

S
T
A
N
D
I
N
G
-

F
O
R

S
E
L
F
-

R
E
L
I
A
N
C
E

|

L
U
K
E

J
A
M
E
S



STANDING-FOR SELF-RELIANCE

LUKE JAMES
2014

À la mémoire d'Agnès et Hunter...

Sommaire

Avant propos	07
Introduction	09
Un vieux sentier réemprunté	15
Six years: The dematerialization of the art object	19
Construction en attente	32
Cahier icono 1	37
Quelques choses cachées dans l'ombre	45
How to Build a House	50
Dennis Cooper	60
Leave me be	62
Self-Reliance	66
I think back to other times that I found myself in	74
Breaking Reading	77
Cahier icono 2	81
Le paysage terrestre est la bibliothèque de l'activité humaine	94
Bibliographie	99
Filmographie	100
Webographie	101
Iconographie	102
Remerciements	104

* * *

L'essentiel de cet écrit est un aller et venue entre la France et les Etats-Unis, plus précisément entre la Bourgogne et la Californie, et cela à partir de textes, de rencontres et d'images. Un des axes de ma recherche est l'auto-éducation et la construction de soi permettant d'appréhender les enjeux para-systémiques au- tour de l'architecture dans sa dimension d'activité matérielle et sociale, précaire, fragile et forte à la fois.

Les auteurs que je cite et intègre à ce mémoire sont pour la plupart d'entre eux américains. Ils proposent une philosophie de « vie réelle », basée sur des expériences vécues, telles que j'ai pu les éprouver face à leurs écrits et confronté aussi aux paysages de ce pays.

L'utopie réalisable d'un certain type d'habitation par-delà les contraintes permet l'analogie avec l'auto-construction de soi, loin du monde industriel.

Des interrogations comme la disqualification de la catégorie d'artiste, la revalorisation de l'artisan, la fuite de la figure de l'ouvrier, sont rapprochées des actions anti-système de Henry David Thoreau et Emerson comme de la dématérialisation renouvelée de l'art d'Oscar Tuazon. Cet écrit fait état de constitution de pensées capables de rendre compte de la société, du rapport nature-culture que nous essayons sans cesse de transformer.

Il se présente aussi comme une relecture vivante d'un moment de mon existence personnelle.

*

AVANT PROPOS

*

The focal point of this thesis involves a round trip made between France and the United States, or to be more precise between Burgundy and California, and consists of a combination of texts, meetings and images. One part of my research deals with how self-reliance and self-education allows for a better understanding of the para-systemic issues involved in architecture, both on a material and social aspect.

The authors, philosophers and artists included in my research are for the most part, Americans, whose works and writings are based on « real life » experiences, such as I was able to gauge through reading their books and physically feel while in the landscapes of this country.

The attainable utopia of a certain type of dwelling and beyond certain constraints is analogical with self-reliancy and a far-cry from the industrial world. Questions that deal with the status of the artist, the re-evaluation of the craftsman, the abandonment of the worker, are closely linked with the anti-establishment writings of Henry David Thoreau and Ralph Waldo Emerson, as well as the dematerialization renewed in the art of Oscar Tuazon.

This thesis is also an intimate second reading about a specific period from my own life.

INTRODUCTION

Depuis l'antiquité, les arts de la représentation sont intimement liés à la notion de prise du réel. Cette notion, aussi vaste soit-elle, peut être traitée de multiples façons, elle est riche de possibilités, selon les artistes et à travers les années. De Lysippe à Donatello, en passant par Luciano Fabro et Oscar Tuazon, tous ont leurs approches de l'extraction du réel.

Il serait compliqué d'évoquer le réel sans la notion d'artiste/artisan. Ils sont indissociables l'un de l'autre, puisque l'un suppose l'autre. Il y a forcément une prouesse artisanale dans le geste de l'artiste, aussi infime soit-elle et qui ne peut être réfuter. Comment aborder la sculpture sans la notion bien spécifique qui l'a renvoie à l'inspiration de formes du réel ? Je m'intéresse plus particulièrement sur le principe de construction allant de sa fonction première à l'art, entre expérience, réalité et image.

L'enjeu est de comprendre comment les artistes sont parvenus à suggérer, matériali-

ser et donner à voir une nouvelle approche du réel. L'ensemble est traité de façon très large et singulière. L'approche personnelle de l'artiste et les courants d'époque dans lesquels ils s'inscrivent font également partie de cette réflexion.

Je fais référence à des artistes qui me semblent être les plus caractéristiques, ainsi que plus largement, à des faits marquants de l'histoire. Je ne souhaite pas me cloisonner dans le milieu artistique pur et simple, mais plutôt élargir au mieux ces références, afin d'offrir des approches diverses et variées, étroitement liées avec mon étude.

La simplicité d'un assemblage de matière brute peut créer un rapport complexe entre manipulation répétée d'un artisan et réactivité d'un artiste face aux matériaux qu'il se refuserait à vouloir dominer.

Nous allons aborder les différentes manières de traiter de la prise du réel architectural et

son rapport aux métiers. Nous observons la matière dans le temps et son comportement, comme un besoin de comprendre le monde qui nous entoure et en extirper un réel intérêt de construction, ensuite nous verrons comment l'architecture et le mode de vie autour de celui-ci peut évoluer.

Ce mémoire, cet « écrit d'expérience et de philosophie du quotidien » fait appel à ce qui m'a construit, ce que je suis et ce à quoi j'aspire. Vous y trouverez des textes de l'ordre du sensible ou du pragmatisme que j'ai recueillis, lors de rencontres avec des proches, des écrivains, des artistes ou moi-même traversent l'ensemble de l'objet. Ce voyage expérimental se déroule entre la Bourgogne et la Californie, avec une halte au Brésil.



« Ce n'est pas dans les livres savants que nous apprenons le plus, mais dans les livres vrais, sincères et humains, dans les biographies franches et honnêtes. »

La moelle de la vie, Henry David Thoreau

Un vieux sentier réemprunté

À la fin du Moyen-Âge, et au début de la Renaissance, le savoir commence à se structurer. Il se crée des confréries que l'on associe aux divers métiers. L'apprenti s'en va acquérir de l'expérience et le savoir avec quelqu'un qui l'éduque à la vie et qui a le juste usage de la technique. Il y a ici une transmission de secrets. La question du temps prend forme car il faut des années pour augmenter ses degrés de savoir. Petit servant, servant, petit assistant, assistant et maître. Éligible à un degré du secret, selon chacun. Tout dépend de celui-ci, aussi infime soit-il. Chaque geste et chaque vision ont une importance, savoir regarder pour continuer ou arrêter l'action. Quelques années plus tard, l'artisan s'en va avec son savoir faire et se retrouve seul, ce qui veux dire, réorganiser le savoir à sa manière.

L'art ne semble pas pouvoir se réduire à une simple technique que pourtant il suppose, ni même à une simple habileté que l'artiste partage avec l'artisan. L'objet artisanal, répond à des besoins précisément identifiables, le projet de la production artisanale préexiste avec précision à sa réalisation et dicte à l'artisan les règles de la production. Alors que si l'artiste a un projet qui lui impose un certain nombre de prescriptions, rien ne permet de présumer du résultat final. L'objet de l'artiste ne se mesure qu'étape après étape, durant la réalisation, et donc décide à la fois du résultat final. L'art ne se résume pas à l'application technique ou scolaire de règles de production, de règles techniques pourtant nécessaires à toute production. L'artisanat se distingue de la production industrielle par l'habileté requise de l'artisan, cette habileté ne suffit pas non plus à la production artistique. Parfois le besoin dicte à la production artisanale les règles de la production, ce qu'il y a d'artistique dans l'oeuvre est que c'est lui qui donne ses règles à son travail, un respect pour la technique mais un détournement aussi, l'artiste invente des images comme l'écrivain s'autorise de nouvelles possibilités d'écritures, comme l'a souligné Allen Ginsberg.

La question de l'artiste se situe donc ailleurs. Il remet en question le savoir, aucun artisan n'aurait pensé que la sculpture pouvait être soclée, comme Donatello l'a fait. Le système est donc fondamentalement remis en doute, il faut alors connaître pour dominer un territoire, en devenir le seigneur. Une vision qui est proche de l'artisan, de l'homme qui dirige et qui fait ses propres choix.

À ce moment-là, il faut un savoir du territoire topographique, comment l'eau peut elle rendre une telle et telle couleur, et savoir le retranscrire, comment le bronze réagit face au temps etc. Ce qui est différent dans le métier artisanal est que c'est la fonction de la forme qui dirige l'acte. Les artistes n'ont pas de métier, ce sont des dilettantes très instruits. C'est le dilettantisme qui permet aussi de traiter à

la légère une structure fondamentale. Par exemple, un artisan ne peut remettre tout le processus de son four, il ne peut pas se le permettre sinon il serait cuit. Or, un artiste remet en question son four, il peut faire une sculpture à tel endroit et passer du temps à construire le four, pour avoir la forme et la taille précise, il crée l'ensemble sur place, comme l'a fait Katinka Bock. La règle du métier n'est pas essentielle pour l'artiste alors que pour l'artisan, elle l'est. L'artisan rentre dans la conscience du métier, pour être à jour. Autrement dit, un artiste est un loup qui rôde, il n'est pas au départ sur un terrain bâti, il doit pouvoir dominer son territoire en en prenant un autre et pouvoir tout remettre en question, il est cultivé et ignorant à la fois.

L'artisan a une conscience professionnelle, il peut se recycler alors que les artistes n'en ont pas, mais si quelque chose rentre dans leurs territoires, ils s'en accaparent pour s'en servir autrement. Donattelo (sculpteur Italien, 1386-1466) possédait de nombreuses compétences sur le territoire de la fusion parce qu'il se comportait comme un ignorant face au savoir de la sculpture. Il y a donc une question post-moderne, celle de ne pas faire confiance à l'image car elle est devenue la production d'un placebo. Richard Long, Giovanni Anselmo s'intéressent à la topologie, au territoire. Luciano Fabro aussi, connaissait tout des marbres, la façon de les tenir, de les porter, de les faire tenir en équilibre. Il y a là un réel savoir-faire, différent selon chacun.

Il y a un a priori qui est donné dans le système d'enseignement artistique, qui ne nous offre pas le temps de nous former, ni forcément l'envie. Une idée entendue lors d'une convention à Los Angeles sur l'idée de publier un livre sur la sculpture, le nouveau grand classique post-Lucy Lippard « Six Years: The dematerialization of the art object », serait de ne plus avoir de studio ni d'atelier pour créer dans les écoles d'arts, ni techniciens, des étudiants finalement livrés à eux-mêmes. Toutes les techniques dites d'école sont des techniques à l'image, de production d'images ou d'assemblage. Du coup, le modelage paraît nouveau, du pré-fabriqué main alors que ça ne l'est pas du tout, et n'est que trop utilisé à des fins de multiples.

Alors que la question de savoir-faire reste extrêmement importante, placer quelqu'un qui sait faire son travail, et le placer devant un nouveau problème sur ce même travail, il y a donc une nouvelle utilisation des outils techniques à réfléchir. Quand on place une technique, on place en même temps une stratégie, faire attention à ne pas rester incrusté dans le temps d'apprentissage. Détruire le four d'un artiste-céramiste ? Non, mais contourner sa place, son espace et le remettre en question. Quand une personne sait faire des fours ou des murs, il en a conscience. Les artistes sont inconscients donc détruisent dans un même temps l'image de l'objet et la forme est une remise en question. Le matériau est utile à quelque chose que l'artiste dessert, il n'y a rien de pire que la chose qui ne sert plus quand on ne sait pas pourquoi on fait ses formes. Il faut donc avoir

des problèmes spécifiques vraiment intéressants. L'artiste ne doit pas chercher à apprendre les techniques comme l'artisan doit nécessairement le faire.

Repenser le processus de l'artisan, la question de l'équilibre de la pierre selon Luciano Fabro ou Oscar Tuazon, des pierres suspendues entre deux arbres, une question de l'ordre de la pensée technique. Les techniques presupposent une stratégie, l'artiste pense un procédé dans un but d'apprentissage, passe par des phases dont le but semble être clair, les pièces aussi mais le résultat diffère. Ensuite, l'artiste fait des pièces qui ne semblent pas claires du tout. La vraie question est que la technique est compliquée car elle n'est possible que si l'on peut la mener au but. C'est important dans le processus de travail, pour remettre en question ce que l'artiste fait, parfois les tentatives ratent, parfois les questions sont mauvaises.

L'artiste doit se méfier des branches du savoir artisanal, il vaut mieux laisser le métier à distance. Cela n'empêche en rien d'avoir des relations très intéressantes avec les gens du métier. L'artisanat demeure, ce qui est bien, est de travailler avec quelque chose d'agile comme la forme. L'artiste doit rester braconnier, doit toujours se confronter à la suite car s'il s'ancre trop dans un domaine technique, il en sortira différent, l'artisan lui, honore et respecte son métier, tout doit être bien fait. C'est une sorte de retour aux formes traditionnelles pour un artiste de travailler comme cela. Pour un artisan, cela semble insensé qu'après une journée en atelier, on n'obtienne pas un objet fini et beau.

Parfois le travail se partage les tâches, à l'artiste d'imaginer, aux artisans de donner la touche finale. Les artistes utilisent des techniques ancestrales dans leurs ateliers, ils élaborent la sculpture en cire, en plâtre et autres matières, qu'ils moulent ensuite, puis direction la fonderie, où le moule rempli de bronze, d'aluminium et autres liquides en fusion cuira pendant plusieurs jours dans un four. Il ne faut pas considérer les fondeurs comme de simples exécutants mais les rapprocher de la relation artiste/artisan comme une traduction littéraire. L'artisan peut facilement traduire en bronze ce que l'artiste fait en cire.

L'appropriation de l'objet par l'artiste est contemporain. Il peut parfois ajouter une couche de sens à la pièce en questionnant ses dimensions ou ses techniques de production. Mais à contrario de cette complicité, il peut y avoir des travaux comme ceux de Benoit Marie-Moriceau ou Lara Almarcegui, qui sont parfois si monumetaux et sophistiqués qu'ils requièrent une échelle de production industrielle. La relation avec les intermédiaires est plus normée car il y a des productions en série et des sous-traitants à prendre en compte. La production d'un objet utilitaire ou d'art dans l'artisanat répond parfois à un besoin précis de sorte que l'objet doit obéir à une sorte de cahier des charges qui commandent dans sa réalisation l'accomplissement de règles précises dont la définition préexiste à leur réalisation.

Des idées qui sont donc complètement opposées mais qui peuvent fonctionner par échange, l'artisan aide l'artiste et lui joue le rôle de l'artisan. Une question de temps et d'espace vient se greffer à l'ensemble de la réflexion, nous retournons parfois en arrière sur des effets de production.

Que se passerait-il si nous commençons à reproduire des pièces, à chercher à les maintenir en vie comme un artisan renouvelle les maisons ou comme un restaurateur garde les plus anciens chefs d'oeuvres de la peinture ?



1 8

(Les photos jointes à ces écrits sont des photographies que j'ai prises lors de la réalisation de « Wall drawing » de Sol Lewitt, à la galerie Pietro Spartà, Chagny, Bourgogne.)

Après relecture de ce livre écrit par Lucy Lippard, il m'a semblé évident, d'abord dans une chronologie des choses et ensuite dans un rapport de critique, de temps et d'espace de remettre à jour certains écrits et pensées d'artistes des années 70 et qui sont encore d'actualité aujourd'hui.

Carl Andre, Bradford Junior College, Bradford, Mass., February 4-March 2, 1968. Organized by Seth Siegelaub, Symposium with the artists and the organizer on February 8. Some excerpts from the unpublished tape-recording:

CA: I would say a thing is a hole in a thing it is not. Our whole education is conducted by linguistic means. Language is mostly devoted to symbols, and art has a very little to do with that. Any artist can symbolize but very few artistes can execute. I would say that all ideas are the same except in execution. They lie in the head. In terms of the artist, the only difference between one idea and another is how it is executed... Art doesn't come from the mouth, you know. It is not a telling experience. We want experience to tell us something, but I don't think that understanding has to do with telling anything... Science is creating and comparing, and art is creating conditions that do not quite exist. That is why art is different from science. The ideal of science is to create at least theoretical models of things we hope have some correspondence with what exists; whereas with art, you try as a human being to create something that wouldn't exist unless you made it.

March 17, New York: "Time: A Panel Discussion." The New York Shakespeare Theater, for the Benefit of the Student Mobilization Committee to End the War in Vietnam. Seth Siegelaub, moderator; Carl Andre, Michael Cain representing Pulsar, Douglas Huebler, Ian Wilson. Transcript edited by Lucy R. Lippard and published in Art International, November, 1969. Excerpts follow:

SS: Do you people think time could ever be a concrete value as now we feel space's is a concrete value? Can you envisage our knowing as much about time in relation to art or to life, as we know about space?

DH: I don't think we know any more about space than we do about time. At least I don't think I do. We measure space through objects existing in the world, and I think we measure time the same way. They're both rather boundless; They're only conventions that we use. Let me answer the first part of what Seth said too. I think it's perfectly fair to say that time is what each of us says it is any given moment. But as a convention, it suits our purposes within the terms of the particular structure that we want to give to it. I work in an extremely neutral way. I'm altogether incompetent to work with the kinds of elements and materials that Pulsa does. But I am interested in being able to take some very small piece of life, of the world, and doing somethings with it in terms of time, that is, by demonstrating how objects or the position of things change. I've done that by having elements, events, or materiel actually change as they would normally in sequential time, documenting the changes photographically, and then scrambling the photographs so that there's no priority of the linear? it's just a way of pulling something out of series of possibilities and calling it a work...

IW: As far as I'm concerned, time is just a vast illusion, it's just a never-ending illusion without any possible understanding of it. I don't really use it in this sense, though. I use it just as a word that has suitable characteristics, but one of the facts is that is a word, and that it is so nebulous, such an enigma, that you can't pin anything on it; it's so vague, it's not even there. The word, when said, is like a sound: It vanishes in its moment of execution. The sound vanishes, just like time. But this is really what I'm trying to do. The same principles carry over to oral communication, and I'm not involved with time now, I'm involved with oral communication...

I can go right back to the primitive philosophies of Greece. Pythagoras and Socrates (not so much Plato) were aware, obviously, of the animation of ideas presented through oral communication. They never went near printed word, and so oral communication comes out that tradition. But I also comes out of today, and today's art. I came up through the art of Primary Structures, etc ... And I'm very much part of it. I try all the time to keep things at a primary state and present subjects as directly as possible. If you have the subject of, say, oral communication, it can't be written because

you can't write an orally communicated thing. Obviously you apply the medium that presents the idea as directly as possible, and you end up with yourself saying it-oral communication-just directly. The animation of the situation is not destroyed.

CA: There's one thing that troubles me personally. I said that I did sculpture and I did poetry, and I'm willing to accept Ian's oral communication as an art form related to poetry, but not related to sculpture or painting, because I feel that if you can write or say something adequately, there's no need to make a painting or sculpture of it. In other words, painting explicitly concern themselves with aspects of human sensibility which cannot adequately be dealt with in language. So that's why I wonder, is Ian here as a poet, in a sens?

IW: I certainly am not a poet, I'm a very bad writer; probably that's why I'm talking about oral communication. I'm not a poet and I'm considering oral communication as a sculpture. Because, as I said, if you take a cube, someone has said you imagine the other side because it's so simple. And you can take the idea further by saying you can imagine the whole thin without its physical presence. So now immediately you've transcended the idea of an object that was a cube into a word without a physical presence. And you still have the essential features of the object at your disposal. So now, if you just advance a little, you end up where you can take up a word like time and you have the specific features of the word "time". You're just moving this idea of taking a primary structures and focusing attention on it.

November, 1969, New-York: Seth Siegelaub interviewed by Ursula Meyer for her projected book on anti-art (excerpts):

UM: Tell me about your books.

SS: Books are a neutral source. In this sense, film is not quite neutral. It is an art medium in its own right. Books are "containers" of information. They are unresponsive to the environment-a good way of getting information into the world. My books are printed in three languages to further global communication, rather than limited and limiting local distribution.

UM: Will this art in your books be similar to the art shown previously?

SS: I don't know, I cannot possibly answer that.

UM: What do you think about Anti-Art?

SS: Much of the Anti-art attitude of the vanguard is self-evident. Yet any form of art which becomes established becomes establishment. We all know that. It's a question of power. I may choose to deal with power in terms more interesting to me than those existing present in the art world. For me, power is the ability to get things done—for example, by means of swift global communication. Lag in information is unfortunate. An art has its time and should be seen its time. My idea of power has to do with reaching a lot of people quickly, not just a circumspect small art audience. Fortunately, the time is getting shorter between when an artist does something and when the community becomes aware it takes a telephone call. These art significant differences. The idea of swift communication implies that no one has anything.

UM: How do you mean that?

SS: Physically. There is nothing a person could covet and hold on to.

UM: No object?

SS: Well, «object» you would say when you talk about any art thing. But when you become aware of something, it immediately becomes part of you. It's not something you have to wait to see until it comes to you. The idea of getting information to people quickly is a much different idea from getting a painting quickly—to say nothing about the logistics of sending a painting as opposed to sending a Barry or a Weiner. My interest in art transcends the present establishment's limited art-collector scope of communications... For me, power is not recorded in dollars and cents. This is very important. It does not have to do with things I control but has to do with things I am in a position to make happen.

November 2, 1969, WBAI-FM, New-York, "Art Without Space." A symposium moderated by Seth Siegelaub with Lawrence Weiner, Robert Barry,

Douglas Huebler, and Joseph Kosuth; program initiated by Jeanne Siegel, Art Programs Director of WBAI. Excerpts follow:

SS: What we will hopefully be concerning ourselves with is the nature of the art whose primary existence in the world does not relate to space, not to is exhibition space, not to its imposing things on the walls. These men are not primarily concerned with the nature of making object, perhaps, nor are they involved with the nature of performing with things... Larry?

LW: I disagree wholeheartedly that there could ever be an art without space per se. It's just another catch-call. Anything that exists has a certain space.

DH: I would agree altogether. Whatever you do involves space. I think the essential thing is that we are not concerned (I am not concerned; I should speak for myself) with the specific space wherein the so-called art image exists. There doesn't does not affect what I do and it is not affected by what I have done.

RB: I honestly think there isn't an artist here whose work in some way doesn't have to do with some kind of spatial experiences. For instance, if an art is involved in objects—say there is a tangible three-dimensional object, then it is implied that there is space around it, or that it is in space. In fact, space is really defined by the objects that are in it. The object determines the nature of the space that it is in, and you can't really think about absolute space or space without objects. If we are not in close proximity to the object, that doesn't mean that we can't project ourselves. Say Lawrence does something in the Arctic Circle; there is obviously a space between me and the Arctic Circle and that space is very important. Maybe we are just dealing with a space that is different from the space that one experiences when confronting a traditional object.

JK: The point is, of course, that we are talking about space in the context of art. In other words, an artist using space as conceptually relevant to whatever his artistic proposition is. I would separate myself from what has been said already because space really has absolutely nothing to do with my work (unless I do a work that is about space and then, there are subsequent questions about that). When you are talking about something as rarefied as art is, you begin to realize that words like space have a very functional meanings, and when we bring up space in the context of art, considering twentieth-century sculpture and other kinds of interest in space (and the word space, of course, in the fifties was very much

part of the terminology of art), I think the subject is loaded. It has to do with physical objects and the place for them. I don't find those the issues. It's just not relevant to the work I'm doing.

RB: I use the word space in two specific senses; one, as an interest or subject matter of the work and, two, which is how I meant it, the spaces as a condition for the awareness of the work, in other words, a space in which you become aware of the work. For instance, Doug Huebler says he is involved with space. He has tried to document it, distances, time space, things of this nature, but by space I refer to the lack of space.

LW: I don't understand how you can think that something that is a fact of life is not germane. To use Joseph's term-rarefied atmosphere of art, etc. - You may be able not to concern yourself with the spatial problem in making art. You may not consider space as a material, but the fact that you are occupying a certain amount of space in a pure physical sense means that you are dealing with space whether you want to or not. Like you can say, I am not terribly interested in oxygen, but you are breathing it.

JK: But we are talking in the context of art. You conjecture that everything is relevant to art. I don't agree with that. It is very clear that in the nature of art, beginning with the twentieth-century, there was a shift in the visual experience from morphological to conceptual. Once you start realizing the implications of that, then you begin to realize that art doesn't have any subject matter; it has only what the artist uses in it.

SS: Gentleman, do you have any feelings about how your work relates to the community at large, to the other art that is being made?

RB: Part of the nature of art is that it is out there in the community, part of what it is in other people minds, so that it has to be out there... My own art actually exists in the minds of other people as part of its very nature. Once I present my art, I don't have much control over what other people think of it, but certainly that's part of reality.

JK: I think that obviously the way art lives is through influencing other artists, but not by the physical residue that exists in museums. Some places exhibit the palettes with the paintings, with an equal amount of pride, because they are both just residues of an artist's activities... One could make a case for artists just existing conceptually.

DH: I tend to agree and disagree with that Bob said about not being able to affect what happens to the work once it goes out. Some very bad interpretations are made, and you can't help that, but at the same time when the work gets out there again and again, if it is in any way unfamiliar or has any kind of strength, or resonance, it begins to condition that community, which is kind of what I think Joseph is saying. It is an additive process... The thing that does tie us together in some way is that we are making art that doesn't have an object as the residue. What we call art is not visual, so it can exist in a number of contexts, for some of us at least.

RB: Yes. We all make objects that don't have any space around them except the personal experience of space, which is more subjective than our experience of color which registers directly on our eyes. We have to learn about depth and space, make judgments about it. Music is a very spatial experience. I think we can experience space in a less physical way and that's the kind of space I'm talking about.

LW: You bring up a very strange problem here. You bring in the subjective. Space for me would be almost an energy, since it doesn't matter to me whether my works are built or not built, or whether I build them or somebody else builds them. It is all exactly the same work, once it is presented or communicated. I believe the work itself produces a certain amount of energy, which in turn displaces a certain amount of space... The only thing is, they don't have any way yet of determining this objective space, walking over it and chalking it out and saying this is the space that Weiner's idea in 1968 took up.

RB: I think space would be more frightening if it were found to be very objective. Maybe there is too much objective art around. People try to get away from their art, depersonalize it, dehumanize it, have someone else make it, or they try to take away any kind of humanistic elements. In my own work I don't. I try to put myself into it, or I try to realize the fact art is something that is made by human beings, and when I present it, I present it to other human beings, and that is really what it is about.

LW: As I see it, it's an imposition to impose my personal life on the art which materials, and it is about the worlds they live in, perhaps, but it is not about themselves, their own personal, everyday lives, which is what I try to take out of my art.

SS: I would like to ask each of you what exactly you consider your work to be about, the subject matter of your art.

LW: I really believe the subject matter of my art is-art.

SS: What separates your art from Douglas Huebler's?

LW: The fact that I made it and he didn't.

DH: I think everything is available as subject matter and I really mean everything. I concern myself with time, space, and things that are going on in the world and everything. Not in the sense of trying to restate or interpret or express anything, but to take something out, bring something back, that I can call an image. The way what is brought back is presented is just the package. The act of perceiving is what concerns me rather than what is perceived, because it is more interesting to find out what it is we do when we do perceive.

RB: I have always considered the viewer. Art is about man himself... It is about myself, about the world around me. And it is also about things that I don't know, about using the unknown.

JK: I don't think art is about man any more than it is about the fact that is made by man. There are other issues. My own art, my own attempt is to deal with abstraction in a way which is real for me and not a metaphoric kind of abstraction or one that grew morphologically out of traditional art, but an abstraction in what abstraction really means.



Joseph Kosuth, "Introductory Note by the American Editor":

Current American art activity can be considered having three areas of endeavor. For discussion purposes, I call them: aesthetic, "reactive", and conceptual. Aesthetic or "formalist" art and criticism is directly associated with a group of writers and artists working on the east coast of the United States (with followers in England). It is, however, far from limited to these men, and as well is still the general notion of art as held by most of the lay public. That notion is that, as stated by Clement Greenberg: "aesthetic judgments are given and contained in the immediate experience of art. They coincide with it; they are not arrived at afterwards through reflection of art. Aesthetic judgments are also involuntary: you can no more choose whether or not to like a work of art than you can choose to have sugar taste sweet or lemons sour".

In terms of art, then, this work (the painting or the sculpture) is merely the "dumb" subject-matter (or cue) to critical discourse. The artist's role is not unlike that one of the valet's assistance to his marksman master: pitching into the air of clay plates for targets. This follows in that aesthetics deals with considerations of opinions or perception, and since experience is immediate, art becomes merely a human ordered base for perceptual kicks, thus painting (and "competing" with) natural sources of visual (and other) experiences. The artist is omitted from the "art activity" in that he is merely the carpenter of the predicate and does not take part in the conceptual engagement (such as the critic functions in his traditional role) of the discussion of perception and the artist is only engaged in the construction the stimulant, he is thus-within the concept "aesthetic as art"-not participating in the concept formation. In so far as visual experiences, indeed aesthetic experiences, are capable of existence separate from the art, the condition of art in aesthetic or formalist art is exactly that discussion or consideration of concepts as examined in the functioning of a particular predicate in an art proposition. To restate: the only possible functioning as art aesthetic painting or sculpture is capable of, is the engagement or inquiry around its presentation within an art proposition. Without the discussion it is "experience" pure and simple. It only becomes "art" when it is brought within the realm of an art context (like any other material used within art)¹.

A discussion of what I recall "reactive" art will be necessarily brief and simplistic. For the most part »reactive» art is the scrapheap of the 20th century art ideas- cross-referenced, "evolutionary", pseudo historical, "cult of personality", and so forth; much of which can be easily described as an angst-ridden series of blind actions.

This can be explained partially via what I refer to as the artist's "how" and "why" procedure. The "why" refers to art ideas and the "how" refers to the formal (often material) elements used

1. One begins to understand the popularity among critics of such mindless movements as expressionism, and the general disdain toward "intellectual" artists such as Duchamp, Reinhardt, Judd or Morris.

2. In recent years artists have realized that the "now" is often purchasable and that purchasability of the "how" (and the subsequent "de-personalization" of "how" construction) is negatively impersonal only when the "how" is functioning for a "personal touch" "why" construct.

in the art proposition (or as I call it in my own work, "the form of presentation"). Many disinterested in and often incapable of conceiving of art ideas (which is to say: their own inquiry into the nature of art) have used notions such as "self-expression" and "visual experience" to give a "why" ambient to work which is basically "how" inspired.

But work that focuses on the "how" aspect of art is only taking a superficial and necessarily gestural reaction to only one chosen "formal" consequence-out of several possible one. As well, such a denial (or ignorance) of art's conceptual (or "why") nature follows always to a primitive or anthropocentric conclusion about artistic priorities².

The "how" artist in one that relates art to craft, and subsequently considers artistic activity "how" construction. The framework in which he works is an externally provided historical one, which takes only into account the morphological characteristics of preceding artistic activity. This reactionary impetus has left us with a kind of involuted artistic inflation.

Thus the only real difference between the formalists and the "reactive" artists is that the formalist believe that artistic activity consists in closely following the "how" construction tradition; whereas the "reactive" artist believe that artistic activity consists in an "open" interpretation (and subsequent reaction to) not as much the "how" construction of a "long range" (or traditional) "how" construction, but the "short range" or directly preceding how constructions. But both readings of "how" construction still-in a more or less sophisticated form- are concerned with the morphological characteristics, rather than the functional aspects, of artistic propositions.

Art propositions referred to by journalists as "anti-form", "earthsworks", "process art", etc. comprise greatly what I refer to here as "reactive" art. What this art attempts is to refer to a traditional notion of art while still being "avant-garde." One support is securely places in the material (sculpture) and/or visual (painting) arena, enough to maintain the historical continuum while the other is left to roam about for new "moves" to make and further "breakthroughs" to accomplish. One of the main reasons that such art seeks connections on some level to the traditional morphology of art is the art market. Cash support demands "goods." This always end in a neutralization of the art proposition's independence from tradition.

In the final analysis such art propositions become equivocated with either painting or sculpture. Many artists workings outside (desert, forests, etc.) are now bringing to the gallery and

museum super blown-up color photographs (painting) or bags of grain, piles of earth and even in one instance a whole uprooted tree (sculpture). It muddles the art proposition into invisibility.

As it most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art. This, it is not just the activity of constructing art propositions, but a working out, a thinking out, of all the implications of all aspects of the concept "art". Because of the implied duality of perception and conception in earlier art, a middleman (critic) appeared useful. This art both annexes the functions of the critic, and makes a middleman unnecessary. The order system-artist-critic audience- existed because the visual elements of the "how" construction gave art an aspect of entertainment, thus it had an audience. The audience of conceptual art is composed primarily of artists which is to say that an audience separate from the participants doesn't exist. In a sense, then, art becomes as "serious" as science or philosophy, which don't have "audiences" either. It is interesting or it isn't, just as one is informed or isn't. Previously, the artist's "special" status merely relegated him into being a high priest (or witch doctor) of show business³.

This conceptual art, then, is an inquiry by artists that understand that artistic activity is not solely limited to the framing of art propositions, but further, the investigation of the function, meaning, and use of any and all (art) propositions, and their consideration within the concept of the general term "art". And as well, that an artist's dependence on the critic or writer on art to cultivate the conceptual implications of his art propositions, and argue their explication, is either intellectual irresponsibility or the naivest kind of mysticism.

Fundamental to this idea of art is the understanding of the linguistic nature of all art propositions, be they past or present, and regardless of the elements used in their construction⁴.

This concept of American "conceptual" art is, admit, here defined by my own characterization, and understandably, is one that is related to my own work of the past few years. Yet it is here at the "strict and radical extreme" where agreement is reached between American and British conceptual artists-at least in the most general aspects of our art investigations-as diverse as the "choice of tools" or methodology or art propositions may be. There is a considerable amount of art activity between the "strict and radical extreme", and what I call "reactive" art earlier. My contributions by artists working on the American continent will be relatable-whenever possible-to the form, though unfortunately the quantity of such activity makes the sole consideration of such contributions impossible.

3. An aspect of this problem is that which was fundamental to our earlier discussion of formalist and "reactive" art. That has to do with the supervisory, even "parental" role critics have taken in the 20th century toward artists; the institutionalized condescension engaged in by museum and gallery personnel; and the peculiar ability artists themselves have to romanticize intellectual bankruptcy and opportunism.

4. Without this understanding a "conceptual" form of presentation is little more than a manufactured style hood, and such art we have with increasing abundance.

Kaprow, Allan. "The Education of the Un-Artist, Part.I." Art News, February, 1971: "To escape from the traps of art, it is not enough to be against museums or to stop producing marketable objects; the artist of the future must learn how to evade his profession."

Jeanne Siegel. "An interview with Hans Haacke." Arts, May, 1971.

Information presented at the right time and in the right place can potentially be very powerful. It can affect the general social fabric. Such things go beyond established high culture as it has been perpetrated by a taste-directed art industry. Of course I don't believe that artists really wield any significant power. At best, one can focus attention. But every little bit helps. In concert with other people's activities outside the art scene, maybe the social climate of society can be changed. Anyway, when you work with the "real stuff" you have to think about potential consequences... Real-time systems are double agents. They might run under the heading art, but this culturization does not prevent them from operating as normal. (H.H.)





Construction en attente
Avec l'aide de Felipe Roth Faya

Après deux mois de voyage au Brésil, j'arrive à Floresta Nacional do Tapajos, en Amazonie. Je fais une rencontre qui ne durera pas plus d'une journée. Voilà pourquoi c'est une interview courte et légère mais qui tient ici la place que je voulais lui donner, soit un morceau d'expérience, de réalité à partager concernant un univers de travail particulier.

Selon les grands de la Beat-Generation, c'est en découvrant et en participant aux épreuves des gens des bas-fonds, loin de la société que l'on peut comprendre le beau, le divin, comme un renouveau ou une envie de faire valoir quelque chose. Ce village et ses constructions faites par l'artisan unique du village est composé de maisons en bois, avec des toitures en feuille de palmier formant un ensemble très bien finis mais qui nécessite d'être refaite tous les cinq à dix ans. Le choix du matériau de fabrication, est la plupart du temps, du bois. Le béton et la brique sont des matériaux rares dans ces villages, mais ici, à ce moment-là, nous sommes en plein dans la construction d'une église, alors le matériau de longue durée est d'office utilisé.

* * *



*Luke James : Olá, como você está?
Bonjour, comment ça va ?*

*Pedro Alves Pinheiro : Bom y tu? Que você faz aqui?
Bien et vous ? Que faites vous dans le coin ?*

*LJ : Muito bom, obrigado, somos um grupo de amigos que viajam,
tentamos ver e entender o seu estilo de vida, mais ou menos.
Très bien merci, nous sommes un groupe d'amis qui voya-
geons, on cherche à voir et comprendre votre rythme de vie.*

*PAP : Si, eu vejo, eo que você acha da esquina?
Ok, je vois, et que pensez-vous du coin ?*

*LJ : É realmente um lugar bonito, é incrível de viver aqui. Que
tipo de comunidade é aqui?
C'est vraiment un bel endroit, c'est incroyable de pouvoir vivre
ici. Quel genre de communauté est-ce ?*

*PAP : Há 25 casas nesta vila, e em cada casa você tem trabalha-
dores que trabalham para o colectivo, uma loja que produz látex
e vende aos turistas em pequenas quantidades, mas ele pode*

satisfazer as nossas necessidades. É claro que também tem um campo de futebol, é nossa final distração do dia com amigos.

Il y a 25 maisons dans ce village, et dans chaque maison vous avez des gens qui travaillent pour le collectif, une boutique qui fabrique du latex et qui le vend aux touristes, en petite quantité mais cela permet de subvenir à nos besoins. Bien sûr, on a aussi un terrain de foot, c'est notre distraction de fin de journée avec les amis.



LJ: Incrível sim, dar um passeio e uma loja de látex e oficina são realmente lindas. Você vive na aldeia por um longo tempo?
Oui, j'ai fait un tour et la boutique de latex ainsi que l'atelier sont vraiment superbe. Vous habitez dans ce village depuis long-temps ?

PAP: Desde 46 anos, eu vi a floresta em uma floresta protegida, em 1974, você sabe que mede 60 milhões de hectares. É muito especial para viver aqui, você tem que se casar com uma pessoa da aldeia e então você pode viver aqui, funciona assim para sempre.

Depuis 46 ans, j'ai vu la forêt devenir une forêt protégée en 1974, vous savez elle mesure 60 000 000 d'hectares. C'est très particulier pour s'installer ici, vous devez vous marier avec une personne du village et ensuite vous pouvez vivre ici, cela marche comme ça depuis toujours.

LJ: Na verdade, lógico para manter um equilíbrio. Feito em, eu me chamo Luke e você?

En effet, logique pour garder un équilibre. Au fait, je m'appelle Luke et toi ?

PAP: Eu chamo Pedro, mas meus amigos me chamam de 9.5. Olha, eu cortei uma das minhas índice phalange com uma serra circular. É um risco ocupacional.

Pedro, mais mes amis m'appelle 9,5. Regardes, je me suis cou-

pé une phalange de mon index avec une scie circulaire. Ce sont les risques du métier.

LJ: Prazer em conhecê lo. O apelido é um pouco só porque estamos no local para que esteja logicamente pedreiro esquina. E como você construir?

Heureux de te rencontrer. Le surnom est plutôt juste en effet, nous sommes sur un chantier donc tu es logiquement le maçon du coin. Et que construis-tu ?

PAP: Esta é uma igreja evangelista. Mas, eu tenho que parar de trabalhar porque a polícia estadual veio para a licença de construção para se arrastava, em seguida, eles queriam que eu parar, é uma loucura. Esta é uma associação comunidades regidas, que, em seguida, solicita uma licença de construção para o governo. É uma longa estrada para fazer um prédio aqui.
C'est une église évangéliste. Mais là, je dois arrêter de travailler car la police d'état est venue car le permis de construction tarde à arriver alors ils ont voulu que j'arrête, c'est dingue. C'est une association qui régie les communautés, qui ensuite demande le permis de construction au gouvernement. La route est longue pour construire un bâtiment ici.

LJ: Claro, a maioria de vocês não são tantos que leva tempo. Podemos ajudá-lo a fazer alguma coisa?
C'est sûr, de plus vous n'êtes pas nombreux donc cela prend du temps. Peut-on aider à faire quelque chose ?



PAP: Não não hoje, infelizmente, continuar o trabalho. Mas vamos lá, deixe-me, eu vou apresentá-lo a minha esposa Maria Hilda e discutir sobre uma cerveja.

Non pas aujourd'hui malheureusement, interdit de continuer le travail. Mais venez, allons chez moi, je vais vous présenter ma femme Maria Hilda et discuterons autour d'une bière.

« Plus la personne chemine sur son projet et son autonomisation, moins le référent social a besoin d'être présent. »

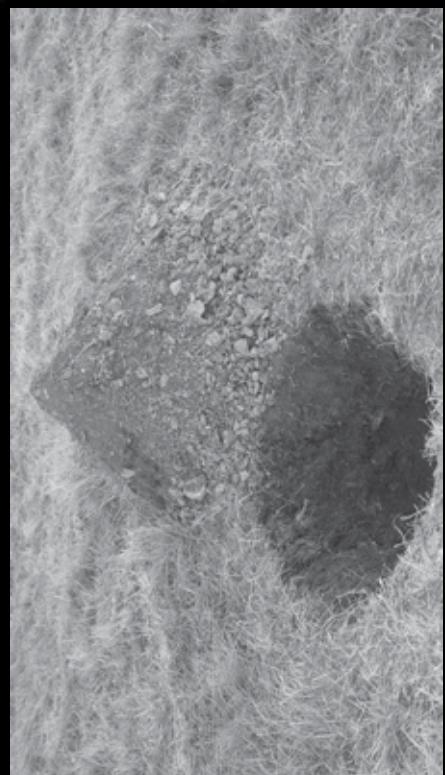
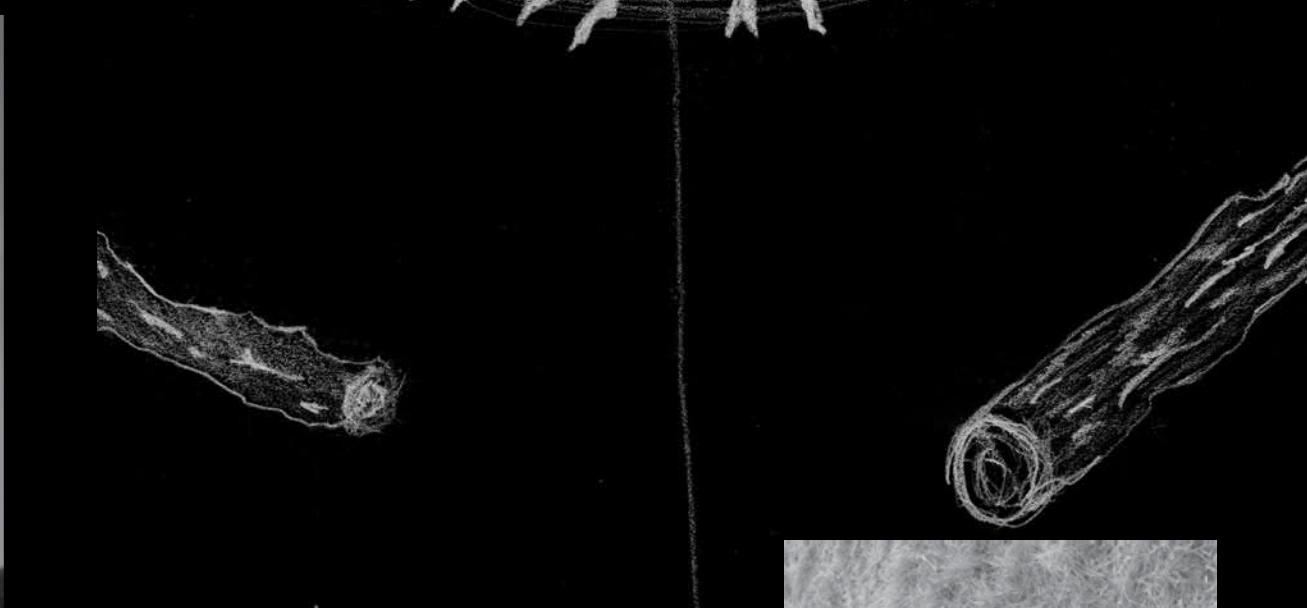
Société et Solitude, Ralph Waldo Emerson



Hors-créac 2012 Photographe numérique sur papier mat 70x90 cm.



Peur grise 2011 Photographie numérique imprimée sur papier mat 90×120 cm.



Double montagne 2012
Photographie numérique imprimée sur papier mat 60×80 cm.



Sans titre 2012 Installation pierre calcaire de Buxy
200x230 cm.



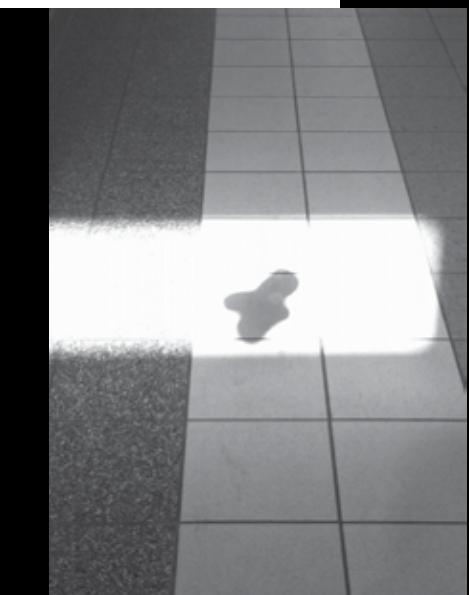
Société et solitude 2012 Photographie numérique imprimée sur papier mat 90x120 cm.

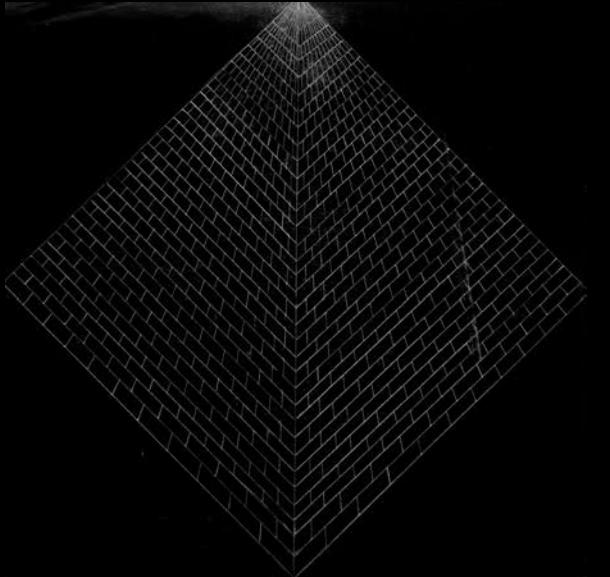
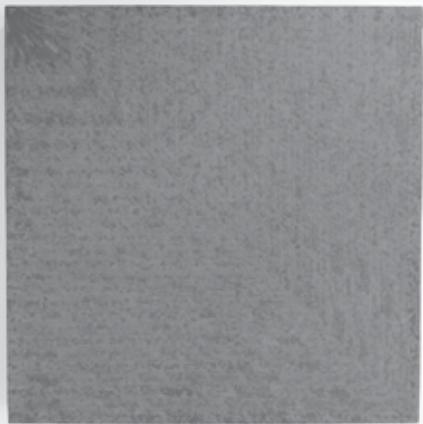


Walled in Installation de tomettes hexagonales de Bourgogne 280x362 cm.

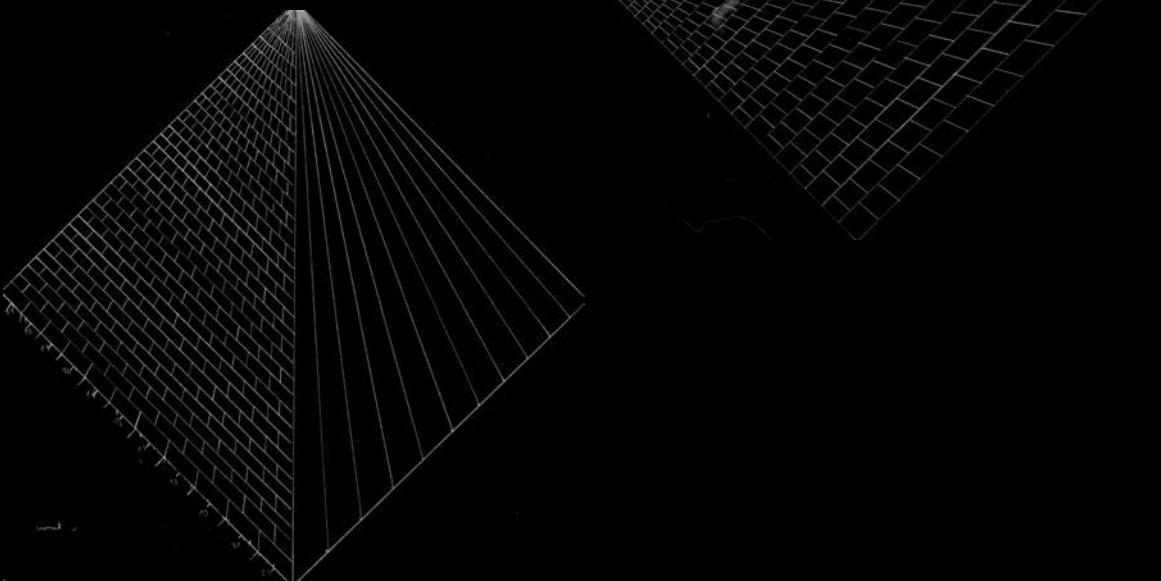
Like a Birds I, II 2012

Photographies numériques imprimées sur papier mat 40 x 60 cm.





Sans titre 2013 Peinture à la gouache sur toile 160 x 160 cm.



Quelque chose cachée dans l'ombre

L'architecture est un décor intégrant un paysage, qu'il faut juste savoir rendre utile à ce dernier, utile à la société et esthétique, d'une esthétique répondant à la typologie d'un territoire. La plupart du temps, ça n'est pas le cas. L'architecture contemporaine de campagne évite ce genre de question et veut se rendre au moins onéreux et au plus rapide. Cette maison ci-dessous était le plus vieux bâtiment de Saint-Jean, en Bourgogne. En 2012, il a été détruit car considéré comme, je reprends les mots de la communauté, « une verrue pour le paysage ». En effet, une église du XIII^e siècle se trouvant derrière la maison inhabitée, un monument classé historique sur un site historique devait être mis en valeur. Mais après quelques mois, la commune a fini par construire une nouvelle maison, exactement à l'emplacement de l'ancienne.

« C'était exactement le genre d'endroit dont ils avaient souvent parlé. Quatre hectares de terrain plat, riche, fertile. Deux cents beaux noyers, jeunes mais robustes. Et tout autour un magnifique rideau de grands et gracieux eucalyptus, à travers lesquels on apercevait les hautes crêtes du massif de San Bernardino. « Ce serait formidable si nous avions assez d'argent » dit t'elle. « Au moins, nous en avons assez pour nous lancer, répondit t'il. On peut commencer par payer avec nos économies en continuant à habiter en ville. C'est suffisant pour construire une petite maison avec un garage, et on aura un endroit à nous pour le week-end et les vacances. » C'est ainsi que, bien plus tôt qu'ils ne l'avaient espéré, leur rêve se réalisa : un endroit bien à eux à la campagne. Tous les week-ends et pendant les vacances, ils étaient dans leur ferme de Fontana, cultivant leur verger, prenant soin de leurs noyers, contemplant les progrès de leurs cultures. Et la ferme leur rendit leur affection au centuple. Jamais les noyers n'avaient tant prospéré. Jamais les arbustes et les arbres fruitiers n'avaient autant donné. Toutes les semaines ils rapportaient des produits de leur ferme. Puis vint le jour où ils purent construire la demeure dont ils avaient rêvé. Une maison spacieuse, pleine de coins et de recoins, avec des tas de fenêtres. Une grande pelouse bien verte bordée d'arbres et, derrière la maison, des cages pour deux mille poulets, des clapiers pour deux cent quarante lapins blanc néo-zélandais de pure race, et, rien que pour le plaisir, des enclos pour les canards et les dindes... Ils emménagèrent le 1^{er} Janvier. Chaque semaine, les œufs rapportaient de 40 à 50 dollars, parfois plus. Tous leurs lapins se vendaient sans problème. Les noyers allaient bientôt produire, et à plein régime ils grossiraient les bénéfices annuels nets d'environ 2000 dollars. Dans tout Fontana il n'y a pas de ferme plus belle, ni de couple plus heureux, et ça a été si facile ... Une fois trouvée leur ferme de Fontana. »

Voici une publicité de Fontana Farms, datant de 1930, un exemple d'utopie qui n'est autre qu'un dépotoir de rêves américains. Fontana est une ville située à une centaine de kilomètres de Los Angeles qui est connue pour être une ville ouvrière avec un passé lourd. À son début, au début du siècle précédent, Fontana était l'incarnation moderne de l'idylle de l'agriculture américaine : Une communauté de petits éleveurs de poulets et de cultivateurs d'agrumes vivant en autarcie dans leurs bungalows. Mais en 1942, la ville connaît un bouleversement majeur, la seconde Guerre Mondiale faisant rage, la révolution industrielle s'installa sur la côte Ouest et fit de la petite ville tranquille de Fontana, une gigantesque machine de guerre, le seul complexe sidérurgique de la côte.

Dans les années 1980 tous furent démantelés aussi rapidement, mettant à la rue les ouvriers et leurs machines, ce fut un bouleversement majeur. Pour finir, depuis quelques années, c'est une nouvelle tentative qui opère et qui fait passer Fontana comme une banlieue industrielle et un dortoir de LA. La ville n'est donc rien du rêve que leurs promoteurs avaient annoncé. Au début, ils fournissaient les petites fermes sans problème à des citadins en mal d'évasion. Cette idylle agricole reposait sur une combinaison de petits versements semestriels et de fortes doses de transpiration, les acteurs prenaient place par eux-mêmes et lançaient les grandes manœuvres pour se voir récompenser de toute la sueur qu'ils dépensaient. Au début l'aspirant cultivateur se contente de jouer en rêvant au « fermier du Dimanche » et une fois propriétaire pouvait bâtir en choisissant dans le catalogue de Fontana Farms Company la résidence qui lui convenait, du cabanon simple pour le week-end à la belle ferme de style colonial, qu'on peut d'ailleurs encore contempler dans certains quartiers de Fontana, ces façades n'étant qu'un pur produit de consommation rapide, au prix anormalement faible faite de combinaison entre travail et revenu en faveur de Fontana Farms. Dans l'idéal, cela devait permettre à un couple de modestes retraités, à un jeune ménage aspirant à un bonheur rustique ou à un immigrant plein d'ardeur au travail d'accéder à un mode de vie réservé jusque-là aux riches fermiers de la région.

C'est une situation que l'on retrouve partout d'une certaine manière, où le prix du terrain ne vaut pas grand chose et que la construction d'une maison neuve se veut moins chère que la rénovation d'un ancien bâti. Dans le temps, cela offrira beaucoup moins de souvenirs au futur car les maisons seront construites avec moins de vigueur mais cette question cache un appât du gain et une vitesse d'action. Permettre à tout le monde d'accéder à la terre, d'intégrer la ville et la campagne, privilégier l'état et devenir capitaliste. Voici le résultat de cet idéal selon certains.

Fontana Farms ne fut guère en fin de compte qu'une habile opération de promotion maquillée en quasi-utopie agricole, mais elle en garde une signification historique considérable en tant qu'illustration majeure du mouvement de « retour

à la terre » qui a marqué la Californie du Sud. C'est un exemple proche de ce qui nous entoure, voilà pourquoi il est marquant. Nous sommes donc la plupart du temps face à la partie visible de l'iceberg, l'autre partie qui est la plus construite et stable où sournoise et éphémère reste dans l'ombre.

Dans les années 1960-1970, toujours en Californie, c'est le land art que l'on voit apparaître, une initiative prise pour aller à l'encontre du white cube et de son environnement, la tendance est de vouloir faire prendre l'air aux œuvres comme au spectateur. En Octobre 2013, au Museum Of Contemporary Art, l'exposition *Ends of the Earth : Land art to 1974* eu lieu et réunissait 80 artistes, mais les deux artistes les plus reconnus ont refusé d'y participer, Michael Heizer et Walter De Maria. Ce premier étant pourtant en ville quand le vernissage a eu lieu, en train d'installer la pièce *Levitated Mass*, une sculpture pour le Los Angeles County Museum of Art. Une autre discordance est que c'est le MOCA qui représente le travail d'Heizer, *Double Negative*. Il y a un partie importante à comprendre sur ces intéressantes absences/présences, positives/négatives.

Retournons dans le passé avec Count Deiro, qui est l'homme qui a permis à beaucoup d'artistes du land art de s'exprimer à travers leurs œuvres. Il a trouvé le site pour *Double Negative*, en s'arrangeant avec la galeriste Virgina Dwan, la pièce fut ensuite donnée au MOCA. Les photos de Deiro ont été publiées dans un livre par le musée. C'est aussi lui qui a montré comment se servir de la dynamite à Heizer et c'est donc à ce dernier et à son œuvre monumentale que cet écrit est consacré. Heizer n'avait pas la vision de cette pièce en tête et c'est donc un cas où la terre, la masse et l'environnement deviennent comme l'élan de l'artiste. Mais avant tout, il y avait la saleté à envisager.

Deiro est un homme qui aimait beaucoup voler en avion, voyager et transporter les gens dans et en dehors de la ville de Vegas. Son engagement envers le land art a commencé par une rencontre hasardeuse en 1968 avec Geoffrey Gates, qui était un trader de Wall Street mais qui avait financé les travaux des lacs secs d'Heizer, entre autres. Geoffrey Gates lui a rapidement présenté Michael Heizer, Walter De Maria, Franck Stella, Jeff Koons et Virgina Dwan car Deiro était intéressé par le land art et voulait aider les artistes à trouver des terrains pour les sculptures. Tous le monde le connaissait et faisait appel à lui car il était en dehors du système direct de l'art, et pourtant donc un pilier important de ce mouvement. Deiro a donc trouver et acheter le terrain pour Heizer, que Virginia Dwan lui remboursa et c'est à la fin de 1969 que *Double Negative* commença. La construction commença sans permis, ni dessins de construction. La forme a été creusée par l'artiste lui-même et une petite équipe avec des machines. 240 000 tonnes de terre déplacée, faisant apparaître deux tranchées énormes. Deiro lui ne fournira que la dynamite et décida de rester à l'écart, tel un homme de l'ombre traversant le land art.

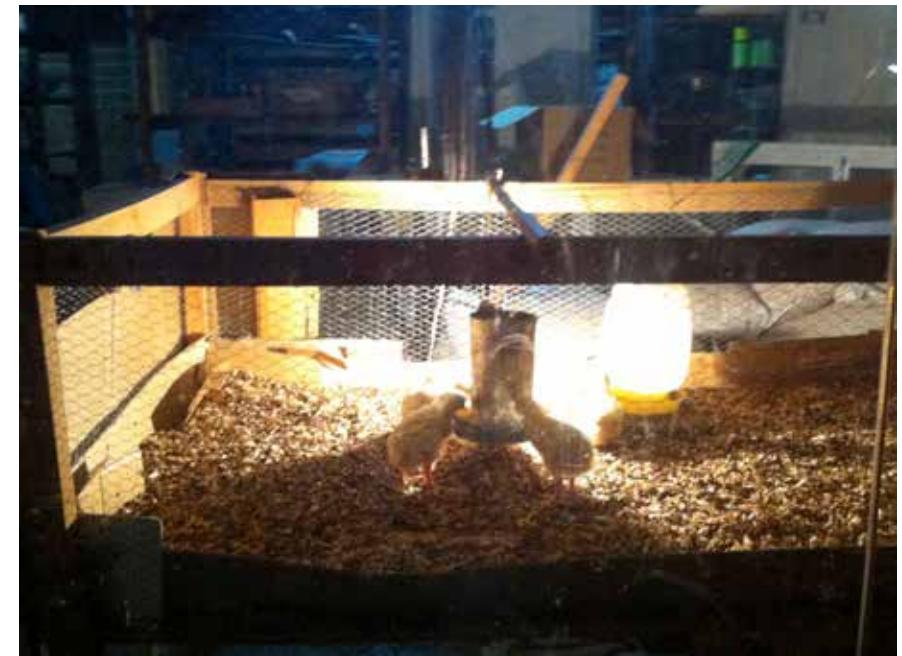
À Los Angeles, des lieux tels que le Center for Land Use Interpretation et le Museum of Jurassic Technology ont créé fin 80 – début 90 un modèle artistique que d'autres artistes ont su ensuite utiliser – parmi eux Fritz Haeg, The Journal of Aesthetics and Protest, Machine Project où la nouvelle génération emmenée par Piero Golia et la Mountain School of Arts -, donnant lieu aujourd'hui à une communauté artistique florissante et de nombreux lieux gérés par les artistes eux-mêmes comme Andrea Zittel et sa maison-atelier-bureau baptisé A-Z West qui organise des workshops-résidence une fois par an.

Je pense que la Californie est le modèle de l'avenir. Les gens détestent Los Angeles, son immensité, son homogénéité façon «parc d'attractions» de ses communautés fermées, mais je suis persuadée que c'est ainsi que la société sera un jour partout structurée. La Californie est lentement passée du statut d'État radical-libéral à celui d'État hyper-capitaliste. Un changement induit en partie par Hollywood et l'industrie du divertissement et des médias. A priori, la chose la plus sensée à faire, c'est de fuir cet état de fait, sauf qu'en tant qu'artiste et produit de cette culture, il y a un vrai défi de contrer l'idée de culture de masse. Les références historiques et la vie quotidienne ne sont pas mutuellement exclusives et les deux se rejoignent, dans une compréhension plus largement philosophique de la façon dont le monde fonctionne.

Dans son travail, Andrea Zittel porte un regard critique et sociologique sur la responsabilité des créateurs d'objets et sur le mode de vie des utilisateurs. Elle interroge ainsi le statut du designer et de l'artiste, mais aussi le rapport aux objets du quotidien, aux environnements de travail ou de détente qu'elle redéfinit. Ses œuvres sont donc en grande partie interactives et demandent la participation du spectateur, elle succède au travail d'Allan Kaprow, cité ici :

«Dans l'art occidental, il y a réellement deux histoires de l'avant-garde : une de l'art semblable à l'art, et l'autre de l'art semblable à la vie. En simplifiant, l'art semblable à l'art considère que l'art est séparé de la vie et de tout le reste, tandis que l'art semblable à la vie considère que l'art est en liaison avec la vie et avec tout le reste. En d'autres termes, il y a un art au service de l'art et un art au service de la vie. Celui qui fait de l'art semblable à l'art tend à devenir un spécialiste et celui qui fait de l'art semblable à la vie, un généraliste. Pendant les trente dernières années, mon travail d'artiste s'est situé dans des activités et des contextes qui ne suggèrent en aucun sens l'art. Mais jusqu'où un acte de la vie quotidienne, en dehors du contexte artistique classique, reste-t-il de l'art ? J'ai nommé ce que je fais «environnement», «happening», ou «activité» avec des mots du langage commun. Dans les catégories de happening que j'ai définies dans les années 60, celle «d'activité» m'apparaît la plus séduisante, mais la plus risquée. C'est la moins liée à des antécédents historiques

et la moins professionnelle, mais c'est aussi la plus libre. Elle permet de se confronter à la question de savoir si la vie est un happening ou si un happening est un art de la vie. Ainsi, j'ai supprimé contextes artistiques, public, unités de temps et de lieu, lieux scéniques, rôles, intrigues, talents d'acteurs, répétitions et même scripts. Me brosser les dents par exemple quand je suis à peine réveillé, regarder le rythme de mon coude qui se déplace de haut en bas... voici une activité. Mais l'attention transforme ce à quoi on prête attention. Et toutes les choses naturelles ne semblent plus naturelles dès lors qu'on leur porte attention et vice-versa. La conscience transforme le monde. Donc les «happenings» étaient loin d'être aussi proches de la vie que je ne l'avais supposé. Un nouveau genre art-vie est apparu, reflétant à la fois les aspects artificiels de la vie quotidienne et les qualités proches de la vie de l'art créé. C'est là où gît le paradoxe : un artiste concerné par l'art semblable à la vie est un artiste qui «fait» et ne «fait pas» de l'art. L'activité elle-même se réduit à un comportement conventionnel. Ainsi se brosser les dents n'offre pas non plus de chemin de retour vers le monde réel. Mais la vie ordinaire performée comme de «l'art non art» peut charger le quotidien d'un pouvoir métaphorique. J'ai souvent dit que j'étais un artiste à temps partiel et un professeur d'université à plein temps.»



How to Build a House

Jorge Pardo discute avec Oscar Tuazon

Qu'est-ce que deux artistes qui partagent une vision en commun de l'art peuvent t'ils se raconter quand ils se rencontrent pour la première fois ?

L'artiste cubain Jorge Pardo, dont le travail de pionnier dans les limites de la conception, l'architecture et l'art ont redéfini ces champs et les espaces entre eux, pose une question très simple par l'artiste américain Oscar Tuazon : « Comment vous y prenez vous pour construire une maison ? »

Aussi, le travail de chacun est marqué par des différences esthétiques, tous les deux ont suivie une formation remarquablement similaire dans la manière et le procédé de l'art. La conversation qui suit parlent de l'histoire de Tecoh, une hacienda dans la péninsule du Yucatan que Pardo a restauré et transformé en une expérience artistique, qui est l'illustration parfaite de la nature ludique de leurs approches inconventionnel à travailler.

Pour Pardo, la question principal est comment est ce que j'habite un endroit ? Alors que pour Oscar Tuazon c'est où s'arrête l'habitation ? Quel est la différence entre les deux artistes ?



JP: What are you thinking?

OT: To be honest, I just bought a small house. It's not even really a house, it's a cabin, a cabin in the woods, up on, the Olympic Peninsula, where I'm from. Right now, it's just a box, like a roof, and a floor, and walls-nothing else, no plumbing, no nothing, not even interior walls. And so, I'm at this point where I have to design the house, somehow. And I know it's something you've done, in many different ways. How do you do go about it? How do you start that process?

JP: I start very conventionally. The first thing I do is, I probably put in on my computer. That's usually the way I start. And I try to sort of understand what it is, how big it is, how big I think it's going to feel. Then I just start programming things. And as you program things, relationships start to emerge. And when I say program, I don't mean necessarily this is what it's going to be. I mean more in terms of, "Do I like rooms to be this big, or what's going to happen here?" Once I have a decent understanding, to some degree, of how it has to open spatially, I just start to elaborate more. It depends. Most of the places that I've built, they all have an eccentric relationship to exhibitions, or something like that. There's always that, on the back end everything you're thinking. You propose what you want to make, in your head, on paper, on the computer, whatever. And then I start to think about the motions between things I've done, things I'm interested in, things that are there. I think about what would be an interesting way to interface with a local tradition, and with an eccentric tradition that maybe it has some affinity with. And I just start bring things in. That's pretty much how it starts.



OT: Do you work with a floor plan? What kind of drawings do you do?

JP: I do it on the computer. I build it really simply. I have a sense of how big things are, how small they are, where is this door going to close. I usually start with that. And when that gets understood, then I start to change it.

OT: Change it? Say, you're working on the kitchen. How do you place the...

JP: I cook a lot. So, I have a pretty clear understanding, a preference, for how I like to move in the kitchen. I'll just program that into space, given the configuration you have to work with. It's very pragmatic, in terms of laying out the kitchen. That kind of stuff, I control all those things. And people will help me architecturally with the more difficult stuff, which is filling in

all the information you have to fill in that you don't want to draw. In general, I have a certain idea about what kind of bathroom I want to take a shit in.

OT: As you get into this process of designing a space, what's the point where you're willing to let some of the other decisions be made or taken care of by someone else?

JP: Well, there's never really a clean threshold of where you stop making decisions and where somebody else starts. There's always a lot of back-and-forth, in general. Since I generally can make really rudimentary drawings on the computer about what I'm interested in and what I want to do, I usually have a pretty good baseline to begin with. The thing's not going to change dramatically once I understand what I want to do. It's going with walls, and you add doors, and you add everything down to what you need? Do you want to have a common wall in the bathroom that services the kitchen? There's all kinds of really pragmatic things that you do that, for me, come more from a tradition of building than more traditional relationships with like that, but not all the time. It depends. There just seems to be a lot of languages going insides your head when you're conceiving these kinds of space.

OT: How much is drawn out? Are there things that are you able to describe to the contractor as you walk through the space?

JP: It's pretty free. We do a lot of things, we make a lot of things. A lot of the finishes get worked out physically in the studio, and sometimes we'll actually do the finishing ourselves. And even when we don't, we'll usually provide some pretty extensive prototyping, on house. It's in the studio, so I have a pretty good idea of what's coming down the pike. I have a lot of control in terms of editing, and installing a kind of investigatory process in developing something, it's not necessarily even driven by drawing, or anything like that. But it's more driven by...

OT: It's physical.

JP: Yeah, They're things. You find the material. You figure out a way to use it, and things like that.

OT: Is the work ever done? When a space is finished, and you're using it, do you find yourself changing it?

JP: Yeah, all the time! I think what I've done with building, to some degree, is I've figured out a way to install a kind of very eccentric reflexivity in it. If somebody approaches a work of

mine-which could take form an architectural object, the question you ask is a logical one within the repertoire of how to read it, let's say? It's not a typical question you would ask of an architect who is designing your house. Because, generally speaking, when an architect designs your house, you feel like there are ideas that belong to the architect, and you really decide if you can live with them or not. Generally, I don't really work that way so much. Most of the things that I've built, people have asked me to do in a way where they stay kind of sidelined in that process. For reasons that are strange, to some degree. You're hiring an artist to make a place for you to be. A lot of people hire architects because they fell overwhelmed about all the decisions required to put together a space to live.

OT: Yeah, I'm felling a little bit that way myself with this project I have.

JP: But they usually hire me because they want a "work" of some sort. And I don't even know what the fuck that is. Generally speaking, this is what I want to do, if you're interested, great, if not, well ... But it's not overwhelming to function like an architect.

OT: It's not?

JP: It takes time. It takes a long time to build something. The things that's nice about that is, if you understand that, you actually use that duration of the time as a space to make decisions. And it's actually like fun.

OT: This is really interesting because, up until this point, I think most of the work I've done has been episodic. For exhibitions, basically. And to finally have a space that might take three, five-who knows how many years. To be working in that time frame while working on it at the same, that's pretty exciting. You get to literally live inside the idea. It's cool. There's also this sing, sort of related to being inside of a computer. The process of thinking about a space where you go from macro to micro, where you're designing your house, and at the same time designing a lamp. You're coming in and out?

JP: I don't really think about scale that way. I think about scale physically. When I design lamps, one of the things I think about is how much space will they make? What happens when you turn the light bulb on? It actually permeates and makes patterns on the walls and things like that. I think of it as more like this kind of a filter, or something, to make different painterly, sometimes it's like the lamp is sort of an object, or something like that,

that has an odd relationship to how it negotiates the way it glows versus the way it is. I don't think of that necessarily as any different than any other series of effects you might be interested in trying to achieve when you make a space. They both the kind of thinking of something that's read through your body, or something like that.

OT: The place in the Yucatan is called Tecoh?

JP: Yeah. It's a Mayan name, I think. If not a mayan name, then Spanish. But it doesn't sound Spanish.

OT: One of the things that really struck me about the project in Tecoh, if I remember it right, is that you were designing the place without program. That's kind of incredible. Maybe you can just talk some more about that.

JP: What I mean is that the programmatic in a project like that is so vague, it's really not a program in that sense. No one quite knew what it would eventually be used for. And generally, programs are, if you build a library. You're part of a library. There are still a lot of default programs that happen when you build a place for people to be. But we didn't really know how it was going to be used. And that, to me, is interesting and important. Usually, in architecture, programs are used as a very important organizing principle for how you make decisions about what you're doing. And we didn't really have that, so we were making decisions more in terms of what the prior decision was, and things happened in procession. We would make up space for a room and something would get developed there and that would get reiterated and developed more in another space. It sort of happened like that. All we really knew about Tecoh was that it was going to be a place for people to be.

OT: There are functional elements?



JP: It's highly functional. It's very straightforward. There are nothing in the building that make caricatures about its function is supposed to be or not to be. That's not really an issue. It's not like a Robert Wilson piece, it's not like a giant chair that nobody can sit on. Everything is always kept in the realm of accommodating people in real life. I think what is eccentric about the project is that it is a series of follies. It's a series of places, and rooms, and gardens which set off intense aesthetic relationships between one another. Ultimately, that probably is its organizing principle, to some degree.

OT: Right. So the experience, on a way, takes the place of the program. Experience isn't really designed per se, it is.

JP: I don't know if it's designed. But I think it sort of evolves. Because one thing gets built and then something that gets built that gets re-evaluated and developed further in some other part of the building. It's got a couple of pool areas. One pool area started one way, then it went another, and went another, then it went underground. This is also really interesting question to me, Tecoh had some existing walls or ruins, right? There was something that you were building on. You were building on the foundation.

JP: Yeah. Very little of it, though.

OT: And, obviously, you respond to that component of the site. There's an interesting question about the status of artwork. Do you imagine it getting renovated again at some point?

JP: Sure, why not?

OT: It has a kind of continuous...

JP: Absolutely. It really depends on how much fidelity the people who own it steward over it. All the emotions that the site has are about an effect. There's never anything traumatic or tragic about that becoming something else, with me or without me, it doesn't really matter. It's not really something I think about. When I build something, I don't think about something's duration beyond my general interest in it at the time that it's being made. You build it in a way that's it's going to jungle's pretty brutal in the sense that, if you left the place on its own, for five years, and stuff like that. It's just the nature of that climate.

OT: But, to me, it's really fascinating because the material status of that place is in constant flux, right?

JP: All houses are.

OT: Exactly. All houses are. And to me, it's very different than a painting where you more or less expect it to have a fixed material identity, and to exist through time. That's one of the things that's so powerful about a painting, I guess.



JP: It depends. It depends on how you look at it. A painting's an image. Historically, people have had different relationships with those images. At certain times, history needed to have a sense of stability that I don't think is really required anymore.

OT: True.

JP: And it's not about downplaying. I don't believe that things have agencies, or any of that stuff. I don't believe that an artwork, if it's worked and shaped in a serious or important enough way, is going to contain something that will endure.

OT: Even through transformational form?

JP: No, nothing. I think that's all magical thinking. To give you an example, I don't know your work very well, but if somebody doesn't really take care of that work, it could end up as a beam on someone's project. It's very clear why these things endure, why they stay visually intact. And I've never thought that was something that somebody could be really control.

OT: No, of course not.

JP: So, why should that be so essential in the principle of how you think about producing things or making something? If something is relevant, it's relevant. And if it's not, it's not. If it's relevant, it's probably going to be around for a while. And if not,

it will be probably degrade some way. It's not any different from oxygen/water relationship. It's pretty basic.

OT: I feel like Tecoh relates to the history of Land Art, and Earth Art, in a really interesting way. Even though the Land Art projects all have a kind of very particular physical identity, there is also the photographic image, an icon kind of status. You couldn't really capture Tecoh in a picture, could you?

JP: No it's got too many parts. At the end of the day, you'd have a hard time orienting yourself, if you're trying to orient yourself as being «there», versus making images or shooting a film. There're still so many differences, there's not much fidelity. I don't think a project like mine happens without Land Art. But, the difference is that a project of mine is made with a very different ideological construction. Land Art is something that is like a general frame to hold this thing as a kind artistic gesture. So, that goes away, and it helps you read it. But at the same time, it doesn't go away, it stays there. The work operates very differently. It wants to muddle it up, with all the things you're not supposed to see, or all the things you do see. It's already a compromised thing. It's not like something you put in nature, an object that's so clearly not a place to live, not a place to do something? It's more like it frame the landscape. There are things to do in that are different. You can eat at Tecoh, you can sleep there, you could commission a video about discussing it. There's a million different things you could do. I think traditional Land Art is art that has a much clearer perceptual task, which is destabilize or intensify your experience in nature. And this is completely indifferent to that. It doesn't really require that type of faith between what's supposed to be there, or what's not, or nature, or any of those things, but it doesn't always pay tributes.



OT: It's a very impure experience, right? It's very diffused.

JP: Yeah, it's very diffused. It wants to talk about a lot of things at the same time.

OT: The Land Art project was to bring a gallery space out to the middle of the desert and set up a white cube in the middle of New Mexico.

JP: But it was also addressing a kind of deficiency in the white cube, to some degree. What happens if you bring a perceptual project, a project about intensifying perception or using it in some way or directing it in some way. Instead of using a wall, or a door, or some sort of entrance, what if you use mountain ridge, or the sky, or water, or a lake or body of water? It was always a heroic kind of gesture to want to do that. To enlarge and amplify things that were, to me anyway, diminutively done in exhibition spaces. That always seems odd to me.

OT: What do you mean "diminutively done in exhibition spaces"?

JP: Done in smaller form. Controlled. It always seems like it's about turning up the volume, or accessing this phenomenon in a much more direct way, with less mediation. It's always different things.

OT: The Land Art work is so framed, I always wonder what's outside the frame?

JP: I don't know how useful Land Art is to a project like Tecoh. It is useful in sense, as a polemic. As a way to read it in relation to what it's not. Or what it is or how it's a paradox. But the aspirations are so different. And the belief system is so different. The problems in the work are so different.

OT: The last thing I want to ask you is about the visibility of the work, and that question of framing and scale. Where does the work end?

JP: I think the work begins with a kind of an interest by someone. An opportunity, a proposition. Someones asks you to do something. I think it probably ends when it ceases to be relevant. The work is sited in this place that most people will not go to. So it's really kind of dependent on reproduction of it, whether they be verbs one, or visual ones, or oral ones. I don't think that there is a real consuming of a place like Tecoh. I think, when you're there, things happen very differently. If you were sort of ideologically disposed, you could argue for it being the real thing when you're there. But, I'm not there, so My interest is more in terms of how it reverberates when I'm not there.

OT: Is it a domestic place? Do you consider it a domestic space?

JP: Yeah. It's completely domestic space? It's basically a place to eat, to sleep, and swim, and look at the sky, and talk... And cook. And to be in this jungle, be in this region, that brings with it a whole litany of historical problems. It's funny to talk about it as if it were a ghost.

OT: It is. For everyone, it's a ghost. Except for you and the people who have been there.

JP: To me and the people who build it, and the people who live in the area. And it's kind of nice to make works that only accommodate so much.

OT: I know you're talking people there. I'm Looking forward to going there.

JP: Yeah.

OT: Is it a place where people are going to make a pilgrimage together? I don't know if you can even answer that question.

JP: I have no idea. People do the weirdest things in simple places. Maybe, maybe not. It really depends on how long attention span on a project like this sustains in culture that I work in. And it depends on whatever relevancy the work, the project, may or may not have. It wasn't planned as a place of pilgrimage. I always thought I was making a destination. So if it's that by default, then okay.

* * *

Dennis Cooper

« Autrefois, j'ai pris de l'acide trois fois par jour pendant un mois. C'était l'été, l'année de mes seize ans. Ma famille passait ses vacances annuelles à Maui. Je m'étais fait un ami, Craig, un surfeur du coin qui connaissait les meilleurs dealers. Tous les matins, on prenait quelques acides, on se rendait en stop sur une plage reculée, et on passait la journée complètement pétés, à halluciner, bavarder, et nager un peu dans l'océan. Au bout de quelques semaines, on a commencé à déjanté. On avait trouvé un récif de corail pas très loin du rivage. Un jour, on a cambriolé une chambre d'hôtel, volé un camion, et transporté tout le mobilier sur notre plage. On trimballait tout notre butin, élément par élément, dans les vagues, sous l'eau, on disposait toutes les chaises, les tapis, etc., Bien au fond, puis on remontait comme des fous à la surface. Notre plan, c'était de vivre dans cet antre, sans loyer à payer, très loin de la réalité fasciste. Nous n'avons pas envisagé une seule seconde que nous serions incapables de respirer. »

Extrait du livre, Guide.

* * *

Des éléments architecturaux en train de changer d'environnement, de décors. C'est lorsque j'ai lu cet extrait là que j'ai décidé de lui écrire. Cet extrait est le moment précis où j'ai voulu contacter Dennis Cooper pour que nous collaborions sur un travail d'écriture. L'idée principale de sa nouvelle étant de devenir soi-même libre tout en rendant les objets libres de leurs attaches quotidiennes. Vivre sous l'eau avec son mobilier est bien sûr, à la base impossible et voué à l'échec. Cela n'empêche en rien de voir et de comprendre la beauté du geste, irréelle et ironique. On retrouve une idée de Henry David Thoreau de vivre en autarcie et sans taxe. Insuffler un nouveau souffle à des objets / images du réel donc, renverser l'habitude et créer un décors tout autre. Il n'y a pas de discussion possible car la radicalité du réel nous rattrape et nous domine. Ces deux personnages ont essayé de transformer un paysage qui lui, ne s'est pas laisser faire, et les a repoussé de manière naturelle. Nous ne pouvons changer les règles physiques, il faut s'adapter.

Je suis en train de discuter avec lui pour écrire quelque chose sur et autour de la demeure. Il a accepté, le travail est en cours depuis Avril 2014 et nous tenons toujours des discussions skype.

Hi.

*Okay, I think understand, and, yes, that sounds very interesting. We can talk by Skype before you come back, or we can wait and meet up in Paris once you return. Whatever is best for you. I sent you a Skype request/invitation thing. The name on my Skype is *****.*

I would like to see your work, of course, but if you want to wait and send me things to look at in the next months, that's totally fine. I look forward to talking and more. Now I must catch a train to Poitiers where I'm performing in the next days.

Take care until next time.

yours, Dennis

Hi Dennis,

Actually, I liked the novel "Guide", the part where young guys leave their house, take some stuffs and go to the beach, try to live under the water with their new house butt they're mad, they're just can't breath... This part is really really good and important... I like this way of thinking.

So, the principal idea is about a house, an empty house with just a wall and a roof, maybe. You know, like when you buy a ruins, you wanna keep the same real stone, real wood, kind of authentic... You think inside this empty house, try to make some visual plans about the new house, the future house and do everything by yourself, friends maybe but nobody from society like architects, workers, electricians... After that, you start the work, piece by piece, room by room, equipment after equipment.. At the beginning it's an architecture for survive because you've got nothing else than books, papers. So after, you live a little bit more comfortable but it's always in construction, you'll never know what's happened after because in plan and in reality it's perforce different. I've almost finish my studies. I'm working on piece of art not far from house's construction. If you want I can send you some pictures but I think the next months will be better and important for me and the work. What do you think about that? Sure, let's talk, it's important to have more thoughts and understand each of us. I hope this idea sounds good to you.

So, when I'll be back, we will meet in person in Paris if you want.

Yours, Luke

Leave me be
Oscar Tuazon

Get ready to move, stay ready, run. Work without a plan, work quickly, and adapt to local conditions. You are the local condition, the one condition, fit into the dark spaces of forest like the damp smell of the humus, eternally lifeless and unproductive, hosting fragile spores. Contain yourself. Move within yourself, a kind of gel substance, turning, weightless, amniotic. Move then the scene gets heavy, and keep your ambitions narrow: the goal is survival, alone.

Information, nothing frivolous. There's nothing funny. Nothing easy, just a rigorous and constant training of the mind and body in deprivation, vigilance, silence. Dig a hole into the south-facing slope, in the Cascades, line it with ferns, stretch a black tarp between some limbs. Tilt the front wall of your shelter so that sun reflecting off the tarp won't be visible to a passing hunter, ranger, or unfriendly. Establish a drop box at a Post Office in a not-small town, which you (or nearby friend) can visit at least once per month. Many Post Offices, even in smaller towns, have lobbies that remain open after hours, making it possible to avoid being recognized on repeat visits. Mail is unlikely monitored by local authorities, though visits may be remembered. A large post box ensures that even small packages can be received without contact with the counter workers, and a will accommodate the collected mail in case regular pickup is impossible. Don't change you vocation until you achieve a vonu home. If you can clear \$10/hr in your present city job, you will probably achieve vonu quickest by staying in that job long enough to accumulate funds you can live on for at least 2 years. Don't spend your time trying to get into a slightly better occupation within that society if you know to survive out there, and it always felt better knowing that the only person, thing, you could rely on was yourself.



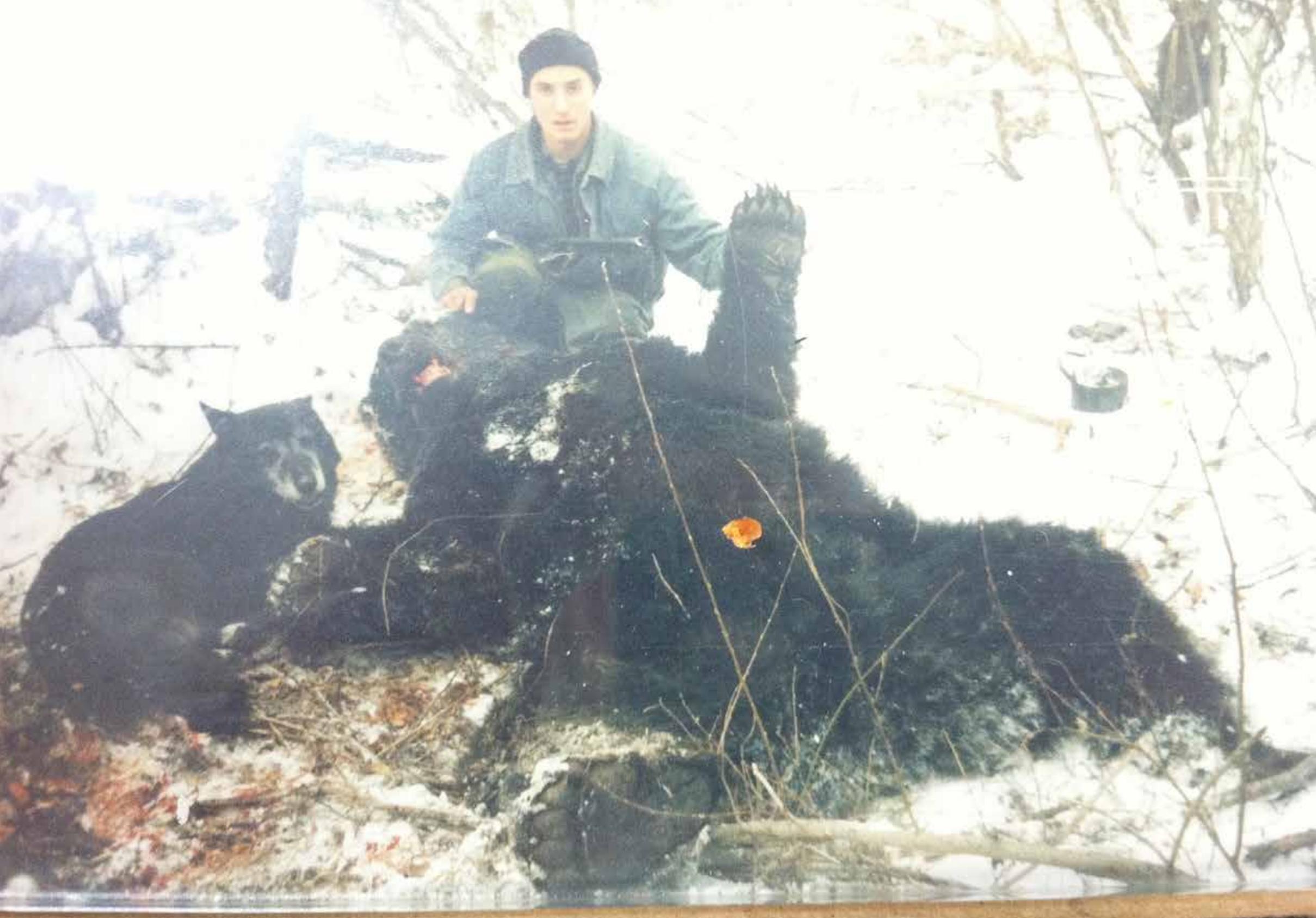
Better not to entangle yourself in a sick system. Not all men prefer freedom to servitude, having calculated costs. Evaluate yourself. Pathetic, confused, enamored of vocabulary, mistaking comfort for security and security for liberty, artists become soft in their studios, professional pets accepted without inspection, children accessorized, smiling lowly poseurs. Pioneer freedom, take it like a man, assume freedom as your sole vocation, pay for it, pay your own way. Professionally free, debts settled, unchained, violently strange and deranged, you will be an object of derision, a human division, risky, prickly, in erred, taking others down with you. They can't take you to the end of the block and shoot you.

There is point when pursuit a project like this is to logical end will have profound, sometimes disastrous, effects on your life. Live frugally while within the coerced economy. Concentrate on big expenses-shelter, education, or health care- but be careful that the "small luxuries" don't get too big. Double up with others to save rent. Drive little. Own only what you can take with you or abandon without regret. Do not smoke or drink if you can help it.

Some people talk of establishing a "parallel economy" which would produce all needed supplies and services for vonu living, but without first concerning themselves with a physical invulnerability. But this supposes the involvement of thousands of people, and any economy of this scale will inevitably form contacts with the aggressor state. Consider that even if such a parallel economy was initiated in a remote area, it would become subject to intrusion and surveillance. At the best this semi-autonomous outpost would exist in its intended form for only a short time before adopting many of the coercive technologies and methods of the society it seeks to escape.

An enterprise vulnerable to the State must operate under States Rules. This, not the rhetoric of its founders, will determine the way it operates, and the extent to which it is allowed to "succeed". Function Determines Form. A vonuan can minimize dependence upon the coerced economy by stockpiling essentials, by providing for basic needs of food shelter and clothing, and by developing an indifference to physical comfort. But he cannot achieve complete invulnerability.





Self-Reliance **Confiance en soi, Autonomie et Solitude**

Walden ou la vie dans les bois est le précédent épisode de VONU, mais sans concession et débarrassé de toutes les questions transcendantales dont une mise en pratique des écrits et pensées de Ralph Waldo Emerson. Le livre est strictement axé sur l'économie et la méthodologie de la vie en isolement. L'auteur de VONU, Rayo écrit à sa manière la même chose mais en plus radicale et contemporain, un manuel pour disparaître dans les bois, et en quelque sorte une critique de la société mais surtout et avant tout, un aspect dramatique à l'égard de la vie, un moyen de chercher la solitude loin de la société.

Avant d'en arriver là, il faut d'abord comprendre les expériences de Ralph Waldo Emerson et de Henry David Thoreau. Emerson (1803-1882) Thoreau (1817-1862), sont longtemps restés obscures. Le plus surprenant dans ce refoulement, c'est la manière dont a été négligée l'apport d'Emerson et de Thoreau dans la constitution d'une pensée de la pratique pourtant revendiquée par le pragmatisme, et d'une pensée de l'expérimentation démocratique. Emerson, le premier philosophe américain, eut d'emblée un statut ambiguë : à la fois chantre de l'individualisme et de la démocratie américaine, Messie d'une « Nouvelle Amérique », prônant le rejet des traditions, autorités et coutumes, et figure morale pesante. Emerson et Thoreau revendentiquent le commun. Mais cette approche du commun n'a rien d'un conformisme ou d'une exaltation de valeurs américaines. Une caractéristique de la pensée politique d'Emerson est sa dimension critique, un refus de la société américaine telle qu'elle existe. La question n'est plus de connaître la « raison ultime » des phénomènes de la nature, mais d'instituer un rapport inédit au quotidien.

Thoreau lorsqu'il a construit sa cabane à Walden, en pleine forêt n'a pas arrêté de voir ses amis, mais à arrêté pendant deux ans de faire partie du système économique, politique et social. Il vivait facilement à travers des expériences, le tout en autarcie, et avait régulièrement des amateurs de lecture qui venaient le voir pour l'écouter et échanger à propos de celle-ci. Son installation à Walden est une protestation contre la vie que mènent les hommes.

Au début de Walden ou la vie dans les bois, Thoreau écrit : « Lorsque j'écrivis les pages qui suivent, où le plus gros de ces pages, je vivais seul dans les bois, à un mile de tout voisin, dans une maison que j'avais construite moi-même sur la rive

de l'étang de Walden près de Concord, Massachussets, et gagnais ma vie seulement par le travail de mes mains ». L'écriture est un travail des mains et la réflexion une pratique. Voici une réalité que je raccroche à certain des artistes de ce livre.

Parler de Self-Reliance, c'est renvoyer à une réflexivité déjà trop statique par rapport à ce qu'est réellement la confiance. L'expression concerne la « confiance en soi » et implique un retour sur soi. Cette idée articule les conceptions de la confiance et de l'expérience, et met en cause de façon radicale la dualité de l'activité et de la passivité – et ce avec la simple idée que la pratique est aussi une patience. S'intéresser à un objet, c'est s'intéresser à l'expérience qu'on a de l'objet; si bien qu'examiner et défendre l'intérêt que je porte à ces objets, c'est examiner et défendre l'intérêt que je porte à ma propre expérience, aux moments et aux passages de ma vie que j'ai partagés avec eux. Cela implique de pouvoir se fier à l'expérience de l'objet, afin de trouver les justes mots pour la décrire et l'exprimer.

Au-delà des étiquettes de transcendentalisme et de pragmatisme, c'est bien d'empirisme dont il est question ici, d'après Stanley Cavell : Contrôler son expérience. Voilà une étiquette qu'un Américain, de naissance ou d'esprit, pourrait appliquer à l'empirisme que pratiquent Emerson et Thoreau. Pour moi, cette formule signifie à la fois consulter sa propre expérience, la soumettre à un questionnement et s'arrêter pour un instant, se détacher de ce qui était le souci, et dégager cette expérience de ses sentiers battus, prévisibles, pour qu'elle se trouve, qu'elle trouve sa propre voie. Les sentiers battus peuvent se référer au travail de l'artiste face à l'artisan. Il nous pose un problème, il nous faut une réponse qui se trouvera avec des indices techniques mais il ne faut pas que la réalité de l'objet nous rattrape, il faut pouvoir la dépasser et remettre en cause son expérience naturelle. C'est sur ce point que s'établit le lien paradoxal mais crucial entre expérience et confiance : il faut éduquer son expérience pour lui faire confiance. La morale de cette exercice pratique, c'est qu'il faut éduquer notre expérience suffisamment pour qu'elle soit digne de confiance.

La confiance en soi n'est pas une réassurance. Il faut apprendre à avoir confiance en son expérience, en l'expérience des objets qui nous entourent. La question de la connaissance de soi a pour seule réponse la confiance émersonienne : vouloir se connaître, c'est refuser le conformisme. La question n'est pas de se connaître comme on connaît le monde, mais de vouloir dire ce qu'on dit, de trouver l'expression adéquate, celle de la confiance en soi.

La Self-Reliance est la capacité de juger du bien, et de refuser un pouvoir qui ne respecte pas ses propres principes. Elle peut être une position politique, revendiquant la voix du sujet contre le conformisme, contre les usages acceptés de façon non critique, et contre les institutions mortes ou devenues non représen-

tatives, confisquées, mais dans ce sens là, elle peut être aussi artistique. En ce sens, avoir des expériences de travail avec artistes, galeristes, artisans et architectes paraît important, je dirais même vitales. Elles permettent de s'inscrire dans un paysage tout autre, de répondre à des demandes mais surtout de réfléchir à des approches autres que celles de notre quotidien. Avoir une expérience hors de l'école pour quelques mois est un genre de Self-Reliance, participer et réagir au travail de quelqu'un d'autre, et non pas rester sans cesse devant son propre travail en atelier ou studio, mais se retrouver face à l'inquiétude de ne pas pouvoir travailler pendant des mois sur ses propres travaux.

Emerson, comme Thoreau, part d'une situation de conformité et d'inadéquation (« chacun des mots me chagrine »), qu'il décrit par l'expression de « mélancolie silencieuse ». C'est l'état que Thoreau qualifiera, dans une formule de Walden, de « désespoir tranquille ». D'une certaine façon, ses mots semblent assez familiers de la création artistique depuis un certain temps. Ainsi la Self-Reliance a un enjeu public, rendre un sentiment universel et ordinaire, rendre le privé public. C'est bien le problème de l'art. Comment ma voix individuelle peut-elle devenir commune, représentative, et comment puis-je par moments la céder, et laisser d'autres parler en mon nom ?

Stanley Cavell, écrivain et philosophe américain a publié plusieurs livres sur Thoreau et Emerson. Professeurs à l'Université d'Harvard, il marche donc sur les pas d'Emerson. Cavell propose, avec Emerson et Thoreau, une forme d'individualisme radical qui n'est pas une revendication égoïste de l'intérêt privé, mais au contraire public, ordinaire. En revendiquant l'ordinaire, c'est à une révolution qu'appelle Emerson, à la construction d'un nouvel homme ordinaire, l'homme de la démocratie.

Le livre *Vonu life* par l'auteur Rayo est en date l'un des derniers textes qui pourrait parler de recherche de liberté et de sécurité comme ont pu le faire plus de cent ans plus tôt Emerson ou Thoreau. Le livre fête ces vingt ans cette année (2013), et l'auteur n'est plus de ce monde, caché par peur de la société, ou mort, personne ne le sait.

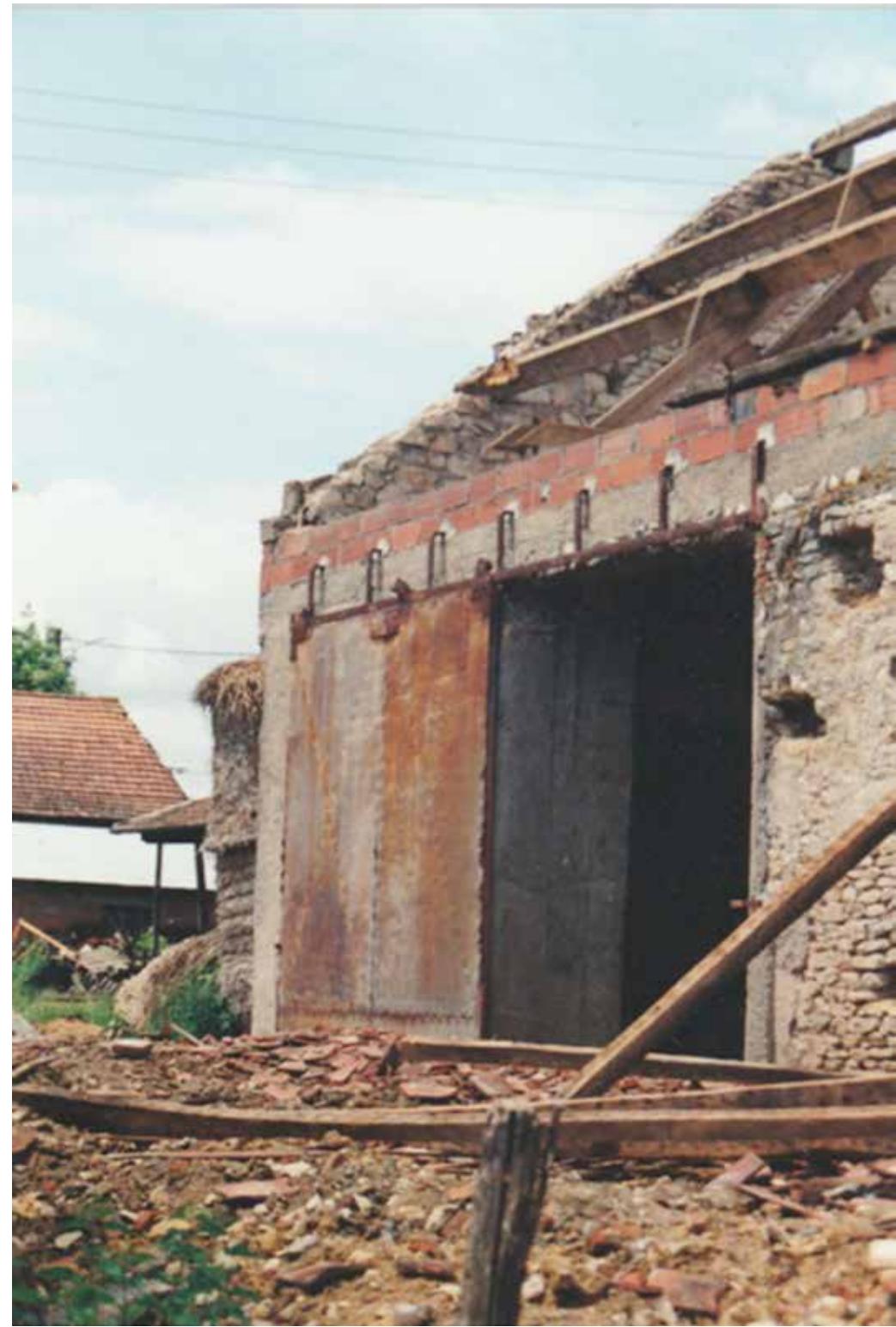
Vonu signifie être physiquement invulnérable par la coercition. Autrement dit, VOLuntary and Not Vulnerable. Ces mots signifient énormément de choses, cela dépend de chacun de se les appropier à leur manière et plus que ça, c'est un langage. « Coercition » inclue meurtre, esclavage, vol, agression, extorsion, pollution, et autres interférences physiques contre les activités de paix et de tranquillité, soit par des individus, soit par une organisation. La coercition est une forme de guerre, de réglementation et de taxe, l'un des problèmes majeurs spécifiés dans Vonu. Vonulife représente différentes approches des problèmes. Les

Hommes de ce mouvement ne sont pas une société, mais plutôt une sorte d'individualisme ou de petit groupe cherchant à ne pas se faire exploiter par la société ou exploiter la société. Donc ils réduisent leur vulnérabilité, leur visibilité pour n'avoir confiance qu'en eux-mêmes, pour une période inconnue, cela dépend de chacun, mais le but est de se trouver réellement. Comme la dit Thoreau, « Tu ne peux aider la société à aller mieux si tu ne t'es trouvé toi-même ». C'est d'une certaine manière l'extension de son expérience de vie à Walden.





70



71



I think back to other times that I found myself in

Les expériences forment les personnes, les transforment. Héraclite disait que chaque élément est en perpétuel mouvement, évolue et ne peut être achevée, mais elle est continuellement créée par les forces intérieures propres aux phénomènes. Les éléments se meuvent sans cesse, rien ne demeure tel quel et tout se transforme en son contraire. Voilà ce qui touche ma manière de créer des choses, elles sont passées et passent encore par des périodes empiriques.

Je désire aborder ici mes quelques mois de travail avec Oscar Tuazon car ce travail d'écriture est en bonne partie en accord avec lui et Los Angeles, où j'ai découvert et ressenti l'énergie qui a vu affluer une partie de la Beat-Generation, Land Art et le Queercore. LA, ville du Finish Fétich, bienvenue.

Le choix de travailler avec lui me semblait logique, une motivation du travail qui rentrait dans mes raisonnements, une mise en valeur de l'espace et de l'architecture de par la sculpture, principalement. J'ai travaillé dans un studio où j'ai découvert l'envers de la réalisation des pièces d'un homme qui réfléchit avec ses mains, qui comprend donc que le savoir-faire manuel est un geste qu'il ne faut pas perdre.

Ce mémoire a été commencé avant cette expérience, qui vient apporter sur ce-lui-ci une force majeur, un contexte tournant autour de création, de solitude, d'environnement, de langage et d'écriture.

Travailler pour Oscar était une belle expérience. C'était comme donner autant d'énergie que si je faisais mon propre travail, j'ai appris à réfléchir différemment, à gagner du temps d'action. Le statut d'assistant n'existe pas selon lui, c'est plutôt une paire de mains avec un questionnement au bout des doigts. À Los Angeles, il y a un contact facile avec les techniciens, c'est une opportunité de comprendre le fonctionnement de beaucoup de choses, photographes, menuisiers etc...

Le travail d'un même objet répété comme les fenêtres que nous avons réalisées en six exemplaires nous transforma le temps de quelques semaines en artisan car nous proposons un multiple d'une seule et même forme, mais avec une variante qui déstabilise la sensibilité finale de l'objet et la perception de sa réalisation. Finalement, si un matériau de l'objet diffère, l'objet peut ne pas fonctionner, voilà pourquoi la notion de « Do It Yourself » prend place, notion maintes fois entendu, mais que j'ai comprise seulement à ce moment précis. Il ne s'agit pas simplement d'un art du

bricolage, mais plutôt d'une réflexion d'un matériau par rapport à un autre, comme un chimiste attend une réaction en mélangeant du sel et du peroxyde. Une réaction qui crée une forme solide et donc une fraîche perspective de travail à expérimenter. Au final, si l'objet fonctionne tant mieux, et s'il ne fonctionne pas, il y a comme un traumatisme qu'il faut soit réparer, soit laisser comme tel.

Le travail concernant l'architecture et s'y greffant comme étant un « specific-site » est une réponse à l'espace, un fait partie mais se veut être indépendant, comme être une gène, un handicap ou une mise en valeur. Travailler dans un plaisir de douleur physique, cela n'a rien de sadomasochiste mais il y a comme des gestes qui se sacrifient lorsque tout à coup on se met à extraire l'énergie de son corps pour le réingurgiter à travers un objet. Toutes ces questions là sont aussi importantes dans le travail, car une pièce peut se montrer seule mais elle peut aussi demander à l'espace d'exposition de l'accompagner ou de lui barrer la route. Le but étant en quelque sorte de lui donner un second souffle, une mauvaise jonction que l'espace n'a pas l'habitude d'avoir pour que cela atteigne le visiteur directement, qu'il fasse partie de l'architecture, qu'il fasse partie de l'expérience d'un espèce de mobilier, d'un décor mis en place, que cela déroute le passage ou le rende parfois impossible.

L'adaptation du DIY(Do It Yourself) et du Housing sont des expressions familières depuis toujours. Mes parents ayant achetés des ruines à reconstruire entièrement ne se sont jamais laisser abattre par la multitude des tâches à réaliser. Une architecture de survie car plus la maison avançait, plus ça laissait de place pour vivre et même survivre au début. Chaque pièce se voyait grandir, se séparer, s'unir, s'agrandir, se transformer et se multiplier, c'est l'idée de base de la construction d'une maison. Rester en contact avec le réel, le physique pour faire évoluer l'espace, le rendre ouvert et praticable, ou le condamner. C'est la forme d'art souhaité dans mon travail, comprendre que les gestes ont une importance majeure, que l'acte des mains donne à ressentir une réelle énergie, et on voit la différence entre une maison construite par soi-même ou par un architecte et son équipe de bâtiment, ce sont deux choses complètement différentes car faire les choses soi-même consiste à prendre un risque, à évaluer des économies de moyens et réagir avec, donc user de matériaux moins onéreux et les poser soi-même.

Katincka Bock m'a dit un jour, « Repères la facilité du geste de l'artisan et soulève le, dégages le de ta route ». C'est quelque chose qui opère maintenant, comprendre la difficulté que la sculpture propose, sa radicalité physique.

Pour avoir explorer une partie de la Côte Ouest des États-Unis, je me suis retrouvé devant des De Maria, Smithson, James Turrell, des pièces phares des années 70 que je connaissais à travers les livres. Mais là, c'est vivre l'ex-

périence qui parle de mettre en pratique un endroit qui est autonome depuis toujours, qui ne sert qu'un maigre public. C'est intense et réel, et pendant mes premières années d'études, j'ai pu en explorer beaucoup de pièces de ce mouvement, les faire, les défaire, les comprendre et les refaire. Voilà pourquoi je pense avoir intégré un peu de ce travail, formellement au départ mais stratégiquement par la suite.

Étant français, moitié anglais, voilà peut être la raison pour laquelle je me sens plus proche du minimalisme que de l'arte povera, si je peux faire un écart entre ces deux là. Il y a cette notion de critique de société, d'économie mais vient ensuite un problème physique, lié aux lois naturelles. Jamais de politique, je n'aime pas ça et n'en ai rien à dire. De plus, vivre quelques mois aux États-Unis a forcément laissé des séquelles, il y a comme quelque chose d'assez proche à l'origine car il y a un côté contemplatif dans ce pays, pays majeur du pragmatisme. Cela fait partie de moi depuis toujours, vivre à l'écart, dans des maisons éloignées des autres, et je crois en tirer partie maintenant, elles affectent ma manière de penser consciemment et inconsciemment.

La question de la sculpture pose un problème d'échelle, le travail n'est pas une abstraction car il est extrait des formes du réel qui me suivent, que je cherche à comprendre dans leur entier. J'ai fait une pièce intitulée « Étrange et Dangereuse Beauté » qui a été un tournant pour moi : C'est une grande pièce, qui tapisse entièrement un mur qui a connu plusieurs problèmes d'installation car elle tient assez précairement. C'est une sculpture avec des tomettes hexagonales, récupérées dans la maison familiale en Bourgogne. Inutiles et entassées, j'ai restauré ces tomettes pour, non pas leur redonner leur utilités mais pour en exploiter le service qu'elles proposent de base, établir un terrain, remplir un espace. Je l'ai donc déplacée du sol au mur, pour qu'elle déjoue facilement le spectateur mais qu'en même temps elle soit autre chose, comme un mystère architectural, avec sa seule tomette noire brûlée au centre. Elle吸orbe le visiteur mais elle se fait comprendre comme dominante et peut à tout moment s'écrouler. Elle décide de son sort, c'est en même temps un choix à faire lorsqu'on se frotte au travail. A un moment, pendant son montage, nous avions presque fini la pièce quand une vague énorme a commencé à ressortir, tout le mur a commencé à être instable, on a essayé de le maintenir droit mais il n'y avait rien à faire, l'attraction terrestre en a voulu autrement. Le mur s'est écroulé de moitié, personne n'a été blessé mais c'était dangereux car l'ensemble pèse plus d'une demi-tonne. Alors on a dû composer avec ça et réduire la hauteur. J'aurais dû l'assumer comme tel plutôt que de vouloir contrôler la matière et la forme. Cela m'a fait comprendre que la physique, que ce soit infra ou réel domine toujours le territoire. Il faut juste être honnête avec l'ensemble et tomber d'accord.

Henry David Thoreau, Journal

“I cannot now tell exactly, it was so long ago, under what circumstances I first ascended, only that I shuddered as I went along (I have an indistinct remembrance of having been out overnight alone), – and then I steadily ascended along a rocky ridge half clad with stunted trees, where wild beasts haunted, till I lost myself quite in the upper air and clouds, seeming to pass an imaginary line which separates a hill, mere earth heaped up, from a mountain, into a superterranean grandeur and sublimity. What distinguishes that summit above the earthly line, is that unhandselled, awful, grand. It can never become familiar; you are lost the moment you set foot there. You know the path, but wander, thrilled, over the bare of pathless rock, as if it were solidified air and cloud. That rocky, misty summit, secreted in the clouds, was far more thrillingly awful and sub-lime than the crater of a volcano spouting free.”

John Muir, The Mountains of California

“But the little know until tried how much of the uncontrollable there is in us, urging across glaciers and torrents, and up dangerous heights, let the judgement forbid as it may.”

Christopher McCandless, Letter

“Ron,

I really enjoy all the help you have given me and the times that we spent together. I hope that you will not be too depressed by our parting. It may be a very long time before we see each other again. But providing that I get through this Alaskan Deal in one piece you will be hearing from me again in the future. I'd like to repeat the advice I gave you before, in that I think you really should make a radical change in your lifestyle and begin to

boldly do things which you may previously never have a thought of doing, or been too hesitant to attempt. So many people live within unhappy circumstances and yet will not take the initiative to change their situation because they are conditioned to a life of security, conformity, and conservatism, all of which may appear to give one peace of mind, but in reality nothing is secure future. The very basic core of a man's living spirit is his passion for adventure. The joy of life comes from our encounters with the new experiences, and hence there is no greater joy than to have an endlessly changing horizon, for each day to have a new different sun. If you want to get more out of life, Ron, you must lose your inclination for monotonous security and adopt a helter-skelter style of life that will at first appear to you to be crazy. But once you become accustomed to such a life you will see its full meaning and its incredible beauty. And so, Ron, in short, get out the Salton City and hit the road. I guarantee you will be very glad you did. You had a wonderful chance on your drive back to see one of the greatest sights on earth, the Grand Canyon, something every American should see at least once in his life. But for some reason incomprehensible to me you wanted nothing but to bolt for home as quickly as possible, right back to the same situation which you see day after day after day. I fear you will follow this same inclination in the future and thus fail to discover all the wonderful things that God has placed around us to discover. Don't settle down and sit in the one place. Move around, be nomadic, make each day a new horizon. You are still going to live a long time, Ron, and it would be a shame if you did not take tirely new realm of experience.

You are wrong if you think Joy emanates only or principally from human relationships. God has placed it all around us. It is everything and anything we might experience. We just have to have the courage to turn against our habitual lifestyle and engage in unconventional living.

My point is that you do not need me or anyone else around to bring this new kind of light in your life. It is simply waiting out there for you grasp it, and all you have to do is reach for it. The only person you are fighting is yourself and your stubbornness to engage in new circumstances.

Ron, I really hope that as soon as you can you will get out of Salton City, put a little camper on the back of your pickup, and start seeing some of the great work that God has done here in the American West. You will see things and meet people and there is much to learn from them. And you must do it economy style, no motels, do your own cooking, as a general rule spend as little as possible and you will enjoy it much more immensely.

I hope that the next time I see you, you will be a new man with a vast array of new adventures and experiences behind you. Don't hesitate or allow yourself to make excuses. Just get out and do it. Just get out and do it. You will be very, very glad that you did.

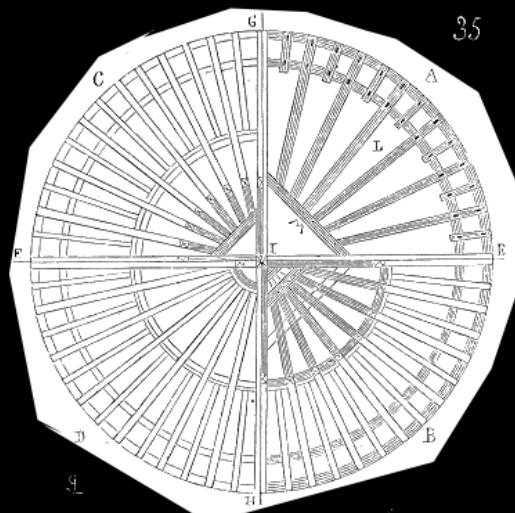
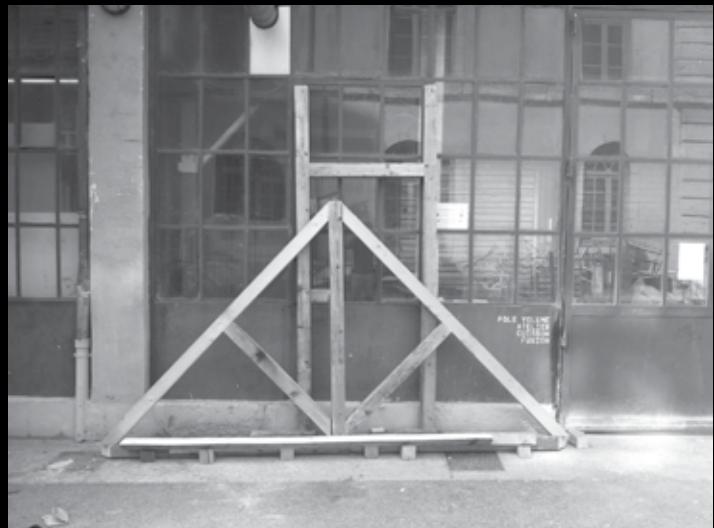
Take care Ron,
Alex McCandless"



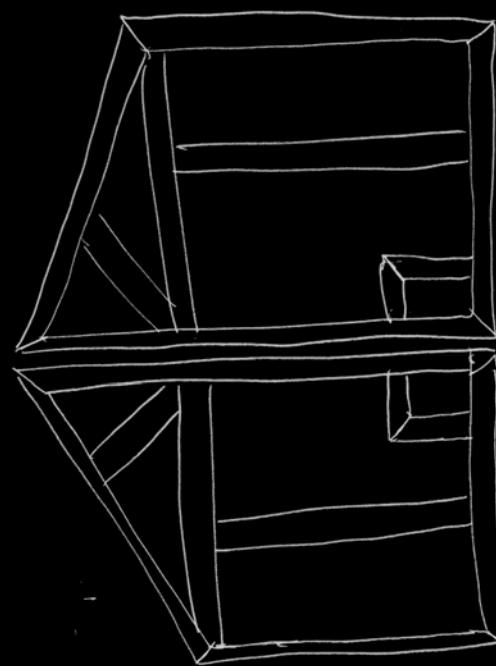
« Le terme de « génialité » vise à problématiser l'idée de l'« intention » d'une œuvre, d'un auteur qui met le lecteur dans sa confidence ; auteur et lecteur seront en communauté d'esprit s'ils sont congénères, engendrés ensemble, l'un par l'autre. Une image du genre de l'expérience. »

Une nouvelle Amérique encore inapprochable : de Wittgenstein à Emerson, Stanley Cavell



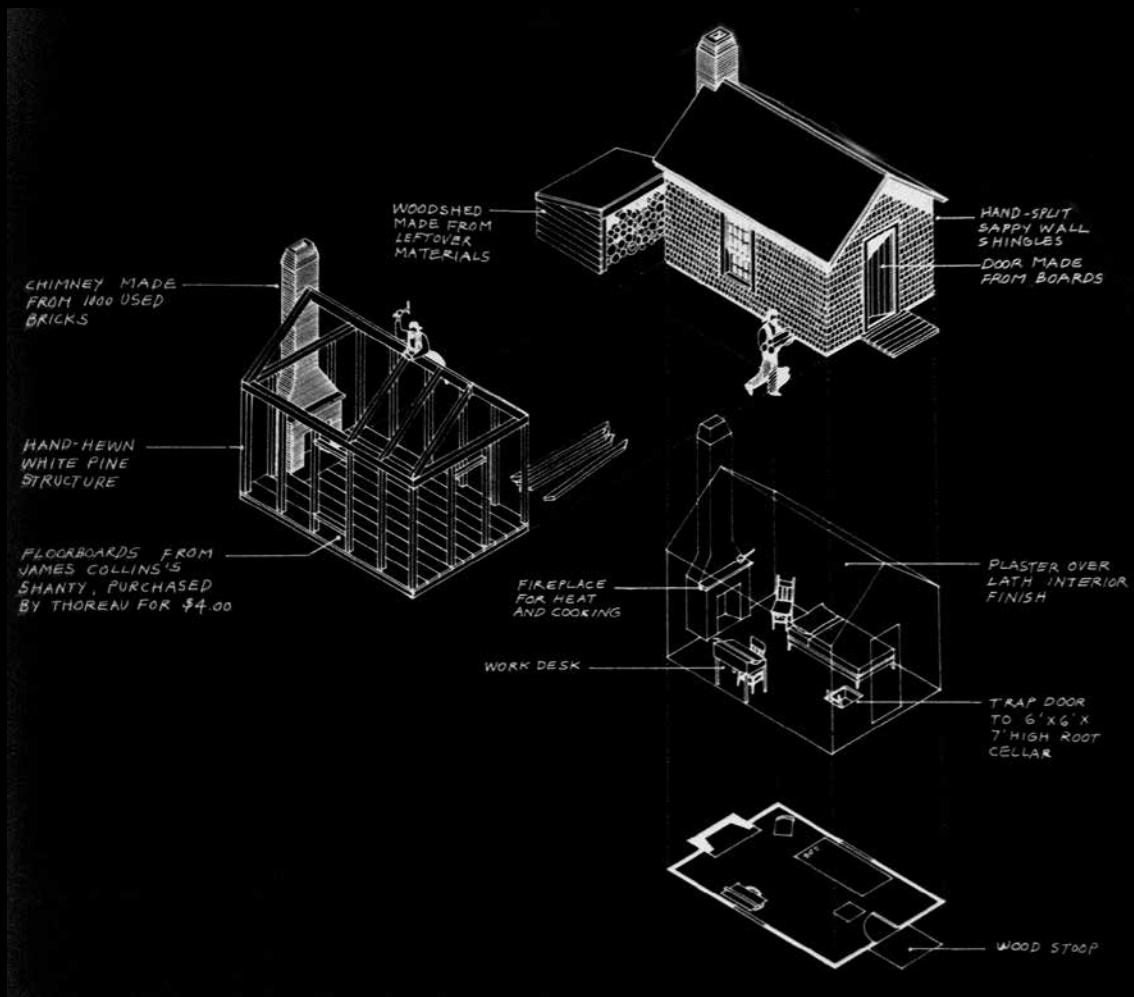
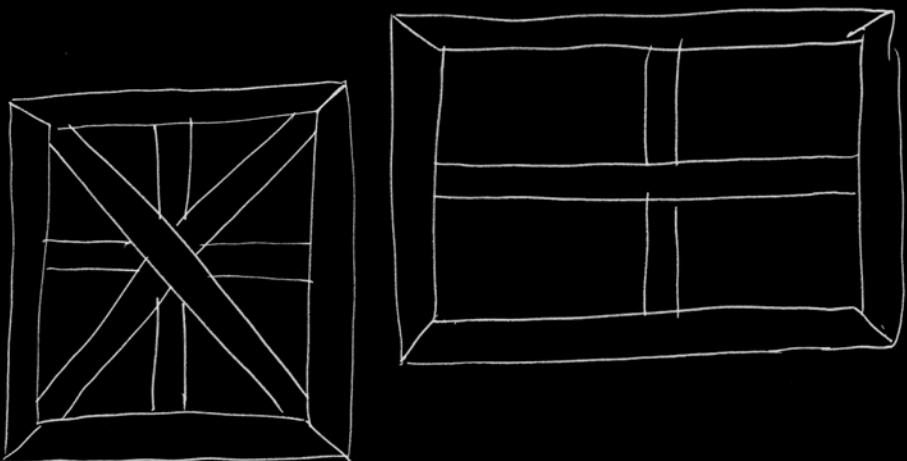
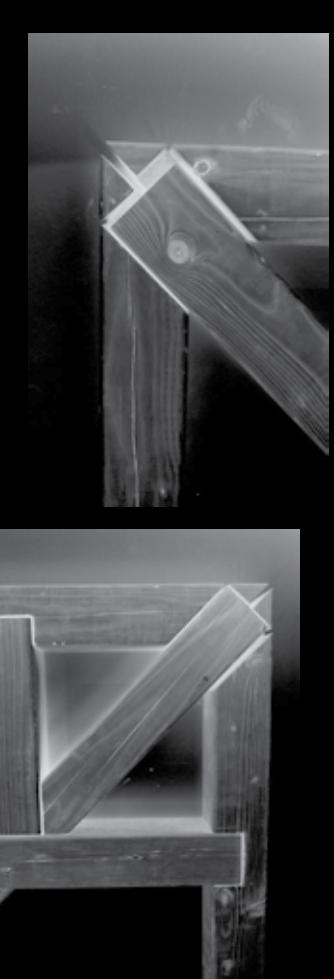
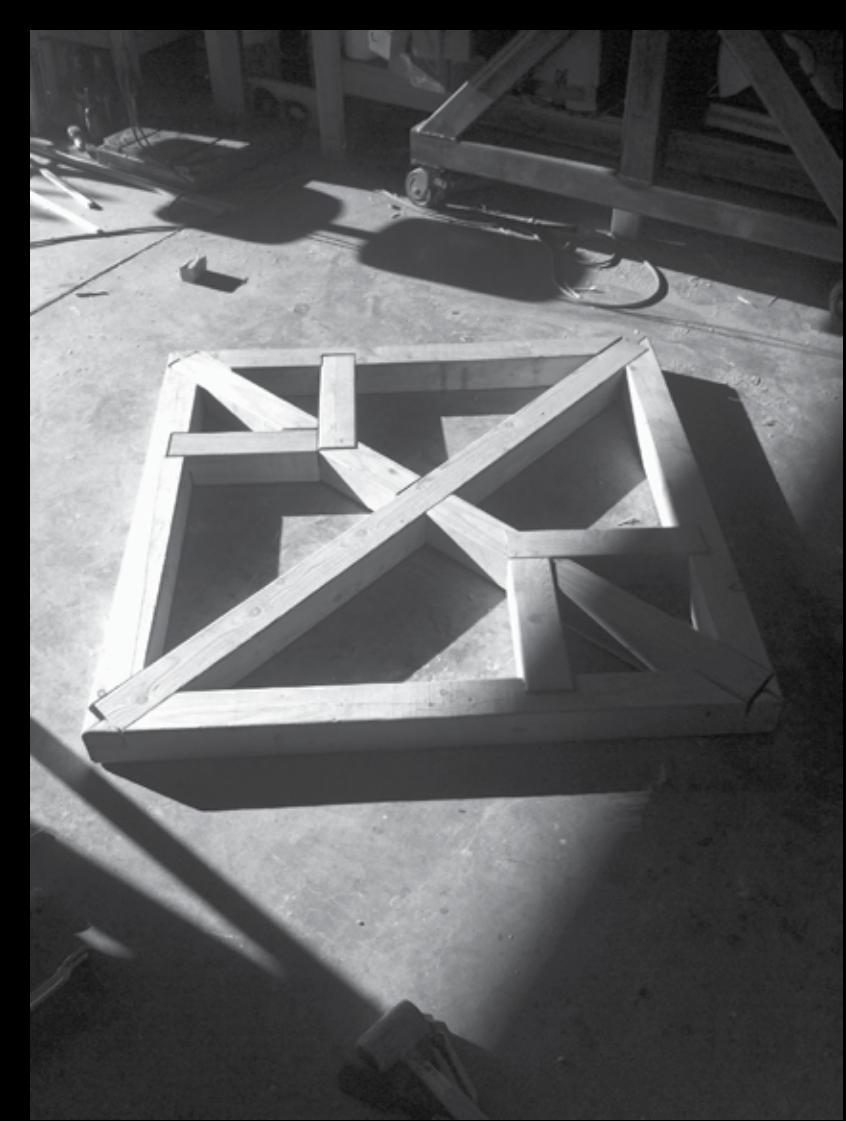


Stand for self-reliance 2014 Pin assemblé 340×400 cm.





Beware human 2014 Photographies numériques imprimées sur papier mat 90x120 cm.



Bob Black, The Best Book Catalog in the World, 1994

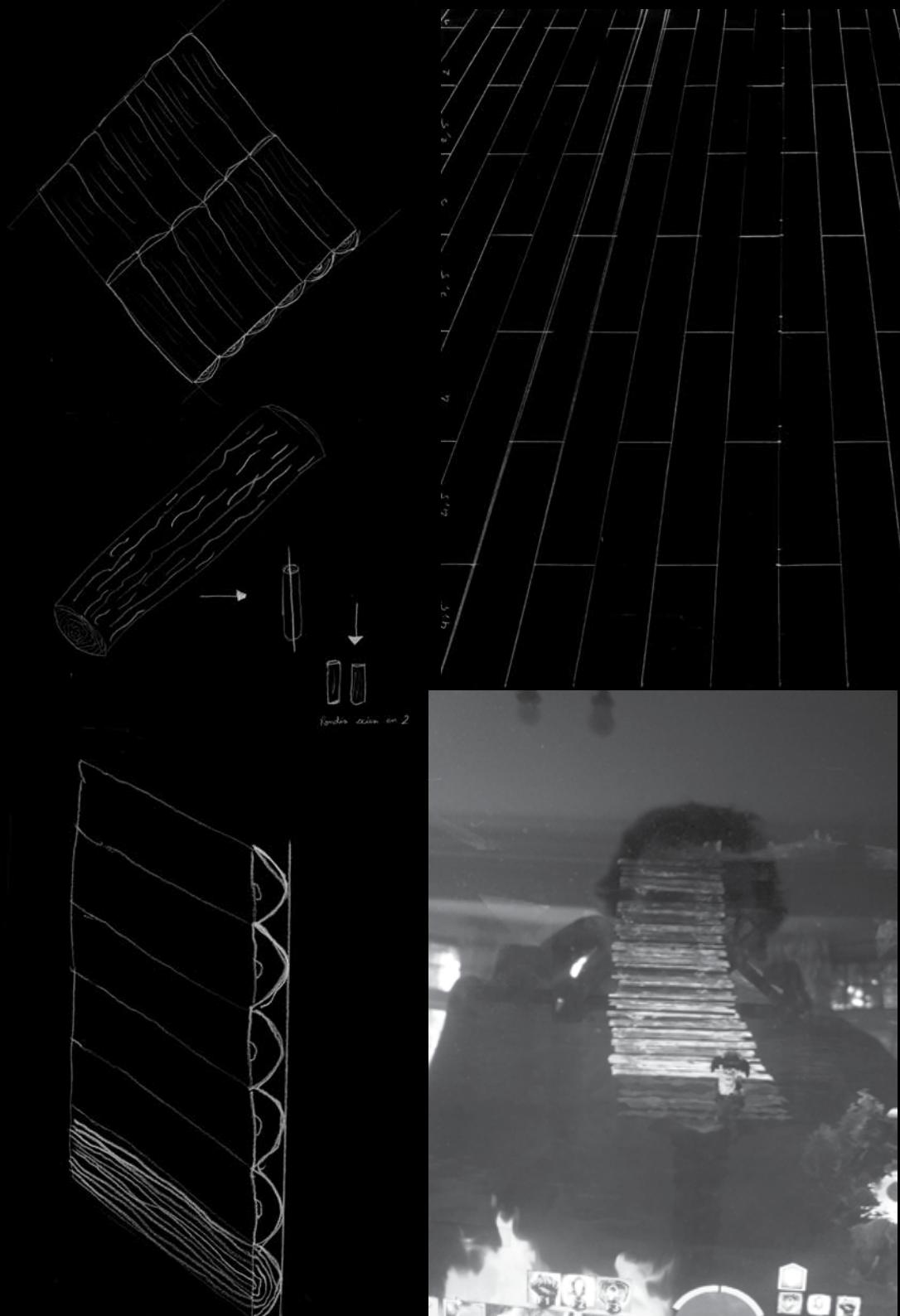
Remember The Whole Earth Catalog? Self-sufficiency, personal growth, utopian visions, innovative technology? That was then and now, it's today. Not all that different in many of its listings but very different in point of view is the 1994 Main Catalog of Loompanics Unlimited, the dark side of the Power. It is the Whole Earth Catalog ruthlessly re-edited by Friedrich Nietzsche.

Somewhere in this catalog there must be a cookbook with a recipe for Hobbit Tartare. This is either the worst or, as it modestly proposes, "The Best Book Catalog in the World." It is by and for people who want freedom, unabashedly understood as a question of power. (The distinction was always an elusive one.) Loompanics is visionary, almost mystical in its own way, but not tunnel-visionary. The Catalog pushes pragmatism past the point of fantasy to a place where its archetypal user, the soul of Rimbaud in the body of Rambo, struts unobtrusively – a Road Warrior with outside interests.

On paper at least, Loompanics and its customers are not too particular about what it takes to get what they want. Many of the books available in this 254 page catalog (and in precious few other places) tell how to do the sort of things best left undone in a better world, and even in this one. Consider John Minnery's 512-page "Kill Without Joy": The Complete How to Kill Book; or Secrets of Methamphetamine Manufacture by "Uncle Fester"; or the lock picking manuals of "Eddie the Wire", one of which was Loompanics' all-time bestseller until recently edged by the catalog itself. There are books on home-made guns and ammo – and home-made money (in the vulgate, counterfeiting). Often it is point/counterpoint: assassination manuals but also Dead Clients Don't Pay (body guarding); lock-picking manuals but also home and business security manuals. On which side of the divide to place the formerly available How to Rip Off a Drug Dealer – by "Rex Feral" – is not my call, happily.

So many Loompanics authors (the discerning reader will have surmised) employ pseudonyms – or, to put it another way, have something to hide – that I propose hereafter to dispense with quotation marks when I mention authors like Adam Cash (Guerrilla Capitalism and How to Do Business "Off the Books"), Tony Newborn (Secrets of International Identity Change) and Judge X who, if he really is a judge as he says, has good cause to postpone past retirement taking credit for How to Avoid a Drunk Driving Conviction.

Pretty scary stuff, eh? Not to worry – too much, anyway. Loompanics mail-order mayhem hasn't launched the 50,000



recipients of its catalog – up 100% in three years – on any apparent crime wave. Or maybe it's point/counterpoint so let's call it a wash. Then again, the mischief-minded might have bought Ninja: The Invisible Assassins so how are we to know? Admittedly this book no longer appears, as it did in past years, in the catalog (or is it still there but nobody can see it?).

Avowedly egoist and amoralist, Loompanics has a reputation as more reliable than many mail-order outfits, much the way atheists usually lead more ethical lives than Christians. Self-interest is the reason. "So controversial are the books we offer", writes founder-owner Michael Hoy, "that most magazines will not allow us to advertise. Bookstores and distributors will not carry our publications. Periodicals refuse to review our books." (Well, not always.) Even Soldier of Fortune bans most Loompanics advertising. The cheap and cheesy covers common on early Loompanics publication recall the days when nearly all its books were bought, sight unseen, by mail. Loompanics now carries over 800 titles, including 160 of its own publications, justifying Newsweek's description of it as "the biggest of the not-ready-for-mass-market publishing outfits". Because the marketing strategy is many titles mostly in smallish quantities, prices tend to be high. To compensate, Loompanics cultivates its customers (shipments within 24 hours) in order to keep them.

Who then are Loompanics customers? (You can rent the mailing list to find out, but any of them to worry about are surely among those who checked the box to opt out.) They are probably not the well-armed, high-tech, drug-taking, survivalist, martial-arts, black-marketeering, tax-dodging, life-extentionist, free-thinking, paper-tripping Discordant master criminals that a composite of catalog culling would suggest. I think they are mostly spiritually restless materialists: macho contemplatives locked into day jobs. They dream of escape – of "vonu" (invulnerability to coercion by withdrawal from society); of the High Frontier (space colonization); of life extension to tide them over till a better day. They long for the big score. They take hope from books which parade their contempt for normal life as they portray fantastic possibilities always presented according to a patented formula of tough-minded realism. The typical Loompanics reader is, I conjecture, a surrealist trapped in the body of an engineer.

So I doubt the crime rate is much affected by the self-help burglary books or the crime prevention texts. (Maybe a little by the tax-“evasion” and harassment manuals.) Loompanics is neither pro- nor anti-crime, neither right nor left. Loom- panics lore is not so much neutral as double-edged. The company does not, strictly speaking, believe in “rights” (it published The Myth

of Natural Rights), but even if rights are myths or metaphors, its own favorite could only be the Promethean right for you to know anything that They know.

As befits the self-styled “lunatic fringe of the libertarian movement,” Loom- panics insists that since governments know all about violence and dirty tricks, individuals too had better learn the score. Is such rhetoric too facile to excuse a torture manual? Maybe, but isn't it a pensive point that many Loompanics manuals on the Dark Arts are simply reprints of government publications like Covert Surveillance and Electronic Penetration and CIA Field Expedient Incendiary Manual (“An excellent manual for fire departments and law enforcement”, says the catalog)? Other titles raise real credentials challenges. Is it absurd to consider How to Start Your Own Country? It's been done before: we're living in one. Basement Nukes, a classic of Loompanics deadpan dadaism, ostentatiously eschews all emotion and all ethics, yet this futurist fantasy forces reflection about just who is qualified to possess nuclear weapons if you and I aren't.

Libertarianism is no longer the Loompanics reference point it once was. The Case Against a Libertarian Political Party wasn't reprinted, according to Loom- panics editor Steve O'Keefe, probably because there are not many libertarians left who need convincing. Loompanics departs from the uptight analytic typical of libertarians who would rather not know How to Collect Illegal Debts (the author is in the pen) and who'd never even consider Fighting Back on the Job. The libertarian glossy Reason banned all Loompanics advertising because it adjudged one ad for The Right to Be Greedy “misleading” (translation: disconcerting to libertarians), which seems to bespeak a certain lack of faith in the self-corrective harmony of the free market.

While self-empowerment is the primal product – 54 titles begin with the words How to – Loompanics is doing increasingly good service as an original and reprint publisher of pure ideas. The line includes a photo reprint of Eunice Minette Schuster, Native American Anarchism (1932) and an essay collection by Bolton Hall, Henry Georgist who anticipated several New Age and Green themes. Loompanics reset and reprinted Ragnar Redbeard's Social Darwinist diatribe Might Is Right (1896) and The Autobiography of a Criminal (1807) by Henry Tufts, the earliest American career criminal to have published his autobiography.

More often the heretics who scale the soapbox are contemporary. There's the World Power Foundation calling for a new, colorblind slave society to meets the needs of the many to submit and, more important, the few to dominate. Two of its postulates: “Excitement is more important than equality” and “Might

and right are not exactly the same, but after a few years no one will notice the difference". Or *Principia Discordia*, a speedball concocted of Zen, conspiracy theory and Americana whose mythos inspired *Illuminatus!* by Robert Shea and Robert Anton Wilson. One of its authors, Kerry Wendell Thornley, testified before the Warren Commission about a Marine Corps buddy he wrote a novel about: Lee Harvey Oswald.

Rip-off manuals – bread-and-butter stuff for Loompanics – are the perfect product from the vendor's viewpoint. No need for planned obsolescence: the better they sell, the sooner they evoke counter-measures which compel their frequent revision or replacement. Thus The Paper Trip I begat The Paper Trip II and some spinoffs, all explaining how to document a new identity. Act now before Congress finally mandates a national ID! New ID in America is one of the best (more realistic, less boosteristic). The tax loophole books wear out even faster. How to Find Missing Persons, an eye-opening introduction to the methods of private investigators, has an aura of authenticity, although it grossly overestimates the number of states where arrest records are open to the public.

If a lot of these books promise more than they deliver, that may be their most important message: to accept no authority at face value, not even their own. Take two of the more notorious recent releases. How to Sell Yourself to Science disabused me of what little interest that held for me, although if I didn't have scarred kidneys, I could see selling one in some circumstances. Whereas The Art and Science of Dumpster Diving is not only practical, it's hilarious: the author grew up in a family of super-scroungers who lived like lords. It is not exaggerating too much to praise this book as both a critique of our world of waste and an aspect of what we can – what we'll have to – do about it.

For Loompanics, victimization is voluntary insofar as it is avoidable. You can survive and even prosper during the bad times while awaiting utopian salvation (whether or not it ever comes to pass). "Be here now" – or make my day! The title of a crime-prevention volume by an ex-con says it all, almost: Don't Become the Victim.

How does it all cash out? Surely not in martial-arts marauding. With school-children running amok with assault rifles it's silly to fret about Loompanics selling instructions for homemade zip guns. A goodly share of homicides are committed by the police. Having read the originals, they have no need for the Loompanics reprints. Like pornography, Loompanics looks like an incitement to sin but it's really a substitute for it. Its important self-defense books are the ones, not about throwing knives or

razor-fighting, but about how to stay out of kill-or-be-killed situations in the first place. To these, no one should object, and I know of no other source for so many of them.

If Loompanics readers are attuned to its wavelength as I receive it, they pursue liberty through privacy, more by avoidance than approach. That is what relates a book on how to hide stuff to a book on how to live year-round in an RV.

Vonu: The Search for Personal Freedom may express the core Loompanics aspiration. During the 1960's the author, "Rayo", espoused the rational transformation of one's lifestyle to gain liberty through self-sufficiency. Since authority is too strong to resist, the Vonuan becomes invisible to it by removing to the wilderness, alone or with his mate. Finally Rayo, who was rigorously logical, acted on his own logic. In 1974 he vanished. As his editor says, "his goal was always to be- come invisible to coercers (meaning mainly Government). He might have come to believe that this required that he become invisible to everyone". If this is logic it is also insanity. But if this is madness it is also the stuff of romance. Who would have thought so mundane an American tradition as do-it-yourself has such tragic and transcendent power? Everyman his own ninja! If everybody minded his own business, it would revolutionize the world. That's the general idea. For the details, consult the Loompanics Catalog. Of course something might go wrong. If it does, Loompanics has a back-up book: *Surviving in Prison*.

* * *



Le paysage terrestre est la bibliothèque de l'activité humaine

Lors d'une visite à Los Angeles, au Center of Land Use of Interpretation. C'est une organisation d'art et de recherche à but non lucratif qui emploie une approche multimédia et pluridisciplinaire pour accroître et diffuser les connaissances sur la façon dont les nations occupent les terres, les répartissent, les utilisent et les perçoivent. J'ai pu rencontrer Matthew Coolidge, directeur du centre.



Au cours d'une discussion avec lui sur le paysage, j'ai relevé une chose importante. Depuis la Seconde Guerre Mondiale, et l'envoie des bombes nucléaires sur Hiroshima et Nagasaki, la notion de « sensibilité » a grandement changé. Le paysage peut donc être détruit d'une façon radicale et expéditif.

Reprenons du début, il y eu le Big Bang, la naissance explosive de l'Univers. Puis, quatre ou cinq milliards d'années plus tard, est arrivé Trinity, la naissance de l'univers astro-techno-atropo-géomorphologique. Le 16 juillet, jour de l'année 1945 a globalement transformé le monde. Pouvant être considéré comme le point crucial d'un point d'appui entre l'ancien et le nouveau monde, le passé et le présent, d'où nous venons et où nous allons.

L'acte de création artificiel d'un soleil, des ressources dispersées de la planète comme de potentielles radioactives roches naturelles, l'ensemble traité à travers une machine à création de paysage, la plus grande et la plus technologiquement

complexe jamais conçue. Une machine qui enjambait la nation des États-Unis, convertissant l'énergie micro-cosmique qui tient le monde en activité, dans une énergie qui peut dorénavant le briser. L'énergie des étoiles filantes donc, avec ce changement d'échelle, l'industrie humaine devient galactique.

C'est le Projet Manhattan à New York, qui était au début de cet exploit de la connaissance et de la puissance de l'Univers, et la transition irréversible de ne pas savoir seulement pour le savoir. Cette perte de l'innocence technologique marque le passage de l'Eden de l'Amérique comme le jardin du potentiel. De la cinématique de l'après Seconde Guerre Mondiale, dominée par les forces de l'économie américaine, les dépenses de capital politique acquises pour avoir gagné la guerre.

Quand la guerre commence, et que les Allemands sont soupçonnés d'être en train de développer une bombe, alors les États-Unis s'empressent de trouver une réponse. Oppenheimer suggère l'École Ranch Los Alamos comme un site pour établir un laboratoire. Il ne regrettera pas seulement la création de la bombe, mais d'avoir ruiné une belle place. Après la guerre, de nombreux scientifiques sont partis, certains déçus par l'utilisation de la bombe, d'autres pour avoir travaillé sur un objet capable de ruiner de sublimes paysages. Lorsque l'objectif était d'arrêter les Allemands, c'était différent. Mais le travail s'est poursuivi après la victoire en Europe - l'élan tout simplement trop important pour arrêter et je pense aussi trop curieux de voir l'impact d'un tel objet sur une situation réelle.

Sebald écrit : « Le retour à un état primitif de la vie des hommes qui commence, comme s'en souvient plus tard Böll, avec un état à l'origine duquel le peuple fouillait la poubelle est un indice qui révèle comment la catastrophe collective marque un point où l'Histoire menace de rétrograder à l'état d'histoire naturelle. Nous, spectateurs, sommes maintenant seuls avec notre conscience, notre mémoire et notre expérience. Il ne va plus de soi qu'on puisse construire une figure qui canalise nos sensations et donne sens à ce qu'on voit. »

L'image n'est plus ici la source qui rend le monde visible, elle est au contraire l'occasion d'un travail indispensable de reconnaissance de soi, un travail d'imagination. On a assisté pendant ces soixante-dix dernières années au développement extraordinaire de nouveaux processus de création et à l'apparition d'objets artistiques où les formes sont énigmatiques, fermées au monde. Des formes auto-réflexives qui obligent le spectateur à partir en reconnaissance, à reconfigurer et à se porter témoin pour effectuer un travail d'imagination.

Aussi en 1943, l'armée américaine a commandé à l'architecte Erich Mendelsohn émigré et studio de Hollywood RKO de concevoir et construire une réplique d'un

lotissement de Berlin, dans le désert de l'Utah pour tester des bombes incendiaires qui seront éventuellement déployées dans les raids aériens sur Dresde et Berlin. L'intérêt de Behr dans son film *House without a door* se trouve dans l'outil «performatif» du bâtiment, incarnée dans son déplacement culturel/géographique et sa fonction d'exécution à plusieurs reprises sa propre destruction.

Les spectateurs du contemporain que nous sommes, sommes seuls avec notre conscience qui fait obstacle à notre mémoire et à notre expérience. Il ne va plus de soi que face à une œuvre, on puisse participer à la construction d'une image qui canalise nos sensations et donne sens à ce qu'on voit. Le spectateur doit fournir un travail lui permettant de reconstruire un lien pour tenir ensemble les éléments radicalement séparés. Il s'agit d'un travail toujours en devenir, une évolution constante entre ce qu'on connaît du monde et ce qui est caché dans un infini qui s'ouvre devant le spectateur.

L'œuvre d'art contemporain a réussi à occuper une toute nouvelle place dans la culture occidentale, un art de la conscience. Il a inventé le temps suspendu et est le temps de l'histoire naturelle. Il demande au spectateur de décider de ce qu'il voit. Chaque individu est responsable dans l'art actuel, il doit décider, il doit assumer pour un bref moment un point de vue. Il affirme que le temps de l'acte artistique n'est pas anodin.

Oppenheimer ne regrettera pas seulement la création de la bombe, mais aussi d'avoir ruiné une belle place. Après la guerre, de nombreux scientifiques sont partis, certains déçus par l'utilisation de la bombe, d'autres pour avoir travailler sur un objet capable de ruiner de sublimes paysages. Lorsque l'objectif était d'arrêter les Allemands, c'était différent. Mais le travail s'est poursuivi après la victoire en Europe, l'élan tout simplement trop important pour arrêter et je pense aussi trop curieux de voir l'impact d'un tel objet sur une situation réelle. Le jour de l'explosion de la bombe nucléaire devient un moment précis dans le parcours de l'artiste. Le changement d'échelle que ce désastre induit lui permet de donner voix à ce qu'il ressent comme l'effet le plus dangereux de la nouvelle condition, la perte de l'unité de mesure humaniste.

Voilà aussi pourquoi je parlerai du 11 septembre 2001 qui a un rapport direct avec Hiroshima et Nagasaki, ou pour être plus large, le terrorisme. La différence pour comprendre la différence entre ces deux catastrophes est en terme d'échelle et de quantité et ensuite en terme de notre entière relation à la connaissance. D'une part, Hiroshima était un événement massif, et était à la fin la première véritable guerre mondiale. C'était devenu un symbole de ce que nous étions capable de créer par la science, précisément la «grande science», échelle plus grande à l'initiative du Projet de Manhattan, recherche impliquant plus d'un millier de

personnes, si ce n'est plus, au cours du dernier siècle. C'est à dire que la science, pour tout le monde, était un progrès porteur de civilisation et de l'humanité. Mais tout à coup, nous avons réalisé que la science pouvait produire une atroce catastrophe, comme Hiroshima.

Cela a créé l'impensable précisément pensable. Et c'était pour une génération, une importante rupture dans la relation recherche scientifique, et voilà pourquoi aujourd'hui nous avons «l'éthique des sciences».

La fin de la seconde guerre mondiale compte soixante millions de morts. Ce cataclysme est si numériquement important et si horrible que cela a explosé notre entière compréhension de l'échelle, de la magnitude et des capacités de la science.

Avec un regard sur le terrorisme d'aujourd'hui, il a été frappé par des récents rapports concernant les morts annuels et leurs causes. Ils présentent une classification à travers le monde entier des catastrophes. Par exemple, les décès spécifiques, ou épidémies virales tracées par l'Organisation Mondiale de la Santé et puis des événements comme les accidents de voitures, qui est la cause de plus d'un million de morts par an et de quarante millions de blessés. Alors aujourd'hui les médias, bien entendu, surévaluent les risques du terrorisme et crée comme une industrie de la peur. On nous en parle tous les jours et on nous prépare constamment à celui-ci, même si bien sûr le terrorisme est plus ou moins répandu, en totalité, que les couvertures de presse nous suggèrent.

Bien sur, cela ne réduit pas l'extrême violence à travers le monde, l'état de conflit apparemment perpétuel dans lequel nous vivons, mais le total de magnitude est d'ordre différent que la guerre mondiale. Entre Hiroshima et le terrorisme de maintenant, il y a une différence autant dans la quantité que dans la manière de faire.



- ♦ Edward Abbey, *Désert solitaire*, Gallmeister, 2010.
- ♦ Lara Almarcegui, *Ruins in Burgundy*, Presse du réel, 2009.
- ♦ Giovanni Anselmo, *Hopefulmonster*, 1989.
 - ♦ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938.
 - ♦ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1946.
 - ♦ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F 1957.
 - ♦ Patrick Barrer, *Le Double Jeu du marché de l'art contemporain*, Favre, 2004.
 - ♦ Rick Bass, *The Hermit's Story*, Christian Bourgois, 2004.
 - ♦ Hakim Bay, *T.A.Z. L'Eclat*, 1997.
- ♦ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle*, Édition Allia, 1939.
- ♦ Katinka Bock, *Works and Words*, Paraguay Press, 2010.
- ♦ Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley, 2003.
- ♦ Jean-Paul Brun, *Un sociologue sur les terres du Land Art – Journal de voyages et de recherche 1996-2000*, Harmattan, Paris, 2004.
- ♦ Matthew Coolidge, *The Lay of the Land, the Center for Land Use Interpretation*, 2013.
- ♦ Dennis Cooper, *Guide*, Avalon Travel Publishing, 1998.
- ♦ Berth Davis et Holly Davis, *Dwelling Portably*, Microcosmos Publishing, 2009.
- ♦ Mike Davis, *City of Quartz, Los Angeles, capitale du futur*, La Découverte, 2000.
- ♦ George Didi-Huberman, *Être Crâne*, Les éditions de minuit, 2000.
- ♦ Duhamel Du Monceau, *Du transport, De la conservation et De la force des bois*, 2013.
- ♦ Margerite Duras, *La vie matérielle*, Folio, 1994.
- ♦ Jean Echenoz, *L'occupation des sols*, Les éditions de minuit, 1988.
- ♦ Ralph Waldo Emerson & Henry David Thoreau, *Correspondance*, Éditions du Sandre, 2009, traduit par Thierry Gillyboeuf.
- ♦ Ralph Waldo Emerson, *Société et solitude*, Rivages poches, 2010, traduit par Thierry Gillyboeuf.
- ♦ Ralph Waldo Emerson, *Self-Reliance*, The Domino Project, 2011.
- ♦ Fabien Faure, Etienne-Martin, Mario Merz : *Des demeures et des Igloos, primitivisme et dimension anthropologique de la sculpture contemporaine*, L'Harmattan, 2000.
- ♦ Philippe Frey, *America Deserta*, Robert Laffont, 1997.
- ♦ Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994.
- ♦ Bill Gilbert, Chris Taylor, *Land Arts of the American West*, University of Texas Press, Austin, 2009.
- ♦ William James, *Le pragmatique*, Champs Classiques, Mars 2011, traduit par Nathalie Ferron.
 - ♦ Fredrick Jameson, *La théorie du complot*, Les prairies ordinaires, 2007, traduit par Nicolas Vieillescazes.
- ♦ Lloyd Kahn, *Homework maison à construire*, Parenthèse, 2006.
- ♦ Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

- ♦ Sandra Laugier, *Etica & Politica/Ethics & Politics*, XII, 2010.
- ♦ Lucy Lippard, *Six years: The dematerialization of the art object*, University of California Press, 1973.
- ♦ Jeffrey Kastner, Brian Wallis, *Land & Environmental Art*, Phaidon, 1998.
- ♦ John Muir, *Célébrations de la nature*, José Corti, 2011.
- ♦ Gaëlle Obiégly, *La nature*, L'arpenteur, 2007.
- ♦ Jorge Pardo, *Tecoh*, Les presses du rèle, 2013.
- ♦ Rayo, *Vonu Life*, John Fisher, 1983.
- ♦ Bernhard Rüdiger, *Le marqueur*, Éditions Huguet, 2011.
- ♦ Winfried Georg Sebald, *D'après nature : Poème élémentaire*, Actes Sud, 2007.
- ♦ Richard Sennett, *Ce que sait la main. La Culture de l'artisanat*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, 2010.
- ♦ Michel Serres, *Le tiers instruit*, François Bourin, 1991.
- ♦ Robert Smithson, *The Collected writings*, University of California Press, 1996.
- ♦ Dorothée Perret, *Paris, LA*, DoPe Press, 2013.
- ♦ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Princeton Architectural Press, 1995.
- ♦ Oscar Tuazon, *Leave Me Be*, DoPe Press, 2009.
- ♦ Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Fayard, 2007.
- ♦ Johan Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Éditions Allia, traduit par Laure Cahen-Maurel, 2005.

Filmographie

- ✗ Michelangelo Antonioni, *Blow-up*, États-Unis, 1966, Mission Distribution.
- ✗ Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, États-Unis, Mission Distribution 1970.
- ✗ Margerite Duras et Alain Renais, *Hiroshima mon Amour*, Franco/Japonais, Pathé Films, 1959.
- ✗ Dennis Hopper, *Easy rider*, États-unis, 1969, Columbia picture.
- ✗ Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, Allemagne de l'Ouest, Distribution Gaumont, 1982.
- ✗ Werner Herzog, *Gasherbrum*, Allemagne de l'Ouest, Werner Herzog Filmproduktion, 1985
- ✗ Werner Herzog, *Grizzly Man*, Allemagne, LionsGate, 2005.
- ✗ Andreï Tarkovski, *Andreï Roulev*, Union Soviétique, Mosfilm, 1966.
- ✗ Andreï Tarkovski, *Stalker*, Union Soviétique, Mosfilm 1969.
- ✗ Peter Weir, *Dead Poete Society*, États-Unis, Touchstone Pictures, 1989.

Webographie

- Académie d'Amiens, *L'art, la création artistique et le beau*, 2009, en ligne sur <http://etablissements.ac-amiens.fr/0601863z/matières/philosophie/guyon/lecons/art.htm>, consulté le 9 Novembre 2013.
- Beat Generation, Kerouac, Ginsberg, Burroughs, 2013 en ligne sur Arte, http://www.artetv_guide/fr/047586-000/beat-generation, consulté le 28 Août 2013.
- The cinematic Orchestra, *To Build a home*, 2007 en ligne sur Youtube,

- <http://www.youtube.com/watch?v=bjc59FgUpg>, consulté le 11 Octobre 2013.
- Dennis Cooper, *Guide*, 1997, en ligne sur <http://www.dennis-cooper.net/georgemiles.htm>, consulté le 8 Octobre 2013.
 - Ralph Waldo Emerson, *Le transcendentalisme américain*, 2008, en ligne sur <http://cle-ens-lyon.fr/anglais/ralph-waldo-emerson-et-le-transcendentalisme-americain-52302.kjsp>, consulté le 18 Septembre 2013.
 - *High Desert Test Sites, Mission*, 2002, en ligne sur <http://www.highdeserttestsites.com/news/visit-z-west>, consulté le 12 Décembre 2013.
 - MOCAtv: Oscar Tuazon et Jorge Pardo, *How to build a House*, 2013, en ligne sur Youtube <http://www.youtube.com/watch?v=A8fN3ZmEML0>, consulté le 24 Octobre 2013.
 - Museum of Jurassic Techonology, *Introduction and Background*, 2013, en ligne sur <http://mjt.org/>, consulté le 10 Décembre 2013.
 - *Land Art, The Center for Land Use Interpretation*, 2013, en ligne sur <http://www.clui.org/>, consulté le 10 Décembre 2013.
 - Sandra Laugier, *Etica et Politica*, 2010, en ligne sur http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/4689/1/Laugier_E%26P_XII_2010_1.pdf, consulté le 1 Décembre.
 - *Philosophie et spiritualité, La création artistique*, 2010, en ligne sur <http://sergecar.persone-neuf.fr/cours/art1.htm>, consulté le 9 Novembre 2013.
 - Gerry Schum, *Identifications*, 1970, en ligne sur <http://xarts.usfca.edu/~ammusso/project1/gerry.html>, consulté le 18 Janvier 2014.
 - Robert Smithson, *Criticism, la revue de la critique*, 2009, en ligne sur <http://www.foxbravo.ch/download/CRITICISM-No2-web.pdf>, consulté le 19 Novembre 2013.
 - André Zittel, *Home is where the art is*, 1994 en ligne sur <http://zittel.artservr.com/texts/9.pdf> consulté le 12 Décembre 2013.

Iconographie

(les photographies sont créditées dans l'ordre d'apparition dans ce mémoire)

- * Photo de couverture : *A fire place is never alone*, © Luke James, 2013.
* *Forêt de Saint-Jean sous la brume*, © Laurent Langlois 2014.
- * *Untitled*, © Justine Da Silva, 2013.
* Images de la Galerie Pietro Spartà, *Sol Lewitt en construction*, © Luke James, 2011.
- * *Sans titre (maison Brésil I et II)*, © Luke James, 2013.
* *Construction en attente*, © Luke James, 2013.
- * *Pedro Alves Pinheiro*, © Luke James, 2013.
* *Open the door*, © Luke James, 2013.
- * 6 images de l'interview entre Jorge Pardo et Oscar Tuazon, 2013.
* *2 images du studio Oscar Tuazon*, © Luke James, 2013.
- * *A good mouse trap will not stop even a small bear*, © Luke James, 2014
* *L'environnementaliste John Muir et le Président Roosevelt en 1903*, 2012.
- * *Marandeuil*, 1993, première maison de mes parents, © Harvey et Florence Dupré-James
* *Un abri de vigneron*, © Luke James, 2012.
- * *Hunter et Jules en mouvement*, © Théo Hernandez, 2012.
* *Dernière maison sur l'Etna*, © Luke James, 2012.
- * *Sans titre (maison sur l'Amazon)*, © Luke James, 2013.
* *Lost in translation*, © Luke James, 2013.

Remerciements

Justine, Catherine Attard, Katinka Bock, Marie de Brugerolle, Marie Canet, Matthew Coolidge & Miles Coolidge, Jean-Pierre Cournut, Françoise & Antoine Da Silva, Maxime Delhomme, Agnès et Christiane Dupré, Florence Dupré-James, Sean Fangous, Florent Frizet, Théo Hernandez, Hunter, Harvey & Élodie James, Tadashi Kawamata, Liz Kraft, Brigitte & Dominique Lacoste, Jules Lagrange, Alan & Marine & Laurent Langlois, Judicaël Lavrador, Virginie Marnat-Leeompols, Jérôme Mauche, Adrien Menu, Pentti Monkonen, Joffrey & Mickael Morel, Pierre Pautler, Anthony Plasse, Dorothée Perret, Gerald Petit, Florent Pierre, Pedro Alves Pinheiro, François Piron, Anthony Plasse, Nicolas Romarie, Felipe Roth Faya, Bernhard Rudigher, Amy Russell, Pascale et Pietro Spartà, Wim Starkenburg, Oscar Tuazon, Ida Tursic et Wilfried Miles, Mathilde Vaveau, Quentin Ventalon.

* * *

Standing-for Self-Reliance

Luke James, 2014

Mémoire de DNSEP

École Nationale Supérieure
des beaux-arts de Lyon

Imprimé en laser et en offset
à l'ENSBA Lyon, en novembre 2014.

Design graphique: Pierre Pierre
www.pierre-pierre.com

