longtemps ajourné des agendas scientifiques et politiques, mais aussi dans le sillage des multiples engagements de Françoise Vergès sur les problématiques (post/dé)coloniales, féministes et raciales dont témoigne notamment sa participation active dans des collectifs tels que *Décoloniser les arts* ou son engagement passé au sein du Comité national pour la mémoire et l'histoire de l'esclavage (Cnmhe) - dès 2004 en tant que membre, puis Présidente de 2008 à 2012. Ceci place Françoise Vergès dans les personnalités positionnées et visibles sur ces sujets. C'est, semble-t-il, cette expérience qui forme le cœur de cet essai à visée programmatique. *Programme de désordre absolu* reprend une citation directe de la définition de la décolonisation telle que formulée par Frantz Fanon (1961), dont la parole fait titre au manuscrit publié par La Fabrique, mais qui est aussi très lisible en filigrane, tout au long du texte. La critique du capitalisme, nommé ici « capitalisme racial », ainsi que de la politique bourgeoise de normalisation du monde, dite « politique de respectabilité », est analysée en miroir de son emprise dans l'espace muséal occidental « universel » que l'autrice veut ici ébranler d'un programme de désordre politique. Bien plus qu'une décolonisation du musée, Françoise Vergès en appelle à l'élaboration, collective, d'un post-musée dont elle souhaite proposer quelques pistes de définition à venir. Celles-ci sont forgées à la lumière de sa propre expérience et de sa lecture critique de certains lieux et expositions choisis à titre d'exemple (Arles, Le Louvre, l'étape parisienne de l'exposition *Le Modèle noir* en 2019, le projet non advenu de La Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise). Prendre position à l'appui de ses expériences – tardives, selon les mots de l'autrice – du musée, en tant que public et actrice semble alors susciter l'affirmation d'une impasse à pouvoir réformer le musée « universel » de l'intérieur. Cet essai offre une première entrée synthétique sous forme de *statement* à consulter pour qui s'intéresse de près, ou de loin, à ce sujet. Toutefois il appelle, plus fortement après lecture, à entrer dans une constellation internationale des ressources, archives, recherches et pratiques – artistiques, activistes et universitaires – existantes et en cours, parfois citées parmi de nombreuses références journalistiques généralistes, qui affaiblissent quelque peu la densité théorique du propos. Lire l'autrice dans un dialogue analytique, contradictoire ou non, plus ouvert à l'historicité et à l'actualité des travaux critiques existants sur ces sujets qui mêlent le musée et la (dé) colonisation culturelle (pour n'en citer que quelques-uns S. Price, A. Piper, R. Araeen, O. Enwezor, B. de l'Estoile, D. Hicks, K. Pomian, E. Zabunyan) aurait peut-être été une piste enrichissante.

Emilie Goudal

Livres collectifs

***Horizontal Art History and Beyond: Revising Peripheral Critical Practices*, London: Routledge, 2023, (Studies in Art Historiography). Sous la dir. de Agata Jakubowska, Magdalena Radomska**

Horizontal Art History and Beyond: Revising Peripheral Critical Practices makes a valuable contribution to current debates on art historical methodology. Its starting point is the concept of "horizontal art history" elaborated by Polish art historian Piotr Piotrowski (1952-2015) as an alternative to the hierarchical power dynamics inherent in centre/periphery-based disciplinary models. While his own research focus was primarily of East-Central Europe, Piotrowski's critical writings have global relevance and reach today. They have inspired the current generation of scholars to continue the work of dismantling and challenging the politics and validity of discursive structures deeply rooted in Cold-War-era binary thinking. This volume presents a remarkable selection of essays by a diverse array of established and emerging scholars who, each in their own way, explore fresh ways to put the ethos of horizontality into practice in their research. They map out new political horizons and ambitions for art history as a discipline. Structurally, the book focuses on questions of democracy and locality, tackling methodological contradictions and challenges head on, as well as remaining open to alternatives to horizontal art history. Topics included by the contributors span: debates around the "critical museum"; parallels between postsocialism and postcoloniality; the idea of the "close other"; exhibition making as horizontal art history; "allegories of orientation"; and computation. The volume provides a rich tool box for anyone wishing to discover new frameworks for rethinking the cultural field. As such, I have no doubt that in addition to becoming a core reader for methodology courses in art history, the volume has considerable interdisciplinary appeal.

Klara Kemp-Welch

***Notions of Temporalities in Artistic Practice*, Berlin: De Gruyter, 2022. Sous la dir. d'Anamarija Batista**

Ce livre collectif, édité par Anamarija Batista et disponible en accès libre sur www.degruyter.com, ambitionne d'aborder les concepts à l'œuvre dans les notions des temporalités, à partir des cas d'études distincts. Les dix contributions sont regroupées dans quatre chapitres dont les intitulés tentent de renseigner leurs directions, sans que les liens avec les textes soient toujours clairs. La majeure partie des contributrices, quand elles s'introduisent, sont des chercheuses situées en Autriche et en Allemagne. L'ouvrage s'ouvre sur le chapitre "Community", avec un essai de Katalin Cseh-Varga revenant sur des regroupements d'artistes (Fluxus, Aktual) et des critiques d'art (Dan Hăulică) actif·ve·s dans l'Europe de l'Est des années 70, en plein cœur de la modernité soviétique. L'essai d'Iris Laner réfléchit en chœur en tant qu'outil dramatique et pédagogique, de composition d'une entité sociale et d'un arc temporel, qui s'étend du présent de la scène à l'utopie projetée. Dans le chapitre "Work Processes", Barbara Reisinger focalise son essai sur la série de dessins *Blind Time* de Robert Morris, et sur l'intéressant jeu de bascule qu'elle opère avec l'autorité de la figure de l'artiste, réifiée et dépossédée de son individualité. Le texte d'Ana Hoffner explore l'anachronisme comme méthode poétique, politique et de perversion, à l'usage de pratiques féministes, antiracistes et antifascistes. La mémoire post-soviétique et la lecture queer de l'histoire et de la sexualité, aussi bien en rupture avec l'hétéronormativité historique qu'avec les concepts foucaldiens, sont discutées à l'aune de sa pratique artistique et de celle d'Anna Daučiková. Le chapitre "Work Processes" s'articule autour des performances d'Antonio G. Lauer, bousculant l'impératif de performativité du sujet masculin, comme expliqué par Ksenija Orelj et Vlasta Delimar. Tandis qu'Ann Cotten parcourt la pratique de Dariia Kuzmych dans un texte qui emprunte une multitude de directions, au détriment de sa compréhension. Le dernier chapitre "The medium" s'ouvre sur un essai d'Anamarija Batista et Waltraud P. Indrist, qui semble s'éloigner du sujet de *Notions of Temporalities in Artistic Practice*. Il étudie des projets architecturaux qui incorporent des flores locales, exportées ou virtuelles, concourant à l'inscription du végétal dans l'espace bourgeois. Sarah Lauß aborde les pratiques de tournage amateur dans un essai qui aurait pu se référer à un corpus spécifique ou à une expérience singulière pour en apprendre davantage sur ce sujet commun. L'essai de Kristina Pia Hofer remet en question les critiques visant l'installation vidéo d'Elizabeth Price, *The Woolworths Choir of 1979*, selon lesquelles elle dépolitiserait l'incendie du magasin Woolworths à Manchester en l'esthétisant. On peut se demander si évoquer un drame dans une œuvre qui a, par ailleurs, remporté le Turner Prize, sans réfléchir la visibilité donnée aux subjectivités subalternes, ne contribue-t-il pas à une violence systémique en tirant profit des minorités dépossédées de leur représentation ? En définitive, les concepts temporels convoqués se limitent à des paramètres quelque peu subsidiaires dans les projets choisis, peinant parfois à toucher à la complexité de l'expérience du temps dans ses multiples dimensions. Le livre collectif aurait gagné en précision en se focalisant sur des œuvres qui en font des composantes centrales, comme c'est par exemple le cas dans *Les heures supplémentaires du retardataire* (2018-21) d'Eva Barto, *Where Did Our love Go* (2019) d'Emilie Pitoiset, ou encore *Real Time Structures* d'Hans Haacke.

Lila Torquéo

***Productive Archiving: Artistic Strategies, Future Memories, and Fluid Identities*, Amsterdam: Valiz, 2023. Sous la dir. d'Ernst van Alphen**

Dans l'art contemporain, où trouve-t-on l'archive ? Sous l'impulsion de Michel Foucault et de Jacques Derrida, la notion d'archive est intimement liée aux questions de représentation et de pouvoir. C'est à peu près à cette époque qu'un domaine artistique émergeait, un champ que Hal Foster a exploré en 2004 dans son essai séminaire intitulé *An Archival Impulse*. Les essais de *Productive Archiving. Artistic Strategies, Future Memories, and Fluid Identities*, édités par Ernst van Alphen, s'inscrivent dans ce même courant de recherche. Considérant l'archive

comme un producteur actif de la réalité sociale et historique, l'anthologie explore les politiques de la visibilité. En filtrant, sélectionnant et évaluant la pertinence, les archives se révèlent être tout sauf neutres ou objectives. Au contraire, elles sont façonnées par des structures responsables de l'exclusion de certains éléments du discours. Les contributions de ce recueil explorent ainsi les possibilités offertes par l'art pour réinscrire des perspectives oubliées ou bien évincées dans le discours. En particulier, elles méditent sur le rôle de l'art en tant que pivot. Comment l'art peut-il transformer la culture visuelle ? Quelles stratégies les artistes ont-ils développé pour faire surgir la visibilité là où règne l'invisible, érigeant des sanctuaires de mémoire sociétale alternative ? Ces questions trouvent des réponses variées à travers des exemples aussi divers que les œuvres de William Kentridge, Michelle Williams Gamaker, Monika Huber, Santu Mofokeng, Merapi Obermayer, Anne Geene, Inge Meijer, Gianfranco Baruchello, Mathieu Pernot et Pablo Lerma. Alors que le volume offre des idées quelque peu prévisibles sur la relation entre l'art et les archives, il élargit néanmoins le sujet en introduisant plusieurs études et analyses approfondies. Ainsi, il sert à la fois de point d'entrée dans le vaste domaine de l'art archivistique et d'extension du champ académique existant depuis deux décennies. Agrémentée de quelques essais d'artistes et richement illustrée, l'anthologie devient également une source d'informations pour des recherches à venir.

Paul Mellenthin

Catalogues monographiques

***A plein volume : Basquiat et la musique (Montréal) ; Basquiat Soundtracks (Paris)*, Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal ; Paris : Gallimard : Cité de la musique - Philharmonie de Paris, 2023 + *Basquiat x Warhol : à quatre mains*, Paris : Gallimard ; Fondation Louis Vuitton, 2023**

Two landmark Jean-Michel Basquiat exhibitions in Paris made visible and legible an essential facet of his work that has remained largely hidden: his obsessive and astounding investigations into intellectual property (IP) law, especially its overlaps with cultural appropriation. The most basic proof can be tabulated numerically. Within the works gathered in *Basquiat x Warhol: à quatre mains* at the Fondation Louis Vuitton and *A plein volume: Basquiat Soundtracks (Paris)* at the Paris Philharmonie, Basquiat inscribed more than sixty trademark™ and registered trademark® symbols and several times as many copyright© symbols. The words and phrases in which he implies some kind of intellectual property range from the banal ("Dogfood™") and the cryptic ("Fuego™" and "Fire™") to the historically laden ("Pree©™®" and "Bopking™"—both references to Jazz legend Charlie Parker) and combustible ("Colonialism™©®" and "Negress™©r.sgs.™ k"). Despite their ubiquity and potency—the hundreds of IP symbols in the two exhibitions comprise but a fraction of the IP symbols scattered throughout Basquiat's *œuvre*—these symbols and IP more broadly have garnered almost no sustained attention from Basquiat critics or scholars, including the otherwise illuminating catalogues that accompany the exhibitions. It is this nexus of art, intellectual property, and cultural appropriation in Basquiat's work that I hope to begin to elucidate in this review.

First, a short primer on IP law. As I argue in my larger projects on *Art™: A History of Modern Art, Authenticity, and Trademarks*, copyrights and trademarks differ fundamentally. For the purposes of this review, we need only note that copyright inheres in expressive works, like paintings or music recordings. Trademarks, by contrast, indicate the source of commercial products. By the 1980s, copyright© symbols were no longer required to secure copyright protection; trademark™ symbols necessitated no government certification; but registered trademark® symbols required official registration with the U.S. Patent and Trademark Office. All three symbols make propriety claims on the images, words, music, logos, names, forms, etc., to which they are affixed.

In terms of trademark law, there is no better foil to Basquiat than Andy Warhol. Around the time he met Basquiat, Warhol successfully registered his own name as a trademark—a first in the history of art. But the only registered trademark® signs in Warhol's work belong to the trademarked logos of actual products, such as the ® symbols that regularly accompany the Arm & Hammer logo in works like *Arm and Hammer II* (1984-85), jointly executed with Basquiat, with which *Basquiat x Warhol: à quatre mains* opens. Warhol's trademark symbols are real and appropriated directly from the products themselves. For Basquiat, by contrast, trademarks and other IP symbols are not operative; rather, they are objects of interrogation. In recent years, the Basquiat estate has trademarked his name, his crown, and other signature motifs, as part of its highly successful branding and merchandizing strategy, evident in every Basquiat exhibition gift shop (including that of the Fondation Louis Vuitton, funded by multi-billion-dollar trademarks like *LV*); but in his lifetime, Basquiat never registered any trademarks or copyrights. Even as Basquiat introduced copyrighted and trademarked subjects into his works—mostly and importantly, through Xerox photocopies—the vast majority of his trademark symbols are affixed to words and phrases that fly in the face of traditional commercial products or branding. His most famous use of the copyright sign—as part of the graffiti tag employed by him and Al Diaz: "samo©"—was legally nonoperative: American law grants no copyright protection for illegal works, including unauthorized street art.

How might we begin to make sense of Basquiat's innumerable, varied, and at times explosive uses of trademarks and other IP symbols? At least one critic surmised that Basquiat's pervasive use of copyright and trademark signs was an effort to protect Black cultural production from rampant appropriation. For good reason, IP signs figure prominently in Basquiat's collaborations with the vastly more established Warhol. Yet Basquiat's obsessive IP symbols tend to amass more forcefully elsewhere, for example, around Charlie Parker and his circle. It is no coincidence that Basquiat's intervention into the Arm & Hammer logo silkscreened by Warhol involved the obliteration of the name, image, and registered trademark sign of the corporation in order to reconfigure it as a commemorative penny, featuring jazz legend Charlie Parker and his saxophone, dated 1955 (the year of Parker's death) and inscribed with the word Liberty©, with the copyright symbol and much else crossed out. Infamously, Parker died destitute in part because he "failed" to secure the copyright to his own music. Throughout his *œuvre*, Basquiat endeavored to secure Parker's intellectual property, retroactively and symbolically, through every available intellectual property sign affixed to a host of names for Parker, his music, and members of his circle, including seemingly endless iterations of "Parker©" "Bop king™", "Pree©™®", "Now's the Time©", and more. These IP symbols do not redress so much as condemn the unbridled appropriation of Parker's art and livelihood and, by extension, that of innumerable other African American artists. Early and publicly, Basquiat confronted the profound, disturbing, and enduring truth of economic and cultural appropriation of Black culture. But he simultaneously endeavored to paint a more complex picture.

In Basquiat's own life and times, the problem was not too little intellectual property protection, but too much: hip-hop music, a form built up on appropriated snippets, was torn down by IP law. Public Enemy's album *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988), with hundreds of appropriated samples, was a highpoint and end to this moment in hip-hop. The 1991 court case *Grand Upright Music, Ltd. v. Warner Bros. Records Inc.* ruled that musical sampling without permission constituted copyright infringement and hip-hop was forced to abandon its collage aesthetic. But not Basquiat. As *Basquiat Soundtracks (Paris)* strikingly demonstrates, Basquiat's fecund inclusion of Xerox photocopies was his visual answer to hip-hop musical sampling. In works like *Toxic* (1984), a monumental portrait of his close friend Torrick Ablack (the post-graffiti painter and DJ known as Toxic), he collaged not a wall of sampled sound so much a wall of Xerox-corporation photocopies, including copyrighted images and trademarked logos (such as Warner Brothers' "W-B" and "Pabst Blue Ribbon™"). As he did with Charlie Parker, Basquiat heroized Toxic as a lion of authentic Black culture under threat. But whereas intellectual property was a hypothetical solution to the problems faced by Charlie Parker ("Bop king™", "Pree©™®"), copyright and intellectual property were the problem for artists like Toxic and Public Enemy. The genius of *Basquiat Soundtracks (Paris)* was to track Basquiat's complex ethical, legal, and formal relationships to appropriation by way of his relationships to music, above all, jazz and hip-hop. And these relationships proved wondrously complex. Basquiat advocated neither for absolute property rights in culture – the downfall of musical sampling in early hip-hop—nor for total rejection of intellectual property rights—the downfall of Charlie Parker. Basquiat's complex negotiation of ex-