

L'œuvre et la page

Magazines d'artistes et production artistique

Cristelle TERRONI

À la fin des années 1960, les formes dématérialisées de l'art conceptuel transforment les modes de production artistique. L'émergence d'œuvres qu'on peut publier et reproduire dans les pages des magazines bouleverse la nature de ces publications éphémères. Gwen Allen explique comment les magazines d'artistes deviennent à cette époque un espace alternatif de production artistique.

Recensé: Gwen Allen, *Artists' Magazines, an alternative space for art*, MIT Press, 2011

Qu'est-ce qui fait la spécificité des magazines ? Selon Gwen Allen, c'est leur nature éphémère : « publier un magazine, c'est entrer dans une relation étroite avec le moment présent. A l'inverse des livres, qui doivent être lus par les générations futures, les magazines sont essentiellement éphémères¹ » (p.1). Contrairement aux magazines traditionnels qui contiennent principalement des rubriques critiques et des pages de publicité pour les galeries d'art, les magazines d'artistes sont beaucoup plus créatifs et permettent une participation directe des artistes. Depuis le début du XIX^e siècle ces publications ont toujours été très liées à l'avant-garde artistique : « c'est ici que les idées artistiques furent non seulement conservées et échangées, mais également créées ; ici que les mouvements d'avant-garde naquirent et prirent de l'importance² » (p.3). Les artistes utilisent ainsi de plus en plus ce format éphémère afin d'explorer et de communiquer leurs idées innovantes sur l'art³ ; cette proximité est encore renforcée au XX^e siècle quand de nouvelles techniques d'impression permettent aux artistes d'imprimer plus facilement leurs magazines. Mais ce qui rend ces magazines différents dans les années 1970 et 1980 – et c'est là la thèse principale du livre de Gwen Allen – c'est le fait que les artistes les utilisent à des fins artistiques jusque là inédites.

¹ Ma traduction de: « *To publish a magazine is to enter into a heightened relationship with the present moment. Unlike books, which are intended to last for future generations, magazines are decidedly impermanent* ». (p. 1)

² Ma traduction de: « *[it was] here that avant-garde movements originated and gained momentum*. » (p. 3)

³ Gwen Allen identifie deux de ces magazines d'artistes précoces, *Propylaën* (1798-1800), créés par Wolfgang von Goethe et *The Germ* (1850), un magazine préraphaélite publié en Angleterre.

À la fin des années 1960, en effet, les artistes commencent à élaborer des œuvres d'art conceptuelles qui peuvent être imprimées sur les pages mêmes des magazines. Sous le nom de « projets d'artistes⁴ », ces œuvres imprimées transforment la nature des magazines qui les publient. Comme les projets d'artistes peuvent être considérés comme des œuvres authentiques et reproductibles, les magazines d'artistes passent de simples transmetteurs d'information à de véritables médiums artistiques⁵. Le livre de Gwen Allen explore cette transformation à travers l'étude précise de sept publications, qui apparaissent de la fin des années 1960 au début des années 1980, à un moment où les artistes de l'avant-garde s'intéressent à l'art conceptuel et aux autres formes de pratiques artistiques comme le land art, les installations, la performance et l'art vidéo. Ces magazines illustrent ainsi parfaitement la pluralité des formes artistiques qui apparaissent au cours des années 1970, accompagnant le déclin du modernisme tardif (*high modernism*). *Aspen*, publié à New York de 1965 à 1971, prend par exemple la forme d'un magazine tridimensionnel contenant divers objets d'art, tandis que *0 to 9* (1967-1969), *Avalanche* (1970-1976), *Art-Rite* (1973-1978), et *Real-Life* (1979-1994), tous publiés à New York, documentent les activités artistiques des groupes d'artistes implantés dans le sud de la ville (*Downtown Manhattan*). Le livre offre enfin une perspective internationale en s'intéressant à *File* (1972-1989) et *Interfunktionen* (1968-1975), deux magazines documentant les scènes alternatives de Toronto (Canada) et Kassel (Allemagne).

Gwen Allen est une historienne de l'art dont les travaux sur les publications d'artistes présentent un aspect relativement négligé de l'histoire des œuvres⁶. Son travail met en effet en valeur ce qui est d'ordinaire perçu comme périphérique à l'œuvre d'art: les publications courtes qui les font connaître et les discutent. En explorant de surcroît les liens qui existent entre l'art et la culture des nouveaux médias dans les années 1960 et 1970⁷, le livre rappelle et prolonge les écrits précoces de Walter Benjamin sur la reproduction et la distribution de l'œuvre à travers les médias de masse, la perte de son aura en tant qu'œuvre unique et son

⁴ Les « projets d'artistes » (*artists projects*) étaient également désignés par l'expression « œuvres pour magazine » (*magazine art*), ou « pages d'artistes » (*artists' pages*).

⁵ L'utilisation des magazines d'artistes en tant que médiums artistiques fut pour la première fois commentée par Clive Phillpot dans « Art Magazines or Magazine Art », *Artforum*, février 1980.

⁶ Les autres publications importantes sur le sujet sont celles de Steven Heller, *Merz to Emigre and Beyond: Avant-Garde Magazine Design of the Twentieth Century*, Londres, Phaidon Press, 2003; Ann Eden Gibson, *Issues in Abstract Expressionism: The Artists-Run Periodicals*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1989; Pamela Franks, *The Tiger's Eye: The Art of a Magazine*, New Haven, Yale University Art Museum, 2002.

⁷ Pour d'autres ouvrages sur la question cités par Gwen Allen, voir David Joselit, *Feedback: Television against Democracy*, Cambridge, MIT Press, 2007 & Pamela Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, MIT Press, 2004

potentiel gain de pouvoir politique⁸. À travers huit études de cas, Gwen Allen propose un panorama très fouillé des changements artistiques qui eurent lieu en Amérique du Nord et en Europe au moment où l'art conceptuel devient une pratique de plus en plus courante parmi les artistes, et le formaliste un discours de plus en plus critiqué pour son élitisme et son refus d'accepter de nouvelles formes d'art. En plus de ces sept études de cas, Gwen Allen propose dans les annexes un compendium international – et très bien illustré – des principaux magazines d'artistes publiés entre 1945 et 1989.

De nouveaux mediums pour l'art d'avant-garde

À la fin des années 1960, l'art conceptuel apparaît comme une nouvelle forme d'art dont le principe repose sur l'idée, ou le concept, qui est à l'origine de l'œuvre. L'importance ne se trouve plus dans la matérialisation physique de l'œuvre, ou dans ses qualités esthétiques finales, mais dans l'idée initiale qui l'a produite⁹. L'art conceptuel ne transforme pas simplement la définition de l'œuvre, elle en modifie également profondément les modes d'exposition. L'art conceptuel ne produit plus des objets uniques, mais « un sous-ensemble étrange de documents – des textes, des photographies, des cartes, des listes, des diagrammes¹⁰ » (p. 15). Le magazine de Vito Acconci, *0 to 9*, offre un bon exemple de la façon dont le langage peut être utilisé afin de produire des œuvres conceptuelles : « les magazines élaborèrent rapidement une compréhension nouvelle de ce que la matérialité du langage pouvait apporter, tandis que les poètes et les artistes poussaient le langage au-delà de son existence bidimensionnelle sur la page¹¹ » (p. 77). Autrement dit, les œuvres conceptuelles se détachent dans les années 1970 des mediums traditionnels comme la peinture et la sculpture, et reposent sur une plus grande variété de médiums comme « les livres, les affiches, les catalogues d'exposition, les livrets photocopiés, et les magazines » (p.15). Gwen Allen montre ainsi comment, au cours de cette période, le magazine d'art devient un support idéal, et donc un nouveau medium bidimensionnel, grâce auquel les artistes peuvent exposer leur travail autrement.

⁸ Walter Benjamin, *Illuminations*, éd par. Hannah Arendt, trad par. Harry Zohn, 1969.

⁹ L'artiste Sol Lewitt fut le premier à définir l'art conceptuel dans « Paragraphs on Conceptual art », Juin 1967, *Artforum*, v: 10, 79-83.

¹⁰ Lucy Lippard employa le terme de “dematerialization” en 1968 afin de décrire les œuvres d'art conceptuel, dans Lucy R Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973. Ma traduction de : « *books, posters, catalogues, Xeroxed booklets, and magazines* » (p. 15).

¹¹ Ma traduction de: « *the magazine soon developed a novel understanding of what the materiality of language might entail, as poets and artists pushed language beyond its two-dimensional existence on the page* » (p.77).

La plus grande partie du livre est consacrée aux nouvelles relations établies entre ces magazines et les œuvres d'art conceptuelles qui y sont représentées par le biais de projets d'artistes originaux, visibles uniquement dans les pages de ces magazines. Dans son numéro de printemps 1972, le magazine *Avalanche* publie les *Page Drawings* de Sol Lewitt, un travail qui consiste en une série d'instructions imprimées que les lecteurs peuvent suivre et appliquer directement sur la page, utilisant cet espace comme un support pour une œuvre unique et participative. *Art-Rite*, un magazine également publié à New York et documentant la scène alternative de SoHo, confie la réalisation de sa première de couverture aux artistes : « Christo “emballa” le numéro 5 d'une couverture en trompe-l'œil imitant un sac en papier brun, une image faisant référence aux emballages architecturaux et scéniques monumentaux de l'artiste, mais également à la façon dont on emballait habituellement les magazines pornographiques dans des sacs en papier¹² » (p. 129). Les artistes utilisent ainsi la matérialité des pages de magazines comme des mediums bidimensionnels. Parfois, ces œuvres imprimées vont jusqu'à transformer le magazine en objet tridimensionnel, ou autrement dit en véritable espace d'exposition. Le magazine *Aspen* est par exemple conçu comme une boîte en carton contenant des objets artistiques reproductibles, tels que des pamphlets, des livrets de divers formats, des articles, des projets d'artistes, des disques, et des films. En tant que nouveau medium, le magazine d'artistes rend la frontière poreuse entre les œuvres originales et leur reproduction. Il s'interroge aussi simultanément sur son propre statut : « était-ce un magazine d'art ? Était-ce un espace d'exposition ? Était-ce la combinaison de ces deux choses ?¹³ » (p. 97). L'auteur nous renvoie aux questions complexes que soulève la présence de ces nouvelles formes d'art dans les années 1960 et 1970, des questions qui s'étendent au statut des magazines d'art, comme en effet miroir. Les enjeux d'authenticité et de reproduction concernent aussi d'autres formes d'art processuelles que ces magazines documentent : les performances, les installations, le Land Art. Quel est par exemple le statut des photographies documentant les performances de Vito Acconci et Gordon Matta Clark ? Qu'est-ce qui, de ces photographies ou de la performance elle-même, représente l'œuvre d'art authentique ? Selon Gwen Allen, les magazines d'artistes peuvent être utilisés comme des mediums artistiques en raison de leur nature essentiellement flexible et éphémère. En tant que publications instables, dont la durée de vie est courte, ces magazines peuvent être modifiés d'un numéro sur l'autre, avec une souplesse qui répond parfaitement aux spécificités des nouvelles pratiques artistiques. Le

¹² Ma traduction de: « Christo “wrapped” issue 5 with a trompe-l'oeil paper bag – an image that referenced the artist's monumental architectural and landscape wrappings, but also alluded wryly to the practice of concealing porn magazines in brown paper bag wrappers » (p. 129).

¹³ Ma traduction de: « Was it an art magazine? Was it an exhibition space? Was it some combination of the two? » (p. 97) »

format tridimensionnel de *Aspen* permet par exemple d'intégrer une pluralité de formes artistiques : « son format multimédia était un atout essentiel, permettant à la fois de documenter, mais également de stimuler la diversité croissante de formes d'art utilisant les nouveaux média¹⁴ » (p. 47). Au cours de deux années (1967-1969), le contenu du magazine de Vito Acconci (*O to 9*) change progressivement avec chaque numéro, accompagnant la progression de l'artiste de la poésie expérimentale vers la performance.

Des espaces d'exposition alternatifs

Si Gwen Allen étudie et illustre avec minutie le fonctionnement interne de ces sept magazines américains, canadien et allemand, elle s'attache également à les replacer dans le contexte politique de leur publication. Un coup d'œil rapide à ce contexte montre que le contenu des magazines d'artistes n'a pas simplement un impact artistique, mais qu'il possède aussi une valeur politique et sociale¹⁵. En effet, de la fin des années 1960 au début des années 1980, le monde de l'art institutionnel et marchand est violemment critiqué par l'avant-garde artistique qui dénonce les pratiques racistes, sexistes et élitistes des musées et galeries, à New York, mais également à Toronto et Kassel. La conséquence immédiate de cette critique formulée à l'encontre du monde de l'art traditionnel (*mainstream art world*) est le développement d'un « mouvement artistique alternatif¹⁶ », auquel Gwen Allen relie explicitement la publication des sept magazines dont elle dresse ici le portrait. Tout comme les espaces alternatifs qui se développent à la même époque pour contrer les habitudes conservatrices des musées et des galeries d'art, les magazines d'artistes cherchent à s'émanciper du monde institutionnel et marchand, afin de créer un nouveau public et de renouveler le genre du magazine lui-même : « tout comme les espaces et les collectifs indépendants et à but non lucratif gérés par les artistes, les magazines remettent en question les institutions et l'économie du monde de l'art traditionnel¹⁷ » (p.7).

En comparant le fonctionnement des magazines d'artistes à celui des espaces alternatifs, l'auteur étend les idéaux politiques et artistiques de la scène alternative aux magazines d'artistes. Les magazines d'artistes cherchent eux aussi à se placer en dehors des

¹⁴ Ma traduction de: « [its] multimedia format was clearly a boon, promising not only to document but also to stimulate the proliferating forms of new media art » (p. 47).

¹⁵ Le livre de Gwen Allen appartient à l'historiographie récente qui s'intéresse à la politisation des pratiques artistiques de la fin des années 1960 au début des années 1980 aux États : Julia Bryan Wilson, *Art Workers, art practice in the Vietnam War Era*, University of California Press, 2009.

¹⁶Le « mouvement artistique alternatif » est une expression employée par Julie Ault dans un livre récent: Julie Ault, *Alternative art New York, 1965-1985*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002.

¹⁷ Ma traduction de: « Like other artist-run, independent, and non-profit exhibition spaces and collectives, magazines challenged the institutions and economies of the mainstream art world » (p. 7).

circuits marchands (les galeries d'art) et institutionnels (les musées). À cette fin, ils développent diverses stratégies éditoriales leur permettant d'exposer des œuvres originales sans l'aide des galeries ; l'élaboration de nouveaux discours sur l'art leur permet en outre de transformer la critique d'art. L'auteur nous rappelle de ce fait la nature essentiellement alternative de l'art conceptuel, dont l'idéal démocratique originel est de contourner le marché de l'art (avant d'être lui-même récupéré par ce même marché dans les années 1970). En imprimant des œuvres accessibles à un plus large public, les magazines d'artistes répondent précisément à cette ambition politique. Les artistes n'ont plus besoin ni des musées ni des galeries commerciales pour exposer leur travail puisqu'ils ont à leur disposition l'espace du magazine. Gwen Allen fait donc remarquer que l'art conceptuel est l'un des premiers espaces permettant d'échapper à ce que Brian O'Doherty identifie quelques années plus tard comme le « Cube Blanc » (*White Cube*) ou encore « l'idéologie de la galerie » (*the Ideology of the gallery*)¹⁸. En tant qu'espaces d'exposition, les magazines d'artistes sont devenus dans les années 1970 des sites d'exposition alternatifs, contrôlés exclusivement par les artistes.

Ces magazines ont enfin pour but de développer des réseaux sociaux alternatifs. Selon Gwen Allen, la circulation des magazines permet de former de nouveaux « contre-publics », un terme que l'auteur emprunte à Oskar Negt et Alexandre Kluge¹⁹ afin de faire référence aux groupes sociaux mineurs qui se développent en marge de la sphère publique dominante²⁰. Souvent issus de la collaboration de plusieurs artistes, la plupart des magazines ont pour origine des communautés d'individus plus ou moins bien structurées, des communautés qu'ils tentent d'étendre et de renforcer grâce à la publication régulière de leurs numéros. Parmi les exemples développés ici, *Avalanche* est ainsi très proche de la communauté artistique de SoHo : « *Avalanche* servait de guide de SoHo » (p. 95)²¹. Avec un tout autre objectif éditorial, le magazine de Vito Acconci (*0 to 9*) cherche à « définir une communauté d'écrivains et de

¹⁸ L'artiste, romancier et critique Brian O'Doherty publia une série de trois essais dans *Artforum* en 1976, sous le titre « Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space ».

¹⁹ Oskar Negt et Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung : zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, (Edition Suhrkamp; 639), 1972. Nancy Fraser donne ailleurs une définition claire de ce que sont ces « contre-publics » : « [ils constituent] des arènes parallèles discursives où les membres de groupes sociaux subordonnés inventent et font circuler des contre-discours, dans le but de formuler des interprétations oppositionnelles de leur identité, de leurs intérêts et de leurs besoins » (ma traduction), Nancy Fraser, « Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy », in Craig Jackson Calhoun, *Habermas and the public sphere*, (Cambridge MA: MIT Press, 1992).

²⁰ La « sphère publique », telle qu'elle émergea au XVIII^e siècle en Europe, fut tout d'abord définie par Jürgen Habermas : Jürgen Habermas *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*, trad par. Frederick Lawrence et Thomas Bürger (Cambridge, Mass: MIT Press, 1991). Habermas la définit comme une sphère dominante et universelle constituée par la classe bourgeoise, et dans laquelle une nouvelle forme de critique se développa en opposition à la classe dominante.

²¹ Ma traduction de : « *Avalanche served as a guide to SoHo* » (p. 95)

lecteurs dans laquelle trouver des individus qui partageraient l'esprit du magazine et ainsi de découvrir un public²² » (p.72). D'autres magazines sont directement publiés par des espaces alternatifs spécifiques, à l'exemple de *File*, publié à Toronto par les artistes de General Idea, un espace alternatif local. Même si la question du public n'est pas abordée dans le détail au cours des chapitres (sans doute par manque d'information sur ce thème), l'auteur insiste sur la présence initiale de ces communautés d'artistes, ainsi que sur leur rôle essentiel dans la définition de l'identité alternative de ces magazines.

La lecture de ce premier livre de Gwen Allen permet donc de comprendre les nouveaux rôles assignés aux magazines d'artistes dès la fin des années 1960 ; utilisés comme de nouveaux médiums pour l'avant-garde artistique et comme des espaces d'exposition alternatifs, Gwen Allen explique aussi comment et pourquoi ces publications sont essentielles à la production artistique d'une époque qui constitue pour les arts visuels une transition du modernisme vers le postmodernisme. Les numéros relativement rares de ces magazines, publiés il y a tout juste quelques décennies, sont aujourd'hui des objets de commerce précieux dont les prix peuvent atteindre des sommes extravagantes. Ainsi réintégrées au marché de l'art, il est légitime de s'interroger sur le succès des ambitions démocratiques initiales de ces publications. Malgré tout, leur pertinence en tant que nouveaux médiums artistiques ne fait aucun doute et la récente publication du facsimilé des treize numéros d'*Avalanche*²³ est bien la preuve que leur contenu artistique ne cesse d'intéresser.

Références :

Ault, Julie. *Alternative art New York, 1965-1985*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002.

Bryan Wilson, Julia. *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009.

Dupeyrat, Jérôme, « Revues d'artistes. Pratiques d'exposition alternatives / Pratiques alternatives à l'exposition », *Revue 2.0.1*, dossier hors-série « Revues d'artistes », février 2010 <http://www.revue-2-0-1.net/index.php/?revuesdartistes/jerome-dupeyrat/>

Lippard, Lucy R. *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

O'Doherty, Brian. *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, traduit de l'anglais par Patricia Falguières, Zurich, JRP Ringier, 2008

Article publié dans laviedesidees.fr, le 29 février 2012.

© laviedesidees.fr

²² Ma traduction de: «*to define a community of writers and readers within which to seek out like-minded individuals and to discover an audience*». (p.72). Citation de Vito Acconci, reprise par Gwen Allen.

²³ Willoughby Sharp and Liza Béar, editors, *Avalanche [1970-1976 Facsimile Edition]*, (New York, NY: Primary Information, 2010)