L'art contemporain à la bibliothèque du Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich

*Contemporary Art at the Library of the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in
Munich*

Rüdiger Hoyer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6954>

DOI : 10.4000/perspective.6954

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 187-194

ISBN : 9782917902325

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Rüdiger Hoyer, « L'art contemporain à la bibliothèque du Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich », *Perspective* [En ligne], 2 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6954> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6954>

L'art contemporain à la bibliothèque du Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich

Rüdiger Hoyer

Grâce à une extension de son domaine d'acquisitions, la bibliothèque du Zentralinstitut für Kunstgeschichte (ZI) à Munich (**fig. 1**) est désormais un lieu propice aux recherches sur l'art des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles¹. Cette évolution est conforme au développement de notre discipline et du monde de l'art en général, qui sont aujourd'hui dominés par ce qu'il est convenu d'appeler l'art contemporain. Elle correspond d'ailleurs à la mission initiale de l'Institut, fondé en 1946, qui comprenait explicitement l'étude de l'art contemporain². C'est d'ailleurs dans les locaux du Central Art Collecting Point, dont est issu le ZI, qu'eurent lieu quelques-unes des premières expositions de l'après-guerre consacrées à l'art contemporain³. Cependant, des domaines de collecte et de recherche plus traditionnels ont longtemps été privilégiés. En 1986, on ne parvint pas à acquérir les archives de l'expert et collectionneur allemand Wilhelm Friedrich Arntz (1903-1985). Passés aux États-Unis, ses milliers de livres ont alors fondé l'excellence de la bibliothèque du Getty Research Institute en ce qui concerne la scène artistique de l'Allemagne du ^{xx}e siècle⁴. Cependant, en 2001, la donation de 3 500 ouvrages provenant de la bibliothèque des galeristes munichois Etta et Otto Stangl a permis de combler de sérieuses lacunes en matière de catalogues d'exposition des années 1920 et de l'après-guerre jusqu'en 1975⁵. Mais c'est justement au moment où la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) annonçait la fin de son soutien financier au système national de partage documentaire des bibliothèques d'art allemandes, système qu'elle avait pourtant fondé en 1972⁶, que la bibliothèque a bénéficié du geste d'un mécène lui permettant de se positionner parmi les bibliothèques les mieux pourvues dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Il s'agit du mécénat de S.A.R. le duc Franz von Bayern (Franz de Bavière),

le chef de la famille princière des Wittelsbach (qui régna sur la Bavière de 1180 à 1918)⁷. En 2009, ce collectionneur d'art renommé et grand mécène des musées munichois a fait don de sa bibliothèque privée de 15 000 ouvrages sur l'art des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, y compris la photographie, domaine trop longtemps négligé par l'histoire de l'art : catalogues raisonnés, monographies d'artistes, catalogues de galeries, livres d'artistes, parfois rarissimes⁸. En 2010, Franz von Bayern y a ajouté une collection précieuse de livres d'artistes et d'éditions limitées dont un livre unique créé par Hermann Nitsch⁹. À la suite de ce don, dont le catalogage fut rapidement achevé grâce un soutien financier de la DFG, Franz von Bayern finance depuis 2009 une partie très importante de nos nouvelles acquisitions en matière d'art contemporain¹⁰. Mais ce mécénat substantiel fut aussi à l'origine du déploiement successif d'un ensemble d'activités sous le nom de « Studienzentrum zur Moderne¹¹ », qui regroupe des conférences, des colloques et des expositions, l'accueil de boursiers, des publications, mais également des acquisitions spéciales aptes à rehausser l'attractivité des fonds de la bibliothèque, notamment en vue de pouvoir proposer des ressources rares qu'on ne trouve guère ailleurs. En l'espace de quelques années, le don initial de Franz von Bayern a suscité une importante réorientation du ZI, réorientation apparemment bien accueillie par nos partenaires locaux et internationaux.

Parmi les acquisitions extraordinaires, nous comptons environ cinq cents livres photographiques donnés en 2011 par le célèbre photographe Stefan Moses. Mentionnons aussi le fonds White Wide Space Gallery, acquis en 2014, qui comprend quatre cents catalogues d'exposition

1. Vue plongeante d'une partie de la grande salle de lecture de la bibliothèque à travers le plafond vitré, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

2. Pierre La Police,
Megadoktor,
 auto-édité,
 février 1988,
 Munich,
 Zentralinstitut für
 Kunstgeschichte.

et publications d'artistes, datant surtout du temps de l'activité de cette fameuse galerie anversoise (1966 à 1977) qui fut l'une des galeries d'avant-garde et l'une des premières à travailler avec des artistes comme Carl Andre, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Daniel Buren et beaucoup d'autres. Cette acquisition financée par la DFG fut l'occasion d'une exposition et d'un débat public entre la galeriste Anny De Decker et Kasper König, un autre témoin de l'époque, dans notre grande salle de lecture¹². Recueillir et conserver des témoignages importants de l'époque a également été le mobile des quelque deux cents enregistrements audio d'interviews menés de 1988 à 2012, avec des célébrités internationales du milieu de l'art contemporain, par le critique d'art et journaliste Wilhelm Christoph Warning, qui nous a confié ce fonds en 2014¹³. Avec l'accord des interviewés ou de leurs ayants droits, nous avons fait numériser ce matériel inédit, dont une partie seulement avait été utilisée pour des émissions de radio, afin de le rendre disponible aux chercheurs. Ce don de sources primaires a inspiré un format de tables rondes publiques (« Zeugenbefragung ») dans la grande salle de lecture de la bibliothèque, débats réunissant de grands acteurs de l'art contemporain, en partie filmés et mis en ligne par la chaîne de télévision nationale ARD-alpha¹⁴.

Du reste, le programme a été consacré à la valorisation de publications d'artistes comme sources primaires pour la recherche. Trois journaux d'exposition furent publiés pour accompagner la série d'expositions « Zines », qui eurent lieu de 2013 à 2015, et présentaient des revues et des livres d'artistes de la collection munichoise d'Hubert Kretschmer¹⁵. Parmi les conférences organisées autour de ces expositions, retenons à titre d'exemple celle d'Anne Moëglin-Delcroix,

coryphée du livre d'artiste, dont une version retravaillée a été publiée dans la collection du Studienzentrums¹⁶.

Toujours dans le domaine des publications d'artistes, mais recoupant celui de l'art français qui est l'un des domaines de spécialisation de la bibliothèque du ZI, nous avons récemment réussi à réunir un fonds exceptionnel de graphzines et de bandes dessinées alternatives, matériaux se situant en dehors des grands circuits éditoriaux, mais aussi en marge du grand marché de l'art. Le coup d'envoi fut donné début 2013 par l'acquisition, avec des soutiens financiers de la Ernst von Siemens Kunststiftung et du cercle d'amis CONIVNCTA FLORESCIT, d'une collection de plus de 450 pièces publiées entre 1977 et 2005. Depuis, nous n'avons cessé de l'enrichir, tant par l'achat de nouvelles parutions que par l'acquisition de lots importants chez des collectionneurs. Le fonds « Graphzines » de la bibliothèque du ZI comprend, en mai 2016, plus de 1 600 unités dont des pièces aussi variées qu'une collection de pochettes de disques, de flyers, de cartons d'invitation et d'autres supports de publicité, quelques grandes estampes, et des affiches ainsi que des vidéos rares. Nous nous proposons de présenter ce fonds dans une publication qui devrait paraître en 2017 dans la collection du Studienzentrums (aux Éditions Walther König)¹⁷. D'ici là, une sélection de graphzines collectifs numérisée est librement accessible en ligne¹⁸.

Le terme graphzine, quoique connu des initiés, ne fait pas encore partie de la terminologie courante de l'histoire de l'art¹⁹. Il désigne évidemment une variété de *zine*, et plus particulièrement un *zine* graphique qui n'a pas nécessairement un caractère périodique ni ne résulte toujours d'un travail collectif²⁰ (fig. 2). Dans le milieu graphique en France, il devient courant dès la première moitié des années 1980. Il semble que le mot graphzine soit une création linguistique française liée spécifiquement aux productions hexagonales. La Bibliothèque nationale de France (BnF) a consacré tardivement ce terme dans son exposition de 1998 « Regard noir : gravures – graphzines²¹ ». Elle s'en sert couramment, par exemple dans les rapports annuels publiés par le département des Estampes et de la photographie dans les *Nouvelles de l'estampe*²². Le département des Estampes et de la photographie de la BnF détient sans doute la collection la plus importante dans une institution publique française, avec celle de la Fanzinothèque

de Poitiers. Il était d'ailleurs dans l'intérêt de ce département d'adopter une définition plutôt étroite du graphzine pour le distinguer des imprimés, parmi lesquels se trouvent les bandes dessinées et les romans graphiques, qui ne sont pas de son ressort. Mais la grande variété des productions nous incite à une approche plus ouverte. Malgré les origines françaises du terme, les graphzines s'inscrivent dans un contexte international de « dessins sauvages », caractérisé déjà en 1983 de manière perspicace par Bruno Richard dans une anthologie graphique publiée aux éditions Autrement²³. Pourquoi alors ne pas désigner comme graphzines les fameux livres photocopiés de Raymond Pettibon, par exemple ? Rappelons qu'aux États-Unis, certains spécialistes se servent du terme *art zine*²⁴. Les graphzines sont typiquement des fascicules peu épais, plutôt produits de manière artisanale, simplement brochés, agrafés ou cousus ensemble, dans des formats variant du micro-livre au très grand format, le cas échéant en combinaison avec des effets de surprise comme des pliages en accordéon, des matériaux particuliers, voire des dessins originaux, etc.

Nombreux sont les artistes concernés qui produisent aussi de véritables livres graphiques ne correspondant plus à la notion de *zine*²⁵ (fig. 3). Les techniques prédominantes sont la sérigraphie, la photocopie et de nos jours la risographie. S'y ajoutent d'autres techniques : offset, stencil, linogravure, reproduction d'œuvres exécutées sur carte à gratter... Des éléments textuels ne sont pas

obligatoires, mais lorsqu'ils sont présents, ils font la plupart du temps l'objet d'un traitement graphique : écriture à la main – ce qui correspond d'ailleurs à une pratique courante dans les bandes dessinées alternatives et les romans graphiques –, collages, reproductions de textes tapés à la machine à écrire. Conformément aux contextes iconographiques de la bande dessinée alternative et de la musique bruitiste, nous sommes en présence d'un art figuratif souvent à dessin *lowbrow*, macabre, surréaliste, pornographique, sci-fi, qui paraît se situer aux antipodes de l'abstraction et du livre d'artiste conceptuel²⁶ (fig. 4). Toutefois, la dernière génération semble se démarquer au moins partiellement des références figuratives traditionnelles.

De nombreuses publications d'artistes sont entièrement autoproduites, mais la plupart du temps les artistes ont recours à des ateliers-éditeurs dirigés par des confrères. Il s'agit le plus souvent de petits tirages de quelques centaines d'exemplaires, voire beaucoup moins, qui sont disponibles dans des galeries-librairies spécialisées et dans les *webstores* des éditeurs et des artistes. La plupart des auteurs utilisent des pseudonymes, comme dans le milieu de la bande dessinée et du street art, par exemple : Blexbolex, Pakito Bolino, Captain Cavern, Thierry Guitard, Pierre La Police, Kerozen, Placid et Muzo, Y5P5, etc. D'autres s'en passent, comme Bruno Richard, Pascal Doury, Stéphane Blanquet. Ces noms, qui n'ont pas encore été consacrés par l'histoire de l'art, appartiennent à une génération d'artistes dont les plus âgés sont nés vers la fin des années 1950. Ces artistes sont souvent actifs dans beaucoup d'autres domaines

3. Blexbolex [i.e. Bernard Granger], *OURG!*, auto-édité, 1993, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

4. Stéphane Blanquet, *Le fantôme des autres* (collection *Drozophile*, 6), Thônex, 1999, exemplaire 207 sur 250, signé par l'artiste, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

5. Présentation de revues d'art contemporain dans la salle de lecture « Studienzentrum zur Moderne », Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, bibliothèque.

du graphisme et de l'art en général. Dans la plupart des cas, ce ne sont pas de purs « graphzineurs » appartenant à un milieu de révoltés clandestins à l'écart de la culture financée par les deniers publics. Dans un contexte culturel où la « contre-culture » et l'*underground* sont très à la mode – il suffit de penser à l'enthousiasme général pour le street art, qui bénéficie également d'un grand succès commercial, ou à la bonne conjoncture de l'art brut –, des expositions récentes à Paris et ailleurs ont fait valoir aussi les graphzines, et jeté les bases d'une histoire du phénomène²⁷.

Notre fonds « Graphzines » ne se trouve pas en accès libre, mais il est facilement consultable sur demande. Les spécialistes internationaux du livre d'artiste, de la bande dessinée et des arts graphiques en général sont invités à y faire des découvertes. En ce qui concerne les publications d'artistes français, mentionnons que la bibliothèque du ZI détient maintenant la majorité des publications des Éditions Incertain Sens et du Centre des livres d'artiste de Saint-Yrieix-la-Perche, des *zines* photographiques comme ceux proposés par la Galerie du jour agnès b. ainsi que d'autres éditions rarissimes.

Nous avons récemment inauguré un nouvel espace qui actualise l'importance accrue de l'art contemporain au ZI. Une salle de lecture est combinée à une zone de rayonnages en libre accès où

sont mises en valeur des monographies d'artistes et la littérature sur la photographie. Nous y présentons un choix de revues sur l'art contemporain et de nouvelles acquisitions exceptionnelles comme des livres photographiques rares et des publications d'artistes (fig. 5).

La bibliothèque du ZI contient actuellement plus de 580 000 volumes, sans compter les micro-formes, cédéroms etc. Presque 500 000 volumes se trouvent en libre accès systématique, correspondant à 11,5 km linéaires de rayonnages dont presque 40% de compactus²⁸. À notre connaissance, c'est de loin le fonds en libre accès le plus important des bibliothèques d'art. C'est d'ailleurs l'un des principes fondamentaux de la bibliothèque du ZI que de proposer tous les ouvrages en libre accès, mis à part ceux qui doivent être mis en réserve. Or, dans un contexte épistémologique, cet accès direct à un immense volume de livres peut servir en quelque sorte de visualisation diachronique et synchronique du monde de l'art dans la mesure où il se manifeste, voire où il fonctionne et existe, à travers des publications – en admettant bien sûr que les articles ne sont pas directement perceptibles. Nous constatons par exemple que, sur le total des volumes en accès libre disponibles actuellement, un cinquième est constitué de publications monographiques sur des

artistes des XX^e et XXI^e siècles. Pour cerner plus précisément la part de l'art moderne et contemporain dans la bibliothèque, il faudrait tenir compte aussi des catalogues d'exposition thématique et des cotes attribuées aux publications qui traitent des nouvelles formes de l'art, de l'histoire de l'art par pays, de la théorie et la sociologie de l'art, de la littérature sur la photographie et du cinéma, des actes de colloques, ainsi que des revues spécialisées. En général, on constatera que le monde de l'édition tel qu'il est représenté dans une très grande bibliothèque d'art comme celle du ZI est de plus en plus dominé par des publications sur l'art et l'architecture contemporains. Cela vaut pour le nombre de publications, mais aussi pour le nombre de pages et d'illustrations²⁹. Car dans une société du spectacle où l'art contemporain constitue un facteur économique majeur, il n'y a pas un événement, pas un entretien public, pas un colloque, pas une exposition, pas une action artistique sans répercussion médiatique. Et dans la plupart des cas on propose une, voire plusieurs publications imprimées, donc tangibles, dont la matérialité aide à perpétuer le souvenir de l'événement éphémère dont elles sont issues. Ces publications, éditées par des établissements publics, des collections privées, des galeries, et parfois autofinancées par les artistes et leurs proches, revêtent le plus souvent la forme d'un livre luxueusement illustré avec une portion congrue de contributions plus ou moins érudites. En règle générale, c'est l'iconographie qui caractérise le produit et qui sert à le valoriser : les illustrations sont nombreuses, en grand format ; la mise en page et la typographie souvent ultra-branchées. À ce propos, la tradition séculaire du livre s'ouvrant par la page de titre est aujourd'hui régulièrement abandonnée à la faveur d'une séquence initiale d'illustrations. On se demande alors où commence le livre, et parfois on constate qu'une page de titre et un cahier de textes se cachent au milieu de celui-ci... Cependant, il faut comprendre que l'intention et l'intérêt de ces publications résident justement dans leur riche documentation iconographique – ce qui est particulièrement vrai de nombreuses monographies de photographes. L'attention du public des expositions étant plutôt limitée, la visite elle-même correspondant rarement à une expérience approfondie mais plutôt à un acte socioculturel incontournable, ces publications, dont les formats contrastent singulièrement

avec les productions modestes de l'après-guerre, permettent de prolonger l'expérience, un peu à la manière de la lecture d'un livre d'artiste.

On sait aussi – les instruments de recherche comme le *Art Discovery Group Catalogue*³⁰ nous l'apprennent – que seules quelques bibliothèques de recherche les acquièrent de manière aussi exhaustive que possible, et les conservent au-delà de l'actualité événementielle. Ce faisant, les bibliothèques d'art deviennent d'ailleurs des acteurs du grand système de l'art contemporain. En effet, les grandes bibliothèques d'art et leurs catalogues en ligne constituent des éléments non négligeables dans ce système puisqu'ils contribuent à pérenniser et à anoblir, en quelque sorte, ses productions médiatiques. L'acquisition et le catalogage sont donc aussi des actes symboliques qui consacrent des valeurs marchandes et promeuvent des carrières. C'est là, dans les bibliothèques, et évidemment sur Internet, que la mémoire des événements et des créations reste disponible. Ce sont des lieux privilégiés et précieux où il fait bon travailler lorsqu'ils disposent de fonds plus ou moins exhaustifs dans certains domaines.

Les théoriciens d'Internet ont constaté qu'un certain nombre de pratiques se perdent face à l'accroissement exponentiel de la littérature, notamment la méthode qui consiste à prendre connaissance de la bibliographie complète d'un sujet avant de s'y consacrer soi-même, paradigme traditionnel de la haute érudition. De quelle manière les lecteurs, les professionnels, recourent-ils à ce qui est disponible ? D'après Susan Bielstein dans son étude du système éditorial américain en histoire de l'art, les monographies sont de moins en moins utilisées par les étudiants et les chercheurs, et les seuls formats encore lus seraient les articles écrits pour des revues et des wikis³¹. Cependant, en retraçant les activités et les œuvres, en documentant les événements, les catalogues qui accompagnent les expositions monographiques et collectives restent, pour ainsi dire, des sources primaires indispensables, du moins dans la mesure où Internet n'offre pas d'alternatives. L'incapacité croissante du chercheur individuel à s'approprier tout ce qui a été publié sur un sujet ne contredit pas l'utilité de fonds exhaustifs. Mais elle devrait nous inciter à réfléchir sur les modalités de présentation des fonds, tant dans l'espace physique des locaux des bibliothèques que pour ce qui concerne la présentation des contenus en ligne. L'idée de la

bibliothèque comme un espace physique avec ses rayonnages et ses places de lecture ne suffit plus. Allant au-delà des *discovery systems* actuels, il faut renouveler notre approche de l'interaction des interfaces électroniques et des locaux physiques pour rendre littéralement lisibles les masses de publications qui s'accumulent. Car, avec l'avènement des publications électroniques, les rayonnages sont de moins en moins représentatifs. On créera sans doute des espaces thématiques de recherche et de travail en ligne qui ne seront plus séparés des moteurs de recherche populaires. Et on proposera dans un avenir prochain des interfaces avec des visualisations graphiques, au lieu des actuelles interfaces textuelles. Le fait que la bibliothèque de l'INHA ait la chance de se réinventer dans de nouveaux locaux devrait stimuler des réflexions communes sur de tels sujets. Le domaine en apparence inextricable de l'art contemporain serait un terrain d'expérimentation particulièrement intéressant.

Rüdiger Hoyer,
directeur de la bibliothèque,
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
R.Hoyer@zikg.eu

1. À propos du Zentralinstitut für Kunstgeschichte et de sa bibliothèque, voir Rüdiger Hoyer, Iris Lauterbach, « Grands instituts d'histoire de l'art: Le Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich », dans *Les Nouvelles de l'INHA*, 17, avril 2004, p. 11-13 ; Rüdiger Hoyer, « The Library of the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich », dans *Art Libraries Journal*, 30/4, 2005, p. 10-15 ; Rüdiger Hoyer, « Die Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München », dans *Bibliotheksforum Bayern*, 31, 2003, p. 26-70 (avec la bibliographie antérieure).
2. Voir Hoyer, 2003, cité n. 1, p. 36 et note 26.
3. Voir Iris Lauterbach, *Der Central Collecting Point in München*, Berlin/Munich, 2015, p. 198-217.
4. Voir Reinhard Müller-Mehlis, *Tatort Kunstmarkt*, Vienne, 2013, p. 43-62. À propos des archives Arntz, voir <http://archives2.getty.edu:8082/xtf/view?docId=e-ad/840001/840001.xml> (consulté le 31 mai 2016).
5. Voir Hoyer, 2003, cité n. 1, p. 62-64.
6. Voir Hoyer, 2003, cité n. 1, p. 45-41 ; Rüdiger Hoyer, « The Art Libraries Programme Supported by the DFG: "AKB" », dans *AKMB-news*, 9, 2003, p. 7-9 ; Rüdiger Hoyer, « Kunstbibliotheken im 21. Jahrhundert – nicht mit der DFG », dans *Kunstchronik*, 62, 2009, p. 613. Ce programme de la DFG fut définitivement aboli en 2010.
7. Voir https://de.wikipedia.org/wiki/Franz_von_Bayern (état du 24 avril 2016).
8. Voir la brochure publiée pour rappeler la cérémonie de donation du 3 avril 2009 : *Stiftung Bibliothek Herzog Franz von Bayern zur Kunst der Moderne an das Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, Munich, 2010, contenant le texte de la conférence de Walter Grasskamp, « Die Gesellschaft der Bücher. Zur Botanik der Lesefrucht », également disponible en ligne : <http://www.zikg.eu/bibliothek/pdf/festrede-grasskamp>.
9. Voir <http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum/fokus-kuenstlereditionen-1>. À propos du livre d'artiste unique de Hermann Nitsch (cote ZI : D2-Nit 680/170 Rarissima), voir Dorle Meyer, Meike Rotermund, « Katharsis zwischen zwei Buchdeckeln. Ein unikales Künstlerbuch von Hermann Nitsch », dans *Kunstchronik*, 68, 2015, p. 504-512. Avec l'accord généreux de Nitsch, ce livre a été intégralement numérisé et mis en ligne, voir <http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum/digitalisierung/das-o-m-theater-hermann-nitsch>.
10. Tous les livres que nous devons à S.A.R. Franz von Bayern reçoivent un *ex-dono* spécialement conçu par l'artiste munichois Heinz Butz.
11. Voir les informations sur le site web du Zentralinstitut : <http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum>.
12. Voir notre site web: <http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum/weitere-schenkungen-zur-kunst-des-20-und-21-jahrhunderts/fonds-wide-white-space-gallery-1/fonds-wide-white-space-gallery>.
13. La liste de ces interviews est disponible en ligne : http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum/interviews/archiv_warning. Les enregistrements ont été catalogués dans le catalogue collectif des bibliothèques

des instituts allemands de recherche en histoire de l'art, www.kubikat.org.

14. *Zeugenbefragung II: Wunderkammer Kunst – über das Sammeln in den letzten 50 Jahren*. Wilhelm Christoph Warning im Gespräch mit S.K.H. Herzog Franz von Bayern, Fred Jahn und Michael Semff, table ronde du 2 mars 2016, retransmise le 2 avril 2016 dans l'émission *Denkzeit*, voir <http://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/programmkalender/ausstrahlung-641330.html> (consulté le 31 mai 2016) ; *Zeugenbefragung: Das Ende des 20. Jahrhunderts, ein Richtungswechsel in der Kunst?* Wilhelm Christoph Warning im Gespräch mit Katharina Sieverding und Armin Zweite, table ronde du 9 décembre 2015, retransmise le 27 février 2016 dans l'émission *Denkzeit*, voir <http://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/programmkalender/sendung-1198698.html> (consulté le 31 mai 2016).

15. *Zines #1: 1971 – 1975. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer, München* (Archive Artist Publications), Rüdiger Hoyer, Hubert Kretschmer, Daniela Stöppel, cat. exp. (Munich, Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2013), Munich, 2013 ; *Zines #2: 1976 – 1979. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer* (Archive Artist Publications), Rüdiger Hoyer, Daniela Stöppel, cat. exp. (Munich, Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2013-2014), Munich, 2013 ; *Zines #3: die frühen 80er. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer, München* (Archive Artist Publications), Rüdiger Hoyer, Daniela Stöppel, Hubert Kretschmer, cat. exp. (Munich, Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2015), Munich, 2015. Ces catalogues sont aussi accessibles en ligne sur notre site web, voir <http://www.zikg.eu/publikationen/einzelpublikationen>. À propos de la collection Kretschmer (*Archive Artists Publications*), voir le site <http://www.artistbooks.de/>.

16. Anne Moeglin-Delcroix, *Ambulo ergo sum: Nature as Experience in Artists' Books/L'expérience de la nature dans le livre d'artiste* (Schriftenreihe des Studienzentrums zur Moderne/ Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2), Cologne, 2015.

17. Ce travail servira aussi de base à une exposition au Kunsthaus Fürstentfeldbruck en 2017.

18. <http://www.zikg.eu/bibliothek/studienzentrum/focus-graphzines/graphzines-numerises>.

19. Notre description des principales caractéristiques des graphzines s'appuie non seulement sur la bibliographie antérieure (voir la sélection de publications dans les notes suivantes), mais aussi sur ce que nous ont appris Lise Fauchereau, Sylvain Gérard, Didier Lecointre et Laurent Zorzin.

20. Voir par exemple Pierre La Police, *Megadoktor*, auto-édité, février 1988, 8 feuillets photocopiés, reliés avec du ruban adhésif rouge, 14,5 × 20,9 cm, avec un dessin original (encre et tipp-ex), Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Graphzines 943 (fig. 2).

21. *Regard noir : gravures – graphzines* (Cahiers d'une exposition, 29), Emmanuel Pernoud, Marie-Hélène Gatto (dir.), cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998), Paris, 1998.

22. Voir le dernier rapport que nous avons consulté : Cécile Pocheau-Lesteven, « Les livres d'artiste, livres graphiques et graphzines au département des Estampes et de la photographie de la BnF : les enrichissements en 2014 », dans *Nouvelles de l'estampe*, 251, 2015, p. 40-51.

23. Bruno Richard et al., *Graphic production : ne crée que ce qui te ressemble et les autres finiront par y ressembler [73-83, 1 000 dessins sauvages]*, Paris, 1983.

24. Par exemple Susan E. Thomas, « Value and Validity of Art Zines as an Art Form », dans *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 28/2, Fall 2009, p. 27-36.

25. Voir par exemple Blexbolex [i.e. Bernard Granger], *OURG!*, auto-édité, 1993, 12 feuillets, 25 × 22 cm, gouache au pochoir et à la main sur différents papiers, relié avec planchettes de bois vissées, emballage de papier de soie noir avec ficelle rosé, tirage : 24 exemplaires, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Graphzines 32 (fig. 3).

26. Voir par exemple Stéphane Blanquet, *Le fantôme des autres* (collection *Drozophile*, 6), Thônex, 1999, 10 feuillets + couverture + jaquette, 19,4 × 27,5 cm, sérigraphie avec emploi de couleur fluorescente, exemplaire 207 sur 250, signé par l'artiste, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Graphzines 451a (fig. 4).

27. *Europunk : la culture visuelle punk en Europe, 1976-1980*, Éric de Chasse (dir.), cat. exp. (Rome, Académie de France à Rome – Villa Médicis ; Genève, MAMCO ; Paris, Cité de la musique), Rome, 2011 ; *L'autre de l'art : art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Savine Faupin (dir.), cat. exp. (Villeneuve d'Ascq, LaM ; Lille métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2014-2015), Lille, 2014, avec des contributions sur les graphzines par Lise Fauchereau, Albert Foolmoon et Corinne Barbant ; *Graphzines : expressions sauvages*, Corinne Barbant, Isabelle Westeel (dir.), cat. exp. (Villeneuve d'Ascq, LaM ; Lille, Bibliothèque universitaire de Lille 3, 2014-2015), Villeneuve d'Ascq, 2014 ; *Fête du graphisme 2 : Utopies & réalités, We love books!, Célébrer la terre, Underground, Ailleurs*, Michel Bouvet, Azadeh Yousefi (dir.), cat. exp. (Paris, 2015), Paris, 2015, avec de nombreuses interviews et une sélection époustouflante d'illustrations.

28. À titre de comparaison : le fonds de libre accès de la BnF (site Tolbiac) contient 640 000 volumes (d'après l'article « Bibliothèque nationale de France » dans *Wikipédia* (état du 4 mai 2016).

29. Dans un article précédent, nous avons essayé de cerner de manière un peu plus détaillée la situation actuelle de l'édition dans le domaine de l'histoire de l'art et ses répercussions sur les bibliothèques, voir Rüdiger Hoyer, « Das kunsthistorische Publikationswesen und die Kunstbibliotheken der Zukunft », dans *Kunstchronik*, 62, 2009, p. 617-624.

30. <http://artdiscovery.net>.

31. Susan Bielstein, « Lettre de l'éditeur : changements de climat dans l'édition d'histoire de l'art », dans *Perspective*, 2, 2015, p. 188-194.