

Copy, Tweak, Paste:

Methods of Appropriation in Re-enacted Artists' Books

Rob van Leijssen

Traduit de l'anglais par Lucile Dupraz



attribution - pas d'utilisation commerciale - partage dans les mêmes conditions

Ici, il conviendra de rappeler aux sceptiques et aux petits penseurs que le libre partage de contenu va au delà du téléchargement illégal de films holywoodiens. Une idée que les presses de Gutenberg n'ont pas su satisfaire, et qui ne se veut pas croisades de missionnaires, mais qui par des conditions nouvelles devient possible. Bien que dans notre cas il ne s'agisse que de simples « petits projets d'art », si l'information était libre, les traitements contre le sida ne seraient pas réservés à une élite blanche et les voitures qui emmènent vos enfants à l'école auraient depuis longtemps cessé d'être une catastrophe pour leur avenir. Des parasols à l'envers permettent à tout le monde de profiter du soleil et pas à une minorité privilégiée d'être à l'ombre et, de toute manière, les parasols n'ont jamais protégé qui que ce soit d'un astéroïde.

Copy, Tweak, Paste

Methods of Appropriation
in Re-enacted Artists' Books

Rob van Leijsen

Introduction	7
Publishers who produce facsimile artists' books	23
Artists bootlegging artists' books	45
Towards a future generation of facsimile artists' books	63
Reproductions	78
Introduction	147
Les éditeur·rice·s de fac-similés de livres d'artistes	165
<i>Bootlegs</i> de livres d'artistes par des artistes	189
Vers une nouvelle génération de fac-similés de livres d'artistes	207
Colophon	223

Introduction

From the late 1960s onwards, books have been exploited as a substantial part of artistic practices. The artist's book became a new form of expression that uses the book as a canvas for an artistic work.¹ The artist's book is a work of art in itself especially conceived for the book format and often published by the artist him- or herself.² The content could be anything that the artist wants to express to his or her readers; there could be texts, sketches, photographs, and these could be related to one another or perceived as separate items. The artist's book is like a portable exhibition, but differs in that there are no external curatorial opinions reflected. The book permits the artist to express purely personal reflections and avoid misrepresentation by critics or other intermediaries.³

It was Ed Ruscha's *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), followed by his *Various Small Fires* (1964) and *Some Los Angeles Apartments* (1965), that dominated the conception of artists' books in the late 1960s. Ruscha's books were a landmark starting point and an enormous validation of the book as a legitimate medium for visual art. His work and that of others, like Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, Dieter Roth, set the tone for what would become a new genre in visual art: conceptualism.⁴ The art world took considerable notice of artists' books in the late 1960s, when Seth Siegelaub started to create independent exhibitions in book form with a broad scope.

His catalogues—similarly to a group show—offered a number of pages to each artist instead of a wall or a number of square meters.

From a graphic design point of view, the artist's book is a weird apparatus. The book, usually designed and typeset by the artist him- or herself, suddenly serves as a canvas for infinite artistic expression. I find myself in a field of expertise—designing books that disseminate artistic thoughts and ideas—that seems to be that of the graphic designer, but is not solely that anymore. The interference of a graphic designer does not seem vital today to accomplish an artist's book. Besides different personal approaches to structuring a book, artists and graphic designers are profoundly distinct in their working methodologies. Graphic designers merely collaborate with clients and respond to a set of rules when working on a commission, while artists create from their inner selves, not necessarily taking into account the commercial or marketing interests of others. But even if an artist's work is free from the influence of a client, it is still strongly tied to the museums and galleries that are interested in exhibiting and selling it. In the 1960s and 1970s, this institutional attachment was felt as a lack of freedom, which pushed artists to explore other mediums. Books offered artists the possibility to operate outside the paved institutional roads of galleries and museums and produce work without the intervention of intermediaries.⁵ Conversely, Ulises Carrión—artist, author of *The New Art of Making Books*, and owner of the bookstore Other Books and So, which he ran in Amsterdam from 1975 to 1979—is unconvinced by the

claim for independence through artists' books. In his text "Bookworks Revisited" he states:

If we consider the objectual production of works of art in book form, one copy of the book is not the book. The book is the whole edition; that's why it's nonsense to say that producing or having a book (as artwork) is cheaper than, say, a painting. ... The same misunderstanding is the basis for another reason for optimism—that books would allow artists to liberate themselves from galleries and art critics. I would like to ask, what for? To fall into the hands of publishers and book critics! Let's imagine a world without artworks, a utopian society where books are the only known possibility for a creator to embody his mental and emotional world. Now imagine that the creators of this world discover the field of the visual arts. We can imagine their enthusiasm as they think: no more literary critics, no more intermediaries between our works and the audience, no more prestigious publishing houses, no more translations, no more best-seller lists, no more handwritten originals, etc.⁶

Carrión's opinion is rather isolated compared with those welcoming books as a tool for artistic autonomy and independence and is based on a somehow implausible hypothesis; however, he was right when he noticed the growing interference of publishers and critics in the artist's book market.

Writing on this pull for freedom by the book as an apparatus, Arnaud Desjardin, initiator of The Everyday Press, notes:

There is now an outside to the book. Up until probably the 1960s there wasn't an outside of the book. The book was this dominant monopolistic form for the dissemination of culture and ideas. There wasn't an outside of printed matter. Every idea that was produced

would have to circulate in printed form if it wanted to circulate. ... The book in a way now lost its monopoly. I think it's the loss of that monopoly in the 1960s that created a huge amount of anxiety, because the hierarchy that was ingrained in that monopoly was also threatened and put in danger. To fetishize the thing of the book goes hand in hand with those forms of anxiety, which are vested in that monopoly.⁷

Artists in the 1960s, according to Desjardin, perhaps created anxiety among book publishers and designers by dispensing with the different tasks and opportunities in book production. This anxiety or loss of monopoly for publishers and book editors later on in the 1990s was generously fed by the rise of the Internet. These reflections make me—as a graphic designer—reflect on my position on and possible contribution to the production of artists' books today. I fully embrace the existence of artists' books, and although my practice centres on the production of printed matter, I'm not over-nostalgic when it comes to the survival of the book in general.

Books produced as art practice, containing writings and reflections, simply produced in small editions and sold for a few dollars (*Twenty-six Gasoline Stations* by Ed Ruscha was sold for \$3.50 in 1963⁸) over the years have become, in some cases, scarce objects for the elite.⁹ Ruscha, who neither signed his books nor put his name on the cover,¹⁰ formulated his intentions as follows: "I'm not trying to create a precious limited edition book but a mass-produced product of high order."¹¹ The early wave of spontaneous and radical books in the 1960s and 1970s were turned into precious collectors'

items after art collectors and the art market became aware of them. As Éditions Zédélé argues in their mission statement: “Although driven by a desire to make art more accessible by using books as a pragmatic means to this end, many of these publications were not widely circulated and have now become very rare and nearly impossible to find. When they are available, the prices are usually very high, which goes against the very reason for their publication.”¹² This phenomenon of scarcity, generated by galleries and art dealers, clearly puts artists’ books in huge contradiction with their initial *raison d’être*: an independent, accessible, and inexpensive medium for autonomous artistic expression.

At the centre of the debate over the scarcity of historical titles is the increasing production of reprints and re-enactments. Since the early twenty-first century, supported by the rejuvenation of self-publishing, art book fairs have increased and print-on-demand techniques have evolved in favour of artists. Relying on the possibilities of the Internet, it stimulated the overall production of artists’ books and interest in possibilities for re-enactment in particular. If artists’ books were originally available at low prices, Jérôme Dupeyrat wonders, “why are artists’ books from the 1960s and 1970s, which are almost inaccessible due to the exhaustion of the print run and because they reach exorbitant prices when still available on the second-hand market, not re-edited? When a novel or essay is exhausted, it is customary to make them available again when there is a demand.”¹³ It is a legitimate question from a historical point of view. The writer Michael Bracewell has something to

add to Dupeyrat's statement: when it comes to a revision or re-enactment, "a book or text is both being made newly available and, equally importantly, being entered into what might be described as a process of print re-enactment: a renewed engagement with the history of a work, in which the processes of publishing as much as the text itself—its authorship, context and editorial ancestry—become both media for new art-making and venues for cultural historical inquiry." ¹⁴

The term "re-enactment" is primarily used to describe a historically correct recreation of a socially relevant event ¹⁵ and relates most of all to the performing and stage arts. As Robert Blackson, quoting Sven Lütticken, states about re-enactment, it "may lead to artistic acts that ... create a space—a stage—for possible and as yet unthinkable performances." A re-enactment is very much a tool for appropriating historical content that "is distinctive in that it invites transformation through memory, theory and history, to generate unique and resonating results." ¹⁶ This statement by Blackson, alongside that of Lütticken, emphasises the possibility or urge for a re-enactment to end differently from the original source and have multiple possible outcomes. Re-enactments do not necessarily follow the exact historical event. A war could end differently than it did historically. As Sven Lütticken notes: "since the outcome of the original battle was not clear in advance either, an authentic war re-enactment must contain the elements of surprise and chance, and have an open outcome." ¹⁷

Numerous contemporary exhibitions show that “re-enactment” is not isolated to the performing arts but is a concept embraced by conceptual artists from all backgrounds.¹⁸ When applied to the realm of artists’ books, a re-enacted iconic artist’s book results in numerous reprints displaying artistic interpretations more or less loyal to the original source.¹⁹ A certain degree of acting is involved when re-enacting historical content—in any form of art whatsoever—and this compels an artist to take position and deal with the legacy of the source in a responsible manner. Robert Blackson adds: “drawing personal motivation from either your past or historical references is the conventional element necessary to construct a re-enactment.”²⁰ On the other hand, the framework in which to re-enact is highly determined by the source material. Personal entanglement is therefore always limited, or has at least a strong reference point. Sven Lütticken concludes about this degree of artistic interference, “It is unlikely that an artistic re-enactment will prove to be ‘an event that unleashes a tremendous emancipatory potential’, but what contemporary art can do is investigate the modalities of re-enactment and the possibilities and problems inherent in them.”²¹

First and foremost, re-enacted artists’ books make historical titles newly accessible for a present generation—usually for a reasonable price—and offer the possibility of actually flipping through these books again, instead of treating them with gloves or being kept at a distance by a display case. Two types of re-enactment are distinguishable and key to this research. Re-enactments either aim to produce an exact

copy or reproduction, as true to the original source as possible, of an old book, manuscript, map, art print, or other item of historical value, the so-called facsimile,²² or to take an iconic artist's book as the starting point or point of departure for diversification.²³ This type of re-enactment—which in this research is referred to as a “bootleg”—is the appropriation of the original content by the artist for further interpretation. The term “facsimile” seems more related to the arts because the source to be reproduced is usually printed matter, like a book, manuscript, or print, while the term “bootleg” is mainly used in reference to the music scene or alcohol. Definitions of “bootleg” include “to make, transport and/or sell an illegal version or copy of a copyrighted product”²⁴ and “(of alcoholic drink or a recording) made, distributed, or sold illegally.”²⁵ Most definitions of “bootleg” refer to copied objects and products that infringe copyright, and not to the specific artistic practice of “bootlegging”, to which the artists Eric Doeringer and Michalis Pichler strongly refer when describing their artistic practice, as we will see later on. A definition deriving from the art scene and describing the eponymous exhibition *Bootleg* at Evilson Gallery in Cape Town in 2012 notes: “*Bootleg* is about acts of citation and appropriation in contemporary art practice, as well as the decentralising of production in the global economy.”²⁶ In his collective publication *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Marc Rawlinson describes numerous different forms of re-enactments of Ed Ruscha's books as “straight homage or self-conscious borrowing of Ruscha-as-artistic-material”,²⁷ which is a respectful description of bootlegs regarding Ed Ruscha's

body of work. Bootlegging does require a strong—almost militant—act of appropriation. A bootleg differs from a facsimile in that it adds a certain amount of complexity to the original, and thereby, in creating a new proposition, argues that it can avoid infringing the original's copyright. While the publishers discussed above obtained legal permission to republish artists' books from the 1960s and 1970s, or at least mention the rightful copyright owners,²⁸ Eric Doeringer's and Michalis Pichler's books do not state anything about obtaining copyright permission. Doeringer and Pichler do mention copyrights in their books, but these cover their own artistic property. A copyright line referring to the artist or publisher of the original book is missing. The only reference to the source of Michalis Pichler's bootleg is a mention of the original book in the bibliography.

The frontier between a facsimile and a bootleg is a highly subjective and fragile one, in which copyright—the exclusive right to copy, licence, and exploit an artistic work²⁹—operates right in the middle. An attempt by the College Art Association to determine the fair use of copyrighted artworks, published under the name “Fair Use: Code of Best Practices in Fair Use in the Visual Arts”, describes the consensus within the visual arts community in the United States on practices to which the copyright doctrine should apply and provides a practical and reliable way of applying it.³⁰ The codes on making art using another person's work state that the copying artist should cite the source, avoid any suggestion that incorporated elements belong to the copying artist, justify the artistic objective when using a pre-existing work in part or in whole, and

avoid the use of existing copyrighted material when this does not generate new artistic meaning.³¹ These restrictions leave much room for interpretation and are on the side of the copying artist. As long as the original work is respected and referenced, copying is generally accepted.

But is an exact copy of an artist's book with an added publisher's note still a facsimile, for example? Facsimiles are the extreme embodiment of an attempt to re-enact artists' books, while bootlegs leave space for artistic (re)appropriation and interpretation by an editor or artist. This is the closest this research will get to attempting to define "facsimile" and "bootleg". It is rather the levels and tools of appropriation that publishers and artists exhibit in their attempts at re-enactment that are at the core of this research. What methods of appropriation are noticeable in the production of re-enacted artists' books, and how do publishers and artists gain authorship over books published in the 1960s or 1970s? A question that is mingled with that of authorship is the position of graphic designers in the production process of contemporary re-enacted artists' books. In what manner are graphic designers able to contribute to the material and conceptual quality of contemporary re-enacted artists' books?

Methodology

To be able to compare the level of appropriation used by each actor in their publications, I have to consult the actual material—the books themselves. Graphic designers are

arguably less engaged than artists, considering the social and historical questions surrounding artists' books, but when it comes to producing books, the art of book making and treating texts, images, paper, ink and so on, graphic designers are much more at ease. I therefore treat the question of the appropriation of iconic artists' books and the role of designers in this process from a rather technical perspective, that of the craftsman. Major editorial choices by publishers and artists should be visible and testable through an analysis of the printed books. Re-enacted artists' books are the physical outcome of a further abstract and intangible reflection process of appropriation. A precise analysis of the selected actors and their books should be able to reveal their editorial choices and the underlying relations between all actors in the production process. The analysis will also define the possible scope and level of interference of the graphic designer—successful or not—in the conceptual and production process.

This research will be based on the activities of four actors in the field of contemporary art who produce facsimile artists' books. These actors can be divided into two categories: artists and publishers. Artists and publishers are the two main producers of facsimile artists' books; it is necessary to take into account their different approaches to layout if one is to view the complete spectrum of re-enacted artists' books. The two selected publishers are Éditions Zédélé from Brest and The Everyday Press from London. The two artists are Michalis Pichler from Berlin and Eric Doeringer from New York. They have all been actively producing artists' books for many years, and substantial parts of their

collections are re-enactments of iconic examples from the 1960s and 1970s. Their collections provide several titles to pick from and their discourses have been shaped over the years. All four can be considered established actors in the field of the artist's book. With two of them—Michalis Pichler and Arnaud Desjardin of The Everyday Press—I have communicated in person, which makes it easier to access their material and acquire information about their practices and discourses.

There are many crossovers between the two categories. Both Pichler and Doeringer publish their own books, but call themselves artists in the first place. Arnaud Desjardin from The Everyday Press works as an antiquarian and artist alongside his publishing activities, and Clive Phillpot and Anne Mœglin-Delcroix of Éditions Zédélé are both academics, writers, critics, and editors. Mœglin-Delcroix is the author of the book *Esthétique du livre d'artiste (1960–1980)*, while Phillpot was head of the Library of the Museum of Modern Art (MoMA) from 1977 to 1994, where he shaped the Artist Book Collection.³² There are also crossovers in the content of their bodies of work. Pichler and Doeringer both bootlegged books by Ed Ruscha. All four actors have produced a large body of re-enacted work that stresses the contemporary aspect of the subject and the pertinence of a critical reflection on re-enacted artists' books.

I have selected two examples from each actor's recent productions and carried out detailed analyses on these works. In the analyses, two subdivisions are noticeable:

a comparison between re-enactment and original, and a review of the re-enactment's qualities as an individual character from a technical point of view. I first analyse the outer specifications of the book and the relation the facsimile has to the original. Questions about the cover, the use of paper or cardboard, and other material similarities will be raised. In the second stage, I look in depth at the book's interior appearance and focus more on the production of the book as an entity. Subsequently I disconnect the facsimile from its original and compare it with other titles from the same series and the overall number of reviewed books. During this stage, the facsimile is reviewed as an autonomous entity in the here and now. The technical manner of analysing books is necessary to see where the facsimile is positioned today in terms of production methods and the use of material. A technical comparison of facsimile and original might give obvious outcomes that easily tend toward nostalgia for the original. Therefore the aim of a mutual comparison between facsimiles is to position them in the realm of the artist's book as autonomous entities that are able to earn respect for their own existence.

Next to the analyses I use the discourses of the selected actors. These discourses derive either from existing footage or from self-conducted interviews. The reason for integrating these discourses is to see whether the book's concept fits the explanation given by the author or if any contradictions are noticeable. The discourses will also open up connections that are not necessarily visible in the books, and shine a light on the future of facsimile artists' books.

State of the art

Analyses of contemporary material are necessary because there is little literature on facsimile artists' books. If we look at existing literature we can distinguish two types: there are critical anthologies in book form and independent articles by authors who have an interest in artists' books but wrote about the medium only once or rarely. One of the earliest anthologies is Joan Lyons's *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, with articles by Lucy R. Lippard and Clive Phillpot. Other often referenced literature includes books by Johanna Drucker, Stefan Klima, Cornelia Lauf and Clive Phillpot, all published at the end of the 1980s and 1990s, spreading a certain collective admiration for the uprising of the artist's book phenomenon. They are the first bodies of work to gather critical writing about a medium that was then over twenty years old. Of course, there were some critical voices, especially that of Lucy R. Lippard, but these mid-1990s anthologies turn very much around the definition of the artist's book and its challenges. When we advance a bit further and look at more recent sourcebooks by Clive Phillpot, Anne Moëglin-Delcroix, and Leszek Brogowski, we still see an excessive focus on examples from the 1960s and 1970s, and on republishing already written articles in the case of Phillpots' *Booktrek*. All the literature concentrates on the first twenty years of the artist's book uprising, and somehow stops at the 1980s. It is difficult to find good literature covering the practice of artists' books from 2000 until today, and specifically reflections on changing production methods, the increase in book fairs,

and the trend of self-publishing, not to mention the absence of facsimiles in contemporary literature on artists' books. For these angles of reflection, one is limited to a few articles circulating on the Internet. Jérôme Dupeyrat wrote a review about the "Reprint Collection" by Éditions Zédélé, in which he counts both the original version and the reprint of an artist's book as "an inherently reproducible and re-editable work."³³ Michael Bracewell wrote the article "Editions of You",³⁴ published by *Frieze* magazine, which discusses the revival of self- or independent publishing and takes into account reprints and re-enactments of classic novels by artists. Ben Mauk wrote the review "No Sale"³⁵ about the latest Berlin art book fair, in which he links the authentic, bohemian identity of the Berlin art scene—of which the book fair is an excellent example—with the economic value of this lifestyle outside Berlin. Furthermore, there are several interviews available on artbook.com with key actors such as the MoMA librarian David Senior³⁶ and Ed Ruscha.³⁷

Publishers who produce facsimile artists' books

To review the activities of contemporary publishers who edit facsimile artists' books I selected two actors in the field who, alongside new titles, already have a selection of facsimiles in their collections. They are Éditions Zédélé from Brest (France) and The Everyday Press from London.

Éditions Zédélé have published a Reprint collection, curated by Anne Mœglin-Delcroix and Clive Phillpot. According to the publisher's mission statement, "the Reprint Collection is devoted to reprints of artist books published from the early 1960s on, the authors of which are now among the pioneers in the history of contemporary art."³⁸ The collection comprises six titles, including books by Herman de Vries, Richard Long, and Lawrence Weiner. Zédélé positions itself right in the centre of the debate about facsimile artists' books. Their mission statement notes: "Although driven by a desire to make art more accessible by using books as a pragmatic means to this end, many of these publications were not widely circulated and have now become very rare and nearly impossible to find. When they are available, the prices are usually very high, which goes against the very reason for their publication."³⁹ Zédélé clearly states that pioneering artists' books have become too expensive and scarce and did not circulate enough originally. With this statement Zédélé boldly attacks the major

problems of the dissemination of artists' books and positions itself as a possible answer to these difficulties. Although their website does not give an explanation for how the artist's book has slipped into this cramped position, they still see a bright future for artists' books: "Current interest from young artists in the book medium, as shown by an abundant production, as well as public recognition of the artist's book, proven by the many shows and other exhibitions in France and abroad, all point to a favourable climate to rerelease works to celebrate their 50th anniversary, for a public that is now attuned to books as art, and hungry to consult pioneering works."⁴⁰ Zédélé recognises the massive increase in the production of artists' books today, and concludes that as a result of the growing attention on the medium, a new generation must be "hungry" for getting acquainted with pioneering artists' books from the 1960s and 1970s. The fiftieth anniversaries of these pioneering books are seized upon as a "favourable climate" in which to publish a series of reprints. According to Zédélé this period is a juncture—a set of perfect circumstances—to start such a publishing activity, which would not have been possible ten or fifteen years ago. But the books now being issued for reprint were already rare in the 1990s. And that most of the pioneering books are celebrating their fiftieth anniversary does not mean they are suddenly free of copyright and more accessible for reproduction. There is an overwhelming interest in artists' books by the present generation, and facsimile artists' books certainly flourish in this context, but a selection of the titles on offer is needed, as well as the possibility to educate young artists interested in artists' books from the 1960s and 1970s.

Based in London, The Everyday Press was founded by Arnaud Desjardin in 2007 as a continuation of his activities as an artist, a specialist art bookseller, and an academic interested in the history of artists' books. The Everyday Press contributes to the dissemination of artistic productions from the 1960s and 1970s; however, whereas Éditions Zédélé stays very loyal to the original books and especially concentrates on widely known titles, The Everyday Press seems more precise and less obvious in its selection and permits itself a wider range of titles as a base for their facsimiles. One such title is *The Foundations of Judo* by Yves Klein. The original, published by Grasset in 1954, was re-edited by Éditions Dilecta in 2006 and subsequently translated by The Everyday Press in 2009. About *The Foundations of Judo*, Arnaud Desjardin says, "The case of the judo book is complex because the status of that book changed over time from a judo manual—a tool for learning the forms of judo—to a collected early document of an artist's interests—a sort of artist's book. It is that historical change of status that allowed for a translation into English to have an ambiguous status: document, translation, manual, artist's book."⁴¹ Books published by The Everyday Press are often ambiguous titles that fluctuate between an artist's book and an informational or educational publication—such as a guide or manual—that changed status over a certain period in history and have been given an artistic value through re-editing the original document. The collection of The Everyday Press is not limited to classic artists' books, but also includes artists' magazines, pamphlets, manifestos and other periodicals published in an artistic context. As the

publisher's statement notes on the website anagrambooks.com, "Publishing is a collaborative process between various individuals, it is more than a chain of production. The Everyday Press works closely with artists, designers and writers to release publications paying particular attention to the book as an object. ... The main focus is a formal coherence between the idea and purpose of the books and their material make up: this is primarily done by considering available production technologies and the editorial choices made under particular circumstances."⁴² The second artist's book (or rather magazine) published by The Everyday Press was the series *The Fox*. These three publications are a bootleg of the magazine *The Fox* that was founded in 1975 in the United States and lasted only three issues.

Review of Zédélé and The Everyday Press

The two reviewed titles from the Reprint Collection are *Green as Well as Blue as Well as Red* by Lawrence Weiner and *Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969* by Jan Dibbets. When I received the books by post I was surprised by their size. All the books I ordered from Zédélé fitted in a little box, which suggests that artists' books from the 1960s and 1970s are generally small in size. Straight away when handling *Green as Well as Blue as Well as Red* (fig. 6–10), it feels well-crafted. In a way it looks like a small exhibition catalogue. When inquiring about the background of this book, this seems to be exactly the case. The original (fig. 1–5) by Weiner, published in 1972 by Jack Wendler, was produced in the context of an exhibition in Wendler's gallery. Weiner

notes, “The book came about because of an exhibition of the work at Jack Wendler’s gallery in London. I asked Jack if he would make a book and he said yes. He found a printer and the book was made.”⁴³ The reprint by Zédélé measures 120 × 170 mm, has ninety-six pages of linguistic content by Weiner, and was offset printed in an edition of 1,000 copies. The book is perfect bound, consisting of six sewn booklets of sixteen pages. It is the ninth of fifty books made by Weiner since 1968.

The work in the book consists of purely typographical statements, which is an advantage for its reproduction. All texts are newly typeset rather than scanned, making the texts look perfectly sharp and nicely printed. The interior paper is a pleasant silk cream that goes well with the black texts. The thickness of the cover paper is correct in relation to the interior. The cover is printed in red ink on yellow paper, which gives the side of the cover a subtle yellow line.

The presence of the publisher in the book is modest. The name Zédélé appears only twice in the whole book: once on the back and once on page four underneath a mention of the original publisher. The editor included a loose sheet of paper with background information (history, publisher, artist, etc.) about the book and stuck this right after the cover as an additional leaflet that also serves as a bookmark. The text in the leaflet is information that did not come with the original book; it does not belong inside the reprint either. Jérôme Dupeyrat notes in his review of the Reprint Collection: “This choice is a recurrent one in artists’ books published by Zédélé, but in this case, the postponement of the critical

apparatus outside the space of the book is strictly speaking not only aiming to physically distinguish the work itself and the carrier of the comment, but in doing so, also not to turn the reissued book into a document that could be considered different vis-à-vis the first edition.”⁴⁴ The solution of the loose leaflet is an adaptation for the purpose of separating the content and is applied in all books in the Reprint Collection. The leaflet can be seen as a democratic solution between interrupting the original and not providing any background information at all. In disseminating background information via a loose piece of paper inserted in the book, the publisher keeps a certain distance to the subject matter, avoiding a permanent imprint. This procedure is contrary to the process of indexing books in libraries, where the institution’s fingerprint is necessary and leaves inevitable traces like stamps, serial numbers, and barcodes.

The second book from the Reprint Collection, *Robin Redbreast’s Territory/Sculpture 1969* (fig. 16–20) by Jan Dibbets, is slightly taller than *Green as Well as Blue as Well as Red* but much thinner. The size of the book is 120 × 183 mm and it contains thirty-two pages that are sewn and perfect bound. Seth Siegelau (New York) and Walter König (Cologne) published the original (fig. 11–15) in 1970. The Reprint website provides more background information:

Robin Redbreast’s Territory is a book documenting an installation in an Amsterdam park by Jan Dibbets, who observed and highlighted the movements of a robin through a series of photographs. After learning about the habits of robins, Jan Dibbets decided to extend the territory of one robin, setting new boundaries with poles that the bird would perch on; in this way, the robin participated in the artists’

“Drawing in Space”. The book’s left-hand pages feature photographs and topographical surveys, alongside handwritten notes by the artist, which are rendered in three other languages (English, French and German) on the right-hand pages.⁴⁵

Dibbets worked on this artist’s book—the only one he ever made—with Seth Siegelau. Siegelau was among the first voluntarily to take on the role of publisher and editorial curator of works of art using the form of the book as a podium for newly emerging artists. The reprint of *Robin Redbreast’s Territory/Sculpture 1969* by Zédélé is an extremely close remake of the original. The same picture appears on the cover, including the red dot that indicates the throat of the redbreast. The contrast on the cover of Zédélé’s edition seems to have been pushed a little, which is beneficial for the book. As a result of the higher contrast, the cover looks bright and white. The cover is printed on a very pleasant matt paper (about 250 g/m²) that bends smoothly with the rest of the book. The first difference between the re-edition and the original is the binding. The original is a paperback-bound booklet, while the new edition is properly sewn and bound. The interior paper seems quite similar to that of the original. It is a white glossy paper (about 120 g/m²) that is much brighter than the paper used in the original, which has yellowed and discoloured over time. Here again the addition of the publisher is minimal. The name Zédélé appears once on the back and once on the title page, where it substitutes for the names Seth Siegelau and Walther König, who signed the original. The page after the title page states, “All rights reserved,

Jan Dibbets and Zédélé éditions”, indicating a collaboration between the artist and Zédélé, or that the copyright is shared.

The texts handwritten in Dutch by Dibbets are scans from the original and reproduced as such. Translations of Dibbet’s writing are placed on each right-hand page. The paragraph appears in three languages, successively English, German and French, and is retypeset in a similar typeface to the original. All translations are revised for this new edition, and the original negatives are polished and raised in contrast to optimise the image quality. A leaflet with additional information is included right after the cover, as in the other books from the Reprint Collection. The book is made with a lot of care and does perfect justice to the original.

In 2009 The Everyday Press published the third version of *Les fondements du Judo* (fig. 21–25) by Yves Klein, which was first published in 1954 by Éditions Grasset and later reprinted by Éditions Dilecta in 2006. Klein’s judo manual derived from a journey of a year and a half to Japan during which the artist studied the combat sport under the ninth-dan judo master Oda. After he became one of the first European citizens to receive a fourth-dan black belt, Klein returned to France to open his own judo academy.⁴⁶ The book is richly illustrated with hundreds of photographs of Klein and leading Japanese teachers demonstrating the six major *katas* (the movements that form the basis of judo).⁴⁷

The Foundations of Judo (fig. 26–30) is the first edition translated into English, a so-called “transimile” of the original: “This first English edition of Klein’s *Les Fondements du Judo*

might, to borrow a term from the artist and writer Merlin James, be best described as a transimile. It is a translation and, as far as is practicable, a facsimile of the 1954 Grasset edition. All of the photographs and diagrams are taken directly from the original and the text follows its unusual layout and typesetting as closely as possible.”⁴⁸ The book is produced by The Everyday Press in close collaboration with the artist and first-dan black belt judo practitioner Ian Whittlesea.⁴⁹ It measures 145 × 225 mm, has 224 pages printed in black, and the booklets are sewn and perfect bound. The cover is printed in full colour on a thicker paper, which is wrapped around the book. The original edition by Grasset was made like this as well, but the re-edition by Dilecta does not have the cover wrapper. The Everyday Press is loyal to the first edition when it comes to editorial choices. The same goes for the interior of the book. The publisher decided to keep all the errors found in the texts, as noted in their statement at the end of the book: “There are numerous small errors in Klein’s text, most caused by the speed at which the manuscript was prepared for printing. The transliteration of Japanese names for techniques is often idiosyncratic and inconsistent, and there are several mistakes in the ordering of stages within the katas, as well as a number of typographic errors. All of these original errors have been retained.”⁵⁰ An incomplete list of errors follows this statement, so the reader is informed and knows where the errors are. Furthermore there is an appendix with supplementary texts from the second French edition from 2006 translated into English. The English edition is thus a facsimile of the original edition that takes into account the

additions from the second edition, which makes the English version the most extensive and complete of the three editions to have appeared. Although it is the third edition in a sequence, the publisher states on the back of the book that it is the “First English Edition”. The editor regards the aspect of translation as being of considerable importance and without doubt it was the major part of the project, together with the layout of the book. This is most noticeable in the credit line: “The right of Ian Whittlesea to be identified as translator of this work has been asserted in accordance with Section 77 of the Copyright, Designs and Patents Act 1988”,⁵¹ which entitles Whittlesea to be regarded as the rightful owner of the translation. Although Whittlesea probably did most of the physical work for this reprint, his name does not appear on the cover, but he has been accommodated by The Everyday Press. Further acknowledgement of Whittlesea’s work is given on the title page and at the back of the book.

As noted in the publisher’s statement, all texts are typeset after the original, somewhat atypical layout. The texts look perfectly sharp in this edition compared with the *Dilecta* edition of 2006, where the texts were scanned from the original and reproduced as such. The images in the Everyday Press edition are scans from the original book, and therefore of low quality, which is an obvious result considering the method of reproduction and the possible absence of the original negatives. In general the additions of the publisher are quite obvious, but the name of the publisher is not communicated too excessively. The only significant difference to the cover is the text on the spine of the book, which is

turned upside down. The direction of the spine lettering is an indication of the book's country of origin, as each country has its own conventions. *The Foundations of Judo* is a rather atypical artist's book. The texts are mostly explanatory, guiding the apprentice through exercises in a tangible and rational way. It was edited and designed by the artist Yves Klein, and therefore it is an artist's book, but the syntax of the book is that of a guidebook or educational publication.

The editorial series *The Fox* (fig. 31–35), published between 1975 and 1976, crosses editorial borders as well. *The Fox* is not a typical artist's book from the 1970s. This journal, as described by the authors in the first issue, is situated between an artist's magazine and a critical periodical. It was edited by Sarah Charlesworth, Michael Corris, Preston Heller, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Mel Ramsden, and Ian Burn, all members of the New York faction of the British Art & Language movement. *The Fox* arose out of “frustration ... with the extremely oppressive nature of a very elitist and rather irrelevant (in terms of effective practice) theoretical debating society which was Art & Language,” according to Sarah Charlesworth's “Memo for *The Fox*” in issue 2.⁵² It was primarily text based and printed on newsprint paper with uncoated cardboard covers. The short-lived magazine—only three editions were published—had a self-consciously crude, unfinished look that corresponded to its Marxist agenda. In addition to polemical articles by the editors, *The Fox* published papers developed out of the Artists Meeting for Cultural Change and other politically oriented articles and criticism.⁵³

Emily King, design historian and writer for *Frieze* magazine, reflects on the design choices of the original magazine series:

The Fox does not carry a design credit, but it is usually assumed to be the work of Kosuth. With its cardboard covers and newsprint interior the magazine makes a feature of its economy, but its typography, although simple, is extremely elegant. The covers display the issue number and the title, set diagonally in Copperplate Gothic. The same typeface is used in the interior of the magazine for headlines, and text is set in a straightforward two-column grid. Illustrations are used sparingly—there are no reproductions of art works—but to great effect.⁵⁴

Art & Language in Britain poorly received *The Fox*, as witnessed by the derisive review published in *Art-Language* 3, no. 2. In the third and final issue of *The Fox*, a transcript of discussions entitled “The Lumpen-Headache” aired some of the tensions between the two groups, and chronicled the developing discord within the American faction of Art & Language itself. Problems that would soon cause the American group to disband, and *The Fox* to end.⁵⁵

The Everyday Press published a limited facsimile reprint of the three issues of *The Fox* (fig. 36–40). The reprint of the three issues aims to disseminate the texts and ideas in a form as close as possible to the original periodical. Arnaud Desjardin notes about his intentions to publish *The Fox*:

What we did with *The Fox* is a sort of bootleg second edition. ... It was quite the labour of love, which isn't necessarily apparent. It tries to be as close to the original as possible, using the desktop printing technologies available today. This means it is inevitably different and

new in its material make-up. I wanted to have a form of release that could be self-printed, basically a PDF, produced through desktop technology. For me, the legibility of the printed text was paramount. The cheap, 1970s machinery that it was originally printed on is possibly equivalent today to a desktop laser printer. *Re: The Fox* is not about fetishizing the original by creating a facsimile, but a sort of material emulation of the original all the same.⁵⁶

The Fox is indeed an identical copy of the original publication. Nowhere in the three editions is a visible or written sign of the publisher noticeable. No logo, credits, or address information for The Everyday Press is given. The designer who worked on the magazine is completely untraceable. The facsimiles have high-contrast Risograph-printed covers on white cardboard and each issue is attributed a different colour for the title: number one is green, number two is red, and number three is blue. The colours derive directly from the original series. The magazines are perfect bound and the interior is laser printed in black on ordinary offset paper of about 80 or 90 g/m². The most significant difference between the two editions, besides the colour of the cover and interior paper, is the size. The original magazines measure 213 × 277 mm each, while the reprints of The Everyday Press are visibly smaller: 195 × 263 mm. Concerning the conceptual intentions of the magazine, Arnaud Desjardin says:

What is also reflected in *The Fox* is the art scene and a sort of post-conceptual crisis, the magazines were quite uncompromising with almost no images. Questions about what it is to make art and for whom, social questions about society and politics, were prevalent then. I guess I'm interested in those radical voices from the

past and their attempt at changing things. Those original ambitions and questionings in *The Fox* seem to me to have some contemporary relevance.⁵⁷

The Fox clearly distanced itself from other artists' books of that period because of the preeminent critical texts and the space it offered for collective reflection instead of being the product of one person. The reprint of *The Fox* is well produced and used a modest production method—laser print—that gives the magazine its ephemeral quality. On the other hand, the historical value and critical content of the series make the work an object to preserve and revise. Although not directly credited, the presence of the graphic designer is evident in the reprint of *The Fox*. To retypeset such a body of text is a huge task carried out with much patience by someone who has at least basic knowledge in layout and typography. It is not the most creative task for a graphic designer, but is nonetheless a job for which precise experience is needed.

The two reviewed books by Éditions Zédélé differ greatly in terms of content and concept, but show some similarities in their production methods. The cover paper has similar tangible qualities, and the books are assembled the same way. When I compare these two books with other titles by Zédélé, a clear visual resemblance is noticeable. They are all offset printed on a pleasant range of interior and cover papers. The colours Zédélé uses are highly contrasted—the black is absolutely black—and belong to a colour gamut close to the primary colours. In particular, the colours used

for the covers of their books help to shape the Reprint Collection as an entity. The care taken in the production of their books is a pleasure for the eye. These corporate choices impede diversity among the books but help establish a clear identity for the entire collection. It is unclear whether there is a graphic designer involved in the production of the Reprint Collection. Any design credit is completely absent, whether on Zédélé's website or in the books themselves. All credits go directly to the publisher in the person of Galaad Prigent, and to the editors Anne Mœglin-Delcroix and Clive Phillpot. In his essay "Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books", Clive Phillpot says something that would suggest Zédélé should mention the artisans involved in their projects: "Few so-called artists' books are actually the result of a single person's labour, even though one person may be responsible for the idea. Not many artists are involved in the entire process of book making; photographers, typesetters, printers, binders, and others frequently play a part in the production of the book."⁵⁸ As the artist does not always work alone in the production of an artist's book, credit for the production should go to all actors involved in the project. Although this quotation derives from an article written in 1982, and the typesetters of back then have changed into today's graphic designers, who possess skills that go beyond typesetting a book, Phillpot's argument goes partly against Zédélé's way of crediting people, which is restricted to a mention for the editors alone. Books presented on Zédélé's website also rarely allocate credit for the design. This may suggest that the artist or editor designed the book alone, or an in-house graphic designer

was occupied with the layout and production of the books, without publicly receiving credit for it.

The status of the editors Anne Mœglin-Delcroix and Clive Phillpot is emphasised by Zédélé as being “Two internationally recognized specialists in the field of artist books” who have “both written many studies on the subject”.⁵⁹ Anne Mœglin-Delcroix is introduced on the homepage of the Reprint Collection as “Professor Emeritus at the University of Paris I – Sorbonne, formerly in charge of the artist book collection at the Print Department of the Bibliothèque nationale de France, the author of *Esthétique du livre d’artiste. Une introduction à l’art contemporain* (1997, revised version: Marseilles: Le mot et le reste © Paris: Bnf, 2012) and *Sur le livre d’artiste. Articles et écrits de circonstance 1981–2005* (Marseilles: Le mot et le reste, 2006).”⁶⁰ Clive Phillpot has been an advocate for artists’ books for more than forty years as a critic, curator, and editor, and in his tenure as director at the library of the MoMA in the late 1970s, where he built the library’s collection of artists’ books and mapped out the field with influential essays that traced its ancestry and distinguished it from seemingly similar genres such as the “livre d’artiste”.⁶¹ Both descriptions indicate that the selection of these heavyweights in the field of artists’ books should be respected. The editors are positioned at the centre of the publisher’s production chain, and function as an overseeing eye to guarantee the quality of the books. But with the emphasis on the editors, the impression arises that the curators of the Reprint Collection, Anne Mœglin-Delcroix and Clive Phillpot, are as important as the artists who conceived the books. Although Zédélé

succeeds in showing little to no external intervention in the facsimiles they produce, the status and merits of the editors are widely communicated. It is through this stature and expertise of the editors that Zédélé seems to appropriate the artists' books, and seize the moral right to publish the reprints. The editors' network of artists and publishers undoubtedly opens doors to certain titles otherwise difficult to access and reprint, as indicated by the final sentence of Zédélé's statement: "No options are off the table, from facsimiles to rereleases or to French adaptations with the greatest respect for the author's original intentions and, whenever possible, in close collaboration with the artist who is the author." It is difficult for a graphic designer to manifest him- or herself in such a hierarchical editorial structure. Even when the graphic designers' contribution is purely technical, he or she does not receive the credit they deserve from Zédélé's editorial board.

Further arguments by Zédélé for publishing facsimile artists' books include the scarcity of founding artists' books from the 1960s and 1970s and the resulting pertinence of reintroducing titles with high historical and educational value for a present generation of artists. Thereby, Zédélé aims for the bigger cause. It is the discourse of a dedicated publisher wanting to do justice to the history and patrimony of artists' books. The choice of titles—including artists like Peter Downsbrough, Richard Long, and Herman de Vries—is somehow a safe one, but one with cohesion.

The facsimile editions of The Everyday Press are less restricted to an overarching work method applied to the entire collection. Materially there are some similarities, but in terms of subject matter all titles derive from different backgrounds and periods. Arnaud Desjardin notes in a conversation we had about a possible common denominator for his books, “If there is one I am not really aware of it, I hate that kind of publisher’s identity swallowing the book. That is a trope of the industrial era of book production. It might catch up with me one day but I’d rather think that each book is different and doesn’t require that sort of fake instant recognition factor.” When you put all the books of The Everyday Press together, it is difficult to see instant external similarities in terms of size and used materials. Every project, either regular artists’ books or facsimiles, is a new and independent chapter in the total collection of The Everyday Press, and entails different historical and theoretical challenges each time, conducted by Arnaud himself in collaboration with the most capable and skilled professionals in the subject. The editorial team changes for each project, but co-authors and collaborators are at least as present in the production of the book as the publisher himself. When comparing *The Foundations of Judo* and *The Fox*, it is surprising to see that a publisher can leave a fingerprint through translation, on the one hand, and be completely invisible, on the other. Both examples stress the diversity of facsimile projects initiated by The Everyday Press. Arnaud Desjardin is a modest publisher who is aware of the stakes and risks of publishing facsimile artists’ books but doesn’t fear to be visible as a publisher when he feels the need to be.

About the degree of appropriation he allows in his facsimile projects he states:

It's important to treat the "original" material with an understanding of what it does (or did) but it may be taken in a completely different place. I tend to see it as a form of transmission where I take personal responsibility for the channel and its occasional fuck-ups. I am not interested in robotic repetition. Though my re-issuing stuff in certain settings could be seen as less than faithful.⁶²

It sounds like an honest statement by a publisher who questions the pertinence and accuracy of his editorial practice and suspects possible errors in his activities. It is comparable to the doubts artists and designers may have when commencing a new project. The modesty of the publisher descends to the books and makes the collection of *The Everyday Press* in a way less pretentious and more curious. About the upward trend in facsimile artists' books, Arnaud Desjardin notes: "In the end some publications should be kept in print and available because they are good but that is only possible if there is a demand. ... I believe good books should be kept in print and I don't subscribe to the fetish of the first edition. Ultimately a facsimile is a form of failure of reproduction: the same but different." The pertinence of publishing facsimile artists' books for *The Everyday Press* derives from the explicit personal interests of the publisher for certain titles. Projects are not selected because of their possible economic interest or existing historical value. The working method of *The Everyday Press* is to seize whichever occasion presents itself, for which collaborators and funding are available. One working method stands out

when reviewing both facsimiles: the use of linguistic tools to appropriate and process the original content. Both *The Foundations of Judo* and *The Fox* are retypeset to achieve the best possible legibility using today's printing technologies. On top of that, *The Foundations of Judo* is entirely translated into English. Language therefore becomes a guiding element that pushes the publisher to choose a certain printing procedure and matching prepress techniques. With the choice of retypesetting an entire book, the role of the graphic designer becomes evident again. Contrary to Zédélé, Arnaud Desjardin openly works together with graphic designers on titles published by The Everyday Press. By trusting the graphic designer with an important task, he or she is more likely to make conceptual suggestions and apply his or her full expertise to the design and production process of the facsimile. The interest even grows when the graphic designer is particularly engaged in the subject matter, as is the case for *The Foundations of Judo*, whose designer Ian Whittlesea is also an artist and the carrier of a first-dan black belt. It seems that The Everyday Press is well aware of the specific roles of the book-making process.

In an interview I conducted with Arnaud Desjardin, he added an interesting historical reflection that helps to contextualise the present facsimile tendency among artists' books:

The print run of a lot of Dada and surrealist material for example wasn't more than a few hundred copies, the stuff wasn't necessarily a limited edition, it just didn't interest that many people back then. The 1960s generation got interested in that material that was forty

to fifty years old to them, but was really difficult to access and find: it certainly wasn't in any public collections or libraries, it then warranted re-releasing some of that material in a form sympathetic to the original aims.

History repeats itself when artists and publishers today put forward similar arguments of scarcity and inaccessibility to support their facsimile projects based on books from the 1960s and 1970s. We are right in the middle of a cycle and the time is ripe now for a new flourishing of facsimiles. This cycle is an understandable argument for and underlying inspiration to all actors participating in the production of facsimile artists' books. It is an indication to what key historical titles are ready to be refreshed and reintroduced.

All reviewed books by Zédélé and The Everyday Press are extremely loyal to the originals. They stay as close as possible to the initial concept and visual appearance of their sources, with *The Fox* an ultimate example of a facsimile produced identically to its original. Although both publishers obtain very deserving results, it is noticeable that Zédélé struggles more with the historical load of iconic artists' books. Visually, Zédélé creates a distance between the facsimile and itself as publisher by being cautious in the dissemination of additional information in its books. They also seem to rely strongly on the status of the editors Anne Mœglin-Delcroix and Clive Philpott, and, in my opinion, the composition of the editorial team is the publisher's main act of appropriation. The Everyday Press deals with content in a similarly respectful but more distant way. This is noticeable in the less "iconic" titles they select, but

also in the discourse of the publisher. The Everyday Press positions itself as vulnerable towards its practice, while Zédélé is more mysterious about certain aspects behind its activities.

Artists bootlegging artists' books

Besides publishers and editors, it is noteworthy that artists themselves are active in re-enacting exemplary artists' books from the 1960s and 1970s. *Various Small Books*, which references artists' books by Ed Ruscha, features ninety-one re-enactments of Ruscha books by various artists worldwide between 1963 and 2011.⁶³ I reviewed works by the artists Michalis Pichler from Berlin and Eric Doeringer from Brooklyn. They are both actively involved in the appropriation and reproduction of iconic artists' books, including famous artists such as Sol LeWitt and Ed Ruscha.

As described on MoMA's website, "Appropriation is the intentional borrowing, copying, and alteration of pre-existing images and objects. It is a strategy that has been used by artists for millennia, but took on new significance in mid-twentieth century America and Britain with the rise of consumerism and the proliferation of popular images through mass media outlets from magazines to television."⁶⁴ In the realm of artists' books, the appropriation of historical content is not an act of theft, plagiarism, or forgery, but a tool for artists to transfer intentional associations of an existing artist's book to a contemporary context, creating a new reading for historical content. Appropriation results in intentionally "owning" and taking "possession" of content that is not initially yours. It is an act generally accepted in

a contemporary artistic context, but could still cause copy-right infringement when obtained without permission or respect for the original content.

Michalis Pichler edits and distributes his artist's books through his Berlin-based imprint named Greatest Hits. He has published bootlegs of books by Ruscha, Broodthaers, and Siegelau, among others. In 2009 Pichler wrote his "Statements on Appropriation". Statement ten unveils more or less the editorial intentions of Greatest Hits and how the publishing house treats material published earlier:

Certain images, objects, sounds, texts or thoughts would lie within the area of what is appropriation, if they are somewhat more explicit, sometimes strategic, sometimes indulging in borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating ... being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed, quoting, rewriting, reworking, refashioning ... a re-vision, re-evaluation, variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel ... pastiche, paraphrase, piracy, parody, forgery, homage, mimicry, travesty, shan-zhai, echo, allusion, intertextuality and karaoke.⁶⁵

The first point of his "Statements on Appropriation" explains the title of his publishing house and the term Pichler uses for his bootleg and appropriation projects: "If a book paraphrases one explicit historical or contemporary predecessor in title, style and/or content, this technique is what I would call a 'greatest hit'."⁶⁶ A "greatest hit" is not just a copy of a book published earlier, but can strongly differ from its predecessor as long as one or several primary aspects—like the title, style, or content—stay intact in the new artist's book.

In other words, a “greatest hit” is a version of a historical artist’s book significantly appropriated by Pichler but leaving enough room for modification and addition. It is an ambiguous entity that uses the notoriety of a predecessor to communicate the new and unexplored. The two “greatest hits” reviewed from Pichler’s collection are *Twentysix Gasoline Stations* after Ed Ruscha, and *July, August, September 2012 / Juillet, Août, Septembre 2012 / Juli, August, September 2012* after Seth Siegelau.

Ed Ruscha first published *Twentysix Gasoline Stations* (fig. 41–45) in 1963 (although the title page states 1962) in an edition of 400 numbered copies. It was subsequently published in two unnumbered editions of 500 copies in 1967 and 3,000 copies in 1969.⁶⁷ The original book, the first in a series of photographic artists’ books published by the artist between 1960 and 1970, consisted of black-and-white pictures of twenty-six petrol stations situated along Route 66 between his house in Los Angeles and his parent’s house in Oklahoma City.

The re-enactment of *Twentysix Gasoline Stations* (fig. 46–50) by Michalis Pichler carries the same title and cover as the original. The book—published by Greatest Hits (Berlin) and Printed Matter (New York)—has a bright white cover with the title set in thick red typography over three lines. A translucent dust jacket protects the cover. The book is the size of the original—140 × 180 mm—and offset printed on a standard glossy paper about 120 g/m² thick, which differs from the silk cream paper of the original. Both editions are sewn and perfect bound. Pichler’s book features only sixteen

gasoline stations, which contradicts the title of the book and results in a reduced number of pages — thirty-six in Pichler's book versus forty-eight in the original. All filling stations were photographed in different locations in Brandenburg, Thuringen, Sachsen-Anhalt, and Mecklenburg-Vorpommern in Germany. Whereas Ruscha photographed different stations run by different companies, all petrol stations in Pichler's book belong to the French petrol company Total. The names of the petrol stations do not appear in the image captions, as is the case in Ruscha's book. The title page is set up in a similar way, except that Pichler uses a different typeface for the title, author, and year of publication. Pichler published his book twice. The first print run consisted of 600 copies and the second 1,000 copies. The copy I reviewed is from the second edition. Furthermore, credit is given to Ruscha's version through a mention in the bibliography, which consists of only one title. The original book was dedicated to Patty Callahan, Ruscha's girlfriend at that time, while Michalis Pichler dedicates his version to a colleague, the Japanese artist Misaki Kawabe. The major difference regarding the photographs of the filling stations is the addition of colour in Pichler's series and that all stations belong to the same company. Pichler set a strict rule for his photographic series. The photos are all framed the same way and taken from a frontal point of view, which results in different conditions of sunlight exposure for each location and inevitably some backlit photographs. While the images in Ruscha's book use the whole spread as canvas, all photos in Pichler's book are the same size and mostly placed on the right-hand page. Pichler finishes his photographic sequence

of petrol stations with a picture in which the artist holds a piece of paper saying: "The eccentric stations were the first ones I threw out". This message refers to the lower number of sixteen gas stations that appear in Pichler's version, instead of twenty-six in the original. The book ends with a Japanese translation of the title on the back cover. The book is well produced; in particular, the cover and dust jacket are very convincing. The interior feels less successful because of the paper and the average photographic quality of the images.

A second "greatest hit" by Michalis Pichler is a bootleg of Seth Siegelau's exhibition catalogue *July, August, September 1969 / Juillet, Août, Septembre 1969 / Juli, August, September 1969* (fig. 51–55) titled *July, August, September 2012 / Juillet, Août, Septembre 2012 / Juli, August, September 2012* (fig. 56–60). Organised by Seth Siegelau, the exhibition invited eleven artists from around the world to participate with a new work especially made for the occasion. Siegelau began his curatorial practice as a gallery owner concerned with the dissemination of conceptual art through commercial means. He worked on several editorial projects between 1968 and 1971 that explored the book as a carrier for exhibitions and an alternative to the gallery space.⁶⁸ The trilingual catalogue *July, August, September 1969 / Juillet, Août, Septembre 1969 / Juli, August, September 1969* (English, French, and German) served as a document mapping the invited artists and their work. The participants were Carl Andre in The Hague, Robert Barry in Baltimore, Daniel Buren in Paris, Jan Dibbets in Amsterdam, Douglas Huebler in

Los Angeles, Joseph Kosuth in New Mexico, Sol LeWitt in Düsseldorf, Richard Long in Bristol, N.E. Thing Co. Ltd. in Vancouver, Robert Smithson in Yucatán, and Lawrence Weiner in Niagara Falls.

The edition published by Greatest Hits follows the exact same structure as its predecessor. The major difference is the list of participating artists and their locations. The book is printed on a glossy magazine paper of about 90 g/m² and it is staple bound. It is entirely offset printed in black and white and has a non-specified print run. All texts in the book are set in the same typeface and size as in Siegelau's original. The entity feels a bit distant because of the dominant glossy white paper and chosen typeface, but in general it is well produced. The original is visibly shorter and wider than Pichler's bootleg, which measures 210 × 297 mm. Another remarkable difference is the map printed on the cover. It is displaced compared with Siegelau's version, showing the Western Hemisphere, and printed in a low percentage of black, which makes the cover slightly pale. The image is hardly visible compared with the original cover. What is left in the end is the heritage of Siegelau's ideas applied to a contemporary context with different participating artists. Pichler's appropriation leans heavily on the original publication, partly due to the participation of Siegelau. His inclusion seems very important and to be one of the reasons why Pichler initiated the bootleg. Inviting the initial editor is a way of increasing one's own network, and will stimulate the participation of other artists as well. Pichler's own contribution is completely dedicated to a meeting with Seth Siegelau in Amsterdam. It is a rather spare photograph of what must be the entrance to Siegelau's

apartment in Amsterdam. Next to the photo one reads: “Doing a trip to Amsterdam in the summer, trying to meet Seth Siegelaub, taking a picture.” The double page speaks of an apprentice trying to encounter his teacher, or a fan who wants the signature of a favourite idol. Siegelaub’s contribution to the book is an informational text about an open-ended critical research project by the Egress Foundation tucked away in the artist’s book. It is as if Siegelaub agreed to participate in return for a piece about his association. The attempt to create something specific for the occasion seems unexploited. Eric Doeringer also participated in Pichler’s book with a bootleg of Douglas Huebler’s contribution to the 1969 edition. Michalis Pichler lists the original version — as he did in *Twentysix Gasoline Stations* — as the only title in the bibliography and thus the sole reference for the bootleg. The line of reference is part of a bigger paragraph with credits, translated into three languages. Here all artists, and Seth Siegelaub in particular, are thanked for their participation and cooperation. Below the word of thanks, credit is given to Maria de Sande for typesetting the catalogue and to Antoine Lefebvre and Raphaëlle Lacord who worked on the French translations of the texts. It is interesting to see that Pichler collaborated with a typesetter for this catalogue. Until then, I had the impression that Michalis Pichler avoided any interference by designers in his book productions, but in this case he entrusted the typesetting of the catalogue to someone else. The credits end with the notification that a PDF of the book is available at www.stichtingegress.net (site discontinued) or www.primaryinformation.org.

The two books from *Greatest Hits* are heavily inspired by, and made after, but never an exact copy of the original. I cannot help but find Pichler's way of appropriating historical artists' books a bit dispassionate and phlegmatic, in terms of both the conceptual intentions and the technical production of the books.

Eric Doeringer also operates on behalf of a self-launched publishing house. The imprint, named Copycat Publishing, produces mainly "recreations of classic artists' books", which are not to be compared with the original or seen as facsimiles or reprints, as noted on the publisher's webshop. It is specified that all books contain "new content inspired by the earlier books".⁶⁹ Doeringer calls his appropriations of historical artists' books "bootlegs". Born in Cambridge, Massachusetts, and working and living in Brooklyn, he started to gain recognition with his bootleg series of copies of famous artists' paintings, which he sold outside art fairs and on the streets of the Chelsea art district in New York. Doeringer states about his activity dating from 2001: "My Bootleg series was inspired by the guys selling fake Louis Vuitton handbags and Rolex watches on Canal Street. I figured that since contemporary art was another luxury good/status symbol, why not sell cheap knock-offs of Damien Hirst and Richard Prince?"⁷⁰ When Doeringer was asked about his criteria for which artists to bootleg, he responded: "I choose artists whose work I think will sell. My selection is based on the art market, not my own preferences. It's all the 'art stars'. The artists also have to have iconic styles that can be reproduced quickly and easily."⁷¹ He provides

no intellectual discourse about the greatness of the artists he copies, but gives an utterly clear and honest answer about lucrative sales opportunities resulting in the choice to copy established artists such as Keith Haring, Gilbert and George, and Andy Warhol. A bit later in his career, from 2009 onwards, when Doeringer started to show an interest in bootlegging classical artists' books, the necessity to reference well-known artists was still present but the economic strategy managed throughout the Bootleg series quietly moved to the background and was no longer the artist's primary concern. About his artist's book collection Doeringer states: "I don't see these pieces as bootlegs, per se. The Bootlegs were about the art market and the artist as brand, my new work is more about the relationship between the original and the copy. The Bootlegs were low-quality copies, whereas my new pieces mimic the 'look' of the originals as closely as possible while simultaneously drawing attention to their differences."⁷² The Bootleg series gave Doeringer the necessary publicity and recognition. He subsequently focused on bootlegging artists' books, in particularly selected books by Ed Ruscha and Sol LeWitt as a reference. So far, he has copied four titles by Ruscha and three by LeWitt. One of his first bootlegs after Ed Ruscha was *Some Los Angeles Apartments* from 1965 (fig. 61–65), published by Doeringer in 2009 (fig. 66–70). *Some Los Angeles Apartments* featured apartment buildings throughout Los Angeles photographed by Ruscha in the artless way of ordinary real estate brochures. For his bootleg, Doeringer revisited all the locations from Ruscha's book and took photos of the same apartments from similar vantage points, only forty years later. The result is a vivid

update of the apartments that figured in Ruscha's book. Most of the buildings have remained visually unchanged but a few have been demolished and replaced by new buildings. Doeringer documented this new architecture as if the previous structures were still standing, staying loyal to the photographic angles Ruscha used forty years earlier. Street names are placed as captions under the photos as in the original. The two versions are identical in size, 140 × 180 mm, with a total of forty-eight pages.

The book does not open that easily because the booklets are glued rather than sewn, as in Ruscha's version. The perfect binding method and relatively thick cover paper do not allow the pages to flip in a smooth and natural way. The original also had a dust jacket—one similar to that of *Twentysix Gasoline Stations*—which is absent from Doeringer's version. The paper used in the original is a bit thicker as well. When one looks closely at the texts printed in Doeringer's book, it is curious that they are all rasterised, even the title on the cover. There are a few possible explanations for this but it is difficult to grasp what exactly happened. Texts were possibly typeset in a dark grey and therefore automatically rasterised for the print process. Doeringer could have done the layout of his book in Photoshop, which is unimaginable, but would explain the rasterised texts, as Photoshop is not a vector-based software. Another possibility is a mixture of techniques where the street names are scanned—and thereby rasterised—and Doeringer's images of the apartments are placed in the layout on top of those scans. It is at least unlikely that Doeringer scanned all texts, because

he typeset new additions to his book, such as the title page and the copyright attribution. The rasterised outcome of the texts is more likely due to the printing process, and thus out of the direct control of the artist. The images are of poor quality as well. They look slightly flat and greyish and lack contrast. The white margins around the images vary constantly, which suggests an error committed during the binding process. Ruscha's version, on the other hand, is very well printed and has a better density than Doeringer's book. It is clear that today's print-on-demand techniques have opened doors, but quality is not automatically guaranteed and still depends on the expertise of the printer.

The book contains a note allocating copyright to Doeringer himself. He says about this act: "My main reason for placing the copyright in the publication was to replicate Ruscha's original books as faithfully as possible and they included a copyright within the text's composition."⁷³ The addition of his own copyright is as much an act of appropriation as being faithful to Ruscha's original. Only the cover and title could be considered as an infringement of Ruscha's copyright, for the rest of the book consists of new material shot by Doeringer and belonging to him only.⁷⁴ It is therefore a strange justification by Doeringer, while he could simply have said that he is the rightful owner of this version of *Some Los Angeles Apartments*. Still, the copyright question is a persistent one when parts of the referenced work are identical in the new version.

Regarding his bootleg of Sol LeWitt's *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* (fig. 76–80),

Doeringer made a very clever intervention to avoid copying the exact drawings from the original (fig. 71–75). LeWitt’s work consists of line drawings of all possible combinations of arcs, circles, and grids. These combinations take into account both the type of line (arc, circle, grid) and different points on the page from which an arc can derive (the four corners, and the four midpoints of the sides).⁷⁵ Doeringer changed the original size of the book and therewith the interaction of the lines in the drawings. He explains: “Because my book is slightly smaller than LeWitt’s (7.5” square vs. 8”), the arcs, circles, and grids intersect in different places. Thus although they might appear identical, my drawing of ‘Arcs from one corner and two opposite sides’ is completely different than the one in the original book.”⁷⁶ One may ask what may be of interest in this change is, beside making forms that are technically different from LeWitt’s. When browsing through both books one does not notice the difference immediately. I discovered the difference through Doeringer’s website, otherwise I might have overlooked it. In contrast to *Some Los Angeles Apartments, Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* is an extremely well made bootleg after Sol LeWitt’s eponymous book from 1972. It is 208 pages long and feels comfortable and flexible at first glance. For the interior, the artist used a paperback paper with little bulk of around 90 g/m², which makes the book bend easily. Flipping through is a real pleasure for a bibliophile. The cover is printed on a flexible gloss cardboard of about 200 g/m². It might have a UV spot varnish on the outside, but the inside of the cover has been left untreated. This creates a smooth transition to the natural interior paper.

The cover of the bootleg is much more appealing than its predecessor because of the paper and intensity of the ink. The high-contrast cover catches the eye.

Other differences between the original and the bootleg are of a linguistic nature. On the spine, the name Sol LeWitt is replaced with that of Eric Doeringer, and on the title page the preamble has been changed from "Sol LeWitt" to "Eric Doeringer". Added as well is "After Sol LeWitt", a direct reference to the original. The publisher's credit has been changed from "Kunsthalle Bern © Paul Bianchini, 1972" to "Copycat Publications, New York, 2011". On the following page there's an imprint noting Eric Doeringer as the copyright holder and prohibiting anyone from reproducing any part of the book without the written permission of the artist. It also gives more information on the manufacturer of the book and gives the artist's website as a reference point. The book follows the original layout very strictly. The chapter pages remain unchanged and the illustrations carry the same captions as before. The illustrations are not scans of the original book but seem to have been digitally redrawn. The lines are sharp and do not show any characteristics of scanned illustrations, such as noise or raster dots.

Although the final results vary greatly, the two bootlegs by Eric Doeringer show a similar approach to appropriation. At first the books seem to be exact copies of their predecessors, but the more you dive into them, the more Doeringer's touch becomes visible. An obvious appropriation method practised by Doeringer is the substitution or manipulation of content from the original artist's book throughout the entire

structure of the bootleg. With the slightest changes, as visible in *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations*, Doeringer substitutes a layer of information of his own to one from the initial book. The covers of his bootlegs faithfully embrace the original works, and turn Doeringer's books into ambiguous objects between bootlegs and facsimiles. To quote Mark Rawlinson on a strategy of appropriation common in bootlegs: "Many books riff on Ruscha's use of language and the titles of his photo books, some through literal replication or through inversion of the original title, others adopt the title as a sort of template, ignoring specific phrases or words and borrowing instead the metric rhythm of the title."⁷⁷ The title is therefore a very important anchor for the appropriation of an iconic predecessor. The new title should have a link to the original title, as examples from *Various Small Books* show. The title of the bootleg showcases a linguistic interpretation, an exact copy, or a different phrase using the original metric rhythm. In applying this method, the bootleg is assured a certain visibility and recognition in the legacy of that particular artist's book. The connection to the original is easily made. This clarifies in part why all the books reviewed here stick closely to or completely adapt the original title and cover of their predecessor. Only once you enter the bootlegs do they start to take an identity of their own.

In terms of book production, artists from the 1960s and 1970s practised the production, printing, and distribution of their books as an integral part of the book concept. The

professional field of book making was differently fragmented. Printers and publishers were perfectly capable of assisting in the design process and providing the layout of a book, a task that is today normally given to a graphic designer. Jan Dibbets talks about his relation to his publisher, Seth Siegelaub, while working on *Robin Redbreast's Territory/ Sculpture 1969* in 1969: "I told Seth about it. He immediately was very enthusiastic and after I delivered him all the material, he took care of everything. I only worked with Seth."⁷⁸ That Dibbets gave Siegelaub his material to produce a well-printed book is a sign of trust and a clear separation of tasks. Dibbets worked on the concept and Siegelaub—acting as typesetter and publisher—took care of assembling, printing, and distributing the book.

This largely contradicts the working methods of Eric Doeringer and Michalis Pichler, who both work more solitarily on their bootleg projects. Nowhere in Doeringer's publications is there a reference or credit suggesting collaboration. Pichler credited the typesetting and translation for *July, August, September 2012 / Juillet, Août, Septembre 2012 / Juli, August, September 2012*, but worked alone on *Twentysix Gasoline Stations*. Furthermore, the term "typesetting" is a rather antiquated description for "graphic design" or "layout". It essentially includes placing typography on a page, and, in the case of *July, August, September 2012 / Juillet, Août, Septembre 2012 / Juli, August, September 2012*, the layout was already defined by the original. To "typeset" is a technical definition that does not include any of the conceptual work that takes place in defining the layout and concept of a book. It is therefore a collaboration with a very

limited amount of creative influence. When analysing both artists' methods of appropriation, it seems they accept little interference in the production of their bootlegs. This raises the question of whether working alone is the ultimate method of appropriation for an artist. At least it corresponds with the initial working method embraced by artists from the 1960s and 1970s.

The bootlegs of Michalis Pichler and Eric Doeringer show similarities in their methods of appropriation, but they are very different when it comes to their marketing strategies. Pichler states in the second point of his "Statements on Appropriation": "Maybe the belief that an appropriation is always a conscious strategic decision made by an author is just as naive as believing in an 'original' author in the first place."⁷⁹ While Pichler claims not to have any particular strategy when publishing bootlegs, for Doeringer, having a strategic plan was entangled with his motivation for the bootleg painting series preceding his artist's books: "I painted small copies of paintings by all the art stars and hawked them outside of art fairs and Chelsea galleries for a fraction of the price charged by 'legitimate' dealers."⁸⁰ Doeringer is very open about the economic interest of his work. Pichler does not openly pursue sales numbers, but the name of his website — www.buypichler.com — reveals a part of the understandable wish to sell books after all.

Propelled by economic motives, Doeringer decided to produce some of his bootlegs in open editions, meaning the book is available as long as there is demand. Each copy is

individually produced on demand and has the same production costs, in contrast to more conventional offset printing, where bigger print runs reduce the cost per copy but a total number of copies must be determined before going to print. In essence, an “open edition” is a clever way of not ending up with huge stocks and keeping books available at all times. Doeringer’s *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* is his first book published in an open edition. Although there are many benefits to print-on-demand, there is a downside for Doeringer as a critical publisher: “I would like to publish more books on demand, but the problem for me is that most of the Print On Demand companies offer a limited number of book sizes, and I’m usually trying to match an existing book and need specific dimensions.”⁸¹

Where the production of facsimile artists’ books already attacks the much-discussed problem of the scarcity of key artists’ books—a specifically attractive commodity for antiquarians and book collectors—the introduction of print-on-demand does this even more, and is a blessing for the democratisation of contemporary artists’ books and re-enactments in particular.

Towards a future generation of re-enacted artists' books

Throughout the analyses, different discourses in favour of re-enacted artists' books were investigated. The facsimile productions by Zédélé and The Everyday Press show a very accurate and precise approach that stays as loyal to the original as possible, while the bootlegs produced by the artists Michalis Pichler and Eric Doeringer show precise alterations to the structure of the original books. The latter is a method of appropriation — bootlegging — where the artist's own reflections are applied to a context defined beforehand, preserving several key elements of the original and modifying others. It seems difficult for the artist simply to reproduce the original identically. There appear to be personal added elements necessary to define a bootleg as a new artistic statement. As the reviewed examples showed, artists tweak, change, interpret, differentiate, and modify the selected sources eventually to aim for authorship over their work, especially when bootlegging a historical artist's book. Artists, more than publishers, try to leave a trace in the legacy of a specific bootlegged artist's book. The argument and search for authorship as a method of appropriation seem to predominate among artists over any possible economical interest for the new work. Even Eric Doeringer, who started bootlegging famous artists' paintings out of economic interest before turning to bootlegging artists' books, states that

the relationship between the original and the copy is of more interest to him than the money he could earn.⁸²

A secondary underlying human argument among artists is the admiration for a particular artist and his or her body of work. In the work of Pichler and Doeringer, admiration shines through here and there as well. Doeringer is very honest about this aspect of bootlegging: “My ‘Ruscha’ books are certainly fanboy pieces. Going out to LA and visiting all of the locations in his books was like making a pilgrimage.”⁸³ It can be assumed that Michalis Pichler had Ruscha’s trip in mind when driving down the highways of Germany in search of petrol stations. In Pichler’s bootleg *July, August, September 2012 / Juillet, Août, Septembre 2012 / Juli, August, September 2012*, a certain recognition and admiration for Seth Siegelau is perceptible as well. For this reason, making a bootleg is an attractive way of showing acknowledgement for a fellow artist from an earlier period, and ensures the “idol” has a presence in the here and now.

The most eminent argument drawn from the publisher’s discourse is the urge to make available again historical material that for too long has been unattainable. The interest here is the educational pertinence of reprinting rare artists’ books. The present generation of artists and designers recently discovered the medium and are eager to learn about its evolution in the second half of the twentieth century. It is difficult to understand the massive enthusiasm for artists’ books presented at book fairs without knowing the roots of these objects. One even finds some frustration bubbling up when encountering iconic artists’ books online in reviews

and behind showcases, where it is impossible physically to flip through these titles. The best thing publishers achieve when they print historical facsimile artists' books from the 1960s and 1970s is paving a foundation for contemporary and future generations of artists. The excessive number of books generates the impression that artists too often and easily seize the book for artistic expression. A reintroduction of some founding examples could recontextualise the initial artistic intentions of artists' books from the 1960s and 1970s in today's art scene and be a support for young artists. Feeding this curiosity is therefore elementary. That Éditions Zédélé and The Everyday Press do not focus on the same range of titles is nourishing and shows the wide spectrum of possibilities. These publishers ensure good books remain available and that the selection of titles is not restricted to only the most popular. Either by responding to a defined collection (Zédélé), or by fitting in for reasons revised at each occasion (The Everyday Press), the choice of particular facsimile titles is consciously made and depends on the available permission of an artist, an encounter with a rare book, meeting a collaborator with similar intentions, or being invited to publish a facsimile in the frame of a specific event. Furthermore, the selection of titles is issued as part of the publisher's total body of work, each one becoming part of the global artist's book legacy as an entity of its own, covering a certain place and time.

The economic arguments seem secondary to the arguments for reinserting historical content. Zédélé's website is well structured, allowing visitors to add books to a shopping basket and purchase them, and their prices are very

reasonable. The website of The Everyday Press, on the other hand, consists of a slideshow of projects, but additional purchase information or a webshop is completely absent. The only way to buy their titles is via the website of Anagram Books or at the art book fairs that Arnaud Desjardin occasionally attends. It is possible that both publishers finance their editorial activities through grants in addition to the sales revenue from books, but nowhere is any information found regarding their business models.

Reprinting historical material automatically raises questions about copyright and authorship. Publishers and artists are diametrically opposed in arguments of authorship. The reviewed books by both publishers remain very loyal to the material they reissue and cautious when it comes to interfering and appropriating original structures, while books by artists transform or modify the original content, most often in a respectful way. Of the status of appropriation, Doeringer says: “Although appropriation is fairly accepted in the art world, its legality is nebulous. Legally, you can appropriate if you ‘transform’ the original material sufficiently, but there is no standard for what the minimum transformation might be.”⁸⁴ Appropriation is thus a delicate activity, even if it is widely accepted by the art world. It is not so much a question of whether an appropriation of an artist’s book by a contemporary artist will be accepted—this seems part of the game—but in what manner the artist adds something constructive to the legacy of a particular iconic artist’s book. A violation of copyright in the framework of the artist’s book is somehow in relation to a non-respectful use of the original

content. I see copyright in the realm of artists' books as an enclosed and unwritten set of rules that influence and guide the practice of appropriation. These subjective and intuitive rules, codified by the College Art Association under the name "Fair Use: Code of Best Practices in Fair Use in the Visual Arts",⁸⁵ should be correctly and respectfully depicted by artists when re-enacting historical artists' books. And because regulations are blurry or left to interpretation, it is up to the artistic community to define and state whether a particular re-enacted artist's book has been made in a respectful manner. It will be interesting to see who will step up in the near future to declare the difference between a bad copy and a respectful bootleg, and whether it will be accompanied by any set of written rules for future re-enactments.

An integral aspect when appropriating an artist's book published earlier seems to be the preservation of the original cover. All the books reviewed here demonstrated a great respect for the original book. The first signs of appropriation appeared when artists used linguistic interpretations or the original metric rhythm for the covers of their facsimiles. By re-working the original cover, a bootleg is assured a certain visibility and recognition as part of the legacy of that particular book. The cover is the ultimate reference and will be judged or recognised in the first place. It is therefore vital for a bootleg to have a strong visual link to the cover of its predecessor.

When we look at production methods and the materials used, it is difficult to trace a line of similarities between all the books. Each actor's preferences are noticeable, as is

the variety in printing techniques; offset printing, digital printing, and more manual techniques such as laser and Riso printing are most common. Zédélé uses offset printing for their Reprint Collection, and Eric Doeringer mainly uses print-on-demand technology. Large print-runs are usually offset printed. The general standard is high. Of the books reviewed, only those produced by Michalis Pichler leave some questions over the quality of the printing process used.

The covers of contemporary re-enacted artists' books are in general more contrasted than those of their predecessors, a remarkable evolution in the outer appearance, due to a combination of improved printing techniques, inks, and types of paper, or a simple preference of the artist for contrasting cover images. Most books reviewed here are perfect bound—booklets are either sewn or glued—a habit likely inherited from the 1960s and 1970s. The perfect binding technique makes the book flexible and it is a cheap and modest way to assemble a book. Retypesetting is often preferred over scanning when it comes to the reproduction of texts. This reproduction method entails a huge amount of work but guarantees good legibility, which is definitely beneficial to the final result.

All these parameters belong to the toolbox of the graphic designer. But his or her position in the production of facsimile artists' books is minimal or absent. There seems to be an occasional demand for a graphic designer in the role of typesetter, which is an important task of a highly technical nature. When working together on a re-enactment with an artist or publisher, a graphic designer is condemned to

the supporting role of typesetting after an original, which is ultimately a rather monotonous activity. If the graphic designer is restricted to the production process of a facsimile or bootleg, he or she likely occupies the role of superintendent, checker, overseer, or surveyor. As Alex Gifreu, designer and initiator of Cru Editions, notes about this restrained role of the graphic designer in artists' publications, "In the publication of the artist, the artist must take the lead as she has the most specific role. The role of the designer is to place all the skills acquired in the service of the artist. To seek out the optimum solution for the reproduction of their work, be it in the selection of papers, systems of printing, or the format."⁸⁶ There is little reason for the graphic designer to think he or she could contribute much on a conceptual level when working for an artist. Gifreu continues: "it [the design] has to stay on a second plane, to comply with premises that can be optimum legibility, order, composition but never, never be over and above the work of the artist."⁸⁷ When enrolling in a team with an artist and publisher, conceptual tasks are not up for grabs, but the graphic designer is very capable of giving his or her view on editorial choices. A critical graphical eye could push the production limits of facsimile artists' books further, and keep the discussion for appropriation vivid from a design point of view. In this way, the role of the graphic designer could expand from technical specialist to critic of the artist's book spectrum. And when the designer or typesetter has a personal interest in the subject matter, which is the case for Ian Whittlesea in *The Foundations of Judo*, the interest in participating rises significantly too.

Few artists' books are the result of a single person's labour,⁸⁸ but it seems that Eric Doeringer and Michalis Pichler make a conscious choice to produce books by themselves, at least until the book goes to the printer. Working alone offers artists maximum autonomy and avoids possible disagreements about design choices. It also saves production costs in the form of salary. On the other hand, is a graphic designer a collaborator to be mistrusted? Or are arguments against including a designer historically rooted? When analysing the rise of artists' books in the 1960s it is clear that they started out ruled by artists alone. Artists in the 1960s did not embrace the book and reclaim their autonomy from institutions only subsequently to share the captured ground with graphic designers.

If a graphic designer wants to merge completely into the production of re-enacted artists' books, he or she could propose such a work personally. It is common for graphic designers to work on self-initiated editorial projects, but the question is whether the designer is interested in re-enactment and whether such books can be called artists' books. Besides, I wonder whether it is of interest to graphic designers to stick the label "artist's book" on their editorial projects. As long as graphic designers are able to carry out editorial projects autonomously, I sense less interest and potential for them in the realm of artists' books, and re-enactments in particular. This also raises the question of whether classifying an independent book project by a designer is actually necessary. Alex Gifreu makes a very clear and bold statement on the matter:

The artist's book doesn't exist. If you look in the dictionary, the definition of a book is a collection of sheets joined with a cover. Whereas, I'd ask you the question: what is art? It's clear that since Duchamp anything is art; and since Beuys anybody is an artist. It is impossible to define what an artist's book is when we can't define who is or isn't an artist or what is or isn't art. More than an artist's book I like to talk about publications conceived as pieces of work. In the sense, the work doesn't exist in any physical format other than a publication.⁸⁹

It is difficult to agree that the artist's book does not exist, but in my independent graphic design practice I do exactly what Gifreu formulates — I create publications as pieces of work. I communicate socially relevant information in a comprehensible way through the book format, which is the case for many artists' books as well (*Some Los Angeles Apartments* and *The Fox* are of significant social relevance for example). I regularly encounter the question of whether I position myself as an artist and label my books as such, but I refuse to call them "artists' books" and also do not feel comfortable with the title "artist". When I'm asked to identify my autonomous book projects, I prefer to call them pieces of visual research. And, once again, when it comes to re-enacted artists' books, there is little interest of a conceptual nature for a graphic designer.

Although *Twentysix Gasoline Stations* by Ed Ruscha is probably the most appropriated artist's book, it is remarkable that it remains unavailable as a widely distributed facsimile. This raises questions over the selection criteria of artists and publishers. What titles should definitely exist as facsimiles?

What titles are suitable for appropriation? Who makes the selection? And what conditions do future facsimiles have to meet? Is it the task of publishers and artists alone to produce facsimile artists' books? Will institutions in the future, like libraries and arts councils, define dissemination programmes for artists' books and support the publication of re-enacted artists' books? The institutionalisation of the object goes against the initial principles of artists' books from the 1960s and 1970s; nevertheless, today, with a growing number of books and inexpensive production methods such as print-on-demand, the facsimile justifies its pertinence in the realm of the artist's book. It will gain further value over time, questioning the remaining scarcity of books in this medium. Facsimiles will expand both the legacy and the future of artists' books by defining new milestones for specific iconic titles and the medium as a whole. In doing so, the zeitgeist becomes a tool and argument for new appropriations that operate as utterly important educative blueprints for printing techniques, materials, and the editorial choices of publishers and artists over time.

Introduction

- 1 Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre* (Chatou: La Transparence, 2010), p. 31.
- 2 Lucy Lippard, "The Artist's Book Goes Public," in *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, ed. by Joan Lyons (Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, 1985), pp. 45–8.
- 3 Ibid.
- 4 "Artist's Book," Wikipedia, accessed September 1, 2014, http://en.wikipedia.org/wiki/Artist's_book#Conceptual_art.
- 5 Lippard, "The Artist's Book Goes Public."
- 6 Ulises Carrión, "Bookworks Revisited" (1979), in *Book* (Birmingham: Eastside Projects, 2010).
- 7 Arnaud Desjardin, "Arnaud Desjardin, Artist in Residence, November 19, 2013," lecture available on Vimeo, <http://vimeo.com/84918298>.
- 8 "Twentysix Gasoline Stations," Wikipedia, accessed April 10, 2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Twentysix_Gasoline_Stations.
- 9 "Ed Ruscha. Royal Road Test 1967," *Bookride*, November 9, 2007, <http://www.bookride.com/2007/11/ed-ruscha-royal-road-test-1967.html>.
- 10 Brogowski, *Éditer l'art.*, p. 31.
- 11 Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, ed. by Alexandra Schwartz (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), p. 217.
- 12 "The Reprint Collection," Collection Reprint website, accessed October 24, 2019, <http://www.lapetitelibrairie.net/zedele/reprint/accueil.html>.
- 13 Ibid.
- 14 Michael Bracewell, "Editions of You," *Frieze*, August 1, 2008, <https://frieze.com/article/editions-you>.
- 15 "History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary Art," accessed January 24, 2017, http://www.kw-berlin.de/kw/en/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91.
- 16 Robert Blackson, "Once More . . . With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture," *Art Journal*, p. 29, http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf.
- 17 Sven Lütticken, "An Arena in Which to Reenact," in *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, ed. by Sven Lütticken (Rotterdam: Witte de With, 2005), p. 39.
- 18 For example: *A Little Bit of History Repeated*, Kunst-Werke, Berlin (2001); *Experience, Memory, Reenactment*, Piet Zwart Institute, Rotterdam (2004); *Life, Once More*, Witte de With, Rotterdam (2005); *A Historic Occasion: Artists Making History*, Mass MOCA, North Adams (2006); *Now Again the Past: Rewind, Replay, Resound*, Hallwalls @ Carnegie Art Center, Buffalo (2006); *Seven Easy Pieces*, Marina Abramovic, Guggenheim Museum, New York (2005); *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary Art*, Kunst-Werke, Berlin (2007–8); *Reality Check*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, (2009); *Embracing the FARB: Modes of Reenactment*, Glass Curtain Gallery, Chicago, (2012); *When Attitudes Become Form*, Prada Foundation, Venice, (2013); *RE:Renovation, Rebirth, and the Art of Reenactment*, Walker Art Center, Minneapolis, (2016).
- 19 An overview of reprints is nicely exhibited in the book *Various Small Books*, where more than ninety re-enactments after books by Ed Ruscha are assembled,

- which were mostly published between 2000 and 2011. *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, ed. by Jeff Brouws, Wendy Burton, and Hermann Zschiegner (Cambridge, MA: MIT Press, 2013).
- 20 Blackson, "Once More . . . With Feeling,"
- 21 Lütticken, "An Arena in Which to Reenact," p. 57.
- 22 "Facsimile," Wikipedia, accessed November 7, 2016, <https://en.wikipedia.org/wiki/Facsimile>.
- 23 Rawlinson, "'Like Trading Dust for Oranges': Ed Ruscha and Things of Interest," in *Various Small Books*, ed. by Brouws, Burton, and Zschiegner, p. 24.
- 24 "Bootleg," Wiktionary, accessed November 7, 2016, <https://en.wiktionary.org/wiki/bootleg>.
- 25 "Bootleg," Oxford Dictionaries, accessed November 7, 2016, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/bootleg>.
- 26 "Bootleg," *This is Tomorrow*, September 11, 2012, <http://thisistomorrow.info/articles/bootleg>.
- 27 Mark Rawlinson, "'Like Trading Dust for Oranges'", p. 9.
- 28 For example, in Jan Dibbets's *Robin Redbreast's Territory*, published by Zédélé, one reads on page 4: "Tous droits réservés, Jan Dibbets et Zédélé éditions," while *The Foundations of Judo* by The Everyday Press refers to the original rights: "All texts and images ©Yves Klein Archives & Yves Amu Klein, 2009."
- 29 "Copyright," Dictionary.com, accessed November 7, 2016, <http://www.dictionary.com/browse/copyright?s=t>.
- 30 "Fair Use: Code of Best Practices in Fair Use in the Visual Arts," College Art Association, accessed January 13, 2017, <http://www.collegeart.org/fair-use/best-practices#MakingArt>.
- 31 Ibid.
- 32 Ashley McNelis, "Clive Phillipot by Ashley McNelis: Expanding the Medium of Artists' Books," *Bomb: Artists in Conversation*, January 14, 2015, <http://bombmagazine.org/article/2000024/clive-phillpot>.
- 33 Jérôme Dupeyrat, "Zédélé, collection 'Reprint'," March 1, 2013, <http://www.t-o-m-b-o-l-o.eu/flux/zede-collection-reprint/>, my own translation.
- 34 Bracewell, "Editions of You."
- 35 Ben Mauk, "No Sale," *Paris Review*, January 5, 2015, <http://www.theparisreview.org/blog/2015/01/05/no-sale/>.
- 36 Madeline Weisburg, "Artbook Interview with MoMA Librarian David Senior on Artists' Books," *Artbook*, June 10, 2013, <http://www.artbook.com/david-senior-artists-books-at-the-moma-library.html>.
- 37 Cory Reynolds, "Street Talk with Ed Ruscha: An Interview with Michael Auping," *Artbook*, December 4, 2011, <http://www.artbook.com/blog-excerpt-ed-ruscha-road-tested.html>.

Publishers who produce facsimile artists' books

- 38 Collection Reprint website.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.
- 41 "Arnaud Desjardin, Artist in Residence," lecture on Vimeo.
- 42 "The Everyday Press," accessed January 24, 2015, <http://www.anagrambooks.com/publishers/the-everyday-press>.
- 43 "Lawrence Weiner: *Green as Well as Blue as Well as Red*," Collection Reprint, accessed September 1, 2014, <http://www.editions-zedele.net/reprint/green-as-well.html>.
- 44 Dupeyrat, "Zédélé, collection 'Reprint'."
- 45 "Jan Dibbets: *Domaine d'un rouge-gorge/Robin Redbreast's Territory*," Collection

- Reprint, accessed September 1, 2014, http://www.editions-zedele.net/reprint/robin-rebreasts-territory-sculpture_jan-dibbets.html.
- 46 “Yves Klein (1928–1962),” Yves Klein Archives, accessed March 1, 2015, http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html.
- 47 Ibid.
- 48 Yves Klein, *The Foundations of Judo* (London: The Everyday Press, 2009), p. 208.
- 49 “*The Foundations of Judo*,” on Ian Whittlesea’s website, accessed February 1, 2015, http://www.ianwhittlesea.net/works_pages/wks_klein/wks_klein1.html.
- 50 Klein, *The Foundations of Judo*, p. 208.
- 51 Ibid.
- 52 Gwen Allen, *Artists’ Magazines: An Alternative Space for Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015).
- 53 Ibid.
- 54 Eugenia Bell and Emily King, “Collected Writings,” *Frieze*, August 1, 2006, <https://frieze.com/article/collected-writings>.
- 55 Ibid.
- 56 Sarah Davidson and Arnaud Desjardin, “Q&A: Arnaud Desjardin, The Everyday Press (London),” Project Space, November 7, 2013, <http://projectspace.ca/abrr-artists-books-research-residency-arnaud-desjardin/>.
- 57 Ibid.
- 58 Clive Phillpot, *Booktrek: Selected Essays on Artists’ Books since 1972* (Zurich: JRP Ringier, 2013), p. 83.
- 59 Collection Reprint, accessed November 11, 2016, <http://www.editions-zedele.net/reprint/accueil.html>.
- 60 Ibid.
- 61 “Booktrek,” *Artbook*, <http://www.artbook.com/9783037642078.html>.
- 62 “Arnaud Desjardin, Artist in Residence,” lecture on Vimeo.
- Artists bootlegging artists’ books**
- 63 Brouws, Burton and Zschiegner, *Various Small Books*, pp. 284–7.
- 64 “Appropriation,” MoMA Learning, accessed January 12, 2015, http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation.
- 65 Michalis Pichler, “Statements on Appropriation (2009),” UbuWeb, http://www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html.
- 66 Ibid.
- 67 Maria White, “Edward Ruscha, ‘Twenty-six Gasoline Stations’ 1963,” Tate, accessed January 10, 2015, <http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twenty-six-gasoline-stations-1963>.
- 68 Lorenzo Benedetti, “Seth Siegelau,” *Artplaces*, June 17, 2013, <http://www.artplaces.org/2013/06/seth-siegelau/>.
- 69 Eric Doeringer/Copycat Publications, accessed March 10, 2015, <http://www.ericdoeringer.com/Order.html>.
- 70 Mishka Henner, “Pirates, Cowboys and Bootleggers: Mishka Henner in Conversation with Eric Doeringer,” <http://abcoop.tumblr.com/TEXT#Pirates,CowboysandBootleggers>.
- 71 Ibid.
- 72 Ibid.
- 73 Otino Corsano, “Quick Draw Artist Interview #28: Eric Doeringer,” *Artpost*, <http://artpost-oc.blogspot.ch/2013/06/quick-draw-artist-interview-28-eric.html>.
- 74 Henner, “Pirates, Cowboys and Bootleggers.”
- 75 “Sol LeWitt: Arcs, circles & grids,” Artists’ Books and Multiples blog, February 22, 2012, <http://artistsbooks-andmultiples.blogspot.ch/2012/02/sol-lewitt-arcs-circles-and-grids.html>.

- 76 Eric Doeringer, "Arcs, circles & grids (after Sol LeWitt)," accessed February 1, 2015, <http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/LeWitt/LeWitt-ACGBook.html>.
- 77 Rawlinson, "Like Trading Dust for Oranges," p. 9.
- 78 Insert in *Robin Redbreast's Territory/ Sculpture 1969* (Brest: Éditions Zédélé, 2014).
- 79 Pichler, "Statements on Appropriation (2009)."
- 80 Henner, "Pirates, Cowboys and Bootleggers."
- 81 Ibid.

Towards a future generation of facsimile artists' books

- 82 Henner, "Pirates, Cowboys and Bootleggers."
- 83 Ibid.
- 84 Ibid.
- 85 "Fair Use: Code of Best Practices," College Art Association.
- 86 Cecilia Martin, "Conversing Online with Alex Gifreu," April 4, 2016, <http://a-desk.org/highlights/Conversing-online-with-Alex-Gifreu.html>.
- 87 Ibid.
- 88 Phillipot, *Booktrek*, pp. 77–9.
- 89 Martín, "Conversing Online with Alex Gifreu."

Copy, Tweak, Paste

Modes d'appropriation
dans le *reenactment* de
livres d'artistes

Introduction

Depuis la fin des années 1960, le livre a largement intégré la palette des pratiques artistiques. Le livre d'artiste est ainsi devenu une nouvelle forme d'expression usant du livre comme support d'une œuvre d'art.¹ Le livre d'artiste est une œuvre d'art à part entière, conçue spécialement pour ce format, et il est souvent publié directement par l'artiste qui en est l'auteur-e.² Ce type de livre contient ce qu'un-e artiste souhaite transmettre à un lectorat ; il peut s'agir de textes, de croquis ou de photographies, et ces éléments peuvent être articulés les uns aux autres ou constituer des parties distinctes du livre. Le livre d'artiste est une sorte d'exposition portative, à ceci près qu'il ne reflète pas le point de vue d'un-e commissaire. Le livre permet donc à l'artiste d'exprimer des pensées toutes personnelles, sans courir le risque d'une déformation par la critique ou par quelque autre intermédiaire.³

Les livres de Ed Ruscha *Twentysix Gasoline Stations* [Vingt-six stations-service] (1963) puis *Various Small Fires* [Divers petits feux] (1964) et *Some Los Angeles Apartments* [Quelques appartements à Los Angeles] (1965) ont eu une influence prédominante sur l'élaboration de la notion de livre d'artiste à la fin des années 1960. Les livres de Ruscha ont marqué un tournant décisif, tout à la fois prémices et consécration du livre en tant que médium artistique

légitime. Son œuvre, avec celles d'autres artistes dont Sol LeWitt, Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner et Dieter Roth, a donné le ton de ce qui allait constituer un nouveau mouvement : l'art conceptuel.⁴ Le monde de l'art a été très attentif aux livres d'artistes dès la fin des années 1960, époque à laquelle Seth Siegelaub s'est mis à faire des expositions indépendantes sous la forme d'un ensemble éclectique de livres. Dans ces catalogues pensés à la manière d'expositions collectives, chaque artiste se voyait assigner un certain nombre de pages, plutôt qu'un mur ou un certain nombre de mètres carrés.

Du point de vue de la conception graphique, le livre d'artiste est un drôle de dispositif. Ce type de livre conçu et mis en page par un-e artiste se fait le support d'une expression artistique libérée de toute contrainte. Si mon domaine d'expertise — la conception graphique de livres ayant trait aux idées artistiques — semble relever du graphisme, mon activité déborde en fait de ce cadre. Lorsqu'un livre sert de support d'expression artistique, l'intervention d'un-e graphiste peut ne plus sembler indispensable. Au-delà de la multiplicité des approches individuelles de la conception d'un livre, les méthodes de travail d'un-e artiste et celles d'un-e graphiste diffèrent profondément. Un-e graphiste travaillant sur commande collabore avec un-e client-e et doit répondre à un cahier des charges, tandis qu'un-e artiste peut créer une œuvre personnelle et laisser à d'autres le soin de la commercialisation et du marketing. Mais bien que l'œuvre d'un-e artiste ne reflète pas l'influence d'un-e client-e, elle dépend fortement des musées et des galeries qui se chargent

de l'exposer et de la vendre. Dans les années 1960 et 1970, ces attaches institutionnelles étaient perçues comme une entrave à la liberté des artistes, les incitant à explorer de nouveaux médiums. Les livres sont alors apparus aux artistes comme un moyen de quitter les sentiers tracés par les galeries et les musées, en produisant une œuvre libre de toute ingérence.⁵ Mais pour Ulises Carrión — artiste, auteur du livre *The New Art of Making Books* et propriétaire de la librairie Other Books and So à Amsterdam de 1975 à 1979 — il n'allait pas de soi que le livre d'artiste offre une garantie d'indépendance. Il déclarait dans un article intitulé « Bookworks Revisited » :

Si l'on considère la production objectale d'une œuvre d'art sous forme de livre, un exemplaire du livre ne constitue pas *le* livre. Le livre correspond à l'ensemble de l'édition ; c'est pourquoi il est absurde de dire qu'éditer ou posséder un livre (en tant qu'œuvre d'art) reviendrait moins cher que s'il s'agissait, disons, d'un tableau. ... Un malentendu similaire sous-tend une autre cause d'optimisme — l'idée que les livres permettraient aux artistes de se libérer de l'emprise des galeries et de la critique d'art. Je vous le demande : à quoi bon ? Si c'est pour tomber entre les griffes des éditeurs et de la critique littéraire ! Imaginons un monde sans œuvres d'art, une société utopique où les livres seraient le seul moyen pour un créateur de donner corps à son monde psychique et affectif. Imaginons maintenant que les créateurs de ce monde-là viennent à découvrir le domaine des arts visuels. On peut se figurer leur enthousiasme, la façon dont ils se diraient : c'en est fini de la critique littéraire, des intermédiaires entre notre œuvre et notre public, des maisons d'édition prestigieuses, des traductions, du classement des meilleures ventes de livres, des manuscrits, etc.⁶

L'opinion de Carrión a eu peu d'écho, la majorité des artistes ayant accueilli l'outil du livre avec enthousiasme, comme une promesse d'autonomie et d'indépendance artistique — par ailleurs, l'hypothèse qu'il avance pour étayer son propos est quelque peu fantaisiste ; mais il avait raison de prédire l'immixtion des éditeur·rice·s et des critiques dans le marché du livre d'artiste.

Au sujet de l'attrait du livre en tant que dispositif offrant une certaine liberté, Arnaud Desjardin, fondateur de la maison d'édition The Everyday Press, fait le constat suivant :

Il existe aujourd'hui un domaine étranger au livre. Jusqu'aux années 1960 environ, ce « hors-livre » n'existait pas. Le livre était une forme dominante jouissant d'un monopole sur la diffusion de la culture et des idées. Rien n'échappait au support imprimé. Toute nouvelle idée se devait d'être imprimée pour pouvoir circuler. ... Aujourd'hui le livre a quelque peu perdu son monopole. Je pense que la perte de ce monopole au cours des années 1960 a généré de grandes inquiétudes, car une organisation hiérarchique enracinée dans cette situation monopolistique s'est retrouvée menacée. Une approche fétichiste du livre en tant qu'objet accompagne les inquiétudes découlant de l'attachement à ce monopole.⁷

Les artistes des années 1960 auraient suscité l'inquiétude d'éditeur·rice·s et de graphistes, selon Desjardin, par leur refus de la division du travail qu'implique habituellement la production d'un livre. Ces inquiétudes liées à la fin du monopole des éditeur·rice·s ont été largement alimentées plus tard, dans les années 1990, par l'arrivée d'internet. Je suis donc amené à m'interroger — en tant que graphiste — sur le rôle qui peut aujourd'hui être le mien dans la production

de livres d'artistes. Je suis pleinement engagé dans la cause des livres d'artistes et tiens à saluer leur existence, et bien que ma pratique consiste surtout à produire des supports imprimés, je ne suis pas particulièrement nostalgique d'une époque révolue plus propice aux livres.

Avec le temps, des livres produits dans le cadre d'une pratique artistique, qui rassemblaient des écrits, des réflexions, et faisaient l'objet d'éditions à tirage restreint se vendant quelques dollars pièce (un exemplaire de *Twenty-six Gasoline Stations* de Ed Ruscha coûtait 3.50 dollars en 1963)⁸ sont parfois devenus des objets rares, réservés à une élite.⁹ Ruscha ne signait pas ses livres, et par conséquent son nom ne figurait pas en couverture.¹⁰ Il formulait ainsi ses intentions : « Mon but n'est pas de produire un livre luxueux en édition limitée, mais un article de série de premier ordre. »¹¹ Une première vague de livres spontanés et radicaux publiés dans les années 1960 et 1970 s'est vue transformée en pièces de collection très recherchées, dès lors que les collectionneurs et le marché de l'art ont pris conscience de son existence. Les éditions Zédélé soutiennent dans leur note d'intention que « quoique presque toujours animées par le désir de rendre l'art plus accessible en utilisant le support du livre comme moyen de création à part entière, beaucoup de ces publications ont en réalité peu circulé et sont maintenant devenues très rares, voire introuvables si ce n'est à des prix spéculatifs qui en contredisent l'intention initiale. »¹² Ce phénomène de raréfaction engendré par les galeries et les marchands d'art est en flagrante contradiction avec la raison d'être de ces livres d'artistes, un médium initialement envisagé comme

un moyen d'expression artistique autonome, indépendant, accessible et abordable.

Au cœur des débats sur la rareté de ces livres historiques, les rééditions et *reenactments* se multiplient. Depuis le début du XXI^e siècle et grâce au renouveau de l'auto-édition, les salons du livre d'artiste se sont multipliés et les techniques d'impression à la demande ont évolué au profit des artistes. Grâce aux nouvelles possibilités d'internet, ces conditions ont stimulé la production de livres d'artistes en général, et l'intérêt pour le *reenactment* en particulier. Puisque les livres d'artistes des années 1960 et 1970 pouvaient à l'origine être achetés à des prix raisonnables, Jérôme Dupeyrat se demande pourquoi ces ouvrages, « difficilement accessibles du fait de l'épuisement de leur tirage, ou atteignant parfois des prix exorbitants lorsque des exemplaires sont disponibles sur le second marché, ne sont-ils pas réédités ? Lorsqu'un roman ou un essai est épuisé, il est pourtant d'usage de le rendre de nouveau accessible si une demande existe. »¹³ La question est légitime d'un point de vue historique. On peut y ajouter cette remarque de l'écrivain Michael Bracewell : lorsqu'une réédition entraîne une révision ou un *reenactment*, « non seulement un livre ou un texte est remis à la disposition du public mais, et c'est tout aussi important, il intègre également ce que l'on pourrait désigner comme un processus de *reenactment* livresque : le fait de renouer avec l'histoire d'une œuvre afin que le processus de sa publication — son auteur·e, son contexte et sa filiation dans le monde de l'édition — fournisse au même titre que le texte lui-même la matière d'une nouvelle création artistique et un objet d'étude d'un pan d'histoire culturelle. »¹⁴

Le terme anglais *reenactment* désigne avant tout la reconstitution historique, c'est-à-dire la reproduction fidèle d'un événement d'envergure sociétale.¹⁵ Ce terme se rapporte donc surtout aux arts vivants et à la scène. Comme le remarque Robert Blackson, qui cite Sven Lütticken, le *reenactment* « peut entraîner des gestes artistiques qui... créent un espace — une scène — de représentations possibles jusqu'alors impensables. » Le *reenactment* est un véritable outil de réappropriation de l'histoire, avec « ceci de particulier qu'il encourage la transformation des mémoires, de la théorie et de l'histoire, et donne des résultats toujours uniques et emplis de résonances. »¹⁶ Ici Blackson insiste comme Lütticken sur l'éventualité ou le désir qu'un *reenactment* puisse se conclure différemment de son modèle, et ce de plusieurs manières. Un *reenactment* ne suit pas forcément à la lettre l'événement dont il est inspiré. Une guerre pourrait se terminer autrement qu'elle ne l'a fait au cours de l'histoire. Comme le remarque Sven Lütticken, « étant donné que l'issue de la bataille d'origine n'était pas connue d'avance, pour être authentique une reconstitution de guerre doit comporter des éléments de surprise et une part de hasard, et son issue doit rester ouverte. »¹⁷

Un grand nombre d'expositions d'art contemporain montrent que le *reenactment* n'est pas du ressort exclusif des arts vivants, étant adopté par des artistes conceptuels de tous horizons.¹⁸ Dans le domaine du livre d'artiste, le *reenactment* d'un ouvrage culte peut entraîner de nombreuses réimpressions donnant à voir des interprétations artistiques plus ou moins fidèles à l'original.¹⁹ Tout *reenactment* d'un modèle historique — quelle que soit la discipline

artistique — comporte inévitablement une part d'interprétation, ce qui oblige l'artiste à prendre position et s'interroger sur la postérité de ses sources. De plus, selon Robert Blackson, « un intérêt personnel, qui peut venir d'un vécu ou de références historiques, est d'ordinaire indispensable à la création d'un *reenactment*. »²⁰ Par contre, le cadre dans lequel celui-ci se déroule dépend étroitement du modèle. Il y a donc une limite au mélange entre cadre historique et expérience personnelle, ou du moins cette dernière reste toujours profondément ancrée dans ce cadre. Pour conclure, Sven Lütticken dit de cette part d'intervention artistique : « Il est peu probable qu'un *reenactment* artistique s'avère “un événement à même de révéler un formidable potentiel émancipatoire”, mais l'art contemporain nous permet d'examiner différentes modalités du *reenactment*, les perspectives qu'elles ouvrent et les problèmes qui leur sont propres. »²¹

Avant tout, le *reenactment* de livres d'artistes met des œuvres historiques à la disposition d'une nouvelle génération — en général à des prix raisonnables — et permet de feuilleter à nouveau ces livres, plutôt que de les manipuler avec des gants ou de les regarder par-delà la distance qu'impose une vitrine. Il existe deux types de *reenactment*, et cette distinction servira de fil conducteur à notre étude. L'objectif d'un *reenactment* peut être la production d'une copie exacte, autrement dit une reproduction aussi conforme à l'original que possible, d'un livre ancien, d'un manuscrit, d'une carte, d'une estampe ou de tout autre objet de valeur historique, et dans ce cas on parle de fac-similé.²² Il peut aussi s'agir de (re)partir d'un livre d'artiste culte pour y apporter des

modifications.²³ Ce deuxième type de *reenactment*— que nous appellerons un *bootleg*— consiste en l'appropriation d'un contenu original par un·e artiste qui y apporte son interprétation. Le terme « fac-similé » peut sembler se rapporter davantage aux arts plastiques, puisqu'il désigne habituellement la reproduction d'une chose imprimée telle qu'un livre ou un tirage, ou manuscrite, tandis que le terme *bootleg* s'utilise surtout dans le monde de la musique ou en référence au trafic d'alcool. Le mot *bootleg* désigne entre autres « la production, le transport et/ou la vente d'une version illégale ou d'une copie d'un produit protégé par un copyright », ²⁴ ainsi que la contrefaçon de boissons alcoolisées et les enregistrements musicaux « produits, distribués ou écoulés de façon illégale ». ²⁵ La plupart des définitions du mot *bootleg* renvoient donc à des objets ou produits dont la copie viole un copyright, et non pas à la pratique artistique du *bootleg*, dont se réclament les artistes Eric Doeringer et Michalis Pichler, sur les œuvres desquels nous reviendrons. Le communiqué d'une exposition intitulée *Bootleg* ayant eu lieu à la galerie Evilson, dans la ville du Cap, en 2012, explique l'acception artistique de ce terme : « En art contemporain, le *bootleg* recouvre un ensemble d'actes de citation et d'appropriation, et un mouvement de décentralisation de la production dans l'économie mondiale. » ²⁶ Dans l'ouvrage collectif *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Marc Rawlinson dit des multiples formes de *reenactment* inspirées par les livres de Ed Ruscha qu'elles relèvent soit d'un « hommage, soit d'un emprunt délibéré à la figure de Ruscha en tant que “matière artistique” », ²⁷ une description qui

confère une certaine respectabilité à ces *bootlegs*. Le *bootleg* est en effet un acte d'appropriation fort — presque du militantisme. Il diffère du fac-similé en complexifiant l'original, constituant de ce fait une nouvelle proposition qui peut prétendre échapper aux accusations de violation de copyright. Tandis que les éditeurs mentionnés précédemment ont obtenu la permission de reproduire des livres d'artistes datant des années 1960 et 1970, ou du moins mentionnent les détenteurs du copyright,²⁸ les livres d'Eric Doeringer et de Michalis Pichler ne comportent aucune mention relative à l'obtention d'une autorisation de reproduction. Lorsque Doeringer et Pichler incluent une mention de copyright dans leurs livres, c'est au sujet de leur propre droit d'auteur en tant qu'artistes. Il n'est pas fait mention du copyright de l'artiste ou de l'éditeur du livre original. Seule une référence bibliographique renvoie le lectorat de Michalis Pichler à la source de ses *bootlegs*.

La frontière entre le fac-similé et le *bootleg* est hautement subjective et très instable, et elle est traversée par la question du copyright — le droit exclusif de reproduire et d'exploiter commercialement une œuvre.²⁹ La College Art Association a tenté de définir un code de bonnes pratiques dans le domaine de l'appropriation (publié sous l'intitulé «Fair Use: Code of Best Practices in Fair Use in the Visual Arts») qui fait état d'un consensus au sein de la communauté des arts visuels aux États-Unis, au sujet des pratiques auxquelles s'applique le principe du copyright, en fournissant un ensemble de règles pratiques et éprouvées pour l'appliquer.³⁰ Ce code indique qu'un-e artiste utilisant l'œuvre d'autrui dans son propre travail doit citer sa source,

ne pas laisser entendre que des éléments ainsi incorporés relèvent d'une création originale, pouvoir attester d'un enjeu artistique justifiant l'utilisation d'une partie ou de l'intégralité d'une œuvre préexistante, et enfin éviter d'utiliser des contenus protégés par un copyright sans y apporter un supplément de sens artistique.³¹ Ces restrictions autorisent une large part d'interprétation et concernent uniquement l'artiste qui copie. Tant que l'œuvre originale est respectée et citée, la copie est en général admise.

Mais peut-on encore parler de fac-similé si la copie exacte d'un livre d'artiste doit comporter une note de la nouvelle maison d'édition ? Le fac-similé est une incarnation particulièrement fidèle du *reenactment* de livre d'artiste, tandis qu'un *bootleg* autorise l'éditeur·rice·s ou l'artiste à se (ré)approprier un livre et l'interpréter. Nous n'irons pas plus loin dans la distinction entre le fac-similé et le *bootleg*. Les degrés d'appropriation et les outils de *reenactment* au centre de cette étude sont sans équivoque. De quels modes d'appropriation les livres d'artistes issus d'un *reenactment* attestent-ils, et comment les éditeur·rice·s et les artistes peuvent-elles et ils obtenir le droit de republier des livres datant des années 1960 et 1970 ? Une question connexe à celle de la reconnaissance des auteur·e·s est le rôle des graphistes dans la conception du livre. Quel peut-être aujourd'hui l'apport matériel et conceptuel d'un·e graphiste au *reenactment* de livres d'artistes ?

Méthode

Afin de comparer le degré d'appropriation effectué par chaque acteur·rice à travers ses publications, il me faut interroger la matière de celles-ci : les livres. Si les graphistes s'intéressent moins que les artistes aux enjeux sociétaux et historiques du livre d'artiste, la production de ces livres — l'art de les fabriquer, le traitement du texte et des images, le choix du papier, de l'encre et ainsi de suite — est un domaine dans lequel les graphistes sont bien plus à l'aise. Par conséquent, je traite la question de l'appropriation de grands classiques du livre d'artiste, et le rôle des graphistes dans ce processus, d'un point de vue plutôt technique qui est celui de l'artisan·e. Les principaux choix éditoriaux d'une maison d'édition et d'un·e artiste doivent être visibles et se vérifier à travers l'analyse du livre imprimé. Les livres d'artistes issus d'un *reenactment* sont la matérialisation d'un processus d'appropriation comportant une insaisissable part de réflexion abstraite. Une analyse méticuleuse des acteur·rice·s sélectionné·es et de leurs livres doit permettre de révéler ces choix éditoriaux et les relations sous-jacentes au processus de production. Cette analyse permettra également de mesurer la marge de manœuvre dont disposent les graphistes — qu'on les y encourage ou non — lors de la conception et de la fabrication de ces livres.

Cette étude se base sur les activités de quatre acteur·rice·s de l'art contemporain qui produisent des fac-similés de livres d'artistes. Ces acteur·rice·s peuvent être réparti·e·s en deux catégories : les artistes et les maisons d'édition. Afin de couvrir tous les registres du *reenactment* de livres d'artistes,

il nous faut prendre en compte le fait que ces acteur·rice·s ont des approches différentes de la mise en page. Les maisons d'édition dont il sera question sont Zédélé à Brest et The Everyday Press à Londres. Les artistes sont Michalis Pichler à Berlin et Eric Doeringer à New York. Tou·te·s produisent activement des livres d'artistes depuis de nombreuses années, et une large part de leurs catalogues respectifs est consacrée au *reenactment* de classiques des années 1960 et 1970. Ils proposent un large choix de titres et leur discours s'est précisé au fil des ans. Ces quatre acteur·rice·s ont acquis une certaine renommée dans le domaine du livre d'artiste. J'ai pu rencontrer deux d'entre elles et eux — Michalis Pichler et Arnaud Desjardin pour The Everyday Press — ce qui a facilité ma documentation et l'acquisition d'informations sur leurs pratiques et leurs discours.

Ces deux catégories d'acteur·rice·s se recoupent largement. Pichler et Doeringer publient leurs propres livres mais se disent avant tout artistes. Arnaud Desjardin de The Everyday Press est également libraire de livres anciens et artiste, en parallèle de ses activités d'éditeur. Clive Phillpot et Anne Mœglin-Delcroix des éditions Zédélé sont l'un comme l'autre des universitaires, écrivain·e·s, et critiques ayant dirigé plusieurs ouvrages. Mœglin-Delcroix est l'auteure du livre *Esthétique du livre d'artiste (1960–1980)*, tandis que Phillpot a dirigé la bibliothèque du Museum of Modern Art (MoMA) de 1977 à 1994, dont il a constitué la collection de livres d'artistes.³² Les contenus de leurs travaux se recoupent également. Pichler et Doeringer ont tous deux fait des *bootlegs* de livres de Ed Ruscha. Enfin,

chacun-e de ces quatre acteur·rice·s a effectué de nombreux *reenactments* de livres d'artistes mettant en avant l'actualité de cette pratique et la pertinence d'une réflexion critique à son sujet.

J'ai sélectionné deux exemples d'ouvrages par acteur·rice, choisis parmi leurs parutions récentes, afin de les analyser en détail. Ces analyses comprennent deux volets : une comparaison entre le *reenactment* et l'original, et une critique du *reenactment* pris isolément du point de vue de sa facture technique. J'analyserai d'abord les caractéristiques externes du livre et sa relation à l'original en tant que fac-similé. Il s'agira de s'interroger sur sa couverture et le papier ou le carton qui la compose, ainsi que sur d'autres aspects de ressemblance matérielle. Dans un deuxième temps, je procéderai à l'examen approfondi de l'intérieur du livre, en me concentrant sur le degré d'unité dont témoigne sa conception. Par la suite, je considérerai le fac-similé séparément de l'original, afin de le comparer à d'autres titres issus de la même collection, et aux autres livres dont il sera question. Au cours de cette étape, je considérerai le fac-similé en tant qu'entité autonome existant dans l'ici et maintenant. Il est indispensable d'analyser ces livres d'un point de vue technique, afin de comprendre quelles sont les méthodes de fabrication et les supports utilisés dans la production de fac-similés aujourd'hui. La comparaison entre un fac-similé et son modèle aura tendance à tourner autour de questions de conformité qui pourraient provoquer une certaine nostalgie à l'égard de l'original. La comparaison des fac-similés entre-eux aura donc pour but de les re-situer dans le champ

du livre d'artiste, en tant qu'entités autonomes dignes d'être considérées indépendamment de tout modèle.

En parallèle de ces analyses, je rapporterai les discours des acteurs sélectionnés. Ceux-ci sont issus d'entretiens préexistants, ou menés par moi-même. La prise en compte de ces propos a pour but de tester l'adéquation conceptuelle entre un livre et l'explication qu'en donne son auteur-e, en se demandant si des contradictions apparaissent. Ces discours nous permettront aussi de retracer certains liens qui ne se voient pas forcément dans les livres, et ils nous éclaireront sur l'avenir du fac-similé de livres d'artistes.

L'état de l'art

Il est nécessaire d'analyser des sources récentes car le fac-similé de livres d'artistes est un sujet peu étudié. Un tour d'horizon de ces sources permet d'en distinguer deux types ; d'une part des anthologies critiques sous forme de livres, et d'autre part des articles parus indépendamment les uns des autres, dont les auteur-e-s s'intéressent au médium du livre d'artiste sans pour autant avoir beaucoup écrit à ce sujet. L'une des premières anthologies publiées est *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook* de Joan Lyons, qui réunit notamment des articles de Lucy R. Lippard et Clive Phillpot. Les autres ouvrages fréquemment cités sont des livres de Johanna Drucker, Stefan Klima, Cornelia Lauf et Clive Phillpot, parus de la fin des années 1980 aux années 1990, qui témoignent tous d'un certain enthousiasme collectif pour la révolution qu'a représenté le phénomène du livre d'artiste. Ces ouvrages sont les premiers à rassembler

des écrits sur ce médium dont l'existence remontait alors à plus de vingt ans. Bien sûr, quelques voix plus critiques se sont élevées — notamment celle de Lucy R. Lippard — mais ces anthologies parues vers le milieu des années 1990 sont surtout axées sur une approche définitionnelle du livre d'artiste et de ses enjeux. Plus près de nous, on remarque que les derniers recueils de Clive Phillpot, Anne Moëglin-Delcroix et Leszek Brogowski continuent d'insister exagérément sur des exemples remontant aux années 1960 et 1970, et reproduisent parfois des articles qui datent, comme dans le cas du livre de Phillpot *Booktrek*. Tous ces ouvrages sont centrés sur les vingt premières années de l'essor du livre d'artiste, sans couvrir l'après années 1980 et sans préciser pourquoi. Rares sont les travaux de recherche de qualité abordant la pratique du livre d'artiste depuis les années 2000, et plus particulièrement l'évolution des modes de production, la multiplication des salons du livre et la mode de l'auto-édition — sans compter que les quelques études publiées récemment ne traitent jamais de fac-similés. Pour réfléchir à ces questions, on doit se reporter à un petit nombre d'articles circulant sur internet. Par exemple un article de Jérôme Dupeyrat sur la collection Reprint des éditions Zédélé, dans lequel ce spécialiste du livre d'artiste estime qu'une réédition constitue au même titre qu'un original « une œuvre intrinsèquement reproductible *et* ré-éditable. »³³ Dans un article intitulé « Editions of You » paru dans le magazine *Frieze*, Michael Bracewell examine le renouveau de l'auto-édition et des maisons d'édition indépendant-e-s en tenant compte de réimpressions et de *reenactments* de grands romans par des artistes.³⁴ Dans

«No Sale», Ben Mauk fait la chronique d'un nouveau salon du livre d'art à Berlin, en confrontant l'esprit authentiquement bohème de la scène artistique berlinoise — dont ce salon est un parfait exemple — et le coût d'un tel style de vie dans d'autres villes.³⁵ Enfin, le site artbook.com rassemble plusieurs interviews de personnalités clés telles que le bibliothécaire du MoMA David Senior³⁶ et Ed Ruscha.³⁷

Les éditeur·rice·s de fac-similés de livres d'artistes

Pour effectuer un tour d'horizon des éditeur·rice·s contemporain·e·s de fac-similés de livres d'artistes, j'ai sélectionné deux acteurs dont le catalogue comporte déjà un large choix de fac-similés ainsi que des titres plus récents. Il s'agit des éditions Zédélé à Brest et The Everyday Press à Londres.

Les éditions Zédélé ont publié une collection intitulée Reprint dirigée par Anne Mœglin-Delcroix et Clive Phillpot. Une note d'intention de l'éditeur explique que « La collection Reprint se propose d'abriter la réédition d'un certain nombre de livres d'artistes parus depuis le début des années 1960 et dont les auteurs comptent maintenant parmi les figures pionnières de l'histoire de l'art contemporain. »³⁸ La collection comporte six titres, dont des livres de Herman de Vries, Richard Long et Lawrence Weiner. Zédélé se positionne au cœur des débats sur les fac-similés de livres d'artistes. Leur note d'intention précise en effet : « Quoique presque toujours animées par le désir de rendre l'art plus accessible en utilisant le support du livre comme moyen de création à part entière, beaucoup de ces publications ont en réalité peu circulé et sont maintenant devenues très rares, voire introuvables si ce n'est à des prix spéculatifs qui en contredisent l'intention initiale. »³⁹ Zédélé indique

clairement que ces livres d'artistes novateurs sont devenus trop chers et trop rares, et qu'ils n'ont pas assez circulé à l'origine. Dans ce communiqué, Zédélé aborde de front les principales entraves à la diffusion de livres d'artistes, en se proposant d'apporter un début de réponse à ces difficultés. Bien que son site internet ne précise pas de quelle manière les livres d'artistes en sont arrivés là, la maison d'édition leur prédit tout de même un avenir radieux : « L'intérêt actuel des jeunes artistes pour le médium du livre, dont témoigne une abondante production, tout comme la reconnaissance publique du livre d'artiste, attestée par la multiplication des salons et autres manifestations en France et à l'étranger, plaident en faveur d'une remise à disposition des œuvres qui ont marqué son histoire depuis cinquante ans, à destination d'un lectorat aujourd'hui fortement demandeur. »⁴⁰ Zédélé identifie une augmentation massive de la production de livres d'artistes aujourd'hui, et en conclut que l'attention grandissante autour de ce médium doit traduire l'intérêt d'une nouvelle génération pour les livres novateurs des années 1960 et 1970. Le fait que ces livres ont aujourd'hui environ cinquante ans d'existence « plaide en faveur » d'une série de réimpressions. D'après Zédélé, l'époque actuelle serait un moment charnière — un parfait concours de circonstances — pour le lancement d'un tel projet éditorial, qui aurait été impossible il y a dix ou quinze ans. Pourtant, ces livres faisant aujourd'hui l'objet de réimpressions étaient déjà rares dans les années 1990. Et que l'on fête les cinquante ans de la plupart de ces ouvrages novateurs ne signifie pas qu'ils sont brusquement tombés dans le domaine public et que leur reproduction s'en trouve facilitée. Il est vrai

qu'une nouvelle génération s'intéresse de très près aux livres d'artistes, et ce contexte favorise une multiplication des fac-similés, mais il est indispensable d'effectuer un travail de défrichage parmi les titres disponibles, et d'éduquer les jeunes artistes qui s'intéressent à ces ouvrages des années 1960 et 1970.

À Londres, Arnaud Desjardin a fondé en 2007 les éditions The Everyday Press comme un prolongement de ses activités plurielles en tant qu'artiste, libraire spécialisé dans les livres d'art et universitaire s'intéressant à l'histoire du livre d'artiste. Cet éditeur contribue à rediffuser les productions artistiques des années 1960 et 1970 ; mais tandis que les éditions Zédélé reproduisent très fidèlement des titres largement connus du public, The Everyday Press propose une sélection de fac-similés à la fois plus large et plus pointue, ou moins attendue. L'un de ces titres est une traduction anglaise des *Fondements du judo* d'Yves Klein. L'édition originale parue chez Grasset en 1954 a été rééditée par les éditions Dilecta en 2006, puis traduite par The Everyday Press en 2009. Arnaud Desjardin dit de *The Foundations of Judo* : « Ce livre est un cas complexe, car son statut a évolué avec le temps, en tant que manuel de judo — un outil d'apprentissage — devenu l'un des premiers documents de collection relatifs au centre d'intérêt d'un artiste — une sorte de livre d'artiste. Ce changement de statut au cours de l'histoire confère à la traduction anglaise un statut ambigu : tout à la fois document, traduction, manuel et livre d'artiste. »⁴¹ Les livres publiés par The Everyday Press sont souvent ambigus, à mi-chemin entre des livres d'artistes et

des publications à caractère informatif ou didactique — telles qu'un guide ou un manuel — et ont historiquement changé de statut pour acquérir une valeur artistique à travers leur réédition. Le catalogue de The Everyday Press n'est pas limité à quelques classiques du livre d'artiste, et comporte aussi des magazines d'artistes, des pamphlets, des manifestes et des revues publiées dans un contexte artistique. Comme le constate une note d'intention de l'éditeur publiée sur le site anagrambooks.com : « L'édition est un processus collaboratif impliquant diverses personnes et allant bien au-delà d'une simple chaîne de production. The Everyday Press collabore étroitement avec des artistes, des graphistes et des écrivain·e·s, afin de prendre à bras-le-corps l'objet-livre. ... Nous tenons tout particulièrement à ce que nos livres présentent une cohérence entre l'idée qui les sous-tend, ou leur finalité, et leur aspect matériel : il s'agit principalement d'étudier les différentes technologies de production disponibles, et les choix éditoriaux faits dans un contexte donné. »⁴² Un second livre (ou plutôt un magazine) d'artiste paru chez The Everyday Press est la série *The Fox*. Cet ensemble de trois publications forme un *bootleg* du magazine *The Fox*, lancé aux États-Unis en 1975 et qui n'a eu que trois numéros.

Les éditions Zédélé et The Everyday Press

Nous allons évoquer deux titres de la collection Reprint : *Green as Well as Blue as Well as Red* de Lawrence Weiner et *Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969* de Jan Dibbets. Lorsque j'ai reçu ces livres par la poste, leur taille m'a surpris. Les livres commandés chez Zédélé tiennent tous

dans une petite boîte, ce qui laisse penser que les livres d'artistes des années 1960 et 1970 étaient généralement de petit format. Dès que l'on prend en main *Green as Well as Blue as Well as Red* (fig. 6–10), on sent que c'est un livre de bonne facture. Il ressemble à une sorte de petit catalogue d'exposition. Si l'on se penche sur l'origine du livre, il semble qu'il s'agisse précisément de cela. L'original (fig. 1–5) de Weiner, publié en 1972 par Jack Wendler, a été produit dans le contexte d'une exposition à la galerie de ce dernier. Selon Weiner, «le livre est né d'une exposition de cette œuvre à la galerie de Jack Wendler à Londres. J'ai demandé à Jack s'il voulait faire un livre et il m'a dit oui. Il a trouvé un imprimeur et le livre s'est fait.»⁴³ La réédition de Zédélé mesure 120 × 170 mm et comporte quatre-vingt-seize pages couvertes d'énoncés de Weiner. Elle est imprimée en offset et tirée à mille exemplaires. Le livre est broché et se compose de six livrets cousus de seize pages chacun. C'est le neuvième livre de Weiner, qui en a publié une cinquantaine à partir de 1968.

L'œuvre que contient ce livre consiste en un ensemble d'énoncés, dont le contenu purement typographique se prête particulièrement bien à la reproduction. Ces textes ont tous fait l'objet d'une nouvelle saisie et mise en page au lieu d'être scannés, ce qui donne un texte parfaitement net et une bonne qualité d'impression. Le papier intérieur, soyeux et couleur crème, est agréable et met en valeur le texte imprimé en noir. L'épaisseur de la couverture en papier est bien proportionnée à celle du contenu. La couverture est imprimée à l'encre rouge sur papier jaune, laissant apparaître un filet jaune sur la tranche.

L'éditeur se fait discret dans ce livre. Le nom de Zédélé n'y apparaît qu'à deux reprises : une première fois en quatrième de couverture et une seconde fois sur la quatrième page, en-dessous du nom du premier éditeur. Un feuillet volant est inclus qui comporte des informations sur le livre (son histoire, l'éditeur, l'artiste, etc.), intercalé juste après la couverture, comme une notice pouvant servir de marque-page. Les explications qu'apporte ce livret n'apparaissent pas dans le livre original ; elles n'ont donc pas été complètement intégrées à cette réédition. Dans son article au sujet de la collection Reprint, Jérôme Dupeyrat remarque que « Ce choix est récurrent dans les livres d'artistes publiés par Zédélé, mais dans le cas présent, le report de l'appareil critique hors de l'espace du livre à proprement parler ne vise pas seulement à distinguer matériellement l'espace de l'œuvre et l'espace du commentaire, mais aussi, ce faisant, à ne pas transformer le livre réédité en document, qu'on pourrait considérer d'un regard différent vis-à-vis de la première édition. »⁴⁴ Cette notice volante résout le problème de la distinction entre les ajouts et le contenu d'origine, et on la retrouve dans tous les livres de la collection Reprint. Elle constitue un bon compromis entre intervenir à même l'original et renoncer à donner aucune information au sujet de l'œuvre. En donnant ces renseignements sur une feuille volante intercalée dans le livre, l'éditeur se maintient à une certaine distance de l'œuvre et se garde d'y laisser une empreinte permanente. Cette façon de procéder est inverse à celle des bibliothèques, qui doivent toujours apposer leur marque sous forme de tampons, de cotes et de codes barres.

Un deuxième livre paru chez Zédélé, *Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969* (fig. 16–20) de Jan Dibbets, est un peu plus grand que *Green as Well as Blue as Well as Red* mais bien moins épais. Le livre mesure 120 × 183 mm et comporte trente-deux pages cousues et brochées. L'original (fig. 11–15), publié par Seth Siegelau (New York) et Walter König (Cologne), date de 1970. Le site internet de la collection Reprint dit au sujet de ce livre :

Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969 (Robin Redbreast's Territory/ Sculpture 1969) est le livre d'une installation réalisée dans un parc d'Amsterdam en 1969, mettant en scène un oiseau observé et photographié par Jan Dibbets. Après s'être renseigné sur les habitudes du rouge-gorge, Jan Dibbets décide d'agrandir le territoire de l'un d'eux, en déterminant de nouvelles limites avec des poteaux sur lesquels le rouge-gorge va se poser, participant ainsi au « dessin/sculpture » de l'artiste. Le livre reproduit sur les pages de gauche photographies, relevés topographiques, et annotations manuscrites de l'artiste transcrites sur les pages de droite dans trois autres langues (anglais, français et allemand).⁴⁵

Dibbets a conçu ce livre d'artiste — le seul qu'il ait réalisé — avec Seth Siegelau. Siegelau est une figure pionnière, qui a innové en endossant le rôle d'éditeur ou « commissaire » d'éditions d'art faisant du livre une plateforme pour les artistes émergents. La réédition de *Domaine d'un rouge-gorge/Sculpture 1969* par Zédélé est très proche de l'original. L'illustration de la couverture est la même et montre un rouge-gorge dont le poitrail est marqué d'un point rouge. Le contraste de la couverture de l'édition de Zédélé semble un peu plus élevé, ce qui met le livre en

valeur. Le supplément de contraste fait ressortir cette image imprimée sur fond blanc, sur un beau papier mat (d'environ 250 g/m²) dont la souplesse convient bien au format du livre. On décèle une première différence entre la réédition et l'original dans la reliure. L'original est un livret broché, tandis que cette nouvelle édition est solidement cousue et reliée. Le papier des pages intérieures est par contre semblable à celui de l'original. Mais ce papier blanc brillant (d'environ 120 g/m²) est éclatant par rapport à celui de l'original, qui a jauni et s'est décoloré avec le temps. Ici aussi, l'éditeur a apporté le moins de modifications possible. Le nom Zédélé apparaît une première fois en quatrième de couverture, puis sur la page de titre où il remplace les noms des éditeurs d'origine Seth Siegelaub et Walther König. Le verso de la page de titre comporte la mention « Tous droits réservés, Jan Dibbets et les éditions Zédélé », ce qui indique une collaboration entre l'artiste et Zédélé, ou un partage du copyright.

La version néerlandaise du texte, écrite à la main par Dibbets, a été reproduite à partir de scans de l'original. Des traductions de ce texte apparaissent en regard, sur chaque page de droite. Chaque paragraphe est traduit en trois langues — anglais, allemand et français — et apparaît dans une police typographique analogue à l'original. Les traductions ont toutes été revues pour cette réédition, les négatifs d'origine ont été retravaillés et leur contraste augmenté afin d'optimiser la qualité des images. Une notice explicative est intercalée derrière la couverture, au même endroit que dans tous les livres de la collection Reprint. Le livre est de très bonne facture et rend justice à l'original.

En 2009, The Everyday Press a fait paraître une troisième édition des *Fondements du judo* (fig. 21–25) d'Yves Klein, dont la première parution chez Grasset date de 1954, et une première réédition est parue aux éditions Dilecta en 2006. Klein a écrit ce manuel de judo à la suite d'un voyage d'un an et demi au Japon, lors duquel il a étudié ce sport de combat auprès d'un judoka de neuvième *dan*, Maître Oda. Après son obtention — une quasi première pour un Européen — d'une ceinture noire de quatrième *dan*, Klein est retourné en France où il a fondé sa propre école de judo.⁴⁶ Le livre est richement illustré de centaines de photographies qui montrent Klein et de grands maîtres japonais effectuant les six *katas* (mouvements de base du judo) principales.⁴⁷

The Foundations of Judo (fig. 26–30) est la première traduction anglaise de ce livre, et on pourrait l'appeler un « trans-similé » de l'original : « On pourrait qualifier cette première édition anglaise des *Fondements du judo* de Klein par un terme emprunté à l'artiste et écrivain Merlin James : “trans-similé”. C'est une traduction et, autant que possible, un fac-similé de l'édition parue en 1954 chez Grasset. Toutes les photographies et tous les schémas proviennent de l'original, dont la mise en page et la composition inhabituelles ont été copiées aussi fidèlement que possible. »⁴⁸ Ce livre est le fruit d'une étroite collaboration entre The Everyday Press et l'artiste et judoka de ceinture noire de premier *dan* Ian Whittlesea.⁴⁹ Il mesure 145 × 225 mm et comporte 224 pages en noir et blanc assemblées en livrets cousus et brochés. Sa jaquette en couleur est imprimée sur un papier plus épais. L'édition originale de Grasset se présentait pareillement, tandis que la réédition de Dilecta ne

comporte pas de jaquette. The Everyday Press est donc resté fidèle à l'édition originale. Il en va de même à l'intérieur du livre, où l'éditeur anglais a choisi de conserver toutes les fautes du texte, comme l'explique une note d'intention à la fin du livre : « Le texte de Klein comporte un grand nombre de petites fautes, résultant pour la plupart de la rapidité avec laquelle le manuscrit a été préparé pour l'impression. La translittération des noms de techniques japonais est en grande partie idiosyncratique et comporte des incohérences, et l'ordre des étapes qui composent les katas est parfois erroné, en plus d'un certain nombre de fautes typographiques. Nous avons conservé toutes ces erreurs de l'original. »⁵⁰

Un errata exhaustif accompagne cette déclaration, afin que la lectrice ou le lecteur puisse localiser ces fautes. De plus, une annexe présente des textes supplémentaires issus de la seconde édition française de 2006, traduits en anglais. L'édition anglaise est par conséquent un fac-similé de l'édition originale complété par les ajouts de la deuxième édition, ce qui fait de cette version la plus travaillée et la plus complète à ce jour. Bien que ce soit la troisième d'une série de parutions, l'éditeur la présente en quatrième de couverture comme la « première édition anglaise ». L'éditeur doit considérer que la traduction est d'une importance considérable, et elle a sans doute représenté l'enjeu principal de ce projet, avec la mise en page du livre. On s'en rend particulièrement compte en lisant la mention « Ian Whittlesea est reconnu comme le traducteur de cet ouvrage, en vertu de la section 77 de la loi *Copyright, Designs and Patents Act 1988* »,⁵¹ qui reconnaît Whittlesea comme le détenteur légitime de la traduction. Bien que Whittlesea a probablement effectué

la majeure partie du travail occasionné par cette réédition, son nom n'apparaît pas en couverture, mais The Everyday Press a tout de même pris en compte ses intérêts. Whittlesea est également crédité sur la page de titre et en quatrième de couverture.

La note d'intention de l'éditeur indique que l'ensemble du texte a été saisi de façon à reproduire la mise en page atypique de l'original. Le texte de cette réédition est bien plus net que celui de la version parue chez Dilecta en 2006, dont le texte avait été scanné et reproduit tel quel. Les images de l'édition de The Everyday Press sont par contre des scans du livre original, et par conséquent de moins bonne qualité, ce qui est prévisible étant donné le moyen de reproduction choisi — sans doute en l'absence des négatifs d'origine. Dans l'ensemble, les interventions du nouvel éditeur sont assez visibles, mais son nom n'est pas exagérément mis en avant. La seule différence notable en ce qui concerne la couverture est le dos du livre, qui se lit en sens inverse. Le sens de lecture du dos indique la provenance d'un livre, car cette convention varie selon les pays. *Les fondements du judo* est un livre d'artiste plutôt atypique. Le texte se veut avant tout explicatif et vise à présenter au novice une suite logique d'exercices pratiques. Comme il a été rédigé et conçu par l'artiste Yves Klein c'est un livre d'artiste, mais il est structuré comme un guide pratique ou un manuel pédagogique.

La revue *The Fox* (fig. 31–35), publiée entre 1975 et 1976, chevauche elle aussi plusieurs catégories de l'édition. *The Fox* n'est pas un livre d'artiste typique des années 1970. Dans

son premier numéro, les auteur·e·s de cette revue la présentent comme un entre-deux oscillant entre le magazine d'artiste et la revue critique. Son comité de rédaction se composait de Sarah Charlesworth, Michael Corris, Preston Heller, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Mel Ramsden et Ian Burn, qui étaient tou·te·s membres de la faction new-yorkaise du mouvement britannique Art & Language. Dans un article intitulé «Memo for *The Fox*» paru dans le deuxième numéro, Sarah Charlesworth écrit que *The Fox* est né d'un sentiment de «frustration ... vis à vis du caractère despotique de ce club de réflexion très élitiste et plutôt inopérant (sur le plan de la pratique) qu'était alors Art & Language.»⁵² Cette revue essentiellement composée de textes était imprimée sur papier journal, et sa couverture était en papier cartonné non couché. Ce magazine éphémère — seuls trois numéros sont parus — revendiquait un style brut et inachevé reflétant son orientation marxiste. En dehors des articles polémiques du comité de rédaction, *The Fox* publiait des textes élaborés par *Artists Meeting for Cultural Change*, un groupe de réflexion, ainsi que divers autres types d'articles allant du commentaire politique à la critique d'art.⁵³

Emily King, historienne du design et critique au magazine *Frieze*, dit au sujet de la conception graphique du magazine dans sa version originale :

Dans *The Fox* il n'est pas précisé qui s'est occupé de la conception graphique, mais on pense que ce devait être Kosuth. Avec ses couvertures cartonnées et ses pages intérieures imprimées sur papier journal,

ce magazine mettait l'accent sur une économie de moyens, tout en ayant une typographie certes simple mais d'une très grande élégance. Sur les couvertures figurent le chiffre correspondant au numéro et le nom du magazine imprimé en diagonale, en Copperplate Gothic. On retrouve cette police de caractères à l'intérieur du magazine, où elle est utilisée pour les titres des articles, dont le corps de texte suit un gabarit simple à deux colonnes. Les illustrations sont rares — il n'y a aucune reproduction d'œuvre d'art — mais saisissantes.⁵⁴

En Grande-Bretagne *The Fox* a reçu un accueil défavorable de la part du groupe Art & Language, comme en témoigne une critique acerbe publiée dans le deuxième numéro du troisième volume de la revue *Art-Language*. Dans le troisième et dernier numéro de *The Fox*, un article intitulé « The Lumpen-Headache » retranscrit des échanges faisant état des tensions qui déchiraient les deux groupes et s'accroissaient au sein même de la branche états-unienne d'Art & Language, ce qui n'allait pas tarder à provoquer la dissolution du groupe états-unien, signifiant l'arrêt de *The Fox*.⁵⁵

The Everyday Press a réalisé une réédition limitée en fac-similé des trois numéros de *The Fox* (fig. 36–40). Cette réédition a pour but de rediffuser ces textes et ces idées sous une forme aussi proche que possible de la revue d'origine. Arnaud Desjardin dit du projet de rééditer *The Fox*:

Avec *The Fox* on a voulu faire une espèce de réédition *bootleg*. ... C'était un pari un peu fou, ce qui ne se voit pas forcément. On voulait un rendu aussi proche que possible de l'original, tout en utilisant les techniques d'impression numérique disponibles aujourd'hui. Inévitablement, cela implique des différences et un renouvellement de sa

matérialité. Je voulais que le livre sorte dans un format à imprimer soi-même, en fait en PDF, et qu'il soit produit à l'aide de simples logiciels de bureautique. Pour moi, la lisibilité du texte imprimé est essentielle. L'équivalent, aujourd'hui, des procédés d'impression bon marché des années 1970 avec lesquels l'original a été produit est sans doute l'imprimante de bureau laser. Le projet *Re: The Fox* ne consiste pas à fétichiser l'original en créant un fac-similé, mais c'est tout de même une sorte d'imitation matérielle de l'original.⁵⁶

Cette copie de *The Fox* est effectivement identique à la revue d'origine. On ne trouve pas le moindre indice, dans aucun des trois numéros, que c'est l'œuvre d'un nouvel éditeur. Ni le logo, ni le nom, ni les coordonnées de The Everyday Press n'y figurent. Il est impossible de savoir qui s'est chargé de la conception graphique. Les couvertures de ces fac-similés sont des impressions riso sur un papier blanc cartonné, au contraste élevé et dont la couleur change au fil des numéros : le premier est vert, le second rouge et le troisième bleu. Ces couleurs sont indirectement tirées de la revue originale. Les rééditions sont brochées et leurs pages intérieures sont des impressions laser à l'encre noire sur du papier offset ordinaire d'environ 80 ou 90 g/m². La différence la plus marquante entre ces deux éditions, mis à part les couleurs en couverture et le papier des pages intérieures, c'est leur format. Les originaux mesurent 213 × 277 mm chacun, tandis que les rééditions de The Everyday Press sont visiblement plus petites : 195 × 263 mm. Arnaud Desjardin dit des ambitions conceptuelles de la revue :

The Fox est le reflet de la scène artistique d'alors, d'une sorte de crise post-conceptuelle lors de laquelle les revues faisaient preuve d'une grande intransigeance et étaient très peu illustrées. L'époque était à

la remise en question sociétale et politique de l'art en tant qu'activité adressée à un public. Je suppose que ce sont ces voix radicales du passé qui m'intéressent, la façon dont elles tentaient de faire bouger les choses. Il me semble que ces aspirations, ces questionnements qui animaient *The Fox* ont une certaine résonance aujourd'hui.⁵⁷

The Fox se démarque nettement des livres d'artistes de son époque par cette mise en avant de textes critiques, et par la place accordée à un mode de réflexion collectif plutôt qu'individuel. La réalisation des fac-similés de *The Fox* est soignée, malgré un mode de production rudimentaire — l'imprimante laser — qui donne à la revue un aspect éphémère. En revanche, sa valeur historique et son contenu critique en font un objet digne d'être conservé et revisité. Sans en être crédité-e, il est indéniable qu'un-e graphiste a contribué à cette réédition de *The Fox*. Procéder à la composition d'un tel ouvrage représente un travail considérable, qui nécessite beaucoup de patience ainsi qu'une certaine maîtrise de la mise en page et de la typographie. Si cette tâche n'est pas particulièrement créative, elle requiert tout de même de l'expérience et de la rigueur.

Les deux livres des éditions Zédélé dont il a été question, si différents l'un de l'autre du point de vue de leur contenu et de leur concept, présentent certaines similitudes sur le plan du mode de production. Un même type de papier est utilisé pour les couvertures de ces livres, qui sont aussi reliés de la même façon. Quand je compare ces deux livres à d'autres parutions de Zédélé, cet air de parenté se confirme. Les couvertures et le corps d'ouvrage de tous leurs livres sont imprimés en offset sur une belle gamme de papier. La palette

d'encre qu'utilise Zédélé, proche des couleurs primaires, offre de vifs contrastes—leur noir est absolument noir. Mais surtout, les couleurs utilisées en couverture leur permettent d'unifier la collection Reprint. Le soin avec lequel ces livres sont réalisés est un régal pour les yeux. Si cette mise en avant de la « marque » Reprint risque de gommer la diversité de la collection, elle contribue néanmoins à définir son identité visuelle. Il est difficile de dire si un·e graphiste participe à la production de ces livres. La conception graphique n'est mentionnée nulle part, que ce soit sur le site internet de Zédélé ou à l'intérieur de leurs livres. Les seules personnes créditées en 2017 étaient l'éditeur Galaad Prigent et les directeurs de la collection Anne Mœglin-Delcroix et Clive Phillpot. Un essai de Clive Phillpot intitulé « Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books » semble pourtant suggérer que Zédélé devrait créditer les artisan·e·s auquel·le·s cet éditeur fait appel : « ce que l'on appelle un livre d'artiste est en fait rarement le fruit d'un travail individuel, même si l'idée du livre peut venir d'une seule personne. Rares sont les artistes qui s'impliquent tout au long du processus de fabrication de leur livre ; il est fréquent que des photographes, des typographes, des imprimeurs, des relieurs et bien d'autres personnes jouent un rôle dans la production du livre. »⁵⁸ Etant donné que les artistes ne travaillent pas toujours seul·e·s à la réalisation de leurs livres, les actrices et acteurs qui participent à de tels projets devraient en être crédité·e·s. Cette citation est tirée d'un article écrit en 1982, une époque à laquelle officiaient encore des typographes, aujourd'hui remplacés par les graphistes dont les compétences vont bien au-delà de la seule composition d'un livre.

Quoi qu'il en soit, le raisonnement de Phillpot est à rebours des pratiques de Zédélé, dont seule la direction éditoriale est créditée. Sur le site internet de Zédélé, les textes de présentation de leurs autres livres ne mentionnent que rarement les personnes responsables de la conception graphique. On pourrait en déduire que ces livres sont intégralement conçus par l'artiste ou l'éditeur, ou qu'un·e graphiste employé·e par la maison d'édition s'est occupé·e de la mise en page et de la réalisation sans en être crédité·e.

Zédélé insiste par contre sur la renommée de ses directeurs de collection Anne Mœglin-Delcroix et Clive Phillpot, présentés comme « deux spécialistes reconnus mondialement dans le domaine du livre d'artiste » ayant « tous deux écrit de nombreuses études sur ce sujet ». ⁵⁹ En 2017, Anne Mœglin-Delcroix était présentée sur la page d'accueil de la collection Reprint comme « Professeure émérite à la Sorbonne (Paris I), auparavant chargée de la collection des livres d'artistes au département des estampes de la Bibliothèque nationale de France, auteure du livre *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain* (éd. rev., Marseille/Paris, Le mot et le reste/BnF, 2012 [1997]) et *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance 1981–2005* (Marseille, Le mot et le reste, 2006). » ⁶⁰ Clive Phillpot, pilier du monde du livre d'artiste depuis plus de quarante ans, est présenté comme un critique, commissaire d'exposition et éditeur ayant dirigé à la fin des années 1970 la bibliothèque du MoMA, dont il a constitué la collection de livres d'artistes. Il aurait également posé les jalons du domaine, à travers des essais très remarquables retraçant une généalogie du livre d'artiste et distinguant celui-ci d'autres genres tels que

les éditions richement illustrées auparavant appelées « livres d'artistes ». ⁶¹ Ces textes de présentation attestent de la stature respectable de ces ténors du domaine du livre d'artiste. L'éditeur place ces directeurs de collection au centre de sa chaîne de production, leur regard aiguisé étant la garantie de la qualité des livres. De cette mise en avant des directeurs éditoriaux se dégage l'impression qu'Anne Mœglin-Delcroix et Clive Phillpot sont aussi importants que les artistes qui ont conçu les livres. Bien que Zédélé parvienne à s'effacer dans ses fac-similés très proches des originaux, la notoriété et l'expérience de sa directrice et son directeur de collection sont largement médiatisées. C'est par le biais de cette stature et de cette expertise que l'éditeur semble s'appropriier les livres d'artistes qu'il publie, l'autorité des personnes dirigeant sa collection lui conférant une forme de droit moral à la réédition. Le réseau dont disposent Mœglin-Delcroix et Phillpot dans les milieux de l'art et de l'édition doit certainement ouvrir des portes et permettre la réédition de livres difficiles d'accès. C'est ce que semble indiquer la dernière phrase du communiqué de Zédélé : « Toutes les possibilités sont ouvertes, du fac-similé à la refonte en passant par l'adaptation en français, dans le plus grand respect des intentions initiales et, chaque fois que possible, en étroite collaboration avec l'artiste qui en est l'auteur. » Un.e graphiste aura du mal à s'imposer dans un projet d'édition structuré de façon aussi hiérarchique. Quand bien même l'apport des graphistes serait de nature purement technique, cette contribution semble mésestimée par la direction éditoriale de Zédélé.

L'une des raisons pour lesquelles Zédélé publie des fac-similés de livres d'artistes serait, selon l'éditeur, la rareté des livres d'artistes des années 1960 et 1970. Il serait urgent de réintroduire ces livres, d'une grande valeur historique et pédagogique, auprès d'une nouvelle génération d'artistes. Zédélé défendrait ainsi une cause honorable. Ce discours est celui d'un éditeur engagé pour la reconnaissance de l'histoire et du patrimoine du livre d'artiste. A travers son catalogue — qui comprend des artistes tels que Peter Downsbrough, Richard Long et Herman de Vries — Zédélé ne prend pas de grands risques mais fait preuve de cohérence.

Les fac-similés publiés par The Everyday Press sont moins tributaires d'une approche globale de formation d'une collection. Les livres de cet éditeur présentent quelques similitudes sur le plan de leurs caractéristiques matérielles, mais ils touchent à des sujets variés et proviennent d'époques différentes. Arnaud Desjardin l'a souligné dans un entretien lors duquel je lui demandais quel pourrait être le dénominateur commun entre ses livres : « S'il y a une unité, je n'en n'ai pas vraiment conscience. Je déteste que l'identité d'une maison d'édition prenne le dessus sur les livres. C'est typique de cette époque de production industrielle du livre. Cela va peut-être me rattraper, mais je préfère me dire que chaque livre est unique et peut se passer de ce genre de moyen d'identification factice et immédiat. » Au premier coup d'œil, les livres publiés par The Everyday Press ne se ressemblent pas, que ce soit du point de vue de leur taille ou de leur composition matérielle. Qu'il s'agisse d'un livre d'artiste ordinaire ou d'un fac-similé, chaque projet figurant

au catalogue de cet éditeur a marqué un nouveau chapitre nécessitant une nouvelle approche historiographique et théorique que Desjardin développe en collaboration avec des spécialistes du sujet en question. L'équipe éditoriale se renouvelle à chaque projet, mais ces co-auteur·e·s et collègues s'impliquent autant que l'éditeur dans la réalisation du livre. Si l'on compare *The Foundations of Judo* et *The Fox*, on remarque que d'un fac-similé à l'autre l'éditeur peut prendre l'initiative d'une traduction ou bien ne laisser aucune trace d'intervention. Ces deux exemples soulignent la diversité des projets de fac-similé entrepris par The Everyday Press. Arnaud Desjardin est un éditeur mesuré, conscient des enjeux et des risques de l'édition de fac-similés de livres d'artistes, mais il ne craint pas de se manifester lorsque cela lui semble nécessaire. Il dit du degré d'appropriation qu'il s'autorise lors de la production de fac-similés :

C'est important, quand on manipule un contenu « original », de bien comprendre sa fonction présente (ou passée), mais on peut aussi avoir envie de partir dans une toute autre direction. J'envisage cela comme une forme de transmission dont je suis responsable à titre personnel, avec des ratages occasionnels. Répéter comme un robot ne m'intéresse pas. Ceci dit, on peut trouver que mes rééditions manquent de fidélité.⁶²

C'est le témoignage honnête d'un éditeur qui s'interroge sur la pertinence et la justesse de ses pratiques, en admettant qu'il puisse parfois commettre des erreurs. Les artistes et les graphistes ont des doutes analogues lorsqu'elles ou ils entreprennent un nouveau projet et s'interrogent sur ses limites

et sa pertinence. La discrétion de cet éditeur se retrouve dans ses livres, ce qui rend le catalogue de The Everyday Press comparativement peu prétentieux, et assez inattendu. Arnaud Desjardin dit de la multiplication des fac-similés de livres d'artistes : « En définitive, certains ouvrages de qualité doivent faire l'objet de nouveaux tirages afin de rester disponibles, mais ce n'est possible que dans la mesure où il y a une demande. ... Je crois qu'un bon livre devrait toujours faire l'objet de nouveaux tirages, et je ne pratique pas ce fétichisme de la première édition. En fin de compte, le fac-similé est une forme de reproduction vouée à l'échec : à la fois la même chose et une autre. » Les livres d'artistes que The Everyday Press choisit de rééditer en fac-similé sont des ouvrages auxquels l'éditeur est personnellement attaché. Ces projets ne sont pas sélectionnés en fonction de possibles intérêts financiers ou de leur valeur historique. La méthode de travail de The Everyday Press consiste à répondre à chaque occasion qui se présente, chaque fois que des collaborateur·rice·s sont disponibles et un financement possible. Les deux fac-similés de cet éditeur dont il est ici question semblent résulter d'un même procédé : l'appropriation du contenu original au moyen d'opérations linguistiques. *The Foundations of Judo* et *The Fox* ont tous deux fait l'objet d'une recomposition typographique, afin d'optimiser leur lisibilité au moyen de techniques d'impression actuelles. Qui plus est, *The Foundations of Judo* est une traduction anglaise intégrale. Le langage est par conséquent un élément déterminant, qui peut amener l'éditeur à choisir un certain procédé d'impression, auquel correspondront certaines techniques de préresse. Lorsque l'on décide de recomposer

un livre entier, la participation d'un-e graphiste est à nouveau une évidence. Contrairement aux éditions Zédélé, Arnaud Desjardin collabore en toute transparence avec des graphistes. Lorsqu'un-e graphiste est amené-e à exercer une certaine responsabilité sur un projet de fac-similé, elle ou il peut y contribuer sur le plan conceptuel, et consacrer toute son expertise à la conception et à la réalisation de ce projet. Elle ou il sera d'autant plus engagé-e que le sujet du livre l'intéressera, comme dans le cas de *The Foundations of Judo*, dont la conception graphique a été confiée au graphiste et artiste Ian Whittlesea, qui est également judoka ceinture noire de premier *dan*. De toute évidence, The Everyday Press est un éditeur parfaitement conscient des différents rôles qui participent du processus de fabrication d'un livre.

Dans un entretien qu'il m'a accordé, Arnaud Desjardin fait un parallèle historique permettant de contextualiser la mode actuelle des fac-similés de livres d'artistes :

La plupart des ouvrages Dada et surréalistes, par exemple, ont été tirés à moins d'une centaine d'exemplaires. Il ne s'agissait pas forcément d'éditions limitées — simplement, à l'époque, peu de gens s'y intéressaient. La génération des années 1960 s'est intéressée à ces ouvrages qui avaient alors quarante ou cinquante ans, alors qu'il était très difficile de se les procurer : ils n'étaient dans aucune collection publique ou bibliothèque. C'est ce qui a justifié la réédition de certains de ces ouvrages, sous une forme en adéquation avec leur visée initiale.

Aujourd'hui l'histoire se répète, et des artistes ou des éditeurs expliquent leurs projets de fac-similés par la rareté et

l'inaccessibilité des livres des années 1960 et 1970. Nous nous trouvons au même moment du cycle, à l'heure d'une nouvelle vague de fac-similés. Cette vision cyclique est un motif plausible et une source d'inspiration pour tou-te-s celles et ceux qui entreprennent de réaliser des fac-similés de livres d'artistes. Elle donne une idée de la « cotation » de titres historiques essentiels susceptibles d'être actualisés et remis en circulation.

Tous ces livres de Zédélé et The Everyday Press sont la reproduction fidèle d'un original. Ils restituent autant que possible le concept et l'aspect de leur modèle, et *The Fox* est un exemple particulièrement abouti de fac-similé. Si ces éditeurs accomplissent tous deux un travail remarquable, il est à noter que Zédélé se préoccupe davantage de l'historicité des classiques du livre d'artiste. Zédélé entretient une certaine distance entre ses fac-similés et sa marque d'éditeur, en se montrant prudent vis-à-vis de la diffusion d'informations complémentaires à l'intérieur de ses livres. Cette maison d'édition semble également s'appuyer sur le statut d'Anne Mœglin-Delcroix et Clive Philpot, et je suis d'avis que cette équipe éditoriale constitue un acte fondamental d'appropriation de la part de l'éditeur. Chez The Everyday Press, ces contenus font l'objet d'un traitement tout aussi respectueux, mais plus distancié. Cela se voit dans le catalogue, qui ne comporte pas que des « classiques », mais aussi à travers le discours de l'éditeur. The Everyday Press présente une démarche empreinte de vulnérabilité, tandis que Zédélé cultive davantage le mystère autour de certains aspects de son activité.

Bootlegs de livres d'artistes par des artistes

Outre les maisons d'édition et les équipes chargées de la direction éditoriale, il convient de noter que les artistes sont elles et eux-mêmes très actif-ve-s dans le domaine du *reenactment* de grands livres d'artistes des années 1960 et 1970. L'ouvrage *Various Small Books* présente quatre-vingt-onze *reenactments* de livres de l'artiste Ed Ruscha, effectués par divers artistes à travers le monde entre 1963 et 2011.⁶³ J'ai choisi de passer en revue des ouvrages des artistes Michalis Pichler, qui est basé à Berlin, et Eric Doeringer, de Brooklyn. Tous deux sont très impliqués dans l'appropriation et la reproduction de livres d'artistes célèbres tels que Sol LeWitt et Ed Ruscha.

Selon le site du MoMA, « L'appropriation est l'usage délibéré de l'emprunt, de la copie et de la manipulation d'images et d'objets préexistants. Cette stratégie artistique plurimillénaire a pris beaucoup d'importance aux États-Unis et en Grande-Bretagne au milieu du xx^e siècle, avec l'avènement du consumérisme et la prolifération d'images populaires relayées par les nouveaux médias, de la presse à la télévision. »⁶⁴ Dans le domaine du livre d'artiste, l'appropriation de contenus historiques ne constitue pas un vol, un plagiat ou une contrefaçon, mais un outil permettant aux artistes de transposer dans le contexte actuel des associations d'idées déjà opérées par un livre d'artiste, afin d'en

proposer une relecture. L'appropriation se traduit par le fait de « prendre possession » d'un contenu appartenant à autrui. Cet acte généralement admis dans le contexte de l'art contemporain peut néanmoins entraîner des violations du droit d'auteur, lorsque l'artiste n'a pas obtenu l'autorisation d'utiliser l'œuvre originale, ou si cette dernière est détournée de façon irrespectueuse.

Michalis Pichler édite et distribue ses livres d'artistes à travers sa maison d'édition berlinoise Greatest Hits. Il a entre autres publié des *bootlegs* de livres de Ruscha, Broodthaers et Siegelau. En 2009, Pichler a rédigé un ensemble de « Déclarations sur l'appropriation » (*Statements on Appropriation*). La déclaration n° 10 dévoile plus ou moins le projet éditorial de Greatest Hits et son approche de l'appropriation :

Certaines images, certains objets, sons, textes ou idées relèveraient du domaine de l'appropriation, à condition d'être plutôt explicites, ou parfois stratégiques, ou s'ils se complaisent dans l'emprunt, le vol, l'appropriation, l'héritage, l'incorporation ... s'ils sont influencés, inspirés, dépendants, dérivés, hantés, possédés, s'ils citent, réécrivent, retravaillent, reçoivent ... [s'ils sont] une ré-vision, une ré-évaluation, une variation, une version, une interprétation, une imitation, une approximation, un supplément, une augmentation, une improvisation, un prologue ... [s'ils relèvent] du pastiche, de la paraphrase, du piratage, de la parodie, de la contrefaçon, de l'imitation, de la farce, du shanzhai, de l'écho, de l'allusion, de l'intersexualité ou du karaoke.⁶⁵

Quant à la première de ces « Remarques sur l'appropriation », elle explique que le nom de la maison d'édition de Pichler

est un terme désignant ses projets de *bootlegs* et d'appropriation : « Lorsqu'un livre paraphrase un ouvrage précédent, que celui-ci soit historique ou contemporain et qu'il s'agisse d'en reprendre le titre, le style et/ou le contenu, c'est ce que j'appelle un "greatest hit". »⁶⁶ Un *greatest hit* n'est pas une simple copie d'un livre publié précédemment, et peut tout à fait différer de son modèle, à la condition qu'il reprenne l'un de ses principaux traits. Autrement dit un *greatest hit* est un livre d'artiste historique approprié par Pichler, sur un mode de révision fortement ancré dans le modèle mais autorisant des modifications et des ajouts. C'est une entité ambiguë, qui exploite la renommée d'une œuvre antérieure tout en explorant sa signification. Les deux *greatest hits* de Pichler qui nous intéressent sont *Twenty-six Gasoline Stations* d'après Ed Ruscha et *July, August, September 2012/Juillet, Août, Septembre 2012/Juli, August, September 2012* d'après Seth Siegelau.

Ed Ruscha a publié *Twenty-six Gasoline Stations* (fig. 41-45) en 1963 (même si la page de titre porte la date de 1962), en 400 exemplaires numérotés. Le livre a par la suite fait l'objet de deux tirages non-numérotés, de 500 exemplaires en 1967 et 3000 exemplaires en 1969.⁶⁷ C'est le premier d'une série de livres de photographies produits par l'artiste dans les années 1960 et 1970. Ses images en noir et blanc montrent vingt-six stations-service situées le long de la route 66, entre la maison de l'artiste à Los Angeles et celle de ses parents à Oklahoma City.

Le *reenactment* que Michalis Pichler a consacré à *Twenty-six Gasoline Stations* (fig. 46-50) (une coédition de

Greatest Hits, Berlin, et Printed Matter, New York) est paru sous le même titre que l'original, avec la même couverture. Cette couverture est tirée sur du papier très blanc, et le titre s'y étale sur trois lignes, dans une épaisse police typographique rouge, sous une jaquette translucide. Le livre fait la même taille que l'original — 140 × 180 mm — et il est imprimé en offset sur du papier brillant ordinaire d'environ 120 g/m² d'épaisseur, au lieu du papier soyeux couleur crème de l'original. Les deux éditions consistent en des livrets cousus et brochés. Contrairement à ce qu'indique son titre, ce livre ne renferme que les photographies de seize stations-service. Son nombre de pages est par conséquent réduit par rapport à l'original — trente-six au lieu de quarante-huit. Ces stations-service ont été photographiées en divers endroits en Allemagne, dans les Länder de Brandebourg, de Thuringe, de la Saxe-Anhalt et du Mecklembourg-Poméranie-Occidentale. Tandis que les stations-service photographiées par Ruscha étaient gérées par différentes sociétés, les stations-service de Pichler appartiennent toutes à l'entreprise française Total. Ses légendes ne comprennent donc pas de noms de marques, contrairement à celles de Ruscha. La page de titre est identique, sauf pour sa police typographique. Le livre de Pichler a fait l'objet de deux tirages, le premier à 600 exemplaires et le second à 1000. L'exemplaire que j'ai consulté est issu du deuxième tirage. L'original de Ruscha n'est mentionné que sous la forme d'une unique référence bibliographique. Cet original était dédié à la compagne de Ruscha à l'époque, Patty Callahan, tandis que Pichler dédie sa version à l'artiste japonaise Misaki Kawabe. La différence principale entre ces deux livres réside dans le fait que la série photographique

de Pichler est en couleur. Pichler s'est fixé une règle stricte pour photographier cette série. Les photos sont toutes cadrées à l'identique et prises d'un point de vue frontal en lumière naturelle, ce qui donne des expositions plus ou moins correctes et quelques contre-jours. Tandis que les images de Ruscha occupaient une partie ou l'entièreté de double-pages, celles de Pichler font toutes la même taille et sont majoritairement placées en page de droite. La série de stations-service de Pichler s'achève sur une photographie montrant un bout de papier tenu par l'artiste, sur lequel on peut lire : « les stations excentriques sont celles que j'ai jetées en premier ». Ce message fait allusion au fait que seize stations-service seulement apparaissent. La quatrième de couverture est une traduction japonaise du titre. Le livre est de bonne facture ; la couverture et la jaquette sont particulièrement efficaces. L'intérieur est moins réussi en raison de la qualité moyenne de son papier et de ses images.

Un autre *greatest hit* de Michalis Pichler est un *bootleg* du catalogue de l'exposition organisée par Seth Siegelau *July, August, September 1969/Juillet, Août, Septembre 1969/ Juli, August, September 1969* (fig. 51–55), intitulé *July, August, September 2012/Juillet, Août, Septembre 2012/Juli, August, September 2012* (fig. 56–60). Pour cette exposition Siegelau avait invité onze artistes à réaliser dans différents pays une œuvre spécialement conçue pour l'occasion. À ses débuts, la pratique curatoriale de Siegelau était celle d'un galeriste cherchant à diffuser l'art conceptuel à des fins commerciales. Entre 1968 et 1971, il a travaillé sur plusieurs projets éditoriaux faisant du livre un support d'exposition et une

alternative à l'espace de la galerie.⁶⁸ Le catalogue trilingue (anglais, français et allemand) *July, August, September 1969/ Juillet, Août, Septembre 1969/Juli, August, September 1969* faisait office de document permettant de situer les artistes invités et leurs œuvres. Les artistes participants étaient Carl Andre à La Haye, Robert Barry à Baltimore, Daniel Buren à Paris, Jan Dibbets à Amsterdam, Douglas Huebler à Los Angeles, Joseph Kosuth au Nouveau-Mexique, Sol LeWitt à Düsseldorf, Richard Long à Bristol, N.E. Thing Co. Ltd. à Vancouver, Robert Smithson dans le Yucatán et Lawrence Weiner aux chutes du Niagara.

Le livre de Greatest Hits reprend la structure de la première édition. La liste des artistes participant-e-s et les emplacements de leurs œuvres, par contre, différent. Le livre est imprimé sur du papier magazine brillant d'environ 90 g/m², et il est agrafé. Il est entièrement imprimé en offset, en noir et blanc, et son tirage n'est pas précisé. La police typographique et la taille des caractères sont partout identiques à l'original de Siegelau. Le tout donne une impression de froideur, à cause de la police utilisée et de la prédominance du papier couché blanc, mais le livre est plutôt de bonne facture. Le format de l'édition originale est nettement plus petit dans le sens de la hauteur, mais plus large, le *bootleg* de Pichler mesurant 210 × 297 mm. Une autre différence notable réside dans la carte du monde qui illustre la couverture. Sur le livre de Pichler cette carte est décalée d'est en ouest, montrant un autre hémisphère ; ses gris sont également moins saturés, ce qui lui donne un aspect légèrement plus pâle. Comparée à l'image de couverture originale, celle-ci est à peine lisible. Ce qu'il en reste traduit

une transposition des idées de Siegelaub dans le contexte actuel, avec la participation d'autres artistes. L'adaptation de Pichler est largement dérivée de la publication originale, ce qui s'explique entre autres par la participation de Siegelaub à ce projet. Il semble que cette participation ait une grande importance pour Pichler, et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il a conçu ce *bootleg*. La présence de l'éditeur d'origine lui aura permis de développer son réseau, en suscitant l'intérêt des artistes invité-e-s. La contribution de Pichler au livre est une image documentant sa rencontre avec Seth Siegelaub à Amsterdam. Il s'agit d'une photographie relativement vide, censée montrer l'entrée de l'appartement de Siegelaub à Amsterdam. Elle est accompagnée de la légende « Voyage à Amsterdam en été, tenté de rencontrer Seth Siegelaub, pris une photo. » Cette image en double page évoque l'attente du novice sur le point de rencontrer son maître, ou du fan espérant un autographe de son idole. Siegelaub, pour sa part, a écrit un texte au sujet d'un projet de recherche en cours de la fondation Egress. L'impression qui s'en dégage est que Siegelaub aurait accepté de participer à ce livre en échange de l'inclusion d'un article sur cette organisation. Il n'a pas profité de cette occasion pour faire une nouvelle proposition. Eric Doeringer est l'un des artistes invités, et sa contribution reprend, sur le mode du *bootleg*, celle de Douglas Huebler au livre de 1969. Comme dans son *bootleg* de *Twenty-six Gasoline Stations*, Michalis Pichler mentionne la version originale du catalogue sous la forme d'une unique référence bibliographique. Cette mention est intégrée à un colophon trilingue. Tou-te-s les artistes — et plus particulièrement Seth Siegelaub — y sont remercié-e-s

pour leur participation et leur collaboration. À la suite de ces remerciements, Maria de Sande est créditée pour la mise en page du catalogue, et Antoine Lefebvre et Raphaëlle Lacord pour la traduction des textes en français. Il est intéressant que Michalis Pichler ait fait appel à une graphiste. J'avais jusqu'ici l'impression qu'il préférerait éviter que des graphistes n'interviennent dans ses livres, mais ici il a préféré déléguer la mise en page. À la fin du colophon, il est annoncé que le livre est disponible au format PDF sur www.stichtingegress.net (site supprimé) et www.primaryinformation.org.

Si les deux livres de Greatest Hits dont il a été question sont largement inspirés des originaux, ils ne sont pas pour autant des répliques exactes. Je ne peux pas m'empêcher de penser que la façon dont Pichler s'approprie ces livres d'artistes historiques est un peu froide et flegmatique, autant sur le plan du concept que sur celui de la réalisation technique.

Eric Doeringer dirige également sa propre maison d'édition. Nommée Copycat Publishing, celle-ci produit surtout des «recréations de classiques du livre d'artiste», qui ne doivent pas être comparées aux originaux ou envisagées comme des fac-similés ou des réimpressions, comme le précise la boutique en ligne de l'éditeur. Il y est indiqué que ces livres proposent «de nouveaux contenus inspirés par des livres plus anciens». ⁶⁹ Doeringer appelle ses appropriations de livres d'artistes historiques des *bootlegs*. Né dans la ville de Cambridge dans le Massachusetts, Doeringer vit et travaille à Brooklyn. Il s'est fait connaître à travers des séries de *bootlegs* de peintures d'artistes célèbres qu'il vendait devant

des foires artistiques et dans les rues de Chelsea, le quartier des galeries à New York. Doeringer dit de cette pratique, qui remonte à 2001, « mes séries de *bootlegs* s'inspiraient de ces types qui vendent des contrefaçons de sacs à main Louis Vuitton et de montres Rolex à Canal Street. Je me suis dit, étant donné que l'art contemporain est aussi un produit de luxe/un signe de réussite sociale, pourquoi ne pas vendre des répliques bon marché de Damien Hirst et de Richard Prince ? »⁷⁰ Quand on lui demande selon quels critères il choisit les artistes dont il fait des *bootlegs*, Doeringer répond : « Je choisis des artistes dont je pense que leur œuvre se vendra bien. Le marché de l'art dicte mes choix, pas mes préférences personnelles. Ce sont toujours des « stars de l'art ». Les artistes aussi ont des styles iconiques qu'il est aisé de reproduire. »⁷¹ Si Doeringer ne tient aucun discours sur la valeur des artistes qu'il copie, il apporte néanmoins un éclairage honnête sur le potentiel lucratif de l'imitation d'artistes de renom tels que Keith Haring, Gilbert et George ou Andy Warhol. Quelques années plus tard, à partir de 2009, Doeringer a développé un intérêt pour le *bootleg* de livres d'artistes célèbres. S'il s'agissait encore de citer des artistes célèbres, la stratégie commerciale qui avait été la sienne tout au long de la période de ses séries de *bootlegs* s'est effacée pour ne plus être la préoccupation principale de l'artiste. Doeringer dit au sujet de ses livres d'artiste : « Je ne considère pas ces œuvres comme des *bootlegs* à proprement parler. Mes [œuvres précédentes intitulées] *Bootlegs* avaient pour sujet le marché de l'art et l'artiste en tant que marque, mais mes travaux récents concernent davantage la relation entre un original et sa copie. Les *Bootlegs* étaient de

mauvaises copies, tandis que mes derniers ouvrages imitent l'aspect des originaux autant que possible, tout en revendiquant des différences. »⁷² Grâce à ses premiers *Bootlegs*, Doeringer a reçu beaucoup d'attention médiatique et acquis une certaine renommée. Il a pu par la suite se consacrer à des *bootlegs* de livres d'artistes, notamment un ensemble de livres d'après Ed Ruscha et Sol LeWitt. À ce jour, il a fait des copies de quatre livres de Ruscha et trois de LeWitt. L'une de ses premières éditions *bootleg* d'après Ed Ruscha, publiée en 2009 (fig. 66–70), est inspirée du livre *Some Los Angeles Apartments*, dont la première édition date de 1965 (fig. 61–65). *Some Los Angeles Apartments* présentait une suite d'immeubles résidentiels de Los Angeles, photographiés par Ruscha à la manière peu recherchée des prospectus d'agents immobiliers. Pour ce *bootleg* Doeringer est retourné sur les lieux du livre de Ruscha, pour y prendre en photo les mêmes immeubles, du même point de vue mais quarante ans plus tard. Cela donne un aperçu saisissant de l'évolution des logements qui figuraient dans le livre de Ruscha. Si la plupart des immeubles n'ont pas changé d'apparence, quelques-uns ont été démolis et remplacés par de nouvelles habitations. Doeringer a documenté ces nouvelles architectures comme s'il s'agissait des bâtiment précédents, photographiant celles-ci sous les angles choisis quarante ans plus tôt par Ruscha. Les noms de rues servent de légendes, comme dans l'original. Les deux versions sont de taille identique, 140 × 180 mm, et totalisent quarante-huit pages.

Le livre de Doeringer manque de souplesse car les livrets sont collés au lieu d'être cousus comme ils l'étaient dans

l'original de Ruscha. Le format broché et l'épaisseur de la couverture ne permettent pas de feuilleter le livre aisément. L'original comporte par ailleurs une jaquette — semblable à celle de *Twentysix Gasoline Stations* — qui manque à la version de Doeringer. Le papier de l'original est également un peu plus épais. Une observation attentive des textes du livre de Doeringer permet d'y déceler un effet de trame, même sur la couverture. Plusieurs explications de cet effet sont possibles, mais il est difficile d'en déterminer la cause précise. Peut-être les textes ont-ils été composés en gris foncé, ce qui aurait entraîné leur rastérisation automatique au cours du procédé d'impression. Ou peut-être Doeringer a-t-il fait la mise en page au moyen de Photoshop, ce qui est difficilement imaginable mais pourrait expliquer cette pixélisation, étant donné que ce programme ne fonctionne pas sur la base de vecteurs. Une autre raison envisageable est un mélange de techniques, si les noms de rues ont été scannés — et par conséquent rastérisés — avec les photographies d'immeubles qui sont placées juste au-dessus. Tout du moins est-il peu probable que Doeringer ait scanné l'ensemble des textes, puisque certains d'entre eux ont été modifiés, notamment la page de titre et le colophon. Sans doute cet effet de pixélisation doit-il être imputé au procédé d'impression, une étape en dehors du contrôle de l'artiste. La résolution des images est elle aussi mauvaise. Celles-ci manquent de profondeur et de contraste, et elles ont un aspect grisâtre. L'épaisseur de la marge autour des images varie d'une page à l'autre, indiquant une anomalie dans le processus de reliure. L'original de Ruscha est par contre de très bonne facture, et son rendu d'impression est plus dense que celui du livre de Doeringer.

S'il est clair que les techniques actuelles d'impression à la demande ouvrent de nouvelles perspectives, elles ne sont pas une garantie de qualité, contrairement au savoir-faire d'un imprimeur.

Le livre comporte une mention attribuant le copyright à Doeringer. Celui-ci dit à ce sujet : « Si je mentionne ainsi mon copyright, c'est avant tout pour être le plus fidèle possible au livre original de Ruscha, dont le texte incluait une déclaration de copyright. »⁷³ Cet ajout de copyright constitue pourtant un acte d'appropriation, tout autant qu'une marque de fidélité à l'original. Seules la couverture et la page de titre peuvent constituer une violation du copyright de Ruscha, étant donné que le reste du contenu se compose de photographies prises par Doeringer et n'appartenant qu'à lui.⁷⁴ Il est donc étrange que Doeringer ait ressenti le besoin de se justifier ainsi, alors qu'il aurait simplement pu dire qu'il est le détenteur légitime des droits de cette version de *Some Los Angeles Apartments*. Mais il est vrai que la question du copyright se pose toujours lorsqu'un·e artiste imite à l'identique une partie de l'œuvre dont elle ou il s'inspire.

Pour son *bootleg Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* (fig. 76–80) d'après Sol LeWitt, Doeringer s'est astucieusement arrangé pour ne pas copier exactement les dessins du livre original (fig. 71–75). L'ouvrage de LeWitt rassemble des dessins au trait résultant de toutes sortes de combinaisons possibles entre un quadrillage et des motifs à base d'arcs et de cercles. Ces compositions, qui vont du motif simple à la superposition de plusieurs motifs, sont déclinées par type de traits (arcs, cercles ou

quadrillage) et, pour les arcs de cercle, par points de propagation sur les marges de la page (ceux-ci sont situés dans chacun des quatre coins de la page, et au milieu de chacun de ses côtés).⁷⁵ Pour son édition, Doeringer a modifié les dimensions du livre et, par conséquent, les dessins qui résultent de l'intersection entre les motifs. Il nous explique : « Étant donné que mon livre est légèrement plus petit que celui de LeWitt (il fait environ 48 cm² au lieu de 52), les motifs d'arcs, de cercles et les quadrillages se rencontrent à d'autres endroits sur la page. Par conséquent, bien qu'ils puissent sembler identiques aux originaux, mes dessins superposant des "arcs centrés sur un coin et deux côtés opposés" sont totalement différents. »⁷⁶ On peut se demander quel est intérêt de ce changement, mis à part le fait qu'il génère des formes qui ne sont pas identiques à celles de LeWitt. Si l'on parcourt les deux livres, à première vue cet écart ne se remarque pas. J'ai appris l'existence de cette variation, qui sinon m'aurait échappée, en lisant le site internet de Doeringer. *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* est un *bootleg* de bien meilleure facture que *Some Los Angeles Apartments*. Il comporte 208 pages, comme l'original de Sol LeWitt qui date de 1972. Il est agréable à manier, souple. Les pages intérieures sont imprimées sur un papier fin de type livre de poche, d'environ 90 g/m², ce qui confère au livre sa souplesse. C'est un plaisir de bibliophile que de feuilleter ce livre. Le papier de couverture est brillant, cartonné mais souple, faisant environ 200 g/m². Un vernis UV sélectif a peut-être été appliqué sur la couverture, mais son intérieur a l'aspect du papier non-couché. Cet effet brut opère une transition avant le

papier non-blanchi de l'intérieur. La couverture de ce *bootleg* est plus attrayante que celle de l'original, grâce à son papier et à la saturation de l'encre utilisée. La couverture, très contrastée, attire le regard.

D'autres différences entre le *bootleg* et l'original apparaissent dans le texte. Sur le dos comme sur la page de titre, le nom de Sol LeWitt est remplacé par celui d'Eric Doeringer. La mention « d'après Sol LeWitt » renvoie à l'original. La mention des éditeurs « Kunsthalle Bern & Paul Bianchini, 1972 » est remplacée par « Copycat Publications, New York, 2011 ». La page suivante présente Eric Doeringer comme le détenteur du copyright, avec l'interdiction de reproduire intégralement ou partiellement le livre sans la permission écrite de l'artiste. On y trouve également des informations sur l'imprimeur et un renvoi au site internet de l'artiste. La mise en page du livre reproduit scrupuleusement l'original. Les pages qui marquent le début de chaque chapitre sont inchangées, tout comme les légendes des illustrations. Les illustrations ne semblent pas être des scans de l'original, mais de nouveaux dessins tracés à l'ordinateur. Les traits sont bien nets et ne présentent aucun défaut typique d'illustrations scannées, tel que du bruit ou un effet de trame.

Bien qu'ils soient au final très différents l'un de l'autre, ces deux *bootlegs* d'Eric Doeringer résultent d'une même approche de l'appropriation. À première vue, ces livres semblent être des copies exactes de leur modèle, mais une observation attentive révèle l'empreinte de Doeringer. L'un des procédés d'appropriation qu'emploie Doeringer dans ses

bootlegs est de toute évidence la substitution ou la manipulation systématique d'un élément du livre original. Au moyen de très légères modifications, comme celle opérée dans *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations*, Doeringer parvient à substituer au contenu original une strate de données qui lui est propre. Les couvertures de ses *bootlegs* reproduisent toujours fidèlement celles des originaux, ce qui fait de ces livres des objets ambigus, à mi-chemin entre le *bootleg* et le fac-similé. On peut citer ces mots de Mark Rawlinson au sujet de cette stratégie d'appropriation typique du *bootleg*: « Beaucoup de ces livres sont des variations à partir d'éléments de langage de Ruscha ou à partir des titres de ses livres de photographies, reprenant à l'identique le titre original ou l'inversant, ou encore usant du titre comme d'une sorte de gabarit, en omettant certains syntagmes ou mots du titre afin d'en emprunter uniquement le phrasé. »⁷⁷ Le titre constitue donc un point de départ crucial dans l'appropriation d'un modèle célèbre. Le nouveau titre doit avoir un lien avec le titre original, comme le montrent les exemples compilés dans l'ouvrage *Various Small Books*. Le titre du *bootleg* peut être une interprétation, une reprise à l'identique ou une réécriture du titre conservant le phrasé d'origine. Ces méthodes sont la garantie d'une certaine visibilité pour le *bootleg*, qui s'inscrit alors dans la lignée du livre d'artiste qu'il reprend. Il est en effet aisé de le relier à l'original. Ceci explique en partie le fait que les livres passés en revue conservent tous le titre exact et la couverture de leur modèle, ou l'adaptent. Il faut parcourir ces *bootlegs* pour découvrir qu'ils opèrent un décalage et ont leur propre identité.

Les artistes des années 1960 et 1970 envisageaient la fabrication, l'impression et la distribution comme une partie intégrante du concept du livre. Le secteur de la production de livres était segmenté différemment. Les imprimeries et les maisons d'édition pouvaient tout à fait se charger de concevoir et de mettre en page un livre, tandis qu'aujourd'hui ce travail est habituellement confié à un-e graphiste. Jan Dibbets évoque ainsi sa relation avec son éditeur Seth Siegelaub lors de la conception de *Territoire d'un rouge-gorge/Sculpture 1969*: «J'en ai parlé à Seth. Il a tout de suite été très enthousiaste et après que je lui ai envoyé l'ensemble des contenus, il s'est occupé de tout. Je n'ai travaillé qu'avec Seth.»⁷⁸ Le fait que Dibbets ait délégué à Siegelaub la production et l'impression de son livre témoigne d'une relation de confiance et d'une répartition des rôles bien précise. Dibbets a produit le concept du livre et Siegelaub — endossant les rôles de typographe et d'éditeur — s'est chargé de le concevoir, l'imprimer et le distribuer.

Le contraste est saisissant entre cette méthode de travail et celles employées par Eric Doeringer et Michalis Pichler, qui réalisent leurs projets de *bootlegs* de façon plus solitaire. Les livres publiés par Doeringer ne font nulle part mention d'une quelconque collaboration. Dans *July, August, September 2012/Juillet, Août, Septembre 2012/Juli, August, September 2012* Pichler crédite les personnes responsables de la mise en page du texte ainsi que la traduction, mais il a conçu *Twenty-six Gasoline Stations* seul. La version anglaise du colophon de *July, August, September 2012/Juillet, Août, Septembre 2012/Juli, August, September 2012* utilise le terme désuet *typesetting* ou « composition typographique » pour

désigner la conception graphique et la mise en page. Ce terme recouvre en fait la disposition des caractères, or dans le cas de *July, August, September 2012/Juillet, Août, Septembre 2012/Juli, August, September 2012* la mise en page était prédéterminée par l'original. La définition technique de la composition typographique ne recouvre aucune activité d'ordre conceptuel ou décisionnel. C'est par conséquent un tâche très peu créative. L'analyse des méthodes d'appropriation employées par ces deux artistes donne le sentiment qu'ils n'acceptent guère de collaborer à la production de leurs *bootlegs*. On peut donc se demander si l'appropriation artistique nécessite de travailler seul. Tout du moins cette façon de procéder correspond à la démarche des artistes des années 1960 et 1970.

Si les méthodes d'appropriation de Michalis Pichler et Eric Doeringer présentent des similitudes, leur approche du marketing est très différente. Dans le deuxième alinéa de ses « Déclarations sur l'appropriation » Pichler soutient qu'il est « peut-être tout aussi naïf de croire que l'appropriation résulte toujours d'une prise de décision stratégique de son auteur, que de croire en l'existence préalable d'un "original". »⁷⁹ Tandis que Pichler affirme ne suivre aucune stratégie particulière lorsqu'il publie des *bootlegs*, chez Doeringer la dimension stratégique était une composante majeure de son précédent projet de *bootlegs* de tableaux : « Je peignais de petites reproductions de tableaux de toutes les stars de l'art, que j'allais vendre à l'entrée des foires et des galeries de Chelsea pour une fraction du prix en vigueur chez les marchands d'art "légitimes". »⁸⁰ Doeringer ne cache pas

le caractère lucratif de son travail. Si l'approche de Pichler peut sembler moins commerciale, le nom de son site internet — www.buypichler.com — est tout de même révélateur d'une volonté, fort compréhensible, de vendre des livres.

Pour des raisons économiques, Doeringer a opté pour l'impression à la demande pour certains de ses *bootlegs*. Cela permet de tirer chaque exemplaire séparément pour un coût invariable, contrairement à l'impression offset traditionnelle dont le coût à l'exemplaire diminue lorsqu'augmente la taille du tirage, laquelle doit être déterminée au préalable. En substance, ce mode d'édition évite les stocks d'inventus et assure une disponibilité continue des livres. *Arcs, from corners & sides, circles, & grids and all their combinations* est le premier livre de Doeringer pour lequel il a eu recours à l'impression à la demande. Bien que ce procédé présente de nombreux avantages, un éditeur exigeant tel que Doeringer y voit également des inconvénients : « J'aimerais avoir davantage recours à l'impression à la demande, mais je me heurte au fait que les entreprises offrant ce service ne proposent qu'un nombre limité de formats, or j'essaie en général de reproduire les dimensions particulières d'un livre existant. »⁸¹

Si la publication de fac-similés de livres d'artistes permet de résoudre une partie du problème, bien connu, de la rareté des livres d'artistes de référence — si prisés des libraires et des collectionneurs de livres rares — l'impression à la demande permet d'aller plus loin, en démocratisant le domaine du livre d'artiste contemporain et plus particulièrement le *reenactment*.

Vers une nouvelle génération de fac-similés de livres d'artistes

Cette analyse a porté sur différents discours en faveur du *reenactment* de livres d'artistes. Les fac-similés publiés par les éditions Zédélé et The Everyday Press sont réalisés avec minutie, afin d'imiter au mieux des originaux, tandis que les *bootlegs* conçus par les artistes Michalis Pichler et Eric Doeringer opèrent des modifications bien précises à partir des livres dont ils s'inspirent. Cette deuxième méthode d'appropriation — le *bootleg* — permet à ces artistes d'investir un contexte prédéfini afin d'y mener une réflexion, préservant pour ce faire quelques éléments-clés de l'original, tout en modifiant d'autres aspects. Il est apparemment difficile pour ces artistes de reproduire un original à l'identique. Il semble qu'un certain degré de personnalisation soit indispensable pour qu'un *bootleg* puisse constituer une nouvelle proposition artistique. Les exemples analysés montrent que les artistes adaptent, changent, interprètent, individualisent et modifient leurs sources jusqu'à pouvoir revendiquer la paternité de leurs œuvres, surtout lorsqu'un *bootleg* s'inspire d'un livre d'artiste historique. Ces artistes cherchent davantage que les éditeurs à s'inscrire dans l'histoire du livre d'artiste, en particulier lorsqu'ils réalisent un *bootleg*. Le questionnement du statut d'auteur à des fins d'appropriation semble les

préoccuper davantage que l'éventuel bénéfice qu'ils pourraient tirer de leur œuvre. Même Eric Doeringer affirme que la relation entre l'original et la copie l'intéresse plus que le fait de pouvoir tirer profit de cette activité, alors même que les *bootlegs* de tableaux d'artistes célèbres de ses débuts avaient un but commercial, avant qu'il ne se tourne vers le *bootleg* de livres d'artistes.⁸²

Une autre motivation pour ces artistes est l'admiration qu'ils portent à un-e artiste et à son œuvre. Cette admiration transparait ici et là dans les travaux de Pichler et Doeringer. Doeringer reconnaît sans ambages cette facette de la pratique du *bootleg*: « Mes livres inspirés de Ruscha sont assurément l'œuvre d'un fan. Le fait de me rendre à LA et de visiter tous les lieux qui apparaissent dans ses livres relevait du pèlerinage. »⁸³ Michalis Pichler a sans doute lui aussi eu le sentiment de suivre le parcours de Ruscha lorsqu'il s'est lancé à la recherche de stations-service sur des autoroutes allemandes. Le *bootleg* de Pichler *July, August, September 2012/Juillet, Août, Septembre 2012/Juli, August, September 2012* est lui aussi un témoignage d'admiration, cette fois pour Seth Siegelau. De fait, le *bootleg* est un excellent moyen de célébrer des artistes appartenant à une génération antérieure et il assure à « l'idole » une visibilité dans l'ici et maintenant.

L'argument qui prédomine chez les éditeur·rice·s est la volonté de rendre disponibles des contenus historiques longtemps restés inaccessibles. L'accent est alors mis sur le potentiel pédagogique de la réimpression de livres d'artistes devenus rares. Une nouvelle génération d'artistes et de

graphistes est en train de redécouvrir ce médium et témoigne d'une grande curiosité à l'égard de son histoire pendant la seconde moitié du xx^e siècle. Il est difficile de comprendre l'engouement actuel pour les livres d'artistes, très présents dans les salons du livre, sans connaître les origines de ce type d'ouvrage. On ressent même, de nos jours, une certaine frustration lorsque des livres célèbres ne sont accessibles qu'au travers de quelques articles en ligne ou derrière des vitrines ne permettant pas de les feuilleter. L'aspect le plus louable de l'édition de fac-similés de livres d'artistes des années 1960 et 1970 est qu'elle ouvre la voie à de nouvelles générations d'artistes. Le fait qu'un si grand nombre de livres soit publiés donne l'impression que les artistes s'emparent fréquemment de ce format, et ce peut-être trop facilement. La réintroduction de certains livres d'artistes fondateurs devrait permettre de recontextualiser le projet porté par ces œuvres, ce qui s'avèrerait profitable à la scène artistique contemporaine et aux jeunes artistes. Il apparaît donc important de satisfaire cette curiosité. Il est appréciable de constater que les éditions Zédélé et The Everyday Press ne proposent pas le même type de catalogue, ce qui montre la diversité des approches envisageables. Grâce à ces éditeurs, des livres exemplaires restent disponibles même lorsqu'ils ne rencontrent pas un succès populaire. La publication d'un fac-similé peut être motivée par la constitution d'une collection (chez Zédélé) ou par diverses raisons circonstancielles (The Everyday Press), mais dans tous les cas le choix des titres reproduits est mûrement réfléchi et peut reposer sur le consentement d'un artiste, la découverte d'un livre rare, la rencontre entre des collaborateur·rice·s partageant un

objectif, ou une occasion de publication dans le cadre d'un événement. Les livres publiés par un éditeur forment un tout, mais chacun d'eux s'inscrit également dans l'histoire plus large du livre d'artiste, qu'il complète en représentant une certaine période à un certain endroit.

Il semble que les considérations pécuniaires passent après l'impératif de réintroduire des contenus historiques. Le site internet de Zédélé, qui est bien conçu, comporte une fonction panier d'achat et propose des prix très raisonnables. En revanche, le site de The Everyday Press ne présente qu'un portfolio de projets, sans boutique en ligne ni aucune information relative à l'achat des livres. Il est uniquement possible d'acheter leurs livres sur le site internet d'Anagram Books, ou lors des salons du livre d'art auxquels Arnaud Desjardin participe de temps à autre. Ces éditeurs financent peut-être leurs activités grâce à des subventions venant compléter les recettes issues de leurs ventes, mais on ne trouve aucune information au sujet de leur modèle économique.

La réimpression d'un ouvrage historique entraîne inévitablement une remise en question du droit d'auteur et de l'attribution de l'œuvre. L'attitude des éditeur-riche-s et celle des artistes à l'égard du statut d'auteur sont diamétralement opposées. Les deux éditeurs dont il a été question restent fidèles aux originaux et se gardent de s'y immiscer ou de se les approprier, tandis que les artistes n'hésitent pas à transformer ou modifier ces contenus, en général de façon respectueuse. Doeringer dit du statut de l'appropriation : « Bien que l'appropriation soit admise dans le monde de l'art,

son statut légal reste flou. La loi autorise l'appropriation d'une œuvre à condition que celle-ci soit suffisamment « transformée », mais aucune norme ne définit un seuil de transformation minimale. »⁸⁴ L'appropriation est donc un acte risqué, même si le monde de l'art l'accepte largement. Par conséquent, la question n'est pas tant de savoir si un-e artiste contemporain a le droit de s'approprier un livre d'artiste — cela semble faire partie du jeu — mais plutôt dans quelle mesure son apport à l'héritage d'un grand livre d'artiste présente un intérêt. La notion de violation de copyright dans le domaine du livre d'artiste rejoint en fait celle d'un usage irrespectueux du contenu original. À mes yeux le copyright appliqué aux livres d'artistes recouvre un ensemble de règles tacites qui ont une incidence sur la pratique de l'appropriation et qui l'orientent. Ces principes subjectifs et intuitifs, rassemblés par la College Art Association dans un article cité précédemment (« Fair Use: Code of Best Practices in Fair Use in the Visual Arts »⁸⁵), devraient être suivis par les artistes qui pratiquent le *reenactment* de livres d'artistes. Étant donné que la réglementation en la matière est imprécise ou sujette à l'interprétation, c'est à la communauté artistique qu'il revient de se prononcer sur la légitimité d'un *reenactment* de livre d'artiste. Reste à savoir qui, dans un avenir proche, décidera de la distinction entre une mauvaise copie et un *bootleg* réalisé dans le respect des règles, et si un ensemble de règles écrites décidera de l'avenir du *reenactment*.

Un aspect essentiel de l'appropriation d'un livre d'artiste semble être la reproduction de la couverture originale. Les livres que nous avons examinés témoignent tous d'un

grand respect envers le livre original. Le premier signe indicateur d'une appropriation peut être, dès la couverture, l'adaptation du titre. En reprenant la couverture originale, un *bootleg* s'assure une certaine visibilité et s'insère dans la lignée du livre dont il s'inspire. La couverture a une fonction hautement référentielle, et c'est avant tout de ce point de vue qu'elle sera évaluée ou appréciée. Il est donc essentiel que la couverture d'un *bootleg* illustre le lien entre celui-ci et son modèle.

Si l'on se réfère aux modes de production et aux supports employés, aucun fil conducteur ne semble relier ces livres entre eux. Chaque acteur, bien sûr, a ses préférences parmi un certain nombre de techniques d'impression ; celles-ci vont de l'impression offset à l'impression numérique, en passant par des techniques plus manuelles telles que l'impression riso ou encore le laser. Zédélé a recours à l'impression offset pour la collection Reprint, tandis qu'Eric Doeringer utilise majoritairement l'impression à la demande. Les livres tirés en de nombreux exemplaires font en général l'objet d'une impression offset. Dans l'ensemble, ces publications sont de bonne qualité. Parmi les livres dont il a été question, seuls ceux de Michalis Pichler laissent parfois à désirer du point de vue de leur qualité d'impression.

Il est fréquent que la couverture d'un *reenactment* de livre d'artiste soit plus contrastée que son modèle, ce qui modifie considérablement l'apparence du livre et peut avoir plusieurs causes dont l'évolution des techniques d'impression et l'usage d'un autre type d'encre ou de papier, à moins que l'artiste ait simplement préféré une illustration de couverture

plus contrastée. Tous ces livres sont brochés — leurs livrets sont soit cousus, soit collés —, une pratique qui semble héritée des années 1960 et 1970. Cette technique de reliure simple et peu onéreuse donne des livres souples. Le plus souvent les textes sont de nouveau saisis et mis en page, plutôt que d'être reproduits à partir de scans. Cette méthode de reproduction est laborieuse, mais elle permet d'obtenir une lisibilité optimale, ce qui représente un atout indéniable pour le résultat final.

Tous ces paramètres sont du ressort d'un·e graphiste. Pourtant, ce rôle semble minimisé voire absent dans la conception de fac-similés de livres d'artiste. Il semble que l'on fasse de temps à autre appel à un·e graphiste pour la saisie et la mise en page, un travail important et très technique. Lorsqu'un·e graphiste collabore à un *reenactment* entrepris par un·e artiste ou un·e éditeur·rice, elle ou il se trouve cantonné·e au rôle secondaire qui consiste à reconstituer une mise en page originale, une activité qui peut être terriblement monotone. Lorsqu'un·e graphiste participe à la réalisation d'un fac-similé ou d'un *bootleg*, elle ou il est souvent tenu·e de superviser le projet, de procéder à des contrôles et d'apporter une expertise technique. À propos du rôle limité des graphistes dans la conception de livres d'artistes, le graphiste et fondateur des éditions Cru, Alex Gifreu, remarque : « Sur un projet de livre d'artiste, c'est à l'artiste que revient l'initiative puisque c'est son rôle qui est le mieux défini. Le rôle de la graphiste consiste à mettre ses compétences à la disposition de l'artiste. Elle doit chercher un moyen de reproduction optimal pour cette œuvre, en sélectionnant

le papier, le système d'impression et le format.»⁸⁶ Force est de constater que lorsqu'un-e graphiste travaille pour un-e artiste, son apport est rarement conceptuel. Gifreu ajoute que le graphisme « doit rester au second plan, afin de garantir certains impératifs tels qu'une bonne lisibilité, un agencement ordonné et structuré mais il ne doit jamais, au grand jamais dominer le travail de l'artiste.»⁸⁷ Lorsque l'on rejoint une équipe comprenant un-e artiste et une directrice ou un directeur de publication, il n'est pas question de s'emparer de l'aspect conceptuel du projet, mais un-e graphiste sera tout à fait capable d'émettre un avis sur les questions éditoriales qui pourront se poser. Le regard critique d'un-e graphiste peut contribuer à repousser les limites d'un projet de fac-similé de livre d'artiste, et stimuler les débats sur l'appropriation en y apportant un point de vue fondé sur la conception graphique. Le rôle du ou de la graphiste peut ainsi s'étoffer et dépasser celui de spécialiste technique pour inclure celui de critique des divers types de livres d'artistes. Et lorsqu'un-e graphiste ou maquettiste s'intéresse au sujet du livre à titre personnel, comme Ian Whittlesea dans le cas de *The Foundations of Judo*, sa participation est d'autant plus intéressante.

Peu de livres d'artistes sont le fruit d'un travail individuel,⁸⁸ mais Eric Doeringer et Michalis Pichler semblent préférer concevoir eux-mêmes leurs livres, du moins jusqu'à ce que leur maquette arrive chez l'imprimeur. Le fait de travailler seul est un gage d'autonomie pour ces artistes, qui leur évite de devoir se confronter à des avis divergents sur la conception graphique. Cela leur permet également d'économiser

des frais de production. Et pourtant, doit-on se méfier à ce point de la collaboration avec un-e graphiste ? Cette défiance reposerait-elle sur des causes historiques ? L'analyse de l'essor du livre d'artiste dans les années 1960 montre que les artistes étaient alors seul-e-s aux manettes. Elles et ils n'avaient pas adopté le livre et retrouvé leur autonomie à l'égard des institutions pour devoir partager avec des graphistes le terrain conquis.

Si un-e graphiste souhaite se consacrer pleinement au *reenactment* de livres d'artistes, elle ou il peut développer un tel projet à titre personnel. Il est fréquent que des graphistes travaillent indépendamment sur leurs propres projets éditoriaux, mais la question se pose de savoir dans quelle mesure le *reenactment* peut intéresser un-e graphiste, et si les livres qu'elle ou il produit peuvent être envisagés comme des livres d'artistes. Je ne suis d'ailleurs pas convaincu de l'intérêt, pour un-e graphiste, d'apposer une telle étiquette à ses projets. Du moment qu'un-e graphiste peut réaliser des projets éditoriaux de façon autonome, le domaine du livre d'artiste — et a fortiori le *reenactment* — ne me semble pas présenter un grand intérêt pour elle ou lui. On peut également s'interroger sur la nécessité d'étiqueter les projets de livre qu'un-e graphiste entreprend à titre personnel. Le point de vue d'Alex Gifreu, à ce sujet, est audacieux :

Le livre d'artiste n'existe pas. Si l'on ouvre un dictionnaire, le livre y est défini comme un ensemble de pages reliées à l'intérieur d'une couverture. Mais interrogeons-nous : qu'est-ce que l'art ? Il est clair depuis Duchamp que toute chose peut constituer une œuvre d'art ; et depuis Beuys tout le monde peut être artiste. On ne saurait définir le livre d'artiste si l'on ne peut définir qui est artiste et qui ne l'est

pas, et ce qui relève ou non de l'art. Plutôt que de parler de livres d'artistes, je préfère dire que des publications ont été conçues comme des œuvres. Au sens où l'œuvre n'existe sous aucun format physique autre que la publication.⁸⁹

Il est difficile de souscrire à l'idée que le livre d'artiste n'existerait pas, mais en tant que graphiste indépendant, je pratique ce que Gifreu préconise — je conçois chaque publication comme une œuvre. Je contribue à diffuser des informations d'intérêt sociétal dans un format intelligible sous forme de livres, ce que font également bon nombre de livres d'artistes (*Some Los Angeles Apartments* et *The Fox*, par exemple, portent sur d'importantes questions de société). On me demande souvent si je me considère comme un artiste et comment je qualifierais mes livres, mais je refuse l'appellation « livres d'artiste » et je n'ai pas non plus l'habitude du titre d'« artiste ». Lorsque l'on me demande de définir mes projets personnels de livres, je préfère les qualifier de travaux de recherche visuelle. Et une fois de plus, le *reenactment* de livres d'artistes ne présente guère d'intérêt sur le plan conceptuel pour un-e graphiste.

Il est à noter que *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha, sans doute le livre d'artiste le plus approprié, reste largement indisponible car aucun fac-similé conventionnel ne circule. On peut donc s'interroger sur les critères de sélection sur lesquels se fondent les artistes et les éditeur·rice·s. Quels sont les livres pour lesquels un fac-similé est essentiel ? Quels sont ceux qui se prêtent le mieux à l'appropriation ? Qui décide de tout cela ? Et quelles conditions devront être remplies

à l'avenir pour l'édition de fac-similés ? La production de fac-similés de livres d'artistes doit-elle revenir uniquement aux éditeurs et aux artistes ? Est-ce qu'à l'avenir certaines institutions, par exemple les bibliothèques et les organismes publics culturels, auront des programmes de diffusion du livre d'artiste et soutiendront le *reenactment* de livres d'artistes ? L'institutionnalisation de ces pièces va à l'encontre du projet porté par les livres d'artistes des années 1960 et 1970 ; mais toujours est-il qu'aujourd'hui la multiplication des parutions et des modes de production peu coûteux tels que l'impression à la demande justifie l'existence de fac-similés dans le domaine du livre d'artiste. La pertinence de ce format devrait encore se confirmer avec le temps, afin de régler la question de la rareté de ces livres. Les fac-similés devraient contribuer à enrichir à la fois l'héritage du livre d'artiste et son avenir, en redéfinissant les jalons du domaine que sont ces ouvrages de référence. Ce faisant, l'esprit du temps à la fois suscite et constitue l'outil de nouveaux projets d'appropriation venant à leur tour stimuler le développement de techniques d'impression, de nouveaux supports, et les pratiques éditoriales des éditeur·rice·s et des artistes.

Introduction

- 1 Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, La Transparence, 2010, p. 31.
- 2 Lucy R. Lippard, « The Artist's Book Goes Public », dans Joan Lyons (dir.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester (NY), Visual Studies Workshop Press, 1985, p. 45–48.
- 3 *Ibid.*
- 4 « Artist's Book », *Wikipedia* (http://en.wikipedia.org/wiki/Artist's_book#Conceptual_art, consulté le 1^{er} septembre 2014).
- 5 Lippard, « The Artist's Book Goes Public », *op. cit.*, p. 45–48.
- 6 Ulises Carrión, « Bookworks Revisited » [1979], dans *Book*, Birmingham, Eastside Projects, 2010.
- 7 Arnaud Desjardin, exposé fait à Emily Carr University, Vancouver, 19 novembre 2013 (<http://vimeo.com/84918298>).
- 8 « Twentysix Gasoline Stations », *Wikipedia* (http://en.wikipedia.org/wiki/Twentysix_Gasoline_Stations, consulté le 10 avril 2015).
- 9 « Ed Ruscha. Royal Road Test 1967 », *Bookride*, 9 novembre 2007 (<http://www.bookride.com/2007/11/ed-ruscha-royal-road-test-1967.html>).
- 10 Brogowski, *Éditer l'art*, *op. cit.*, p. 31.
- 11 Ed Ruscha et Alexandra Schwartz (dir.), *Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge (MA), MIT Press, 2002, p. 217.
- 12 Note d'intention des éditions Zédélé au sujet de leur collection Reprint (<http://www.lapetitelibrairie.net/zedele/reprint/accueil.html>, consulté le 24 octobre 2019).
- 13 Jérôme Dupeyrat, « Zédélé, collection "Reprint" », *Tombo*, 1^{er} mars 2013 (<http://www.t-o-m-b-o-l-o-eu/flux/zedele-collection-reprint/>).
- 14 Michael Bracewell, « Editions of You », *Frieze*, 6 juin 2008 (<https://frieze.com/article/editions-you>).
- 15 « History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary Art » (http://www.kw-berlin.de/kw/en/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91, consulté le 24 janvier 2017).
- 16 Robert Blackson, « Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture », *Art Journal*, 66/1, printemps 2007 (http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf), p. 29.
- 17 Sven Lütticken, « An Arena in Which to Reenact », dans Sven Lütticken (dir.), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With, 2005, p. 39.
- 18 Par exemple les événements et expositions *A Little Bit of History Repeated* à Kunst-Werke, Berlin, en 2001 ; *Experience, Memory, Reenactment*, Piet Zwart Institute, Rotterdam, 2004 ; *Life, Once More*, Witte de With, Rotterdam, 2005 ; *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*, Guggenheim Museum, New York, 2005 ; *Now Again the Past: Rewind Replay Resound*, Hallwalls/Carnegie Art Center, Buffalo/North Tonawanda (NY) 2006 ; *Ahistoric Occasion: Artists Making History*, Mass MOCA, North Adams (MA), 2006–07 ; *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary Art*, Kunst-Werke, Berlin, 2007–08 ; *Reality Check*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 2009 ; *Embracing the FARB: Modes of Reenactment*, Glass Curtain Gallery, Chicago (IL), 2012–13 ; *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, Fondation Prada, Venise, 2013 ; *RE: Renovation, Rebirth, and the Art of Reenactment*, Walker Art Center, Minneapolis (MN), 2016.

- 19 Le livre *Various Small Books* offre une vue d'ensemble de plus de quatre-vingt-dix *reenactments* de livres de Ed Ruscha, pour la plupart publiés entre 2000 et 2011. Voir Jeff Brouws, Wendy Burton et Hermann Zschiegner (dir.), *Various Small Books: Referencing Various Small Books by Ed Ruscha*, Cambridge (MA), MIT Press, 2013.
- 20 Blackson, «Once More... With Feeling», art. cité.
- 21 Lütticken, «An Arena in Which to Reenact», *op. cit.*, p. 57.
- 22 *S. v.* «Facsimile», *Wikipedia* (<https://en.wikipedia.org/wiki/Facsimile>, consulté le 7 novembre 2016).
- 23 Mark Rawlinson, «“Like Trading Dust for Oranges” : Ed Ruscha and Things of Interest», dans Brouws, Burton et Zschiegner (ed.) *Various Small Books*, *op. cit.*, p. 24.
- 24 *S. v.* «Bootleg», *Wiktionary* (<https://en.wiktionary.org/wiki/bootleg>, consulté le 7 novembre 2016).
- 25 *S. v.* «Bootleg», dictionnaire *Oxford* (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/bootleg> consulté le 7 novembre 2016).
- 26 «Bootleg», *This is Tomorrow*, 11 septembre 2012 (<http://thisistomorrow.info/articles/bootleg>).
- 27 Rawlinson, «“Like Trading Dust for Oranges”...», art. cité, p. 9.
- 28 Par exemple, la quatrième page de la réédition par Zédélé de *Territoire d'un rouge-gorge* de Jan Dibbets comporte la mention «Tous droits réservés, Jan Dibbets et les éditions Zédélé», tandis que *The Foundations of Judo* paru chez the Everyday Press mentionne uniquement les détenteurs du copyright : «L'ensemble du texte et des images © archives Yves Klein et Yves Amu Klein, 2009».
- 29 *S. v.* «Copyright», *Dictionary.com* (<http://www.dictionary.com/browse/copyright>, consulté le 7 novembre 2016).
- 30 College Art Association, «Fair Use: Code of Best Practices in Fair Use in the Visual Arts» (<http://www.collegeart.org/fair-use/best-practices#MakingArt>, consulté le 13 janvier 2017).
- 31 *Ibid.*
- 32 Ashley McNelis, «Clive Phillpot by Ashley McNelis: Expanding the Medium of Artists' Books», *Bomb*, 14 janvier 2015 (<http://bombmagazine.org/article/2000024/clive-phillpot>).
- 33 Dupeyrat, «Zédélé», collection “Reprint”, art. cité.
- 34 Bracwell, «Editions of You», art. cité.
- 35 Ben Mauk, «No Sale», blog de *Paris Review*, 5 janvier 2015 (<http://www.theparisreview.org/blog/2015/01/05/no-sale/>).
- 36 Madeline Weisburg, «Artbook Interview with MoMA Librarian David Senior on Artists' Books», *Artbook*, 10 juin 2013 (<http://www.artbook.com/david-senior-artists-books-at-the-moma-library.html>).
- 37 Cory Reynolds, «Street Talk with Ed Ruscha: An Interview with Michael Auping», *Artbook*, 4 décembre 2011 (<http://www.artbook.com/blog-excerpt-ed-ruscha-road-tested.html>).

Les éditeur-riche-s de fac-similés de livres d'artistes

- 38 Note d'intention des éditions Zédélé sur leur collection Reprint (<http://www.editions-zedele.net/reprint/accueil.html>, consulté le 11 novembre 2016).
- 39 *Ibid.*
- 40 *Ibid.*
- 41 Desjardin, exposé à Emily Carr University, cité précédemment.
- 42 Page sur The Everyday Press, site d'Anagram Books (<http://www.anagrambooks.com/publishers/the-everyday-press>, consulté le 24 janvier 2015).

- 43 Page du site de Zédélé sur le livre de Lawrence Weiner *Green as Well as Blue as Well as Red* (<http://www.editions-zedele.net/reprint/green-as-well.html>, consulté le 1^{er} septembre 2014).
- 44 Dupeyrat, « Zédélé, collection “Reprint” », art. cité.
- 45 Page du site de Zédélé sur le livre de Jan Dibbets *Domaine d'un rouge-gorge/ Sculpture 1969* (http://www.editions-zedele.net/reprint/robin-rebreasts-territory-sculpture_jan-dibbets.html, consulté le 1^{er} septembre 2014).
- 46 « Yves Klein (1928–1962) », archives Yves Klein (http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html, consulté le 1^{er} mars 2015).
- 47 *Ibid.*
- 48 Yves Klein, *The Foundations of Judo*, Londres, The Everyday Press, 2009, p. 208.
- 49 Ian Whittlesea, « The Foundations of Judo » (http://www.ianwhittlesea.net/works_pages/wks_klein/wks_klein1.html, consulté le 1^{er} février 2015).
- 50 Klein, *The Foundations of Judo*, *op. cit.*, p. 208.
- 51 *Ibid.*
- 52 Gwen Allen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, Cambridge (MA), MIT Press, 2015.
- 53 *Ibid.*
- 54 Eugenia Bell et Emily King, « Collected Writings », *Frieze*, 1^{er} août 2006 (<https://frieze.com/article/collected-writings>).
- 55 *Ibid.*
- 56 Arnaud Desjardin en entretien avec Sarah Davidson, 7 novembre 2013, site de l'association Project Space (<http://projectspace.ca/abrrr-artists-books-research-residency-arnaud-desjardin/>).
- 57 *Ibid.*
- 58 Clive Phillpot, *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books since 1972*, Zurich, JRP Ringier, 2013, p. 83.
- 59 Page de la collection Reprint sur le site internet de Zédélé (<http://www.editions-zedele.net/reprint/accueil.html>, consulté le 11 novembre 2016).
- 60 *Ibid.*
- 61 Présentation de *Booktrek* sur le catalogue en ligne de Distributed Art Publishers (<http://www.artbook.com/9783037642078.html>, consulté le 30 janvier 2015).
- 62 Desjardin, exposé fait à Emily Carr University, cité précédemment.

Bootlegs de livres d'artistes par des artistes

- 63 Brouws, Burton et Zschiegner, *Various Small Books*, *op. cit.*, p. 284–87.
- 64 Page sur l'appropriation, site du MoMA (http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation, consulté le 12 janvier 2015).
- 65 Michalis Pichler, « Statements on Appropriation », exposé fait à Stitching Perdu, Amsterdam, 2009 (http://www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html, consulté le 6 novembre 2014).
- 66 *Ibid.*
- 67 Maria White, notice sur *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha, site de la Tate (<http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>, consulté le 10 janvier 2015).
- 68 Lorenzo Benedetti, « Seth Siegelaub », *Artplaces*, 17 juin 2013 (<http://www.artplaces.org/2013/06/seth-siegelaub/>).
- 69 <http://www.ericdoeringer.com/Order.html>, consulté le 10 mars 2015.
- 70 Mishka Henner, « Pirates, Cowboys and Bootleggers: Mishka Henner in Conversation with Eric Doeringer » (<https://abcoop.tumblr.com/TEXT#Pirates,%20Cowboys%20and%20Bootleggers>, consulté le 1^{er} octobre 2014).

- 71 *Ibid.*
- 72 *Ibid.*
- 73 Otino Corsano, « Quick Draw Artist Interview #28: Eric Doeringer », *Artpost* (<http://artpost-oc.blogspot.ch/2013/06/quick-draw-artist-interview-28-eric.html>, consulté le 10 novembre 2014).
- 74 Henner, « Pirates, Cowboys and Bootleggers... », art. cité.
- 75 « Sol LeWitt: *Arcs, Circles and Grids* », article du blog *Artists' Books and Multiples*, 22 février 2012 (<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.ch/2012/02/sol-lewitt-arcs-circles-and-grids.html>).
- 76 Site d'Eric Doeringer (<http://www.ericdoeringer.com/ConArtRec/LeWitt/LeWitt-ACGBook.html>, consulté le 1^{er} février 2015).
- 77 Rawlinson, « Like Trading Dust for Oranges » art. cité, p. 9.
- 78 Insert de l'éditeur dans Jan Dibbets, *Territoire d'un rouge-gorge/Sculpture 1969*, Brest, Zédélé, 2014.
- 79 Pichler, « Statements on Appropriation », art. cité.
- 80 Henner, « Pirates, Cowboys and Bootleggers... », art. cité.
- 81 *Ibid.*

Vers une nouvelle génération de fac-similés de livres d'artistes

- 82 Henner, « Pirates, Cowboys and Bootleggers... », art. cité.
- 83 *Ibid.*
- 84 *Ibid.*
- 85 College Art Association, « Fair Use... », art. cité.
- 86 Cecilia Martín, « Conversing Online with Alex Gifreu », *A*Desk*, 4 avril 2016 (<http://a-desk.org/highlights/Conversing-online-with-Alex-Gifreu.html>).
- 87 *Ibid.*
- 88 Phillpot, *Booktrek...*, *op. cit.*, p. 77–79.
- 89 Martín, « Conversing Online with Alex Gifreu », art. cité.

Copy, Tweak, Paste

Methods of Appropriation in
Re-enacted Artists' Books

Written by Rob van Leijssen and
published by éditions clinamen,
Geneva.

French translation: Lucile Dupraz

Proofreading: Lucile Dupraz and

Jean-Félix Marécaux

Editorial coordination:

Roxane Bovet and Lucas Cantori

Graphic design: Rob van Leijssen

Photography: Arie de Leeuw

Typefaces: Kings Caslon and Union

Paper: Algro Design and

Munken Lynx

Printing and binding:

Musumeci S.p.A. (Quart)

ISBN: 978-2-9701103-8-5



2020 Rob van Leijssen,
the authors, clinamen

editions-clinamen.com

With thanks to: Arnaud Desjardin,
Catherine Guiral, Lauren Huret, Michalis
Pichler, Michael Schwab, Phoebe Stubbs,
Anne-Catherine Sutermeister

With the support of:

... SUBVENTIONNÉE ...
... PAR LA ...
VILLE DE GENÈVE



cantone de
vaud

Copy, Tweak, Paste: Methods of Appropriation in Re-enacted Artists' Books was first published online by the *Journal for Artistic Research* (issue 13/2017) with the support of the research institute of HEAD – Genève.

The original artists' books displayed in this publication are part of the Art & Project archive in conservation at the Netherlands Institute for Art History (RKD) in The Hague. The archive was donated to the RKD by Geert van Beijeren and Adriaan van Ravesteijn, founders of the Art & Project Gallery, which they ran in Amsterdam and Antwerp from 1968 to 2001.

In reproducing the artists' books and quotations, we have upheld the fair use of the exception "right of quotation" provided by the Bern Convention.

L'essai *Copy, Tweak, Paste: Modes d'appropriation dans le reenactment de livres d'artistes* a d'abord été publié en anglais dans la revue en ligne *Journal for Artistic Research* (numéro 13, 2017) avec le soutien de l'Institut de recherche en art et en design (IRAD) de la HEAD – Genève.

Les originaux de livres d'artistes reproduits dans cet ouvrage sont issus des archives Art & Project de l'Institut néerlandais pour l'histoire de l'art (RKD) à La Haye. Ces archives ont été léguées au RKD par Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn, fondateurs de la galerie Art & Project située à Amsterdam et à Anvers de 1968 à 2001.

Les reproductions et citations incluses dans cet ouvrage le sont en conformité avec le « droit de courte citation » de la Convention de Berne.