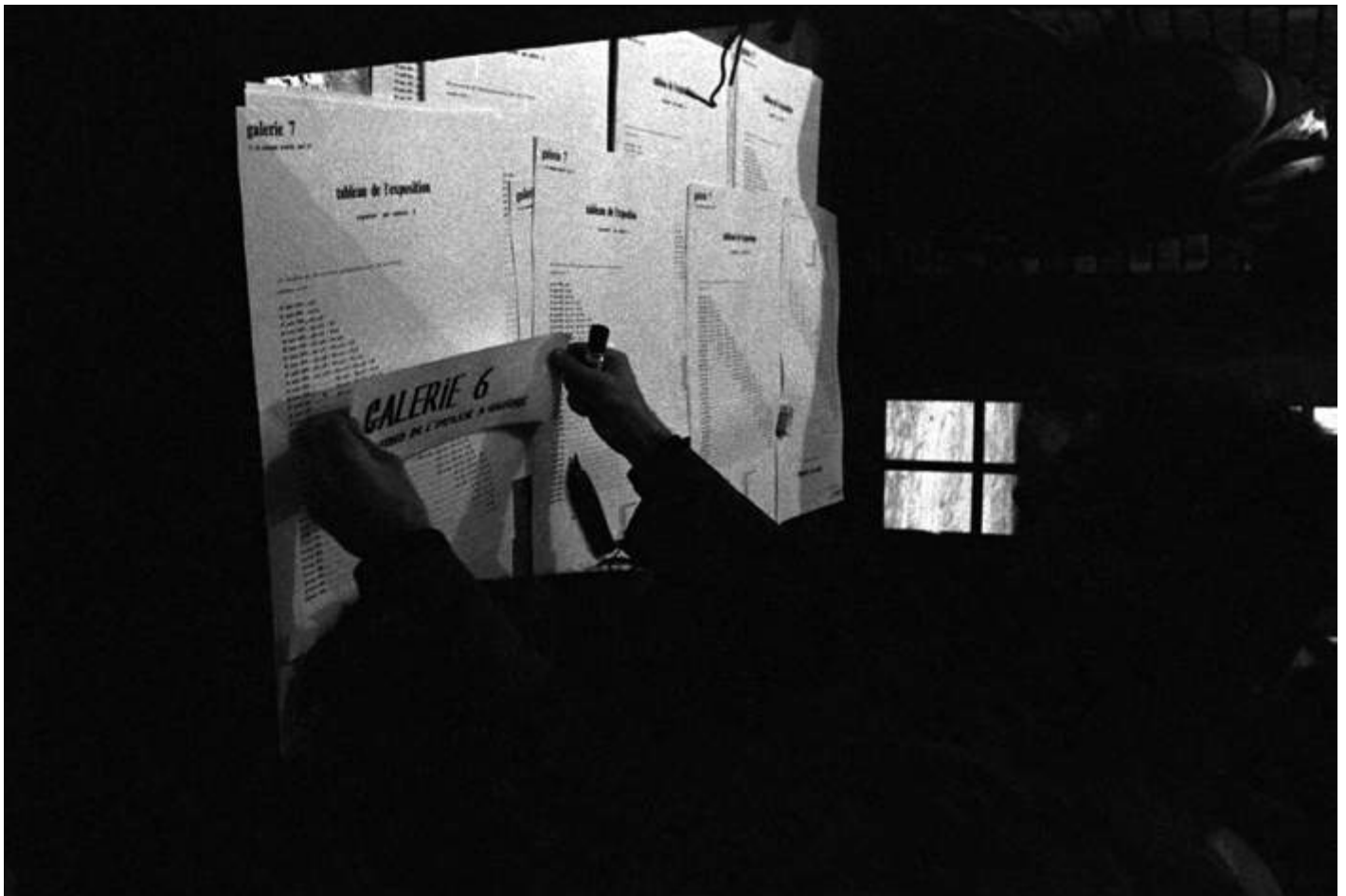
15 mars 1973

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Galerie 5-8: une séquence réursive de documents





**FIG 6.10**

Accrochage de l'affiche de Galerie 7 lors du vernissage de Galerie 6,  
17 rue Campagne-Première, Paris

15 mars 1973

Photographie argentique  
prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski,  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w  
Warszawie, Varsovie

Galerie 5-8:  
une séquence récurrente de  
documents

# galerie 8

17 rue campagne première, paris 14

PETER DOWNSBROUGH

7 mai à 18 heures  
au 28 mai 1973  
ouvert de 16 à 20 heures

FIG 6.11

Annonce pour Galerie 8		1973
Papier, encre et lithographie offset	Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris	Galerie 5-8: une séquence réursive de documents



**FIG 6.12**

Vue de l'exposition de Peter Downsbrough pour Galerie 8,  
17 rue Campagne-Première, Paris

1973

Photographie argentique  
prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski,  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w  
Warszawie, Varsovie

Galerie 5-8:  
une séquence récurrente de  
documents

Galerie 8  
17 rue Campagne Perier Paris 14.

Lorsque nous avons vu le tableau de  
l'exposition organisée par Julien G, présentée  
par Galerie 7, nous avons bien  
pensé que ce tableau ressemblait  
à un cinéaste militaire, mais nous  
ne pensons pas qu'il ressemblerait  
à son tableau.

le 20 avril 1973

FIG 6.13

Note manuscrite de Michel Claura pour une version alternative de Galerie 8		20 avril 1973
Papier et encre	Archive Michel Claura, Bagneux	Galerie 5-8: une séquence réursive de documents





FIG 7.1

Détails de la devanture de Vitrine pour l'art actuel avec la projection de diapositives d'affiches d'exposition et d'œuvres envoyées par des musées du monde entier, 51 rue Quincampoix, Paris

1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



FIG 7.2

Détails de la devanture de Vitrine pour l'art actuel avec la projection de diapositives d'affiches d'exposition et d'œuvres envoyées par des musées du monde entier, 51 rue Quincampoix, Paris

1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



FIG 7.3

Détails de la devanture de Vitrine pour l'art actuel avec la projection de diapositives d'affiches d'exposition et d'oeuvres envoyées par des musées du monde entier, 51 rue Quincampoix, Paris

1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



**FIG 7.4**

Michel Claura devant Vitrine pour l'art actuel lors des travaux avant ouverture, 51 rue Quincampoix, Paris

Décembre 1977

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*





**FIG 7.5**

Mise en place de la librairie de Vitrine pour l'art actuel lors des travaux avant ouverture, de gauche à droite Anka Ptaszkowska, Jean-Hubert Martin, Brigitte Niegel, Bibiche, Michel Claura et Ryszard Kiwerski, 51 rue Quincampoix, Paris

Décembre 1977

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



FIG 7.6

Devanture de Vitrine pour l'art actuel avec la projection de diapositives d'affiches d'exposition et d'oeuvres envoyées par des musées du monde entier, 51 rue Quincampoix, Paris

1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



**FIG 7.7**

Bureau dans l'entrée de Vitrine pour l'art actuel, Michel Claura à gauche et Philippe Sers à droite, 51 rue Quincampoix, Paris

Avril 1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



**FIG 7.8**

Entrée de Vitrine pour l'art actuel, avec à gauche Anka Ptaszkowska et Bertrand Wicquart assis à l'arrière plan, 51 rue Quincampoix, Paris

Mars 1978

Photographie argentique  
prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski,  
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w  
Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel:  
vitrine, librairie, café, exposi-  
tion, événement, *et cætera*





**FIG 7.9**

Librairie de Vitrine pour l'art actuel, avec au centre Mania, 51 rue Quincampoix, Paris

10 décembre 1977

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



**FIG 7.10**

Entrée de Vitrine pour l'art actuel avec les imprimés en vente à la librairie et une discussion improvisée, avec notamment assis sur la chaise Elie Dayan, 51 rue Quincampoix, Paris.

Septembre 1979

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



**FIG 7.11**

Danse improvisée dans le café de Vitrine pour l'art actuel avec assis au fond Roland Topor et sur la droite en train d'applaudir Carolyn Breakspeare, 51 rue Quincampoix, Paris

Décembre 1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*



FIG 7.12

Concert de The Theoretical Girls dans Vitrine pour l'art actuel avec de gauche à droite Glenn Branca, Jeff Lohn et Margaret De Wys, et dans la foule Anka Ptaszkowska, 51 rue Quincampoix, Paris

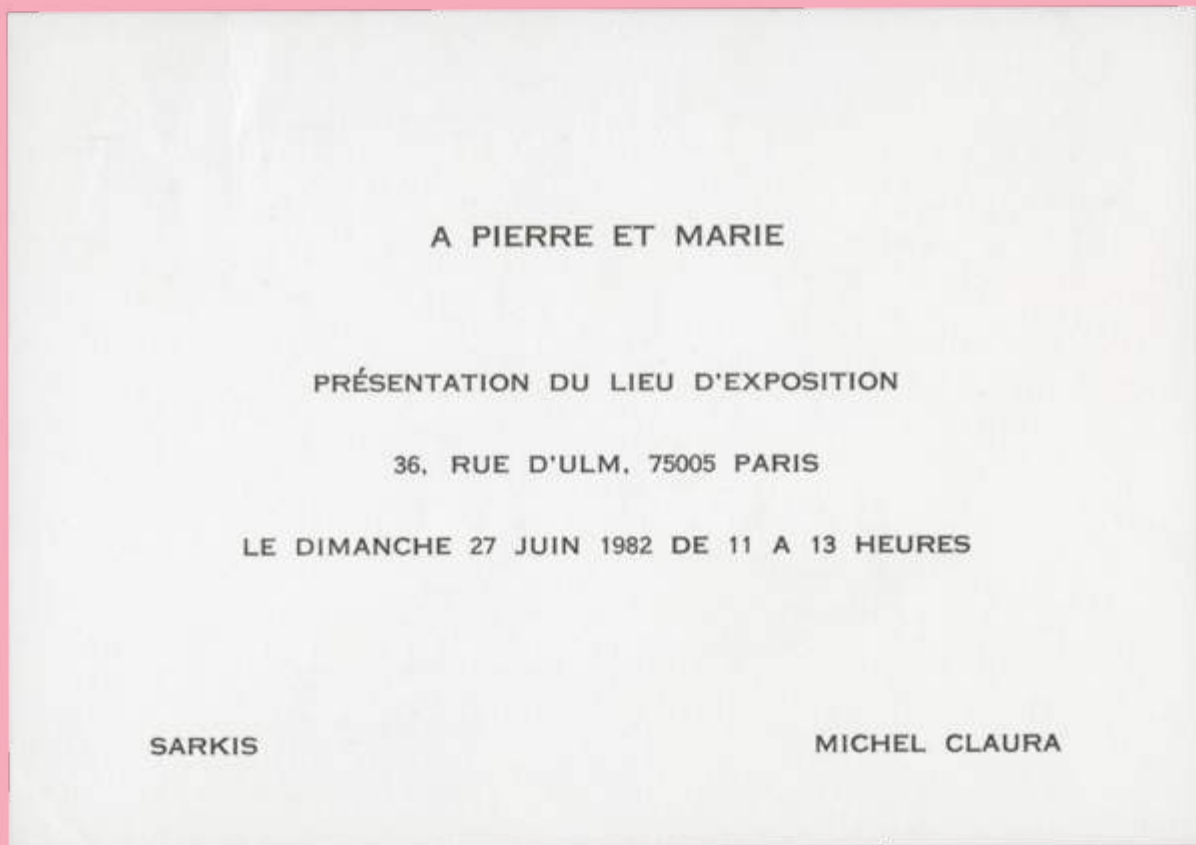
Juillet 1978

Photographie argentique prise par Eustache Kossakowski

Archive Eustache Kossakowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Varsovie

Vitrine pour l'art actuel: vitrine, librairie, café, exposition, événement, *et cætera*





**FIG 8.1**

Carton d'annonce de la présentation du lieu d'À <i>Pierre et Marie</i> : une exposition en travaux		1982
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À <i>Pierre et Marie</i> : une exposition en travaux: rigueur et fantaisie

A PIERRE ET MARIE

UNE EXPOSITION EN TRAVAUX

Au 36 rue d'Ulm se trouve une église désaffectée appartenant à l'Institut Curie. Celui-ci envisage d'agrandir ses laboratoires et hôpital sur cet emplacement. Dans l'attente de la démolition, il a généreusement prêté les lieux à l'Association pour l'Avenir de l'Art Actuel et un projet d'utilisation de cet espace a été élaboré par Daniel BUREN, Michel CLaura, Jean-Hubert MARTIN, SARKIS et Selman SELVI. Ce projet a obtenu le soutien de la Délégation aux Arts Plastiques du Ministère de la Culture.

Au mois de juin 1982, le public a été invité à visiter les lieux avant que ceux-ci ne soient utilisés comme espace d'exposition.

L'exposition commence le 23 janvier 1983. Elle présente notamment les particularités suivantes :

- Sa durée est indéterminée, le principe étant qu'elle doive se continuer jusqu'à la démolition des lieux.
- Son contenu évoluera en fonction des artistes invités dont la liste n'est pas close, d'une part, et qui, d'autre part, auront la faculté de modifier, amplifier ou supprimer leur participation.

Pour la première ouverture au public, l'exposition comprend des travaux de Daniel BUREN, Sophie CALLE, Philippe CAZAL, LES CHAMEAUX SONT AUSSI DES ANIMAUX (KRAUTH, ROHMANN, STERNJAKOB), Gérard COLLIN-THIEBAUT, Tony CRAGG, Jacqueline DAURIAC, Walter GRASSKAMP, Wolfgang LAIB, Bertrand LAVIER, Louise LAWLER, Denis MERCIER, Côme MOSTA-HEIRT, Peter NADIN, SARKIS, Patrick SAYTOUR, Gabriele SCHMIDT-HEINS, Thomas SCHUTTE, Jacques VIELLE, Jean-Luc VILMOUTH, Lawrence WEINER Ian WILSON, Bill WOODROW, Hiroshi YOKOYAMA.

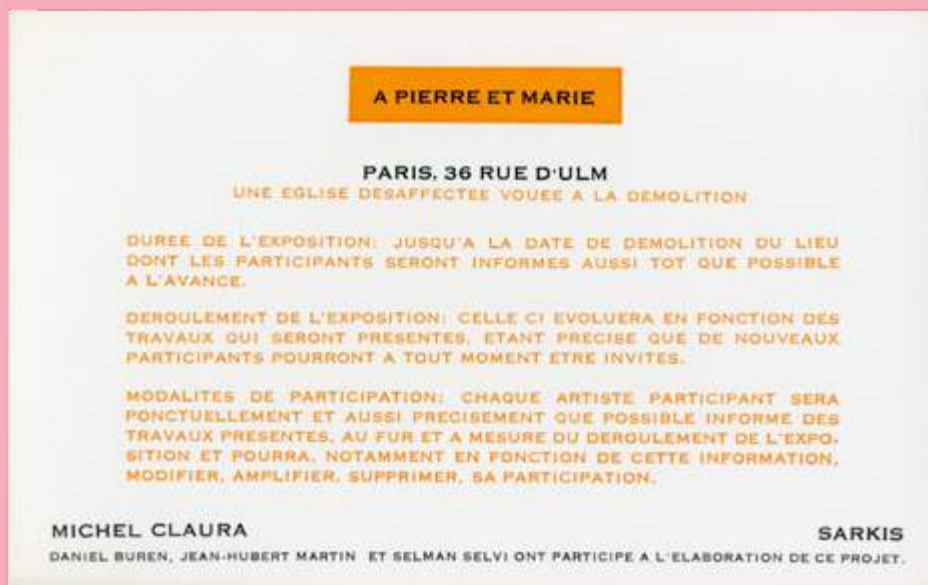
D'autres artistes ont été et seront invités.

Leur éventuel point commun est, aux yeux des organisateurs, qu'ils seraient à cheval.

Adresse pour la correspondance :  
Association pour l'Avenir de l'Art Actuel -  
54, rue Boussingault 75013 PARIS - Tél. 589.13.52 - Tél. exposition : 329.68.61

FIG 8.2

Note d'intention dactylographiée à propos d' <i>À Pierre et Marie : une exposition en travaux</i>		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	<i>À Pierre et Marie : une exposition en travaux :</i> rigueur et fantaisie



**FIG 8.3**

Carton d'annonce conçu par Louise Lawler pour <i>À Pierre et Marie : une exposition en travaux</i> , recto et verso		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	<i>À Pierre et Marie : une exposition en travaux</i> : rigueur et fantaisie

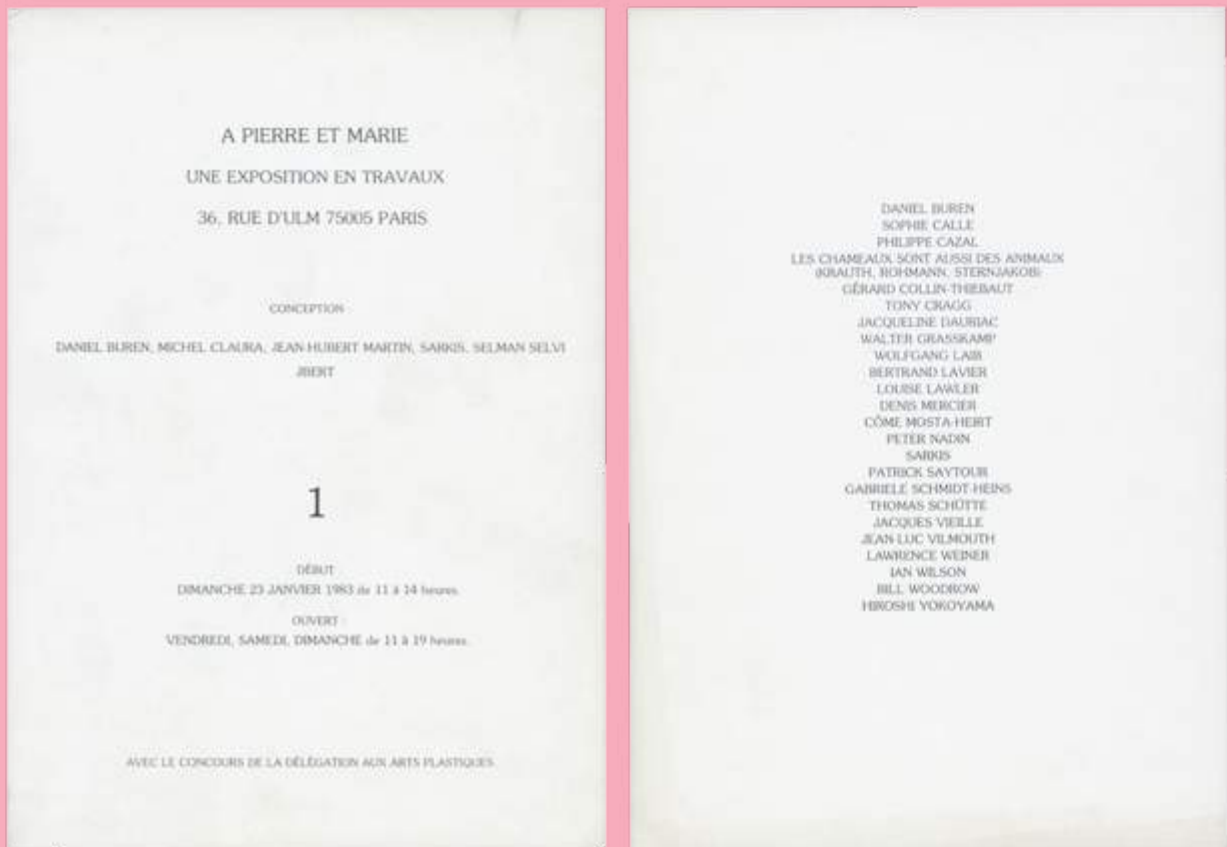


FIG 8.4

Carton d'annonce du premier volet d'À Pierre et Marie: une exposition en travaux, recto et verso		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie





FIG 8.5

Carton d'annonce du deuxième volet d' <i>À Pierre et Marie: une exposition en travaux</i> , recto et verso		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	<i>À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie</i>

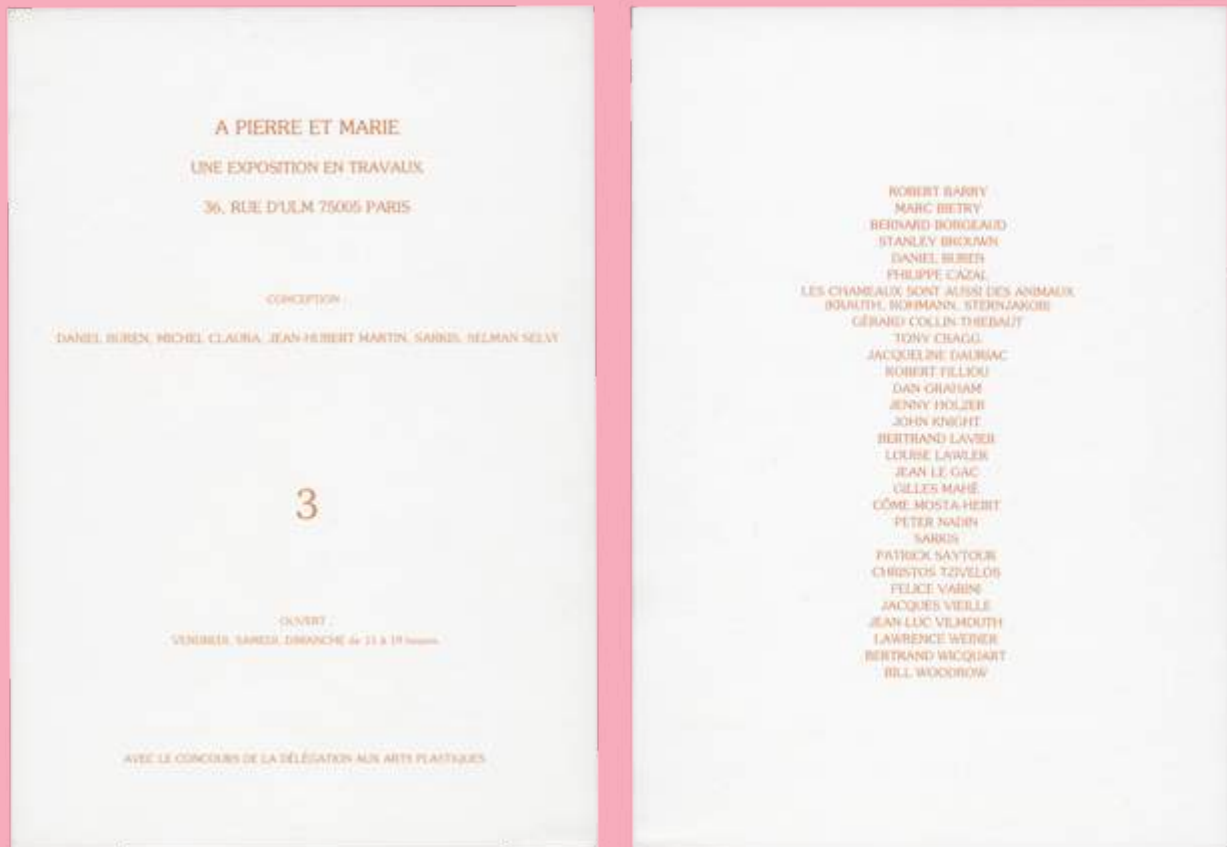


FIG 8.6

Carton d'annonce du troisième volet d'À Pierre et Marie: une exposition en travaux, recto et verso		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie



FIG 8.7

Carton d'annonce du quatrième volet d' <i>À Pierre et Marie: une exposition en travaux</i> , recto et verso		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	<i>À Pierre et Marie: une exposition en travaux:</i> rigueur et fantaisie



**FIG 8.8**

Carton d'annonce du cinquième volet d'À Pierre et Marie : une exposition en travaux, recto et verso		1983
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie : une exposition en travaux : rigueur et fantaisie





FIG 8.9

Carton d'annonce du sixième volet d'À Pierre et Marie: une exposition en travaux, recto et verso		1984
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie



FIG 8.10

Carton d'annonce du septième volet d'À Pierre et Marie : une exposition en travaux, recto et verso		1984
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie : une exposition en travaux : rigueur et fantaisie



FIG 8.11

Carton d'annonce du huitième volet d'À Pierre et Marie : une exposition en travaux, recto et verso		1984
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie : une exposition en travaux : rigueur et fantaisie



FIG 8.12

Carton d'annonce du neuvième volet d'À Pierre et Marie: une exposition en travaux, recto et verso		1984
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie





FIG 8.13

Carton d'annonce du dernier volet d'À Pierre et Marie: une exposition en travaux, recto et verso		1984
Papier, encre et lithographie offset	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie

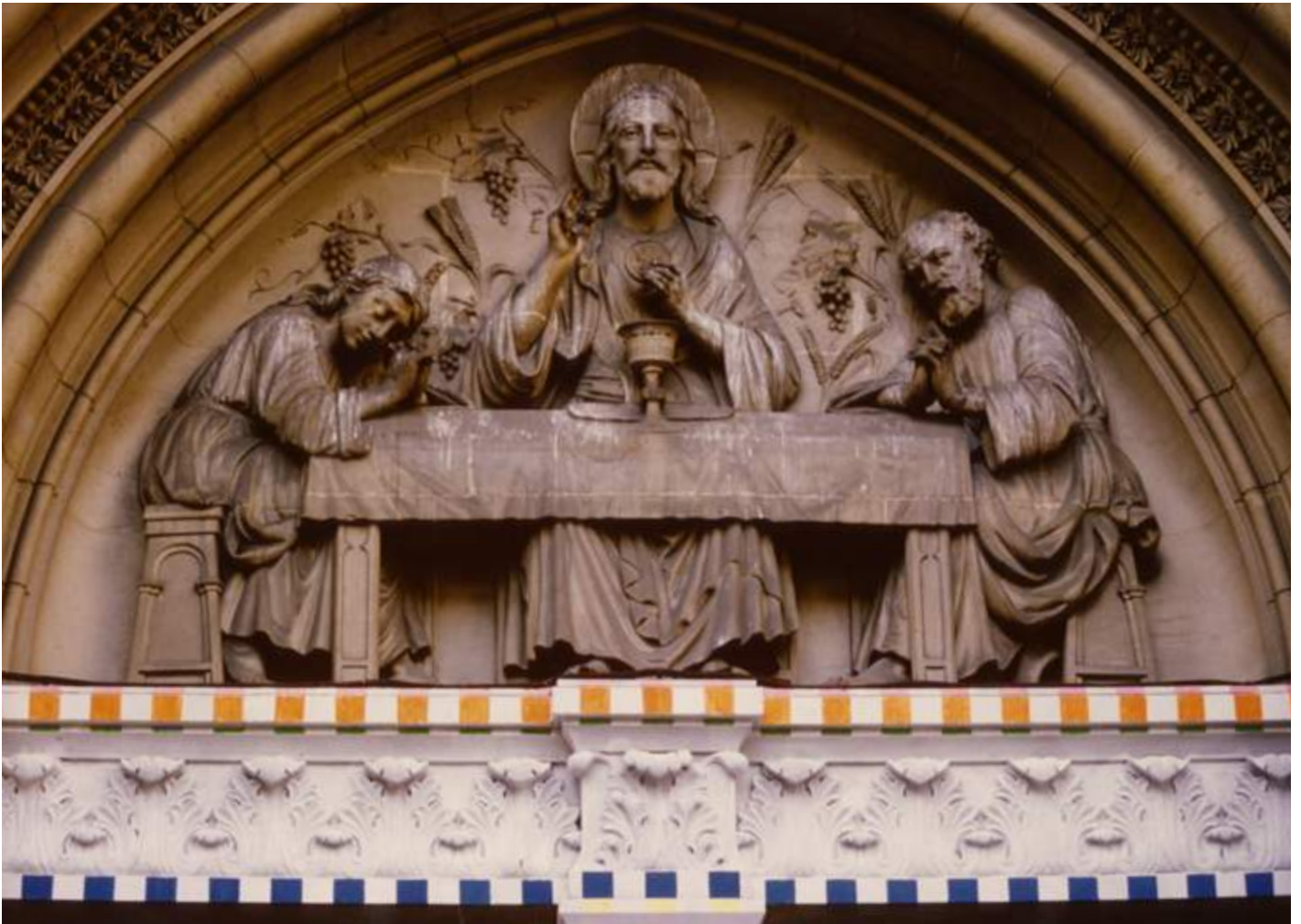


FIG 8.14

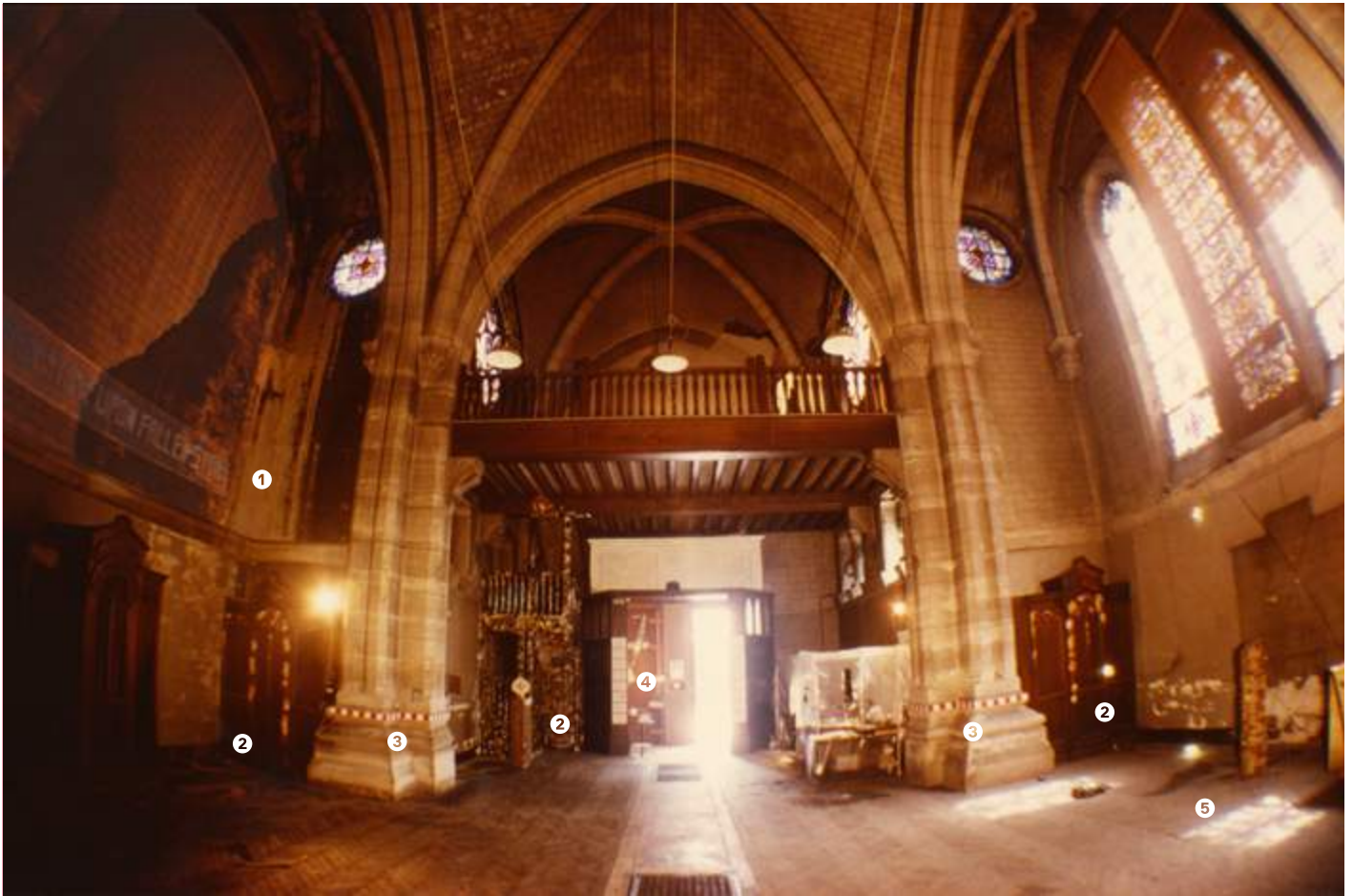
Daniel Buren, *Décoration polychrome*, détail, installation *in situ*,  
tympan du portail de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris

Octobre 1984

Photographie argentique prise  
par une personne non identifiée

Archive Michel Claura, Bagneux

*À Pierre et Marie: une  
exposition en travaux:*  
rigueur et fantaisie



① Lawrence Weiner, *Stone Upon Stone Upon Fallen Stone*, inscription à la craie bleue sur mur

② Côme Mosta-Heirt, *L'Escalier*, peinture acrylique, à l'huile et industriel, laque japonaise et gravure sur bois

③ Daniel Buren, *Décoration polychrome*, détail, installation *in situ*

④ Ian Hamilton Finlay, *Sans titre*, impression sur papier de textes révolutionnaires de Louis-Antoine de Saint-Just et de Ian Hamilton Finlay

intitulé *The Committee of Public Safety: Little Sparta*

⑤ Sarkis, *Le Forgeron dans le rôle de Kriegsschatz rend visite à Pierre et Marie*, installation avec des objets et des matériaux divers

FIG 8.15

Œuvres de divers artistes et bureau d'accueil, narthex de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris		1983
Photographie argentique, auteur non identifié	Archive Michel Claura, Bagneux	<i>À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie</i>





① Tony Cragg, *Sans titre*, matériaux de construction

② Daniel Buren, *Décoration polychrome*, détail, installation *in situ*

③ Sarkis, *Le Forgeron dans le rôle de Kriegsschatz rend visite à Pierre et Marie*, installation avec des objets et des matériaux divers

④ Felice Varini, *A.P. et M n°2*, anamorphose, papier aluminium, mastic bitumeux et craie blanche.

FIG 8.16

Œuvres de divers artistes et bureau d'accueil, nef de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris		1983
Photographie argentique, auteur non identifié	Archive Michel Claura, Bagneux	<i>À Pierre et Marie : une exposition en travaux : rigueur et fantaisie</i>





FIG 8.17

Sarkis, *Le Forgeron dans le rôle de Kriegsschatz rend visite à Pierre et Marie*, détail, installation avec des objets et des matériaux divers, nef de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris

1983

Photographie argentique, auteur non identifié

Archive Michel Claura, Bagneux

*À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie*



**FIG 8.18**

Gilles Mahé, *L'Entrée à cheval*, performance où l'artiste, non invité dans l'exposition et encagoulé, entre à cheval dans l'église pour déposer une bombe factice en carton, nef de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris

30 janvier 1983

Photographie argentique de François Montarras

Archive Michel Claura, Bagneux

*À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie*



① Daniel Buren, *Décoration polychrome*, détail, installation *in situ*

② Bill Woodrow, *Ciseaux d'or*, machine à laver et ciseaux le long du pilier et micro sur pied

③ Gérard Collin-Thiébaud, *23 janvier 1983*, bruit d'eau

s'écoulant, diapositives représentant l'église vide, prie-Dieu

④ Patrick Saytour, *Sans titre*, parquet poncé pour former des losanges

⑤ Patrick Saytour, *Meuble n°1*, peinture au sol, chaise, horloge

⑥ Peter Nadin, *Heads*, texte et pochoir représentant des têtes sur mur

⑦ Felice Varini, *A.P. et M n°2*, anamorphose, papier aluminium, mastic bitumeux et craie blanche

⑧ Jacques Vieille, *Sans titre*, branches peintes collés sur le ciborium

FIG 8.19

Œuvres de divers artistes, nef de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris		1983
Photographie argentique, auteur non identifié	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie





① Felice Varini, *A.P. et M. n°5 (jaune avec lampes)*, anamorphose, peinture jaune avec élastomère

② Ian Hamilton Finlay, *Sans titre*, impression sur papier de textes révolutionnaires de Louis-Antoine de Saint-Just et de Ian Hamilton Finlay intitulé *The Committee of Public Safety: Little Sparta*

③ Max Roth, *Sans titre*, chenille de tank

④ Marc Bietry, *Sans titre*, blanc d'Espagne sur mur

⑤ Albert Merz, *Sans titre*, peinture monochrome rouge et bleu sur mur

⑥ Peter Nadin, *Heads*, texte et pochoir représentant des têtes sur mur

⑦ Jacques Fournel, *Tout le plaisir est pour moi*, peinture sur bois

⑧ Jenny Holzer, *The Survival Series*, peinture sur bois

⑨ Jean le Gac, *Sans titre*, photographie

FIG 8.20

Œuvres de divers artistes et bureau d'accueil, bas-côté de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris		1984
Photographie argentique, auteur non identifié	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie





① Jenny Holzer, *The Survival Series*, peinture sur mur

② Jean Le Gac, *Le Jugement du peintre*, texte et agrandissement photo d'un détail de la série « Délassement du peintre avec bourreaux »

③ Christos Tzivelos, *Bloody Mary*, bouteilles vides étiquetées « Vieux Pierre » et « Bloody Mary » sur table à roulettes

FIG 8.21

Œuvres de divers artistes, autel du chœur de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris		1983
Photographie argentique prise par une personne non identifiée	Archive Michel Claura, Bagneux	À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie



FIG 8.22

Felice Varini, *A.P. et M. n°5 (jaune avec lampes)*, détail, anamorphose, peinture jaune avec élastomère, chœur de l'église, 36 rue d'Ulm, Paris

1984

Photographie argentique prise par une personne non identifiée

Archive Michel Claura, Bagneux

*À Pierre et Marie: une exposition en travaux: rigueur et fantaisie*



Bibliographie sélective  
des articles, textes et catalogues  
publiés par Michel Claura

[Classée par ordre chronologique, cette sélection non exhaustive de la production écrite publiée par Michel Claura rassemble des ouvrages disponibles dans le fond de la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris].

1967

Michel Claura, « Groupe Buren, Mosset, Parmentier, Toroni », dans *Cinquième Biennale de Paris*, cat. d'exp. Musée d'art moderne de la Ville de Paris (30 septembre-5 novembre 1967), Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1967, p. 175.

1969

Michel Claura, « Paris Commentary », dans *Studio International*, vol. 177, n° 907, janvier 1969, p. 47-49.

1970

Michel Claura, « Conceptual Misconceptions », dans *Studio International*, vol. 179, n° 918, janvier 1970, p. 5-6.

Michel Claura, « Comment (on Buren's text) », dans *Studio International*, vol. 179, n° 920, mars 1970, p. 104-105.

Michel Claura (dir.), *18 Paris IV.70*, cat. d'exp. 8 rue Mouffetard, Paris (4-30 avril 1970), Paris, New York, Seth Siegelaub, 1970. Avec trois textes de Michel Claura « Remerciements/Acknowledgements/Anerkennung der Mitwirkenden », s. p. ; « Présentation/Introduction/Einführung », s. p. ; « Postface/Posword/Nachword », s. p.

Michel Claura, « 18 Paris IV.70 », dans *Opus International*, n° 17, avril 1970, p. 12.

Michel Claura, « 18 Paris IV.70 », dans *Studio International*, vol. 179, n° 921, avril 1970, p. 179.

Michel Claura, « Contour d'un détour/Outline of a Detour », dans David Lamelas (dir.), *Publication*, Londres, Nigel Greenwood, 1970, p. 13-16.

1971

Michel Claura, André Cadere, Gérard Fromanger et Peter Klasen, « Rôle et situation sociale de l'artiste », dans *Artitude*, n° 3, janvier 1971, p. 5-8.

Michel Claura, « Actualités », dans *VH101*, n° 5, printemps 1971, p. 41-47.



1971 (suite)

Michel Claura, « Une erreur compréhensible », dans *Opus International*, n° 24/25, mai 1971, p. 73-74.

Michel Claura, « Un Errore comprensibile », dans *Data*, n° 1, septembre 1971, p. 29-30.

Michel Claura, Bernard Borgeaud, Patrick d'Elme, Olivier Nanteau et Philippe Sers, « Le Projet refusé : proposition aux membres de l'équipe de commissariat général de la Biennale de Paris 1971 », dans *Artitude*, n° 2, novembre 1971, p. 6.

Michel Claura, « On a connu le temps du critique d'art idéaliste... », dans *Artitude*, n° 2, novembre 1971, p. 7.

1972

Michel Claura, « Pour dire quelques évidences. 1. Il est question d'art », dans *Data*, n° 2, février 1972, p. 22-24.

Michel Claura, « Pour dire quelques évidences. 2. Suite », dans *Data*, n° 5/6, été 1972, p. 62-65.

Michel Claura, « France 1972: Political Power Sets the Seal on the Failure of Art », dans *Studio International*, vol. 184, n° 946, juillet-août 1972, p. 4-5.

Michel Claura (dir.), *Actualité d'un bilan*, cat. d'exp. galerie Yvon Lambert (30 octobre-5 décembre 1972), Paris, Yvon Lambert, 1972. Avec un texte de Michel Claura: « Une exposition de groupe que propose un directeur de galerie/A Group Show Proposed by a Gallery Director... », p. 7-12.

Michel Claura et Seth Siegelaub, « L'art conceptuel », *XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 35, n° 41, décembre 1973, p. 156-159.

1973

Michel Claura, « Everything in Order », dans *Studio International*, vol. 185, n° 953, mars 1973, p. 114-116.

1974

Michel Claura et René Denizot (dir.), *Une Exposition de peinture réunissant certains*

*peintres qui mettraient la peinture en question*, cat. d'exp. 16 place Vendôme, Paris (29 mai-23 juin 1973), Paris, s. n., 1973.

Michel Claura, « La Realizzazione della presente sezione/The Inclusion of this Section », dans *Contemporanea : Incontri internazionali d'arte*, cat. d'exp. Parking Villa Borghese, Rome (29 novembre 1973-février 1974), Rome, Centro Di, 1974, p. 413.

[Les numéros de page en italique renvoient à la version anglaise de l'entretien.  
Les numéros entre crochets renvoient aux figures]

A

<b>Abadie, Daniel</b>	[5.1], [5.3, 5/5], [5.11]
Adelen, Claude	[2.11]
<b>Alleins, Madeleine</b>	[2.11]
Andre, Carl	12, 16, 23, 37, 41, [2.10], [2.12], [3.3, 2/2], [3.8], [3.9], [3.11], [3.12]
<b>Aragon, Louis</b>	11, 37, [2.9], [2.11]
Art & Language	16, 41, [3.12, 1/2]
<b>Ascher, Michael</b>	[8.13]
Askevold, David	[8.8], [8.9], [8.10], [8.13]
<b>Atkinson, Terry</b>	[3.3, 2/2], [3.12]

B

<b>Bach, Jean-Sébastien</b>	8, 36
Baldwin, Michael	[3.3, 2/2], [3.12]
<b>Barceló, Miquel</b>	27, 48
Barry, Robert	12, 37, 38, [2.10, 2/2], [2.12], [3.3, 2/2], [3.10, 2/2], [3.14], [3.17], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.13]
<b>Barthes, Roland</b>	[3.3, 2/2], [3.15]
Bertrand, Jean-Pierre	[8.10], [8.11], [8.12]
<b>Beuys, Joseph</b>	17, 42, [3.2, 1/2], [3.5], [3.7], [3.8]
Bibiche	[7.5]
<b>Bietry, Marc</b>	[8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.20]
Blacker, Kate	[8.12], [8.13]
<b>Blanchot, Maurice</b>	[3.15]
Blondie	26, 47
<b>Bochner, Mel</b>	[2.12]
Borgeaud, Bernard	19, 44, [5.1], [5.3, 5/5], [5.8], [5.11], [5.12], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]
<b>Boudaille, Georges</b>	11, 12, 19, 22, 37, 38, 43, 44, [2.11], [5.1], [5.2], [5.3], [5.4], [5.5], [5.6], [5.7], [5.9], [5.10], [5.11]
Branca, Glenn	26, 47, [7.12]
<b>Breakspeare, Carolyn</b>	[7.11]
Broodthaers, Marcel	[3.3, 2/2]
<b>Brouwn, Stanley</b>	12, 38, [3.3, 2/2], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.13]
Buffet, Bernard	[4.2]
<b>Buren, Daniel</b>	8, 9, 12, 17, 18, 23, 27-29, 36, 37, 42, 43, 45, 48-50, [1.1], [1.2], [1.3], [1.4], [2.3], [2.4], [2.10], [2.12], [3.1], [3.3, 2/2], [3.4], [3.7], [3.10, 2/2], [3.12], [3.17], [4.2, 1/5 et 3/5], [4.3], [8.2], [8.3], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.14], [8.15], [8.16], [8.19]

C

<b>Capdenac, Michel</b>	[2.11]
Cadere, André	23, 46, [6.2], [6.6], [6.8]
<b>Calle, Sophie</b>	27, 48, [8.2], [8.4], [8.5], [8.9], [8.13]
Caumont, Jacques	8, 36, [1.4]

Cazal, Philippe 27, 48, [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]  
 Celant, Germano [3.5]  
 Charlier, Jacques 23, 46, [6.2], [6.6], [6.8]  
 Claude Givaudan, Galerie [3.4]  
 Claudin, Célestine 7, 33  
 Clément, Alain 23, 46, [5.13], [6.2], [6.6], [6.8]  
 Cognat, Raymond [5.10]  
 Collin-Thiébaud, Gérard [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.11], [8.12], [8.13], [8.19]  
 Comte, Philippe [5.11]  
 Convert, Pascal [8.12], [8.13]  
 Cornu, Marcel [2.9]  
 Cragg, Tony [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.11], [8.12], [8.13], [8.16]

## D

Daix, Pierre [2.11]  
 Daled, Herman 17, 23, 29, 30, 42, 45, 50, [4.1]  
 Darboven, Hanne  
 16, 41, [3.3, 2/2], [3.7], [3.9], [3.10, 2/2]  
 Da Silva, Viera [2.11]  
 Dauriac, Jacqueline 27, 48, [8.2], [8.4], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]  
 Dayan, Elie [7.10]  
 De Boeck, Robert 23, 46, [6.2], [6.6], [6.8]  
 Decour, Jacques [2.9], [2.11]  
 Denizot, René [3.1], [3.15]  
 Descargues, Pierre [2.1]  
 De Wys, Margaret [7.12]  
 Dibbets, Jan  
 12, 37, [2.10], [2.12], [3.3, 2/2], [3.9], [3.12, 2/2]  
 Djian, Jean-Pierre [3.8]  
 Downsborough, Peter [6.11], [6.12]  
 Duprat, Hubert  
 [8.7], [8.8], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]

## E

Elme, Patrick d' [5.1], [5.11]  
 Ernest T. [8.10], [8.12], [8.13]  
 Eschapassee, Maurice [5.11]  
 Eugster, Marietta 7, 33

## F

Filliou, Robert [8.6], [8.7], [8.9], [8.13]  
 Fischer, Konrad [2.10, 2/2], [2.12], [3.17]  
 Fleischer, Alain [8.11], [8.12], [8.13]  
 Flynt, Henri 31, 51  
 Fournel, Jacques  
 [8.5], [8.9], [8.12], [8.13], [8.20]  
 Fraenkel, Béatrice 5  
 Friedmann, Gloria  
 [8.8], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13]

## G

Gaudibert, Pierre [5.1]  
 Gauthier, Blaise [5.1], [5.3, 2/5]  
 General Idea [8.8], [8.9], [8.13]  
 Gerbault, Alain [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]  
 Gereade, Selcuk [8.5], [8.9], [8.13]  
 Gherghescu, Mica 7, 30, 33, 50  
 Gilbert & George 30, 50, [3.3, 2/2]  
 Graham, Dan  
 5, 26, 47, [8.5], [8.6], [8.7], [8.9], [8.12], [8.13]  
 Grandgeorges, Pierre-Yves  
 [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.13]  
 Grasskamp, Walter [8.2], [8.4], [8.9], [8.13]  
 Guinochet, François 23, 24, 45, 46, [3.8], [6.2], [6.6], [6.8], [8.8], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13]

## H

Hamilton Finlay, Ian  
 [8.7], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13], [8.15], [8.20]  
 Harding, Adrian [8.11], [8.13]  
 Harry, Debbie 26, 47  
 Hartlap, Cengiz 7, 33  
 Hermann, Brigitte 30, 50  
 Holzer, Jenny  
 [8.5], [8.6], [8.8], [8.9], [8.13], [8.20], [8.21]  
 Huebler, Douglas 12, 37, 38, 2.10], [2.12, 1/2], [3.3, 2/2], [3.10, 2/2], [3.14], [3.16], [3.17]  
 Hulten, Pontus 22, 45

## K

Kawara, Hiroko 15, 40, 41  
 Kawara, On 12, 14, 15, 38-41, [2.12, 1/2], [3.3, 2/2], [3.9], [3.12, 2/2], [3.15]  
 Kemps, Niek [8.8], [8.9], [8.13]  
 Kennedy, Garry Neill  
 [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]

Kiwerski, Ryszard [7.5]  
 Knight, John  
 [8.5], [8.6], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13]  
 Koenig, Kasper [3.17]  
 Koenig, Walter [3.17]  
 Kossakowski, Eustache [6.3], [6.4], [6.5], [6.6], [6.7], [6.9], [6.10], [6.12], [7.1], [7.2], [7.3], [7.4], [7.5], [7.6], [7.7], [7.8], [7.9], [7.10], [7.11], [7.12]  
 Kosuth, Joseph 12, 16, 17, 37, 38, 42, [2.10], [3.3, 2/2], [3.5], [3.6], [3.7], [3.12]  
 Krauth, Jean-Marie  
 [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]

## L

Laib, Wolfgang [8.2], [8.4], [8.9], [8.13]  
 Lamelas, David [3.3, 2/2]  
 Langlois, Gérard [2.11]

- Lavier, Bertrand [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.9], [8.12], [8.13]  
**Lawler, Louise** [8.2], [8.3], [8.4], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13]  
Lazare [2.9]  
**Leccia, Ange** [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]  
Le Gac, Jean [8.5], [8.6], [8.7], [8.9], [8.13], [8.20], [8.21]  
**Les chameaux sont aussi des animaux** [8.2], [8.4], [8.15], [8.6], [8.9], [8.13]  
Lévi-Strauss, Claude [3.1]  
**LeWitt, Sol** 12, 37, [2.10], [2.12], [3.3, 2/2], [3.12, 2/2]  
Lohn, Jeff 26, 47, [7.12]  
**Long, Richard** 12, 37, [2.5], [2.6], [2.10], [2.12, 1/2], [3.3, 2/2]
- M**
- Mahé, Gilles** 27, 48, [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.18]  
**Mania** [7.9]  
**Marégiano, Monique** [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]  
Martin, Jean-Hubert 22, 27, 28, 45, 48, [7.5], [8.2], [8.3], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9]  
**Mercier, Denis** [8.2], [8.4], [8.9], [8.13]  
Mertz, Albert [8.8], [8.9], [8.12], [8.13]  
**Millet, Catherine** [5.1], [5.11]  
Moëc, Nadine 27, 48, [8.11], [8.12]  
**Mosset, Olivier** 8, 29, 36  
Mosta-Heirt, Côme [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.9], [8.12], [8.13], [8.15]  
**Munier, Roger** [3.15]
- N**
- Nadin, Peter** [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.19], [8.20]  
Nanteau, Olivier 19, 44, [5.1], [5.8], [5.11], [5.12]  
**Naraghi, Mitra** [8.10], [8.13]  
Natale, Rodolpho [8.11], [8.12], [8.13]  
**N.E. Thing Co** 12, 37, [2.10]  
Niegel, Brigitte 25, 46, [7.5]
- O**
- Oppenheim, Denis** [2.12, 1/2]
- P**
- Parmentier, Michel** 8, 29, 36  
Paulhan, Jean [2.9], [2.11]  
**Poe, Amos** 26, 47  
Projansky, Robert 18, 42, 43, [4.1]
- Ptaszkowska, Anka** 23, 24, 25, 45, 46, [6.3], [6.5], [6.6], [6.7], [6.9], [7.5], [7.8], [7.12]
- R**
- Radanne, Juliette** 7, 33  
Rembrandt [2.9]  
**Robbe-Grillet, Alain** [2.9], [3.1]  
Robbe, Wolfgang [8.10], [8.11], [8.12], [8.13]  
**Roquet, Alain** 23, 46, [6.2], [6.6], [6.8]  
Roth, Max [8.9], [8.13], [8.20]  
**Rutault, Claude** 23, 46, [6.2], [6.6], [6.8]  
Ryman, Robert [3.8], [3.10, 2/2]
- S**
- Sarkis** 27, 48, [8.1], [8.2], [8.3], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13], [8.15], [8.16], [8.17]  
Sauerwein, Laurent 23, 46, [6.2], [6.6], [6.8]  
**Saytour, Patrick** [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.19]  
Schepers, Marc [8.11], [8.12], [8.13]  
**Schmidt-Heins, Gabriele** [8.2], [8.4], [8.9], [8.13]  
Schütte, Thomas [8.2], [8.4], [8.9], [8.13]  
**Selvi, Selman** 8, 27, 28, 36, 48, [8.2], [8.3], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9]  
Selvi, Suzanne 8, 36  
**Sers, Philippe** 19, 44, [5.8], [5.11], [5.12], [7.7]  
Siegelaub, Seth 2, 11-14, 17-19, 22, 28, 37-40, 42, 43, 45, 48, [2.7], [2.8], [2.10], [3.1], [3.2], [3.3], [3.4], [3.5], [3.6], [3.7], [3.8], [3.9], [3.10], [3.11], [3.12], [3.13], [3.14], [3.15], [3.16], [3.17], [3.18], [4.1], [4.2]  
**Smithson, Robert** 12, 37, [2.10]  
Szeemann, Harald [3.4]
- T**
- Talec, Nathalie** [8.11], [8.12], [8.13]  
The Theoretical Girls 5, 26, 27, 47, [7.12]  
**Topor** [7.11]  
Toroni, Niele 8, 29, 36, [2.12, 2/2], [3.2, 1/2], [3.3, 2/2], [3.4], [3.12, 1/2]  
**Townsend, Peter** 16, 42, [3.6]  
Trbuljak, Goran 23, 46, [6.2], [6.4], [6.6], [6.8]  
**Trini, Tommaso** [3.5]  
Triolet, Elsa [2.11]  
**Tzivelos, Christos** [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.21]
- V**
- Varini, Felice** 27, 48, [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.11], [8.12], [8.13], [8.16], [8.19], [8.20], [8.22]



Vieille, Jacques [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.9], [8.12], [8.13], [8.19]  
Vilmouth, Jean-Luc [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.12], [8.13]  
Vodjani, Isabelle [8.12], [8.13]

## W

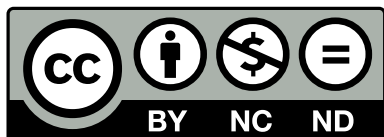
Weiner, Lawrence 12, 22, 37, 38, 44, [2.3], [2.4], [2.10], [2.12], [3.3, 2/2], [3.9], [3.10, 2/2], [3.12], [3.17], [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.12], [8.13], [8.15]  
Wicquart, Bertrand 27, 48, [7.8], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.11], [8.12], [8.13]  
Wilson, Ian 12, 22, 38, 45, [3.3, 2/2], [3.5], [3.6], [3.12, 2/2], [3.15], [3.17], [8.2], [8.4], [8.5], [8.9], [8.13]  
Woodrow, Bill [8.2], [8.4], [8.5], [8.6], [8.7], [8.8], [8.9], [8.10], [8.13], [8.19]

## Y

Yokoyama, Hiroshi 23, 46, [6.2], [6.6], [6.8], [8.4], [8.5], [8.9], [8.13]  
Yvon Lambert, Galerie 8, [1.2], [1.3], [1.4]

Cette publication numérique est librement téléchargeable sur le site web du Centre national des arts plastiques.

L'ensemble des textes sont sous licence Creative Common BY NC ND.



Les images restent protégées par le droit d'auteur.

**Projet**  
**SARA MARTINETTI avec MICHEL CLaura**

**Display de l'exposition**  
**SARA MARTINETTI et MARIETTA EUGSTER**

**Design / production de l'exposition**  
**MARIETTA EUGSTER**  
**assistée de CÉLESTINE CLAUDIN**  
**et JULIETTE RADANNE**

**Design de la publication**  
**MARIETTA EUGSTER**  
**assistée pour l'implémentation de**  
**SARA MARTINETTI**

**Transcription de l'entretien**  
**NATHALIE LAUTIER**

**Traduction vers l'anglais et relecture**  
**BORIS KREMER**

**SARA MARTINETTI a bénéficié en 2017 du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national des arts plastiques.**

**Remerciements**  
**Bibliothèque Kandinsky-Centre Pompidou, DANIEL BUREN, Centre national des arts plastiques, École supérieure d'art et de design d'Amiens, HERMAN DALED, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, ANKA PTASZKOWSKA, et toutes les personnes sollicitées au cours de la recherche.**





8 avril 2019, 18h30  
Exposition et conférence-entretien  
dans le cadre du cycle Cnap / BK

BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY  
CENTRE POMPIDOU  
PARIS