



## Entretien avec Bettina Funcke Interview with Bettina Funcke

(Cet entretien a été réalisé en anglais, puis traduit par Julia Ah-Yionne)

J'ai rencontré Bettina Funcke lorsqu'elle était invitée à présenter le travail qu'elle a réalisé pour documenta à NYU. Nommée directrice des éditions pour la 13<sup>ème</sup> édition, dOCUMENTA (13), elle s'est occupée des trois volumes du catalogue : *The guidebook*, celui qui ressemble le plus à un catalogue d'exposition, *The logbook*, qui raconte le travail préparatoire réalisé par les commissaires, et *The book of books* qui réunit les 100 carnets du projet *100 notes/100 thoughts*.

C'est ce projet qui va nous intéresser particulièrement ici puisqu'il partage de nombreux points communs avec LBF. L'idée principale derrière le projet *100 notes/100 thoughts* est que la documenta ne dure pas 100 jours, la durée de la manifestation, mais cinq ans, la durée entre deux éditions. La commissaire générale, Carolyn Christov-Bakargiev, a donc souhaité rendre visible le travail préparatoire à cette manifestation en publiant une centaine de petits carnets pendant les trois années précédant la dOCUMENTA (13).

J'ai recontacté Bettina Funcke en septembre 2012, lorsque je suis retourné à New York, afin qu'elle me parle de ce projet plus en détail. Nous nous retrouvons dans un café, c'est l'heure du déjeuner, il y a beaucoup de bruit.

25 Septembre 2012, 11h33, au café Au bon pain, au croisement de 13th Street et Broadway, New York, New York, USA.

25 September 2012, 11:33 am, *Au bon pain*, 13th and Broadway, New York, New York, USA.

AL: The one question I was asking myself about the project you did for documenta, when I saw *The Book of Books*—vol. 1 of DOCUMENTA (13)'s catalogue—, was; were all these books meant to be together in the end? Were they meant to be one book, in which all these books would be chapters? How did you imagine it in the first place?

BF: They were not made to be one book, but nevertheless they were always meant to be collected in one book.

AL: As one project?

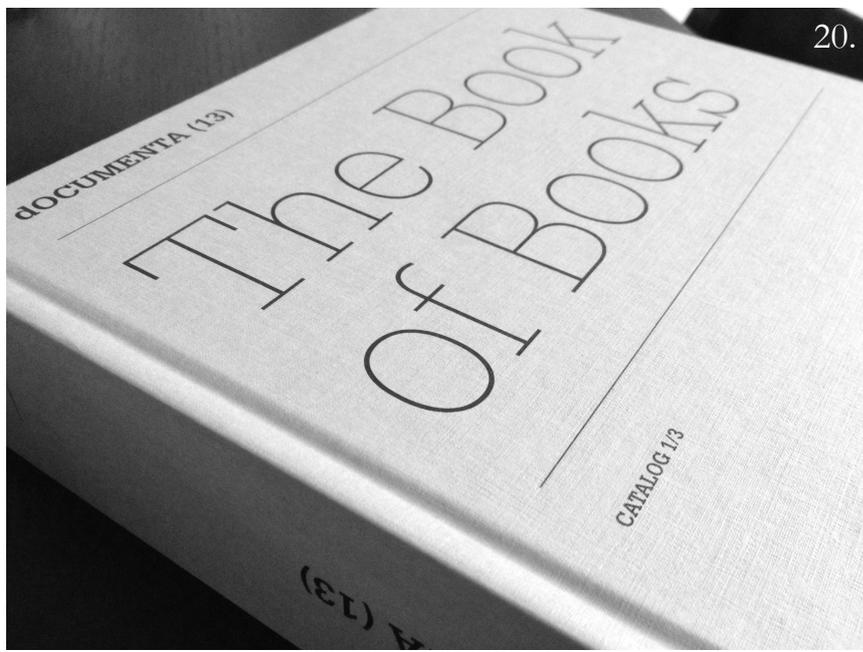
BF: Yes, but the way they appear in *The Book of Books* is more a memory or a trace of the project because we had to fit about 3000 pages of actual notebooks into 560 or 580 pages for the catalogue. We wanted to keep the original design, but obviously we had to find a compromise, too. We decided not to compromise on the words, all the words appear, but whatever was reproduced, either as facsimile, drawings, or any sort of visual

Antoine Lefebvre : Vous avez mis en place le projet *100 notes/100 thoughts* pour la 13<sup>e</sup> édition de documenta, et en voyant le *Book of Books* qui regroupe en un seul livre les cent carnets publiés, je me suis demandé si tous ces carnets étaient voués à se retrouver ensemble ? Étaient-ils destinés à ne former qu'un seul livre, dont chacun des carnets constituerait un chapitre ? Comment l'aviez-vous envisagé au départ ?

Bettina Funcke : Ils n'ont pas été créés dans le but de ne faire qu'un seul livre mais ils étaient censés être rassemblés en un seul livre depuis le début.

AL : En tant qu'un seul projet ?

BF : Oui, mais la manière dont ils apparaissent dans le *Book of Books* est finalement plus un souvenir, une trace du projet puisqu'on a dû faire tenir environ 3000 pages de carnets sur 560/580 pages dans le volume du catalogue. Nous voulions garder le design d'origine mais il allait de soi que nous allions devoir trouver un compromis. Nous avons décidé de ne pas faire de compromis sur les textes, ils y figurent tous, mais tout ce que nous avons reproduit, fac-similés, dessins, tout ce qui est visuel, a dû être rétréci. Parfois nous les réduisons juste un petit peu, parfois nous leur donnions la taille d'une vignette. Le rapport sensuel au carnet de notes est aussi perdu. Dans cette collection, chacun des carnets, avec les trois formats différents et entre 16 et 48 pages, est réalisé de façon très simple mais précise. Ce sont vraiment des objets à part entière.



AL : Donc à un moment donné, vous voulez qu'ils existent sous diverses formes ?

BF : Oui, on les trouve aussi en livres électroniques. C'était important pour moi qu'ils aient toutes sortes d'existences, y compris au-delà de la DOCUMENTA (13).

AL : Chacun peut suivre son propre chemin et avoir sa propre histoire tout en faisant partie du projet.

BF : Chaque livre aura un itinéraire propre, sur lequel nous n'avons aucun contrôle, comme pour n'importe quel livre. Mais en même temps, cela ressemble vraiment à une conversation, il y a tellement de liens entre les carnets de notes. On peut se rendre compte si on en lit plusieurs qu'ils ont été commandés dans un même esprit.

AL : Vous voulez dire qu'ils sont faits pour communiquer entre eux ?

BF : Oui, c'est ce qui se passe, mais sans l'avoir déterminé d'avance. Les participants étaient conviés parce que leurs contributions étaient importantes dans certains échanges qui avaient lieu. La création des carnets de notes s'est étalée sur trois ans, et dans ce laps de temps l'échange s'est peu à peu cristallisé, nous sentions bien qu'il y avait vraiment une sorte de voix à laquelle ils donnaient forme, à l'unisson, de manière libre et ouverte.

material, we had to shrink, sometimes so only a tiny bit was represented, sometimes down to a thumbnail size image. You also lose the sensual experience of the notebooks. In this notebook series, each individual book, with the three different formats and between 16 and 48 pages long, is very modestly, but precisely made. They really are objects.

AL: So at some point, you wanted them to exist in different ways?

BF: Yeah, they also exist as eBooks. I think that it was very important that they have all kinds of lives, and after life.

AL: And they can all take their own path, with their own history, yet still be part of the whole project.

BF: Each book would take its own journey that is totally uncontrollable, as all books do. And at the same time, it really is like a conversation, there are so many connections within the notebooks. If you read several of them, it becomes really clear. They are commissioned in the same spirit for each project.

AL: You mean that they are meant to dialogue with each other?

BF: Yeah, not in a predetermined way, but they do. The people who participated, who contributed, were invited because they were important for certain conversations that were happening. We made the notebooks over three years, during which the conversation slowly became more crystallized or a little clearer. There was definitely some kind of voice they were forming together, in a loose and open way.

AL: Is this voice your own voice, or is it the voice of documenta?

BF: It is documenta's. For dOCUMENTA (13), I worked like someone with a craft, partially a craft of thinking, partially a craft of knowing how to make books. It is a craft of taking care that everything is made in a thoughtful way, precisely and specifically for each and every notebook. It's a sort of sensibility that is specific, but the voice is documenta's, not mine.

AL: I feel like we started by the end, so would you mind explaining what these books are for people who will read this interview?

BF: Yes, I noticed that we jumped right in. So it is a series called *100 Notes — 100 Thoughts* that we published for this documenta. The artistic director Carolyn Christov-Bakargiev and Chus Martinez, who collaborated very closely in making dOCUMENTA (13), brought together the contributors. The books are a sort of documentation of a conversation and research process before the exhibition, before the catalogue volumes. I thought of it as the making of a series of books that become a constellation of thinking around and leading up to dOCUMENTA (13). Both of them traveled a lot and met a lot of people. Many of these meetings naturally lead to the next one. Some of them even generated a notebook.

AL : Cette voix, est-ce la vôtre ou celle de la documenta?

BF : C'est celle de documenta. Pour la dOCUMENTA (13), j'ai travaillé comme un artisan, comme quelqu'un qui a une technique particulière, tantôt une technique de réflexion, tantôt un savoir sur la façon de fabriquer des livres. Ce que j'ai apporté à ce projet, c'est une attention particulièrement précise, et spécifique pour chaque carnet. Et cette attention, cette sensibilité est la mienne, mais la voix exprimée est celle de documenta.

AL : Je crois que nous avons commencé cette interview par la fin, pourriez-vous nous expliquer ce que sont ces livres ?

BF : Oui, je me suis aperçue que nous étions rentré directement dans le vif du sujet. Il s'agit d'une série de carnets intitulée *100 Notes 100 Thoughts* (100 notes 100 pensées) que nous avons publié à l'occasion cette documenta. La directrice artistique Carolyn Christov-Bakargiev et Chus Martinez, qui ont étroitement collaboré dans la mise en œuvre de la dOCUMENTA (13), ont choisi les contributeurs. Ces livres sont en quelque sorte une documentation concernant la discussion et le processus de recherche en amont de l'exposition et des volumes du catalogue. J'ai envisagé la création de ces carnets comme une constellation d'idées autour de, et menant à, la dOCUMENTA (13). Carolyn et Chus ont beaucoup voyagé, elles ont rencontré beaucoup de monde, et bon nombre de ces rencontres ont donné lieu à d'autres rencontres. Certaines d'entre elles ont donné naissance à un carnet.

AL : Donc ce projet s'est vraiment fait parallèlement à la préparation de la DOCUMENTA (13), par les commissaires qui ont choisis les participants ?

BF : Oui, et nous l'avons vraiment pensé comme une partie intégrante de DOCUMENTA (13), par opposition à quelque chose *sur* documenta, comme des commentaires à propos de documenta ou de l'art en général. Ainsi, tous les auteurs des manuscrits ont contribué à DOCUMENTA(13) et dans le catalogue nous les avons fait apparaître dans l'ordre alphabétique, comme on le fait habituellement pour les artistes invités. Leurs créations avaient la forme d'un manuscrit, au lieu d'être une installation, un film ou je ne sais quoi d'autre. Nous avons commandé des essais, des documents fac-similés, des conversations, de commentaires de documents existants, et des dessins.

AL : Mais au final, il s'agit principalement de textes, « 100 pensées » comme vous disiez, 100 idées. 100 directions ?

BF : Je crois qu'une trentaine d'artistes environ ont participé et parmi eux, à peu près une dizaine de contributions étaient visuelles, le reste étaient peut-être plus textuel.



21.

AL: So it was really made during the making of the DOCUMENTA (13), by the curators who picked all the contributors?

BF: Yes, and it was thought of as being part of DOCUMENTA (13), it wasn't meant to be about documenta, or commentaries on documenta or the art. Every person who contributed with a notebook became a participant of DOCUMENTA (13) and everyone is listed in the catalogue in alphabetical order in the same way as traditionally invited visual artists. Their artwork was a notebook, rather than an installation, or a film, or whatever. We commissioned essays or facsimile-reproduced material, conversations, comments on already existing texts, or purely visual contributions.

AL: But in the end it was mainly texts. It was 100 thoughts, as you said, 100 ideas, 100 directions?

BF: I think there are around 30 artists who contributed, and among them, there are around ten or so very visual contributions, with the others being more textual.

AL: When you were talking about how all these thoughts relate to each other, I was wondering if you considered this as intertextuality, like a text that is created in-between texts.

BF: Yes, it is an interesting word that I normally connect with the experience of the Internet. But it also relates well to the notebooks, because we were especially interested in the notes as grasping a thought in process, an idea that is evolving rather than a sort of truth or final argument. We were really trying to get away from academics, or writing about art, and artistic research has been an important term for us. So we were trying to establish something in-between the normal publishing. Many writers published notes, a snapshot of a state of mind, something that may lead to their next book project. I think people are not used to the idea of publishing with a notebook format, but it was really inspiring for me to work this way. I think that some of our contributors allowed themselves to contribute texts in a less refined version of publishing.

AL: So is the format related to the fact that notes are something thin, like thoughts?

BF: I am not sure what you mean by thin, but thoughts and notes are close to drawings and diagrammatic thinking, and ... Sometimes I talk about this whole series of 100 little books as a very long surreal poem

AL : Quand vous évoquiez la façon dont toutes ces idées entrent en relation, je me demandais si vous le voyiez comme de l'intertextualité, comme un texte construit à la jonction d'autres textes ?

BF : Oui, c'est un terme intéressant que j'associe d'habitude au Web. Mais elle s'applique aussi très bien aux carnets de notes parce que ce qui nous intéressait particulièrement dans ces notes, c'était de saisir la pensée en gestation, une idée qui évolue plutôt qu'une quelconque vérité ou un argument définitif. Nous avons essayé par-dessus tout de se sortir du discours universitaire, ou de la critique d'art ; la recherche artistique a été notre maître-mot. Donc nous avons cherché à mettre en place quelque chose qui se situait entre ce type de recherche et ce qui est publié habituellement. Beaucoup d'auteurs ont publié des notes, un instantané de leur état d'esprit qui mènera éventuellement à un projet de livre futur. Je crois que les gens ne sont pas habitués aux publications dans le format carnet, mais j'ai trouvé ce la très stimulant de travailler de cette manière et je pense que cela a permis aux participants d'offrir quelque chose de plus brut.

AL : Est-ce que le choix du format fait référence au fait que les notes soient minces, fines, comme des pensées ?

BF : Je ne suis pas certaine de bien comprendre ce que vous voulez dire par « minces » mais les pensées et les notes se rapprochent du dessin et du raisonnement sous forme de schéma. Parfois je parle de

cette série de 100 petits livres comme d'un très long poème surréaliste qu'on n'est pas censé lire en entier. On s'attarde sur un vers et on a l'impression d'en tirer un maximum de choses.

AL : Comme nous avons tout fait à l'envers, pouvez-vous s'il vous plaît vous présenter et nous dire ce que vous faisiez avant de travailler sur ce projet pour documenta ?

BF : Je suis venue à l'édition parce que je voulais écrire et je voulais aussi qu'une structure soutienne mon écriture, intellectuellement et financièrement. Je voulais créer du sens, ou une communauté, un lieu. J'ai toujours été intéressée par la philosophie et l'art contemporain, par la façon dont les artistes pensent et travaillent et j'ai toujours voulu travailler auprès d'eux. Avant de travailler pour documenta j'étais rédactrice en chef au bureau new-yorkais de *Parkett*, et avant ça j'étais à la Dia Art Foundation où j'ai beaucoup appris. J'ai travaillé dans leur département édition pendant dix ans. A ce moment-là j'écrivais ma thèse et après l'avoir terminée, j'étais dans une phase où j'essayais de comprendre comment le monde fonctionnait.

Pour dOCUMENTA (13), j'ai édité cette série de carnets de notes qui en regroupe 100. J'étais aussi la chargée d'édition. J'ai donc dû concevoir et superviser l'écriture et la fabrication à la fois des trois volumes du catalogue, et des huit livres d'artistes que nous avons publiés. Ce travail m'a occupé ces trois dernières années.

where you're not meant to read it all. You spend a lot of time maybe with one line, and it feels like you are getting a lot out of it ...

AL: As we are doing everything backwards, could you introduce yourself? And tell us what you did before this documenta project?

BF: I came to editing mainly because I wanted to write, and I wanted to have a structure to support my writing, intellectually as well as financially. I wanted to create sense, a community or a place. I have always been interested in philosophy and contemporary art, in how artists work and think. I have also always been interested in working with them closely. Before documenta, I was Senior U.S. Editor at *Parkett* for a few years, and before that I was at Dia art Foundation where I learned a lot. I worked in their publication department for ten years. That is when I wrote my dissertation, it was a post-university time in which I was trying to understand the world.

For dOCUMENTA (13), I did not only edit the notebook series of 100 little notebooks, I was also head of the entire publication department. So I also had to conceptualize, fabricate, and oversee the writing of the three volumes for the catalogue. We published eight artists' books in all. This is what I have done over the last three years.

AL : Vous avez aussi fait des livres d'artistes pour dOCUMENTA (13) ?

AL: You also made artists' books for dOCUMENTA (13)?

BF: Yes, the first one was by Guillermo Faivovich and Nicolas Goldberg, two Argentinian artists. They have been working around a meteorite field in northern Argentina, Campo del cielo. The first project they did, which was exhibited at Portikus in Frankfurt, was about the history of a particular meteorite called El Taco. Their work consists largely of research, convincing people about the specific journey of an individual meteorite and its documentation around this meteorite field. We made two books with them. The second one, El Chaco, is about the meteorite that was supposed to physically come to Kassel, but did not. And we co-published a book with Natascha Sadr Haghghian called *Seeing studies*, which revolves around a reprint of an Iranian schoolbook from the 1970s that teaches you how to draw with many contributions by intellectuals and artists... And we published a book with Nalani Milani, an Indian artist working with film — she did it pretty much on her own actually. We published a book of writing by the artist John Menick, a book on Turkish artist Füsün Onur (a facsimile reprint of her photo-albums, which acted as her scrapbooks and diaries for the evolution of her art over decades).

BF : Le premier, *The Campo del Cielo Meteorites, Vol. 1: El Taco*, est celui de deux artistes argentins, Guillermo Faivovich et Nicolás Goldberg. Ils travaillaient sur un champ de météorites, *Campo del Cielo* (Champ du Ciel), dans le nord de l'Argentine. Leur premier projet, qu'ils ont présenté à Portikus à Francfort, racontait l'histoire de la météorite *El Taco*. Leur travail consistait principalement à montrer les recherches qu'ils ont faites sur la météorite, son itinéraire, etc. Nous avons fait un deuxième livre avec eux, *The Campo del Cielo Meteorites -Vol. 2: Chaco*, sur la météorite qui n'a pas pu être prêtée à Kassel. Nous avons aussi co-publié un livre qui s'intitule *Seeing Studies* avec l'artiste iranienne Natascha Sadr Haghghian. Il tourne autour d'un manuel scolaire iranien des années 1970 pour apprendre à dessiner auquel des intellectuels et des artistes avaient contribué. Nous avons publié *In Search of Vanished Blood* avec Nalini Malani, une artiste indienne qui utilise la vidéo. En fait, elle a réalisé le livre quasiment seule. Il y a aussi ce livre avec les écrits de l'artiste John Menick, *A Report on the City* ; un autre livre, celui de l'artiste turque Füsün Onur, un fac-similé de ses albums photos qui lui servaient de *scrapbook* et de journal, et qui retracent l'évolution de son art sur des décennies.

AL : Quel était leur lien avec la dOCUMENTA (13) ? Les *100 thoughts* font partie de la dOCUMENTA (13) mais qu'en est-il de ces livres-là ? Étaient-ils dans les salles d'exposition ?

BF : Ils étaient près des œuvres exposées. Les trois volumes du catalogue et les cent carnets de notes s'imbriquent parfaitement, ils sont la dOCUMENTA (13), et elle ne serait pas pareille sans eux. Les livres d'artistes, par contre, c'est un rajout, un appendice.

AL : Oui, c'est pour ça que j'ai été surpris quand vous m'avez dit que vous aviez fait huit livres de plus.

BF : A vrai dire moi aussi. Ce n'est pas comme si on en avait besoin d'un point de vue conceptuel ou en termes de publications. Mais il s'avère qu'aujourd'hui la création de livres est au centre du projet artistique global, vous le savez très bien étant vous-même artiste. Parfois le livre *est* l'œuvre originale, parfois il est tout aussi important que l'œuvre qu'il accompagne sans pour autant *être* cette œuvre. Alors Carolyn a décidé qu'on utiliserait le budget et les cinq années dont on disposait pour dOCUMENTA (13) pour aussi produire les livres qui avaient de la valeur à ses yeux. Cela a permis aux artistes qui n'avaient pas de monographies de faire un premier livre, c'était le cas de Füsün Onur. En ce qui concerne *El Chaco*, c'est différent, le livre participait à l'œuvre.

AL: How did these exist in relation to the dOCUMENTA (13)? The *100 thoughts* are dOCUMENTA (13), but what about these ones, were they shown in the exhibition spaces?

BF: They were near the exhibited works. The three volumes of the catalogue and the 100 notebooks make a lot of sense together, they are dOCUMENTA (13) and nothing could be missing. Whereas the artists books are an odd addition, an appendix of sorts.

AL: Yes, that is why I was surprised when you said that you made eight more.

BF: I was surprised too. It was not necessary from a conceptual point of view, or from a publication point of view. But it turns out that the making of books has become so central to art, as you know very well as an artist yourself. Sometimes the book is the work, sometimes it is equally important to the work without being the work and so Carolyn decided to use the extraordinary budget we had for dOCUMENTA (13). And to use the time we had in this five year rhythm, to also produce some books that she thought were very valuable. Be it offering artists who didn't have a monograph an opportunity to make a first substantial book, like with Füsün Onur. In the case of *El Chaco*, the book was an equal part of the work, and so on.



22.

AL: Can you tell us about *Continuous Project*?

BF: *Continuous Project* also started when I was working at Dia. I was spending time with some artist and designer friends, and we were all interested in making a magazine, or publishing something. After a while, we realized that we would not be able to find the energy or the funds to commission things and publish something that had not been published before. We thought, well maybe we can republish something that we think is great material but is not accessible, either because you have to go to a library where it may be missing, or it is too expensive to buy for yourself. That was a time when facsimile-reproduced material was not so ubiquitous. I see a lot of it everywhere these days.

AL: And so you chose *Avalanche*...

BF: The first issue of *Avalanche* was our first issue of *Continuous Project*, and we reproduced it on 11 by 17 inches paper, so we did not shrink it, and we sold it for the original price of \$1.

AL : Pouvez-vous nous parler de *Continuous Project*?

BF : Tout a commencé lorsque je travaillais à Dia. Je passais beaucoup de temps avec des amis artistes et designers, nous voulions créer un magazine, publier quelque chose. Au bout d'un moment, nous nous sommes rendu compte que nous n'aurions ni l'énergie ni les fonds pour commander des articles et publier quelque chose d'inédit. Donc nous nous sommes dit que nous pourrions peut-être rééditer quelque chose de génial mais d'inaccessible, soit parce qu'il est disponible à la bibliothèque et que l'exemplaire a été perdu par exemple, soit parce qu'il est trop cher pour pouvoir se l'offrir. C'était l'époque où les reproductions en fac-similé étaient relativement rares, aujourd'hui j'en vois partout.

AL : Et vous avez choisi le magazine *Avalanche*...

BF : Le premier numéro d'*Avalanche* était notre premier numéro. On l'a reproduit au format A3, sans avoir à le réduire, et nous l'avons vendu au prix d'origine qui est d'un dollar.

AL : C'est inférieur à votre coût de fabrication, non ?

BF : Oui, le papier et l'encre nous coûtait plus cher. Mais nous avons essayé de le photocopier autant que possible, chaque fois que l'un de nous avait une photocopieuse sous la main, en éditant le plus d'exemplaires possible. Puis nous les avons vendus dans une galerie, avec toutes les tirages ratés accrochés aux murs en guise de décoration.

AL : Je suis vraiment intrigué par votre choix, pourquoi avoir réédité Kadhafi ? Il a plutôt mal fini depuis.

BF : Ah mais c'est un écrivain exceptionnel.

AL : Vraiment ?

BF : Il a écrit un livre de contes et fables absolument époustouflant. (*Escapade en enfer et autres nouvelles* N.d.T.)

AL : Donc c'est son œuvre de fiction que vous avez réédité ?

BF : C'est de la fiction très fortement marquée d'idéologie sous la forme de fables très moralisantes. Mais son écriture et ses récits sont fascinants. Et puis dans un sens, il menait une vie d'artiste : la déco de sa maison et de sa voiture, ses apparitions en public...

AL : ...Ses tenues...

BF : Autant d'éléments qui rappellent la posture d'artiste.

AL: It was less than what it cost, wasn't it?

BF: Yes, the cost of paper and ink was higher. But we tried to Xerox it as many times as we could, whenever we could get our hands on a Xerox machine. We printed as many as we could, then sold them one night in a gallery space. We put all the wrongly Xeroxed pages on the wall, as decoration for the shop, there was just one opportunity to sell them, the launch.

AL: It really intrigues me as to why you chose Gaddafi? As since then we know things didn't end nicely for him.

BF: No but he is still an amazing writer.

AL: Is he?

BF: He had written a book of fables, and it is mind-blowing.

AL: So it is his fiction that you republished?

BF: It is highly ideologized fiction in the form of fables that are very moralizing. But the language and the content are fascinating. He sort of lived as though he were an artist, the way he decorated his house car, and how he would appear in public.

AL: His clothing...

BF: There are so many elements that are familiar to the pose of an artist.

AL: You mean he created his own mythology?

BF: Yes, but with much more power than artists do. We thought that it was a fascinating publication that people didn't know of, and it was good idea to reprint it. At that time no one was particularly interested in Gaddafi or Libya. He was just a crazy dictator. During the time before he agreed to stop building nuclear weapons.

AL: What an amazing character, he died the same way he lived, it was grandiose in the worst way. It is really amazing that Nicolas Sarkozy attacked him just one year after he had invited him to camp in his garden.

BF: I remember these photos... those were the good ol'days.

AL: Let's go back to you, you are a writer, what kind of things do you write?

BF: I did a lot of writing in exchange with artists. As I have known many people for a long time, I would write from the conversations we would have. They were my friends, so I liked writing about something they did, or about their work in general, but from a particular angle, because I knew so intimately what they were doing. I also write about philosophical ideas, I like to think about them in the context of the art world, because it is a place where you can leave all the rules behind. As opposed to how we talk about Kierkegaard or Kant. You can relate it to something you observe right now.

AL : Vous voulez dire qu'il s'est construit sa propre mythologie ?

BF : Oui, mais il a poussé ça beaucoup plus loin qu'un artiste, ce qui rend son recueil captivant. Et comme il était inconnu du grand public, on s'est dit que c'était bien de le diffuser. A l'époque, Kadhafi et la Lybie n'intéressaient pas tellement. C'était juste un dictateur fou. C'était avant qu'il accepte d'arrêter son programme d'armement nucléaire.

AL : C'est un personnage incroyable. Il est mort comme il a vécu : de façon dramatiquement grandiose. C'est incroyable que Nicolas Sarkozy ait déclenché la guerre pile un an après l'avoir invité à planter sa tente à Paris.

BF : Je me rappelle des photos... c'était le bon temps..

AL : Revenons à vous, vous êtes écrivain, quel genre de choses écrivez-vous ?

BF : J'ai beaucoup écrit en échangeant avec des artistes. C'était des gens que je connaissais depuis longtemps, et j'écrivais à partir des conversations qu'on avait. C'étaient mes amis, donc j'aimais bien écrire sur ce qu'ils avaient fait ou bien sur leur travail en général, mais toujours sous un angle précis parce que je connaissais leur travail en profondeur. Je développe aussi des idées

philosophiques, j'aime y réfléchir dans le contexte de l'art parce que c'est un monde dans lequel on peut tout laisser derrière soi, on peut se permettre d'ignorer les règles que l'on doit observer lorsque l'on parle par exemple de Kierkegaard ou de Kant. On peut aussi le mettre en relation avec ce que l'on est en train de vivre.

AL : Votre travail sur et avec les artistes me rappelle ce que vous disiez un peu plus tôt à propos de votre impression qu'un dialogue s'établissait entre les carnets. Pensez-vous qu'à partir du moment où on fait plus d'un livre, on le fait pour qu'ils puissent communiquer entre eux ?

BF : C'est comme la logique du 1+1 dans une relation. Bon, si on va jusqu'à 100, ça devient extrême, mais même les trois volumes du catalogue entrent en relation et s'enrichissent au lieu de se répéter.

AL : S'agit-il vraiment de 1+1, parce qu'avec cent livres, on n'obtient pas forcément cent connections entre eux, ce n'est pas linéaire, on devrait plutôt avoir quelque chose comme mille connections.

BF : Peut-être que ce n'est pas « + ». On est plutôt dans une logique exponentielle. Je pense qu'au départ, on a un but en tête : atteindre le numéro 100, les avoir tous fabriqués, et avoir survécu. Ils sont numérotés chronologiquement, l'ordre dans lequel ils ont été publiés, mais le nombre de connections est exponentiel et ce caractère

AL: This writing about artists or with artists makes me think about what you said before, about this idea of dialogue that you experienced during documenta. Do you think that once you make more than one book, you make it so they can talk or correspond with each other?

BF: That is same as the logic of 1+1, if you take it to a hundred, it becomes an extreme gesture, but even the three volumes for the catalogue have a strong relationship with each other, and try to add to one another rather than repeating themselves.

AL: But is it really 1+1, because when you have a hundred books, you do not have a hundred connections between them, it is not linear, their should be more like a thousand connections.

BF: Maybe the + is not right, it is closer to the logic of exponential growth. I think when you get started, you might think of an end, reaching no. 100 (having actually made them all, having survived). They are numbered chronologically, in the order they where printed from 1 to 100, but the connections are exponential. I think the overwhelming aspect of the potential connectivity is definitely important to this



documenta altogether. And the openness is also important, because there is not one way to understand it, there are so many entry points.

AL: When I think about this idea of exponentiality, you made a hundred books, and then made them into one book. So would not it be contradictory with the idea of exponentiality? Isn't it the opposite, from one hundred, when you downsize to one.

BF: In *The Book of Books*, they look a little bit like chapters, and certainly, the loss of the individuality of the notebook as an object is a loss in a larger sense. But I think of *The Book of Books* more as a +1, not a shrinking. It seems important to bring them all together.

AL: And you put them in numerical order.

BF: Yes.

AL: So does it become more narrative when they are ordered as chapters?

extrême est très important dans cette documenta. L'ouverture aussi est très importante : il n'y a pas une seule manière de saisir les choses, les points d'entrées sont nombreux.

AL : Vous avez fait 100 livres que vous avez ensuite réunis en un seul, est-ce que ça n'entre pas en contradiction avec cette idée d'exponentialité ? Est-ce qu'on n'est pas plutôt dans le cas contraire : à partir de cent, vous êtes arrivés à un ?

BF : Dans *The Book of Books*, les livres ressemblent un peu à des chapitres et inmanquablement, en perdant leur singularité en tant qu'objet, ils perdent beaucoup. Mais je vois *The Book of Books* plutôt comme un +1 et pas une décroissance. C'est important qu'on les rassemble.

AL : Et vous les avez classé par ordre numérique.

BF : Oui.

AL : Est-ce que l'organisation en chapitres rend alors ce livre plus narratif ?

BF : C'est un très gros livre : grand format, couverture rigide, 800 pages environ. Pas vraiment un livre qu'on lit du début à la fin. C'est un livre que l'on feuillette en prenant appui sur le sommaire et l'index. Le livre présente une forme de linéarité mais il propose un mode de lecture non linéaire, fragmenté.

AL : Pourquoi l'avoir fait dans trois formats différents ? Qui a fait ce choix ? Et pourquoi avoir choisi la forme du carnet ?

BF : Nous avons choisi les formats A6, A5, B5, que vous devez bien connaître en France, pour répondre aux besoins des contributeurs qui venaient avec des matériaux divers, chacun d'entre eux pouvait prendre le format adapté à ce qu'il voulait faire. Pour un court essai, un format A6, alors que pour un carnet d'artiste le choix se portait souvent sur un format B5 qui permet d'osciller entre texte et dessin ou bien de faire des croquis très détaillés.

AL : Donc chaque format correspond à un mode d'expression spécifique ?

BF : Dans un sens, oui. Par exemple, Lawrence Wiener a fait un livre d'artiste de 24 pages au format A6, exactement comme il l'avait fait en 1972 lorsqu'il avait été invité pour la première fois à la documenta.

AL : Ah oui, c'était lequel ?

BF : Malheureusement je n'ai pas eu la chance de voir son livre de 1972, c'est ce qui arrive quand on doit faire beaucoup en peu de temps. J'aimerais bien le voir quand j'aurai plus de temps.

BF: It is a very large book, large format, hard cover, with about 800 pages, so it is not really a book that you read from beginning to end. It is a book that you browse through, aided by the table of content and index. So even though it has linearity, the book does not suggest a linear approach.

AL: Why did you make three different sizes and who choose the sizes? And what was the idea of the notebook as object?

BF: It is A6, A5 and B5 format. I think in France you must be pretty familiar with these sizes. We chose them, because we invited people who would contribute with very different material. So people would choose the format for their contribution depending on what kind of material they had in mind. A short essay would often be the small format, A6, and the artists' notebooks would often be a B5 book, where someone would maybe draw along a text or work visually with many details.

AL: So each size corresponds to a different mode of expression?

BF: In a way, yes. Lawrence Weiner, for example, chose to do 24 pages in A6 because in 1972 he was invited to documenta for the first time, and back then he had already made an artist book in A6 that was 24 pages long.

AL: Really? Which one was it?

BF: I have never seen the one from 1972 unfortunately. But this is the sacrifice of doing too much too fast. I would like to look at it when I have the time.

(...)

(...)

AL: You are a writer, and a creator, but how do you feel about this project? Would you consider it as an artistic practice? I was thinking about this because the project is very iconic and beautiful when displayed on the shelves of a bookshop. Do you consider your part in this project as art?

BF: I don't think of it as art, even though I fight very much for the creativity that comes from working with living artists in my work, so that is sort of a paradox. I really feel like I created something, and it felt very creative, in the sense of expansive, pushing limits, making something, even though I didn't even select the contributors. I had so much to do when I received names and general directions for a notebook, to carefully figure out with each contributor what exactly to do for this context, to respond to their manuscripts or other material when they handed it in to me. To think about the whole project at all times, to develop the design and all the rest, I did not want to take on more responsibilities. I was quite involved in the look of the notebooks' covers. It was actually a stroke of luck that the publisher did not change the cover design, because usually there is always more than just a name on the cover. You want the logo of the publisher, the title, and so on. It is only because Cantz did not really pay attention when I emailed them the draft for approval that we ended up with the very beautiful covers. Once Cantz had finally noticed their name was only printed on the back cover, it was too late. Everything you would usually find on the cover is on the back

AL : Vous êtes auteure, artiste, comment pensez-vous votre rôle dans ce projet, le considérez-vous comme une pratique artistique ? Je me suis posé la question parce que le projet a quelque chose de beau et emblématique quand on le voit sur une étagère dans une librairie. Selon vous, votre action dans ce projet est-elle artistique ?

BF : Je ne la vois pas comme étant de l'art même si je me bats pour cette créativité qui se dégage du travail en contact avec des artistes vivants. C'est un peu paradoxal. J'ai vraiment l'impression d'avoir créé quelque chose. Le travail était très créatif dans le sens où le champ d'action était large, où il fallait repousser les limites, fabriquer quelque chose, et cela même en n'ayant pas choisi moi-même les contributeurs. J'avais tellement à faire avec les noms des contributeurs, les indications générales pour le carnet, voir ensuite avec chaque auteur quoi faire exactement pour ce projet, revenir vers eux une fois qu'ils nous avaient rendu leur travail, sans jamais perdre de vue le projet dans sa globalité, travailler sur le design et tout. Je ne voulais pas assumer plus de responsabilités. J'ai été très impliquée dans la conception de la couverture. En fait, c'était un coup de chance que l'éditeur n'ait pas pu faire changer le design de la couverture. Normalement, il y a toujours plusieurs noms qui apparaissent dessus, il faut le logo de l'éditeur, le titre, et ainsi de suite. C'est uniquement parce que Cantz n'a pas vraiment fait attention aux prototypes que je leur avais envoyé qu'on a ces belles couvertures. Quand Cantz s'est finalement

aperçu qu'ils figuraient en quatrième de couverture il était déjà trop tard. Tout ce qu'on trouve normalement en couverture est en quatrième de couverture, c'est ainsi qu'on a pu obtenir ces belles couvertures épurées et emblématiques. J'ai quand même dû convaincre le designer, il n'était pas sûr que cela fonctionne. En revanche, Carolyn était emballée.

AL : Vous les avez mis en valeur d'une façon particulière durant la dOCUMENTA (13) ?

BF : Oui, dans l'Orangerie, un des lieux d'exposition qui hors documenta abrite une collection d'instruments scientifiques anciens, on a créé un mur sur lequel les livres étaient tous présentés derrière une vitre. On les avait aussi mis dans l'espace de lecture et dans la librairie. Et puis chaque jour, il y avait la lecture d'un carnet de notes, donc oui, ils étaient bien présents.

AL : 100 carnets pour 100 jours de documenta. À raison d'une lecture par jour. Qu'est-ce qui lie cette documenta à l'Afghanistan ? Pourquoi certains livres concernent ce pays ?

BF : D'ordinaire la documenta n'a lieu qu'à un seul endroit, à Kassel, puisque les allemands y contribuent en grande partie par leurs impôts. Il est donc rare de demander à une manifestation financée par l'État d'injecter beaucoup d'argent public dans une lointaine contrée. Carolyn voulait collaborer avec l'Afghanistan pour plein de raisons. La première c'est Alighiero Boetti, elle en était très proche personnellement

cover. That's how we were able to have these rather empty, iconic and beautiful covers. I also had to convince the designer, he was not sure it would work. But Carolyn liked it, that's how we got these great covers.

AL: Did you show them in a special way during dOCUMENTA (13)?

BF: Yes, there is a place in the *Orangerie*, which is one of the exhibition sites and a museum for old technical devices. We did a wall on which they were all presented on shelves behind glass. They were also in the reading area, and in the bookstore. There was a reading of one notebook every day, so they were quite present.

AL: Because documenta is one hundred days. Could you tell me about the relation with Afghanistan in this documenta? Why do some of the books relate to Afghanistan?

BF: Normally, documenta only takes place in Kassel because it is largely paid for by German taxpayers. So it is unusual to ask a government-funded exhibition to put a lot of this money into a place far away. Carolyn wanted to engage with Afghanistan for many reasons. One is that she was close to Alighiero Boetti, he was very inspiring to her, they knew each other personally. She was really fascinated by *One Hotel*, the hotel that Boetti had founded in Kabul, and that existed between 1971 and '77, until the Russian invasion when it was closed. Mario Garcia Torres was invited to dOCUMENTA (13), and had already been doing a lot of research on the hotel before that. Carolyn managed to get

him a visa so he could go back to Kabul, and he found out that the building still existed. documenta rented it and revived it as a meeting place, a rose garden, and that was an important part of Mario's contribution to DOCUMENTA (13).

AL: Isn't there a notebook about this story of Boetti and the hotel?

BF: Yes, Annemarie Sauzeau, the widow of Boetti, shared some photographs of One Hotel, and did a personal recount of what it actually was, what it was like, what were the meals like, and who came. Mario Garcia Torres did the next notebook in the numbering system because he saw them as a couple and waited for Annemarie's material to finish his notebook in response to hers. He did his book on the question of hospitality as an artistic medium. So Boetti and One Hotel are one reason. Another reason is that Carolyn was interested in places where life changes, where the world changes, and in people who find themselves in extreme moments of their lives. She talked about collapse and recovery as a circular motion that has no end or beginning. Just like the war that never ends there. So she went to Kabul and decided she really wanted to work there. It was her challenge and escape. She organized numerous kinds of seminars and lectures over a period of a year and a half (and we published 4 or 5 notebooks around Afghanistan), carefully engaging the local community, and it culminated with an exhibition, which 30,000 people visited, an astonishingly high number.

et il l'a beaucoup inspirée. Elle était particulièrement fascinée par le *One Hotel* qu'il avait ouvert à Kaboul en 1971 et qui a fermé peu avant l'invasion Soviétique, en 1977. Mario Garcia Torres avait été invité à la dOCUMENTA (13), il avait déjà mené un travail de recherche substantiel sur le *One Hotel* avant ça. Carolyn a réussi à lui obtenir un visa pour qu'il aille à Kaboul et une fois sur place il a découvert que le bâtiment existait toujours. documenta l'a loué et a fait revivre l'endroit en tant qu'espace de rencontre, et jardin de rose, c'était une partie de la participation de Mario à dOCUMENTA (13).

AL : N'y a-t-il pas un carnet à ce sujet ?

BF : Si, il y en a un d'Annemarie Sauzeau, la veuve de Boetti. Elle a inclus des photos à son récit de la vie au *One Hotel*, les repas, les visiteurs... Mario Garcia Torres a fait le carnet qui suit immédiatement celui d'Annemarie Sauzeau. Il voyait les deux carnets comme une paire. Mario avait attendu qu'elle ait terminé le sien pour finir son propre carnet, en réponse à celui d'Annemarie. Ses notes portent sur l'hospitalité comme médium artistique. La première raison de s'impliquer en Afghanistan, c'est donc Boetti et le *One Hotel*. La seconde, c'est l'intérêt que Carolyn a pour les lieux où la vie des gens se trouve profondément perturbée, l'intérêt qu'elle a pour ces personnes qui se trouvent à des moments critiques de leurs vies. Carolyn envisage la crise et la rémission comme un mouvement circulaire qui n'a ni commencement ni fin. Comme par exemple dans le cas de la guerre. Elle est donc allée à Kaboul et a décidé de vraiment s'impliquer là-bas,

c'était son défi et son moyen d'évasion. Pendant un an et demi elle a organisé des séminaires et des conférences de toutes sortes, nous avons publié quatre ou cinq carnets de notes sur l'Afghanistan, en prenant bien soin d'impliquer la communauté locale dans son action, qui s'est terminé par une exposition vue par trente mille personnes, c'est une fréquentation incroyablement élevée.

AL : Quand on m'a parlé de l'hôtel de Boetti, j'ai eu du mal à m'imaginer que dans les années 1970, on puisse simplement s'y rendre et rencontrer du monde, il s'est passé tellement de choses depuis.

Merci beaucoup. ■

AL: When I heard about the Boetti's hotel, I had trouble imagining that in the seventies you could just go there and meet with people, so many things have happened there since.

Thank you very much. ■

24.

