

Copyleft attitude

par Antonio Gallego et Roberto Martinez

Antonio Gallego et Roberto Martinez revendiquent tous deux une autonomie face au système de production marchande de l'art et cherchent à inscrire leur travail dans des espaces autres que ceux proposés par le cadre institutionnel. Les raisons idéologiques de cette mise à distance reposent sur une volonté d'introduire les notions d'échange et de gratuité dans l'art et de mettre à l'œuvre dans la pratique artistique la libre diffusion et la libre reproduction. Ce souci d'autonomie apparaît également au niveau de la sensibilité et de la singularité des deux artistes. Si Antonio Gallego et Roberto Martinez sont liés par leur engagement, tant artistique que politique, la disparité de leur travail est patente. Les réunir dans un entretien résulte du souhait de comprendre leur position commune tout en respectant la dimension personnelle de leur activité.

Antonio Gallego et Roberto Martinez trouvent un de leurs terrains d'entente dans la pensée du *copyleft*, qualifiant une gauche d'auteurs différenciée du copyright. Cette opération intellectuelle fut spécifiée en 1999 par la création, en coordination avec Emmanuelle Gall, François Deck et Antoine Moreau, de deux ateliers *Copyleft attitude* et d'un site **Internet¹** qui s'inspire des travaux de Richard Stallman et de l'observation du fonctionnement des logiciels libres. De manière plus générale, l'accessibilité de l'œuvre, le refus de la paralysie qu'entraînent dans le champ de l'art les droits d'auteur et la labellisation outrancière, l'inscription et l'ouverture de la production dans l'espace public sont autant de caractéristiques d'une attitude, concrétisée depuis plusieurs années dans différentes manifestations. La démarche n'est pas *dés-œuvrée*, même si les moyens mis en place ressortent plus de la réflexion que de la plasticité : *Utopie ou l'auberge espagnole* (1997) au Centre d'art contemporain de Rueil-Malmaison, invitant une cinquantaine d'artistes et penseurs à redéfinir le terme « utopie », et mise en service du site Internet *L'art d'être américain ou le complexe français* (2000) qui présente la réflexion de douze artistes sur la

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR
AGNÈS LONTRADE*

* Enseignante en esthétiques à l'université Paris I.

1.
<http://antomoro.free.fr/c/copylefthtml> ;
<http://antomoro.free.fr/c/copygramme.html> ;
<http://antomoro.free.fr/c/cc/copyrendu.html> ;
<http://artlibreorg>

2. Étymologiquement
« espace autre » (1996).

problématique d'une culture dominante/dominée.

La dimension de l'agir occupe une place importante dans le travail de Gallego et Martinez. Les diverses actions proposées rejoignent l'idée d'un art à la teneur politique et au ferment subversif, agissant à la manière de *Fluxus* directement sur la vie et le monde : mur de solidarité à la galerie du sous-sol en faveur des artistes de Sarajevo (1993), *tract'eurs* (contraction de *tract* et *acteurs*) invitant des artistes à distribuer des tracts dans la rue sur un thème commun (1995-2001), invention du néologisme *allotopie* pour qualifier un espace **alternatif**² et naissance de la revue-affiche *allotopie* (1998) collée sur les murs et panneaux urbains.

Mouvements : *Quelles sont les motivations qui vous ont poussés à mettre en place copyleft attitude puis la licence Art libre ?*

Roberto Martinez : Le concept de *copyleft* vient spécifiquement du monde informatif. Il s'inspire des logiciels libres. L'idée était de considérer l'écriture informatique comme une vraie écriture. Le logiciel libre prend pour base la création et la donation d'un savoir à une communauté. Le créateur de logiciel libre propose et diffuse dans le circuit collectif. Cette notion de don, de gratuité rejoint certaines de nos pratiques, notamment les collages d'affiches dans la rue et la distribution des tracts dans l'espace public. L'invention du collectif *tract'eurs* va dans ce sens. La création de la *licence Art libre* est un outil juridique qui peut permettre aux artistes qui le veulent de définir et protéger leur liberté et leur autonomie.

M : *Copyleft attitude cherche moins à nier la notion de copyright qu'à la modifier. Comment concilier diffusion et gratuité de l'œuvre avec le respect des droits d'auteur ?*

Antonio Gallego : Ce qu'on cherche à préserver c'est l'autonomie de chacun. Chacun est responsable de ses actes. Le droit d'auteur à un moment donné peut paralyser la production. La production de *copyleft* est gratuite. Mais cette gratuité ne doit pas devenir après coup marchandise.

R. M. : Derrière le *copyleft*, il n'y a pas de brevet, car le *copyleft* n'est pas monnayable. Le domaine du *copyleft* est un domaine public. On propose de créer quelque chose que n'importe qui peut s'approprier mais qui doit rester dans le *copyleft*. C'est la seule règle du *copyleft*. Le produit n'est pas breveté et la mise en commun s'effectue jusqu'au bout. Nous cherchons à arrêter le processus de l'appropriation et du brevet.

M : *L'ouvrage préparé par Olivier Blondeau et Florent Latrive, Libres enfants du savoir numérique, Anthologie du « libre », revendique une modification du copyright, en se basant notamment sur l'idée d'une légitimité historique de la reproduction, de l'interprétation, de la reprise et de la transformation de l'œuvre. La citation et la technique du collage pourraient-elles être perçues comme les prémices de la démarche de copyleft attitude ?*

R. M. : En tant qu'artiste toute l'histoire de l'art m'appartient. De même qu'une idée n'est pas protégeable, je peux piller dans l'histoire de l'art. Ça fait partie de mon champ de travail. Mais l'art fonctionne essentiellement sur des droits d'auteur. On abuse du copyright. Nous reprenons à la fois le champ de l'art qui nous appartient et la position d'auteur de chaque artiste, sans que celle-ci devienne une entrave à la libre diffusion. L'histoire de l'art est une histoire entremêlée de *copyleft* et de copyright.

A. G. : Les communautés, coopératives socialistes et autogestionnaires existaient par ailleurs avant *copyleft*. Les informaticiens n'ont fait que reprendre des idées libertaires. Les idées véhiculées par le net sont des idées collectives et communautaires. Le logiciel est axé sur la coopération libre et l'horizontalité de la diffusion et de l'appropriation.

R. M. : Nous voulons être directement les auteurs, les producteurs et les activateurs de notre travail. On continue d'exposer mais il y a des choses qu'on ne peut pas faire dans le monde de l'art, alors on le fait ailleurs. En tant qu'enseignants ce dont on s'aperçoit c'est que les préoccupations des étudiants sont avant tout de s'intégrer dans le milieu de l'art, de connaître ses codes, ses acteurs. Le *Copyleft* ne va pas dans le sens d'une intégration mais dans celui d'une cohérence de concept. C'est la raison pour laquelle, invité pour *Allotopie*, nous avons refusé de participer à ZAC 99, organisé au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Les artistes s'y sont fait dépasser par le musée. Comment être dans le musée tout en étant cohérent avec sa propre démarche ?

M : *Votre travail tend, non pas à s'inscrire proprement hors du champ de l'institution, mais à jouer sur le fil entre institution et espace hors-institutionnel. Le lieu de l'art est-il un espace entre-deux, un intermédiaire ?*

R. M. : C'est sûr qu'on balance de l'un à l'autre. Mais un travail artistique qui a mis des années à prendre sa mesure et à exister peut rentrer dans un cadre et une histoire institutionnelle. Il est logique qu'un travail prenne une lisibilité générale. L'objectif est d'exister partout. Mais il faut montrer qu'on peut aussi être ailleurs. Ce n'est pas l'un contre l'autre. L'artiste doit être sur tous les terrains, y compris celui très codifié du milieu de l'art contemporain. Le problème est qu'on est dans un système où la gratuité est suspecte. Dans une exposition lorsque les choses sont gratuites, les gens se servent peu. D'où l'intérêt des fiches d'Antonio en papier libre *Servez-vous*. La galerie d'art reste par ailleurs, avant tout, un lieu de commerce et peut parfois exposer des œuvres gratuites. Mais une galerie peut-elle se satisfaire dans le système actuel de nos propositions ?

M : *Pourquoi avoir créé le néologisme allotopie pour qualifier votre pratique ?*

R. M. : La création d'*allotopie* résulte d'une idée de praticien. J'ai voulu créer un mot comme œuvre d'art. Ensuite qu'il puisse être un outil utile

En tant qu'artiste toute l'histoire de l'art m'appartient. De même qu'une idée n'est pas protégeable, je peux piller dans l'histoire de l'art.

aux critiques et aux théoriciens et le donner à tout le monde. La définition étymologique est « autre lieu ». Ce mot manquait à notre pratique et nos actions urbaines. Mais nous n'avons pas inventé cette pratique. Beaucoup d'artistes ont pratiqué l'*allotopie*. J'ai hésité avec le terme *néotopie*. Mais *néotopie* désigne un nouveau lieu, il y a dans ce terme l'idée d'une table rase, d'une révolution qui me plaît beaucoup. Mais si le théoricien peut aller jusqu'au bout de ce mot, moi en tant que praticien, je ne peux que m'en approcher, déplacer et décaler des interventions dans un autre milieu que celui de l'art.

M : *Vous sentez-vous une affinité avec l'art conceptuel et notamment Joseph Kosuth pour lequel l'art se présente comme une proposition ou une déclaration sur l'art ?*

A. G. : Je ne me reconnais pas comme artiste conceptuel. Mes collages et mots placardés sur des murs, panneaux et monuments dans la ville ne proposent pas de définition. L'affiche *un collaborateur* renvoie au contexte politique de 1993 où le Front national bat des records de vote. L'affiche *un arbre* est un hommage à Chico Mendes, assassiné par des propriétaires terriens au

Brésil. Ces mots manifestent plus une absence qu'une définition et renvoient toujours à un contexte politique et social. Lorsque j'étais étudiant, mon intérêt se portait plus vers l'actualité de la bande à Baader que vers Kosuth, ou plus vers la Commune de Paris que vers les Impressionnistes. Les nourritures ne viennent pas que du champ de l'art.

Le projet de la tombola organisée pour les artistes et créateurs de Sarajevo était par exemple un projet militant. Nous avons été sensibles à cette guerre, notamment par son rapport avec la guerre d'Espagne, même si la

revendication historique n'est pas similaire. Mais le principe est le même, dans les deux cas, l'Europe a fermé les yeux.

R. M. : Le même mécanisme et la même lâcheté internationale se sont reproduits. Nous avons été irrités par le manque d'engagement de l'art. Il y a eu engagement des cinéastes, du théâtre, seul le milieu de d'art contemporain ne bougeait pas.

M : *La distribution du tract elle-même est importante dans votre démarche. Quel rôle accordez-vous au geste dans votre travail ?*

A. G. : Le geste de donner résulte d'un corps à corps. L'image donnée dans la rue provoque un micro-débat. Ce qui est intéressant, c'est d'aller vers les autres et de se mettre en danger. Nous nous « exposons » dans la rue.

R. M. : La ville est comme une œuvre collective mais l'espace public est interdit aux individus. On n'a pas le droit d'agir dans un espace qui est pourtant censé appartenir à tous. Dans l'espace public, il y a aussi un espace privé que nous affirmons.

*Ce qui est intéressant,
c'est d'aller vers les autres
et de se mettre en danger.
Nous nous « exposons »
dans la rue.*

A. G. : C'est pourquoi je préfère le terme d'espace urbain à espace public. Les affiches des *Demeures premières* interrogent le sens de cette urbanité. La yourte mongole, les cabanes en bois et pierres jouent sur le contraste des architectures urbaines.

M : *Vous avez participé à l'exposition organisée par Anne Moeglin-Delcroix, Critique et utopie, livres d'artistes. Le livre d'artiste est-il un autre espace alternatif dans lequel se mettent en place une pensée et une pratique artistiques ?*

R. M. : Le livre d'artiste est un lieu, un espace d'exposition, au même titre que la galerie, la rue, ou Internet. L'idée d'Anne Moeglin-Delcroix était de montrer un choix de livres d'artistes dits aussi *petits livres*, aux vertus critiques et aux contenus particuliers comme autant de manifestes ou d'utopies concrètes d'artistes. Il s'agit d'une volonté politique et polémique. Avec nos tracts, on retrouve cette même volonté politique. Le tract est un médium qui vient du milieu syndical.

M : *Pensez-vous comme Robert Filliou l'idée d'une pédagogie par l'art ?*

R. M. : Je ne suis pas sûr qu'on aille jusqu'à diluer l'œuvre dans la vie comme le dit Filliou. Mais des choses étranges peuvent interpeller et provoquer un questionnement. J'ai réalisé une vingtaine de jardins (dont un réalisé sur la *piazza* de Beaubourg). Parfois il ne se passe rien, parfois ils sont détruits, comme à Aubervilliers, parfois le jardin est approprié et entretenu pendant un an, comme ce fut le cas à Rennes au bord d'un canal. On ne maîtrise pas forcément l'efficacité et la portée de notre travail, il y a une part d'abandon prévu. L'œuvre a sûrement un degré pédagogique qui fonctionne lorsqu'elle est ainsi proposée à tous dans l'espace public.

A. G. : L'œuvre est réussie si elle a plusieurs degrés de lecture ouverts qui dépassent l'œuvre elle-même. Notre travail est très local. J'aime bien l'idée du « local agissant », du local qui provoque des choses. Il agit et il communique. Engager aujourd'hui l'art dans la vie, c'est ce qui est important. Je rejoins ici Robert Filliou qui disait que l'art devait rendre la vie plus intéressante que l'art. ●