ABÉCÉDAIRE ARTS & CRAFTS AUJOURD'HUI

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

i2ADS.
RESEARCH INSTITUTE OF ART, DESIGN AND SOCIETY

Fiche Technique de la publication

Titre
// Abécédaire: Arts & Crafts Aujourd'hui

Coordination
// Domingos Loureiro

Supervision
// Romain Mathieu // Karim Gaddab // Mario Côté // Christinne Major
// Daphné de Hemptinne // Enzo Pezella // Medhi Zouak // Nad'a Kancevova
// Marcel Benčík // Teresa Almeida

Couverture
// Leandro Caram

Édition
// Institute de Recherche en Art, Design et Société / Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto

Conception Graphique
// Leandro Caram

Institutions impliquées
// Laboratoire d'Expérimentations des Modernités de l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne (Coordination), France
// Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles (ArBA), Belgique
// Académie des Beaux-Arts et du Design de Bratislava (VSVU), Slovaquie
// Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto (FBAUP), Portugal
// École des Arts Visuels et Média de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada
// Institut National des Beaux-Arts de Tétouan, Maroc

Cette publication a été développée dans le cadre du Projet Arts & Crafts Aujourd'hui (2021-1-FR01-KA220-HED-000032240), financé par l'Agence Européenne Erasmus+. Elle consiste en une compilation de textes et de documents constituant une base de données pour le développement du projet, et constitue le RÉSULTAT 1 du plan de travail du Projet Arts & Crafts Aujourd'hui.

ISBN : 978-989-9049-79-6

ABÉCÉDAIRE ARTS & CRAFTS AUJOURD'HUI

Eglise de Nossa Senhora da Boavista . Porto

© Teresa Almeida

Dédié à Francisco Laranjo

(1955-2022)

ABÉCÉDAIRE ARTS & CRAFTS AUJOURD'HUI

Introduction

Le Projet Arts & Crafts Aujourd'hui (2021-1-FR01-KA220-HED-000032240) répond à la nécessité de professionnalisation des jeunes artistes et designers, une préoccupation au cœur des Institutions d'Enseignement Supérieur (IES) européennes en art et design. Bien que le secteur créatif génère environ 30 millions d'emplois dans le monde entier et emploie davantage de personnes âgées de 15 à 29 ans que tout autre secteur, les diplômés en arts visuels font face à des difficultés d'intégration professionnelle. De plus, les artistes et les designers manifestent un intérêt pour la réévaluation du savoir-faire local et pour l'établissement d'un dialogue avec divers acteurs, tant du point de vue technique, professionnel que culturel. Cela est accompagné d'un intérêt accru pour les processus de production, la matérialité des œuvres/créations, liée à une connaissance spécifique du travail manuel. Ces orientations peuvent être liées à la recherche de modes de production alternatifs écologiquement responsables dans une ère post-industrielle et sont associées à un désir de repenser la relation avec l'objet à l'ère de l'Anthropocène. Les préoccupations font écho au mouvement Arts and Crafts, un mouvement anglais de la fin du XIXe siècle, caractérisé par la volonté de fusionner l'art avec l'artisanat et pouvant être considéré comme une source de design. Une attitude critique envers les utopies concrètes liées à l'écologie, une relation assumée avec la technique et l'artisanat, cherchant à brouiller les frontières entre l'art, l'art décoratif et le design, sont des questions qui trouvent aujourd'hui un écho particulier dans l'art et le design.

Les approches proposent des solutions pour transformer les usages, les modes de vie et les représentations en réponse à l'urgence écologique. Bien que les IES artistiques aient déjà pris conscience de ces bifurcations, elles doivent encore les traduire dans des programmes d'enseignement/formation préparant les étudiants à ces nouvelles orientations. Ainsi, à travers cette thématique des Arts et Métiers insérée dans le contexte contemporain, notre projet vise à proposer de nouvelles méthodes pédagogiques pour former des artistes et des designers prêts à entrer sur le marché du travail, engagés sur le plan environnemental, ouverts sur le monde et valorisant les cultures locales. Cela sera possible grâce à de nouvelles méthodes pédagogiques permettant l'acquisition de compétences dans divers domaines, intégrant une approche écologique et une capacité de collaboration avec les

Abécédaire

acteurs du monde professionnel. La diversité et la notoriété des partenaires internationaux nous permettent de construire un projet éducatif novateur répondant à ces besoins. Le projet est dirigé par le Laboratoire d'Expérimentations des Modernités de l'Esadse avec ses partenaires internationaux : – Académie royale des Beaux-Arts - ArBA-ESA, Belgique – Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave VŠVU, Bratislava, Slovaquie – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, FBAU.Porto, Portugal – Université du Québec à Montréal - École des arts visuels et médiatiques - UQAM. Montreal, Quebec, Canada. De plus, le projet intègre un grand nombre de partenaires associés : artisans, espaces de production et de diffusion, ainsi que l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan.

Le projet vise à développer de nouvelles méthodologies dans les IES artistiques mettant l'accent sur la matérialité, les procédures et les gestes comme forme d'expérimentation et de recherche, avec une attention particulière aux thèmes de l'écodesign. Ces méthodologies intégreront le développement et l'utilisation d'outils numériques dans la transmission du savoir-faire afin de proposer un équilibre adéquat entre les contacts numériques et physiques entre les parties prenantes. La technologie numérique fait également partie d'une approche collaborative en tant que levier d'échange entre les différents intervenants et pour accompagner la formation en coopération entre artistes, designers et artisans. Les objectifs méthodologiques visent à : – Explorer le rôle particulier de l'artiste en tant qu'acteur du changement, se plaçant au centre des questions sociales, décloisonnant et démocratisant l'art et le design – Rechercher de nouveaux modes de production en répondant aux défis écologiques (gestion des déchets, minimisation des déchets, gestion des ressources, réorganisation de nos modes de production) – Encourager l'innovation et la transformation des perceptions et des usages grâce à la collaboration entre artisans, designers et artistes. Le projet répond ainsi aux deux priorités du Programme Erasmus+. Ses résultats visent à relever les défis de la société en soutenant le développement de programmes innovants axés sur les besoins des étudiants en art et design, formant de véritables acteurs de la transition écologique.

Dans le cadre du projet, nous souhaitons énoncer un ensemble de mots et de concepts liés à la notion d'Abécédaire pour les Arts & Crafts Aujourd'hui, en assumant la complexité des perspectives et des possibilités, dans un spectre impliquant six institutions d'enseignement supérieur et six pays différents. Le Résultat est un document organisé en trois formes différentes : Glossaire, Concepts et Dossier. Ces trois groupes se croisent de manière plus

ou moins systématique, sans toutefois s'y limiter, mais se proposant comme espace de dialogue et d'interpellation, dans le but d'élargir les significations et les solutions.

Dans le contexte de l'équipe du projet, avec six institutions et un vaste territoire d'intervention, avec des enseignants, des artistes, des critiques d'art, des techniciens, des étudiants et des chercheurs, il a été jugé essentiel de reconnaître le potentiel de la pluralité et de la spécialisation de chaque intervention. Ainsi, nous considérons ce Résultat comme un espace de réflexion sur la place des Arts & Crafts aujourd'hui, du point de vue de ceux qui développent pratiques et réflexions à l'heure actuelle. Dans cette diversité de contenus, le lien choisi est celui des mots qui constituent le Glossaire du document, permettant une lecture en mode hyperlien entre les différents textes et les différentes domaines d'activité. Le glossaire définit la désignation d'Abécédaire de cette publication, valorisant la puissance des images et des mots en tant qu'espace de contenu et de forme.

Les différentes données ont été sélectionnées par les groupes de travail des différentes institutions participant au projet, couvrant divers domaines de recherche tels que la céramique, le verre, la peinture, la sculpture, le textile, la critique d'art, la restauration, la conservation, l'enseignement, l'histoire de l'art, la curation, le design, la joaillerie, le multimédia, entre autres.

Les Dossiers ont pour objectif de compléter le dialogue sur les Arts & Crafts aujourd'hui, en compilant différentes productions et matériaux, présentés de manière autonome et auto-explicative.

École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne

Esadse, France

L'École Supérieure d'Art et Design Saint-Étienne (Esadse) a pour vocation de former des artistes, des designers et plus largement des créateurs dans les nombreux champs de ces disciplines. Misant sur la complémentarité des disciplines art et design, l'organisation des études encourage le dialogue et les synergies entre ces deux filières. En 1998, sous l'impulsion des équipes pédagogiques, est créée la Biennale Internationale Design Saint-Étienne et en 2010, Saint-Étienne a été désignée ville créative UNESCO de design. L'option Art de l'école intègre toutes les pratiques et leurs hybridations, elle se singularise néanmoins par une attention au « faire » et un intérêt marqué pour les pratiques picturales dans leurs diversités contemporaines.

Le programme Arts and Crafts aujourd'hui a été initié depuis 2018 et mené par le Laboratoire d'Expérimentations des Modernités (LEM)

Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes

U.Porto, Portugal

Fondée en 1911, U.PORTO est l'une des plus grandes institutions d'enseignement supérieur et de recherche au Portugal avec 31.897 étudiants, dont 20% internationaux, 2.698 enseignants et chercheurs et 1.643 employés administratifs. C';est l'une des universités portugaises les mieux positionnées dans les classements nationaux et internationaux.

La faculté des beaux-arts est une unité organique de l'université de Porto, fondée comme Académie des beaux-arts en 1836, est un centre de création, de communication et de diffusion de la connaissance, de la culture, de la science et de la technologie dans les domaines des beaux-arts et du design. Cette faculté a pour but d'enseigner, d'encourager la recherche scientifique et de développer des services pour la communauté.

La faculté propose des diplômes (Master & Doctorat) en beaux-arts, dessin et design.

Académie royale des Beaux-Arts

ArBA, Belgique

L'Académie royale des Beaux-Arts est une école supérieure des arts (ESA), subventionnée par la Fédération Wallonie Bruxelles. Son projet pédagogique s'inscrit dans celui de la Ville de Bruxelles, son pouvoir organisateur.

Fondée en 1711, l'ArBA-EsA, est aujourd'hui à la jonction d'une histoire riche et d'un projet pédagogique et artistique actuel. Elle hérite d'une tradition qui a vu se stratifier des pratiques artistiques très diversifiées, des modes d'enseignements qui se sont inventés. Le présent la positionne dans le complexe panorama international des enseignements supérieurs, dans une dimension tout autant pédagogique, artistique que professionnelle. Elle est un lieu d'enseignement, de recherche et un grand atelier de création et de production où se forgent des générations d'artistes, de créateur·trice·s, d'auteur·trice·s de projets.

L'école vise au développement singulier des pratiques artistiques et professionnelles de ses étudiant·e·s, en leur apportant un positionnement réflexif et critique dans le domaine des arts. Ces dernières années, de nouveaux cursus et formations ont été créés : Master en Pratiques de l'exposition, en Pratiques éditoriales, en Design Urbain, ainsi que l'Institut des arts et des chorégraphies. Ces nouvelles formations ancrent le désir de l'école d'avancer au sein de son enseignement, en phase avec les pratiques de son temps.

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave

VŠVU, Slovaquie

L’Académie des beaux-arts et du design de Bratislava (VSVU) est l’une des plus grandes et des plus anciennes institutions publiques slovaques et dans l’europe centrale, offrant un enseignement supérieur en art. La mission de l’Académie est d’améliorer l’enseignement dans les programmes d’études accrédités, de renforcer la pensée créative et critique, de soutenir la recherche artistique et scientifique indépendante et la création artistique, ainsi que d’encourager l’esprit créatif de la société humaine adhérant aux valeurs humanistes.

Elle propose l’enseignement aux trois niveaux d’études universitaires (licence, master et doctorat) en Beaux-Arts, Design, Architecture, Restauration et au niveau du doctorat dans le programme d’études Théorie et histoire de l’art et de l’architecture, ainsi que toute une série d’autres activités éducatives de formation continue.

Université du Québec à Montréal

UQÀM, Canada

L’École des arts visuels et médiatiques de l’UQÀM est une institution d’enseignement supérieur dédiée à la formation et à l’exploration des domaines des arts visuels et médiatiques. Elle offre un large éventail de programmes et de cours qui permettent aux étudiants et étudiantes de développer leurs compétences artistiques, de stimuler leur créativité et d’explorer les divers médias utilisés dans le domaine de l’art visuel et médiatique.

L’École propose des programmes de premier cycle et de cycles supérieurs, où les personnes étudiantes se spécialisent dans des domaines tels que la photographie, la peinture, la sculpture, les arts d’impression, l’art numérique, la vidéo, l’animation, et bien d’autres encore.

Les étudiantes et étudiants inscrits dans l’École des arts visuels et médiatiques bénéficient d’un accès à des installations et à des équipements de pointe, tel que des studios de photographie, d’images imprimés, des laboratoires de robotiques et d’informatiques, des salles de montage vidéo, des ateliers d’art et des salles d’exposition. Ces ressources leur permettent d’explorer et de maîtriser différentes techniques et principes artistiques, ainsi que d’expérimenter avec divers médias, dispositifs d’installation ou technologies émergentes.

Les cours sont dispensés par des professeurs expérimentés et des artistes reconnus dans leurs domaines respectifs. Ils fournissent des conseils et des orientations aux étudiants et étudiantes, les motivent à repousser leurs limites créatives, à explorer de nouvelles idées et à développer leur propre style artistique.

En plus des cours académiques, l’École des arts visuels et médiatiques organise des expositions, des conférences, des projets collaboratifs, des ateliers et d’autres événements culturels. Ces activités permettent aux étudiants et étudiantes de présenter leur travail au public, de créer des réseaux professionnels et d’élargir leur compréhension de l’art et des lieux de productions et de diffusion dans un contexte plus large.

En résumé, l’École des arts visuels et médiatiques est un lieu d’apprentissage dynamique et créatif où les étudiants et étudiantes peuvent explorer leur passion pour les arts visuels et médiatiques, acquérir des compétences techniques et conceptuelles, et se préparer à une carrière dans le domaine de l’art ou tout autre domaine connexe.

Institut National des Beaux-arts de Tétouan

INBA, Maroc

L'Institut National des Beaux-arts de Tétouan (INBA, fondée en 1945) est un établissement d'enseignement supérieur dans le domaine des arts plastiques et appliqués et du design sous tutelle du Département de la Culture Marocain.

Intégrée dans la nouvelle réforme universitaire marocaine (Système : Licence, Master, Doctorat), il dispose de trois départements principaux : Arts Plastiques (peinture, dessin, sculpture, art conceptuel, vidéo-art, installations/volume et gravure), Design et Société (graphisme 2D/3D, aménagement d'espaces e territoires, objets et outils), Arts Narratifs Visuels qui aborde la bande dessinée et l'animation jeux vidéo, scénario, illustration.

La formation à l'Institut propose un parcours à travers des cours théoriques, des travaux pratiques, des workshops, ateliers spécialisés, des stages professionnels de perfectionnement et la réalisation de projets personnels et des projets de fin d'études. Les étudiants bénéficient aussi de nombreux séminaires et de visites sur le terrain.

Glossaire

A

A body floating on water
A body of water
Abramtsevo
Absence
Academie
Acte créateur
Activer
Affect
Affects
Agentivité
Agir
Aliénation
Alphabet
Alvar Aalto
Àlvaro Siza
Amadeo Souza-Cardoso
Amour
Ampersand
Andy Warhol
Angentivité
Animal laborans
Animiste
Anthropocène
Anton Cepka
Appropriation
Archéologie
Architecture
Architecture de la terre
Ardoise noir
Ardoises de Valongo
Argiles
Aristocratie
Arrancher
Ars industrialis
Art
Art Abstrait
Art contemporain
Art informel
Art nouveau
Artefacts
Artisan
Artisanat
Artisanat d'art
Artiste
Artistes
Arts and crafts
Arts décoratifs
Arts d'impression
Assemblage
Asymétrie
Atelier
Atelier Pedrêz
Ateliers
Attention
Attitude
Au territoire où j'ai grandi
Autochtone
Autodétermination

B

Bakounine
Baroque
Bauhaus
Belfort Bax
Bell Hooks
BF Glass Studio & Gallery
Bijoux
Boaventura de Sousa Santos
Bodoni
Bois
Bois de pin national
Bordallo Pinheiro
Brique
Burne-Jones

C

Cabrita
Calcaires d'Arrábida
Calcul des conséquences
Calligraphie
Calçada Portuguesa
Camões
Capitalisme
Carrière
Carroll
Carte géologique
Cataclysme
Célestin freinet
CENCAL
Céramique
Charles Robert Ashbee
Châteaux
Chaucer Type
Chevalier
Chevaliers
Chorégraphie
Christianisme

Christoph Thun-Hohenstein
Circularité de la culture
Cláudio Duarte
Coexistence
Cohabitation
Coimbra
Collection
Comment
Commun
Communauté de l'usine
Communautés
Companhia Industrial
Portuguesa da Marinha Grande
Compétences artisanales
Complexes
Composition
Conaissances
Concurrence
Confusion
Connaissance ancestrale
Connaissance tacite
Connaissances
Connecté
Conservation du patrimoine
Conservation et Restauration
de l'École des Arts – Université
Catholique Portugaise
Conservatisme
Consommateur responsable
Consommation
Construction d'un laboratoire
de Pierre
Construction navale en bois
Contact
Contact direct avec des
artistes et des artisans
Corporélité
Corps
Corpus
Corpus du tact
Couleur neutre
Couleurs
Créateur
Crépuscule des pensées
Crise
Crisfrom
Cristiana Alves
Critique
Cruauté
Cueillette
Cuellir
Culture
Culture circulaire
Culture matérielle
Culture Populaire
Curiosité

D

D. João II
Danser
Dante Gabriel Rossetti
De révision technologique
Dé-Faire
Dêambulation
Décadence
Déchet
Décoloniser les savoirs
Découper
Défaire
Définition pluraliste du geste
Dégradation des ressources
Demander l'impossible
Dématérialisation
Démocratie
Dépassement
Déplacement
Déqualification
Des sensations
Design
Design efficace
Designer
Désir
Dessin
Díalectique
Dialogique
Dialogue
Diaspora
Discours artistiques
Disparition
Diversité
Domestication
Domestiqué
Donner
Donner corps à la recherche
Droit de vote des femmes

E

Earthworks
Échange
Écologie mentale
Écologique assumé
Écologiques
Écouter
Écrire
Écriture
Éducation
Edward Aveling
Edward Burne-Jones
Efficacité
Élasticité
Élisée Reclus
Élite
Elizabeth Burden
Émancipation
Éminemment présent
Émotion
Émotions
Engagement
Engagement
Engagement mutuel
Engager
Engendrement
Enquêter
Entropie
Environnement
Équipe
Ersatz
Espace
Espérance
Esperluette
Esprit critique
Esprit humain
Esthétique
Esthétiques
Éthique
Éthiques
Étonnement
Être présent.e.x
Être réaliste
Ex-situ et in situ
Exosomatique
Expérience sensible
Expériences sensibles
Expoitation minière
Extraction minière
Écriture commune
Étonnement

F

Fabrication du verre
Fabriquer
Faire
Faire-savoir
Faits-main
Faulkner
Fausse peinture
Façonner
Femme comme une compagne
Fernando Pessoa
Ferdinand Porsche
Feu
Fictionnel
Finitude
Flèche du temps
Fleur bleue
Flexibité
Folklore
Fonction
Fonctionnalité
Fonctionnel
Fonctions
Fondants
Fondation Serra Henriques
Forgerons
Formation
Forme de vie
Fossiles
Fours
Francisco Adão da Fonseca
Francisco Laranjo
Frank Gehry
Frank Lloyd Wright
Friedrich Engels
Futur

G

Galerie NOVA
Garamond
Garder
Gardiens du savoir
Généalogie
Géodiversité
Géologue
Georges Braque
Gerhard Richter
Geste
Geste d’efficacité
Gestes

Gestes dans nos sociétés actuelles
Gestes plutôt que signes
Gestuaités critiques
Gestualités affectives
Gestualités immersives
Giles Deleuze
Glaner
Golden Type
Grads-pères
Grainer
Gravity
Gravure
Grilles
Günter Bandmann

H

Habilité
Habilite manuelle
Habilité technique
Habiter
Hans Sedlmayr
Hegel
Henry Ford
Henry Giroux
Héritage
Hétérotopie
Héritage vivant
Hierarchy
Hill Green
Hors Pistes
Humilité
Hybridation technique
Hypothèses

I

Identité
Image
Image dialectique
Images corps
Imaginer d’autres possibles
Impremé
Impression
Individu/société
Instrument Interdépendance
International Glass Symposium
Intime
Intimement
Intimeté
Inventer
Inventer des nouvelles armes
Invisibilité de la Pierre
Invisibles

J

Jana Machatová
Jean Prouvé
Jeep
Joana Silva
John Roberts
John Ruskin
Jorge Barradas
Joseph Cornell
Jouer
Jugements
Julian Brown
Júlio Resende

K

Karl Marx
Karol Weisslechner
Katarínska Huta
Kristýna Španihelová
Kropotkine
Kuriozita
Kurt Schwitters

L

La culture
La femme du futur
La grande accélération
La lithographie
La théorie des couleurs
La vie
Laboratoire
Land Art
Le Corbusier
Le jour d’aujourd’hui
Le travail
Lednicke Rovne
Leibnitz
Les objets
Libertaire
Lieu
Lieux
Liquid violence
Lisière
Listére
Lithographie in situ

Littérature
Louis Kahn
Lucia Gamanová
L’Âge de l’ersatz
L’anthropocène
L’assemblage
L’atelier d’un vieux cordonnier
L’effacement de l’histoire
L’efficacité économique
L’erreur
L’être dans le monde
L’expérience comme
L’imaginaire
L’Imprimé
L’objet
L’outil
L’urgence
L’œuvre et l’action

M

Machine
Machines
Madox Brown
Main
Maîtres verriers
Maîtrise
Malka
Manifeste de Vienne
Manipuler
Marbres d’Estremoz
Marcel Duchamp
Marches
Marinha Grande
Mark Dion
Marshall
Martinho Pita
Marx Materialité
Matériaux
Matérialité
Matérialité des engagements
Matière
Matière d’origine minérale
Matiéres
Matrice
Maçons
Mária H. Nepšinská
Medium
Mémoire
Menuiserie
Menuisier
Menuisiers
Mes mains
Métier Métiers
Métissage
Médailles
Mémoire des savoir-faire
Métier
Michael Baxandall
Michal Illovci
Mies van der Rohe
Millieu
Minimal Art
Minorité
Mission
Moacyr Gadotti
Mode
Modelage
Modernisme
Modernité numérique
Morale
Morris
Mosaïque
Moscou
Motricité
Moulage
Mouvant
Mouvement
Mouvement Arts and Crafts
Moyen-Âge
Mur

N

Nature
Nature/culture
Naturer
Nécessite du temps
Nelson Figueiredo
Norberto Gramaccini
Nord du Portugal
Notre univers
Nouveau style international
Nouvelles de Nulle Part
Noveau corps
Novohrad

O

Object technique
Objet Trouvé

Objets créatifs
Objets utilitaires
Observation
Ocre
Off-Portugal
Origami
Origine
Origine scientifique, artistique et artisanale
Ornementale
Outils
Ouverture
Ouvrage

P

Pablo Picasso
Panser
Papier
Paradis
Paradoxes
Parcours d’observation
Partager
Partager
Passé
Passéiste
Patriarchy
Patrik Illo
Paula Rego
Paulo Freire
Paysage sensible
Paysages
Peinture
Pensée
Penser politiquement
Perte du lien avec la Terre
Perte du lien avec le Monde
Perte d’expérience
Peter Machata
Pharmakon
Philip Webb Pierre
Piere
Pierres lithographiques
Pixels
Plasticité
Pléonasme
Pli
Podpol’anie
Poésie
Police
Polisseurs
Politiques
Poltár
Postmoderniste
Potiers
Pourquoi
Pourquoi un concept
Pouvoir d’agir
Pratique de la liberté
Pratique pedagogique
Pratique politique
Praxis
Préparateurs
Présence
Présent
Processus colaboratif
Processus vital
Production
Produire à partir d’élèments déjà disponibles
Programme d’études
Progressiste
Proletariat
Prolétarisation
Puits d’ ardoise

Q

Quoi
Qu’allez-vous faire?

R

Rapport
Rapport GIEC
Rapport tactile de la surface
Rater
Réactionnaire
Rebelle
Recherche
Récolter
Reconsidérer
Reconstitution
Recouvrir
Récupérant
Récupération
Recycler
Red House
Réinventer
Relier
Reliure

Renaissance
Rencontre
Renversement
Renverser
Répéter
Résilience
Résistance
Ressources à portée
Ressources existantes
Ressources locales
Ressources minérales locales
Révéler
Retour
Révolution industrielle
Révolutionnaire
Récolter
Récupérant
Réinventer
Répéter
Réserve
Richesse immatérielle
Risquer
Rita Barata
Robert L. Collison
Robert Rauschenberg
Roman Rona
Rossetti
Ruines industrielles
Rupture
Ruskin
Russe
Rythme

S

Samuel Reis
Savoir des arts
Savoir tacite
Savoir-Faire
Savoir-savoir
Savoir-théorique
Schème de fonctionnement
Sciences exactes
Sculpture
Sculpture sur Métal et sur Bois
Sculpture sur Pierre
Se dire
Sensibilités marginalisées
Sensible
Sensualité
Separate spheres
Sérigraphie
Silence
Silice
Simon Hantaï
Singulières
Slovaquie
Socialisme
Socialistes
Société industrielle
Société victorienne
Soletos
Solidité
Solitude
Soufflé à la main
Source de savoir
Sous-tendu de passés
Souverain bien
Stuc
Studio S+M+L_XL
Succession de gestes
Sulfure de fer
Sylva Petrová
Symbole
S'inquiéter

T

Tapisserie
Tâtonnement
Techné de l'espace
Technicité
Techniques
Techniques de conservation
Techniques traditionnelles
Technologies
Technologies de Céramique
Technologies numériques
Teinturerie
Télévision
Témoignages
Temps
Terre
Terre du verre
Terrils
Territoire
Territoire d'origine
Territoire portugais
Textile
Témoignage authentique

Abécédaire

The Red House
Théatre
Théorie des bifurcations
Thomas More
Tissage
Tonalité affective
Touchant-touché
Toucher
Tradition rousseauiste
Trangression
Transcodage
Transduction
Transférer
Transfert
Transformation
Transformer
Transindividuation
Transmissions
Travail
Travail d'equipe
Trevor Baylis
Troy
Tulipe et saule textile
Type
Typographie

U

Un geste
Un laboratoire de l'image
sur le territoire
Un outil
Un processus révolutionnaire
Un usage
Une antithèse
Une brèche
Une couleur
Une décharge
Une hypothèse
Une manière de faire
Une potion
Une solution
Une synthèse
Une technique
Usage
Utilisant
Utmost perfection
Utopie

V

Valeur proximale
Variation
Varietés de calcaire
Veines de quartz
Verre
Verre du four
Verre soufflé
Verreries
Victoire du processus
Vie Tissée
Vieira da Silva
Violence
Vitrail
Vocabulaire
Volkswagen

W

Walter Crane Webb
William Morris Woman's
Question

Y

Yakisugi

Z

Zones d'Apprentissage
Zones fonctionnellement
différentes

Indice

Compétences 29
Hétéronomie 31
Valeurs 34
Mythe(s) 36
& 38
Aristocratie 41
Brique 46
Temps 50
Émotion 54
Expérience Sensible 57
Geste 59
Intimité 63
Objects 68
Bol 70
Boucles 72
Calebasse 74
Couverture 76
Cuillere 79
Statuette 81
Opportunisme 84
Opportuniste 85
Abramtsevo 86
Pli 89
Architecture 90
Ars 92
Aujourd’hui 97
Bifurcations 99
Design 102
Fabriquer 104
Femme 109
Fleur 112
News from... 114
Object 118
Rouge 121
Corps 125
Rythme 130
Technique 132
Gestes 137
Réserve 142
Culture Circulaire comme écosystème 150
L’Art et l’Artisanat de l’Immatérialité du Verre 160
Dialogues autour du Verre Soufflé
En essayant le Présent 171
En terre 178
Les arts et métiers dans l’académie aujourd’hui: 181
Quelques observations dans le domaine de la céramique
Pierre lithographique indigène: 184
la pierre in situ et ex-situ
L’evolution du Zellige de l’architecture à l’art contemporain: 200
Antoni Gaudí, Michel Pinseu et Amine Asselman
La Vie Sociale des Choses et la Collection 216
Collection de “curiosités” (et bijoux d’art) 220

Abécédaire

Mémoire (de verre) 238
Craft (aujourd’hui) 244
Materialité 256
Malka 266
Chemin de verre 272
P - Paradoxes (du Design) 285
P - Paradoxes (du Design) 293
Abécédaire Commun 305
Matérialité 314
Pratique de la Malfaçon: Disposition, Attitude et Matérialité
Matérialité 317
Matérialité 319
Faire une Diférence : La Pratique de la Peinture
Matérialité 322
La Matérialité L’imprimé
Matérialité 326
Engagement 327
Engagement 332
Engager, Récolter / Relier / Têtes / Mortes / Risquer
Engagement 335
Cohabitation/Coexistence 338
Cohabitation/Coexistence 340
Commun / Coexistir / Vie Tissée / Écouter / Risquer / Réinventer
Cohabitation/Coexistence 344
Carnet de Notes
Cohabitation/Coexistence 345
Zones d’apprentissage 348
Définitions
Zones d’apprentissage 349
Les Tables Renversées
Zones d’apprentissage 352
Geste / Métier / Silence / Technique / Ouvrage / Transformer / Transformation
Zones d’apprentissage 355
La Transmission des Savoir-Faire en Arts D’impression: Ébauche D’une Éthique de la Création et de L’Enseignement
Zones d’apprentissage 361
Les Éléments de la Peinture et du Dessin et ce qui L’entoure
Gestes 364
Analogie de la Feuille de Papier Chiffonnée : Une Tentative de Penser Ma Pratique Sculpturale
Gestes 366
Gestes 369
Découper
Gestes 372
Recouvrir
Gestes 374
Gestes 377
Hors-Pistes 379
Dépassement / Déambulation / Déplacement / Marches / Lisière
Hors-Pistes 383
Générer des Savoir-Faire Pour Aller Hors-Piste

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Compétences

Romain Mathieu
Essai

Romain Mathieu
Verre
Céramique
Textile
Bois
Matériaux
Savoir-faire
Artisanat d’art
Transmission
Formation

Le terme de « compétence » désigne une capacité, une connaissance approfondie et reconnue au sein de la société. Cette reconnaissance peut procéder de différentes instances ou par simple réputation.

Le renouveau de la convocation de l’artisanat dans la création contemporaine s’accompagne de la mise en valeur de savoirfaire spécifique. Qu’il s’agisse du **verre**, de la **céramique**, du **textile**, du travail du **bois** et de bien d’autres **matériaux**, la dimension artisanale se révèle par le savoir-faire manuel qu’elle sollicite. Ce **savoir-faire** peut-être issu de l’**artisanat d’art**, acquis dans les lieux les plus prestigieux, ou de la culture *maker*. Dans tous les cas, il relève de compétences spécifiques qui interviennent dans la réalisation de l’oeuvre. Il peut, en outre, être possédé par l’artiste, et tendre à se confondre avec le processus de création, ou relever d’une collaboration avec un artisan dont les compétences propres sont convoquées par l’artiste. Ces compétences, indissociables de la notion d’artisanat, relèvent en outre d’une **transmission** qui, par leur dimension manuelle, s’acquièrent

dans un temps plus ou moins long de **formation**.

Jusqu'au XIXe siècle, l'artiste se forme dans l'atelier d'un « maître » où il va précisément se doter des compétences qui relèvent de la dimension artisanale de son art. Dans la formation de l'artiste, ce croisement avec l'artisanat perdure néanmoins au cours du XXe siècle. Jusque dans les années soixante, les écoles des Beaux-Arts accueillaient les artisans qui se formaient au dessin. Les écoles d'art étaient donc le lieu d'une acquisition de compétences qui étaient en outre partagées par l'artiste et l'artisan. La fin de ce croisement est précipité par l'aboutissement d'un processus de **déqualification** du geste artistique associée à une dématérialisation des oeuvres d'art. Rosalind Krauss utilise le terme de déqualification (*deskilling*) en le rapportant à la fois aux évolutions des avant-gardes, de Marcel Duchamp à l'art conceptuel, et à l'ère postindustrielle contemporaine qui voit une « déqualification » de grands secteurs de travailleurs, une baisse du niveau de vie et un chômage de masse accompagnant un consumérisme « auto expressif ». « L'art conceptuel naquit de cette conscience que l'artiste était devenu le planificateur ou le concepteur plutôt que l'artisan » écrit Rosalind Krauss1. Elle précise en outre qu'elle emprunte ce terme à Ian Burn qui fut membre d'*Art Language* et qui développe, après sa participation à un groupe, une critique de l'art conceptuel comme imitation des administrateurs, des managers et finalement des zones tampons de l'**aliénation**. On peut voir dans cette critique politique, un prolongement de la réflexion de **William Morris** sur la **société industrielle** et sa valorisation, a contrario, de l'artisanat. La présence du geste, l'intelligence de la main dans la création contemporaine ne signifient pas pour autant une restauration du **savoir-faire** comme définition de l'acte créateur mais un dialogue avec un **matériaux** dont l'artiste ne peut s'extraire intégralement.

Déqualification
Aliénation
William Morris
Société industrielle
Savoir-faire
Matériaux

La convocation de l'artisanat dans l'art actuel pourrait ainsi apparaître comme un processus de requalification, mobilisant un ensemble de compétences repérables et spécifiques, participant d'autres modes de valorisation de l'oeuvre.

[1] Krauss R. (1997). « La mort des compétences ». Bertrand-Dorléac L. Gervereau L. Guilbaut S. (dir.) *Où va l'histoire de l'art contemporain.* L'Image. p.245

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Hétéronomie

Romain Mathieu

Essai

Si l'autonomie désigne la faculté d'agir de manière indépendante, l'hétéronomie caractérise une volonté qui puise hors d'elle-même les principe de son action (Dictionnaire Le Robert).

Le mouvement historique des Arts and Crafts, à travers l'union de l'artiste et de l'artisan, se matérialise dans des **communautés** de travail, il se concrétise dans des projets collectifs tel la *Red House* et donne une place prépondérante aux **arts décoratifs.** L'association de l'art et de l'artisanat s'oppose à l'instauration d'un champ particulier et séparé de l'activité artistique. Autant de traits qui prennent à rebours le processus d'autonomisation des Beaux-Arts initié depuis la Renaissance et qui va être fortement amplifié au cours de la modernité. L'autonomie radicale qu'affiche les oeuvres comme le *Carré noir sur fond blanc* de Malevich se trouve redoublée par une lecture critique, le modernisme de Clement Greenberg, qui fait de l'autonomie de chaque médium évoluant vers sa propre pureté le principe à l'oeuvre dans l'histoire de l'art moderne. A l'inverse, Arts and Crafts affirme une inscription de l'artiste dans un ensemble de relations sociales, techniques, culturelles, géographiques et dans une certaine mesure **écologiques** avec une

Communautés
Arts décoratifs
Écologiques

William Morris
John Ruskin
Faits-main

attention, notamment chez **William Morris**, pour les liens entre les réalisations humaines et la nature. Pour **John Ruskin**, les objets **faits-main** jouent précisément le rôle de faire entrer en contact les individus les uns avec les autres.

Les collaborations contemporaines d'artistes avec des artisans vont précisément mettre en exergue ces liens. L'artisanat est indissociable des notions de **transmissions** des **savoir-faire** et des **communautés** qui peuvent en découler, par exemple, en France, à travers le compagnonnage. A la démarche singulière de l'artiste s'associe des **gestes**, des **matières**, des **connaissances** traversés par des registres multiples, culturels, historiques, de genre et de classe. Les femmes artistes qui ont utilisées le **textile** depuis les années soixante-dix, telle Ghada Amer, ont ainsi pleinement intégrée l'histoire culturelle, sociale et féminine de ce médium à leur démarche. La relation avec **l'atelier** comme un lieu spécifique rattaché à un savoir et à une production est souvent l'expression de cette articulation. La création de *Grantchester Pottery* en Angleterre, inspiré de *Omega Worshop* repose d'abord sur cette idée de l'atelier de production dans lequel les artistes sont invités à venir travailler. Le **verre** en particulier, par les moyens techniques qu'il requiert, s'associe à cette idée de l'atelier mais aussi à une géographie particulière de savoir-faire et de traditions. On pourrait extrapoler également ces liens à la relation au vivant qui s'intègrent dans des démarches artistiques contemporaines et où les processus propres à la nature vont entrer dans la constitution de l'oeuvre [2].

Transmissions
Savoir-faire
Communautés
Matiéres
Connaissances
Textile
Atelier
Verre

L'artisanat et le décoratif sont précisément convoqués aujourd'hui parce qu'ils permettent d'indexer l'oeuvre à ces relations concrètes avec le monde qui entoure l'artiste. Amy Goldin formule déjà cette recherche à propos du mouvement *Pattern and Decoration*:

> « La décoration implique le réalisateur dans une relation avec le monde autour de lui qui est beaucoup plus intime et concrète que le monde spécialisé et aliéné de l'art professionnel. La décoration ne vous jette pas dans les périples de l'égo artistique ou dans les pensées scientifiques et abstraites. Plutôt que de vous voir comme un législateur ignoré du monde, vous êtes face aux besoins de votre propre environnement, aux actions

[2] On pourra se reporter à l'article : Prunet C. (2022) « Médium – Milieu, articulations entre la technique et le vivant », *Après l'école – 2e édition de la Biennale Art press des jeunes artistes*, Artpress

> de votre propre vie et aux sentiments des gens autour de vous. Votre travail est de clarifier et d'intensifier l'impact des objets et des situations qui existent déjà, qui ont déjà une signification. »
> (Amy Goldin, 2008)[3]

[3] Archive Amy Goldin, Archive of American Art, Smithsonian Institution, circa 1976. In Swartz A. (2008) *Pattern and Decoration – An ideal vision, 1975-1985*. Hudson River Museum

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Valeurs

Romain Mathieu

Essai

Jugements
Esthétiques
Éthiques
Politiques

Aborder la notion de « valeurs » par rapport à Arts and Crafts signifie questionner les critères de **jugements** portés à une oeuvre, qu'ils soient **esthétiques**, **éthiques**, **politiques** ou simplement financiers, critère qui est devenu largement dominant, au point de subsumer sous lui les précédents. William Morris dans ses écrits interroge pleinement l'articulation de ses différentes valeurs en reliant la beauté à une dimension éthique – la recherche du bonheur individuel – et politique, faisant de l'association de l'art et de l'artisanat un élément déterminant d'une alternative à la société industrielle et capitaliste.

La figure de l'artisan participe d'oppositions symboliques et axiologiques qui traversent notre société. L'artisanat ne se résume pas à la présence matériel d'un objet mais polarise également différentes connotations liées à un faisceau d'appréciations contradictoires. Julia Bryan-Wilson à la question « What is contemporary craft ? » répond par une succession de propositions en opposition termes à termes. Par exemple, l'artisanat serait-il contemporain parce qu'il est reconnu par les galeries et les musées et se confond avec les circuits de l'art ou bien

parce qu'il présente un sytème localisé et écologique en opposition avec les échanges commerciaux de la mondialisation ? De même, l'artisanat devrait-il être considéré comme contemporain parce qu'il offre une alternative matérielle au numérique ou au contraire parce qu'il a intégré le numérique ? La conclusion qui s'impose est qu' « il n'existe pas quelque chose qui serait 'le contemporain' et qu'il n'y pas pas quelque chose comme 'l'artisanat'. Avec tous ces différents registres de significations à travers l'histoire, les classes, les genres, les institutions, l'artisanat comprend toutes ces choses, certaines d'entre elles et aucune d'elles à la fois »[4]. Les démarches artistiques qui convoquent l'artisanat opèrent également sur ces différents registres et en modifient les significations. Elles opèrent par connotations ou déplacements, par exemple de la sphère domestique à la peinture chez les artistes de *Pattern and Decoration*. Elles peuvent aussi procéder à des modifications ou renversements, par exemple de la pratique féminine du textile à une pratique féministe. Les céramiques que réalise Picasso au lendemain de la guerre à Vallauris participe d'une volonté de l'artiste de réinscrire son art dans une dimension davantage populaire alors que sa reconnaissance s'accompagne d'une envolée des prix de ses peintures. Les premières céramiques de Picasso seront d'ailleurs exposées à Paris à la galerie du Parti Communiste.

Dans ces différentes actions, les mécanismes de production de valeurs se trouvent non seulement interrogés mais aussi modifiés ou réorientés. Si chaque démarche artistique contemporaine associée à une dimension artisanale opère sur différents registres de valeurs de manière spécifique, on pourrait néanmoins les rassembler dans une commune recherche de « distinction ». Le signifiant artisanal distingue l'oeuvre de la dissolution de l'art dans le flux qui va de la production industrielle à la consommation, il tente de circonvenir le principe de circulation qui a travers la valeur d'échange est un principe essentiel de l'économie capitaliste. C'est à partir de cette distinction que l'oeuvre tisse ses liens propres avec des histoires, des lieux, des cultures, des savoirfaire qui sont autant de choix axiologiques.

[4] Bryan Wilson J. (mars 2013) « Eleven (contradictory) propositions in response to the question : what is contemporary craft », *Journal of Modern Craft*, vol.6, n°1

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Mythe(s)

Romain Mathieu

Essai

William Morris

Dans la création contemporaine, un nombre importantd'oeuvres qui sollicitent une dimension artisanale activent simultanément des formes de mythologies. Si Arts and Crafts semble renvoyer d'abord à un processus matériel de réalisation des oeuvres, cette articulation est déjà présente chez **William Morris** qui traduisit la mythologie islandaise.

Ainsi, l'artisanat qui instaure un temps long, des savoir-faire inscrits dans une tradition parfois très ancienne s'accompagne de l'instauration d'un horizon mythologique. Mais un déplacement peut aussi se faire dans un sens inverse, l'utilisation de **matériaux** qui appartiennent à l'environnement de l'homme de manière ancestrale – la **laine**, la **céramique** par exemple – pour des usages pleinement fonctionnels va basculer dans des formes évoquant un monde plus mystérieux voir fantastique. Caroline Achaintre explique ainsi que son choix de la laine tuftée puis de la céramique relevaient d'abord de la volonté d'utiliser des **matériaux** domestiques mais qui introduisent des connexions avec d'autres dimensions. Simultanément, elle s'est

Matériaux
Laine
Céramique
Animiste

« intéressée aux expressionnistes, aux surréalistes, à André Breton et à Picasso. J'ai commencé à regarder leurs énormes collections de masques africains. C'était une autre époque. Pour ce qui est de l'art préhistorique, c'est un dialogue très direct avec une certaine simplicité. C'est une ouverture aux choses de ce monde et d'un autre monde, la combinaison des deux, associée à l'idée **animiste** que les objets et les sujets peuvent être liés ». Il en résulte que le « dialogue entre les **matériaux** et moi-même est identique à celui d'il y a des siècles. Je n'essaie pas de copier : ma connexion avec ces pièces provient de la visibilité des **matériaux**, de l'immédiateté de l'apparence » [5] . Cette permanence peut donc s'accompagner d'une forme de primitivisme et une relation d'ordre mythologique vient s'inscrire dans la matérialité même.

Main
L'imaginaire

A leur manière, les oeuvres qui opère ce passage proclament une union du matériel et du symbolique, de la **main** et de **l'imaginaire**. Cette présence du mythe associée à ce type de formes pourrait être perçu comme une forme de résistance à la rationalisation d'un monde qui n'est plus seulement industriel mais numérique. Jean-Luc Nancy oppose une volonté de mythe par domination et « le mythe non voulu (qui) est le mythe qui appartient, sans auteur repérable, à la formation d'une histoire » [6] . Les différents registres anthropologiques associés à l'artisanat sont en effet « sans auteur » et ils traversent ces oeuvres dans une épaisseur historique. En travaillant les hiérarchies de genre et de culture, en inversant le centre et les périphéries, la dimension mythologique de ces oeuvre correspond à des fragments d'histoires en formation.

[5] Achaintre C. Mathieu R. (décembre 2022) « Matérialités ». *Art press*, n°505. p.76-81
[6] Nancy JL. (juin 2007) entretien avec François-Pierre Jean, *De(s)générations*. n°3. p.40

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

&

Karim Ghaddab

Essai

Esperluette
Typographie

Esperluette, également écrit “esperluète”, “éperluette”, voire “perluète”, est un nom féminin ayant la signification de la conjonction “et”. C’est un caractère essentiellement hybride : ni tout à fait une lettre, ni un chiffre, ni un signe de ponctuation, ni une notation algébrique, mais la contraction d’un mot, comme un raccourci graphique. En **typographie**, le logogramme est établi par ligature des lettres *e* et *t*. Le caractère serait apparu en 63 avant J-C, dans les “notes tironiennes”, une méthode d’écriture sténographique latine, composée de 1100 signes. Ce système de notation est dû à Tiron, de son nom complet Marcus Tullius Tiro (né vers 103 av. J.- C., mort en 4 av. J.-C.), dans le but de faciliter la transcription rapide des discours de Cicéron, dont Tiron fut le secrétaire. Il demeura en usage jusqu’au XVII^e siècle, sans connaître de modification notable. La naissance de l’esperluette répond donc à un impératif de concision, d’efficacité, de rapidité et à l’articulation de l’oral et de l’écrit.

À la Renaissance, l’esperluette fut largement diffusée par Claude Garamont (né en 1499, mort en 1561), célèbre créateur et fondeur

Garamond
Bodoni

Alphabet
Ampersand

de caractères typographiques, notamment au service de François I^er, auteur des premières fontes commercialisées et auquel on doit les différentes polices dites **Garamond**, encore très utilisées de nos jours. Au XIX^e siècle, l’esperluette apparaît après la lettre U dans la planche 89 des “majuscules latines” du *Manuale tipografico*, vol. 1, de Giambattista **Bodoni** (né en 1740, mort en 1813), publié à titre posthume en 1818. L’usage et le sens de l’esperluette se sont ainsi répandus dans un grand nombre de langues utilisant les caractères latins, notamment l’anglais, le français, l’italien, le portugais, l’allemand, le danois, le norvégien…

L’étymologie du mot est discutée et plus obscure que son usage. Elle pourrait remonter à un phrasé mnémotechnique ânonné par les écoliers du XIX^e siècle, pour réciter l’**alphabet**. L’esperluette était alors inscrite en fin d’alphabet, comme une **lettre** supplémentaire, après le *Z*. Comme les élèves d’aujourd’hui terminent fréquemment la récitation de l’alphabet en introduisant un “et” entre le Y et le Z, ceux d’alors faisaient de même en disant : « Z et & ». Or, conformément à son origine historique, & se prononçait en latin (il faut aussi rappeler que l’apprentissage de la lecture se faisait essentiellement en latin jusqu’à la fin du XVIII^e siècle) : « *et, per se, et* » (« et, en soi, “et” »), ce qui aurait donné, par déformation phonétique et francisation, « *et per lui, et* », puis « *esperluette* ». Le processus est analogue en anglais, où l’esperluette se dit **ampersand**, à partir de « *and, per se, and* ».

L’intégration à l’alphabet témoigne de ce que cette forme particulière du “et” fut longtemps d’un usage courant, avant d’être peu à peu réservée aux noms d’entreprises, pour renforcer visuellement les liens unissant plusieurs associés. Comme l’observent Éric Dussert et Christian Laucou, « elle ne fut plus guère employée par la suite que dans les noms de société, d’où son surnom de “et commercial”»[7]. Ce fut notamment le cas pour la compagnie fondée en 1861 par William Morris, la Morris, Marshall, Faulkner & Co, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals (avec Peter Paul **Marshall**, Charles Joseph **Faulkner**, Ford **Madox Brown**, Edward **Burne-Jones**, Dante Gabriel **Rossetti** et Philip **Webb**) qui deviendra en 1875 la Morris & Co. Plus qu’une association, comme le simple “et”, l’esperluette souligne la profondeur et la solidité du lien, sa dimension quasi ontologique, propre à donner naissance à une entité nouvelle, autonome, singulière et durable. Ces caractéristiques correspondent à

[7] Dussert, É. & Laucou C. (2019), *Du corps à l’ouvrage*, coll. Les mots du livre, La Table ronde, p. 79.

Marshall
Faulkner
Madox Brown
Burne-Jones
Rossetti
Webb

la notion juridique de “personne morale” qui, bien au-delà des aspects marchands de l’entreprise, entend définir une véritable identité, irréductible aux personnes physiques qui la composent. Ainsi, l’association des mots “arts & crafts” constitue-t-elle un programme esthétique, philosophique et politique pour lequel art et artisanat ne sont pas seulement associés, mais fusionnent en un organisme singulier. Les entrelacs de l’esperluette forment des liens productifs et en principe indénouables.

La forme de l’esperluette est fluctuante, assez libre, proche de la calligraphie. Pour les concepteurs de polices de caractères – comme William Morris, avec ses différentes créations dans ce domaine (**Golden Type**, **Troy Type**, **Chaucer Type**) – elle est souvent l’occasion d’un jeu graphique qui peut s’apparenter à une signature, virevoltante et enlevée. De la **calligraphie**, elle tient sa capacité acrobatique à osciller entre la convention abstraite et la suggestion des lignes ondoyantes de quelque animalcule fabuleux. Certains, comme Simon Garfield, voient même dans ce logotype la synthèse de l’esprit de tout un alphabet : « L’essentiel de ce qu’il faut savoir sur l’histoire et la beauté d’une **police** de caractères se trouve dans son esperluette. Bien conçu, un & est moins un caractère qu’une créature, un animal des profondeurs»[8].

Golden Type
Troy Type
Chaucer Type
Calligraphie
Police

[8] Garfield S. (2012), Just my Type. A Book about Fonts, 2010, Sales caractères. Petite histoire de la typographie, trad. Laurent Bury, Seuil, p. 89. C’est nous qui soulignons.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Aristocratie

Karim Ghaddab

Essai

Arts & Crafts nourrit un rapport paradoxal et complexe à la notion d’**aristocratie**. Pour une part, les auteurs et artistes du mouvement fondent tout leur travail sur la recherche de l’excellence dans tous les métiers de la création qu’ils abordent (peinture, architecture, design, textile, vitrail, papier peint, etc.). À la racine même du programme *Arts & Crafts* se trouve d’abord la conviction que les marchandises standardisées produites par la révolution industrielle se caractérisent par la laideur (point de vue esthétique), la mauvaise qualité (point de vue technique), le simulacre (point de vue ontologique) et la déqualification des ouvriers (point de vue social). À ces caractéristiques de ***L’Âge de l’ersatz*** (**Morris** W., 1894), sont opposées la beauté, la pérennité, l’originalité des meilleures créations de l’artisanat traditionnel. Depuis la **Renaissance**, et plus encore depuis la division du travail et l’automatisation, la civilisation est entrée

Aristocratie
L’Âge de l’ersatz
Morris
Renaissance
Décadence

en **décadence** et la beauté est moribonde. « Voilà en bref notre position d'artistes : nous sommes les derniers représentants de l'artisanat auquel la production marchande a porté un coup fatal»[9]. Il s'agit donc de *restaurer* l'excellence et l'exigence des métiers d'art, sur le modèle des corporations médiévales, de la maîtrise et du compagnonnage.

John Ruskin
Morale

Pour **John Ruskin**, l'art est synonyme de noblesse : « Le grand art, c'est l'archétype de la vie noble et vigoureuse. [...] L'être noble, regardant le monde droit dans les yeux, et le comprenant en profondeur, lui fait face avec son intelligence et sa force, sans inquiétude et sans précipitation ». [10] Il n'emploie pas ce mot seulement comme un vague terme laudatif, mais bien au sens d'une distinction basée sur une supériorité morale. Pour Ruskin, la critique d'art est d'ailleurs inféodée à la **morale** : pas de grande œuvre qui n'ait été accomplie dans la joie et qui ne participe à l'élévation spirituelle de son public.

L'imaginaire d'*Arts & Crafts* est par conséquent peuplé de figures chevaleresques flamboyantes qui incarnent les idéaux les plus élevés, tant sur le plan moral qu'esthétique. Il y a donc bien là une césure entre une caste raffinée, instruite, sensible, altruiste et courageuse et la plèbe rongée par ses intérêts mesquins. Selon Morris, les individus qui composent cette masse, « quelle que soit leur situation pécuniaire, tous sont des plébéiens et se distinguent réellement, et non par convention, de la classe des gentilshommes. Leur éducation, leurs loisirs, leur raffinement, leur religion, sont mesurés à une autre aune que celle du gentilhomme; pire, ils parlent même une autre langue que lui ! Ils forment, à tous égards – réellement et non conventionnellement, je le répète –, une classe inférieure, au point qu'un travailleur n'est pas une fréquentation convenable pour un homme du monde, pas plus qu'un homme du monde pour un travailleur » (William Morris, « Des origines des arts décoratifs » (1886), *La Civilisation et le travail*, trad. Dominique Bellec, Neuvy-en-Champagne, Éditions le passager clandestin, p. 87).

Élite

Cette foule grouillante, majoritaire, à l'image du règne numérique de la marchandise par laquelle et pour laquelle elle vit, s'oppose en tous points à l'**élite**, la lestant comme un poids mort.

Comment concilier de telles conceptions, franchement conservatrices, avec les aspirations socialistes d'*Arts & Crafts* (à une époque où le "**socialisme**" était porté par des penseurs tels que **Marx**,

[9] Morris W. (2011), « L'art et l'artisanat d'aujourd'hui » (1889), *L'Art et l'artisanat*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Payot & Rivages, p. 46.
[10] Ruskin J. (2011), « L'influence destructrice de l'art conventionnel sur les nations »(1858), *Les Deux chemins*, Les presses du réel, p. 41.

Socialisme
Marx
Bakounine
Kropotkine
Élisée Reclus
Démocratie
Émancipation

Bakounine, **Kropotkine**, **Élisée Reclus**, etc. et n'était pas le ventre mou de la **démocratie** de marché qu'il est devenu aujourd'hui) ? L'idéal d'**émancipation** et de réalisation de soi du mouvement s'oppose d'abord à une ségrégation autre, fallacieuse, qui marque son emprise sur tous les instants et tous les aspects de la vie actuelle : la classification économique. C'est l'unidimensionnalité du capital qui interdit toutes les autres distinctions, plus subtiles, plus profondes, plus essentielles.

> « Aujourd'hui, écrit Morris, le système hiérarchique a cédé la place à une société fondée sur ce qu'on appelle (improprement, à mon avis) le système de contrat librement consenti. [...] Les distinctions de classe se sont désormais fondues en une distinction unique, celle entre riches et pauvres »
> (Morris W. (2013), « Des origines des arts décoratifs » (1886), *La Civilisation et le travail*, trad. Dominique Bellec, Neuvy-en-Champagne, Éditions le passager clandestin, p. 86).

Il explique :

> « Cette division des classes au XIXe siècle, contrairement à celle du XIVe siècle, est le résultat du développement progressif d'un système commercial aujourd'hui achevé ou en passe de l'être : le système de la concurrence illimitée, qui a remplacé l'ordre médiéval où la vie était régulée par une conception des devoirs entre les hommes et envers les puissances invisibles »
> (Morris W. (2013), « Des origines des arts décoratifs » (1886), *La Civilisation et le travail*, trad. Dominique Bellec, Neuvy-en-Champagne, Éditions le passager clandestin, p. 87).

Les seuls devoirs de l'homme moderne semblent être désormais la **concurrence** universelle et le sacrifice propitiatoire de sa propre vie sur l'autel de cette nouvelle puissance invisible qu'est la rentabilité financière.

Concurrence

Par ailleurs, dès sa première conférence, donnée le 12 avril 1877 à Londres, Morris se montre tout à fait clair sur ses conceptions démocratiques et égalitaires : « Je ne veux pas d'un art pour une **minorité**, pas plus que d'une instruction pour une minorité ou de la

Minorité

liberté pour une minorité»[11]. Au terme de son programme politique, Morris vise donc bien l'abolition des distinctions de classe, mais pour réaliser une *égalité* de dignité qui ne soit pas une *identité* arasant les particularismes, les capacités et les affects propres à chacun. Il entend ainsi travailler à l'avènement du

> « nouvel art coopératif de la vie, dans lequel il n'y aura ni esclaves, ni vassaux à humilier, même s'il faudra nécessairement passer par une subordination des talents, et dans lequel la conscience qu'aura chacun d'appartenir à un ensemble corporatif, travaillant dans l'harmonie, un pour tous et tous pour un, permettra l'avènement d'une égalité réelle et heureuse »
> (Morris W. (2011), « L'art et l'artisanat d'aujourd'hui » (1889), L'*Art et l'artisanat*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Payot & Rivages, p. 47).

La société qu'il imagine forme un tout organique, cohérent et solidaire, où chacun occupe la place que lui attribuent ses désirs et ses aptitudes, indépendamment de sa fortune. C'est à cette condition que chaque individu pourra échapper à son propre devenir marchandise, un élément de série anonyme et interchangeable.

Un tel projet – authentiquement **révolutionnaire** – ne se réalisera pas sans lutte. Dans ce combat, les postures et les attitudes compassionnelles, vertueuses mais sans risque, ne seront d'aucune utilité. Les penseurs d'*Arts & Crafts* rappellent donc que l'idéal aristocratique le plus élevé ne réside évidemment pas dans la domination mais dans le *sacrifice*. C'est en cela que l'engagement politique émancipateur peut se conjuguer sans contradiction avec le **christianisme** qui animait ces intellectuels. Ruskin annonce les inévitables épreuves à venir :

Révolutionnaire
Christianisme

> « Pour de longues années encore, les nations vertueuses devront dégainer l'épée afin de sauver ou de soumettre ; et ce ne sera pas en supportant la souffrance des autres, mais en offrant la vôtre que vous vous rapprocherez du temps [...] où

[11] William Morris, W. (1985), « Les arts mineurs » (1877), *Contre l'art d'élite*, trad. Jean-Pierre Richard, Paris, Hermann, p. 32.

> les hommes transformeront leurs épées en socs de charrues, et leurs lances en serpettes ; et jamais plus ils n'apprendront à faire la guerre »
> (Ruskin J. (2011), « Le fer, la nature, l'art et la politique » (1858), *Les Deux chemins*, Les presses du réel, p. 148).

Quant à Morris, il ne dissimule pas davantage la **violence** que nécessitera la refondation sociale à laquelle il aspire : « Ce qui motive particulièrement mon engagement comme socialiste est cette haine de la civilisation. Mon idéal d'une nouvelle société ne pourra pas être réalisé sans la destruction de la civilisation»[12]. C'est ici que la figure du **chevalier** prend tout son sens : le paladin n'est pas seulement une belle âme animée par des sentiments généreux, c'est aussi un homme d'épée qui se fait un devoir de mettre son bras au service du bien commun. C'est véritablement dans ce personnage que se résout l'ambivalence de la pensée aristocratique d'*Arts & Crafts*.

Violence
Chevalier

[12] Morris W. (1996), « La société de l'avenir », in *L'âge de l'ersatz, et autres textes contre la civilisation moderne*, trad. Olivier Barancy, Paris, L'Encyclopédie des Nuisances, p. 69.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Brique

Karim Ghaddab

Essai

William Morris
Philip Webb
Red House
Edward Burne-Jones
Dante Gabriel Rossetti
Elizabeth Burden
Moyen-Âge

En 1859, **William Morris** s'associe à l'architecte **Philip Webb** pour construire la **Red House**, à Bexleyheath, dans la grande banlieue de Londres, une maison qui sera à la fois sa demeure familiale et l'épicentre des activités d'Arts & Crafts. Morris et Webb conçoivent également les meubles qui occupent le lieu, tandis que les vitraux et les peintures sont confiés à **Edward Burne-Jones** et **Dante Gabriel Rossetti**, et les tapisseries à Jane et **Elizabeth Burden**. La construction s'appuie sur les principes du néo-gothique en utilisant des formes (telles les portes en ogive ou les toitures à très forte pente) et des techniques artisanales issues du **Moyen-Âge**. Le plan est complexe et asymétrique parce qu'il obéit aux principes de la "vérité structurelle" selon lesquels c'est l'organisation interne des espaces qui détermine l'apparence extérieure et non l'inverse.

Ces principes architecturaux, simplifiés, influenceront la conception des council houses, programme de logement social construit par les autorités locales britanniques entre 1919 et 1980. L'inspiration de ce programme est un exemple d'application concrète des ambitions

Temps

Brique
Céramique
Artisanat

politiques du mouvement Arts & Crafts, en accord avec l'engagement socialiste de ses membres.

La Red House tire son nom de la couleur des briques utilisées pour sa construction, bien qu'elle apparaisse aujourd'hui plutôt verte, sa façade et sa toiture étant recouvertes de mousse et de lierre. Ce qui pourrait être regardé seulement comme un aléa lié au **temps** qui passe révèle en réalité une conception esthétique qui scelle une alliance entre le bâti artificiel, les matériaux employés et la nature environnante. L'ensemble se constitue en un tout organique pour proposer une composition chromatique où s'associent harmonieusement des couleurs complémentaires, le rouge et le vert.

Historiquement, la **brique** est un matériau de construction très ancien qui apparaît au moyen-orient, aux alentours du huitième millénaire avant Jésus-Christ. D'abord utilisée crue et séchée au soleil, ce sont les Égyptiens qui en inventeront la cuisson, vers 3000 av. J.-C., pour conférer aux briques solidité et imperméabilité. L'épreuve du feu – et les profondes modifications physicochimiques qu'elle entraîne – sont communs à la brique et à la **céramique**, instaurant une porosité entre ce qui relève de l'utilitaire, ce qui concerne l'**artisanat** et ce qui appartient à l'art.

Moyen-Âge
John Ruskin

De nombreux monuments antiques, dans diverses cultures, sont réalisés avec ce matériau : la ziggourat d'Ur (Iraq, du XXIe au VIe s. av. J.-C.), la Porte d'Ishtar (Babylone, 580 av. J.-C.), la Grande Muraille (Chine, du IIIe s. av. J.-C. au XVIIe s. ap. J.-C.), le Colisée de Rome (Italie, entre 70 et 80 ap. J.-C.), la basilique Sainte-Sophie (Turquie, VIe s. ap. J.-C.), etc. Au **Moyen-Âge**, la brique a été utilisée essentiellement pour la construction des habitations modestes, quand la pierre taillée était réservée aux bâtiments de prestige. Cette pauvreté du matériau explique qu'il convenait alors de le masquer derrière des parements de toutes sortes, crépi, enduit ou peinture. Le faible coût de production de la brique est dû à plusieurs facteurs : pas de nécessité de carrières de pierres à proximité, pas de transport long et onéreux, une main d'oeuvre moins qualifiée que les tailleurs de pierre, une fabrication et une manipulation simples et rapides... C'est probablement cette déconsidération esthétique qui explique que, dans Stones of Venice (1853), **John Ruskin** dédaigne la brique et ne la mentionne qu'en passant, comme un élément architectural négligeable, tandis qu'il réserve son admiration aux marbres de Torcello, aux mosaïques de Saint-Marc et aux sculptures du Palais ducal.

Aux avantages de production de la brique s'ajoutent ses

qualités physiques, en particulier son pouvoir d'isolation thermique et acoustique, qui expliquent que ce matériau soit resté en usage jusqu'à nos jours et qu'il ait même été mis à l'honneur par des architectes modernistes tels que **Mies van der Rohe**, **Le Corbusier**, **Alvar Aalto**, **Frank Lloyd Wright**, **Frank Gehry**, **Louis Kahn**... Selon les qualités de terre utilisées, les modèles de **fours** (à flamme directe, annulaire et à feu mobile de type Hoffman, en tunnel, etc.), les combustibles employés, la température et la durée de cuisson, les briques présentent un aspect, des couleurs et des textures variables. L'emploi de briques de différents types sur une façade permet ainsi d'introduire des compositions géométriques de motifs et de couleurs. Le mur devient alors une surface qui allie, en une seule technique, sa fonction architecturale à une dimension purement esthétique, sinon picturale, qui ne nécessite aucun recouvrement. De ce point de vue, monter un mur de briques peut s'apparenter à du **tissage**: brique par brique, comme point par point, jouer de la trame et de la chaîne pour faire émerger un motif directement du bâti luimême. La "texture" renvoie d'ailleurs à une origine commune à l'architecture et au tissage, le latin textūra pouvant signifier, selon le contexte, "charpente", "structure", "toile d'araignée", "tissu", "étoffe", voire "robe". La trame dessinée par une façade de briques est donc liée au **textile**. D'ailleurs, la structure visuelle même que crée la brique, par sa forme caractéristique de parallélépipède rectangle, correspond à une mise au carreau, comme on en trouve depuis l'élaboration des systèmes perspectivistes jusqu'aux **grilles** modernistes de l'**art abstrait**.

Mies van der Rohe
Le Corbusier
Alvar Aalto
Frank Lloyd Wright
Frank Gehry
Louis Kahn
Fours
Tissage
Textile
Grilles
Art abstrait

Cette potentialité quasi imageante de la brique s'exprime jusque dans le fonctionnement des **pixels** informatiques : de petites unités colorées qui, en un certain ordre assemblées sur une surface, forment une image. Le nom de la célèbre gamme de logiciels de création numérique Adobe a d'ailleurs partie liée avec cet héritage. Son fondateur, John Warnock, a expliqué avoir repris le nom de la rivière Adobe Creek qui se trouvait non loin de chez lui, à Los Altos, un nom qui remonte à l'occupation espagnole de la Californie. "Adobe" désigne un type de briques crues composées d'argile et de paille hachée, utilisées initialement par les amérindiens Pueblos dans tout le sud-ouest des États-Unis, puis adoptées par les missions évangéliques espagnoles. La racine du mot remonterait au sumérien dub (« tablette d'argile », notamment le support de l'écriture cunéiforme), qui aurait donné l'égyptien ancien ḏbt (« brique, bloc, lingot »), puis le copte ⲧⲱⲃⲉ (« brique »), enfin l'arabe aṭ-ṭūb qui a été repris en adobe par l'espagnol, à l'occasion de l'occupation musulmane de la péninsule ibérique, du VII[e]

Pixels

au XV[e] siècle.

Notons enfin que, d'un point de vue ergonomique, la brique est non seulement faite par la **main** de l'ouvrier, mais aussi pour elle : c'est une simili-pierre calibrée pour tenir dans une main, tandis que l'autre applique le mortier. Sa taille, son poids et sa maniabilité participent donc de l'extraordinaire longévité de la brique dans l'histoire de l'architecture. En cela, c'est un **matériau** qui relève à la fois de l'**architecture**, de la **sculpture** et du **design**, se tenant à l'articulation toujours rejouée de la tradition et de l'innovation.

Main
Matériau
Architecture
Sculpture
Design

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Temps

Karim Ghaddab

Essai

William Morris
Utopie
Travail

« Sommes-nous des réactionnaires ancrés dans un passé mort?[13] » Pourquoi **William Morris** se pose-t-il cette question, alors que son projet politique s'apparente à une **utopie** socialiste, tournée vers un avenir radieux, égalitaire et démocratique, où le **travail** ne sera plus synonyme de souffrance mais d'épanouissement et d'accomplissement?

En 1885 fut créée la *Socialist League* avec le soutien de **Friedrich Engels**. L'organisation comptait parmi ses membres fondateurs **Eleanor Marx**, fille de **Karl Marx**, son compagnon **Edward Aveling**, **Belfort Bax** et William Morris. **Walter Crane** est le dessinateur du frontispice de la page de titre du manifeste, dans une édition annotée par Morris et Bax. Le titre d'une conférence donnée par Morris en 1885 se donne explicitement comme un programme : *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*. Tout l'oeuvre théorique de Morris, comme son engagement **politique**, est donc que

[13] Morris W. (2011), « L'art et l'artisanat d'aujourdhui » (1889), *L'Art et l'artisanat*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Payot & Rivages, p. 41.

Friedrich Engels
Eleanor Marx
Karl Marx
Edward Aveling
Belfort Bax
Walter Crane
Roman
Thomas More

les fondations théoriques et les indispensables prolégomènes d'une entreprise de construction concrète de la société future. Celle-ci est décrite dans un **roman** d'anticipation, *Nouvelles de nulle part* (1890), dont l'action est située en 2102. Le livre est une réponse à celui de l'auteur étatsunien Edward Bellamy, paru deux ans plus tôt, *Cent ans après ou l'An 2000* (*Looking Backward*, 1888) qui, à partir d'idées voisines, livrait une vision plus planifiée et autoritaire. Cette vogue pour le « roman d'utopie » – ainsi qu'est sous-titré l'ouvrage de Morris – répond à une double détermination: elle relève d'une part d'une stratégie politique pour diffuser les idées socialistes auprès du plus grand nombre et, d'autre part, elle s'inscrit dans une tradition littéraire anglo-saxonne qui remonte à l'*Utopia* de **Thomas More** (1516).

Pourtant, par contraste avec cette dimension prospective et ce positionnement politique progressiste, on ne peut que constater une imagerie nostalgique, sinon **réactionnaire**, dans la production artistique d'*Arts & Crafts*. En effet, si l'on considère les oeuvres des artistes et écrivains associés au groupe, on est frappé par un relatif **conservatisme** formel ainsi que par la récurrence de scènes bibliques, de héros du cycle arthurien, de personnages de la mythologie nordique, de figures issues de la littérature antique ou médiévale… Dès 1877, William Morris et Philip Webb fondent la Société pour la protection des bâtiments anciens (*Society for the Protection of Ancient Building*) qui milite pour ne pas restaurer les architectures héritées du passé mais les *conserver* dans leur authenticité.

Réactionnaire
Conservatisme

Alors que d'autres "futurismes" qui apparaîtront seulement une vingtaine d'années plus tard (le futurisme italien et le constructivisme russe, voire les visions de Raoul Dufy, de Fernand Léger ou de Sonia et Robert Delaunay) représenteront avions, trains, automobiles sillonnant en trombe des mégalopoles industrieuses éclairées à l'électricité, les oeuvres d'*Arts & Crafts* mettent en scène **chevaliers** et gentes dames dans des décors de **châteaux** gothiques ou de **paysages** bucoliques. Il y a une contradiction manifeste entre l'aspiration à construire la civilisation de demain en prenant pour idéal des modèles d'hier.

Chevaliers
Châteaux
Paysages

L'aporie se résout à la condition de comprendre la conception du temps propre à *Arts & Crafts*, qui ne correspond pas à la représentation vectorielle, unique et sans retour possible, que la modernité trouve chez **Hegel**. John **Ruskin** a pu côtoyer le principal introducteur de la métaphysique de Hegel en Angleterre, Thomas **Hill Green**, pendant deux ans à Oxford, le premier y ayant enseigné de 1869 à 1879, le second

Hegel
Ruskin
Hill Green
Carroll
Mode

entre 1977 et 1882. Peut-être en partie en raison de son objet d'étude – l'histoire de l'art –, Ruskin s'oppose à la conception hégelienne en adoptant une réflexion moins linéaire. Il eut des rapports plus étroits avec un autre célèbre collègue dont l'imagination était plus en accord avec ses propres inclinations, Lewis **Carroll**, lequel n'eut de cesse de moquer la vénérable université dans ses tentations modernistes et sa volonté d'apparaître à la **mode**.

Passéiste
Progressiste

Concernant *Arts & Crafts*, la question d'être **passéiste** ou **progressiste** est donc mal posée. Il ne s'agit pas d'opter de façon binaire pour un "demain" ou un "hier", mais plutôt de considérer l'histoire moins comme un destin (écrit par une *Raison* cachée, quelle que soit sa nature) que comme une succession d'événements et de bifurcations, d'envisager la possibilité de la fausse route et de se livrer à un examen critique de ce qui mérite d'être gardé, voire restauré, et de ce qui nécessite d'être changé. Morris explique :

> « Si, dans le **futur** qui suivra immédiatement ce présent, nous devons revenir à des idées qui aujourd'hui ne semblent appartenir qu'au **passé**, cela ne signifiera pas un retour en arrière mais une avancée à partir d'un point que nous avions abandonné il y a quelque temps. De ce point de vue, celui de l'art, nous n'avons pas progressé. Nous avons déçu les espoirs de la période précédent l'époque de l'abandon : ces espoirs ont-ils réellement péri ou bien sont-ils restés simplement en souffrance, en attendant le moment où nous, nos fils ou les fils de nos fils les ranimerons à nouveau ? »
> (Morris W. (2011), « L'art et l'artisanat d'aujourdhui » (1889), *L'Art et l'artisanat*, trad. Thierry Gillyboeuf, Paris, Payot & Rivages, pp. 42-43)

Futur
Passé

Moyen-Âge
Socialistes
Paradis

Par exemple, bien qu'apparues dans une société non démocratique, les guildes d'artisans du **Moyen-Âge** peuvent être regardées comme des structures réunissant les fonctions de formation et de syndicat, parfaitement en accord avec des préoccupations **socialistes**. Si, par bien des aspects, le Moyen-Âge est ainsi perçu comme un **paradis** perdu, Ruskin ne s'aveugle pas sur ses aspects sombres.

> « La splendeur médiévale, écrit-il, si belle qu'en soit la description, si admirable fût-elle à de nombreux égards, avait cependant pour fondement et pour finalité l'orgueil humain [...] qui se nourrissait de violence et de vol et qui provoqua en fin de compte la destruction à la fois des arts et des états dans lequel ils fleurirent »
> (Ruskin, J. (2011), « La manufacture moderne et le dessin »(1859), *Les Deux chemins*, Les presses du réel, p. 82).

Il précise encore, pour éviter tout malentendu :

> « Nous ne voulons ressusciter ni la vie ni l'ornementation du XIII^{e} siècle ; et l'environnement que vous devez créer pour vos étudiants est simplement celui d'une agréable vie moderne, car les motifs que vous allez leur demander sont destinés à embellir la vie anglaise contemporaine »
> (John Ruskin J. (2011), « La manufacture moderne et le dessin »(1859), *Les Deux chemins*, Les presses du réel, p. 82).

Dialectique
Critique

La conception du temps chez *Arts & Crafts*, est donc plus complexe que l'image qui en est souvent donnée. Elle est radicalement nonidéologique : ni révolutionnaire, ni réactionnaire, ni positiviste, ni mystique, ni progressiste, ni conservatrice, mais profondément **dialectique** et **critique**, donnant la place centrale à l'idée de *choix*.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Émotion

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Expérience sensible
Intime

Émotion

Une émotion est un état psychologique et physique passager suggéré par une **expérience sensible**. Elle se manifeste dans le corps et dans la pensée de manière **intime** et génère une réaction extérieure qui est son expression. L'émotion façonne en nous la pensée et le corps.

On peut nommer quelques émotions simples plus ou moins agréables ou intenses : le dégoût, la déception, la peur, la tristesse, la frustration, la souffrance, le doute, la colère, la sérénité, l'amour, le contentement, la beauté, la joie, la gratitude, l'extase...

L' « **émotion** » naît des sens (sentiments). Quand « je me sens... », je prends conscience de moi-même à partir de mes sensations. Parler d'émotion renvoie à une expérience subjective consciente. Le mot « émotion » vient du mot « mouvement ». Une personne émue, c'est une conscience en mouvement, mue par sa propre vitalité.

Une émotion est plus profonde et complexe qu'une sensation. l'Émotion est un langage universel articulé, tandis que la sensation est une première étape issue de la perception et qui en constitue le lexique : la température, les textures, les nuances colorées, les saveurs, les

sons, les odeurs. Ces expériences, éprouvées et composées suggèrent différentes émotions grâce à leurs charges évocatrices, affectives, symboliques, au sein d'un contexte personnel, social, culturel particulier et plus ou moins partagé.

L'émotion est éprouvée en soi-même et restituée dans une expression qui nous est propre : réactions, attitudes, gestes, mots, formes, nouvelles situations, nouvelles émotions.

Elle est au fondement de l'expression créative.

Il y a dans une oeuvre des traces perceptibles, sensibles et puissantes de ce passage à travers une conscience émue, individuelle ou collective (celle de l"auteur, d'une communauté, d'une culture) et adressée à une autre conscience émotive individuelle ou collective (celle du destinataire, de l'utilisateur, du visiteur). Les empreintes des mains sur de l'argile, la touche singulière d'un pinceau, des appositions de couleurs coordonnées, une composition de formes déployées, un soin apporté au travail d"une texture sont, par exemple, autant de traces émues et émouvantes. Chaque **geste** est en soi une expression et ajoute une charge émotionnelle et du sens à l'oeuvre, comme le souligne Rosalind Krauss dans « Passages in modern sculpture ». C'est ainsi que l'émotion intrinsèque à l'oeuvre est donnée à percevoir et en génère de nouvelles. L'émotion constitue une part invisible, inhérente, et opérante de l'oeuvre. Les oeuvres d"art et d"artisanat, enserrent en elles une charge affective palpable et nécessaire.

Geste

L'oeuvre devient le lieu insolite d'une proposition de relation et d'un dialogue. L'auteur propose des expériences sensibles qui explorent le champ nuancé et ouvert de l'émotion en créant les conditions d"une expression singulière et d"une rencontre entre sensibilités. Effectivement, les émotions se placent dans ce que nous avons de plus **intime** et essentiel à partager.

Intime

L'**émotion** est un élément du jeu entre la matière, la perception du monde, la conscience, et son expression, dans un flux en constant mouvement.

Émotion

En tant qu'artiste, je propose des **expériences sensibles** qui explorent le champ complexe, nuancé et ouvert de l'**émotion** en créant les conditions d'une rencontre entre sensibilités. Ces expériences convoquent souvent plusieurs sens à la fois et amènent à prendre conscience d'un lieu et de sa propre situation dans un espace. Dans mon travail de sculpture, je tiens à explorer la charge expressive et émotionnelle de chaque **geste** d'où peut émerger un volume : couper, cintrer, plier, percer, assembler, suspendre, tordre, polir... Les opérations

Expérience sensible
Geste
Émotion

de mise en forme de la matière sont centrales et je tiens à ce qu'elles soit simples et lisibles jusque dans la réalisation finale : le processus fait oeuvre. Je choisis les matériaux en fonction de leurs qualités expressives particulières, c'est pourquoi j'utilise des matières premières variées allant du métal, à la céramique, en passant pas le tissus, et le bois. Enfin, certaines pièces peuvent être mises en mouvement ce qui me permet de faire le lien avec la vitalité de la perception et de l'**émotion**.



Gabrielle Conilh de Beyssac, *Regard Bis*, sculpture murale en acier huilé. 186 x 98 cm, 2022.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Expérience Sensible

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Expérience sensible

Une **expérience sensible** est le ressenti immédiat, subjectif et passager qu'éprouve une personne au contact d'une chose ou d'un événement à travers lequel ses sens sont stimulés. « Faire l'expérience de… », c'est essayer, aller au devant de, découvrir de manière consciente. C'est traverser et se laisser traverser par le monde en y portant son attention avec son corps. C'est prendre contact avec la réalité, s'éveiller au réel. Être en soi, et à ce qui existe en y portant une attention subjective singulière.

Intimement
Émotions

Selon Nicolas Bourriaud, « l'art (étendu à l'artisanat) est une activité qui consiste à proposer et produire des rapports au monde ». Je suis au monde, au contact des éléments qui le composent : la terre, l'eau, l'air, le feu, le vide. Je suis un corps qui perçoit grâce à mes yeux, mon nez, ma langue, mes oreilles, et ma peau. Je suis conscient et ce que je perçois sont les couleurs, les sons, les odeurs, les saveurs, les textures, les températures, et les formes que j'interprète **intimement** et qui font naître en moi des **émotions**. Celles-ci s'articulent comme un langage universel qui m'inscrit dans un flux, un dialogue.

Expériences sensibles

Émotion

En tant qu'artiste, je propose des **expériences sensibles** qui explorent le champ complexe, nuancé et ouvert de l'**émotion** en créant les conditions d'une rencontre entre sensibilités. Ces expériences convoquent souvent plusieurs sens à la fois et amènent à prendre conscience d'un lieu et de sa propre situation dans un espace.

Ma pratique fait dialoguer sculpture et dessin dans le champ dynamique et concret de l'espace. Par le dessin et l'emploi de formes simples, je souhaite souligner le passage expressif et délicat entre le monde de l'idée et le monde de la matière et des forces, renouvelant ainsi l'expérience et la découverte.

Les sculptures se trouvent être éprouvées par le visiteur, dans leur physicalité. Le corps est sollicité dans une posture active. Certaines oeuvres peuvent être arpentées ou habitées alors que d'autres peuvent être activées, saisies, utilisées, déplacées. D'autres encore laissent la trace de leur propre forme dans l'espace ou sont des « outils » de tracés potentiels. Grâce à une économie de moyens et à l'efficacité sensorielle des matériaux, je cherche à faire et à partager l'expérience de ce qu'il y a de plus élémentaire dans la transformation et la perception de la matière, dans un jeu de tension entre masse, force et mouvement.



Gabrielle Conilh de Beyssac, *Rocking, les aciers en mouvement.* 140 x 160 x 0,4 cm, 2012cm, 2022.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Geste

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Un geste est un mouvement du corps, principalement de la main, des bras, de la tête, porteur ou non de significations. C'est une manière de mouvoir son corps, ses membres et, en particulier, ses mains dans un but de préhension, de manipulation, de transformation de la matière et d'expression.

Dans « l'Homme et la matière », le préhistorien André Leroi-Gourhan explique que la pensée humaine s'articule dans les techniques en se complexifiant : les gestes sont plus ou moins assemblés, séquencés, imités, répétés, composés etc. Il retrace ainsi une généalogie des techniques au fil de l'Histoire. Lorsqu'il remonte aux gestes les plus élémentaires appliqués sur la matière (eau, feu, air, terre) par la main, le corps et par l'intermédiaire d'outils, il repère les « percussions » qui se déclinent par qualité de puissance, forme ou direction.

Percussion - posée - lancée - posée avec percuteur (puissance).

Percussion - linéaire, punctiforme, ou diffuse (forme).

Percussion - Perpendiculaire ou oblique, transversale ou longitudinale (direction).

Geste
Émotion

Il y a dans ces gestes, l'origine d'une multitude d'expressions créatives que nous n'avons pas fini d'explorer. Exercer l'intelligence de la main c'est apprendre et articuler ses idées dans le « faire » et articuler le « faire » comme langage.

Dans mon travail de sculpture, j'aborde le **geste** comme un élément expressif à différents niveaux : de la réalisation à son activation dans l'espace d'exposition. Le geste opère comme langage plastique, qui joue sur la perception et l'**émotion**.

En travaillant la tôle notamment, je porte attention aux transformations qui font émerger le volume à partir du plan. Dans l'exploration de ce passage, je déploie des gestes élémentaires qui font sculpture. Des formes se déploient dans l'espace grâce à des actions isolées ou articulées entre elles telles que : découper, plier, cintrer, percer, assembler, souder, suspendre, rouler, tordre, user, polir... Le processus est intégré à l"oeuvre.

Avant de réaliser mes sculptures, j'ai d'abord un travail de conception qui passe par différentes étapes. Je réalise des esquisses au crayon avec des formes dessinées presque souvent d'un seul trait que je consigne dans des carnets qui constituent un fond de recherche formelle. Puis je réalise des dessins de projets plus aboutis en y ajoutant des choix d'échelle, de matière, de couleur. Je construis également des maquettes en papier colorées, découpées et pliées.

Pour la réalisation des sculptures en tôle de grandes tailles, par exemple, je me dirige vers une entreprise artisanale de chaudronnerie. Pour la série des « écarts », j'ai fait appel au savoirfaire d'Hervé, un artisan plieur, qui maîtrise depuis plus de vingt ans la plieuse mécanisée. En effet, dans cette série, c'est le geste de plier qui permet de décliner plusieurs « postures » sculpturales à partir d'une même forme découpée dans une tôle.

Avant de lancer la production des pièces, je présente mon projet grâce à mes dessins ou maquettes et nous échangeons sur les possibilités de sa réalisations. Mes dessins sont transmis et repris par un dessinateur 3D qui produit également des plans aux cotes. Grâce à cet outil de dessin numérique, nous affinons ensemble l'échelle et la forme en prenant en compte, le coût et le conditionnement de la matière, certaines contraintes ou capacités liées aux outils et aux possibilités de l'atelier.

Ce moment de dialogue est crucial. Je me positionne comme gardienne de mon propos artistique qui se situe de manière précise dans l'angle d'un pli, la saillance d'une arête, le traitement d'une surface, la

vibration d'un trait de découpe ou dans un décalage, une asymétrie, un « twist » à tenir. Marcelle Cahn décrit cet espace d'expression comme un espace de liberté : « je tiens à cette liberté, elle vivifie les choses strictes. J'ai besoin de faire des choses tout à fait construites. Des choses construites peuvent découler des choses absolument libres et je tiens essentiellement à cette liberté ». Elle indique son besoin d'une certaine « évasion par rapport à l'oeuvre construite, géométrique qui elle, est une véritable ascèse ».

Je garde toutefois une certaine souplesse afin de rester disponible dans ce dialogue ainsi qu'à une éventuelle découverte. Je tiens à porter attention au geste, à l'outil et à l'artisan avec lequel je travaille. Je souhaite préserver une possibilité de rencontre et de répondant **sensible** afin que la pièce s'en trouve nourrie. Il y a un vas-et-vient qui met en tension une intention formelle dessinée qui appartient encore au monde des idées, avec le monde de la matière, des moyens et des forces.

La matière, les moyens et les forces par lesquelles l'oeuvre s'incarne, exercent toujours une résistance fascinante. Lorsque nous nous mettons au travail, lorsque nous déplaçons la tôle, lorsque nous la découpons, la plions, la soudons, j'admire comme la matière nous résiste. Elle proteste dans un vacarme de grincements, dans le bruit assourdissant des machines, dans le mouvement des palans, la circulation des engins, dans les étincelles et les éclats de voix.

Je prends conscience de la masse, la température, de volume qui se déploie dans l'espace de l'atelier. Je m'émerveille de la façon dont la matière obéit malgré tout grâce à la maitrise des outils, à la concentration, au savoir faire et grâce à la force physique de l'artisan. J'aime assister à l'ouverture de cet espace de possibilités. C'est à la fois un instant miraculeux et simplement ordinaire.

Et, après un long temps de gestation, des idées ténues et fragiles mais portées par une intention forte, prennent corps et des sculptures adviennent. Il y a un moment sidérant, où nous sommes devant ces nouveaux objets étranges qui semblent encore très vulnérables et auxquels nous donnons une chance. Les sculptures sont soigneusement emballées et chargées dans une camionnette. Nous échangeons une poignée de main, une transaction, un sourire complice. Puis elles sont livrées chez le peintre pour une finition colorée.

La série des écarts A,B,C,D et E est obtenue à partir de tôles d"acier découpées en des formes oblongues et fendues. Grâce à l"articulation de un à trois plis, on vois émerger une forme à partir du plan dans une assise insolite.

« Je caresse une pensée Sensible
et voila qu'elle prend forme
Je caresse une forme
Et voila qu'elle pense »

(Marcelle Cahn)





Écarts1 et 2, dans l'atelier de chaudronnerie Andriollo, St Paul-Trois-Châteaux, 2022

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Intimité

Gabrielle Conilh de Beyssac
Essai

Intimité

L'**intimité**, c'est ce qui est intime, profond, intérieur.

On peut situer l'**intimité** dans l'espace et elle consiste en un lieu intérieur, un espace privé et domestique.

On peut également la situer sur le plan physique et elle désigne la dernière frontière du corps qui se trouve au contact de la peau, des sens, des organes sexuels.

Sur un plan personnel, c'est ce qui appartient à la vie intérieure d'un individu. Cela touche à son identité, à son inconscient et à son imagination, sa créativité.

Émotions

Sur le plan émotionnel, l'intimité est une expérience à travers laquelle on éprouve le monde de manière individuelle, consciente et sensible et elle se traduit en **émotions**.

Ou encore, sur le plan affectif, l'intimité se partage. C'est ce qui lie étroitement les personnes dans une relation : l'amitié, l'amour, le lien d'appartenance à un groupe, l'attachement.

Et enfin, sur le plan sémantique, l'intime, c'est ce qui constitue l'essence de quelque chose, ce qui est intrinsèque et qui reste caché, secret, gardé, protégé, invisible.



Gabrielle Conilh de Beyssac, acier peint. 150 x 60 cm, 2022

Gestes

Les formes en volume sont des supports privilégiés pour aborder concrètement des sensations liées à l'intime, au corps et à la sensualité. Parce qu'on les éprouve, qu'on peut les toucher, les regarder, les sentir, les écouter et parfois les goûter. Parce qu'on partage le même espace et que le vide entre nos corps et ces formes peut se réduire et s'intégrer à l'expérience de celles-ci.

Il y a un corps à corps, une relation charnelle entre les formes en volume et leurs destinataires. En les éprouvant, on se mesure à elles. Leurs dimensions opèrent de manières spécifiques : À l'échelle de la main, elles sont manipulables, portatives, utiles. À l'échelle du corps, elles deviennent un alter ego, une figure, une statue, un double. À l'échelle de l'architecture, elles deviennent immersives, habitables, monumentales. Et encore au-delà, à l'échelle du paysage elles sont de l'ordre du lieu, du chemin, du labyrinthe ou du territoire. Ce qu'il y a d'intime dans les formes en volume, c'est ce lien au corps situé.

En évitant la distinction entre art ou artisanat, il s'agit de considérer « l'oeuvre », comme un ouvrage, le résultat d'un travail, d'une activité créative élargie, vitale et nécessaire qui consiste à inventer, proposer et produire des rapports au monde, dans un va-et-vient entre intime et collectif.

Des oeuvres prennent place dans nos espaces privés, dans nos chambres, nos salons, nos cuisines et nous accompagnent, dans nos rituels quotidiens ainsi que nos rituels de vie, comme les naissances, les mariages, les deuils. Elles tissent des liens entre les membres d'une famille, dans le cadre d'un héritage. Elles sont autant de marqueurs culturels à partir desquels on s'identifie. Elles composent une identité mouvante. Les oeuvres peuvent être considérées comme des objets anthropologiques dans le sens où la pensée collective s'y imprime et s'y exprime dans les moindres détails. Les œuvres que nous produisons ou avec lesquelles nous vivons au quotidien constituent des indicateurs de l'intimité émotionnelle des personnes et d'une société.

On retrouve cette sensualité et cette intimité dans les objets qui habitent notre quotidien à travers toutes ces empreintes du corps qu'ils portent en eux : un bol - mains/lèvres, une cuillère - main/bouche, une couverture - corps allongé, des anneaux - oreilles/nez/poignets, un collier - poitrine/cou, un sac - épaule/dos, un tabouret - fesses/pieds, etc...Vivre avec des oeuvres réalisées « à la main », c'est reconnaitre dans sa propre main, celle de l'auteur. Il y a un peu de son expression qui opère jour après jour, dans nos **gestes** les plus ordinaires. De son coté, l'auteur intègre sa pratique à sa vie intime. Ces

Émotion
Intime

œuvres sont injectées de l'expression de son intimité, tandis que ses ouvrages envahissent souvent son espace domestique.

Il se noue entre les oeuvres et les personnes, des relations d'ordre intime car elles sont chargées d'affects et parce qu'elles prennent place dans cet espace. L'**émotion**, inhérente à l'œuvre, est ce que nous avons de plus **intime** à partager. L'expression artistique est une pratique intime, une mise à nue. C'est une activité par laquelle on se livre dans une certaine authenticité. C'est une façon d'être au monde dans sa vérité et sa vitalité nue.

Il y a beaucoup d'enjeux autour de l'intimité féminine. Le sexe de la femme est l'endroit de la procréation et de l'enfantement. Son corps est un lieu d'intimité physique, sexuelle et sensuelle. Les espaces qui lui sont socialement réservés sont souvent intimes, domestiques et intérieurs. Sa vie intime personnelle est parfois fantasmée comme secrète et mystérieuse. Elle est considérée comme ayant une intimité émotionnelle fluctuante, foisonnante, changeante, extrême et sensible. Elle est la gardienne et la garante de d'une intimité affective disponible, empathique, voire sacrificielle. Elle incarne la féminité en tant que principe créateur qui est au fondement du vivant.

En tant qu'artiste, femme, mère, amante, ces questions liées à l'intime demandent à s'exprimer et s'affirmer avec de plus en plus de conscience, de puissance et de confiance aussi. Grâce à la pratique de la sculpture, j'explore une expression qui met en avant la sensualité et qui m'accompagne dans la conquête de mon propre corps perceptif et de mon désir d'être au monde. En effet, il y a dans le désir une vitalité initiale qui donne lieu à des formes, des rencontres, un rapport au monde essentiel que je souhaite approfondir et auquel j'aimerais rendre hommage.

Je suis très touchée et inspirée par toutes les pratiques créatives féminines qui articulent production d'oeuvres avec vie de famille, expression personnelle avec une activité économique, transformation du désir en une force de créativité avec l'affirmation d'un engagement éthique libératoire.

L'artiste, l'artisane, la mère, l'amante, celle qui prend soin tout en respectant et en honorant ses ressources et qui s'incarne dans un seul et même rapport au monde prend une posture politique qui s'inscrit dans le courant actuel de l'éco-féminisme. C'est une posture alternative aux pratiques qui régissent le monde de l'industrie, de l'ingénierie, de la division et spécialisation du travail et qui ménage aux hommes des champs d'action spécifiques. Cette posture dénonce l'exploitation des

ressources dans le cadre de la société agro-industrielle dans laquelle se déploie la domination patriarcale aujourd'hui.

À travers les propositions éco-féministes et dans un télescopage micro et macro, on peut considérer la planète Terre comme un corps, sensible et conscient avec lequel nous pouvons entretenir des rapports intimes respectueux, créatifs et éthiques.

Hervé Coves, philosophe-agronome, frère franciscain et militant écologiste, souligne l'étymologie du mot culture, qui vient de cultiver dans le sens de rendre un culte, rendre hommage. Peut-on faire le lien entre la création et une posture d'hommage à rendre à ce qui « est », à ce qui nous est cher et intime ?



Gabrielle Conilh de Beyssac, *Lèvres, acier brossé*, 590 x 280 x 0,3 cm, 2023

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Objects

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Je suis née au Canada et j'ai grandi au Mali, je vis aujourd'hui en France. Je viens d'une famille de voyageurs. J'ai appris à ne pas accumuler et pourtant je garde avec moi quelques objets de voyage qui m'accompagnent et m'inspirent dans mon quotidien.

En tant qu'artiste, je propose des expériences sensibles qui explorent le champ complexe, nuancé et ouvert de l'émotion en créant les conditions d'une rencontre entre sensibilités.

Je trouve dans les objets artisanaux que j'ai réuni, cette rencontre entre consciences sensibles, entre l'artisan et moi. Ce lien dépasse les limites de temps et d'espace et se passe des insuffisances du langage et des différences culturelles.

Ces objets, fortement liés au corps dans leur fonction, enserrent en eux une charge affective palpable. Je les aime parce qu"ils sont façonnés, décorés, utiles, rituels, créés à partir des ressources naturelles d"un territoire particulier.

Parmi les objets que je garde auprès de moi, il y a notamment: une paire de boucles d'oreilles avec manchette en laiton doré, un bol

en terre cuite, une statuette en bronze, une calebasse décorée, une couverture en coton indigo, et une cuillère de service touareg.

J'ai choisi ces objets parce que j'ai noué avec eux une relation intime, et ils opèrent dans mon quotidien, par leur fonction, par leur qualité ornementale, et plus largement en m'inspirant techniquement et formellement dans mes sculptures. Ils me touchent également dans les valeurs symboliques ou culturelles qu'ils contiennent.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Bol

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Un bol en terre cuite des potières de Ségou au Mali. Il s'agit d'un grand plat épais, rond et creux, sans pied, avec un ventre bien ouvert et une lèvre charnue. Il est réalisé avec l'argile puisée dans le lit du fleuve Niger, mélangé à de la terre cuite réduite en poudre à partir d'autres poteries cassées. Sa surface a été lissée à l'aide d'un galet. Il a été cuit dans un feu ouvert. Il en garde des traces noires laissées par les flammes. C'est un objet essentiel car il a cette fonction élémentaire de contenant.

Les *bols à billes* sont des bols en terre, tournés, dont la lèvre a été creusée pour permettre à une bille d"y circuler. Ce sont des objets hybrides, entre le jeu et l"objet rituel, qui invitent le corps à faire l"expérience d"un geste — sensuel, ludique ou méditatif. La petite bille en rotation fait sonner le bol de sa propre tonalité : un son clair et spécifique.



Bol en terre cuite des potières de Ségou, Mali.



Gabrielle CDB, *Bol à bille*, grès rouge chamoté, non émaillé, dimensions variables, 2012.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Boucles

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Une paire de boucles d’oreilles Peul (peuple nomade d’Afrique de l’ouest) en laiton doré. Elles sont fabriquées à partir de feuilles de laiton finement martelées, torsadées puis soudées et réunies en anneaux. Elles sont d’un jaune éclatant qui contraste avec la peau et peuvent atteindre des dimensions impressionnantes. Il y a également une manchette dont les extrémités sont recourbées en spirale. Ces formes qui accumulent le mouvement de l’hélice avec celui de l’anneau est depuis longtemps une source de fascination et d’inspiration dans mon travail de sculpture.

Couple-Oloïde est une sculpture composée de deux disques de bois encastrés. La forme émerge du plan pour prendre corps dans l”espace. Mise en mouvement, elle roule et vire tout en gardant une trajectoire rectiligne. Ce mouvement cadencé transmet un tracé sonore: on entend le son rythmé qu’émet la sculpture grâce à ses bords crénelés et le craquement du bois en tension. Lancée sur un sol meuble, elle trace un dessin surprenant formé de demi-cercles en quinconce.



Paire de boucles d’oreilles avec manchette en laiton doré



Gabrielle CDB, Vue de l’exposition Regard au centre d’art de St Restitut dans la Drôme, 2022

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Calebasse

Gabrielle Conilh de Beyssac
Essai

Une calebasse décorée du Burkina Faso. Il s'agit d'une demi calebasse évidée et séchée dont la surface externe est décorée de sillons pyrogravés et gravés au couteau. Au centre du plus bombé, se détache une forme d'étoile à quatre branches inscrite dans un carré. Depuis ce motif central s'étirent les branches d'une croix de lignes jaunes et noires. Des formes d'amandes sont gravées dans la chair claire de la calebasse. Entre les branches de la croix se déploie un quadrillage de lignes pyrogravées. Un liseré de sept lignes noires court tout autour de la calebasse. Dans les quatre directions et sur le bord, trois triangles noirs sont dessinés. La lèvre de la calebasse est noircie. À l'intérieur, un décors plus « flottant » est tracé en noir sur le fond jaune. La calebasse est un objet très courant dans les espaces domestiques en Afrique de l'ouest. Elle sert de contenant pour l'eau, le lait et la bière de mil par exemple. Elle sert également d'instrument de percussion lorsqu'elle est retournée dans une plus grande calebasse remplie d'eau.

La sculpture *matrice*, consiste en un demi-cylindre en pierre rose tendre dans lequel une entaille se découpe. Le morceau

qui se dégage en fuseau est mobile. Il peut glisser dans la coupure et compléter, à fleur, la surface de la pierre veinée. Ici c'est un geste de sculpture élémentaire et sensuel qui est proposé d'éprouver.



Calebasse décorée du Burkina Faso



Gabrielle CDB, *Matrice*, pierre de Cruas rose, 60,5 x 27 x 27 cm, 2014

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Couverture

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Une couverture bleue noire indigo du pays Dogon. C’est une pièce de coton composée de bandes tissées et cousues ensemble pour former une couverture. Elle est teintée à l’indigo, une plante dont on obtient un bleu très intense et profond. Des motifs blancs apparaissent en réserve par une technique de plis, de nouages ou de coutures du tissus avant le bain dans la teinture. C’est un objet essentiel dont on dit qu’il accompagne son propriétaire de sa naissance à sa mort. Cette couverture qui enveloppe et lange bébé, permet de le porter au dos ou de le poser sur le sol. Enroulée autour des hanches ou au dessus des seins elle fait un vêtement. C’est une étoffe qui réchauffe et qui fait la couche des amants. Et puis c’est un linceul pour recueillir le corps d’un défunt.

Hamac-Déposition est une sculpture murale. C’est une structure en acier rigide sur laquelle est fixé un bandeau de coton qui prolonge la forme circulaire métallique. Lorsqu’elle est habitée par un corps qui s’y repose, la sculpture se complète formellement. Avec son poids, le visiteur met en tension le tissu, et souligne la recherche d”un

équilibre entre la forme, la matière et son inscription dans un espace visité. L’ensemble évoque la peinture ou la sculpture religieuse par les points d”accroche, l”appréhension frontale et la présence de la figure en évoquant notamment les descentes de croix et pietà...



Couverture bleue noire indigo du pays Dogon. Mali.



Gabrielle CDB, *Hamac-déposition*, acier et coton, 160 cm de diam 660cm, 2012



Gabrielle CDB, *Hamac-déposition*, acier et coton, 160 cm de diam 660cm, 2012

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Cuillere

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Une cuillère de service touareg, taillée dans un bois dense et rouge. Sur le bord de la cuillère, il y a un peu d'aubier plus clair. Du manche à la coupe de la cuillère, il y a un fort angle de presque 45°. Le manche a une section triangulaire et se termine par une pointe plate en forme de losange. Le dos de la cuillère est bombé et à sa jonction avec le manche il y a une petite pointe. Le cuilleron, c'est à dire l'extrémité concave de la cuillère, a une forme d'amande. Entre le creux et le manche il y a une petite facette triangulaire taillée. On voit des traces d'outils de taille et de ponçage pour finir la surface de cet ustensile. Cet objet m'inspire formellement dans les creux et les bombés, les angles saillants ou concaves, les facettes. Je m'efforce de me rapprocher de cette poésie dans la transition entre les surfaces et les formes.

La sculpture petit écart rose est obtenue à partir d'une tôle d'acier découpée en une forme oblongue fendue. Grâce à l'accumulation de trois plis, on vois émerger une forme à partir du plan dans une assise insolite.



Une cuillère de service touareg en bois. Mali.



Gabrielle CDB, Petit écart rose, sculpture en acier peint, 136 cm x 60cm, 2022.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Statuette

Gabrielle Conilh de Beyssac

Essai

Une statuette en bronze du Burkina Faso représente une femme nue avec un genou posé au sol et l'autre levé. Elle tient sa poitrine avec ses deux mains, ses tétons s'échappent entre son pouce et son index. Son nombril et le bout de sont nez sont les points les plus brillants de cette petite sculpture dont la surface patinée est vert sombre. Elle porte des anneaux à ses oreilles et à ses poignets. Son ventre est arrondi. Les lèvres de son sexe sont visibles et rappellent sa bouche et ses yeux dans la manière dont elles sont traitées. Son torse est orné de motifs en relief qui dessinent des lignes tendues ou serpentines en alternance, autour de son cou, entre ses seins, sur son ventre et autour de sa taille. Dans son dos ces lignes courent le long de sa colonne vertébrale. Sa tête est bien ronde et sans cheveux. La statuette trouve son aplomb sur trois points : le pied droit, le genou et le bout des orteils du pied gauche. Elle est réalisée en bronze à partir d'un modèle en cire d'abeille perdue, selon la tradition des fondeurs de bronze de l'Afrique de l'ouest. Par son aplomb, sa sensualité et sa simplicité, cet objet m'inspire et m'accompagne dans mon travail de sculpture à travers lequel, je tâche d'atteindre cette justesse dans une vérité nue.

Les sculptures murales intitulées Pin up, composent une série de formes évocatrices découapées au laser dans une tôle d'acier brut. Les bords sont tendus et tranchant. Des fentes sont découpées dans chaque pièce grâce à un découpeur plasma : l'outil fait fondre l'acier et chasse, en soufflant, un petit bourrelet de métal en fusion sur les bords de la découpe. Les pièces sont huilées et accrochées en appuis contre le mur et deux clous à tête ronde.



Une statuette en bronze du Burkina Faso.



Gabrielle CDB, *Pin up*, série de sculptures murales en acier brut, dimensions variables entre 51 cm et 28 cm, 2022.

Gabrielle CDB, *Pin up*, série de sculptures murales en acier brut, dimensions variables entre 51 cm et 28 cm, 2022.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Opportunisme

Gregory Granados
Essai

Récupérant
Utilisant
Ressources existantes
Produire à partir d'élèments déjà disponibles

L'opportunisme peut être défini comme une approche créative qui tire parti des opportunités qui se présentent en **récupérant** et en **utilisant** des **ressources existantes** pour créer de nouveaux projets. Cette approche permet de développer des solutions durables et adaptées aux besoins actuels, tout en ayant une attitude proactive envers les défis futurs. L'opportunisme implique une réflexion critique sur les modes de production et de consommation actuels ainsi qu'une recherche constante de nouvelles façons de **produire à partir d'éléments déjà disponibles**.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Opportuniste

Gregory Granados
Essai

Valeur proximale
Matériaux
Récupération
Transformation
Ressources à portée

Qui cherche à tirer parti de toute opportunité qui se présente. L'opportuniste est un individu qui sait reconnaître la **valeur proximale** des objets et des **matériaux** qui l'entourent. Il se distingue par une approche à la fois intuitive et empirique de son travail, cherchant à exploiter toutes les possibilités offertes par les éléments qu'il utilise. L'opportuniste est un artiste ou un designer qui valorise la **récupération** et la **transformation**, il se montre capable d'inventer des solutions originales en utilisant des **ressources à portée** et à priori insignifiantes.

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Abramtsevo

Elen Gavillet
Essai

Abramtsevo
Moscou
Russe
Folklore

Ateliers

Abramtsevo [Абрамцево] est un domaine de 50 hectares dans l'oblast de **Moscou**.

Ce lieu accueille à la fin du XIX^{ème} siècle une colonie d'artistes slavophiles soucieux de réanimer l'esprit **russe** dans l'art, de s'éloigner des images occidentales pour faire renaître les formes du **folklore**. Ce mouvement slave est né simultanément au mouvement Arts & Crafts en Angleterre. Ces deux courants ont comme points communs la quête de l'harmonie, un idéal de vie simple et raffiné avec le désir d'effacer le clivage entre beaux-arts et arts appliqués.

Auteurs, musiciens, poètes, compositeurs, peintres, architectes et artisans y viennent en résidence pour créer. Les **ateliers** sur place permettent de produire artisanalement des pièces en bois, du mobilier, des céramiques, des soieries et des objets à une plus grande échelle telle que des abris ou des chapelles. Les oeuvres nées de ce "nid-culturel" sont implantées sur le domaine ou transportées à Moscou.

Ce cercle d'artistes fait exister son travail grâce aux mécènes Savva et Elizaveta Mamontov qui accueillent dans leurs murs des créateurs

et créatrices tels que Nikolaï Gogol, Ivan Tourgueniev, Fiodor Tioutchev, Vassili Polenov, Ilya Repine, Viktor Vasnetsov, Pavel Samarine, Elena Polenova, Mikhaïl Vroubel ou encore Vera Moukhina.



Ciktor Vasnetsov, *Church of the Holy Mandylion*, Abramtsevo, photo public domain.



Etudiants et diplomes de latelier aristique et industriel d'Abramtsevo_au centre le portrait de Elizaveta Mamontova_photo_1910



Savva et Elizaveta Mamontov avec le cercle d Abramtsevo

École supérieure d›Art
et Design de Saint-Étienne,
France

Pli

Marie-Aurore Stiker-Metral

Essai

Pli
Artisans
Techniques
Origami
Gilles Deleuze
Culture
Leibnitz
Baroque
Simon Hantaï
Jean Prouvé

Le **pli** est un procédé à la fois artisanal et industriel.

Il permet de passer d'une surface à un volume.

Il peut être utilisé par les **artisans** de la mode - métier de « plisseur », métiers à plisser.

Dans les **techniques** de teintures le pli est également utilisé pour créer des « réserves » (teinture type « Shibori »).

L'art du pliage du papier, dit « **origami** » en Asie, est issu d'un art populaire chinois apparu autour du VI ème siècle.

En France il existe une association des plieurs de papier dont **Gilles Deleuze** parle dans son Abécédaire à la lettre « C » comme **culture**. Il évoque l'association des plieurs de papier et l'association des surfeurs comme les deux belles rencontres faites suite à la parution du livre « Le pli. **Leibnitz** et le **baroque** ». Les plieurs de papier vivent le pli, les surfeurs vivent dans les plis, cherchant à se glisser dans ceux des vagues.

Simon Hantaï parle du pli « comme méthode ».

Le pli induit le dépli, le creux, le vide, le caché.

Le pli permet de structurer la matière. Pliez une feuille de papier, elle gagnera en rigidité. Cette capacité du pli a été expérimentée par **Jean Prouvé** dans son travail autour du pliage du métal, réalisé avec une machine: la presse plieuse.

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Architecture

Alice Finichiu

Essai

C Lat. *arkos* > Arkhé – origine mais aussi cause + *tekton* > tekhné technique

maître charpentier

* *par des traits 1* • ***gestes plutôt que signes***.[14] tracer des plans et des pans. de mur. en brique. rouge. Les joindre. Laisser des vides. pour transperces ces murs. Autrement trop violents. C'est intéressant un ***mur*** : protéger, délimiter, séparer. Intérieur et extérieur. Nord – sud, ouest – est.[15] Espérer se retrouver du bon côté. Sinon essayer d'enjamber. ›› ***asymétrie*** 2 • « Art de concevoir et de construire un bâtiment selon des règles techniques et des canons esthétiques déterminées ; sciences de l'architecture » selon le Larousse, « L'art de bâtir » pour Vitruve, « l'expression de l'être même des sociétés » pour

Gestes plutôt que signes
Mur
Asymétrie

[14] pour aller plus loin Michaux, H. (1984). Par des traits. Fata Morgana
[15] pour aller plus loin Brown, W. (2009). Murs. Les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique. Les Prairies Ordinaires

Rebelle
Variation

Georges Bataille, « une sorte d'oratoire de la puissance au moyen de formes » selon Nietzsche, « l'art du peuple pour le peuple » d'après William Morris, ou un « jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » pour Le Corbusier : la multiplicité des définitions de l'architecture désigne la difficulté de formuler ce qui en constitue sa spécificité. L'architecture reste ***rebelle*** à la définition car elle la prive de tout mouvement – son élan vital – en la réduisant à une des catégories, science, technique ou art. Hors l'architecture diffère et reporte sans cesse sa propre définition, elle est « quelque part dans l'inachevé », pour reprendre le titre de Vladimir Jankélévitch, la mise en ***variation*** de la somme indéfinie de ses définitions.

Le Socrate d'Eupalinos, ou l'Architecte de Paul Valéry, confie à Phèdre qu'il a longtemps hésité « entre le construire et le connaître », et que ses « réflexions infinies » auraient aussi bien pu le conduire « à ce philosophe que je fus, qu'à l'artiste que je n'ai pas été [...]. Il y avait en moi un architecte, que les circonstances n'ont pas achevé de former ». La fiction « d'un Socrate regrettant une vocation contrariée » permet que l'on se fasse à l'idée d'une « architecture qui pense », c'est-à-dire qui participe, comme le dit l'historien de l'architecture Christian Norberg-Schulz, « à l'histoire des significations existentielles ». Mais, plus encore, elle laisse supposer que « l'idée d'architecture », selon l'énoncé de Daniel Payot, est « plus riche [...] là où, sans même prétendre s'intéresser particulièrement à l'art de bâtir, le savoir cependant le retrouve ou l'implique »[16]. L'architecture est une ***techné de l'espace***. L'espace architectural fournit le cadre pour que les autres arts peuvent prendre place, mais aussi pour que la vie puisse s'y installer. L'architecture est, par essence, débordée par l'espace qui l'entoure et les corps qui l'habitent. Une architecture est un moment de ce monde. L'espace architectural est un espace réel qui fournit à l'imagination et à la pensée les conditions particulièrement favorables pour qu'elles puissent *avoir lieu*.

Techné de l'espace

> « La maison participe de tout un devenir. Elle est vie, "vie non - organique des choses". Sous tous les modes possibles, c'est la jonction des plans aux mille orientations qui définit la maison-sensation. La maison même (ou son équivalent) est la jonction finie des plans colorés. »
> (Deleuze et Guattari, 2005, p.170)"

[16] Payot, D. (1982). *Le philosophe et l'architecte.* Aubier

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Ars

Alice Finichiu

Essai

Composition
Assemblage

lat. *ars* signifie proprement « **composition**, **assemblage** ». C'est en ce sens qu'on a *iners* («maladroit ») et *sollers* (« adroit »). De là, le sens de «habileté » puis de « art ». Le mot est de la même famille que artus et remonte à un radical *ar- (« combiner »).

* *enquêter* : mettre en écho le rapport à la technique, aux savoir-faire de William Morris – arts and crafts – et Bernard Stiegler – ars industrialis.

1 • thèse : Morris et Stiegler constatent, chacun dans le contexte de leur époque, une impasse dans le rapport entre **technique** et individu. Aucun des deux ne condamne la technique mais met en garde de ce que se laisser asservit par celle-ci provoque sur la vie.

Technique
Révolution industrielle

Le quotidien de Morris est ancré dans l'époque victorienne au Royaume-Uni, dans un pays et un Londres, marqués par l'apogée de la **révolution industrielle**, et une organisation sociale qui se fonde sur le commerce et le profit. Les arts décoratifs de cette fin de XIX[e] siècle sont atteints de ces transformations majeures et perdent leur qualité et

Société victorienne
Crise
Technologies numériques

statut dans la société jusqu'à devenir « mineures ». C'est un problème qui peut paraître anodin dans la réalité de cette **société victorienne**, pourtant c'est sur ce constat des causes de dégradation et de ses effets sur la possibilité de la camaraderie, de la créativité et du bonheur humain que Morris fondera toute son analyse politique.[17] Le quotidien de Stiegler – notre quotidien – est celui d'un monde en crise ; **crise** économique, sociale, politique, migratoire, écologique, culturelle, sanitaire... crise planétaire. Un monde dans lequel un nouveau modèle industriel est en train de s'installer via les **technologies numériques**. Stiegler propose d'étudier ce qui se passe *aujourd'hui* afin de voir comment ces nouvelles techniques peuvent engendrer des nouvelles formes de savoir, de nouveaux *ars*.

Savoir-faire

De ces deux quotidiens, à presque un siècle d'écart, autant Morris, que Stiegler, fabriquent des analyses politiques et prospectives qui problématisent les rapports entre société, **savoir-faire** et techniques. Pour les deux la mise en valeur des savoir-faire face à un appauvrissement et asservissement du monde est nécessaire.

Ersatz
Arts and crafts

2 • antithèse` : Face à la production industrielle d'objets d'usage et d'**ersatz** – simulacre dérisoire du luxe des riches – Morris milite pour l'amélioration de la qualité de vie des travailleurs grâce à l'éducation eu aux loisirs, notamment à l'enseignement des arts plastiques. Il est à la base du mouvement ***arts and crafts*** – mouvement artistique réformateur dans les domaines de l'architecture, des arts décoratifs, de la peinture et de la sculpture – qui malheureusement n'arrive pas à autre chose que produire des objets qui restent destinés à une classe sociale aisée. Un siècle plus tard, l'instrumentalisation du désir est, malheureusement, achevée.

Désir
Ars industrialis

Face à la production massive d'information – simulacre dérisoire d'opinion et pensée – Stiegler milite pour la reconstruction d'une *économie productrice de* ***désir****, d'engagement et de responsabilités individuelles et collectives socialement articulées selon de nouvelles formes de sociabilités contre l'intoxication spéculative et l'addiction* [18]. Stiegler crée ***ars industrialis*** une association internationale pour une politique industrielle de l'esprit.

Nouvelles de Nulle Part

Encore un siècle plus tard, en 2102, William Guest – le narrateur du roman de science-fiction de Morris illustrant ses idées de socialisme utopique, ***Nouvelles de Nulle Part*** – se réveille pour découvrir une

[17] Ross, K. (2015). *L'Imaginaire de la Commune*. La Fabrique
[18] Lire le manifeste de ars industrialis https://arsindustrialis.org/manifeste-2010

nouvelle société communiste et égalitaire, sans gouvernement et dans laquelle le travail est épanouissant et essentiellement artisanal.

> *« Before I leave this matter of the surroundings of life, I wish to meet a possible objection. I have spoken of machinery being used freely for releasing people from the more mechanical and repulsive part of necessary labour; it is the allowing of machines to be our masters and not our servants that so injures the beauty of life nowadays. And, again, that leads me to my last claim, which is that the material surroundings of my life should be pleasant, generous, and beautiful; that I know is a large claim, but this I will say about it, that if it cannot be satisfied, if every civilised community cannot provide such surroundings for all its members, I do not want the world to go on. »*
> (Morris, W. 1884)

3 • Ni Morris, ni Stiegler ne s'insurgent contre la **machine**. Pour Morris, la machine est utile et bonne en soi, il est contre la laideur des arts et la déshumanisation des travailleurs qu'elle engendre. Il ne désire pas revenir au Moyen-âge mais il constate que l'esprit de cette époque est animé par une solidarité humaine au service de la beauté et de la qualité, qui se reflètent dans les édifices et les arts tels que les manuscrits enluminés. Morris souligne que la cathédrale n'est jamais construite par un seul homme, mais par une **interdépendance** des corps de métier : le talent et l'intelligence de chacun sont nécessaires pour participer à l'élaboration de l'église. Une coopération naturelle entre les différentes échelles de la société permet que tout ce que chaque homme fait est utile pour les autres et inversement. Morris dénonce en parallèle les abus de la société industrielle et sa recherche effrénée de profit, accentuant le fossé entre les classes et transformant la vie des ouvriers en désert d'ignorance et de misère : « [...] j'éprouve un sentiment de honte pour mon semblable civilisé de la bourgeoisie, qui ne se soucie pas de la qualité des marchandises qu'il vend, mais s'inquiète des profits qu'il peut en tirer. [...] Le peintre décoratif, le mosaïste, le fenêtrier, l'ébéniste, le tapissier, le potier, le tisseur doivent tous lutter contre la tendance de notre époque quand ils essaient de produire de la beauté plutôt que du raffinement commercialisable, d'apporter une touche artistique à leur travail plutôt qu'une touche mercantile. »[19]

[19] Morris, W. (2011). L'art et l'artisanat. Editions Payot & Rivages. p.31-31

Morris argumente que la nature de l'homme le condamne à travailler et que dans son labeur fastidieux l'art est une consolation. Loin d'être futile, le décor et l'ornement permettent au travailleur de se sentir créer quelque chose de beau et de personnel.

Face à des travaux éprouvants, l'appropriation de sa tâche par un processus individuel et artistique permet à l'être humain d'accepter son travail et de s'y consacrer de meilleur coeur. Ainsi, « [...] la production de biens utilitaires sans art ou sans le plaisir de créer est fastidieuse ». D'autre part, la recherche de beauté et de qualité élève l'être humain, tandis que la quête absolue de bénéfice et de rendement diminue généralement la valeur affective et matérielle de l'objet.

En redéfinissant le mot « art » au profit d' « arts appliqués » qu'il étend à tous les domaines: peinture, sculpture, architecture, objets domestiques, papiers peints, mobiliers, Morris fustige l'hypocrisie de la société victorienne fondée sur le commerce concurrentiel des objets: « Que l'on cesse de fabriquer ces montagnes de marchandises qui ne servent à rien ou ne sont utiles qu'aux esclaves et à leurs maîtres, et aussitôt, l'art servira à nouveau à déterminer quelles choses sont utiles et celles qu'il est inutile de fabriquer, puisque l'on ne devrait rien produire qui ne procure de plaisir au fabricant et à l'utilisateur, et que c'est ce plaisir de produire qui donne, entre les mains du travailleur, l'art. Ainsi, l'art servira à distinguer entre la peine perdue et le travail utile, alors qu'actuellement, on ne tient absolument pas compte du travail inutile, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire. Tant que l'homme travaille, il est censé être utile, quel que soit l'objet de son labeur. »[20]

Artiste
Artisan

En comprenant l'importance du rôle de l'**artiste** et de l'**artisan** au sein de toute civilisation, Morris il avait prophétisé la disparition de l'artisanat en 1889 : « Voilà en bref notre position d'artistes : nous sommes les derniers représentants de l'artisanat auquel la production marchande a porté un coup fatal. »[21]

Prolétarisation
Savoir-faire
Savoir-vivre

Avec un siècle d'écart, à la suite de Smith ou Marx, Stiegler appelle ***prolétarisation*** le processus par lequel un savoir individuel ou collectif, étant formalisé par une technique, une machine ou un appareil, peut échapper à un individu qui perd ainsi ce savoir qui était jusque là *son* savoir. Si au XIX^{e} siècle on assiste à la perte des **savoir-faire** des ouvriers asservis aux machines en non plus maîtres de leurs outils, au XX^{e} siècle on assiste à la perte des **savoir-vivre** qui sont remplacés par des *appareils* – tel le téléviseur qui « occupe » les enfants – et par des *services* – telle la chaine de télévision, qui « s'occupe » des enfants. Le modèle productiviste du XIX^{e} siècle laisse ainsi, au XX^{e} siècle, la place au modèle industriel fondé sur la consommation en exploitant systématiquement les industries culturelles et instrumentalisant

[20] Ibid p. 85-86
[21] Ibid. p.46

le désir. Le consommateur prolétarisé ne produit plus ses propres modes d'existence : ceux-ci lui sont imposés par le marketing qui a transformé son mode de vie en mode l'emploi. Au XXIe siècle une autre prolétarisation est en cours : la perte de **savoir-théorique** via le calcul intensif et les big data. Une prolétarisation des esprits comme faculté de théorisation, de pensée, ce qu'Adorno appelait la rationalisation : la soumission des modèles rationnels à des modèles de business.

Savoir-théorique

Perte des **gestes** de travail.

Perte des gestes relationnels.

Perte des gestes critiques, analytiques.

Gestes

Partant de ce constat, Stiegler retourne au Socrates de Platon qui voyait déjà au Ve siècle avant JC le danger d'une prolétarisation induit par le processus d'écriture en tant que processus d'extérioration du savoir – copier un texte ne veut pas dire (le) penser. L'écriture en tant que technique est donc un ***pharmakon*** : à la fois poison, remède et bouc émissaire. Par extension, tout objet technique est pharmacologique.

Pharmakon

Stiegler propose d'étudier ce qui se passe *aujourd'hui* afin de voir comment ces nouvelles techniques peuvent engendrer des nouvelles formes de savoir, de nouveaux *ars* ››

Talent, adresse, dextérité, savoir-faire, technique
Profession, métier
Procède, moyen, façon d'être ou d'agir (naturelle ou acquise), conduite, manière d'agir
Préceptes qui régissent un art, règles, théorie, système, livre, manuel, traité.
Ruse, artifice, tactique, stratagème.

4 • Tout **objet technique** (machine ou appareil) permet une avancé mais engendre aussi une perte. Il faut donc savoir comment user des objets techniques, savoir comment inventer des nouvelles techniques, des nouveaux ars pas seulement des nouvelles oeuvres, discours ou énoncés, inventer des nouvelles manières de faire des mondes et des nouveaux circuits de ***transindividuation***[22].

Objet technique
Transindividuation
P*a*nser
Invernter des nouvelles armes

P*a*nser, pas seulement résister mais s'**inventer des nouvelles armes**

[22] Pour aller plus loin : Goodman, N. (2009) L'Art en théorie et en action. Gallimard, Simondon, G. (2017). L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information. Editions Jérôme Millon, Stiegler, B. (2018). La technique et le temps. Fayard, Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). Mille plateaux. Editions de Minuit,

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Aujourd'hui

Alice Finichiu

Essai

lat. *hodie* (hoc + die) - en ce jour ; maintenant ; à présent ; de nos jours.

* ***qu'allez-vous faire ?*** 1 • en urgence. faire. défaire. refaire. courir. de droite à gauche. de gauche à droite. Ne pas se noyer. Ensablé jusqu'à la taille, penser à bien respirer. Inspirer, compter un-deuxtrois-quatre-cinq-six, marquer une pause, expirer, six-cinq-quatretrois-deux-un. Marquer une pause. Faire le vide, digérer le sable grain par grain. Traverser. Faire le vide. Ouvrir les yeux sur l'horizon. Programme libre. Se déchausser, marcher dans l'herbe. Oublier toutes les priorités, rappels, agendas, alarmes, sirènes ›› ~~aller voir la mer~~ ›› recommencer.

Qu'allez-vouz faire ?

2 • respecter parfaitement les chronologies. Hier, *aujourd'hui*, demain. Passé, présent, futur. **être présent.e.x**. être *dans* le présent. être à jour. Connaitre la question du *jour*. Le grand défi, le défi capital, c'est ***le jour*** **d'aujourd'hui** : « eh bien ! Qu'allez-vous faire ? Qu'allez-vous faire AUJOURD'HUI ? Le mot est écrit en lettres capitales dans le « Notes sur la grandeur et décadence de l'Europe » de Valéry, ce qui fait Derrida se demander « Pourquoi *le jour d'aujourd'hui* mériterait-il

Être présent. e.x.
Le jour d'aujourd'hui

Pléonasme

Rythme

Succession de gestes

Entropie

Fléce du temps

Éminemment présent

Sous-tendu de passés qui ne passent pas et de futurs déjà obsolètes

Une brèche

L'urgence

ces lettres capitales ? » Et il essaie une réponse : « Parce que cela même que nous avons du mal à faire et penser aujourd'hui [...] c'est justement l'unicité de l' « aujourd'hui »[23] ↠ **pléonasme**.

3 • Les jours se suivent. Bleues. Vides. Pleines. Ensoleillées. Ou grises. A leur **rythme**. Le rythme des saisons, des fleuraisons, des battements du coeur, des *deadlines*. garder le rythme. sortir. faire les courses. choisir des produits, frais, du jour. faire attention aux budget. rentrer. vider les sacs, ranger les provisions, vérifier qu'on n'a rien oublié. à la cuisine. choisir la recette. pour préparer le repas. **succession de gestes**, répétés, obligés. de la cuisine à la table pour servir et manger. Ensuite, débarrasser. de nouveau à la cuisine pour laver, ranger, déposer. A chaque instant de l'énergie qui se dissipe. **Entropie** ↠ ***flèche du temps***.

* *le temps est hors de ses gonds*[24] • être dans un temps à la fois **éminemment présent** et en même temps **sous-tendu de *passés qui ne passent pas* et de futurs déjà obsolètes**. entre hier et demain. ***une brèche***[25]. *entre passés et futurs*. qui n'opèrent plus comme des points d'origine vers lesquels il faudrait remonter pour comprendre et surtout pour expliquer le présent, ni comme des points de fuite vers lesquels il faudrait tendre, mais ils sont plutôt impliqués en lui. Et invitent davantage à une démarche *hantologique*[26] et *spéculative*[27], qu'à une application d'un raisonnement déductif et respectant parfaitement les chronologies. Le présent nous échappe étant recouvert par cette autre temporalité qui annule toute pensée : **l'urgence**.

[23] Derrida, J. (1991). *L'autre cap*. Editions de Minuit. p. 17-18
[24] *time is out of joint* – est une phrase prononcée par le Hamlet de Shakespeare, après avoir été visite par le fantôùe de son père et appris que son oncle Claudius a assassiné son père. C'est un evenement chocant qui va changer fondamentallement la façon dont Hamlet perçoit l'état et l'univers: "The time is out of joint; O cursed spite!/That ever I was born to set it right!"
[25] en reference àla préface de l'ouvrage de Hannah Arendt, *Between Past and Future* - traduit em français Crise de la culture
[26] Derrida, J. (1993), *Spectres de Marx*, Galilée
[27] Harraway D. (2016). *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chtulucene*. Duke University Press

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Bifurcations

Alice Finichiu

Essai

lat. *bifurcus* (bis+furca) fourchu, se diviser en deux ; changer de chemin ; changer de direction

* *chemins*

« Chemins qui ne mènent nulle part
entre deux prés,
que l'on dirait avec art
de leur but détournés,

Chemins qui souvent n'ont
devant eux rien d'autre en face
que le pur espace
et la saison. »[28]

[28] Rilke, R.M. (2019). Vergers: suivi de Quatrains valaisans. Le Bruit du Temps

Théorie des bifurcations
Rapport
Critique

* ***théorie des bifurcations*** 1 • un saladier et un fouet. Un jeune d'oeuf, une cuillère à soupe de moutarde, un filet de vinaigre, du sel, du poivre et de l'huile. A température ambiante. Mélanger le jaune d'oeuf, le sel, le poivre, la moutarde et le vinaigre. Fouetter en versant peu à peu l'huile. Former une émulsion d'huile et eau (du jaune d'oeuf), où la quantité relative des deux varie légèrement au fur et à mesure qu'on ajoute l'huile. La mayonnaise prend lorsque le liquide se transforme en gel ›› bifurcation – changement de phase physique – **rapport** eau/huile **critique**.

Notre univers est un système dynamique
La grande accélération
Anthropocène

2 • **notre univers est un *système dynamique*** avec sa propre loi d'évolution dont les modélisations actuelles montrent des projections de courbes ascendantes à croissance exponentielle. **la grande accélération**. Nous sommes entré.e.s.x dans l'**anthropocène**. L'anthropocène est un terme proposé par le météorologue et chimiste de l'atmosphère Paul Josef Crutzen – prix Nobel de chimie en 1995 – pour désigner une nouvelle époque géologique, qui aurait débuté, selon lui, à la fin du XVIII[e] siècle avec la **révolution industrielle**, et succéderait ainsi à l'holocène. L'anthropocène serait la période durant laquelle l'influence de l'être humain sur la biosphère a atteint un tel niveau, qu'elle est devenue une « force géologique » majeure capable de marquer la lithosphère.

Révolution industrielle

l'anthropocène, c'est le capitalisme devenu totalisant et fou

Dans la postface de sa thèse, *La technique et le temps*, Bernard Stiegler écrivait que l'humanité est arrivée au « stade final de l'anthropocène », soit qu'elle infléchit sa trajectoire, soit qu'elle disparaît dans les prochaines décennies faute d'avoir réagi à temps: «**l'anthropocène, c'est le capitalisme devenu totalisant et fou**, installant en cela un totalitarisme qui se dit lui-même "smart" et "soft". L'élimination des détours, le raccourcissement des délais, est devenue la règle dans un monde qui se retrouvant de ce fait sans foi ni loi, se précipite contre le mur du temps ».

Se précipiter contre le mur. Du temps.

Rapport GIEC

En 2018 le premier **rapport GIEC** conclut : les activités humaines ont déjà provoqué un réchauffement climatique de 1 ± 0,2°C audessus des niveaux préindustriels. La température moyenne augmente actuellement de 0,2 ± 0,1 °C par décennie en raison des émissions passées et actuelles. A ce rythme, le réchauffement dépassera 1,5 °C entre 2030 et 2052. Les systèmes humains et naturels pâtiront davantage d'un réchauffement de 2 °C que d'un réchauffement de 1,5°C.

Pour Stiegler nous sommes arrivés à la limite de l'anthropocène, un « moment eschatologique » – *eschaton* en grec, ça veut dire la limite – ou bien nous réinventons des savoirs capables de produire ce que les théoriciens des systèmes appellent des bifurcations, ou bien ...

Bifurquer, il n'y a pas d'alternative

Inventer
Renverser
Un processus révolutionnaire: un processus de mutation intellectuelle et culturelle

Le savoir sous toutes ses formes est en jeu. Il faut tout remettre en question, pas seulement résister. Il faut **inventer**. Résister ça veut dire qu'on accepte la domination et on essaie de la limiter. Mais il ne faut pas du tout accepter la domination. Il ne faut pas du tout simplement la limiter. Il faut **renverser** la situation.

C'est ça qu'on appelle **un processus révolutionnaire : un processus de mutation intellectuelle et culturelle**.

Panser ce que nous faisons

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Design

Alice Finichiu

Essai

Être présent.e.x
Pourquoi un concept, une notion, un geste, un outil, une technique, une manière de faire, un usage
Activer
Révéler
Fabriquer

de l'angl. *design*

Du lat. designare (« marquer, indiquer, décrire, concevoir ») (infinitif du verbe designo, dérivé de signo (marquer), avec le préfixe de-).[29]

1 • expérimenter. La pluie, puis le beau temps, après l'entre-deux. Soigner les transitions. **être présent.e.x** dans le monde. Au monde. Prêter attention. Ne pas se contenter de regarder. Tordre, trouer, tisser, interroger, oublier, altérer, agir ›› empathie

2 • penser, comprendre, **pourquoi un concept, une notion, un geste, un outil, une technique, une manière de faire, un usage**. Injecter une dose d'altérité pour déclencher des réactions, pour **activer** des potentiels, pour **révéler** des images latentes ou des histoires fertiles en échappées.

3 • **fabriquer** à partir de bouts de bois, morceaux de terre,

[29] Pour l'étymologie du mot design voir aussi Flusser, V. (2002). Petite philosophie du design. Circé

Rater
Une solution
Une potion
Faire
Être réaliste
Demander l'impossible
Attitude

de rien. Avancer en suivant la matière. Trébucher. **Rater** son coup. Tomber. Sur quelqu'un, quelque chose, une réponse, **une solution**. Sur **une potion**. Magique ›› en long, en large, en travers.

4 • Planifier, cartographier, cadrer, être toujours bien coiffé.e. Sourire, présenter, convaincre, enseigner, se renseigner, se dépasser. Être à l'écoute. **Faire**. des fils pour les réunir en toile ›› étoile, filer.

5 • tenir debout. flancher. se laisser bercer par le vent. poser les pieds sur le sol. teindre la main. toucher une autre. marcher dans le même rythme. ou pas. à contre-sens. résister. **être réaliste. demander l'impossible.** ›› ***attitude*** [30]

Note à soi : Le mot même de design aurait été créé en 1712 par le comte de Shaftesbury qui contracte le "dessein" et le "dessin", la conception et la mise en forme de l'oeuvre. — (Cécile Jaurès, *La modernité du XVIII siècle*, Journal La Croix, page 21, 5 janvier 2015) marquer (d'une manière distinctive), représenter, dessiner : urbem aratro Virg. En. 5, 755, tracer avec la charrue l'enceinte d'une ville.

[30] Papanek, V. (2001). *Design pour un monde réel*. les presses du réel

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Fabriquer

Alice Finichiu

Essai

lat. class. *fabricare* « façonner, confectionner, fabriquer » dérivé de *faber* – fait avec art ; ouvrier, artisan

* – *des mondes*

« Que nous fabriquons le monde où nous vivons, voilà qui n'est guère remis en question, mais je laisse les philosophes nous dire si c'est à partir de rien [...] ou si nous l'assemblons à partir d'un choix plus ou moins judicieux parmi les choses qui nous paraissent utiles ou distrayantes dans l'inépuisable chaos du réel.

Dans un cas comme dans l'autre, la démarche de l'artiste consiste à opérer une sélection habile parmi des fragments de cosmos exceptionnellement utiles et distrayants, et à les agencer de façon à créer une illusion de cohérence et de permanence dans l'incontrôlable torrent des événements. Une artiste fait du monde son monde. Une artiste fait de son monde le monde... Pour quelque temps. Le temps qu'il faut pour regarder ou écouter l'oeuvre d'art, lire un livre ou assister à un spectacle. Tel un cristal, l'oeuvre semble contenir le tout et suggérer l'éternité. Pourtant, ce n'est rien de plus que la carte esquissée

par l'explorateur. Le tracé d'un rivage sur une côte brumeuse.

Fabriquer une chose, c'est l'inventer, la découvrir, la dévoiler [...] Mais on envisage moins souvent la proposition inverse, à savoir : découvrir quelque chose, c'est le fabriquer. » (Le Guin, 2020, p.66)

* *penser ce que nous faisons* • Dans la Condition de l'homme moderne, Hannah Arendt propose de **reconsidérer la condition humaine du point de vue de nos expériences et de nos craintes les plus récentes.** Arendt précise qu'elle ne traitera que « des articulations les plus élémentaires de la condition humaine, des activités qui, traditionnellement et selon les idées actuelles, sont à la portée de tous les êtres humains » : ***le travail, l'œuvre et l'action***, dont elle analyse l'évolution de la hiérarchie tout au long de l'histoire de l'occident jusqu'à l'époque moderne, à laquelle elle consacre le dernier chapitre. Quant à la question de « l'activité la plus haute et peut-être la plus pure dont les hommes soient capables », celle de la pensée, Arendt y reviendra à la fin de sa vie, après sa rencontre avec un homme incapable de penser par luimême, Eichmann.

Fabriquer une chose, c'est l'inventer, la découvrir, la dévoiler

Mais on envisage moins souvent la proposition inverse, à savoir : découvrir quelque chose, c'est le fabriquer

Reconsidérer la condition humaine du point de vue de nos expériences et de nos craintes les plus récentes

Le travail

L' œuvre

L'action

Arendt propose d'utiliser le terme de ***vita activa*** pour regrouper et distinguer trois activités humaines fondamentales : le travail, l'oeuvre et l'action. Fondamentales parce que correspondant chacune aux conditions de base dans lesquelles la vie sur terre est donnée à l'homme. **Le travail est l'activité qui correspond au processus biologique du corps humain.** La condition humaine du travail est la vie elle-même. L'oeuvre est l'activité qui correspond à la nonnaturalité de l'existence humaine. **L'œuvre fournit un monde artificiel d'objets, nettement différent de tout milieu naturel.** C'est à l'intérieur de ses frontières que se loge chacune des vies individuelles, alors que ce monde lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes. La condition humaine de l'oeuvre est l'appartenance-au-monde. **L'action, seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité**, au fait que ce sont des hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde. La pluralité est la condition de l'action humaine, parce que nous sommes tous humains, donc semblables, mais tous uniques car différents de tout homme ayant vécu, vivant ou à naître.

Vita activa

Le travail est l'activité qui correspond au processus biologique du corps humain

L'oeuvre fournit un monde artificiel d'objets, nettement différent de tout milieu naturel

L'action, seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité

Ces distinctions constituent trois angles de vue utilisés par Arendt pour analyser l'évolution de l'activité humaine : celui du travail et de la nécessité, celui de l'oeuvre et du monde, celui de l'action et de la pluralité.

C'est dans le dernier chapitre – La vie active et l'âge moderne – que Hannah Arendt démontre toute la pertinence des distinctions qu'elle a opérées dans et autour de la vita activa. À partir des trois évènements qui dominent le seuil de l'époque moderne (la découverte de l'Amérique suivie de l'exploration du globe, la Réforme, l'invention du Télescope) elle décrit et analyse la réaction en chaîne qui a conduit, à ce qu'elle appelle, la double aliénation de l'homme moderne, évoquée dès le prologue : la fuite de la Terre pour l'Univers, du Monde pour le Moi. Déroulons en les éléments clés :

Perte du lien avec le Monde

1 • Le premier, avec la réforme, est la **perte du lien avec le Monde**. L'expropriation du paysannat, conséquence imprévue de l'expropriation de l'Église, a précipité l'Occident dans une Histoire où l'on a vu la propriété détruite dans le processus de son appropriation, les objets dévorés dans le processus de leur production, la stabilité du monde sapée dans un processus perpétuel de changement. L'éclipse du monde public commun, si décisive pour la solitude de l'homme de masse, si dangereuse par l'aliénation des mouvements idéologiques de masse dont elle est la cause, a commencé très concrètement par la perte de cette parcelle du monde que l'homme possédait en privé.

Perte du lien avec la Terre

2 • Le deuxième, avec la découverte de l'Amérique puis l'invention du Télescope, est la **perte du lien avec la Terre**. En explorant la Terre, en la mesurant et en l'arpentant l'homme s'est dégagé de tout attachement, de tout intérêt pour ce qui est proche de lui, et s'est éloigné de son voisinage. Éloignement accentué avec l'invention par Galilée du télescope et l'avènement d'une science nouvelle considérant la nature terrestre du point de vue de l'univers. Sans nous tenir réellement en ce point dont rêvait Archimède, liés encore à la Terre par la condition humaine, nous avons trouvé le moyen d'agir sur la Terre et dans la nature terrestre comme si nous en disposions. Et au risque même de mettre en danger le processus naturel de la vie nous exposons la Terre à des forces cosmiques, universelles, étrangères à l'économie de la nature.

L'inversion de la hiérarchie entre la contemplation et la vita activa

3 • Le troisième, conséquence des inventions de l'époque moderne comme le télescope, est **l'inversion de la hiérarchie entre la contemplation et la *vita activa***. La certitude d'une connaissance n'est devenue accessible qu'à une double condition. La première, qu'elle ne concerne que ce que l'homme a fait lui-même, avec pour idéal la connaissance mathématique où l'on n'a affaire qu'à des entités autonomes de l'esprit. La seconde est que la connaissance soit d'une nature telle qu'elle ne puisse se vérifier autrement que par l'expérimentation. Depuis lors, vérité scientifique et vérité hilosophique se sont quittées.

La pensée, autrefois servante de la contemplation, devint servante de l'expérimentation et la philosophie devint superflue pour les hommes de sciences.

Victoire du processus
Quoi
Pourquoi
Comment

4 • Le quatrième est la **victoire du processus**. Parmi les activités de la vie active la première à s'emparer de la place jadis occupée par la contemplation fut celle du faire, de la fabrication, de l'oeuvre sous le double effet de l'importance des instruments et de l'expérimentation dans la Science moderne. Science dans laquelle règne la conviction que l'on ne peut connaître que ce que l'on a fait entraînant le passage des anciennes questions, « **quoi** » et « **pourquoi** », à la nouvelle question, « **comment** ». Les objets de connaissance ne peuvent plus être des choses ni des mouvements éternels, mais des processus. L'homme a commencé à se considérer comme une partie intégrante des deux processus surhumains, universels, de la Nature et de l'Histoire, condamnés l'un et l'autre à progresser indéfiniment sans jamais atteindre de fin inhérente, sans jamais approcher d'idée préétablie.

La victoire du principe du bonheur sur le principe de l'utilité

5 • Le cinquième est **la victoire du principe du bonheur sur le principe de l'utilité**. L'homme cessa de se définir comme fabricant d'objets, constructeur de l'artifice humain, du monde, pour se considérer principalement comme fabricant d'outils, produisant aussi incidemment des objets. Le principe d'utilité, propre à l'homme fabricateur ne concerne plus que le processus de production. Ce qui contribue à stimuler la productivité et à diminuer le labeur, l'effort, est utile. Le repère ultime n'est ni l'usage ni l'utile, c'est « le bonheur », c'est l'évaluation de la peine et du plaisir éprouvés dans la production et dans la consommation. Le « bonheur » selon Bentham (philosophe, jurisconsulte et réformateur britannique. Il est surtout reconnu comme étant le père de l'utilitarisme avec John Stuart Mill + le panopticon), somme des plaisirs moins les peines, devient un sens interne sans aucun lien avec les objets-de-ce-monde.

La vie
Souverain bien

6 • Le sixième, est la persistance dans la société moderne de **la vie**, et non du monde, comme **souverain bien**. Si la vie s'est imposée à l'époque moderne comme ultime point de repère c'est que le renversement moderne entre vie contemplative et vie active s'est opéré dans le contexte d'une société chrétienne dont la croyance fondamentale au caractère sacré de la vie a survécu, absolument intacte, après la laïcisation et le déclin général de la foi chrétienne. Le renversement extrêmement important provoqué dans le monde antique par le christianisme entre l'homme et le monde, l'immortalité de la vie individuelle remplaçant celle du monde loin d'être remis en question, a été conservé.

7 • Le septième, et dernier élément, est la victoire du travail, de ***l'animal laborans***. La primauté de la vie avait acquis pour les penseurs modernes un statut de vérité axiomatique, et elle le conserve même dans notre monde actuel qui a déjà commencé à dépasser toute l'époque moderne et à substituer à la société du travail une société d'employés. Il ne s'ensuit nullement que nous vivions encore dans un monde chrétien. Car, ce qui compte aujourd'hui, ce n'est pas l'immortalité, c'est que la vie soit le souverain bien. Mais tout ce qu'il reste désormais de virtuellement immortel, d'aussi immortel que la cité dans l'antiquité ou la vie individuelle au moyen âge, c'est la vie comme processus vital, potentiellement sempiternel, de l'espèce. Le mot travail est trop noble, trop ambitieux, pour désigner ce que nous faisons ou croyons faire dans le monde où nous sommes. Le dernier stade de la société de travail, la société d'employés, exige de ses membres un pur fonctionnement automatique, comme si la vie individuelle était réellement submergée par le processus global de la vie de l'espèce, comme si la seule décision encore requise de l'individu était d'acquiescer à un type de comportement, hébété, « tranquillisé » et **fonctionnel**.

L'animal laborans
Fonctionnel

Si l'on compare le monde moderne avec celui du passé, la **perte d'expérience** humaine que comporte cette évolution est extrêmement frappante. Ce n'est pas seulement, ni même principalement, la contemplation qui est devenue une expérience totalement dénuée de sens. La pensée elle-même, en devenant « **calcul des conséquences** », est devenue une fonction du cerveau, et logiquement on s'aperçoit que les machines électroniques remplissent cette fonction beaucoup mieux que nous. L'action a été vite comprise – elle l'est encore – presque exclusivement en termes de faire et de fabrication, à cela près que la fabrication, à cause de son appartenance-au-monde et de son essentielle indifférence à l'égard de la vie, passa bientôt pour une autre forme du travail, pour une fonction plus compliquée mais non pas plus mystérieuse du **processus vital**.

Perte d'expérience
Calcul des conséquences
Processus vital

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Femme

Alice Finichiu

Essai

lat. *femina* d'une racine indo-européenne *fe « qui donne la vie »

1 • indépendante, soumise, d'affaires, de goût, de principes. De ménage, d'intérieur, de chambre ou d'appartement. De compagnie, de confiance. Objet. Ronde, pulpeuse, maigre, anguleuse, carrée, rectangulaire, en forme de poire, silhouette en A, X, V, H, O, 8. Muse, sorcière, nymphe, sirène, fantasme, fantôme, image. Image d'une image ›› ***image dialectique***

Image dialectique

* *fatale* 2 • A l'époque victorienne en Angleterre l'expression « Woman's Question » – traduite généralement par la querelle des femmes – a une place importante dans la question de l'**émancipation** féminine. La révolution industrielle apporte des centaines de femmes à travailler dans les usines ce qui remet fondamentalement en question la conception traditionnelle de la place de la femme, du rôle de la femme. **Woman's Question**, traduit littéralement *Question de la Femme* est une expression qui ne doit rien au hasard et il est important de le comprendre dans le contexte du XIX^e^ siècle au Royaume-Uni pour se garder de tout

Émancipation
Woman's Question

Un langage profondément masculin

anachronisme : le singulier (woman plutôt que women) symbolise ce que l'époque perçoit comme l'unité essentielle du sexe féminin, tandis que le terme de « question » amène à se demander qui, justement, pose la question? Le possessif semblerait indiquer que la question appartient à la femme, mais alors le fait pour les femmes d'envisager leur propre être comme une question ou comme un problème semblerait indiquer que l'expression même qu'elles emploient provient d'**un langage profondément masculin.** Enfin, les majuscules donnent à cette expression un poids très particulier.

Droit de vote des femmes

À cette époque la revendication du **droit de vote des femmes** commence à prendre de l'ampleur (le Reform Act de 1832 introduit la première interdiction statutaire explicite du vote des femmes, en définissant un électeur comme une personne de sexe masculin ; le Reform Act de 1867 élargit la base électorale mais ne donne toujours pas le droit de vote aux femmes malgré un discours très remarqué à l'époque de John Stuart Mill en faveur de celui-ci). Les premiers changements ont lieu au niveau local avec la loi sur l'éducation de 1870, prévoyant l'élection par les contribuables des deux sexes des comités de gestion des écoles (School Boards) et la possibilité pour les femmes de se présenter à ces élections. En 1888, certaines obtiennent pour la première fois des droits proprement politiques : les femmes non mariées (les autres étant présumées représentées par leur époux) sont autorisées à voter aux élections des conseils de comtés et des conseils municipaux nouvellement créés. Annie Besant, de la Société fabienne, revendique le droit de vote pour tous les adultes à ces élections locales.

LIbertaire

Utopie

La femme du futur doit obligatoirement être belle et bonne et liée aux tâches ménagères

Libertaire dans la vision globale, William Morris, l'est aussi dans sa vision des relations entre les sexes dans la société communiste sans État qu'il pressente surtout dans *Nouvelles de Nulle Part*. Mais justement, dans la mesure où son **utopie**, par rapport à toutes celles qui précèdent et qu'il a à l'esprit quand il écrit – notamment Bellamy et More – se distingue par son côté libertaire, elle fait disparaitre les institutions de la démocratie représentative pour les remplacer par une démocratie directe à laquelle il va de soi que tous les « neighbours » participent. L'amour tient une place bien plus grande que la politique, tant dans l'intrigue que dans l'ordre des questions examinées, puisque c'est la première chose dont il est question lors de la longue conversation entre Guest et Hammond. C'est dans le premier chapitre « Concerning Love » que Morris expose le plus longuement ce qu'il veut affirmer sur la question des femmes et des relations entre les sexes : leur nature supposée semble diriger systématiquement les femmes vers un certain

type de travaux et un certain comportement : **la femme du futur doit obligatoirement être belle et bonne et liée aux tâches ménagères**.

Tradition rousseauiste

Femme comme une compagne complémentaire de l'homme par ses qualités spécifiques, mais jamais comme une égale pouvant rivaliser avec lui

Separate spheres

Morris se rattache à une **tradition rousseauiste** étonnamment très influente dans le monde anglo-saxon, qui voit la **femme comme une compagne** (telle Sophie agrémentant la vie d'Émile[31]), **complémentaire de l'homme par ses qualités spécifiques, mais jamais comme une égale pouvant rivaliser avec lui.** Cette tradition rousseauiste a donné naissance à l'idée des « **separate spheres** » qui domine dans le monde anglo-saxon pendant la deuxième moitié du XIX[e] siècle, malgré quelques voix dissonantes comme celle de Margaret Fuller dans *Woman in the Nineteenth Century*, ou de Harriet Taylor Mill, s'insurgeant en 1851 contre cette idéologie en pleine formation : « *We deny the right of any portion of the species to decide for another portion, or any individual for another individual, what is and what is not their 'proper sphere'. The proper sphere for all human beings is the largest and highest which they are able to attain to. What this is, cannot be ascertained, without complete liberty of choice.* »[32]

[31] Rousseau, J-J. (1969). *Émile ou De l'éducation.* Gallimard. p. 528-562

[32] Taylor Mill, H. (1970). *The Enfranchisement of Women.* Dans A.S. Rossi (ed.), Essays on Sex Equality (p.89-121). University of Chicago Press

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Fleur

Alice Finichiu

Essai

Résiliente

Ornementale

du lat. *flos* partie la plus fine de quelque chose

1 • dans les parterres et jardins, aux fenêtres et balcons, à côté de la route, à ras les fossés, en haut des vieux murs, dans les décombre, sur les étangs et les tombes, dans des bacs, vases et bouquets, *surprenante touche de couleur odorifère*[33]. Fragile, coriace, sauvage, douce, ingénue, épineuse, toxique, rudérale ›› **résiliente**.

2 • Cultivée, admirée, *séchée entre les pages d'un gros livre*, distillée en parfum. Poison ou remède, se boire en tisane, atterrir dans un plat recherché, une salade composée ou décorer une assiette ›› **ornementale**.

3 • Sortir, pousser, droite comme une voyelle, résister aux intempéries, s'ouvrir, se tourner vers le soleil, projeter une ombre derrière soi, attirer les insectes. Filer. Enfiler. une robe. Aller danser. Le valse, la salsa ou la techno. Avant de devenir consonne. Compost, pourriture ›› *fleurs du mal*.

[33] Voir le travail de redéfinition subjective de certains mots par Julia Sorensen, Sorensen, J. (2018). (FA-FU). éditions art&fiction

Tulipe et saule sur textile

Fleur bleue

4 • Orner. champs, jardins, avenues et parcs, maisons et corps. Se laisser porter, déporter, dérober, importer, souffler, arracher, dessiner, devenir symbole ou emblème. Motif de papier-peint. Tapisserie. Vitrail. Vase ›› ***tulipe et saule sur textile***[34].

5 • Cueillir, assembler. Tresser une couronne. Remplir un magasin. Bouquet de messagères. Je t'aime, pardon, merci, bon anniversaire, adieu ›› **fleur bleue**.

6 • Courber la tige s'éteindre dans un vase. Dans la vase.

7 • Une, deux, en numéro paire pour toute occasion, de préférence en numéro impaire pour les funérailles, par centaines pour déborder jusqu'à la rue, par milliers pour se décliner dans tous les formats, devenir fond, motif, parure de chambres à coucher ›› millefleurs[35].

[34] En référence au motif sur tissu, tulipe et saule, dessin original à la main et peinture par William Morris datant de 1875

[35] millefleurs est un motif extrêmement populaire dans l'art et l'artisanat du Moyen Âge en Europe caractérisé par un fond fait d'une multitude de petites plantes et fleurs, voir le travail de l'artiste Rachel Labastie, Les Veneneuses
http://www.rachellabastie.net/veneneuses.php

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

News from...

Alice Finichiu
Essai

Gravity
Hierarchy
Patriarchy
Proletariat
A body of water

Nowhere

old English *nahwær* - nowhere, not at all ; see no + where > old English *hwær*, hwar - at what place, from Proto-Germanic adverb *hwar

* *news from* – 1 • Waiting. Wandering around. Walking in cercles. Cercles with wider diameter each time. Till there is no more sign of an origin, nor of a starting point. No more **gravity**. No **Hierarchy**. No **Patriarchy**. No **Proletariat**. Nor Dow-Jones. *no private property, no big cities, no authority, no monetary system, no marriage or divorce, no courts, no prisons, and no class systems*.[36] No social structures, nor body structures. Only liquidity. **A body of water**.[37] ›› Hydrological cycles.[38]

[36] Those are the terms in which, in his novel from 1890, *News from nowhere*, Morris describes the society in which the narrator, William Guest, wakes up after falling when returning from a meeting of the Socialist League
[37] In reference to Neimanis, A. (2017). *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury Academic. This book is available as open access through the Bloomsbury Open Access programme and is available on www.bloomsburycollections.com.
[38] Further reading Morton T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press

Utmost perfection
Utopia

2 • An island. Enjoying the **utmost perfection**. In landscapes. In legal, social, and political systems. ›› **utopia** ›› dystopia

3 •

He had bought a large map representing the sea,
Without the least vestige of land:
And the crew were much pleased when they found it to be
A map they could all understand.
“What’s the good of Mercator’s North Poles and Equators,
Tropics, Zones, and Meridian Lines?”
So the Bellman would cry: and the crew would reply
“They are merely conventional signs!
“Other maps are such shapes, with their islands and capes!
But we’ve got our brave Captain to thank:
(So the crew would protest) “that he’s bought us the best —
A perfect and absolute blank!”
This was charming, no doubt; but they shortly found out
That the Captain they trusted so well
Had only one notion for crossing the ocean,
And that was to tingle his bell.[39]

No parcel of land on which to settle, to inhabit, do dwell. Dwell Poetically
Now Here
A body floating on water
Liquid violence

4 • Displacement. Literally **no parcel of land on which to settle, to inhabit, do dwell. Dwell Poetically**[40].. So where to land? In which port to dock?[41]

5 • **Now Here**. Present. **A body floating on water**. Liquid life[42], liquid reality, slipping throughs one’s fingers. **Liquid violence**[43]. Mapping the mediteranean sea[44].

Nulle part

lat. *nullus* – aucun, nul + lat. *pars*, partis – partie, portion

* se sentir – 1 • En aucun lieu. Disloqué[45]. Sans adresse. Hors

[39] Chapter 2 from *The Hunting of the Snark* 1876 in Carroll, L. (1982) *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. Chancellor Press p. 738
[40] In reference to Martin’s Heidegger lecture from 1951 “… Poetically Man Dwells…” in which he starts from this frase taken from a late poem by Hölderlin
[41] In reference to Bruno Latour’s book Où atterir? (Whero to Land?) translated Latour, B. (2018). *Down to Eart: Politics in the New Climatic Regime*. Polity Press
[42] In reference to Bauman, Z. (2005). *Liquid Life*. Polity Press
[43] Voir le programme de recherche “forensic oceanography” de l’agence de recherche Forensic Architecture de Goldsmith, Université de Londres, https://forensic-architecture.org/category/forensic-oceanography
[44] Voir le projet Migrating Mediterranean presente par le collectif Openfabric à la International Architecture Biennale Rotterdam: IABR janvier-aout 2022 https://www.openfabric.eu/projects/migrating-mediterranean/
[45] Benoit Goetz

S'affranchir des coordonnées géographiques mais garder ses coordonnées subjectives

de toute localisation ou localité. Entre le rêve d'échapper au contrôle, au traçage et l'angoisse de disparaitre des cartes. **S'affranchir des coordonnées géographiques mais garder ses coordonnées subjectives**.

« Il avait, da la mer, acheté une carte
Ne figurant le moindre vestige de terre ;
Et les marins, ravis, trouvèrent que c'était
Une carte qu'enfin ils pouvaient tous comprendre.
« De ce vieux Mercator, à quoi bon Pôles Nord,
Tropiques, Équateurs, Zones et méridiens ? »
Tonnait l'Homme à la Cloche ; et chacun de répondre :
« Ce sont conventions qui ne riment à rien !
« Quels rebuts que ces cartes, avec tous ces caps
Et ces îles ! Remercions le Capitaine
De nous avoir, à nous, acheté la meilleure –
Qui est parfaitement et absolument vierge ! »
Certes c'était charmant ; mais, vite, ils découvrirent
Que le Chef qui, si bien, détenait leur confiance,
N'avait, sur la façon de traverser les mers,
Qu'une idée, et c'était de secouer sa cloche.[46]

Milieu
Transcodage
Transduction
Rythme

* *au milieu de* – **2** • chaque être vivant à un milieu extérieur qui renvoie aux matériaux, un **milieu** intérieur qui renvoie aux éléments composants et aux éléments composés, un milieu intermédiaire renvoyant aux membranes et aux limites et un milieu annexé, qui est en rapport avec les sources d'énergie et les perceptions-actions. Ces milieux interagissent, ils se servent de bases l'un à l'autre, se dissipent ou se constituent sur l'autre par le **transcodage** ou la ***transduction***[47]. La notion de milieu n'est donc pas unitaire : ce n'est pas seulement le vivant qui passe constamment d'un milieu à l'autre, ce sont les milieux qui passent l'un dans l'autre, essentiellement communicants. Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement et d'intrusion. Mais « la riposte des milieux au chaos, c'est le **rythme** »[48]. Le rythme se pose entre deux milieux, ou entre deux entre-milieux, comme entre deux eaux, entre deux heures, entre chien et loup, entre le dedans et le dehors.

[46] Le discours de l'homme à la cloche, seconde crise ou épisode de *La chasse au snarks* dans Caroll, L. (1979). *Tout Alice*. Flammarion. p. 346
[47] Voir Simondon, G. (2007). L'individuation psychique et collective. Aubier. p. 25.
[48] Deleuze, G. et Guattari, F. (1980) Mille plateaux. Edition de Minuit. p. 385

« "entre la nuit et le jour, entre ce qui est construit et ce qui pousse naturellement, entre les mutations de l'inorganique à l'organique, de la plante à l'animal, de l'animal à l'espèce humaine, sans que cette série soit une progression..." c'est dans cet entre-deux que le chaos devient rythme, non pas nécessairement, mais a une chance de devenir »[49]

S'inquiéter
Enquêter
Est-ce que les conditions météorologiques ont lieu dans le temps (conditions locales) où dans l'espace (en mouvement)
Hétérotopie

* *des nouvelles de* – **3** • Attendre. Sursauter à chaque notification. **S'inquiéter. Enquêter** : est-ce qu'il pleut en ce moment là-bas ? Si il ne pleut pas, il y a peut-être du soleil pendant qu'ici il commence à pleuvoir. Mais est-ce que cette pluie commence ici, où a-t-elle déjà commencée ailleurs – là-bas – et ne fait qu'entrer avec le mouvement du vent, maintenant, dans mon champ de perception ? **Est-ce que les conditions météorologiques ont lieu dans le temps (conditions locales) où dans l'espace (en mouvement)** ? *Si mon être ne prend soin de soi que dans l'instant présent comment ne pas voir que l'instant présent est le seul domaine où la réalité s'éprouve ?*[50] ↣ **hétérotopie**

[49] ibid
[50] Voir Bachelard, G. (1994). *L'intuition de l'instant*. Stock

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Object

Alice Finichiu

Essai

Exosomatique

Crépuscule des pensées

lat. *objectum* - ce qui est placé devant, dérivé de objicio – jeter devant ; placer devant, exposer, ce qui possède une existence en soi, indépendante de la connaissance ou de l'idée que des êtres pensants en peuvent avoir

* ***exosomatique*** 1 • Je regarde devant moi à l'instant : l'écran de mon ordinateur. Si je lève les yeux je peux apercevoir par la fenêtre les toits des maisons voisines. La ligne d'horizon. Une citation de Cioran : « exister – c'est-à-dire colorer affectivement chaque instant. Par des nuances de sentiments, nous concédons une réalité au rien. Sans les dépenses de l'âme, nous vivrions dans un univers blanc : car les « objets » ne sont que les illusions matérielles d'excès intérieurs.».[51] ***Crépuscule des pensées*** – sa traduction en roumain – est un livre que j'ai apporté depuis Bucarest quand je suis arrivée à Bruxelles. Le feuilleter, même sans lien direct avec le projet sur lequel je travaille m'aide à trouver l'inspiration. Il est devenu comme une extension de

[51] Cioran, E. (1995). OEuvres. Gallimard. p. 464

Penser politiquement

Mes mains

Les « objets » ne sont que les illusions matérielles d'excès intérieurs

mes organes afin de penser. ***Penser politiquement***. Un peu plus loin, sur mon bureau, un autre livre. De circonstance : Leroy Gourhan, *Milieu et technique*. Sur sa couverture une illustration d'après des documents Roger-Viollet représentant des outils du néolithique. Premiers organes exosomatiques. Devant moi toujours mon ordinateur. Acheté il y a 7 ou 8 ans, mais vendu à l'époque comme « une révolution » dans les organes exosomatiques actuels. Toujours devant moi, dans le contre-bas de mon champ de vision : ***mes mains***. En les amenant dans le centre de mon champ de vision je me rends compte que mes mains sont froides et que sur la main droite j'ai la trace d'une égratignure. Mes mains sont posées sur le clavier de mon ordinateur portable. Je ressens sa température et je peux reconstituer les différences d'hauteur entre les touches noires et le fond gris. Le track-pad est légèrement en contre-bas par rapport à ce fond et sur les côtés je peux sentir les trames de points découpés dans ce fond afin de laisser le son ressortir des enceintes intégrées. Je reviens à la citation de Cioran : ***les « objets » ne sont que les illusions matérielles d'excès intérieurs***. Mon ordinateur est gris, tiède, il annonce ne plus avoir assez d'espace sur son disque de démarrage et si je le perdais aujourd'hui je serais dévastée parce, sans lui, une partie de mon milieu et de ma technique se perdrait aussi.

L'atelier d'un vieux cordonnier

Ses mains et leur usure et usage d'un couteau pour assouplir le cuir

2 • Dans le labyrinthe de la médina de Tetouan, à l'inflexion d'une rue, seulement un des trois petits ateliers était ouverts le samedi matin. **L'atelier d'un vieux cordonnier**, le dernier à savoir cette technique précise pour travailler le cuir. C'est sa posture – tout recroquevillé sur sa petite table – qui m'est restée en tête. Et son regard. **Ses mains et leur usure et usage d'un couteau pour assouplir le cuir**. Cette photo de lui enfant devant ce même atelier où son père, avec la même posture du corps que lui aujourd'hui, usait de ses mains et d'un couteau pour assouplir le cuir avant de le transformer en objet d'usage : ceinture, sac, chaussures... Combien de ces objets se retrouvent-ils aujourd'hui dans une décharge ? A ciel libre. Sortis de la médina. Oubliés.

* – *de recherche* 3 • se retrouver nulle part ou comme disaitcLeibniz, croire entrer dans le port après avoir établi un bon nombre de certitudes, mais se retrouver rejeté.e en pleine mer[52]. *Penser politiquement*. Les contextes. Les prétextes. Les textes. Écrire.

[52] « Après avoir établi ces choses, je croyais entrer dans le port, mais […] je fus comme rejeté en pleine mer. » dans Leibniz, G.W. (1994). Système nouveau de la nature et de la communication des substances et autres textes (1690-1703). Flammarion

User la mine de son crayon. Les touches de son clavier. Diviniser le rythme. D'écriture. La marche militaire avant la symphonie? L'art d'écrire une thèse. **Une hypothèse. Une antithèse. Une synthèse.** Un plan *dialectique* pour analyser un sujet d'opinion. Au lendemain de la soutenance, tourner une page. Mettre tout ce qu'est en trop à la poubelle. Désirer ardemment un objet. Unique. À posséder. A retrouver. A acquisitionner. A collectionner. Sur le chemin de recherche s'égarer. *Se trouver nez à nez avec* ***une décharge***[53] : voir de plein fouet comment s'achève le flux des déchets, où viennent s'échouer tous les appétits, les doutes pâteux, tout ce que nous a semblait à un moment en trop, les choses qu'on voulait ardemment puis on ne voulait plus. ›› *l'ile aux fleurs*[54]

* – *de discorde* 4 • Une pomme.

Une hypothèse
Une antithèse
Une synthèse
Une décharge

[53] En reference à DeLillo, D. (1999) *Outremonde*. Actes Sud et Tailleb, L. (2020). *Freshkills*. La Contre Allée

[54] court métrage brésilien de 1989 tourné par Jorge Furtado

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Rouge

Alice Finichiu

Essai

lat. *rubeus*, -a, -um « roux, rougeâtre » qui a souvent supplanté *ruber*, *-bra*, *-brum* « rouge » dans les lang. rom. sans toujours,comme en fr., prendre le sens de ce dernier.

* *une sensation de* – 1 • distinguer sentir et percevoir. distinguer ce qu'est une perception de ce qu'est une sensation. Au XVIII[e] siècle il y a eu une importante dispute concernant les couleurs entre Newton et Goethe : Goethe critique **la théorie des couleurs** de Newton pour lequel les couleurs sont des longueurs d'ondes. Mais il y a un abime entre la réduction d'une couleur à une longueur d'onde et l'éprouver sensible que nous faisons des couleurs. Goethe parle de *sinnlichsittliche wirkung der farbe* [55] dans « Zur Farbenlehre » de 1810.

Lorsqu'on regarde une couleur ce n'est pas une **couleur neutre**. La sensation qu'on éprouve à **une couleur n'est jamais neutre**, elle est porteuse d'une signification que nous ne pouvons pas thématiser, que nous ne pouvons pas immédiatement traduire

La théorie des couleurs
Couleur neutre
Une couleur n'est jamais neutre

[55] effet sensuel et moral de la couleur

Des sensations

conceptuellement mais c'est une couleur qui signifie quelque chose pour nous. C'est dans ce sens que Henry Maldiney cite Cézanne : « ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines même de l'être, à la source impalpable **des sensations** ». À différence de Merleau-Ponty et de la *Phénomenologie de la perception*, Maldiney ne se résignera jamais à enfermer le sentir dans l'horizon d'une psychologie phénoménologique, en le prenant comme un simple moment (le moment sensible) du trajet intentionnel par lequel une conscience vivante constitue son monde, comme monde-de-la-vie.

Dans ce cas, le sentir est absorbe par la perception. Autrement dit, il s'évanouit au profit de la visée objectivante de celle-ci, visée à travers laquelle les choses, tout en prenant place dans un monde déjà-là, se voient conférer des significations pré-établies.

L'ouverture au monde est alors forclose, étant, pour ainsi dire, « dépassée ». Maldiney se fera attentif au sentir pour lui-même, car c'est en lui et grâce à lui qu'un existant communique originairement avec le monde. Il écrit : « dans le sentir, il y a moi et le monde, moi avec le monde ». Dans le sentir, une sensation est une certaine qualité liée par exemple à une couleur, un son, à un rapport de couleurs. Et cette qualité nous pouvons l'appréhender comme une qualité qui appartient à une chose. Mais on peut aussi l'appréhender comme pure qualité sensible. C'est ce que raconte Georges Painter dans la bibliographie de Proust : Proust avait l'asthme et en sortant une fois sur le balcon de l'hôtel dans lequel il séjournait, emmitouflé par des couvertures pour regarder un arbre fruitier en fleur il a trouvé comment décrire la robe de Mme de Guermantes (dans *A la recherche du temps perdu*). On pourrait dire que c'est à partir de la **tonalité affective** qu'il a éprouvé de cet arbre en fleur, que la description est née. L'arbre n'est pas saisi comme objet doté de fleurs de telle ou telle blancheur, la vue de cet arbre transporte Proust dans une émotion, dans une certaine tonalité à partir de laquelle il peut écrire la description. Dans l'attitude perceptive nous sommes orientés vers la connaissance. Nous connaissons les objets. Alors que dans le sentir nous sommes dans une attitude esthétique, ou nous sommes non pas dans une mise à distance objective des choses, mais dans une communication à partir de cette tonalité que donne la sensation. Maldiney cite Matisse: « quand je mets du vert cela ne signifie pas de l'herbe. »

Tonalité affective

Si on prend un tableau qui est fait de couleurs, à chaque couleur est liée une certaine tonalité et la tonalité d'un vert n'est pas la même que celle d'un rouge, d'un ocre, ou d'un jaune. Et ces couleurs

sont en résonance mutuelle et l'unité d'un tableau est d'abord l'unité de ce jeu de toutes les couleurs qui sont en résonance mutuelle à travers un mouvement constant de passage. Par conséquent la couler avant d'appartenir à l'objet, avant d'être une couleur qui représente quelque chose, elle fait partie de l'ensemble rythmique de la toile. Chaque couleur a une valeur qui n'est pas de saisie objective mais qui est de tonalité affective.

Deleuze écrit « On peint, on sculpte, on compose, on écrit avec des sensations. On peint, on sculpte, on compose, on écrit des sensations. Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le sourire sur la toile est seulement fait de couleurs, de traits, d'ombre et de lumière. Si la ressemblance peut hanter l'oeuvre d'art, c'est parce que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : elle est le percept ou l'affect du matériau même, le sourire d'huile, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique »

* *maison* – **2** • *De la cave au grenier*. Un coin du monde. Un univers. Des intensités. Succession de pièces. Entrée, salon, salle à manger, cuisine, hall, salle de bain, chambre. à soi. des fenêtres. des portes. des chaises. Une table. Un lit. Une bibliothèque. Des livres – *Avez-vous lu tous ces livres* ? – des couleurs, des textures, des odeurs, des matières et des sensations. Des présences qui finissent par personnaliser l'espace. Ma maison. Une maison.

« une maison est le siège de notre impatience. Les éléments auxquels je m'intéresse le plus sont le néant, le vide, les espaces encadrés, les passages, je veux dire les portes et les fenêtres. En général, les murs disparaissaient de ma mémoire ou, s'ils traînent quelque temps, ils se transforment en surfaces ondulantes et décolorées. »[56]

Ce sont les murs en brique nue qui ont donné le mon à la maisonemblème de l'Arts and Crafts : **The Red House**. Architecture organique qui prône une harmonisation entre la vie humaine et le milieu naturel. Asymétrique et pittoresque, la maison incarne un mélange de techniques de construction traditionnelle et des éléments de la période médiévale, notamment des briques rouges, un toit en pente raide, de hautes cheminées et des fenêtres avec des arcs pointus. William Morris et Philip Webb ont collaboré afin que l'architecture externe et interne

The Red House

[56] Adnan, E. (2010). *Au coeur du coeur d'un autre pays*. Edition Tamyras. p.105

de la maison se fondent en un tout unifié. Le « National Trust » a même décrit la maison comme une fusion complexe de l'utopisme romantique de Morris et du bon sens pratique de Webb

↠ murs 3 • Intensifier : saturer, obscurcir. le jaune. Intensifier : éclaircir, atténuer. le bleu. Assombrissement et éclaircissement non pas comme deux contraires mais comme des intensités. Tendance jaune au rouge par intensification, tendance du bleu au rouge par intensification. Le rouge pur comme point de fusion du jaune et du bleu. Point de fusion du jaune et du bleu au point de leur intensification maximale. Pour Goethe, le pourpre ou le rouge, le rouge pur, c'est la satisfaction idéale, la fusion des couleurs des deux couleurs, jaune et bleu, au point de satisfaction idéale. ↠ tendance ↠ ambivalence



© Alice Finichiu, Maison village Fran Ali, Oued Laou, Maroc

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Corps

Vincenzo Pezzella

Essai

Chorégraphie
Mouvement
Écriture

Mon point de départ est ma pratique artistique de danseur et chorégraphe : dans la perspective qu'au cours des dernières années, le terme «**chorégraphie**» a été utilisé dans un sens toujours plus large, devenant synonyme de structures et de stratégies spécifiques déconnectées de l'expression, du style et de la représentation corporelle subjectiviste : La chorégraphie évolue comme une force performative et physique qui organise toute la répartition du sensible et du politique au niveau du jeu entre incorporation et excorporation, entre commande et demande, entre **mouvement** et **écriture**, comme des éléments centraux de toute représentation et composition. En conséquence, le sens de la chorégraphie s'est transformé d'une référence à un ensemble de protocoles ou d'outils utilisés pour produire quelque chose de prédéterminé, c'est-à-dire une danse, à un ensemble ouvert d'outils pouvant être utilisés comme une capacité à la fois d'analyse et de production.[57]

[57] Référence: travail de recherche d'André Lepecki, chercheur et curateur sur les arts performatifs.

Les corps comme lieux d'existences.

Geste

Mon **geste** est très modeste et très risqué, souvent contradictoire, étant le sujet ou l'objet d'étude inépuisable.

Le but n'est pas de donner des réponses aux questions posées par le projet Art & Craft, Aujourd'hui, mais donner une lecture condensée d'une **recherche**, d'une constellation parmi les écrits de chercheurs et de chercheuses anciens/anciennes et contemporain·e·s, suivis de courts commentaires. Une dérive parmi les écrits, analyses et visions du monde artistique et artisanale, en posant l'accent sur le **corps**, son **rythme**, sa **technicité** et **fonctions** dans la perspective que le **mouvement** est une forme de pensée sociale et politique lié à la réalisations et déploiement des relations humaines et non-humaines. Selon les nouvelles formes de pensées contemporaines (anthropologie, sociologie et philosophie, qui se dissocient de la pensée industrielle et fonctionnelle), le corps, le mouvement, leur organisation de l'espace et du **temps**, leur **affects**/**relations** et l'**écriture** qui leur est propre posent le corps même au-delà de ses fonctions biologiques. Dans cette perspective le mouvement, le rythme et la **technique** sont considérés, traités, et pensés comment ouverture(s) aux mondes à partir de la limite du corps et de son dépassement. Point de départ est de considérer des **gestes** dans leurs relations entre l'humain et les matériaux, comme des manières de se relationner et de se connecter aux mondes des corps (monde végétale, minérale et animale). Toucher, effleurer, partager, développer, transformer et résister aux matériaux vivants sont des manières d'**habiter** le monde. Les relectures de passages de philosophie et de recherches sur les attentes demandées du projet Art & Craft, Aujourd'hui m'ont aidé à rechercher et puis schématiser des théories et des pratiques sur le corps, les gestes et le mouvement. Partant toujours du statut, que le corps/les corps sont le **lieu**/les **lieux** de l'existence.

Recherce
Corps
Rythme
Technicité
Fonctions
Mouvement
Temps
Affects
Relations
Écriture
Technique
Gestes
Habiter
Lieu
Lieux

« Qui d'autre au monde connait quelque chose comme 'le corps' ? [58]

Espace
Territoire

Le corps est depuis toujours objet de recherche du moment qu'il est l'**espace** et le **territoire** de toute investigations sur notre présent. Le corps comme lieu, mais aussi le corps qui subit le monde, le corps pris en otage, le corps qui a servi toujours de scène au conflit

[58] JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Éditions Métailié, 2000

entre les espaces de pouvoir et les modes de production. Philosophes, écrivain·e·s, chercheurs-chercheuses et artistes se sont plongés dans cette enquête sur le corps en déclinant les états dans lesquels ils est traversé: corps **domestiqué**, apprivoisé, éduqué, démuni, corps **déchet**. Mes réflexions sillonnent des concepts et des pratiques diversifiées: du corps sans organes d'Artaud, qui selon Deleuze s'oppose à une organisation des organes qui leur attribue une fonction fixe, au corps comment marchandise, au corps mis au bord des sociétés et traité comment un déchet : corps politique et otage que suite aux changements climatiques et aux politiques restrictives est pris dans le mouvement mondiale de migration et mobilité forcée et systématiquement rejetés, éloignés, refusés. De Deleuze et Derrida à Donna Haraway avec son Manifesto Cyborg et J. Butler sur la question du genre (pour citer les fondateurices d'une pensée deconstructive), le corps reste l'**outil** de compréhension et connaissance, ainsi que l'**objet** de réflexion de notre **présence** au mondes en tant qu'espace d'inscription des divers enjeux économiques, politiques, culturels.

Espace
Territoire
Outil
Objet
Présence

En gardant à l'esprit que Michel Foucault dans son travail sur le corps social souligne qu'une partie de la politique des corps vise à ses forces, son utilité, sa docilité, sa répartition, sa soumission au travers de relations complexes pour sa réalisation et utilisation économique: rendre des corps dociles pour la composition des forces de l'industrie.

Pour revenir à notre propos, nombreux sont les artistes qui ont posé au centre de leur recherche et travail le corps et leur corps (je cite ici les plus connu·e·s à partir de la deuxième guerre mondiale) surtout pendant et après le mouvement politique et artistique de résistance du '68 aux U.S.A. au Mouvement Fluxus : de Gina Pace à Nam June Paik, Joseph Beyus à Orlan, De Valia Export à Chris Burden, du collectif japonais Gutaï a Ana Mendieta, Carole Schneemann à Mona Hatoum, à Yves Klein, sans oublier les mises en scène de Romeo Castellucci et les installations de Berlinde De Bruyckere, dont le corps/les corps sont au centre de leur mises en scènes et installations et qui nous renvoient à un théâtre de la **cruauté**.

Cruauté

La liste est inépuisable.

Comment inépuisable la liste des images et les films dont le corps est au centre de l'action dramaturgique: des films comment Metropolis de 1927 de Fritz Lang, dont le corps est automatisé et domestiqué, prisonnier d'une conception métaphysique de la ville futuriste industrielle au corps abandonnés et isolés de Zabrieski Point film de M. Antonioni avec cette explosion finale d'une villa et de l'éclat de tous les objets comestibles et non-comestibles qui règlent notre vie matérielle.

Puis ne pas oublier la beauté des films di Pier Paolo Pasolini comme « Accattone » dont la beauté de l'image met en valeur la cruauté et violence d'une lutte corps à corps avec les notes de la Passion selon Saint Matthieu de Bach, images qui inexorablement anticipent la tragédie de son corps férocement torturé, martyrisé et abandonné.

Et en ce qui concerne des images-mouvements un petit virage sur la peinture de F. Bacon, ou le roman de W. Burroughs Naked Lunch et surtout son adaptation au cinéma par David Cronenberg, dans lesquels la **matérialité** prime sur la rationalité, dans un conteste hallucinogène, en dehors de toutes rationalités.

Matérialité

Dans tout autre contexte nous retrouvons des photographes comment Mappeltorphe ou Newton qui ont exaltés la beauté de corps sculptés dans des visions esthétisantes, le photographe Oliviero Toscani utilise dans les année 90 dans sa photo, affichées sur des panneaux publicitaires pour la marque Benetton, le corps agonisant d'un malade de sida entouré de sa famille, dans une autre une t-shirt taché de sang d'un combattant bosniaque. Ainsi que le photographe américain Spencer Tunick que dans sa parade du 1999 à Manhattan fait allonger sur l'asphalte des rue de New York des dizaines de corps nus mimant l'état de mort. Pour souligner aussi l'énorme production d'**images corps** et de comment des marques publicitaire se n'approprient. Le corps et sa diversité deviennent un brands publicitaire (voir United Colors of Benetton).

Images corps

Corpus

Dans mes lectures je ne pouvais pas oublier, non plus, de citer un ou deux passages du livre de Jean-Luc Nancy : **Corpus.**
Son écriture sur le corps m'était nécessaire pour redécouvrir le corps au-delà d'une philosophie phénoménologique appliquée de manière systématique, évitant de passer par une doctrine universelle sur le corps et sur une constitution d'une corporéité schématiquement, symboliquement et matériellement unitaire et concentrique ; mais une vision autre du corps dans une dimension particulière, intime et intense, dans laquelle matière et esprit font une seule chose et l'immatériel se fond avec le matériel: dans une écriture « sensuelle ».

> *« Les corps : sont l'espace ouvert, c'est-à-dire l'espace proprement spacieux plutôt que spatial, ou ce qu'on peut encore nommer le lieu. Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu. Le corps-lieu n'est ni plein, ni vide, il n'a ni dehors, ni dedans, pas plus qu'il n'a ni parties, ni totalité, ni fonctions, ni finalité. Mais c'est une peau diversement pliée, repliée, déplié, multiplié, invaginée, exogastrulée, orificée, évasive, invasive, tendue, relâchée, excitée, sidérée, liée, déliée. Sous ces modes et sous mille autres, le corps donne lieu à l'existence...*

> *(...) Un corps est une image offerte à d'autres corps, tout un corpus d'images tendues de corps en corps, couleurs, ombres locales, fragments, grains, aréoles, lunules, ongles, poils, tendons, crânes, côtes, pelvis, ventres, méats, écumes, larmes, dents, baves, fentes, blocs, langues, sueurs, liqueurs, veines, peines et joies, et moi, et toi. »*

Du Corps de l'artisan au corps de l'artiste : Le corps de l'artiste : Sujet et Objet décontructif

Depuis la fin de la seconde guerre mondiale des artistes visuels et artistes chorégraphiques, des différentes horizons et mouvements artistiques comment le happening, la performance, la post-modern dance ont introduit et élaborés des pratiques d'art où le corps de l'artiste devient un **medium**, un **instrument** d'investigation du **présent**. Le corps à partir de ces pratiques artistiques préfigurative est un territoire de recherche, outil essentiel de déconstruction et d'exploration. De la Body Art en passant par le piercing, tatouages, scarifications et autres, l'artiste qui élit son corps à objet d'art se contient à sa chair, s'organise à partir d'elle, investis son être propre et accepte de faire de lui-même un sujet-objet d'expérience. Le corps des artistes en question est oeuvre d'art qui permet de le situer dans son contexte social, historique et idéologique. Enfin le corps de l'artiste dans les pratiques citées est présence. Une présence déconstructive.

Medium

Instrument

Présent

Le corps de l'Artisan : fonction et production

Avec les **nouvelles technologies** la qualité ou la non-qualité des deux corps en question n'est pas si nette, si transparente. Assujettis à l'objet technique, qui est lui-même un prolongement de son corps, le corps de l'artisan est pris dans une **fonction**, une logique de **production**. Quid d'emblée se pose la question de la métaphore mécaniste d'un corps qui fonctionne comme une machine et son articulation entre la technique qu'il secrète, exsude hors de lui, mais aussi à partir de lui, donc par lui.

Nouvelles technologies

Fonction

Production

Le corps de l'artisan est un corps miroir qui renvoie souvent une image domestiquée, organique et fonctionnelle en relation avec les outils de production et création et qui a comment finalité une qualité d'habiter les mondes. Rappelons qu'habiter vient d'habitus, pour dire qu'habiter c'est une manière de se tenir et une manière d'être dans le lieu: c'est qu'il est question de la manière dont nous nous tenons nous même dans le lieu.

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Rythme

Vincenzo Pezzella

Essai

Corporéité
Socialité
Affect
Symbole

Le rythme est le lien entre **corporéité** et **socialité**, entre **affect** et **symbole**, qui est au coeur d'une approche du rythme comme « *insertion dans l'existence* ». A partir des premières percussions rythmiques, puis l'apparition des premières représentations rythmiques, sous la forme de « *fragments d'os marqués d'incisions régulièrement espacées* ». L'anthropologie du rythme, selon Gourhan, reconduit l'analyse de la rythmicité à une analyse de l'homme comme être vivant. : au travers Elle appréhende les phénomènes rythmiques de façon continue depuis l'espace du vital et du physiologique, à travers ce qui constitue le vivant : c'est-à-dire l'activité par laquelle il ne cesse de se produire dans sa relation à son milieu de vie. La référence au vital désigne la façon propre à l'homme de problématiser son rapport au milieu, donc de s'inventer.

L'attention à la dynamique du vital ouvre alors, à travers la question du rythme, sur une genèse du social lui-même, posant la question de « *l'insertion dans l'existence* » et du « *groupement des hommes* », ce « *tissu de relations entre l'individu et le groupe* ». Mais le rythme a deux visages chez André Leroi-Gourhan : il désigne autant les chaînes

Nature
Culture
Individu
Société

rythmiques propres à nos gestes « *stéréotypés* », que toute soustraction à cette « *ambiance rythmique* ». D'un côté, « *la répétition assure l'équilibre normal du sujet dans le milieu social et son propre confort psychique à l'intérieur du groupe* », elle « *accroche l'homme dans son univers concret* » ; de l'autre, « *l'acrobatie, les exercices d'équilibre et d'instabilité, la danse matérialisent dans une large mesure l'effort de soustraction aux chaînes opératoires normales* ». Le rythme renvoie donc autant à la régularisation qu'à la rupture de « *chaînes opératoires machinales* ». Dans les deux cas il est une production du rapport de mouvement entre milieux.[59] Le statut accordé à la rythmicité, au-delà des dichotomies classiques **nature/culture**, **individu/société**, physiologique/social, s'étaye sur la valeur sociale de l'affect. André Leroi-Gourhan se rapproche ici de Gilbert Simondon, qu'il y a « *du collectif quand une émotion se structure* »

Fondamentale la philosophie de Bergson, en ce qui concerne le statut de la **motricité** et la rythmicité comme « *insertion dans l'existence* » : dans la conférence la **Pensée** et le **Mouvant**, Henri Bergson entend opérer une genèse de l'expérience à partir du mouvement. Si notre présent est fondamentalement « *sensoriel et moteur* », pris dans les « *nécessités de l'action* », si « *tout vivant est un centre d'action et tout état de conscience une question posée à l'activité motrice* », si donc « *nous sommes ce que nous faisons et nous nous créons continuellement nous-mêmes* », le meilleur critère de précision de la pensée consiste pour le philosophe à partir de la **corporéité** et du mouvement : Possibilité du changement au niveau des formes mêmes de l'existentialité et une perspective fondamentale pour penser les mutations introduites par la technique dans l'existence.[60]

Motricité
Pensée
Mouvant
Corporéité

Le rythme est respiration et la respiration est mouvement.!

[59] ALEXANDRA BIDET, *Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan*, 2007, Techniques & culture N°48-49
[60] HENRI BERGSON, Conférence *La pensée et le mouvement*, 1903-1923

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Technique

Vincenzo Pezzella

Essai

> « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps. »
> (Marcel Mauss, *Les techniques* du corps, 1934)

Efficacité
Maîtrise
Environnement
Plasticité

L'**efficacité** de la technique, la **maîtrise** du geste puis de l'**environnement**, l'organisation prothétique du corps repose avant tout sur une **plasticité** qui permet à l'homme de sortir du strict fonctionnement biologique ; (le corps) est devenu progressivement un organe de perception capable de se réfléchir dans la matière jusqu'à la transformer, jusqu'à modeler une technicité organisée de manière unique au sein du vivant : l'« *écotechnie des corps* ».[61] C'est en ces termes que Jean-Luc Nancy désigne les corps articulés par la technique,

[61] JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Éditions Métailié, 2000

Connecté
Contact
Rupture
Échange

intégrés dans un système d'appareillage qui fait du corps humain un corps **connecté**, impensable sans ses outils. Il s'agit donc d'un « *monde des corps* », d'un monde de connexions. Un monde de corps articulés par la technique. C'est cette articulation ou cette « *jointure intime* », donc, qu'il faudra penser comme **contact** et **rupture** à la fois. D'où la nécessité, selon G. Simondon, d'étudier l'évolution des objets techniques dans une perspective qui les rapproche de la réalité humaine dont ils sont issus, ou celle, selon Bruno Latour, d'approfondir les relations réciproques entre les « *humains* » et les « *non-humains* ». Cela revient à dire qu'il existe un mouvement de va-et-vient, un **échange** complexe et sinueux entre les techniques et nous, qui modifie à chaque moment de son évolution les termes de notre rapport au monde. Ainsi, nos artefacts ne sont pas posés là, en-dehors de nous comme des choses extérieures et objectivables, comme des intermédiaires, « *ils méritent d'être accueillis dans notre culture intellectuelle en tant qu'acteurs sociaux à part entière* ».[62]

La technique porte en elle un rapport au temps et à l'espace singulier. De manière générale elle a défini, selon les modes d'appréhension du monde matériel et social, de manières différentes les époques que l'homme a traversé. Donc elle liée inextricablement avec le temps et les temps « historiques » de notre existence. De façon plus détaillée chaque technique requiert un temps pour la réalisation des objets.

Avec la conception **anthropocène** le rapport de l'humain à la nature se traduit dans enjeux de **maîtrise** qui assujettissent les forces vivantes de la nature à l'humain, considéré le seul existant à pouvoir contrôler au travers de la technique les autres mondes. Nous constatons que cette conception du monde et l'**usage** de la technique au service d'une **domestication** de l'être et de la nature, nous rends témoins d'un **cataclysme** climatique. Il faudra dans un futur encore à décider (et incertain) de libérer les corps et la puissance de transformation de la technique de cette prise de position anthropocentrique. « *La technique est le mouvement par lequel les corps se déploient en espaces et en temps et, ce faisant, ouvrent des mondes.* »[63] . La position anthropocentrique actuellement nous a donné droit à une guerre hybride autour de matières essentielles comment le gas, le pétrole, l'eau, qui au travers de

Anthropocène
Maîtrise
Usage
Domestication
Cataclysme

[62] PATRICIA RIBAULT, *Du toucher au geste technique : la « technè des corps »*, Revue Appareil, N°8, 2011
[63] D. gé BARTOLI et S. GOSSELIN, *Le toucher du monde techniques du naturer*, Éditions Dehors, 2019

techniques industrielles sont transformés ou réadaptés pour alimenter d'autres techniques plus domestiques liées à l'artisanat et à la vie matérielle de l'homme, pour sa vie et survie dans l'organisation des relations humaines, sociales et politiques.

Artisanat
Environnement
Artisan
Machines
Matériaux
Ouverture
Toucher
Artistes

L'**artisanat** est un exemple majeur de la possibilité de dépasser cette sphère anthropocène et redynamiser le rapport de l'humain avec l'**environnement** et les matériaux vivants. L'**artisan** ainsi que l'artiste disposent d'un lien privilégié dans leur relation avec les **machines**, les **matériaux** et la forme donnée par ce contact de l'humain avec les matières vivantes. En même temps dans une double dimension, c'est dans ce geste d'**ouverture**, de **toucher**, que l'artisan et l'**artistes** éprouvent l'espace de la limite, ou de seuil entendu comment zone de transitions et de passage, donnant lieu à une expérience de partage et de création avec les mondes.

Corpus du tact

« **Corpus du tact** : effleurer, frôler, presser, enfoncer, serrer, lisser, gratter, frotter, caresser, palper ,tâter, pétrir, masser, enlacer, étreindre, frapper, pincer, mordre, sucer, mouiller, tenir, lâcher, lécher, branler, regarder, écouter, flairer, goûter, éviter, baiser, bercer, balancer, porter, peser... »[64]

Expérience
Pli
Touchant-touché
Faire
Agir
Rencontre
Naturer

« L'**expérience** du toucher contient en lui le risque d'une perte, celle de s'y perdre dans l'écart d'un contact. Dans le **pli** du **touchant-touché**, ce n'est pas la logique de la spatialité qui se trouve à l'oeuvre, car ce pli est l'espacement irréductible qui travaille le corps, la main, au moment même où se touchant, elle entre en contact. Si le **faire** correspond au geste privilégié par l'humain en tant qu'être de volonté et de conscience, l'**agir** le rappelle au dehors qui le traverse et le déborde. Le proche et lointain est présent dans l'action de l'agir qui traverse tous les existants et les ouvre à la **rencontre**. L'agir peut être ce qui en l'humain échappe à sa condition humaine et l'inscrit dans le mouvement du **naturer**, que ne considère pas la nature comme totalité observable ou quantifiable, mais un mouvement incessant de co-émergence des corps: En proposant une approche non anthropocentrique de la nature. Envisager le geste technique dans l'horizon de cette

[64] JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Éditions Métailié, 2000

différence entre agir et faire, ce sera **défaire** la technique de la perspective anthropocentrique à laquelle elle a été rattachée: Envisager le geste technique comme mouvement d'accueil du déploiement de l'agir dans le monde et du monde, comme le toucher du monde. La technique serait alors ce dans quoi et par quoi, à travers la multiplicité des êtres et formes de vie qui la composent, humains et non humains, un monde qui se touche ».[65]

Défaire

C'est ici qu'intervient la problématique de l'**agentivité** sur la relation homme-objet, en partant de l'idée que la différence entre eux n'a rien d'absolu. Si l'individu peut agir sur les objets qui l'entourent, les objets peuvent eux aussi agir en retour , ce qui leur permet de faire ou d'accomplir ce qui leur serait impossible sans cela. Si Bruno Latour veut combler une lacune autour de la sociologie classique, à savoir qu'elle était une sociologie sans objet, puisque elle a manqué la matérialité du social, aujourd'hui des doutes sont émis sur cette orientation-objet de la sociologie.

Agentivité

Mais voyons d'abord très brièvement l'agentivité des objets et la matérialité du social, leur statut d'agent et/ou leur capacité et leur mode d'action : c'est à dire le rôle des objets en tant que stabilisateurs du lien social. Pour Latour pour redresser la sociologie il faut faire entrer en jeu des acteurs qui ne sont pas fait en matière sociale, notamment les objets, qui faut élever au rang d'acteurs puisque entre autres l'objet stabilise nos relations : Latour parle d'objets, de choses, d'entités, d'êtres et de mode d'existence. Ce différentes choses ont en commun le « faire agir »: un objet c'est ce qui fait agir les gens. Le « faire faire » serait donc le mode d'agentivité des objets qui rendent aussi l'action collective. Puis B. Latour dans l'observation sur les objets introduit les catégories de médiateurs et intermédiaires assignant aux objets la catégories des médiateurs.

Discours un peu générale qui rencontre des critique dont une de Henning Schmidgen Historien des science et Tim Ingold anthropologue.

Pour H. Schmidgen les objets de Latour, de même que ses agencements, ses associations, manquent de matérialité. Par exemple

[65] D. gé BARTOLI et S. GOSSELIN, *Le toucher du monde techniques du naturer*, Éditions Dehors, 2019

les objets de la science ne sont pas pris en considération comment objets matériels, mais comment objets sémiotiques et d'autres objets ne sont que des êtres de discours, des connexions narratives.

La seconde critique est émise par Tim Ingold qui critique les approches de la culture matérielles en générale qui privilégient les artefacts et les outils et oublient la multiciplité des organismes vivants ainsi que les « flux matériels et les processus de formation à travers lesquels les objets viennent à exister. Dans l'ESO (European Southern Observatory), les choses bougent et croissent parce qu'elles sont en vie, et non parce qu'elles sont dotées d'agentivité.

Pour réparer cet oubli de la matérialité, T. Ingold, suggère de dépasser certaines formes de dualité comment celle de Forme et Matière et celle de Culture et Nature. À l'appuis de sa thèse il mentionne la théorie de l'hylémorphisme (le rapport d'une matière (*hylè*) et d'une forme (*morphos*) de Gilbert Simondon : la genèse des objets est une affaire de prise forme à travers une série d'opérations reparties entre les agents et l'objet. La forme donc n'est pas donné en avance ; elle est donné dans une articulation d'opérations de différentes natures. Pour T. Ingold pour comprendre l'objet il faut le suivre, l'observer, le manipuler : entrer dans un processus de correspondance : c'est-à-dire de **mouvement** qui se répondent les uns aux autres dans un devenir. En réalité pour lui, envisager la vie des choses sous l'angle d'une agentivité présumée des objets, c'est opérer une double réduction : des choses aux objets, et de la vie à l'agentivité.

Mouvement

Pour comprendre les matériaux il faut se tourner non pas vers la science, mais vers l'artisanat ou l'art. En conclusion pour T. Ingold il ne faut pas considéré les objets comment achevés une fois pour toutes, donc inertes. Ils sont en devenir puisque les propriétés des matériaux ne sont pas des attributs , mais des histoires et comprendre des matériaux c'est être capables de raconter leur histoires : la matière est déjà une historicité en cours.

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Gestes

Vincenzo Pezzella

Essai

Gestes techniques[66] :

Faire
Donner
Écrire
Danser
Présence
Finitude

Dans un des derniers ouvrages de M. Guerin « Philosophie du Geste » nous trouvons une quadrature des gestes : quatre gestes fondateurs de la culture humaine : **faire**, **donner**, **écrire** et **danser** qui se situent au commencement de la technique, des échanges socio-économiques et des pouvoirs de la représentation : méditer au sujet du geste pour M. Guerin c'est découvrir ou redécouvrir le corps comment l'interrogation même, en renversant la méditation ou pensée du geste en geste de penser. Ce renversement de perspective donne le sens d'une gestualité qui se tourne vers l'énigme de notre **présence** au monde, et ces quatre gestes ne font qu'approfondir la **finitude**, non pas comme limite, mais comment passage.

En ce qui est de la description générale du geste M. Guerin affirme que le geste opère une schématisation par le corps de la pensée

[66] Référence : MICHEL GUERIN, *Philosophie du geste*, Édition Acte Sud, 1995

abstraite et en même temps un révélateur puissant des personnalités, des intérêts, des passions, un tous cas il révèle une propriété du corps humain, de signifier à même le corps. Utilitaire ou expressif, le geste affirme un vouloir-dire animal qui coïncide avec un vouloir vivre.

Puisque le geste indique une liaison forte à la vie, nous nous persuadons de l'artifice qu'il aurait à séparer le technique, l'affectif et le symbolique. Tout geste est lourd de dispositifs, de dispositions et de compositions symboliques : le geste préfigure les techniques ; il renseigne sur ma situation (effort, désespoir, assurance, etc.) et prépare à terme l'homogénéisation du milieu comme ensemble relationnel. Le geste « ancestral » de l'artisan ferait un bon exemple de cette jonction de l'**habilité**, du gout et de la **mémoire**. Invention, illumination du corps, le geste démarre toute culture et forme avec d'autres le socle de la tradition.

Habilité
Mémoire

En s'entourant d'efficacité et habilité le geste forme une charnière entre l'animalité et l'humanité. C'est que l'habilité semble résulter d'un équilibre entre la main (le corps mouvant) et l'intelligence. Ainsi, le geste techniquement performant est à la fois beau et utile, économe et efficace, rapide et pertinent. La tendance de l'homme habile est de se contenter de cet équilibre, de ne pas le risquer. D'une certaine façon, selon M. Guerin, l'artisan est technologiquement conservateur, car les habitude-habilité réprime les innovations.

Ce ne sont pas forcément les meilleurs artisans qui font progresser les techniques ; c'est même l'imperfection qui est révolutionnaire...

Qu'il transforme ou retranscrive , le geste, fait relation et accroît les pouvoirs de l'homme et le rend « maitre et possesseur de la nature ». D'abord en fabricant des outils, puis des outils à faire des outils, des instruments et machines qui démultiplient son action sur la matière. On ne peut comprendre la technique sans remonter au geste qui, littéralement, la mime, la dessine, la modélise. En tous cas on ne peut pas nier au geste sa part dans la construction progressive d'une pensée.

Gestes esthétiques[67] :

Selon Yves Citton dans son livre « Gestes d'Humanités : un essaye sur une Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques », livre dédié au processus artistique et esthétique : C'est du côté des pratiques artistiques qu'il faudra chercher nos modèles et exemples

: l'art du comédien donne le meilleur modèle de geste entre le jeu de feintise et l'acte de bravoure. L'effort de son livre est de montrer que l'intérêt de la notion de geste n'est pas tant de permettre à des actes de communication de passer par des moyens non-verbaux, mais de nous inviter à repenser la façon dont nous concevons notre **agentivité**.

Agentivité

Dans son livre il essaye de repartir en chapitres les différentes qualités et déploiements des gestes et essaye de répondre à la question de Qu'est-ce un geste ?

Dans le premier Chapitre Y. Citton délimite une **définition pluraliste du geste** pour reconnaitre comme geste tout ce qui, de nos mouvements corporels, affectifs et relationnels, se montre aux autres dans une dynamique qui dépasse le cadre étroit de la communication. Il propose ensuite dans un cadre socio-historique l'importance des **gestes dans nos sociétés actuelles** : D'une part l'informatisation tend à faire subir à nos gestes mentaux un processus comparable à celui qui a affecté les gestes corporels sous le coup de l'industrialisation au risque d'une atrophie : en transférant à des machines des taches autrement accomplies par notre corps. D'autre part nos sociétés de la communication et du spectacle confèrent à la visibilité du geste une agentivité qui peut aussi bien tourner à notre asservissement qu'à l'approfondissement de notre humanisation. On continu avec les **gestualités affectives** (plutôt que corporelles).

Définition pluraliste du geste
Gestes dans nos sociétés actuelles
Gestualités affectives

La littérature, le théâtre, la peinture, le cinéma : Au travers de ces mouvements, ces diverses formes d'art dépeignent des **gestes relationnels** qui se manifestent sur la forme d'affects : joie, souci, honte, pardon, rancune. Les expériences esthétiques de la modernité ont favorisé le développement d'une constellation affective que nous identifions par le terme anglais de care. D'ailleurs alors que le geste n'était qu'une version dévalorisé de l'acte, c'est de plus en plus par leur visibilité, que nos comportement comptent dans le monde d'aujourd'hui.

Gestes relationnels

La réflexion continue sur des **gestualités immersives** dans les dispositifs fictionnels, qui utilisent les propriétés plastiques pour nous inculquer des gestes relationnels que nous reproduisons dans nos comportements quotidiens. À la lumière de tels mécanismes, la **littérature**, le **théâtre**, le **cinéma**, et la **télévision** apparaissent comme des instruments de formatage des subjectivités dont le

Gestualités immersives
Littérature
Théâtre
Cinéma
Télévision

[67] Référence : YVES CITTON, *Gestes d'humanités : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Éditeur Armand Colin, Collection Le temps des idées, 2012

développement, dans le domaine esthétique, est remarquablement en phase avec celui du (neo)libéralisme. Design, storytelling, industries culturelles entretiennent selon Y. Citton des rapports incestueux avec les pratiques artistiques constituant ensemble un moteur central dans la métamorphoses du capitalisme. Pour finir en contrepartie des gestualités immersives avec les **gestualités critiques** qui en plus de nous plonger dans un monde **fictionnel**, appellent à la fois une prise de distance envers ce que tout geste comporte de jeu en essayant de repérer ce qui nous échappe dans nos paramétrages habituels de la réalité, pour recentrer nos gestualités relationnelles.

Gestualités critiques
Fictionnel

Cet essaye propose le geste comme force de **résistance** au logique de programmation qui pénètrent de plus en plus le tissu de la vie sociale. La sphère esthétique apparait comme un terrain d'exercice , de rencontre et un objet de lutte ou l'avenir verra se jouer le réajustement des rapports entre les gestes, les programmes et les formes que prendront nos humanités futures.

Résistance

La conviction que les humanités (philosophies, anthropologies, sociologies..), peuvent apporter aux gestes la compréhension de transformations sociales, pour une écologie des gestes, peut aider à contenir certaines tendances suicidaires du **capitalisme** consumériste. Pour ce qui est de la modernité en question, elle a tendance à ne se considérée elle-même que de l'intérieur, d'un point de vue eurocentré. Soumettre nos expériences esthétiques à l'éclairage de l'anthropologie provoque un effet de défamiliarisation.

Capitalisme

En bref dans cette ouvrage nos gestes sont toujours au seuil de l'espace médiatique, puisque il appartiennent à notre corps propre qui est toujours autre chose que l'images qui s'en projette, et au coeur de cet espace, sont essentiellement des gestes qui circulent à travers des livres, les discours, les films ou les séries télévisées.

Gestes comme forme de vie : Geste de la vie ordinaire.

Dans un autre esprit mais lié au chapitre précèdent, Barbara Formis défini le geste comme une forme de vie, puisqu'il donne forme à la vie, il est le matériau par lequel la vie devient forme, habitude, expérience ou événement. Cette **forme de vie** n'est pas toujours apparente, car le geste se cache lors du mouvement vital du corps. Dans sa recherche sur les gestes, B. Formis annonce que le geste est son

Forme de vie

symptôme[68] intimement lié à la « forme de vie » qui est la présentation d'une expérience personnelle et intime tout en étant collectivement partagée.

Le travail de l'art appréhende les gestes en tant que forme de vie et montre, sans l'expliquer, l'intérêt esthétique des gestes inintéressants de la vie ordinaire : la **solitude** de la vie intime serait rendue manifeste par l'apparence ordinaire des gestes au travers d'un certain type de théâtralité : marcher, s'asseoir, allumer une cigarette. Dans sa vision donc le geste est une forme intime de la vie que nous partageons, car le théâtre de la vie est riche en gestes et mon histoire est aussi un peu la tienne, puisqu'il y a quelque chose de banale dans le fait de vivre dans un corps humain. Mais cette banalité est riche de signification, car c'est dans la multiplicité des micro-événements communs à nous tous qui se cache l'un des sens les plus véridiques de l'existence.

Solitude

Le geste est ainsi notre symptôme, c'est là que gît notre mystère, c'est par les gestes que nous habitons le monde, que nous le façonnons à notre manière, c'est par le geste que le monde se donne à nous, dans toute sa texture et vitalité. Et n'étant pas un simple moyen de production le geste est au corps une fin et un moyen[69], qui souvent passe inobservé, invisible ou plutôt « invu » par son caractère provisoire. Ainsi c'est par le biais de l'art que le nonremarqué vient faire partie du visible. Il y a donc une forme de vie gestuelle qui sous-tend une relation forte entre les pratiques de la vie ordinaire et la visibilité esthétique. Le geste n'est ni un objet, ni un mot, ni une action, ni un signe, ni une image : Ils sont en mesure de donner forme à une idée ou à un sentiment, ou d'exprimer un sens et de s'appuyer sur un matériau concret et corporel.

De plus, les gestes comment formes de la vie ordinaire sont moins déterminés qu'une véritable action, puisqu'ils acceptent l'hésitation, la maladresse et l'émotion. Le geste est un laboratoire de recherche, cela pour indiquer la capacité opérationnelle des gestes comment méthode à la recherche. Dans cette optique le geste, l'oeuvre et sa réception, sont liés.

[68] Le symptôme est un signe qui annonce un manque apparent : indice d'un problème qu'on n'a pas traité et qui resurgit malgré nous. : le symptôme éclaircit les traits d'une existence

[69] À ce propos c'est intéressant la vision de G. Agamben sur le geste qui n'est ni production, ni action, il n'est ni dans le faire ni dans l'agir : il ne se laisse pas rattraper par le dualisme : Agamben donne au geste le statut de la gouvernance car l'action propre au geste est celle de de soutenir, de rendre possible.

Académie royale des Beaux-Arts
Ecole supérieure des Arts,
Belgique

Réserve

Cécile Barraud de Lagerie
Article

À travers des processus de transformation et d'hybridation qui ont perduré jusqu'à nos jours, les textiles à réserve suscitent des réflexions sur les gestes techniques et leur poésie, ainsi que la trace de l'absence et soulèvent en filigrane des problématiques de domination et de résistance.

Les dictionnaires spécialisés du textile définissent la **réserve** comme étant une surface non teinte, préservée de l'action du colorant. Cette réserve est obtenue par différents moyens, comme la couture, la ligature, le nouage ou l'application de produits. On peut parler de teinture "par réserve", "en réserve", "à réserve" ou enfin de teinture "à la réserve". (Bien que principalement associée au domaine du textile, la notion de réserve ne s'y limite pas: dans des disciplines telles que le dessin, la gravure, la céramique ou la peinture, la réserve désigne également la partie d'une oeuvre en cours qui ne reçoit pas de couleur ou de traitement et qui est donc protégée pour être conservée vierge et intacte.) Le mot réserve vient du verbe latin "reservare" qui vient lui-même du verbe "servare" qui signifie **garder** et dont le préfixe "Re"

Réserve
Garder

signifie **retour**. En anglais, le terme est traduit par "resist dyeing" dont le préfixe "re" est le point commun. "Ser" vient du proto-indoeuropéen qui signifie protéger en totalité ou partiellement et dont découlent les verbes conserver, préserver, réserver.

Retour

Les termes et les principes de "réserve" sont en eux-mêmes clairs et évidents. Cependant, ils se déploient au travers de techniques **complexes**, nombreuses et parfois obscures, donnant ainsi naissance à une véritable **poésie** mystérieuse du **geste**. Malheureusement, cette richesse et cette complexité ont souvent été détournées, vidées de leur substance et simplifiées à l'excès, entraînant une perte de profondeur et de signification.

Complexes
Poésie
Geste

Les nombreuses techniques de teinture à réserve dessinent un vaste **paysage sensible** qui s'ancre loin dans le temps et traverse les continents. Elles se transmettent et se caractérisent en s'imprégnant des **ressources locales,** (fibres et colorants) des histoires et du commerce des groupes humains qui les font émerger. Si *ikat, shibori et tie-dye sont les termes les plus connus de notre monde occidental contemporain, ceux de patola, geringsing, kasuri, leiheria, adire alabere, adire eleko, batik cap, batik tulis, batik lukis, plangi, bandhani, tritik, arashi, itajime, kumo, kanoko, tsutsugaki, katagami, jaspe, ladao, bleu de réserve, blaudruck, modrotisk, kékfestés et modrotlač* sont nettement plus mystérieux et désignent des techniques de réserve si spécifiques que leurs noms ne font plus partie de notre **vocabulaire** et n'ont réussis à se transmettre jusqu'à notre époque qu'auprès des spécialistes. Comme tous ces termes et leur sonorité peuvent le suggérer, ce sont des techniques qui se sont développées principalement hors de l'Europe (à l'exception des *bleus de réserve, blaudruck, modrotisk, kékfestés* et *modrotlač*, respectivement originaires d'Allemagne, d'Autriche, de Slovaquie et de Hongrie mais qui se sont toutes directement inspirées des méthodes d'Asie du Sud). Ces pays, situés dans l'immense Eurasie, (de la Turquie et l'Ouzbékistan, jusqu'à la Chine et le Japon en passant par l'Inde et l'Indonésie), en Amérique du Sud (notamment au Pérou et au Chili) et en Afrique (citons le Nigéria, le Mali et Madagascar) ont poussé loin la sophistication et la singularité de ces techniques.

Paysage sensible
Ressources locales
Vocabulaire

Singulières et complexes, les réserves sont réalisées de nombreuses manières différentes: le principe de la réserve s'applique aussi bien aux fils avant le tissage, ce qui correspond à la vaste famille des *ikats*, qu'aux tissus déjà tissés, ce qui englobe la famille des *shiboris* et des *tie-dye*. La matière peut être nouée, ligaturée, cousue, comprimée, pliée, tordue, ou encore imprimée d'une substance imperméable à la

Singulières

teinture telle que la cire, l'amidon, des mélanges d'argile, de gomme ou de boue. Ces techniques peuvent être effectuées à la main, ou en utilisant des outils spécifiques tels que le couteau *ladao* en Chine, le *canting* et le tampon de cuivre en Indonésie, ou encore à l'aide de *katagamis* (pochoirs) au Japon.

Peu importe le moyen mis en oeuvre pour réaliser la réserve: le motif se forme donc toujours en creux, en négatif et se manifeste paradoxalement par son **absence**. La réserve peut être interprétée comme un espace de vide laissé délibérément, évoquant ce qui n'est pas présent physiquement, comme un souvenir ou une trace du geste. C'est dans cet espace d'absence que résident à la fois la poésie et la **mémoire des savoir-faire**. Toute la poïétique de la réserve se dit en creux et c'est le négatif qui nous saute aux yeux. Parmi les nombreuses variantes réalisées à l'indigo, comme les *kasuris* japonais ou les *adires* nigérians, le contraste est si fort entre la partie teinte et les fils *réservés* que les motifs apparaissent comme des traits de lumière dans le bleu sombre de l'indigo. Les teintures à réserve nous amènent vers une réflexion sur l'apparition et vers une manière de penser l'écriture et la couleur dans un **renversement**. La disparition devient lumineuse. Le colorant envahissant et irrésistible, vient faire apparaître par son absence. La couleur souligne le détail d'un travail d'écriture, de nouage ou de pliage protégé. Cela nous dit ce qui a existé et qui a disparu pour faire apparaître sa trace. La trace a été protégée. Comme les mains sur les parois des grottes paléolithiques laissent dire et voir une présence par l'absence, les teintures à réserve parlent d'une écriture qui dit la **disparition** et qui la laisse apparaître.

Absence
Mémoire des savoir-faire
Renversement
Disparition

Le peintre français d'origine hongroise Simon Hantaï travaillera longtemps avec la réserve sur toile textile et entérinera avec les plis et les apparitions qui en découlent, ce qui sera décrit comme "un travail d'**engendrement** et non de création" par Sylvie Barnay. En 1998, dans son livre "l'étoilement, conversation avec Hantaï", Georges Didi-Huberman échange avec l'artiste sur son travail, et notamment sur sa peinture qui est précisément un enjeu de méthode pour qu'advienne « une peinture se faisant seule, par l'effet des opérations matérielles, singulièrement du pliage, de l'imprégnation et du dépliage ».

Engendrement

Cette lumière et ces apparitions n'ont pas manqué de fasciner et de voyager, notamment lors des échanges commerciaux, mais également lors des invasions et de la colonisation. Peu à peu, les singularités de ces textiles se diffusent et suscitent l'admiration mais elles sont également absorbées et écrasées, dans des rapports de

pouvoir, d'abord commerciaux puis principalement liés à la colonisation. Les gestes artisanaux spécifiques mis en oeuvre dans la création des textiles à réserve sont le résultat d'une transmission de génération en génération, qui porte en elle les histoires et les savoir-faire des groupes culturels et des communautés dont elles sont originaires. Singulières et reconnaissables, chargées de sens et de valeurs, ces techniques ont souvent été transposées dans d'autres contextes, dénaturées et vidées de leur substance. L'influence des katagamis et l'histoire des tissus wax sont des exemples particulièrement parlants d'une articulation entre **hybridation technique** et **appropriation**.

Hybridation technique
Appropriation

La longue trajectoire des tissus dit *wax* est révélatrice de la complexité de l'histoire et des processus d'appropriation qui caractérisent les textiles. L'origine du tissu wax, emblématique de l'identité africaine, se situe en effet en Indonésie. Les Indonésiens ont développé sous le terme général de *batik*, une technique sophistiquée de teinture à réserve réalisée à la cire. Fascinés par la beauté de ces textiles, les colons hollandais les ramènent en Europe pour les reproduire et les vendre ... aux indonésiens. Mais après avoir radicalement modifié, simplifié et industrialisé la fabrication, ils échouent à établir un commerce avec l'Indonésie, qui ne veut pas de ce produit "inspiré" superficiellement de leurs batiks et dont la subtilité du motif de craquelure de cire est grossièrement imprimée. Les hollandais développent alors les échanges commerciaux avec l'Afrique où ce tissu imprimé connaît un grand succès. La cire a depuis longtemps totalement disparu du processus de fabrication et wax, qui signifie cire en français, donnera son nom à ce nouveau textile. Et c'est toujours le motif de craquelure de cire qui nous permet instantanément d'identifier un tissu Wax sans se tromper.

Fin XIX^{e}, l'Art Nouveau est profondément imprégné par l'influence japonaise, notamment dans le domaine de l'artisanat textile. Les *katagamis* (pochoirs permettant d'imprimer des réserves à l'amidon de riz) japonais ont joué un rôle central dans l'inspiration du travail de Josef Hoffmann et Koloman Moser. Tout ce qui les constitue devient matière à ré-interprétation et les détails techniques des katagamis, deviennent des éléments décoratifs. Les fils de soie, ou les cheveux, qui servent à maintenir entier les katagamis au moment de l'impression, sont ainsi transformés en un tracé graphique à part entière chez Josef Hoffmann. Les titres des motifs des katagamis sont parfois simplement traduits et apposés sur la nouvelle version, au point de susciter une **confusion** en raison des très nombreuses similitudes.

Confusion

Les textiles à réserve nous amènent à nous interroger sur les

rapports de pouvoir et de **résistance**. A l'opposé des simplifications techniques, William Morris se joue des évidences dans le développement de ces textiles imprimés. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, nombres de ses motifs ne sont pas imprimés sur un fond clair mais mettent en jeu des techniques complexes de décoloration (print discharge) et d'impression de mordant, telles des variantes modernes de la teinture à réserve. C'est notamment le cas pour le motif "*Brother Rabbit*", où en dépit des apparences, ni la version rouge (coton imprimé au mordant puis teint) ni la version bleue (coton teint puis décoloré) ne sont imprimées au sens classique du terme: en rouge ou en bleu sur un fond blanc. Ces processus sont en partie liés au fait que Morris privilégie l'utilisation de colorants naturels. Pour le bleu, il utilise deux plantes : l'indigotier d'Inde (*Indigofera Tinctoria*), qui donne un bleu très intense, et le pastel des teinturiers européens (*Isatis Tinctoria*), qui donne un bleu plus doux et clair. En ce qui concerne le rouge, contrairement à l'indigo qui est substantif et peut être utilisé directement, la garance (*Rubia Tinctoria*) nécessite une étape de mordançage pour que sa couleur se fixe intensément et durablement dans la fibre. C'est en tenant compte des particularités des colorants naturels que Morris a adapté le processus de manière spécifique. Pour la version bleue, le textile est d'abord entièrement teint à l'indigo, puis le négatif du motif est imprimé avec une pâte décolorante qui, une fois rincée, révèle le motif bleu sur fond blanc. Pour la version rouge, c'est l'inverse : le textile est d'abord imprimé en positif avec un mordant invisible, puis la teinture de garance révèle la couleur fixée uniquement sur les zones imprimées avec le mordant. Il s'agit d'une manière de faire apparaître, que Caroline Arscott, dans son article de 2021 "*William Morris: The Poetics of Indigo Discharge Printing*" propose de mettre en parallèle avec une dimension qu'elle situe entre la magie et l'héritage culturel, au travers de la poésie des histoires et des contes qui obsèdent Morris. De plus, difficile de ne pas voir dans la si singulière manière d'imprimer de William Morris, un de ses nombreux pieds de nez face à la violence de l'industrialisation de l'époque.

Résistance

Biennale de Venise 2022; le pavillon des Philippines présente une installation où se répondent nombreux tissages ikatés et vidéos qui montrent des tisserands en action et d'où émergent les rythmes sonores du travail des métiers à tisser. La pratique textile singulière et localement implantée de l'ikat est centrale et sous le titre "*Nous sommes tous présents, c'est notre rassemblement" (All of us present, This is our gathering)*, se co-construit une **écriture commune**, entre matière, couleur, son

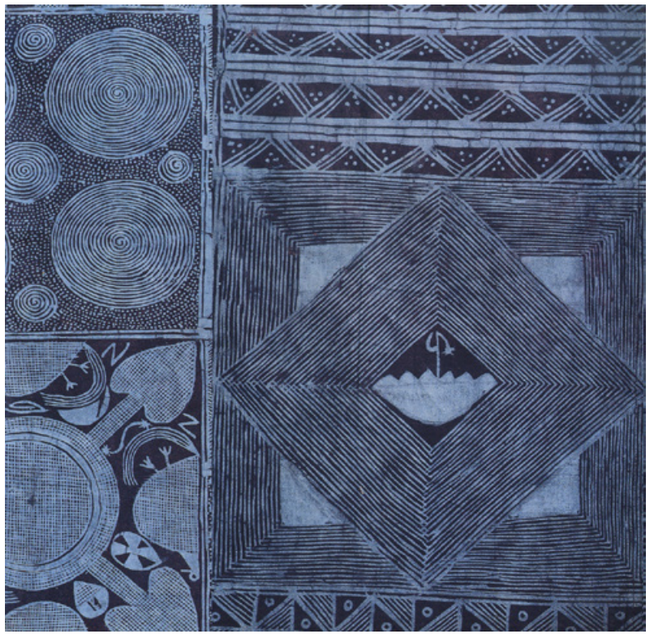
Écriture commune

et revendication politique : celle d'une revanche douce. Il s'agit en effet de reprendre le pouvoir sur la définition de son identité culturelle, ses techniques, ses gestes, ses symboles et sur sa poésie, après les phases de destructions qu'ont été la colonisation et l'industrialisation libérale moderne. La teinture en réserve est une écriture artisanale qui joue avec la poésie de la suggestion et de l'absence, qu'elle laisse apparaître, générée par les gestes et le temps du faire. Dans ce domaine riche de techniques, les textiles à réserve témoignent de la diversité et de la complexité de leurs identités culturelles, et portent en eux les racines des cultures qui les ont créées. Ils transmettent un **héritage vivant**, mais fragile, tout en nous interrogeant sur notre rapport à l'histoire et à l'identité.

Héritage vivant



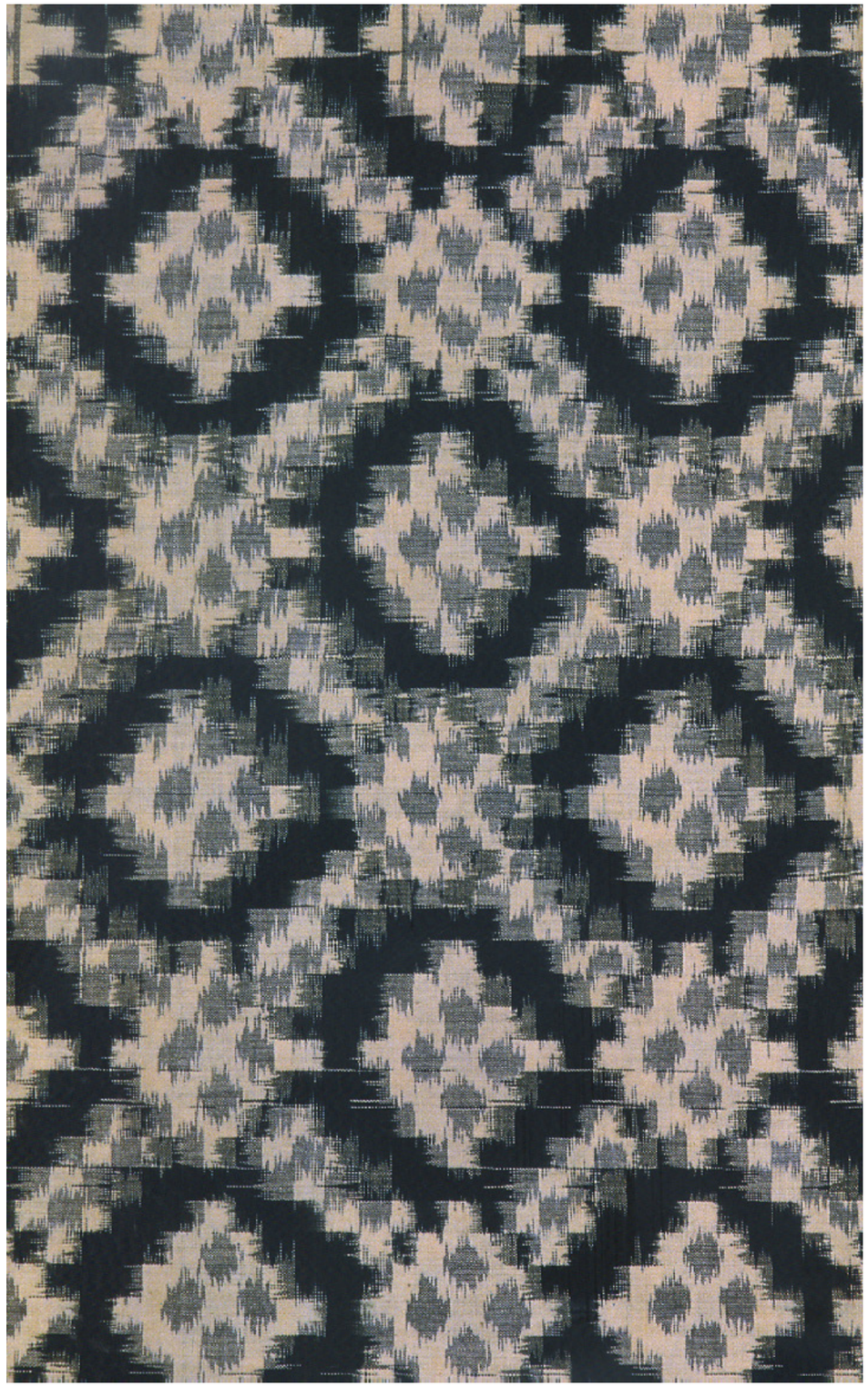
Katagami de type Chûgata, motif de type Itogiku (chrysanthème), XIX^{e}, Museum Kunst Hamburg
in *Katagami, les pochoirs japonais et le japonisme, Catalogue de l'exposition de la Maison de la Culture du Japon à Paris, 2007*



Adire teint à l'indigo (Yoruba people in Nigéria)
in *Printed and dyed textiles from Africa,*
John Gillow,
Fabric Folios by the British Museum Press, 2001



Brother Rabbit, Printed cotton.
Designed Morris before June 1881,
registered 20 May 1882.
Indigo discharged and block printed Merton Abbey
in *William Morris Textiles, Linda Parry, V&A*
Publishing, 2013



Ikat cotton from Pochampally near Hyderabad, Japanese inspiration
in *Traditional Indian Textiles, John Gillow & Nicholas Barnard, Thames and Hudson, 1993*

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
Portugal

Culture Circulaire comme écosystème

Domingos Loureiro

Essai

Dégradation des ressources

Ces dernières années, avec l'apparition de notions telles que l'Anthropocène (Crutzen & Stoermer, 2000), le Post-Naturalisme, le ost-Humain, et surtout avec la reconnaissance de l'impact humain sur les écosystèmes, des propositions ont été élaborées pour évaluer et intervenir sur le rythme de la **dégradation des ressources**. Dans ces notions, l'une des déclarations les plus pertinentes d'un point de vue philosophique et conceptuel est celle de la valorisation de l'Économie Circulaire, laquelle a été présentée pour la première fois par l'Union Européenne en 2015 avec le «Plan d'Action pour l'Économie Circulaire»,

afin d'augmenter le cycle de vie des objets et de leur utilisation durant leur existence. Les vêtements, les équipements, les meubles, les véhicules, et bien d'autres produits ont été évalués afin de comprendre comment leurs cycles de vie peuvent être prolongés et, surtout, comment maximiser leur existence jusqu'à l'épuisement complet de leurs utilités. Des termes comme la réutilisation, le recyclage, la réduction, la réflexion, entre autres termes commençant par la lettre R, ont été utilisés pour définir des modèles d'éducation et d'orientation pour l'extension des ressources et la préservation des écosystèmes, et par conséquent, de l'existence sur la planète.

Il est certainement essentiel de transformer notre manière d'utiliser les ressources qui nous ont été mises à disposition, et dont nous sommes les fidèles dépositaires. Mais en plus des produits et des matériaux, il est pertinent de réfléchir au **savoir tacite**, souvent négligé, interrompu voire détruit. Combien de connaissances ont été abandonnées et détruites par les avancées technologiques ou les politiques capitalistes, entraînant la disparition fatale de ces savoirs? Les artisans, les agriculteurs, les pêcheurs, les apiculteurs, les tondeurs, les sculpteurs, les doreurs, les menuisiers, les cordonniers, les lithographes, les muralistes, et bien d'autres professions ont été profondément modifiées, interrompues, détruites ou déconnectées. Que faire du savoir perdu, et surtout, de celui qui est en danger d'être détruit? Nous vivons un moment où non seulement la technologie remplace les professionnels dans l'exécution des tâches qu'ils ont accomplies tout au long de leur vie, mais où nous assistons également à l'implémentation de l'Intelligence Artificielle dans différents contextes professionnels, conduisant à la substitution à la fois du matériel et du logiciel. Si la technologie a déjà rendu obsolètes certaines professions et connaissances, nous assistons maintenant à la substitution totale de l'être humain, l'exposant à une obsolescence imminente.

Savoir tacite

Culture

La question se pose: comment peut-on avoir connaissance de quelque chose avec lequel nous n'avons pas eu de contact (physique et intellectuel); et surtout, demander: que se passe-t-il avec les matériaux et les contenus qui sont en train d'être oubliés, comme tout ce qui constitue la culture? Territoire sans **culture**?

Gardiens du savoir

Richesse immatérielle

La mise en place ultra-rapide de technologies dans le domaine de la création a entraîné la destitution de générations et de générations de travailleurs qui, tout au long de leur existence, ont été les **gardiens du savoir** et de la **richesse immatérielle**: générations de **menuisiers** qui, au fil des siècles, ont sculpté des panneaux en bois qui recouvrent

Potiers
Forgerons
Maçons
Ardoises de Valongo
Marbres d'Estremoz
Calcaires de l'Arrábida
Calçada portuguesa
Soletos

les murs des cathédrales et des palais; **potiers** qui ont produit des cuves en céramique pour recevoir le vin ou l'huile, depuis l'Antiquité classique; **forgerons** qui ont armé les forces qui ont construit la carte du monde ou qui ont façonné des structures architecturales, des objets de la vie quotidienne ou des oeuvres d'art; **maçons** qui, dans les **ardoises de Valongo** (Fig. 1), les **marbres d'Estremoz** ou les **calcaires de l'Arrábida**, ont façonné le paysage pour construire la '**calçada portuguesa**' (chaussée portugaise), les '**soletos**' (dalles) (fig.2) qui recouvrent les façades et les toits des maisons, ou pour immortaliser l'éphémère dans les stèles funéraires. Tant d'autres représentants constituent la complexité du territoire, délimitant le bien commun qui constitue sa culture, son bien le plus précieux.



Fig.1_Visite à l'enterprise Empresa das Lousas de Valongo

Métissage
Transfert
Objet
Appropriation

Parallèlement, nous assistons à l'apparition de métropoles développées à partir de concepts. Des villes qui importent la culture des autres, qui tentent de mettre en place une nouvelle culture, ou qui la répliquent simplement, comme un processus d'acculturation simulée. Las Vegas, Abu Dhabi, Macao, le Qatar, entre autres, rivalisent avec Venise, Le Caire, Chefchaouen, Goa, Bruges ou Porto, qui, en raison de leur développement si lent, semblent devenir obsolètes. Bien sûr, la culture est un processus de **métissage**, de **transfert**, mais elle peut également faire l'**objet** d'**appropriation**. Je me souviens de l'histoire de l'enlèvement des souffleurs de verre de Murano pour l'installation d'un atelier de verre en France, dans le but de réduire le coût de la "Galerie des Glaces" du Palais de Versailles. Je me souviens aussi de la façon dont les artisans, les technologies et les matières premières ont été brutalement vilipendés et détruits, remplacés par l'importation de versions pirates en provenance d'un marché asiatique ou sud-américain, exploitant les ressources naturelles, humaines et symboliques. Bien sûr, faire une promenade en gondole à Las Vegas ou à Macao ne sera pas la même chose que le faire à Venise. C'est une expérience simulée qui évoque, mais surtout qui remplace. Tant Las Vegas que Macao offrent des casinos, de l'adrénaline et de l'aventure d'une manière que Venise, Le Caire ou l'Inde ne peuvent jamais offrir. Je me souviens également de la prolifération d'expositions immersives sur l'oeuvre de certains artistes: Claude Monet, van Gogh, Klimt, Frida Khalo, ou l'Égypte sont maintenant offerts comme expérience immersive où nous marchons à l'intérieur d'une grande fiction. Quelle différence y a-t-il entre une exposition immersive et l'expérience de se trouver face aux originaux?



Fig. 2_ *Soletos*, Empresa das Lousas de Valongo

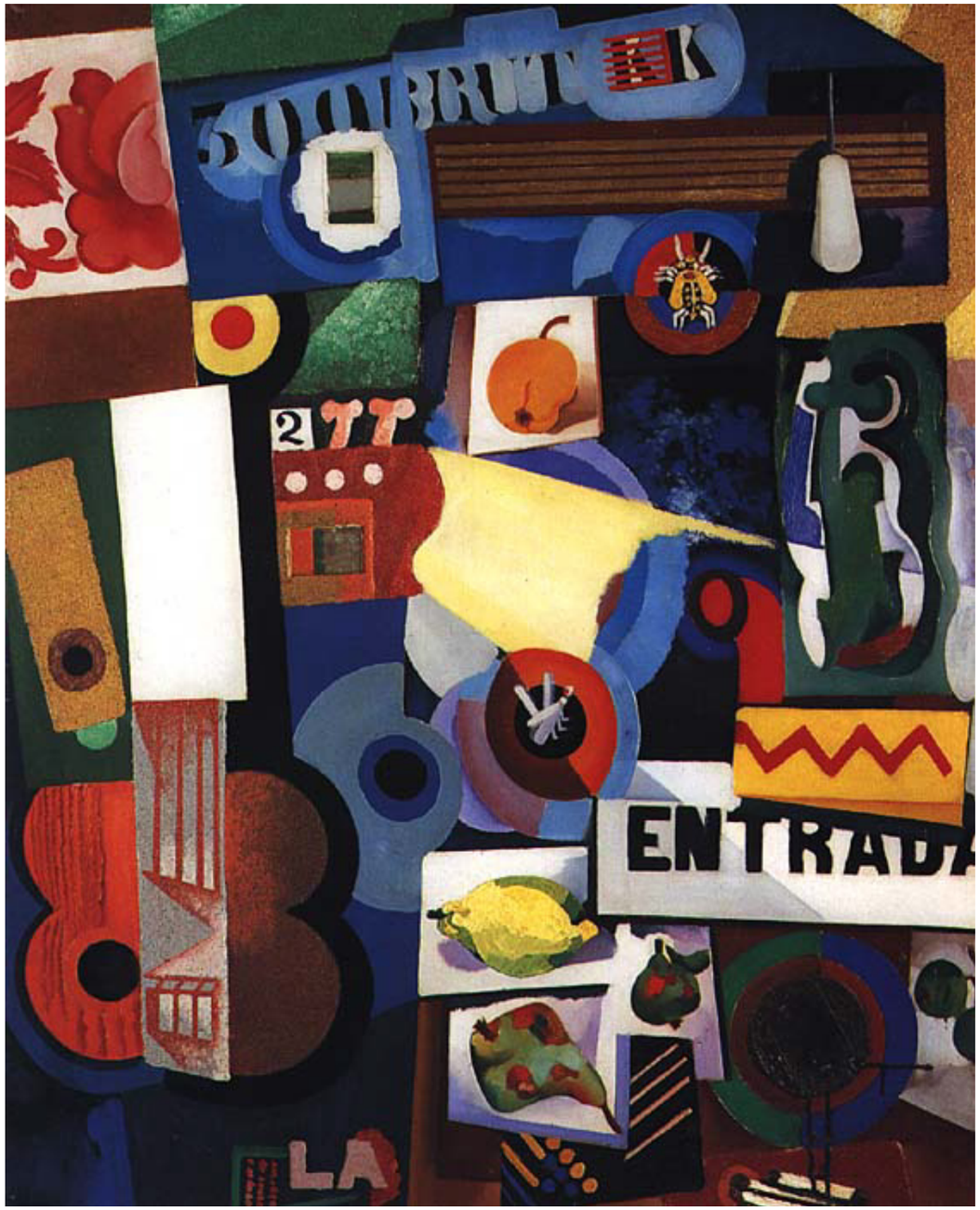


Fig. 3_Amadeo Souza-Cardoso, *Titre inconnu - Entrée*, v. 1917, huile sur toile avec collage de matériaux inertes (sable et colle ?) et autres matériaux (trois miroirs et un morceau de bois/écaille), 93,5 x 75,5 cm [Amadeo de Souza- Cardoso. (2023, January 22). In *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Amadeo_de_Souza-Cardoso]
L'oeuvre moderniste d'Amadeo Souza-Cardoso, bien qu'en partie réalisée à Paris, concerne des sujets portugais, en dialogue avec des objets originaires du Portugal.

Comment pouvez-vous rivaliser avec "La Nuit étoilée" de van Gogh avec l'exposition immersive "La Nuit étoilée"? L'apparition de ces événements, de villes ou de territoires de simulacre, a conduit à l'émergence d'initiatives qui se présentent comme de la culture, se superposant ou même remplaçant les références qu'elles prétendent honorer, exigeant une compréhension de ce qui sous-tend ces initiatives. Comment considérer l'expérience d'être face à une culture construite au fil des siècles par rapport à une expérience face à une version altérée? De quoi sert-il d'aller dans un musée pour visiter des oeuvres du passé, les savoirs qui y sont représentés, les choses qui sont devenues éphémères et qui figurent maintenant dans les archives, si nous acceptons l'effacement ou l'altération massive de la culture? Un territoire sans culture est un non-territoire, dans la mesure où il ne peut être caractérisé. Un territoire sans culture est un territoire sans peuple, sans temps, sans histoire, sans identité. Pour cela, il ne leur reste plus qu'à importer la culture, en la falsifiant, en la volant, en la subjuguant ou en la mettant en vitrine pour préserver ce qu'ils n'ont pas été capables d'identifier, leur propre dimension culturelle.

Dans les mains et le corps, l'identité

Diaspora

Territoire d'origine

La culture est un territoire symbolique et physique

Être portugais est différent d'être français, marocain, slovaque, belge ou canadien. Si nous avons reçu de nombreux éléments culturels du Maroc, en France, en Belgique ou au Canada, nous avons une histoire de coexistence basée sur la migration. Avec la Slovaquie, nous partageons peu de choses si ce n'est la joie d'être dans l'Union européenne et éventuellement la fierté que chaque peuple éprouve pour sa culture.

Il est vrai qu'un Portugais au Canada, en France ou en Belgique peut être identifié par sa physionomie, mais c'est dans la façon dont il affirme ou représente son identité culturelle qu'il se démarquera le plus. Du fado à la morue, de la religiosité envers Fatima à Amália, des 'pasteis de nata' au 'coq de Barcelos', de la pêche à la baleine, du travailleur sur les chantiers, de la concierge, à l'adoration pour Eusébio et Cristiano Ronaldo. Je ne peux pas affirmer qu'un Portugais est toujours un bon représentant du Portugal lorsqu'il est dans un autre pays, mais je sais que c'est la culture qui maintient la communauté de la **diaspora** la plus proche de son **territoire d'origine**. De la langue portugaise aux sardines grillées, de la saudade à la musique populaire, du vin au football, le portugalité est enracinée dans la vie de cette communauté. C'est



Fig.4_ Bordallo Pinheiro, *Alcofa de Esparto* pour suspension.
Ceramique, 1902. https://museubordalopinheiro.pt/nucleo-bordalo-a-mesa-legendas/

Joana Vasconcelos
Cabrita
Francisco Laranjo
Àlvaro Siza
Amadeo de Souza-Cardoso
Bordallo Pinheiro
Fernando Pessoa
Camões
Vieira da Silva
D. João II

pourquoi **la culture est un territoire symbolique et physique**. Elle est en bouche, a l'oreille, dans le regard, le ressenti, la façon dont nous pensons, la façon dont nous agissons, elle est profondément inscrite dans notre identité. C'est pourquoi la culture est l'élément principal de distinction et d'authenticité d'un Portugais. Elle construit et circonscrit. Elle définit et met en valeur. C'est pourquoi il n'y a qu'une **Paula Rego**, une **Joana Vasconcelos**, un **Cabrita**, un **Francisco Laranjo**, un **Àlvaro Siza**, un **Amadeo de Souza-Cardoso** (Fig.3). C'est pourquoi nous comprenons et nous connectons avec **Bordallo Pinheiro** (Fig.4), **Fernando Pessoa**, **Camões**, **Vieira da Silva**, **D. João II**, dans des espaces-temps si lointains et pourtant si proches.

Je me retrouve dans ce processus de deux manières: la première est liée à mon expérience de courte durée en Allemagne pendant ma mobilité Erasmus; la deuxième, par la façon dont ma pratique artistique a absorbé des processus inattendus issus de dimensions culturelles. Si dans le premier cas, il s'agissait d'un processus de comparaison, le

Peinture
Sculpture
Menuisier
Bois
Ardoise noir
Grandspères
L'exploitation minière
Au territoire où j'ai grandi
Puits d'ardoise
Ruines industrielles
Terrils
Invisibles
Connaissance tacite
Domingos Loureiro

second était le résultat d'un état à la fois physique et émotionnel, où la main aspirait au contact avec les matériaux et les techniques qui étaient dans ma famille depuis toujours. Malgré ma volonté de peindre, de savoir que c'était mon objectif, la **peinture** n'est devenue une matrice personnelle que lorsqu'elle a adopté des processus de travail liés à la **sculpture**, aux techniques du **menuisier** et à l'utilisation du **bois** et de ses dérivés. Pour cela, il était important d'être loin, en Allemagne, pour avoir cette épiphanie ou révélation, afin de comprendre comment mon identité était façonnée avec des traits de temps et de savoir qui n'étaient pas prévus. C'est pourquoi j'ai naturellement été fasciné ces dernières années par l'utilisation de l'**ardoise noir**, caractéristique du territoire d'où je viens (Fig.6), en trouvant dans le matériau un dialogue qui semble aller encore plus loin dans mon propre identité: aux professions de mes **grandspères**, tous deux liés à **l'exploitation minière; au territoire où j'ai grandi**, entre **puits d'ardoise**, **ruines industrielles** minières et **terrils** qui proliféraient dans le paysage; aux gestes et couleurs qui remplissaient mon quotidien et qui sont maintenant presque **invisibles**; aux choses qui me font sentir plus comblé et fier de l'endroit d'où je viens, le territoire, la famille, les gestes symboliques, la vie et la **connaissance tacite**.

La culture est la genèse



Fig.6_ **Domingos Loureiro**, Visite de investigation a la enterprise Empresas de Ardósia de Valongo, 2021

Circularité de la culture
Culture circulaire
Généalogie
Anthropocène

Héritage
Mission

Ceci étant dit, il est essentiel de défendre la **circularité de la culture**, en tant qu'écosystème pour la construction d'une société forte. Une **culture circulaire** signifie reconnaître le territoire, les gestes, le palais, les croyances et les douleurs, les plaisirs et les mythes, les formes et les matériaux, les gens et leurs connaissances. Cela signifie identifier la **généalogie** des connexions et le rôle que nous jouons dans le fil du temps qui traverse tout l'**Anthropocène**. Cela signifie comprendre la place que nous occupons dans la préservation de l'héritage qui nous a été transmis, et comment celuici sera transmis aux générations suivantes.

Ne faisons pas de musées pour congeler la connaissance! Ne faisons pas d'archives pour encombrer les bibliothèques déjà si denses! Ne faisons pas semblant que l'histoire est un temps révolu! Nous avons un **héritage**, nous avons une **mission**.

La culture est le seul musée qu'il importe de préserver, en tant qu'espace de constante métamorphose et de transformation, en tant qu'axe d'un peuple, en tant que genèse. La culture est le musée, les archives, l'histoire, l'héritage, la mission.

C'est pourquoi il est urgent de connaître, de toucher, de ressentir et de partager la culture. Il est urgent de l'utiliser. Il est urgent de tester. Il est urgent d'explorer. Il est urgent de transformer. Il est urgent de potentieliser.

Dans une époque de simulacres, d'appropriations, d'utopies, il est essentiel de savoir qui nous sommes, quelle est notre culture, quel est notre rôle, car c'est le meilleur rempart pour la résilience face à ce qui se passe. C'est pourquoi la culture doit être circulaire, dans un flux continu où nous nous présentons pour garantir son utilisation maximale, sa rentabilité maximale, afin que, comme le définit l'"économie circulaire": il y ait le moins de gaspillage possible.

Face aux dimensions complexes Technologique, Socio-politique, Socio-économique, Environnementale, Humaine, le principal symbole de l'humain devrait être sa culture, patrimoine immatériel (qui devrait être) irremplaçable.

La culture est lien et affirmation. La culture est corps. La culture est identité!

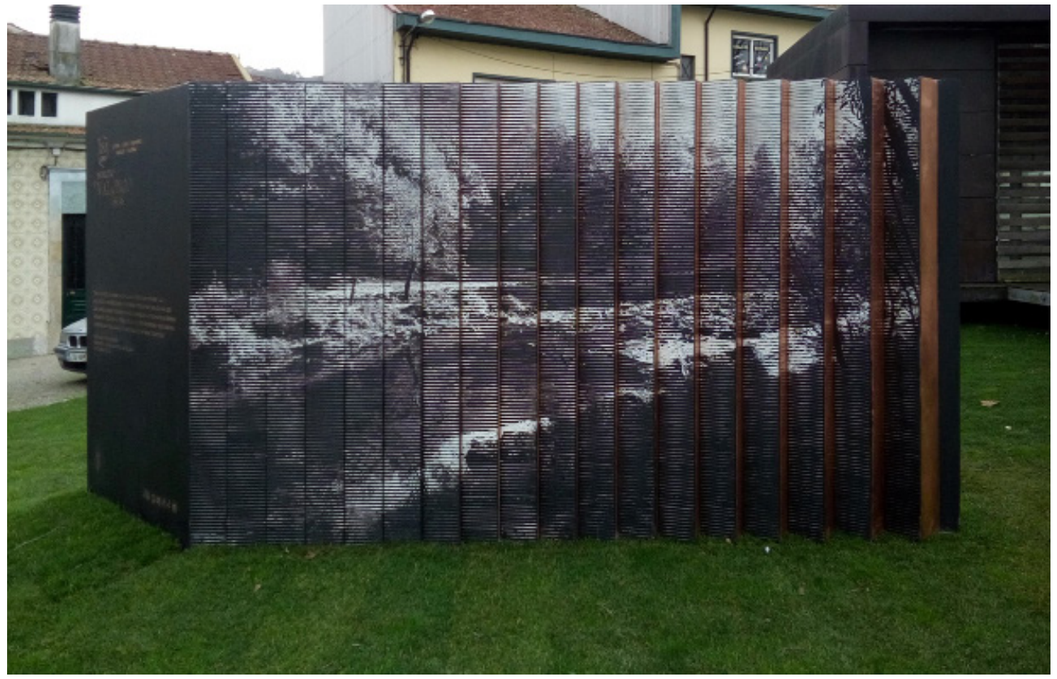


Fig.7 _ Domingos Loureiro, *VLG_180*, Ardoise rainurée et peinte et cuivre. 215 x 460 x 30 cm, Valongo, 2017.

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
Portugal

L'Art et l'Artisanat de l'Immatérialité du Verre

Dialogues autour du Verre Soufflé

Teresa Almeida

Article

Dialogue
Artisan
Designer
Processus collaboratif
Verre soufflé

C'est dans le **dialogue** entre l'**artisan** et le **designer** qu'un **processus collaboratif** d'interrelations personnelles et professionnelles s'établit, où le designer conçoit le dessin de la pièce et l'artisan produit ce dessin. Cependant, cette interprétation n'est pas tout à fait linéaire, et dans le cas spécifique du **verre soufflé**, sujet de recherche tout au long de ce texte, compte tenu de sa complexité technique qui demande un travail exquis de la part de ceux qui l'exécutent, présente parfois certaines complexités que nous cherchons à comprendre.

Ce texte est issu de questions considérées comme pertinentes.

1. Comment la jeune génération d'artistes et de designers interagit-elle avec la génération plus traditionnelle et expérimentée?
2. Le savoir tacite peut-il être transmis d'une perspective académique?
3. Comment pouvons-nous réinventer de nouvelles formes de design avec une approche contemporaine en utilisant des traditions ancestrales?
4. Quels sont les dialogues établis entre le designer et l'artisan dans l'interprétation et la production des oeuvres?

Selon l'auteur Keith Cunnings, le verre soufflé est apparu dans l'Empire romain vers 50 avant J.C. et s'est rapidement propagé dans tout l'Empire, car la fabrication d'objets est de production rapide (Cunnings: 2002; p. 102-112). La technique du verre soufflé se caractérise par "**cueillir**" (terme utilisé dans le jargon de la verrerie) le **verre du four** (connu sous le nom de four du verrier) à une température d'environ 1100 0C avec une "**canne de verre**" (un tube en fer avec un trou à l'extrémité de la canne). Le verre est visqueux, ce qui rend sa modélisation très difficile et **exige** beaucoup **d'habileté et de technique**. Dans la technique du verre soufflé, nous avons la technique libre et l'aide d'un moule. Dans la technique libre, le verrier modèle avec un "maillet" en bois préalablement mouillé, ou simplement avec un journal mouillé où la main du verrier donne la forme souhaitée. Il est soufflé à travers la "canne de verre" où il forme une petite boule. Beaucoup de pièces ont besoin de plus d'une "**cueillette**", et des outils d'aide sont nécessaires, notamment des ciseaux pour la coupe, des pinces, des pipettes, entre autres. Une fois que le verre est récolté, il doit être chauffé car son refroidissement est rapide et le verrier doit continuer à donner forme à la pièce. Pour ce faire, on utilise un four appelé cornue, où le verre est réchauffé à une température comprise entre 900°C et 1100°C, ce qui permet de le souffler à nouveau. On peut utiliser des moules en bois ou en graphite pour donner une forme particulière à la pièce désirée. Les formes obtenues peuvent être les plus variées et ce processus est le plus utilisé dans l'industrie pour la réalisation de pièces en série. Après la finition des pièces, elles doivent être recuites dans un four (ou armoire de recuit) pour éviter leur rupture ultérieure. Cette technique est presque toujours un **travail d'équipe**, car il est souvent nécessaire de faire appel à plus d'un verrier, l'un pour récolter le verre et l'autre

Cueillir
Verre du four
Canne de verre
Exige
D'habilité et de technique
Cueillette
Travail D'équipe

Marinha Grande
Terre du verre

pour le couper, par exemple. En ce qui concerne la réalisation d'objets fonctionnels et décoratifs utilisant la technique du soufflage, il existe une histoire et une tradition associées à la région de **Marinha Grande** au Portugal (Valente, 1950), (Barros, 1969), (Mendes, 2002), (Almeida, 2020), choisie pour l'étude de cette recherche, à tel point que cette région est également connue comme la **terre du verre**.

Jorge Barradas
Companhia Industrial Portuguesa da Marinha Grande

Actuellement, bien que la production de verre soit presque exclusivement industrielle et beaucoup moins importante qu'auparavant, elle reste une référence nationale. La relation entre le designer et le verrier a débuté au XXe siècle, lorsque le peintre **Jorge Barradas** a créé des dessins pour un ensemble de pièces qui seraient fabriquées par l'usine de la **Companhia Industrial Portuguesa da Marinha Grande** (Almeida, 2020). Cette union a donné lieu à des pièces de grande valeur artistique et à une interaction constante entre l'idéalisation et la matérialisation des pièces, un travail collectif. Peter Dormer parle de la nécessité d'un travail de conception à tous les niveaux, "car aucune personne isolée ne pourrait, à elle seule, nourrir la complexité d'une conception avancée" (Dormer: 1995; 27).

Maîtres verriers

Au Portugal, le titre de "**maîtres verriers**" remonte à une époque lointaine et fait référence au travail des "artisans les plus réputés dans la fabrication et la décoration du verre" (catalogue: Novas Mestrias; 2008). Ainsi, au fur et à mesure que le verrier acquiert des compétences et des connaissances dans la technique de travail du verre, il ressent le besoin de faire la distinction entre les apprentis, les bons artisans et les "maîtres". Le "maître verrier" est le titre que tous ceux qui travaillent le verre aspirent à atteindre, en assimilant la reconnaissance de la qualité technique du travail du verre.

Verre
Silice
Fondants

Le **verre** est bien plus que la combinaison de la **silice** avec ses **fondants**, il n'est pas simplement un matériau amorphe, liquide lorsqu'il est chaud et solide lorsqu'il est froid. Henri Focillon avait déjà parlé de la rupture entre les matières de l'art et celles de la nature. La métamorphose de la matière, où, pour ne donner qu'un exemple, le marbre sculpté n'est plus le marbre de la carrière (Focillon, 2001).

Techniques traditionnelles de fabrication du verre

Aujourd'hui, nous assistons à une situation où le nombre de travailleurs de verre retraités augmente et où la nouvelle génération ne suffit pas à répondre aux besoins du secteur. Dans ce sens, il est important de sauvegarder les **techniques traditionnelles de fabrication du verre** et de les transmettre aux générations plus jeunes à travers de nouvelles stratégies afin qu'elles ne disparaissent pas ni ne soient oubliées pour toujours. Cependant, comment effectuer cette sauvegarde?

Quels sont les dialogues échangés entre le designer et le souffleur de verre? Plusieurs questions ont été élaborées et distribuées entre les designers et les souffleurs de verre pour comprendre les relations établies.

Nelson Figueiredo a suivi sa formation au **Crisfrom** - Centre de formation professionnelle pour le secteur de la cristallerie. Créé en 2000, il s'agissait d'une institution publique qui offrait différents types de formation dans le domaine du verre, disposant de bonnes installations, de formateurs compétents et de techniciens expérimentés pour aider les passionnés de cet art. En misant sur une formation spécialisée, elle a cherché à promouvoir des ateliers dirigés par des artistes consacrés qui ont fonctionné jusqu'en 2011. Après sa formation, Nelson Figueiredo a ouvert en 2015 un studio dédié principalement au verre soufflé (**BF Glass Studio & Gallery**) (Fig. 1) pour développer son travail personnel ainsi que celui d'autres designers. Il travaille avec ardeur à la réalisation de projets de verre contemporain qui sont complexes et qui exigent une grande recherche technique.



Fig.1. Nelson Figueiredo, travaillant dans son studio 2023. © photographie Nelson Fgueiredo

Réinventer

Rita Barata

Verre soufflé à la main

Connaissance ancestrale

"Il est normal que les verriers plus âgés regardent un dessin et indiquent immédiatement l'impossibilité de produire le projet. J'aime réfléchir pendant un certain temps à l'idée et essayer de trouver un moyen de réaliser la pièce (généralement j'y arrive)." (entretien avec Nelson Figueiredo).

Le dialogue établi permet de **réinventer** de nouvelles formes de design avec une approche contemporaine en utilisant des traditions ancestrales. "Le métier d'art contemporain est plus façonné par le verre que par tout autre matériau" (Shales, 2017, p. 202-203).

Le Crisform a formé plusieurs professionnels, **Rita Barata** étant actuellement la seule femme verrière au Portugal. Elle travaille avec le maître José Esteves à la fabrique Atlantis (Fig. 2), qui est actuellement l'une des fabriques au Portugal à réaliser des travaux de design en verre en utilisant la technique du **verre soufflé à la main**. Dans son travail, Rita est la jeune génération qui collabore avec le maître où la **connaissance ancestrale** est transmise, cherchant cependant à réinventer de nouvelles formes et de nouveaux savoir-faire, elle développe également un travail au chalumeau.



Fig.2. Rita Barata à tarvaillé à l'Atlantis factory avec maître José Esteves (photographie @ Rita Barata)

Cláudio Duarte

Martinho Pita

Joana Silva

Samuel Reis

Cláudio Duarte est un verrier qui travaille chez Infa-vidro, collaborant avec des designers tels que **Martinho Pita**, **Joana Silva**, **Samuel Reis**, avant ou après les heures de travail. Les designers qui souhaitent réaliser des pièces avec Cláudio le trouvent à l'usine entre 3h00 et 5h00 du matin.

Le Crisform a fermé en 2011, cependant, heureusement, la même année, le **CENCAL** (une institution de formation en céramique) a repris les installations et a poursuivi certains programmes de verre, en maintenant les protocoles et en organisant des ateliers (Fig. 3). Joana Silva (qui a également suivi le cours du Crisform avec Nelson Figueiredo et Rita Barata) est actuellement la coordinatrice des cours de formation en verre. Avec une formation supérieure en design de verre et de céramique, elle sait comment fonctionne le matériau. Joana déclare que son intérêt est de concevoir de nouvelles pièces de design où les anciennes techniques ancestrales sont utilisées. "Plus nous acquérons de connaissances techniques sur la technique, plus nous pouvons facilement concevoir de nouvelles formes de design avec une approche contemporaine" (entretien avec Joana Silva). Joana participe à plusieurs projets de verre et de design (Fig. 4), "**Off-Portugal**" étant l'un de ces projets qui vise à soutenir les jeunes designers portugais, où Joana a participé avec 10 designers. Le projet a eu lieu en 2017 et les pièces ont été développées au Cencal en collaboration avec les verriers de la région. Des dialogues ont surgi entre les verriers et les designers, un échange d'idées, les pièces émergent, changent parfois et concilient les objectifs de ceux qui créent et exécutent. Les oeuvres ont été exposés à la 'Glass Care', une foire de design à Londres.



Fig.3. CENCAL, 2023 (photographie @ Teresa Almeida)



Fig.4. Joana Silva travailler avec Eduardo Fróis à Cencal, 2023 (photographie @ Teresa Almeida)

Le verre est un matériau plastique pour la conception d'oeuvres à des fins esthétiques. Pour certains, c'est un matériau de choix, cherchant avec lui la jouissance esthétique mais pas seulement, pour lesquels le verre et la lumière sont des éléments qui nous conduisent à des problématiques qui vont au-delà du beau. Et comme le souligne **Sylva Petrová**, « le verre en tant que matériau et support artistique est égal aux classiques tels que la pierre, le bronze, l'huile sur toile » (Petrová 2001, p. 13).

Sylva Petrová



Fig.5. Travail à Rona, 2022 (photographie @ Teresa Almeida)

Professeur **Patrik Illo**, de l'Académie des Beaux-Arts et du Design (AFAD) de Bratislava, République slovaque, a organisé le symposium IGS (**International Glass Symposium**) Rona à l'usine de verre **Rona** à **Lednicke Rovne**, en République slovaque, en septembre 2022. Plusieurs artistes et professeurs internationaux participent à cet événement, où des pièces de verre soufflé sont créées dans les installations de l'usine. Des dialogues sont établis par le biais d'une communication souvent non verbale, étant donné que la langue de communication est différente. Dessins, gestes et formes fournissent de nouvelles formes de communication. L'interaction avec la **communauté de l'usine**, les souffleurs de verre et les employés qui travaillent dans d'autres départements - finition à froid et à chaud et décoration - a été exceptionnelle, où tout le monde dans l'usine cherche à aider les artistes autant que possible. Avec une ouverture à la société locale, favorisant le développement de la région et du pays grâce au travail réalisé à l'usine Rona, ce symposium contribue à la projection internationale du travail développé ici. Il s'agit d'un effort d'équipe (Fig. 5) où le dialogue est établi entre les différentes parties prenantes. Le travail n'est pas seulement réalisé par un souffleur de verre, mais plutôt par une vaste **équipe**, et l'artiste participe à sa production. L'exécution est un jeu, une danse de formes avec des tiges et du verre chaud. Chaque personne a une fonction, un souffleur de verre qui ramasse le verre, un autre qui le chauffe au chalumeau, celui qui est responsable des moules, et d'autres pour la coupe finale, et encore un autre pour placer la pièce dans le four. À la fin du symposium, une exposition organisée à la galerie avec une sélection d'oeuvres créées révèle les fruits d'un travail partagé, enrichissant et productif (Fig. 6).

Patrik Illo

International Glass Symposium

Rona

Lednicke Rovne

Communauté de l'usine

Équipe



Fig.6. Teresa Almeida, "stay healthy". Exposition dans la Gallerie à Rona (photographie @ Teresa Almeida)

Bibliographie

Almeida, Teresa. Design Glass Objects: The Portuguese Panorama. Arts 2020, 9(3), 79; https://doi.org/10.3390/arts9030079

Barros, Carlos (1969) Real Fábrica de vidros da Marinha Grande, II centenário 1769-1969, Fábrica – Escola Irmãos Stephen. Lisboa: reedição Edições Magno

Catálogo da Exposição Colégio dos mestres vidreiros – Novas Mestrias. Realizada no Museu do Vidro de 14 Maio a 20 Novembro 2005, Marinha Grande, 2008

Cummings, Keith (2002) A history of glassforming. Londres: A&C Black (Publishers) Limited

Dormer, Peter (1995) Os significados do design moderno. A caminho do século XXI, Centro Português do Design

Mendes, J, A. (2002). História do Vidro e do Cristal em Portugal. Edições Inapa- Colecção História de arte, 2002

Petrová, Sylva (2001) Czech Glass. Prague: Gallery, Czech Republic.

Shales, Ezra (2017) The Shape of Craft. London: Reaktion Books Ltd.

Valente, Vasco (1950) O vidro em Portugal. Porto: Portucalense Editora, 1950

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
Portugal

En essayant le Présent

Arlindo Silva

Article

> "(...) Le présent contient toujours une parcelle de passé et une parcelle de futur, et il semble que cela soit nécessaire au temps."
> (Jorge Luis Borges, 1975-1988)

Culture populaire

Programmes d'études

Conservation et Restauration de l'École des Arts - Université Catholique Portugaise

En 2013, j'ai vécu quelques mois à Helsinki, où j'ai constaté un énorme intérêt pour les métiers artistiques issus de la **culture populaire** dans le milieu artistique et l'enseignement des Beaux-Arts. À l'époque, j'ai également remarqué l'émergence, dans d'autres écoles de renom en Europe, de **programmes d'études** ou d'autres compétences, notamment en matière de création de laboratoires et d'autres projets, axés sur la recherche des relations entre les matériaux et les processus créatifs. Dans le domaine où j'enseigne à temps plein, dans le cadre du cours de **Conservation et Restauration de l'École des Arts - Université Catholique Portugaise**, la relation entre les connaissances théoriques et pratiques a été, depuis sa création en 2002, assez singulière, car elle est encadrée par une vision multidisciplinaire

qui croise les **savoirs des arts** et des **sciences exactes**. La partie pratique, dispensée tout au long du cursus, permet aux étudiants, d'une part, une meilleure compréhension de l'oeuvre d'art - objet de leurs études - où ils peuvent voir faire et faire : peinture, sculpture, modelage, dessin, etc., en les familiarisant avec les matériaux, les outils et les processus ; d'autre part, ils acquièrent une connaissance approfondie des **techniques de conservation** et de **restauration**, qui leur permet de s'orienter dans le domaine de la **conservation du patrimoine**. Cela met en évidence l'intérêt pour le **savoir-savoir**, le **savoir-faire** et le **faire-savoir**, qui est particulièrement présent dans ce domaine. Cependant, c'est dans le domaine de la création artistique que nous trouvons le plus de possibilités de mettre en lumière ces mêmes actions dans la contemporanéité, en leur donnant de nouvelles formes et lectures, réajustant naturellement les interrelations entre le passé, le présent et le futur. Nous comprenons donc qu'une plus grande transversalité entre les domaines de connaissance permettrait une vision plus large, organique et certainement plus créative.

Savoirs des arts
Sciences exactes
Techniques de conservation
Restauration
Conservation du patrimoine
Savoir-savoir
Savoir-faire
Faire-savoir

Passions joyeuses

Nous savons que la richesse des Arts et des Métiers a toujours résidé dans la combinaison de la transmission orale, du travail continu et de la dextérité manuelle. Mais si les modes de fabrication ont radicalement changé au cours du dernier siècle, comment conjuguer aujourd'hui une action sur la matière dont le temps verbal est resté au Passé Simple ? Nous pouvons toujours nous demander : "Alors, racontez-nous comment cela se faisait ?" C'était mon premier mouvement : la **rencontre**. Là, à travers le **contact direct avec des artistes et des artisans** encore vivants, dans le **nord du Portugal**, j'ai pu récupérer une partie de la connaissance approfondie des matériaux, de leur application appropriée et de la manière dont ils étaient travaillés, en particulier dans l'art du **stuc**, de la **menuiserie**, du **sculpté**, de la **fausse peinture**, de la **construction navale en bois**, de la **reliure**, de la **teinturerie**, etc. J'ai ensuite croisé ce précieux savoir-faire avec une recherche bibliographique sur le sujet : anciens traités, manuels, formulaires, etc. ; afin qu'à un deuxième moment, il y ait de la place pour l'expérimentation et la reconstitution de ces procédures, par le biais d'ateliers et de cours, avec la contribution de maîtres artisans. En fin de compte, le but est que le résultat de ces moments donne naissance à un ensemble de publications sur le sujet, contribuant encore davantage à sa récupération, à sa valorisation et à sa diffusion.

Rencontre
Contact direct avec des artistes et des artisans
Nord du Portugal
Stuc
Menuiserie
Sculpté
Fausse peinture
Construction navale en bois
Reliure
Teinturerie

Je reconnais maintenant que cette méthodologie a toujours été guidée par des passions joyeuses, empruntant les pensées de Spinoza, augmentant la puissance d'agir

Constellations

Lors de ma première visite à l'**Atelier Pedrêz**, quelque part après le deuxième confinement, j'ai réalisé que l'architecte **Francisco Adão da Fonseca** était confronté à un ensemble de questions qui ont émergé dans le projet qu'il avait entre les mains, dont la construction était principalement en **bois de pin national**, sauvage et doux, avec des éléments structuraux en métal. Il avait opté pour une technique japonaise séculaire appelée **Yakisugi** (焼き杉 - cyprès japonais brûlé) pour la préservation du revêtement extérieur, qui consiste à brûler l'une des faces de la planche de bois, lui conférant ainsi une plus grande résistance au feu et aux insectes et champignons xylophages. Cependant, il a senti qu'il pourrait améliorer le processus et investir davantage dans la question de la finition. Ensemble, nous avons exploré plusieurs possibilités, en utilisant principalement des matériaux d'origine forestière, inspirés par les connaissances ancestrales de l'art de la construction navale en bois, dont les recettes et les processus se sont également avérés très efficaces pour protéger les métaux ferreux. Nous avons conclu que si nous partagions ces essais lors d'une activité publique, sous forme de laboratoire, nous obtiendrions certainement des résultats encore plus cohérents, amplifiant ainsi le champ de connaissance. À l'époque, cette proposition a été présentée à la **Fondation Serra Henriques**, qui l'a accueillie chaleureusement.

Atelier Pedrêz
Francisco Adão da Fonseca
Bois de pin national
Yakisugi
Fondation Serra Henriques

Porto Brandão, 13, 14 et 15 mai 2022

Essais de finitions naturelles pour bois et métaux.

Ateliers d'arts et métiers / Porto Brandão, Fondation Serra Henriques. Inclus dans le programme de l'Open House - Trienal de Arquitetura de Lisboa.

Programme :

Séance pratique d'introduction à la formulation et à l'application de finitions d'origine forestière pour bois et métaux.

L'exploitation des sous-produits forestiers et la durabilité de la construction sont des concepts étroitement liés, qui ont autrefois

intégré tant la construction de bâtiments que la construction navale. Ces techniques dites “traditionnelles” constituent aujourd’hui un précieux répertoire d’économie circulaire.

Lors de cet atelier, nous aborderons quelques techniques de finition pour bois et métaux à base de galles de chêne, de cires végétales, de cire d’abeille, de résines animales et végétales, d’huiles et d’autres ressources agroforestières.

Nous explorerons depuis la préparation du bois jusqu’à la préparation des ingrédients, leur mélange et leur application.

L’atelier a un caractère pratique et expérimental et est destiné aux étudiants et aux professionnels intéressés par le développement de traitements artisanaux pour le bois et les métaux.

Les essais ont rassemblé des artisans, des architectes, des artistes, des enseignants et des étudiants dans le domaine de la conservation et de la restauration. Une deuxième partie de cet atelier est prévue prochainement pour consolider les résultats et publier les matières.

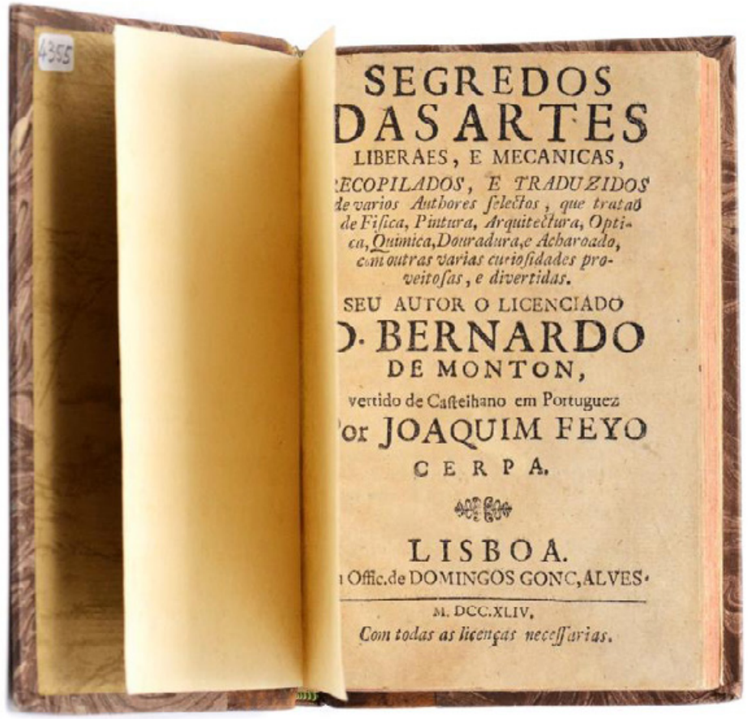

SEGREDOS
DAS ARTES
LIBERAES, E MECANICAS,
ECOPILADOS, E TRADUZIDOS
de varios Authores selectos, que tratão
de Fisica, Pintura, Arquitectura, Optica, Quimica, Douradura, e Acharoado,
com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas.
SEU AUTOR O LICENCIADO
D. BERNARDO
DE MONTON,
vertido de Castelhano em Portuguez
or JOAQUIM FEYO
CERPA.
LISBOA.
Offic. de DOMINGOS GONC, ALVES.
M. DCC. XLIV.
Com todas as licenças necessarias.

Fig. 1: L’un des recueils consultés pour les essais



Fig. 2: Vue d’ensemble de l’atelier



Fig. 3: Essai avec une peinture d’asphalte naturel





Fig. 4: Processus de brûlage des planches selon la technique japonaise Yakisugi - une version moderne
Fig. 5: Application d’huile de lin brute, à chaud, sur la planche brûlée en surface



Fig. 6: Échantillons avec différentes finitions : vernis et cires



Fig. 7. Sélection d’échantillons de bois, principalement exotiques, exceptionnellement résistants à l’eau en raison de la présence naturelle de résines et d’huiles

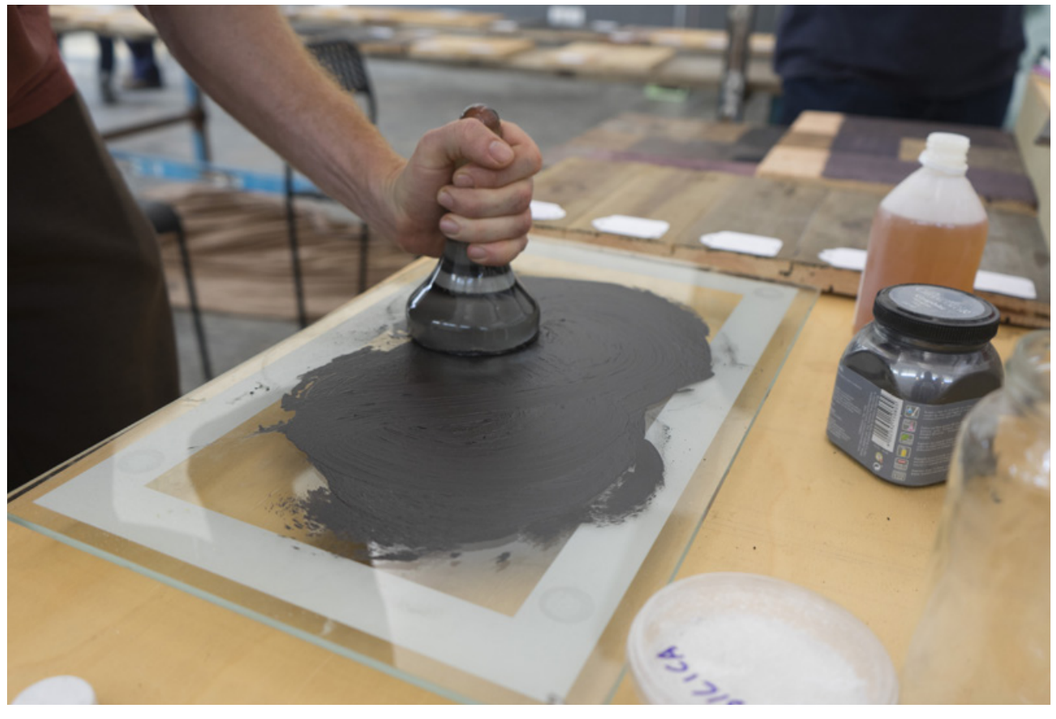


Fig. 8: Préparation d’une peinture pour métaux avec du graphite et de la silice

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
Portugal

En terre

Susana Piteira

Essai

Terre

Corps
Identité
Territoire
Nature

Terre, nom féminin, mot d'origine latine, 1ère partie solide de la surface terrestre par opposition à la mer ; 2 sol ; 3 partie du sol qui est cultivable ; 4 désignation de certains pigments utilisés dans la préparation de peintures avec lesquelles ils sont préparés (comme l'ocre, etc.) ; 5 localité ; 6 région ; 7 pays, patrie ; territoire ; 8 propriété ; ferme ; domaine ; 9 champ ; plaine ; ..... ;[70]

Dans une acception féminine, la Terre nous façonne, nous compose, nourrit nos **corps** et nous abrite, nous permettant d'avoir la sécurité d'appartenir à la définition de notre **identité**, façonnée par la spécificité d'un **territoire**. Enfin, traditionnellement, c'est elle qui nous accueille lorsque nous terminons notre parcours sur sa surface. De plus en plus déterminés par la **Nature**, donc de moins en moins conscients de la terre que nous foulons, en raison de l'artificialité que nos habitudes et actions quotidiennes ont atteinte, nous sommes encore guidés par une dualité trompeuse qui oppose la ville à la campagne, ou, mieux

[70] AA.VV. (2002). Dicionário da Língua Portuguesa 2003. Porto: Porto Editora. Pág. 1612

Diversité

Céramique
Design efficace
Geste d'efficacité écologique assumé
Architecture de la terre
Couleurs

Matière d'origine minérale

Technologies

encore, qui oppose la capitale à la province. Bien que cela ne soit pas un phénomène unique au Portugal, il est cependant déterminant dans un pays riche en **diversité** où le territoire reste un élément permanent d'identité. C'est pourquoi nous ne pouvons pas oublier la *terre*[71].

Si nous considérons le territoire comme un déterminant culturel, nous cartographions le Portugal à travers la **céramique**, qui nous raconte de manière indéniable les façons dont les terres se sont transformées en objets de **design efficace** pour soutenir les habitudes quotidiennes. Brute ou cuite, la terre a façonné des constructions, soutenant des architectures plus ou moins élaborées, plus ou moins pérennes ou éphémères, dans un **geste d'efficacité écologique assumée**, pendant son utilisation ou déjà dans le progrès de sa ruine. D'une certaine manière, tout comme les humains sont poussière et à la poussière, l'**architecture de la terre** sort de la terre et y retourne. Sa palette de **couleurs**, lorsqu'elle est brute, se décline du noir au blanc, présentant des jaunes clairs, des marrons ou des couleurs vives, des oranges, du brique, des rouges, des bruns chauds et froids (terres, terre de sienne), qui, une fois passées par la chaleur du four, se transforment en autres tout aussi diverses et capricieuses, car nous ne parvenons jamais à les reproduire exactement deux fois.

Matière d'origine minérale, suffisamment plastique, parfois plus grasse que d'autres, elle peut être modelée seulement par la main, se laissant façonner en figurines, cruches, vaisselle variée, et tout ce que l'imagination de l'homme est capable de créer.

Avec les **technologies** destinées à sa densification, la terre donnée à la céramique se transforme en formes tridimensionnelles, peintes, gravées, encore pour l'instant tournées (car les potiers manquent maintenant), dans cette convergence entre la plasticité primordiale et l'action humaine, où le désir quotidien des sens de ressentir l'élève parfois au statut d'art. Et, dans cette dimension - celle de l'art, elle a été argument et genre créatif, moyen, donc aussi processus, et aussi fin, si significatif, qui a remis en question ontologiquement l'art du XXe siècle. En particulier, le domaine de la sculpture qui, largement théorisé et remis en question, à partir des années 60 du siècle dernier, admet aujourd'hui une complexité parfois difficile à catégoriser.

La terre, en tant que territoire, matière et localité, a été au centre du changement paradigmatique "causé par les mouvements de

[71] Matoso, J.; Daveau, S; Belo, D. (2010). Portugal. O Sabor da terra: um retrato histórico e geográfico por regiões. Lisboa: Circulo de Leitores e Temas e Debates. Pag. 6.

Minimal Art
Land Art
Earthworks

la **Minimal Art**, de la **Land Art** et des **Earthworks**"[72], "produisant une émergence du concept public, à l'intérieur du langage sculptural"[73], ouvrant parallèlement un "processus de reconsidération du concept du monument, intrinsèquement lié à la pratique de la sculpture dans les espaces publics"[74]. Elle a instauré la dimension du temps dans la sculpture contemporaine, qui lui a permis d'accéder à la condition de construction, conquérant des espaces autrefois dominés par d'autres disciplines, notamment par l'architecture, ou beaucoup plus tard, par l'architecture paysagère, ajoutant à sa possibilité traditionnelle d'incorporer des éléments dans l'espace (le volume et/ou l'objet), la capacité de définir (en construisant) l'espace lui-même, se constituant ainsi en site et, parfois aussi, en lieu.

[72] On utilise les noms en anglais, en preservation de la langue d'origine
[73] Piteira, S (2003), "Monumento e Anti-Monumento: A simbologia da escultura publica", *Arte e Espaço Público, Boletim interactivo* da APHA, 1, 7p. http://www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm Consultado em 4-12-2013,
[74] Piteira, S (2003), "Monumento e Anti-Monumento: A simbologia da escultura publica", *Arte e Espaço Público, Boletim interactivo* da APHA, 1, 7p. http://www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm Consultado em 4-12-2013

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
Portugal

Les arts et métiers dans l'académie aujourd'hui:

Quelques observations dans le domaine de la céramique

Susana Piteira

Essai

Les unités d'enseignement optionnelles ont pour principal objectif de compléter et de personnaliser le parcours de chaque étudiant dans les différentes domaines d'études des licences en Arts plastiques et Design. Déjà avant le Processus de Bologne, c'était ainsi, bien que cela soit réalisé de manière plus intense en raison du plus grand nombre d'heures hebdomadaires dédiées aux différentes disciplines alors

Technologies de Céramique
Tapisserie
Vitrail
Mosaïque
Gravure
Sérigraphie
Sculpture sur Pierre
Sculpture sur Métal et sur Bois
Médailles
Moulage et de modelage

intitulées “Technologie”, à savoir : les **Technologies de Céramique**, de **Tapisserie**, de **Vitrail**, de **Mosaïque**, de **Gravure** et **Sérigraphie**, de **Sculpture sur Pierre**, de **Sculpture sur Métal et sur Bois**, de **médailles**, de **moulage et de modelage**, entre autres.

Dans le contexte de l’enseignement artistique contemporain, il y a eu beaucoup de débats sur la pertinence des unités d’enseignement qui exigent une connaissance technologique, particulièrement associée à une forte présence de la main, remettant ainsi en question leur pertinence dans les programmes des cursus artistiques actuels. Cependant, la diversité des moyens, des langages et des approches artistiques est revenue, après un ralentissement post-minimaliste, de manière récurrente, aux disciplines de caractère technologique dans lesquelles les matériaux et les mains manifestent leur centralité dans les **discours artistiques**. En effet, tout comme pendant la première moitié du XX[e] siècle, période cruciale pour l’affirmation de la céramique en tant que moyen d’expression artistique, Picasso, Miró, entre autres, nous l’ont ainsi démontré. Et, maintenant, par exemple, Pedro Cabrita Reis[75], Ai Weiwei, Miquel Barceló ou Joana Vasconcelos avec son récent travail “Bolo de Noiva”, installé dans les jardins de Waddesdon Manor, en Angleterre.

Discours artistiques

Au Portugal, dans les écoles des Beaux-Arts de Lisbonne et de Porto, la céramique est introduite dans les programmes au XX[e] siècle, associée au cours de peinture, en partie parce que les peintres modernes ont été les grands promoteurs de ce moyen d’expression artistique. À l’Académie de Lisbonne, la céramique a été pratiquée pendant de nombreuses années en deux dimensions, utilisée comme peinture sur carreaux. À Porto, elle a rapidement commencé à s’affirmer avec une forte expression autonome, grâce à ses caractéristiques expressives, à quoi Mestre **Júlio Resende** a beaucoup contribué. Dans son livre “A cerâmica”[76] , Resende contribue à comprendre l’approche pédagogique de l’époque, excellent fondement pour les pratiques artistiques du domaine de la céramique aujourd’hui dans le contexte académique. Cette oeuvre montre que bien que la céramique soit associée au cours de peinture, elle va bien au-delà de la bidimensionnalité, convergant vers l’immense panorama artistique que la discipline exprime aujourd’hui.

Júlio Resende

[75] Hafe Pérez, M. (2019). “Faianças Brancas”. Porto: Galeria Pedro Oliveira. Flyer: https://www.viralagenda.com/pt/events/825393/cabrita-faiancas-brancas

[76] Resende, J. (1976). A cerâmica. Porto: ESBAP / Associação de Estudantes - Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAP.

Pratique pédagogique

La **pratique pédagogique** que nous suivons à la FBAUP, actuellement, aborde tout travail bidimensionnel et tridimensionnel, en mettant en oeuvre son exercice à partir des différentes matières (basses et hautes températures) et des différents processus (constructifs et techniques) au profit du développement des langages et des intérêts de chaque étudiant/créateur. Une praxis complexe qui travaille simultanément sur plusieurs couches de l’action plastique intradisciplinaire et transdisciplinaire, tout en initiant et en développant l’exercice d’un vaste domaine disciplinaire. Une expérience intensément partagée, parfois difficile et confrontante, entre étudiants, enseignants et techniciens, où la gestion des frustrations et des succès de tous les intervenants occupe une place significative. L’encouragement du risque et du nouveau, articulé avec le développement et la consolidation des discours artistiques individuels à travers les moyens de la céramique, a démontré son potentiel dans les résultats obtenus par les étudiants, qui ne sont pas toujours exempts d’accidents et donc d’un certain sentiment de frustration. Cependant, une fois les difficultés surmontées, certains travaux ont répondu de manière étonnamment mature aux propositions de l’Unité d’Enseignement des Pratiques de la Céramique, dépassant toute perspective préalable.

Le projet LEX I[77] , développé par **Cristiana Alves** au cours de l’année universitaire 2022/2023, confirme les objectifs à travailler dans le domaine des arts et métiers aujourd’hui à l’université, en l’occurrence dans le cas particulier de la céramique. L’étudiante, diplômée du cours d’Arts plastiques - Multimédia, intègre matériellement et conceptuellement la céramique dans un contexte d’action et d’expression artistique complexe. Son projet, en se consacrant à l’abstraction de la **matière**, au **nouveau corps** et à ses états et mutations, ne fait que questionner cette qualité continue des matières (minérales, végétales ou biologiques), des corps qu’elle compose, mais aussi de ce que nous en faisons et de la manière dont nous le faisons. Le travail nous parle de ce qui nous précède, de ce que nous faisons maintenant et de notre responsabilité dans ce que nous pouvons impulser pour l’avenir. Rien qui ne s’applique pas à la céramique. Ce n’est pas un hasard si l’option d’inclure la céramique dans le projet LEX I affirme l’importance du symbolique dans la fusion souhaitée entre les corps (y compris la planète) et la spiritualité.

Cristiana Alves
Matière
Nouveau corps

[77] Alves, C. (2023). LEX I. Rapport Finnal du Projet Degrée en Beaux-Arts – Multimedia. Porto: FBAUP.

Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto,
Portugal

Pierre lithographique indigène:

la pierre in situ et ex-situ

Graciela Machado

Article

Lithographie in situ
Pierres lithographiques

Un lithographe est obligé de devenir maçon, charpentier, cordonnier, etc. et de préparer sa noirceur, son vernis et son encre ; car rien n'est indifférent en lithographie. Tout doit être fait avec attention et intelligence, et des choses qui semblent être des détails dans la manipulation sont d'une grande importance. Raucourt, 1820[78]

La réalisation de ce texte accompagne un essai visuel sur le concept de la **lithographie in situ** . En identifiant l'origine des **pierres lithographiques**[79], on confirme un échange entre les contextes de

[78] Traduction libre de l'auteur, Raucourt, A manual of lithography , 1821 p. 29

[79] Les premières incursions et projets avec travail sur le terrain ont été testés à Anadia lors d'une micro résidence en 2020. En ce qui concerne l'utilisation de matériaux et de pierres comme l'ardoise, je remonte à 2019. Voir Machado, G; Bełkot, M. (2019) *Drawing for Reproduction: Toward recreating surface prepare papers for making prints and exploring creative practice.* Proceedings CONFIA, Barcelos, ISBN: 978-989-54489-0-6 pp 294- 303

pratique et de connaissance. Nous proposons de déplacer la perception d'une technologie conventionnelle taillée pour un espace d'atelier spécialisé et de profil sédentaire vers un scénario de changement et d'action, où l'observation de l'histoire, de la géologie et de la géographie marque le début d'un hommage à la pierre basé sur l'identification des **ressources minérales locales**. Sans la contrainte unique de la compétence reproductive de la lithographie trouvée dans des contextes artistiques, et conscients de ce point de départ, ce texte remet implicitement en question la succession d'efforts de simplification, d'accessibilité, ainsi que la reconnaissance d'une relation avec les arts et métiers et la science. La lithographie basée sur des produits fabriqués en dehors de l'origine géologique et artisanale, provoque **l'effacement de l'histoire** et l'appauvrissement irrémédiable de la relation de ce processus de reproduction de l'image. Le chemin de retour technique et scientifique à la **carte géologique** de la pierre lithographique sur le **territoire portugais** est l'une des propositions de compréhension de la lithographie sensible à la conservation et à la valorisation des composants invisibles ***ex-situ*** **et** ***in situ.*** Nous proposons l'utilisation et l'étude de **pierres autochtones** dans le passé comme dans le présent, nécessitant la définition de ce que la pierre pour la lithographie peut être aujourd'hui: **un laboratoire de l'image sur le territoire**.

Ressources minérales locales
L'effacement de l'histoire
Carte géologique
Territoire portugais
Ex-situ **et** ***in situ***
Pierres autochtones
Un laboratoire de l'image sur le territoire

Commencer à nouveau: introduction d'une vision laboratoire de la lithographie

L'accès à l'apprentissage des arts basé sur le mode de fabrication, transmis par le binôme arts et technique, par l'observation, l'oralité et la pratique **nécessite du temps**. Pour l'étudiant-apprenti, rien n'est laissé de côté lorsque de nombreuses tâches, considérées comme mineures, sont maintenant considérées comme des étapes processuelles observées, dans un premier temps, comme excessives. Dans un contexte de formation, il est nécessaire d'évaluer s'il y a le temps pour la violence de la lithographie dans ses moules classiques, de la préparation de la pierre à l'impression. Apprendre à sélectionner et à **grainer** une pierre, première étape de la lithographie, et à travers elle connaître avec quoi on travaille, c'estàdire remettre en question **l'origine** de ce que nous avons de concret entre les mains.(fig1)

Nécessite du temps
Grainer
L'origine



Fig1- Graciela Machado, Eido, Lithography Studio Universidade de Stellenbosch, África do Sul, 2022

Cette compréhension de la pratique artistique est aujourd'hui considérée comme étrange, inutile ou qui n'appartient pas au praticien, comme le nettoyage des ateliers, la prise en charge de l'équipement et des instruments. La curiosité de regarder - c'est-àdire observer - le respect de la pierre, de l'artisan, du technicien et du maître, et leur manière d'agir dans l'espace, ralentit. Sans cette observation, l'impatience s'installe où toutes[80] les versions rapides et attrayantes de la lithographie sur papier, plastique, papier aluminium, offset, se justifient et pressent comme l'option possible dans le temps qui nous manque, faisant oublier la pierre, lente, inflexible, volumineuse, lourde et de plus en plus exotique et superflue[81] . Dans ce contexte, l'origine de la pierre et la durabilité des ateliers qu'elle peut garantir, s'ajoutent comme des données non pertinentes et ce qui est distillé comme recherche artistique s'écarte d'un apprentissage sérieux en arts

[80] Voir comment Joseph Pennell distingue la manière dont l'artiste et le technicien comprennent la lithographie. "Joseph Pennell, Lithography, F. Kepel, 1912, p. 8.

[81] Dans les procédés couverts par la "kitchen lithography ", la pierre est remplacée par des supports tels que la feuille d'aluminium traitée avec des acides présents dans les boissons gazeuses vendues en supermarché. Dans les années 90 du XXe siècle, des alternatives sont promues sur la base de l'utilité, de la facilité, de la sécurité et de l'étiquette non toxique. Des solutions telles que les plaques prêtes à l'emploi sont combinées avec des matériaux acryliques tels que Golden Acrylics GAC 200 medium (Polymetaal art.nr. 026229), Hunt Speedball Screen Filler (Polymetaal art.nr. 014100), Lascaux 2060 clear gloss varnish (Polymetaal art.nr. 026208), ou Lascaux hard resist (Polymetaal art.nr. 026210). Dans le contexte académique, l'utilisation de processus plus rapides est banalisée et il est courant de trouver des ateliers de lithographie en contexte académique suspendus d'activité pédagogique basée sur la pierre lithographique.

Laboratoire

plastiques[82]. Il est urgent de commencer à réévaluer la lithographie à partir de la pierre comme **laboratoire**.

Interroger la pierre: la pierre lithographique indigène[83]

Flexibilité
Géodiversité
Extraction minière

Ce qui est actuellement interrogé, c'est comment redonner à la lithographie une vision plus large et reconnaissante de la **flexibilité** intrinsèque implicite à l'utilisation de cette matière première qui la marque tant? Quelles preuves de la nature, de cette illusion du territoire et de l'histoire sont retenues dans les piles de pierres lithographiques stockées à l'intérieur et qui la rendent si opportune dans la contemporanéité? Comment penser la lithographie selon un axe d'action in situ et ex-situ, de durabilité et de **géodiversité**? Que signifie considérer la pierre comme un laboratoire de l'image? Dans le passé, les contraintes géologiques, culturelles et économiques ont poussé à la recherche de minéraux plus adaptés à l'efficacité reproductive, avec des découvreurs et des scientifiques qui ont aidé à l'identification de nouvelles zones d'**extraction minière**, la création de carrières et des sociétés fournissant des ateliers et des imprimeries avec des pierres adaptées à une industrie d'édition à l'échelle mondiale. (fig.2)



Fig 2- Carriéres Pierre Ança (Image Jorge Brandão)

[82] La participation aux étapes préparatoires de la matrice est une façon de négocier un processus de transformation et de comprendre les éléments qui composent un médium donné. C'est à travers les processus et leurs étapes que l'artiste comprend et saisit ce qui l'entoure et se forme en tant qu'individu.

[83] Désignation donnée aux pierres autochtones dans les concours organisés par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale française depuis le début des années 1820. Voir https:// histoiresein.hypotheses.org/1074.

Hypothèses
Lithographie in situ
Artefacts

Aujourd'hui, les sites liés à l'histoire de la lithographie peuvent être repensés et révisés dans leurs **hypothèses**. Les ressources apportées à l'université, identifiées et corrélationnées avec d'autres collections et archives de la science, si utilisées et réintégrées pour révéler larichesse historique, officinale et procédurale appartenant à un contexte de production situé entre l'usage fonctionnel et artistique où la pierre est au centre, trouvent leur cycle de pertinence. Nous suggérons, à travers un concept de **lithographie in situ**, cette attention à l'histoire des matérialités et des constructions technologiques qui remonte jusqu'aux pierres et de là jusqu'aux formations géologiques d'origine[84] . Les pierres archivées dans l'espace atelier constituent les premiers **artefacts** significatifs *ex-situ*, réserves de connaissances sur les sites d'extraction, le patrimoine géologique et la biodiversité, les processus naturels et les actions humaines.(fig.3)



Fig.3 Atelier de lithographie, 1915. Arquivo Municipal de Lisboa, Coleção «Leilão Soares e Mendonça», PT/AMLSB/CMLSBAH/PCSP/004/LSM/000898.

[84] Chaque contexte de pratique génère un ensemble d'outils et choisit les techniques les plus adaptées aux objectifs. Un exemple en est la cartographie appliquée aux cartes topographiques et géodésiques, gravée à l'eau-forte sur pierre. Le contrat conclu entre l'État et l'artiste est entièrement transcrit et sa lecture, ainsi que les clauses qui le composent, ainsi que les préliminaires dans lesquels apparaît une relation rare et curieuse d'outils et de machines exigées par l'artisan et achetées à Paris, sont d'un grand intérêt.
http://museuarqueologicodocarmo.pt/publicacoes/arqueologia_historia/serie_8/AH_serie8_Vol_XI.pdf

Origine scientifique, artistique et artisanale
Parcours d'observation
Invisibilité de la pierre

Une histoire sur une pierre lithographique effacée des archives

Cependant, en ce qui nous concerne, la nature de chaque contribution commence par la simple capacité de voir la pierre comme un artefact ayant une **origine scientifique, artistique et artisanale**. Le **parcours d'observation** doit permettre de commencer à répondre à la question de quand commence et se termine la lithographie; sur ce qui la constitue et précipite la volonté de replacer la pierre dans l'histoire, la géographie et la géologie locale.

Nous présentons une histoire qui met en garde contre la croissance de l'**invisibilité de la pierre**.

"Une petite pierre lithographique opportune, à l'échelle et à l'usure, un spécimen pour les démonstrations et les conversations sur une passion partagée, a été laissée dans l'atelier de gravure de la faculté"[85]. Tout y était inscrit dans cette caste de calcaire ardoisier et de la manière dont elle est décrite et ce qui lui appartient[86]. Les premiers exercices démonstratifs[87] y étaient légitimement effectués, où le passé formatif se ravive dans les histoires et rappelle le maître[88]. C'était cette pierre discrète et sans défaut, à la surface lisse et facile, douce et poreuse, aussi pratique à l'échelle. Elle était attentive à ce qui est dû aux objets de petite taille, opportuns pour les premiers essais[89]. Les pierres lithographiques ne sortent pas des redoutes académiques où les connaissances artisanales sur l'impression chimique sont appropriées, restaurées et préservées en tant que pratique artistique[90]. Un jour, elle est sortie sans demande ni indication des frontières protectrices de l'atelier de lithographie de la FBAUP. Elle est revenue, différente, réduite à une plaque encore plus petite et sans identité. Elle était maintenant

[85] Sa provenance, l'archive de pierres lithographiques a été acquise par Graciela Machado en 1998 auprès de l'entreprise Ach Brito, qui possédait encore à cette époque des équipements liés à l'existence d'un studio lithographique et d'une unité d'impression introduits dans l'entreprise en 1953.
[86] Voir la description des pierres lithographiques dans Lithographia - Lithographia em Portugal, Companhia para a exploração de pedreiras litográficas, dans le Jornal Litterário e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1839, nº 100 et 101. p. 106 consulté sur http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1839/N101/N101_master/N101.pdf
[87] La connaissance de la lithographie a pour principal instrument didactique l'observation et la transmission orale, c'est-à-dire regarder et imiter le maître. S'il existe des sources secondaires, des livres, des manuels qui décrivent les processus, ils n'entrent en action qu'après avoir réalisé une expérience pratique essentielle à la compréhension de ce qui est en jeu dans l'exécution parfaite d'une image basée sur l'observation des gestes. Le maître, source primaire, est une archive vivante d'une compétence technique et d'une sensibilité retenues.
[88] Les maîtres lithographes, même formés en contexte académique, possèdent une éducation basée sur les mêmes principes que les artisans vulgaires. Le travail pratique se déroule dans les ateliers, et à partir de cette instruction initiale, c'est le temps d'atelier individuel ou d'atelier en contexte académique qui garantit l'autonomie.
[89] L'introduction de cette pierre dans l'archive était due à sa petite échelle.
[90] Les ateliers de techniques d'impression de la FBAUP comprennent des ressources technologiques pour la pratique de la lithographie et sont le théâtre de l'observation du modus operandi appliqué aux processus incluant le pré et le post-numérique.

le produit du caractère mécanique d'équipements industriels utilisés pour la "terminer" sur les bords aigus et les faces parfaitement planes[91]. Elle avait été aplatie et polie pour "paraître mieux", par un marbrier diligent habitué à l'artisanat de la construction de pierres tombales et à la surface prête à l'emploi indistinct. La pierre, autrefois préparée pour servir de support à la reproduction dans un atelier portugais, avait peu de choses de la lithographie car elle avait perdu les signes de sa transformation en artefact graphique. Ce n'était pas tant l'absence d'image, mais tout ce qui reste dans la matrice: les marques de l'artisanat de la préparation de la pierre et de son utilisation, retenues sur les faces latérales dans la texture bosselée; le pochoir avec le numéro d'archive imprimé par le lithographe." Comme une pierre taillée et nivelée, elle était devenue vulnérable à une utilisation rapide et consumériste, matière utile et propre, lavée de son histoire, anonyme. Elle avait perdu les traces d'appartenance à un lot de pierres à plus grande échelle achetées par une entreprise qui avait abandonné sa section graphique à la fin du XX[e] siècle[92]. Cette pierre bien finie selon des critères étrangers à la lithographie, rajeunie et destinée exclusivement à être matière, ne pouvait maintenant être que la pierre pour démontrer comment dessiner, l'espèce matérielle de base pour identifier la couleur, la densité, le grain. Devenir outil pour le faire technique, laboratoire et scientifique où la lithographie ne s'épuise pas. Elle avait perdu les signes produits sur le lieu d'extraction - dans la **carrière** - et cette perception d'histoire qui n'a pas besoin d'être décrite et se sent dans les mains . (fig4)

Carrière



Fig 4- Graciela Machado, Eido, Lithography Studio Universidade de Stellenbosch, África do Sul, 2022.

[91] Ceci est la finition caractéristique des pierres commercialisées. Les masses minérales sont exploitées pour obtenir de la roche ornementale, et suivent le parcours allant de l'extraction du bloc de la carrière jusqu'à sa transformation finale en produit. Les illustrations du travail de pierre
lithographique sur des cartes postales ou des gravures témoignent de la présence d'artisans travaillant encore dans des ateliers proches.

[92] Référence à l'existence de la lithographie dans l'entreprise Ach Brito à partir de 1953. Voir https:// 15 mipmed.com/ach-brito.

Archéologie de la fabrication à appliquer

Les signes de l'artisanat et des nombreux savoirs exigent une **archéologie** à faire[93], désormais reportée aux cycles d'enseignement supérieur. Dans la recherche artistique, où il convient d'intégrer l'histoire de la culture, les bonnes questions ne sont pas posées si nous nous passons de la refonte scientifiquetechnologique combinée à l'essai poétique. Le regard archéologique sur l'origine de la pierre doit être réintégré dans une relation de proximité et de pratique. Sur la **construction d'un laboratoire de pierre** auquel nous faisons référence, celui-ci est fréquenté par des professionnels et des acteurs de diverses disciplines convoqués làbas. Nous parlons de la valeur scientifique, didactique, culturelle, esthétique, entre autres, exprimée dans les échantillons, les équipements et autres matériaux d'atelier liés à la lithographie existant dans les collections et les archives, et en particulier à l'université. Nous proposons quelque chose de plus concret: conjointement à ceux-ci, les publications scientifiques ou historiques (livres et articles de périodiques) peuvent être convoquées et articulées. De même, les livres d'échantillons, d'atelier et de terrain, ayant une valeur de données scientifiques relatives à la composante protocolaire des applications, ainsi que d'autres publications (monographies, dissertations, thèses, carnets de terrain, photographies, films, illustrations, cartes, profils stratigraphiques, entre autres). Pas moins importants sont les reproductions - gravures, cartes postales d'époque, photographies au-delà des dessins, schémas et autres types de matériaux provenant de collectes - de fossiles, de roches et de minéraux, et enfin les reconstitutions réalisées avec des techniques appliquées in situ ou déjà *ex-situ*, exemplaires des méthodes et des connaissances en vigueur à une époque passée et présente. Car c'est là que quelque chose se perd, lorsque ces objets sont exposés[94]. Placés dans des vitrines et des étalages avec une fiche technique, ils communiquent l'implémentation de leurs composantes technologiques par des termes techniques. Un simple instrument de dessin ou de coupe exposé et remis en scène dans son utilisation peut aider à révéler toutes ces dimensions technologiques, historiques et esthétiques. Le

Archéologie

Construction d'un laboratoire de pierre

[93] Dans l'archive de pierres lithographiques, l'inclusion de lettres, de chiffres et de couleurs pour différencier le type, la taille et les caractéristiques de chaque pierre, ainsi que le traitement typique des faces latérales avec un traitement bosselé, est courant.

[94] Dans le contexte portugais, les publications ou expositions évitent la reconstruction technologique pour comprendre cette articulation et l'impact des techniques graphiques telles que la photographie dans différents domaines scientifiques. Les études optent pour une approche historiographique et critique sur les sujets et recourent à des techniques analytiques non destructives pour identifier les spécimens des collections étudiées. Des reproductions sont réalisées sous forme de répliques agrandies des originaux. Les essais de reconstruction de techniques historiques et leur utilisation comme outil d'investigation et de communication sont absents. L'accent est mis sur le contenu de l'image plutôt que sur la matérialité technologique de celle-ci.

même principe s'applique à l'identification et à l'articulation avec les instruments scientifiques et les anciens laboratoires utilisés dans le développement d'études géologiques, paléontologiques et connexes[95]. Quelle différence cela ferait-il si l'art, la science et la culture étaient explicitement présentés dans leur ensemble au moment de la diffusion des collections créées conjointement?

Observation
Préparateurs
Polisseurs
Arracher et façonner
Fonctionnalité

La contribution de chaque praticien de la lithographie commence par l'**observation** de ceux qui ont travaillé la matière brute avant lui: les instruments utilisés, les espaces de production, les carrières, les ateliers, les ouvriers, les techniciens, les professeurs, les dessinateurs, les sculpteurs, les assistants, les **préparateurs**[96], les **polisseurs**[97], les décorateurs, les tailleurs de pierre, les porteurs, les scientifiques, les observateurs, les découvreurs ou les trouvailleurs... Comme nous l'avons souligné, il convient de prêter attention aux marques discrètes inscrites sur les faces d'une pierre, où l'"**arracher et façonner**"[98] s'exprime comme le premier signe d'un questionnement sur la **fonctionnalité**.(fig5)

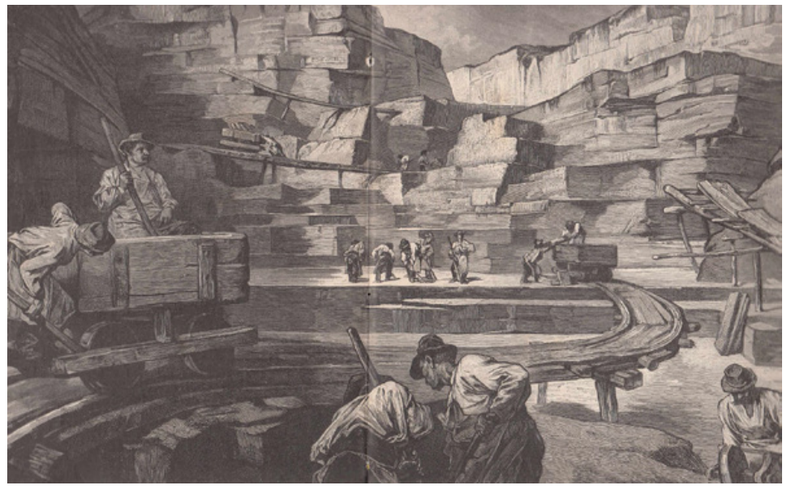


Fig.5- Carriéres Wörnsheimer Bruch proche Solnhofen. Gravure sur bois, Friederich Keller, 1889

[95] L'utilisation de la pierre lithographique dans l'illustration scientifique et la cartographie sont des exemples de la croisée entre l'art et la science dans le passé.
[96] La fonction exercée dans la session artistique et photographique comprend des tâches telles que la préparation de négatifs, de plaques et de pierres nécessaires aux reproductions photolithographiques ou héliographiques. Cela est décrit dans le règlement du service des ateliers et laboratoires de la section photographique, dans Secção Photographica Documentos, apreciação e vários esclarecimentos, 1er fascicule, avril 1875, Lisbonne Typographia da Academis Real Das Sciencias 1875, p. 9. Consulté sur https://www.dgterritorio.gov.pt/museu/pdf/JJR%201_web.pdf
[97] C'est le travailleur qui prépare manuellement les pierres lithographiques pour être dessinées ou recevoir 21 les impressions à imprimer, en les polissant ou en leur donnant le grain approprié". Groupe XVI - Graphistes, consulté sur http://bte.gep.msess.gov.pt/completos/2006/bte19_2006.pdf
[98] Les termes utilisés pour la préparation de la pierre dans la carrière. Nouvelles de la Compagnie d'exploitation des pierres lithographiques à Coimbra dans Chronica litteraria da nova academia dramatica, Volume 1, p. 95.

Des pierres trouvées aux trouvées de pierres dans les ateliers de lithographie

Maintenant, quelques indices utiles sur les pierres en tant qu'échantillons ex situ de **variétés de calcaire** difficilement reconstituable sur le plan géologique[139] . Dans les ateliers de lithographie artistique, on trouve des exemplaires, grands, petits et de taille moyenne, brisés ou encore intacts, des pierres héritées d'imprimeries démantelées et d'un passé de reproduction de l'image dû aux exigences techniques du contexte commercial[140] . Nous souhaitons identifier l'origine de ces pierres afin que, lorsqu'une personne décide d'utiliser une pierre pour dessiner à nouveau, elle reconnaisse le principe de la lithographie[141] . Car il est toujours nécessaire d'introduire une pratique attentive à la géographie et à la géologie dans la recherche de pierres lithographiques, dans le passé comme dans le présent, en connaissant les arguments pragmatiques de Raucourt exposés dans son manuel de lithographie: "toute pierre qui réagit à l'effervescence de l'acide et absorbe facilement l'eau peut être pénétrée par des substances grasses et convient à la lithographie"[142] . Englemann, pour illustrer le principe chimique fondamental, se réfère à l'oeuf[143]. Les arguments simples d'hier attirent l'attention et démontrent bien la liberté, la brièveté, la sécurité et l'économie de moyens possibles pour la pierre in situ comme ex-situ. Selon Raucourt, un geste suffit pour savoir comment extraire une pierre compacte, de couleur claire et uniforme, sans défaut et réceptive à un beau polissage : prendre un flacon d'acide et tester sur le terrain[144] .(fig6)

Variétés de calcarie

[139] Par observation directe, dans le contexte portugais, les lots sont plus abondants en jaune très clair, doux et donc une option viable pour l'extraction locale. Les pierres de la Cooperativa Árvore à Porto, la Galeria Diferença à Lisbonne, l'atelier de gravure Bartolomeu Cid dos Santos à Tavira, les archives muséologiques associées aux industries de conserves telles que le Musée de Vila Real de Sto. António font partie des archives observées.
[140] Dans les lots d'archives, on distingue des pierres ponctuelles, réduites à un ou deux exemplaires, plus denses et plus sombres, comme on peut le constater à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto. La provenance de celles-ci peut être l'importation de pierres de Solhnhofen, en Allemagne.
[141] Sur l'éveil d'intérêt pour le patrimoine graphique portugais et en particulier la découverte de pierres lithographiques, voir l'article "Descobertas 300 pedras litográficas da indústria conserveira algarvia "consulté sur https://barlavento.sapo.pt/destaque/descobertas-300-pedraslitograficas-da-industria-conserveira-algarvia
[142] Le même extrait publié en 1820 continue d'élire les pierres avec du carbonate de calcium, qui est le calcaire, qui comme le silex, est l'un des plus abondants à la surface de la terre. Voir Antoine Raucourt, A manual of lithography; Or memoir on the lithographical experiments Made in Paris, at the Royal School of the Roads and Bridges: Clearly explaining the Whole Art, as Well as All the Accidents that may happen in Printing, and the Different Methods of Avoiding them, tarns. By Charles Hullmandel(London, 1821), p. 29.
[143] Selon lui, "Écrivez sur un oeuf avec de la graisse fondue, acidulez faiblement, et après peu de temps la partie écrite apparaîtra en relief." Dans Godefroy Engelmann, 1824, Manuel du dessinateur lithographe, ou, Description des meilleurs moyens, p. 45.
[144] Des indications sur comment identifier les pierres appropriées. Cette information contredit les exigences de composition - carbonate de calcium presque pur - ou de la façon dont il apparaît dans la carrière. Voir Raucourt, A manual of lithography, p. 30.

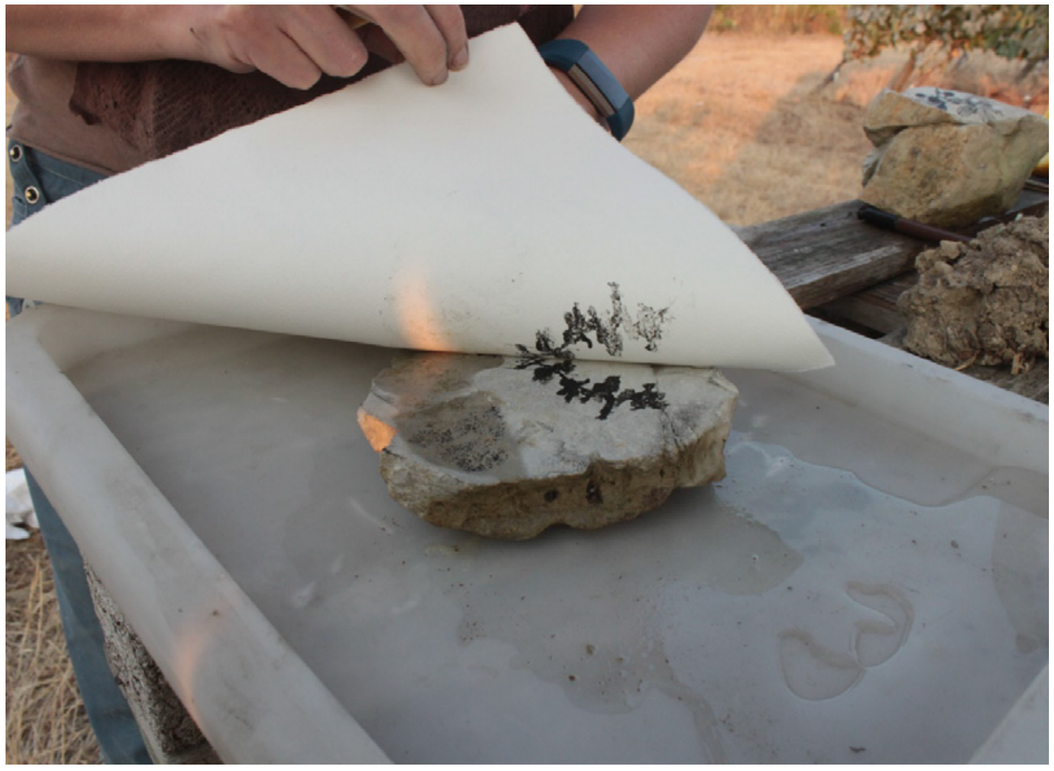


Fig. 6- Empreinte de pierre fait in situ, Graciela Machado, Bairrada 2020.

La lithographie est faite de proximité et de matériaux opportuns

De révision technologique

Territoire

Et oui, c'est l'argument le plus omis dans l'apprentissage classique de la lithographie: l'histoire du développement de **la lithographie est faite de proximité et de matériaux opportuns.** Elle comprend de l'ardoise aux différentes sortes de calcaire[99] en tant qu'espèces **de révision technologique.** Il faut vouloir emprunter ces idées et agir avec responsabilité sans hésiter à parcourir le **territoire** et promouvoir la reconnaissance du patrimoine graphique en tant que patrimoine géologique, sa cohésion lorsqu'il est pensé en fonction d'une pensée technologique originale[100]. Il faut garder à distance le contexte industriel dans lequel seule une pierre - l'allemande - semble être indiquée pour éviter que cela n'obscurcisse la possibilité de simplicité et de relation directe avec les circonstances de la géologie et de la géographie locales.(fig.7)

[99] Mention de l'abondance et de la variété de pierres répondant à la composition appropriée selon Raucourt. Dans Raucourt A manual of lithography, 1821 p. 29

[100] Approfondir les méthodologies les plus appropriées pour la conservation et la reconstruction des éléments considérés comme patrimoine sur leur lieu d'origine ou en dehors de celui-ci, en réexaminant la lithographie dans sa relation et sa contribution au développement de la science au XIXe siècle.

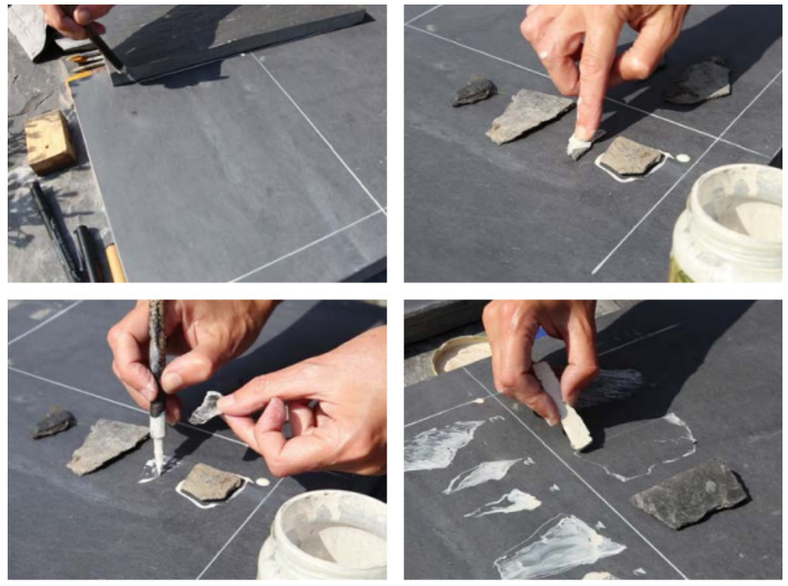


Fig. 7- Lithography in situ, Bienal de Valongo. 2021.

Brève contribution sur l'origine de la pierre portugaise : les découvreurs de la pierre lithographique portugaise

L'auteur d'un des seuls manuels portugais abordant la pratique de la lithographie, Maria Gabriel, affirme que "tous les travaux de grande rigueur technique et de délicatesse étaient dessinés sur des pierres importées, étant donné les caractéristiques de faible dureté des pierres d'origine nationale"[101] . Les taux d'importation de cette ressource de Bavière ont été étudiés pour trouver des pierres décrites comme indigènes[102], aujourd'hui moins connues parce qu'elles ont été dessinées à partir de fins scientifiques et industriels. Des pierres présentant des caractéristiques identiques à celles importées de

[101] Identification de la pierre d'Ançã dans des pierres récupérées de l'ancienne Lithografia de Portugal par Maria Gabriel (graveuse) remplissant la fonction de déblais et de base, Voir la nouvelle d'une découverte inattendue (mais pas tant que ça) dans l'ancienne Lithografia de Portugal à Lisbonne (Príncipe Real) Alexandre Sarrazola António Carneiro, consulté en octobre 2022 https://www.academia.edu/34869901/Not%C3%ADcia_de_um_inusitado_mas_n %C3%A3o_tanto_achado_na_antiga_Lithografia_de_Portugal_ em_Lisboa_ao_Pr%C3%ADncipe_Real

[102] Voir, entre autres, Étude des calcaires lithographiques de la Ligurie, gisements des environs d'Onéglia et de Port-Maurice, Italie, précédée d'une notice historique sur la découverte et les progrès de l'art de la lithographie et d'une description sommaire de toutes les branches qui s'y rattachent, par M. Augustin Waton,... 1878.

Coimbra
Calcarie
Géologue
Fossiles
Argiles
Veines de quartz
Sulfure de fer
Ocre

Bavière sont apparues en France[103], aux États-Unis[104] et sans exception, également au Portugal[105]. À l'instar d'études similaires, les pierres trouvées répondent à la spécificité reconnue de l'original: composition chimique, porosité et grain très fin qui la rendent décrite comme "verre", séchage lent, couleur jaune "passée" ou gris très clair, sans fissures ni cristaux et sans défauts qui pourraient interférer avec l'impression[152]. Dans le hebdomadaire de littérature et d'instruction O Panorama, dans un article qui analyse les productions minérales nationales, et sous le titre éloquent "Produits utiles du royaume minéral", l'argument est clair: il est non seulement nécessaire mais également possible de trouver des alternatives locales à l'importation, les attentes du marché étant déjà ambitieuses, avec le désir de la faire parvenir à des marchés comme l'anglais[106]. Le récit de la création de la compagnie d'extraction de pierres lithographiques portugaises et de la recherche de pierres dans la région de **Coimbra**[107] commence par une petite collection de minéraux, et de là naît l'idée de tester l'un des spécimens pour la lithographie[108]. Une fois la convenance du **calcaire** argileux confirmée, la recherche de la station naturelle d'extraction commence . Le lieu de la carrière aux environs de Coimbra est décrit avec précision de **géologue**[109]. La présence de **fossiles**, d'**argiles** et d'irrégularités telles que des **veines de quartz**, des veines de **sulfure de fer** et de l'**ocre**

[103] La Société d'Encouragement a soutenu l'identification de pierres lithographiques indigènes. Voir le rapport sur les propositions d'exploitation de pierres françaises et le rapport correspondant publié dans Le lithograph, Le Lithographe: journal des artistes et des imprimeurs / rédigé par des lithographes sous la direction de M. Jules Desportes,... Chambre syndicale des imprimeurs-lithographes de Paris, 1er janvier 1838, pp 236-248.
[104] Voir Lithography as a Democratic Art: A Reappraisal, Peter C. Marzio, Leonardo Vol. 4, No. 1 (Winter, 1971), pp. 37-48 (12 pages), p39. [151] La Companhia Conimbricense de Exploração de Pedreiras Litográficas a été créée vers 1839. O Panorama: Jornal Litterário e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1839, n° 100 et 101
[105] Ibid, O Panorama, pp. 100 et 101.
[106] O Panorama: Jornal Litterário e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1839, nº 100 e 101
[107] Référence explicite à l'utilisation de la pierre de la Companhia da Exploração das Pedreiras Litográficas de Coimbra dans O Correio das damas: jornal de litteratura e de modas / éd. J. S. Mengo. - Lisbonne : na Typ. Lisbonense, 1836- 1852, 25 août 1839, vol. 3, p.159
[108] Les étudiants en quatrième année José Vitorino Damásio et Luís Augusto Parada e Silva Leitão 37 (1811-1858), ce dernier lithographe, dessinateur, ingénieur et professeur de dessin, ainsi que son frère José de Parada e Silva Leitão, ont été identifiés comme les découvreurs de la pierre adaptée à la lithographie dans la montagne d'Assioga, dans la paroisse de S. Martinho do Bispo, en périphérie de Coimbra. Selon la même nouvelle, après des tests effectués à Porto en 1838, il a été conclu que les pierres extraites de cette montagne étaient réellement de bonne qualité pour la lithographie, similaires à celles de Bavière, et la Companhia da Exploração das Pedreiras Litográficas a été formée à Coimbra grâce à la participation de certains investisseurs. Dans Chronica litteraria da nova academia dramatica, Volume 1, p.94
[109]"Avec des formations décharnées, dans l'orientation, l'inclinaison et l'épaisseur des couches. Sur la montagne d'Assioga, dans la paroisse de S.Martinho, à une demi-lieue au sud de Coimbra". Voir Chronica litteraria da nova academia dramatica, Volume 1, 1840, p.94

est notée, ainsi que la suspicion de ne pas savoir ce qui se trouve plus bas[110]. Dans la revue Correio das damas, des indications sont données sur la manière dont se sont déroulés les premiers essais sur la pierre provenant de Coimbra[111], (fig.8) le type de dessin qu'il est possible de réaliser[112] et des conseils utiles sur la façon dont les pierres doivent être sciées pour éviter les erreurs déjà détectées sur des pierres précédentes de même origine, dans une approche similaire à celle des origines allemandes et françaises[113]. Dans les nouvelles publiées, dans les lithographies imprimées, dans les pierres trouvées, la volonté d'affirmer les substituts nationaux, dans le langage patriotique de la promotion industrielle, met en avant la géographie portugaise comme sur la liste des produits exposés à l'Exposition universelle de Londres[114]. Ici, des

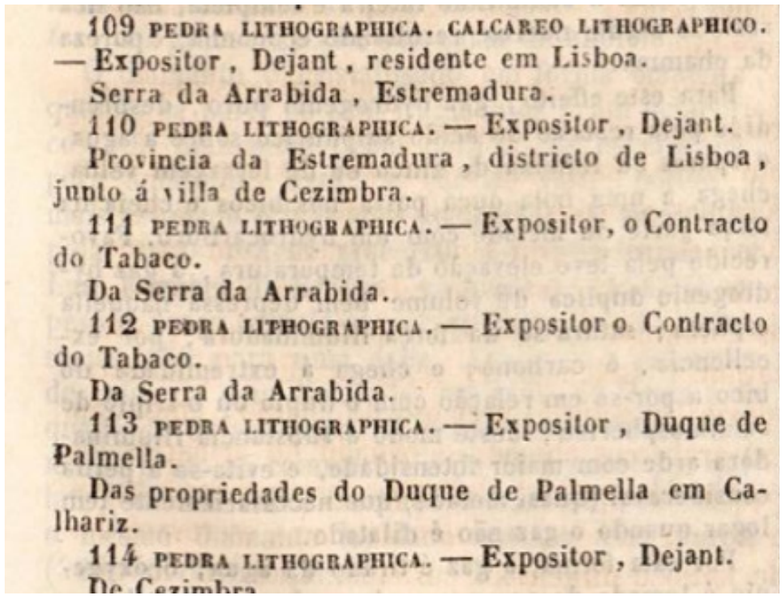

109 PEDRA LITHOGRAPHICA. CALCAREO LITHOGRAPHICO. — Expositor, Dejant, residente em Lisboa.
Serra da Arrabida, Estremadura.
110 PEDRA LITHOGRAPHICA. — Expositor, Dejant.
Provincia da Estremadura, districto de Lisboa, junto á villa de Cezimbra.
111 PEDRA LITHOGRAPHICA. — Expositor, o Contracto do Tabaco.
Da Serra da Arrabida.
112 PEDRA LITHOGRAPHICA. — Expositor o Contracto do Tabaco.
Da Serra da Arrabida.
113 PEDRA LITHOGRAPHICA. — Expositor, Duque de Palmella.
Das propriedades do Duque de Palmella em Calhariz.
114 PEDRA LITHOGRAPHICA. — Expositor, Dejant.

Fig. 8- Extrait du catalogue des produits portugais de l'exposition universelle de Londres publié dans Revista Universal Lisbonense, le 25 septembre 1851

[110] Les processus d'identification, d'extraction de la pierre jusqu'à l'étude des processus de traitement ou de transformation de celle-ci sont peu documentés dans le contexte portugais. Tout au long des textes, nous prenons note des diverses annotations sur l'importance de cette ressource, la manière dont elle a été organisée et son utilisation dans la lithographie.
[111] Référence explicite à l'utilisation de la pierre de la Companhia da Exploração das Pedreiras Litográficas de Coimbra dans O Correio das damas : jornal de litteratura e de modas / éd. J. S. Mengo. - Lisbonne : na Typ. Lisbonense, 1836-1852, 25 août 1839, vol. 3, p.159.
[112] Il est indiqué qu'il n'y a pas d'inconvénient et qu'elles conviennent au type d'illustration de la publication, O Correio das damas : jornal de litteratura e de modas, p.159.
[113] Ibid, p.159.
[114] Voir l'inscription sur la lithographie du terme "pierre portugaise" dans l'enregistrement de Santo António édité à Coimbra sur https://www.cmcoimbra.pt/wp-content/uploads/2018/02/registo-litograficode-santo-antonio.pdf.

endroits tels que Sesimbra, Arrábida et plus spécifiquement Calhariz sont ajoutés. La carte actuelle de reconstitution des sites d'extraction de la pierre lithographique portugaise au milieu du XIX[e] siècle inclut Coimbra, Sesimbra, Arrábida, Ourém et Cascais (fig. 9).

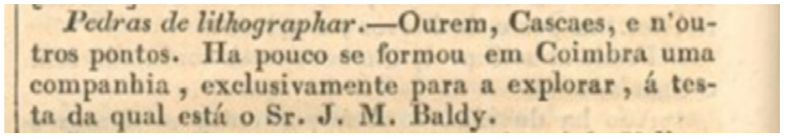

Pedras de lithographar.—Ourem, Cascaes, e n'outros pontos. Ha pouco se formou em Coimbra uma companhia, exclusivamente para a explorar, á testa da qual está o Sr. J. M. Baldy.

Fig 9. Extrait d'une nouvelle sur les produits utiles du royaume minéral dans O Panorama: Semanário de Litteratura e Instrucção, Volume 3, mars 1839

Une carte, des images et des pierres manquantes

L'histoire de la lithographie contient ces entrées inédites sur l'utilisation de pierres lithographiques portugaises. Comprendre l'**origine autochtone de la pierre** permet de dépasser l'idée d'une ressource simplement exhibitionniste dans un atelier de gravure. Emprunter des idées[115] qui ne sont plus miennes et essayer des hypothèses pour aider à construire une actualité artistique basée sur la simplicité du raisonnement de la formation de l'image chimique en lithographie[116]. Avec cela, proposer une transformation dans la façon dont la pierre est comprise et éventuellement ce qui y est dessiné. Dans cet essai, nous commençons par écrire sur l'invisibilité de la pierre pour provoquer le principe: le problème réside à la fois dans la matière, la connaissance de l'histoire, la compétence technique du producteur acquise dans un territoire d'action. Il faut également insister : la lithographie sur pierre est en soi une école. Encore dans la carrière, comme des piles de livres ordonnés dans une bibliothèque, par couches, pour rapporter l'origine géologique de la terre et comment elle dessine à travers la pierre[117]. Dans l'atelier, déjà préparé et taillé, la matière calco-

Origine autochtone de la pierre

[115] Dans le texte original : "Now and in the past, most of the time the majority of people live by borrowed ideas and upon traditional accumulations, yet at every moment the fabric is being undone and a new one is woven to replace the old, while from time to time the whole pattern shakes and quivers, settling into new shapes and figures" , George Kubler dans The Remarks on the history of things. New Haven et Londres: Yale University Press, 1962, p. 17-18

[116] Sur l'introduction du concept de gravure in situ développé à partir de 2018 à partir de projets basés à i2ADS/FBAUP, les essais reposent sur des mouvements rétroactifs d'observation de pratiques de gravure et incluent la lithographie présente dans son histoire. Voir Graciela Machado (coordinateur), PURE PRINT PORTO INTERNATIONAL PRINTMAKING MEETING 2018, Organisation FBAUP/ I2ADS et CEAU, du 20 mars 2018 au 30 novembre 2018

[117] Dans la description de la manière dont la pierre lithographique est toujours extraite à Solnhofen, "Dans la carrière, une couche de pierre a été légèrement levée avec un ciseau et un marteau et desserrée avec un coiffe." Cela a été suivi du "test d'adéquation" avec un marteau comme test sonore. Dans une deuxième étape, la pierre a été traitée dans l'usine de traitement pour la préparer à la vente en tant que pierre lithographique. Dans https://druck-mediengeschichte.org/https-wwwarbeitskreis-druckgeschichtede/

argileuse sensible aux conditions de température et d'humidité. Dans le grain de sa surface, le plaisir intellectuel autant que physique de toutes les étapes qui constituent la production d'une lithographie artistique. À travers celles-ci, la reconnaissance de la pierre, pragmatique et concrète que nous utilisons, dans ses caractéristiques individuelles en tant qu'espèce scientifique, technologique et historique, exigeant du temps d'exécution, de l'effort physique, de l'attention aux protocoles et la définition de temps dilatés entre les opérations. Dans ces circonstances, le maître se découvre comme l'éternel apprenant qui doit retourner sur le chemin qu'il n'a pas encore parcouru: **connaître la pierre lithographique portugaise comme support instrumental d'une pratique scientifique, artistique et artisanale.**

Connaître la pierre lithographique portugaise comme support instrumental d'une pratique scientifique, artistique et artisanale

Institut National des Beaux-arts de Tétouan, Maroc

L'evolution du Zellige de l'architecture à l'art contemporain:

Antoni Gaudí, Michel Pinseu et Amine Asselman

Amine Asselman

Article

Zellige
Alicatado

Ce qui suit fait partie de l'étude d'Amine Asselman qui s'est déroulée dans le cadre d'une thèse doctorale, à la fois pratique et théorique, intitulée "Zellige et création contemporaine entre le Maroc et Espagne : le **Zellige** (**Alicatado**) comme support identitaire dans l'art et le design". Cette étude a été menée sous la direction du Professeur Juan Carlos Meana dans le programme Création et Recherche en Art Contemporain de l'Université de Vigo. Une partie du travail aborde

Terre

Ciseler

Conservateur

la perception actuelle de ces mosaïques utilisées par les créateurs contemporains. L'autre partie est une recherche plastique sur la géométrie du Zellige et son application dans l'art et le design.

Le zellige est une mosaïque géométrique ornementale, décorative et fonctionnelle, composée de nombreuses pièces de **terre** cuite émaillées colorées, appelées tesselles. Il est principalement utilisé pour recouvrir les sols, les murs et les fontaines. C'est un élément caractéristique de l'architecture andalouse et très présent au nord du Maroc et au sud de l'Espagne. Appelées aussi *alicatado*, ces mosaïques, qui fascinent tant les touristes lors de leurs visites de l'Alhambra ou des Riads marocains, n'ont pas laissé indifférents les artistes historiques et contemporains, les designers et les architectes.

C'est une technique artisanale complexe qui consiste à **ciseler** de petits morceaux de terre cuite émaillée. Ces petites figures géométriques de couleurs variées sont assemblées pour former une mosaïque géométrique tel un puzzle.

L'origine du Zellige est liée au carreaux mésopotamiens, aux mosaïques romaines et à la géométrie de l'art islamique. Cet art a connu son apogée en al-Andalus où les connaissances mathématiques et l'art géométrique se sont réunis pour donner naissance à un art andalou-maghrébin intemporel et infini.

Depuis l'arrivée de l'islam en Occident, l'Espagne et le Maroc partagent une longue histoire dont le Zellige en est témoin, étant l'un des éléments les plus remarquables de l'art islamique dans cette partie de la Méditerranée.

Aujourd'hui au Maroc, pays **conservateur** de l'artisanat andalou, le Zellige constitue un élément fondamental de l'architecture moderne et contemporaine tandis qu'en Espagne, pays moins conservateur de cet artisanat, cette technique est moins présente dans l'architecture moderne, et quasiment inexistante dans l'architecture contemporaine. Cela est dû à son remplacement par des matériaux et des procédés industrialisés. Bien que le zellige traditionnel ne soit presque pas fabriqué en Espagne, sauf dans certains petits ateliers d'Andalousie, il existe une offre et une demande pour le zellige marocain en tant qu'article de luxe.

Dans cet article, nous citons deux exemples de grands architectes, Antoni Gaudí et Michel Pinseau, qui ont utilisé le Zellige dans leurs projets les plus remarquables, donnant à cette technique une certaine continuité et une impulsion conceptuelle. A ces deux visions s'ajoute une troisième, celle d'Amine Asselman, plus actuelle et avec une projection future qui promet une évolution cohérente du Zellige sans laisser de côté les valeurs identitaires de cet art ancestral.

1. L'ÉVOLUTION DU ZELLIGE ENTRE L'ESPAGNE ET LE MAROC :

La conquête d'al-Andalus par les Almoravides et les Almohades a facilité l'introduction de l'art andalou au Maghreb et particulièrement au Maroc. Ce style a survécu dans la péninsule ibérique jusqu'à l'expulsion des musulman d'Al-Andalus, date à laquelle l'art andalou emprunte deux voies différentes, au Maroc il s'enrichit avec l'arrivée des maures expulsés d'Al-Andalus, tandis qu'en Espagne cède la place au style mudéjar – c'est l'art des mudéjars, musulmans sous gouvernance chrétienne – né à Tolède et qui s'est répandu dans toute l'Espagne, notamment dans la décoration des églises.

Tout au long de cette période jusqu'à nos jours, le Zellige a subi d'importantes transformations techniques et visuelles. Au Maroc, où la technique artisanale originale a été préservée, le zellige a subi une grande transformation visuelle portée par une complexité croissante des mosaïques et par une gamme de couleurs plus large. Dans le cas de l'Espagne et du Portugal, la technique de l'*alicatado* originale a été remplacée par d'autres techniques plus faciles et visuellement similaires, comme la ***cuerda seca*** ou l'***arista***, qui consistent à reproduire les figures géométriques typiques de l'*alicatado* sur des carreaux carrés, facilitant ainsi la pose et économisant le temps et les coûts de production. Cela a donné naissance aux carreaux industriels qu'Antoni Gaudí a décidé plus tard de récupérer des déchets des usines, les découper et les mettre en place comme s'il s'agissait d'*alicatado*, offrant ainsi au zellige une nouvelle voie de développement technique : la technique du Trencadís.

Cuerda seca
Arista

Le Zellige marocain a évolué de manière assez différente de son homologue espagnol pour plusieurs raisons historiques et surtout politiques. La première fut l'arrivée des Andalous expulsés de la péninsule ibérique qui apportèrent leur savoir-faire, enrichissant l'art, l'architecture et l'artisanat marocains. Une autre impulsion du zellige, et de l'artisanat en général, a eu lieu pendant la période du protectorat espagnol au Maroc, ravivant la mémoire d'al-Andalus pour mettre en avant le lien historique des deux pays et enfin justifier la présence coloniale de l'Espagne (Calderwood, 2019). Ainsi, au milieu du XXe siècle, la culture andalouse est apparue comme un symbole de l'identité nationale marocaine.

Après l'indépendance du Maroc, la vision politique de la tradition et de la modernité du roi Hassan II, qui consiste en la conservation des traditions islamiques marocaines dans le processus d'évolution moderne et occidentale, a joué un rôle important pour la conservation et l'évolution du zellige marocain actuel. L'un des monuments les plus emblématiques de cette architecture postcoloniale

c'est la mosquée Hassan II de Casablanca, construite par l'architecte français Michel Pinseau (1924-1999) et où il propose une grande variété de nouvelles compositions de zellige traditionnel.

Aujourd'hui, la culture andalouse continue de jouer un rôle identitaire important au Maroc, et le Zellige est un élément clé de cette image **identitaire.** En revanche, en Espagne, le Zellige fait partie d'un patrimoine ancestral généralement oublié, bien qu'il joue un rôle important dans le travail de nombreux créateurs locaux.

Identitaire

2- ANTONI GAUDÍ ET LA SAINTE FAMILLE

Une évolution évidente de l'*alicatado* en Espagne c'est le Trencadís, une technique créée par Antoni Gaudí et qui consiste à découper des carreaux de céramique industriels et à les reconstruire pour créer des mosaïques. Il est fort probable que ses voyages au nord du Maroc, notamment à Tétouan et à Tanger, soient la principale source d'inspiration de cette innovation qui connut un grand succès en Espagne (Akalay Nasser, 1991, pp. 27-36).



Fig. 1. La Sainte Famille, Barcelone

Antoni Gaudí (1852-1926) est un architecte moderniste, doté d'un sens inné de la géométrie et des volumes, qui maîtrisait plusieurs métiers comme la céramique, la menuiserie, la verrerie et du fer forgé, entre autres. Dans ses œuvres, on retrouve une influence claire de l'art néo-gothique et de l'art islamique (mudéjar et nasride), tous les deux fusionnés dans un style organique inspiré de la nature.



Fig.2. La Sainte Famille, Barcelone

Cette technique a permis à Gaudí de recouvrir des formes organiques courbes assez complexes, ce que les carreaux industriels standards ne permettent pas [Fig. 2]. *Trencadís* est un mot catalan qui qui signifie "taillé", tout comme le mot *alicatado*, qui signifie la même chose en arabe. Il s'agit d'une technique basée sur le recyclage des déchets des usines industrielles de céramique et le réagencement de ces pièces comme s'il s'agissait de Zellige, créant ainsi des compositions chromatiques abstraites ou figuratives. [Fig. 3]

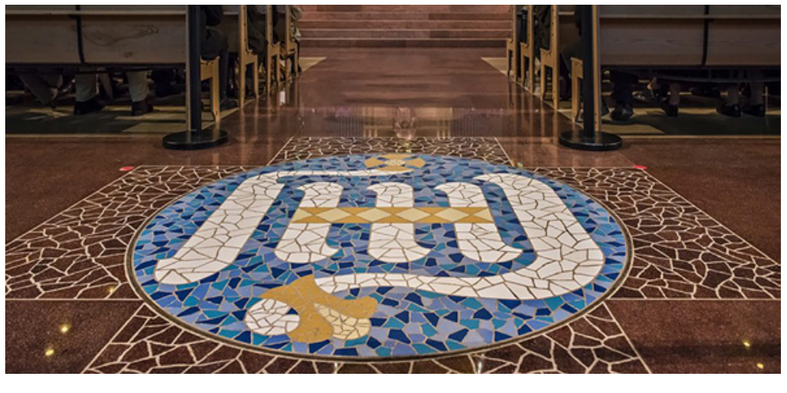


Fig.3. La Sainte Famille, Barcelone

Le Temple expiatoire de la Sagrada Familia, commandé à Gaudí par le José María Bocabella, est l'un des monuments les plus emblématiques où l'on peut apprécier l'utilisation du Trencadís dans l'architecture organique et sinueuse d'Antoni Gaudí. [Fig. 1]

3- MICHEL PINSEAU ET LA MOSQUÉE HASSAN II



Fig.4. Mosquée Hassan II, Casablanca

Le monument le plus majestueux de l'architecture postcoloniale au Maroc est la mosquée Hassan II de Casablanca commandée par le roi Hassan II à l'architecte français Michel Pinseau (1924-1999). Avec les œuvres d'André Paccard, provenant des palais royaux, c'est l'un des temples du Zellige marocain moderne. [Fig. 4]



Fig.5. Composition moderne de Zellige de la Mosquée Hassan II, Casablanca

Pratiquement surplombant la mer, ce complexe religieux et culturel de neuf hectares est le temple le plus haut du monde, il possède un minaret d'une hauteur de 200 mètres. Pour sa construction (1986-1993), des artisans de toutes les villes du royaume ont été embauchés pour recouvrir plus de 53 000 m² de bois, plus de 67 000 m² de plâtre sculpté et plus de 10 000 m² de Zellige avec 80 compositions nouvelles et originales. [Fig. 5]

Cette œuvre exceptionnelle et souvent controversée a permis de faire revivre l'artisanat marocain sous toutes ses formes. Michel Pinseau, avec l'aide de maîtres artisans, a réussi à créer des compositions de Zellige modernes et inédites tout en préservant la technique artisanale de leur fabrication [Fig. 6]. Ces compositions peuvent être vues sur les murs intérieurs et extérieurs de la mosquée ainsi que dans son musée, où elles ont été classées et sont maintenant exposées sous forme de panneaux. Chaque composition est identifiée par le nom que son créateur lui a donné, une pratique courante parmi les artisans pour distinguer les pièces et même les compositions.



Fig.6. Panneau de Zellige, Stachri

4- AMINE ASSELMAN ET MUSAIC

Sentir
Musicalité
Rythme
Immortaliser

Al-Andalus a vu l'émergence de nombreuses connaissances scientifiques et disciplines artistiques, notamment la géométrie et la musique. Le Zellige et l'art géométrique ont connu une grande splendeur à cette époque, tout comme la musique, en particulier la musique andalouse également connue sous le nom d'Al-Ála. Il n'y aurait donc aucun doute sur le lien entre ces deux branches artistiques.

En parcourant les intérieurs des palais de l'Alhambra, nous pouvons **sentir** dans les compositions géométriques de son carrelage une certaine **musicalité** et un **rythme** qui, avec la calligraphie sculptée dans le plâtre de ses plafonds et de ses murs, nous renvoie à la musique andalouse raffinée et à son union avec la poésie arabe classique, comme si les artisans cherchaient à **immortaliser** la musique de leur temps.

MUSAIC [Fig. 7] est un langage créé en 2019 par Amine Asselman (1989), inspiré de la géométrie du Zellige, pour pouvoir traduire visuellement, sous forme de carreaux et de tesselles, des notes de musique. L'idée c'est de transformer la structure musicale en mosaïques géométriques. Pour ce faire, chaque note de musique se voit attribuer une tesselle et une couleur en fonction de la longueur d'onde de ses fréquences. Ces figures peuvent être disposées selon des rythmes, des mélodies et des échelles, créant ainsi des compositions et des mosaïques qui sont des portraits géométriques de chansons et de compositions musicales. [Fig.s. 8, 9, 10]

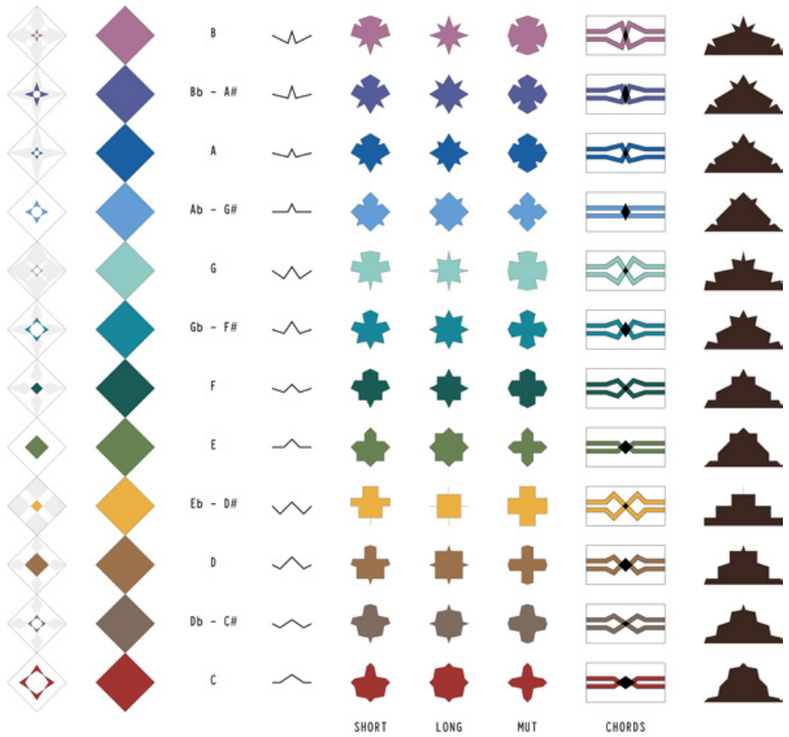


Fig.7. Amine Asselman, MUSAIC 2.1, 2021

Le mot “musique” et le mot “mosaïque” dérivent tous deux de l’ancien grec “muse” (appartenant ou lié aux Muses), qui désigne ces divinités considérées comme les gardiennes des arts et du savoir. Le nom MUSAIC représente l’union des deux mots en anglais, “Music” et “Mosaic”.

ZELLIGE, MUSIQUE ET ARCHITECTURE

La relation entre musique et architecture est palpable dans les grandes civilisations de la Méditerranée. Dans la culture grecque, par exemple, cette analogie se manifeste dans la relation entre les ordres architecturaux et les modes musicaux. La même chose se produit avec l’architecture et la musique d’al-Andalus. Si l’on considère les courbes des coupoles et le « glissando » de la musique comme des éléments caractéristiques de l’architecture et de la musique orientales, on trouve à al-Andalus d’autres traits plus occidentaux qui définissent son architecture rectiligne et sa musique structurée caractérisée par l’égalité de temps entre les notes consécutives, les notes longues à la fin, etc. (Chaachoo, 2011). Par conséquent, l’ornementation andalouse, en particulier les mosaïques géométriques, reflète également la pensée à la fois rationnelle et poétique de l’art andalou.



Fig.8. Amine Asselman, MUSAIC 2.1 - La Tarara, 2022

Al-Andalus est également témoin d’un mélange culturel qui rassemble les connaissances de toutes les cultures « circum-méditerranéennes », d’est en ouest, et cela se ressent dans la musique andalouse (musique de la péninsule ibérique avec des influences persanes, grecques, romaines et influences byzantines) et aussi dans le zellige qui trouve son origine dans le carrelage mésopotamien et les mosaïques byzantines, grecques et romaines. Alors que la musique andalouse a trouvé son évolution dans les musiques populaires et les hymnes européens, l’hymne de l’Espagne par exemple [Fig. 9], le zellige et ses compositions géométriques ont évolués et migrés vers des techniques artisanales comme la *cuerda seca*, aussi vers des techniques semi-industrielles comme l’*arista* et vers d’autres techniques semi-industrielles avec des matériaux modernes comme les carreaux de ciments jusqu’à arriver au carrelage industrielle que l’on connaît aujourd’hui.



Fig.9. Amine Asselman, MUSAIC 2.1 - La Marcha Granadina, aquarelle sur papier gravé au laser, 100 x 70 cm, 2022

Bien que en Al-Ándalus la relation indéniable entre musique et mosaïques ou entre son et géométrie n'a pas jamais été formalisée, ou du moins n'est pas encore connue, MUSAIC se présente comme une tentative d'unir ces deux branches, avec des bases mathématiques similaires, fournissant une nouvelle vision des deux disciplines. En plus de proposer une manière différente de considérer notre **patrimoine**, MUSAIC peut être considéré comme une tentative originale d'immortaliser le caractère **éphémère** de la musique. L'objectif principal est de traduire des partitions musicales en compositions inspirées des panneaux de Zellige, des murs recouverts de carreaux ou des sols en carreaux de ciment.

Patrimoine
Éphémère



Fig.10. Amine Asselman, MUSAIC 2.1 - *Dónde están las llaves*?, aquarelle sur papier gravé au laser, 100 x 70 cm, 2022

ONDES SONORES ET GÉOMÉTRIE

Alors qu'Oskar Fischinger (1900), compositeur de musique de film à Berlin, a réussi à convertir des motifs géométriques en harmonies musicales à l'aide d'un dispositif photo-cellulaire, traduisant des dessins de lignes, de courbes et d'angles simples en sons, Amine Asselman a travaillé dans l'autre sens, traduisant des sons en lignes, angles et couleurs.

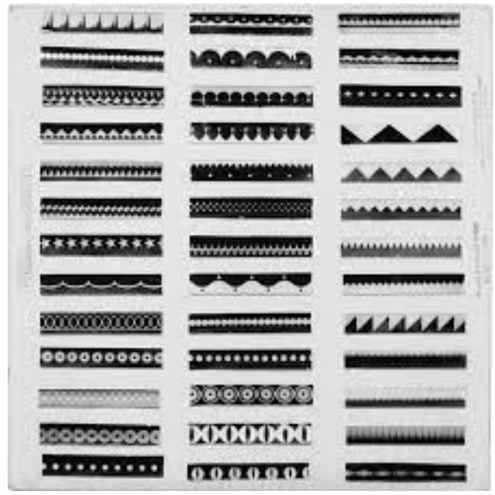


Fig.11. Oskar Fischinger, carte d'affichage des expériences sonores d'ornements. © Center for Visual Music, Los Angeles.

Ce projet est né après une thèse de doctorat sur le Zellige et la Création Contemporaine, dans laquelle Amine Asselman a développé son propre langage pour créer des tesselles à partir de la rotation d'une ligne segmentée dans une grille en utilisant la méthode de Permutation de Douat, générant ainsi toutes les tesselles possibles à partir de la rotation et de la réflexion de la même ligne sur les quatre côtés d'un carré (bien qu'elle puisse également être appliquée à d'autres formes régulières telles que le triangle et l'hexagone). L'artiste utilise ces figures pour créer des mosaïques géométriques et des compositions dans le but d'obtenir des œuvres conceptuelles visuellement complexes.

Cette méthode a été utilisée pour créer le langage MUSAIC en attribuant à chaque note musicale une figure géométrique spécifique, ou tesselle, en fonction de la longueur d'onde de ses fréquences, en les simplifiant pour que la lecture musicale puisse se faire visuellement de manière plus ou moins simple.

Si nous observons la longueur d'onde de chaque note de musique, nous verrons que de Do à Si les fréquences sonores vont de basse à haute donc les ondes vont de plus larges à plus pointues. Tenant en compte l'infinité de lignes sonores et géométriques, il a fallu définir une série de lignes segmentées symétriques, de quatre segments, basées sur celles qui fonctionnent le mieux visuellement lors de la création des Zelliges et les attribuer aux notes en fonction de la largeur de leurs angles centrales. En attribue des lignes avec des angles moins prononcés aux notes et aux sons graves, tandis que les lignes avec des angles plus prononcés sont attribuées aux notes et aux sons les plus aigus. [Fig.s 7, 12, 13]

NOTES ET COULEURS

Concernant l'attribution de la couleur aux notes de musique, nous avons procédé sur la base qu'il y a plus de trois siècles, des artistes et des scientifiques ont commencé à relier les couleurs aux notes de musique, notamment le physicien Isaac Newton (1643 - 1727), son adversaire avoué Louis Bertrand Castel (1688 - 1757), le peintre Alexander Wallace Rimington (1854 - 1918) ou l'artiste cyborg Neil Harbisson.

La relation entre la couleur et le son consiste généralement à comparer une séquence de notes de musique avec une séquence de teintes de couleur. Cependant, aucun auteur n'avait encore justifié scientifiquement chaque relation donnée jusqu'à récemment, en 2010, lorsque Joaquín Pérez et Eduardo J. Gilabert ont publié un article intitulé "Couleur et Musique: Relations physiques entre les teintes de couleur et les notes de musique", où ils ont comparé la dimension de la teinte de couleur à la dimension de la hauteur du son en utilisant toutes les valeurs du spectre de la lumière visible devant tous les sons musicaux audibles. Le résultat est un "cercle tonal musical chromatique" avec toutes les notes de musique audibles d'une gamme diatonique chromatique liées aux teintes de couleur additives visibles du rouge au violet (Joaquín Pérez, 2010).

Le résultat mentionné ci-dessus est attrayant mais il génère également une gamme étendue de couleurs corrélant à une longue série de notes de musique, ce qui embrouille en réalité notre perception des variations des tonalités de couleurs lors de leur application dans le langage MUSAIC. Ainsi, les couleurs ont dû être limitées aux couleurs de Harbisson, allant vers des nuances plus proches des émaux de Zellige originaux, et elles ont été disposées des basses fréquences aux plus élevées, à commencer par la note Do avec le rouge jusqu'à la note Si avec le rose, comme le faisait Rimington à l'époque. [Fig. 7, 12, 13]



Fig.12. Amine Asselman, MUSAIC 2.0 Carreaux de ciment - Échelle chromatique, Ciment, 60 pièces de 20x20cm, 2020

ZELLIGE ET MUSAIC

En ce qui concerne leur fabrication, ces compositions peuvent être réalisées dans une grande variété de matériaux et de techniques, qu'elles soient artisanales, semi-artisanales ou industrielles [12]. Mais le Zellige de Tétouan peut être considéré comme la principale technique de réalisation des pièces MUSAIC pour différentes raisons historiques, techniques et sociales. [Fig. 13]

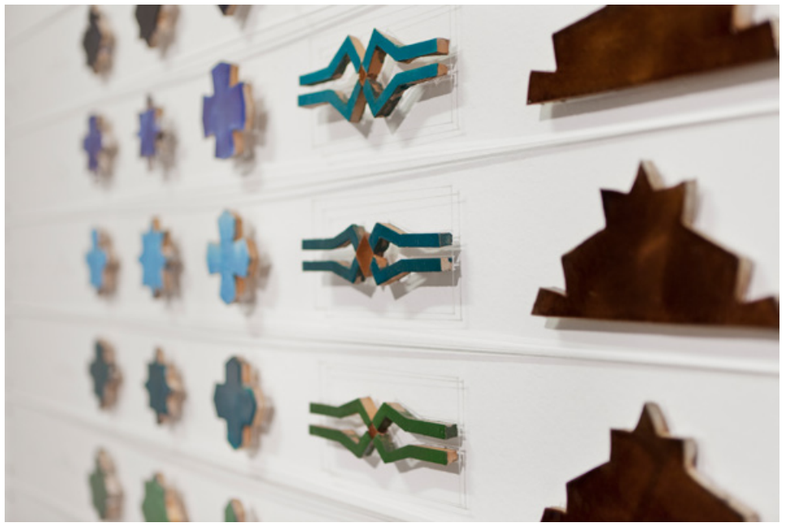


Fig.13. Amine Asselman, MUSAIC 2.1 Zellige - Échelle chromatique, Carreaux de céramique, 36 pièces de 7,5 x 7,5 cm, 24 pièces de 7,5 x 15 cm collées sur plexiglas, 2022 (Photographie de Roi Alonso à l'Auditorium de Galice lors de l'exposition Sons Improbabeis)

En 2017, Tétouan a rejoint le réseau des Villes créatives de l'UNESCO dans les domaines de l'artisanat et des arts populaires. Un classement attribué grâce à l'héritage andalou qui a pu être préservé, notamment le Zellige et l'Al-Ála, pour différentes raisons historiques et grâce à des décisions politiques impliquant le Maroc et l'Espagne.

Sur le plan technique, le Zellige de Tétouan est assez similaire au *alicatado* d'Aragon, tout comme le Zellige de Fès est similaire au *alicatado* de Grenade, en raison du type d'argile dans chaque zone et de ce que cela implique lors du découpage des tesselles. L'argile de Tétouan, dont le processus de cuisson entrave la découpe après la cuisson et l'émaillage, est coupée avant d'être cuit, ce qui facilite la fabrication de pièces très complexes avec des angles pointus. Un résultat qui, avec d'autres techniques de coupe au burin, devient plus difficile car il y a

une plus grande probabilité que les pièces se brisent lors du taillage. On peut dire que la technique du Zellige de Tétouan permet de réaliser à la main et sans aucune complication les figures les plus aigües issues du langage MUSAIC. [Fig. 13].

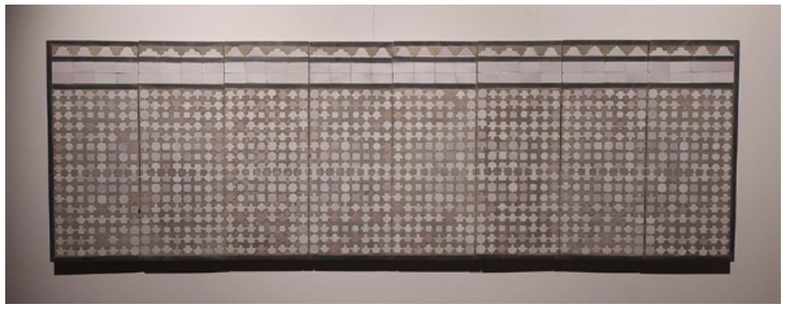


Fig.14. Amine Asselman, MUSAIC 2.1 Zellige - TARARA, Carreaux de céramique, ciment et métal, 80x240x5cm, 2022

Enfin, le zellige de Tétouan est classé par l'UNESCO comme technique en danger de disparition, entre autres à cause de la concurrence imposée par la grande industrie du zellige dans des villes comme Fès et Marrakech. Ce projet pourrait donc donner un élan original et innovant à cette industrie artisanale, lui offrant une nouvelle voie de développement sur la scène artistique contemporaine internationale. [Fig. 14, 15]

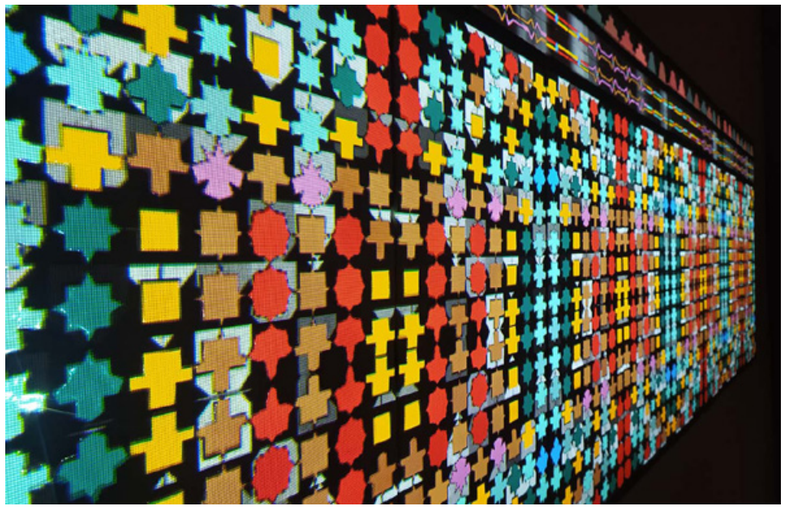


Fig.15. Amine Asselman, MUSAIC 2.1 Zellige – TARARA mapping, Carreaux de céramique, ciment et métal (+video projection mapping), 80x240x5cm, 2022

CONCLUSIONS

L'architecture moderne et le design urbain au Maroc nous montrent très clairement que le zellige est un élément clé de « l'identité culturelle marocaine » en raison de plusieurs facteurs historiques et aussi en raison des possibilités créatives infinies que permet cette technique. Dans le royaume alaouite, il a été décidé de conserver la technique d'élaboration traditionnelle et d'innover dans les compositions géométriques, en l'adaptant aux besoins visuels modernes. La mosquée Hassan II est témoin de cette évolution.

En Espagne, le carrelage a pris un chemin différent associé au processus de fabrication et a évolué jusqu'à la production actuelle de carreaux industriels. Antoni Gaudí l'a poussé plus loin avec ses nouveaux effets visuels inspirés par la fragmentation du Zellige et les mosaïques romaines et byzantines, qu'il a transmis à des compositions organiques, figuratives et abstraites.

S'approprier des éléments de notre héritage patrimonial apporte une grande richesse à nos créations contemporaines, mais ceux qui le font apportent également de nouvelles visions et applications à ladite tradition. C'est donc une responsabilité qui doit être travaillée avec soin pour éviter la dévaluation de ces éléments et suivre une évolution cohérente.

La préservation de la technique traditionnelle du Zellige est entre les mains des artisans et de certains organismes gouvernementaux, mais son évolution visuelle et conceptuelle dépend des créateurs contemporains capables d'assumer une ligne de développement technique originale et cohérente.

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Slovakia

La Vie Sociale des Choses et la Collection

Naďa Kančevová

Essai

Lorsque j'écris ces lignes, je suis assise chez moi sur une chaise en bois, entourée d'objets. Je porte un t-shirt et un jean. Sur la table à côté de moi, il y a une tasse de café, un bloc-notes, une pile de livres, un ordinateur portable, un téléphone mobile, des mouchoirs en papier... Chacun de ces objets suggère une certaine activité. Chacun de ces objets a son histoire. J'interagis avec chacun de ces objets de manière différente. Chacun de ces objets dit quelque chose sur la société et l'époque dans lesquelles je vis. Pourtant, pour moi, ces objets restent la plupart du temps presque invisibles.

Ready-mades
Banal
Œuvre d'art
Récit
DIverses associations et souvenirs
Objets

L'histoire de l'art, au moins depuis l'avènement des **ready-mades** de Duchamp, est pleine d'objets du quotidien à travers lesquels les artistes créent ou transmettent symboliquement diverses significations. Pratiquement n'importe quel objet, aussi **banal** soit-il, a aujourd'hui une chance de devenir une partie d'une **œuvre d'art** et ainsi de devenir un médiateur d'une certaine image mentale subjective ou d'un **récit**. Dans la construction de ce récit, interviennent à la fois l'histoire propre de l'objet, mais aussi les **diverses associations et souvenirs** que les **objets** accumulent, conservent, transmettent ou cachent.

L'anthropologue indo-américain Arjun Appadurai nous invite, dès le début du recueil ***The Social Life of Things*** (1986), à « suivre les objets eux-mêmes, dont les significations sont inscrites dans leurs formes, leurs usages, leurs trajectoires ». Suivre l'histoire d'un certain objet, selon Appadurai, c'est dévoiler les valeurs spécifiques que cet objet a acquises au cours de sa « vie sociale ». L'idée qu'un objet puisse avoir une **vie sociale** est stimulante, entre autres, à la lumière de la distinction entre ce qu'Appadurai appelle « **l'histoire sociale de l'objet** » et ce qu'Igor Kopytoff, dans le même recueil, appelle « **la biographie culturelle de l'objet** ». En cartographiant la biographie culturelle d'un objet, nous devrions, selon Kopytoff, nous poser des questions similaires à celles que nous posons à propos des gens : D'où vient cet objet et qui l'a créé ? Quel a été son rôle dans la société jusqu'à présent ? Quels sont les moments clés de la vie de cet objet et quels en sont les signes culturels ? Comment l'utilisation de cet objet change-t-elle avec le temps et que devient-il lorsqu'il atteint la fin de son utilité ? Kopytoff parle également des objets comme **des porteurs de mémoire**, qui transportent et conservent des informations sur leur origine, leurs propriétaires, leurs usages et leurs transformations. Il perçoit les objets comme des stimuli de mémoire, qui suscitent des souvenirs et des émotions chez les personnes qui entrent en contact avec eux. D'un point de vue matérialiste de la **mémoire culturelle**, c'est un moment important. C'est en effet la dimension sensorielle ou émotionnelle de la mémoire qui confère à l'objet sa **signification psychologique**.

The Social Life of Things
Vie sociale
L'histoire sociale de l'objet
Des porteurs de mémoire
Mémoire culturelle
Signification Psychologique

Ce même aspect est également évoqué par le concept de « souvenir de collection » de Susan Pearce. Un objet perçu comme un **souvenir** (c'est-à-dire un objet étroitement lié à la mémoire et aux souvenirs individuels) représente une sorte d'aide-mémoire qui ravive le passé dans le présent. Cette idée est également développée de manière intéressante dans le livre On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection (1984) par la poétesse et théoricienne littéraire américaine Susan Stewart. Bien que son objet d'étude soit le langage et la littérature, certaines de ses observations peuvent également être transposées dans le « langage visuel ». Le terme anglais "**longing**" (désir) dans le titre du livre est associé par Stewart à la nostalgie, signifiant un désir pour des choses perdues ou oubliées, des objets de l'enfance qui nous influencent encore aujourd'hui. Ce « **désir** » ou nostalgie oriente alors, selon elle, notre façon d'interpréter la réalité vécue. Le point de départ des réflexions de Stewart est la polarité entre le langage, l'échelle humaine et le monde environnant, ce qui la conduit à une réflexion inhabituelle sur le **miniature** (par exemple, les maisons de poupées) et le **gigantesque** (les paysages, les villes). Si elle perçoit le miniature comme une métaphore de l'intérieur, le gigantesque, selon elle, représente le monde extérieur : « La miniature, » écrit-elle, « représente un monde mental de proportions, de contrôle et d'équilibre ; le gigantesque représente un monde physique de désordre et de disproportions. » Cela la conduit ensuite à deux autres formes de représentation du monde physique : le **souvenir**, dont la fonction est de rappeler le contexte d'origine, et la **collection**, qui remplace le contexte d'origine par une nouvelle classification. Alors que l'essence du souvenir est de se remémorer, l'essence de la collection est d'oublier et de créer un nouveau contexte. Stewart interprète le souvenir comme un « objet incomplet », incapable de restaurer l'expérience authentique d'origine, nécessitant donc un **récit complémentaire**.

Souvenir
Longing
Désir
Miniature
Gigantesque
Collection
Récit complémentaire

Si le souvenir est **mnémonique**, alors le fétiche, qui selon Susan Pearce représente un autre type d'objet de collection, est plutôt **métonymique** et symbolique. Ce faisant, la collection devient

Mnémonique
Métonymique

également un **système sémiotique** à travers lequel le collectionneur communique son « histoire ». Pour que l'objet puisse participer à cette « histoire », il doit être dépouillé de sa fonction d'origine – il devient un **signe**.

Système sémiotique
Signe

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Slovakia

Collection de “curiosités” (et bijoux d’art)

Naďa Kančevová

Article

Cet article traite des concepts et des stratégies visuelles utilisées dans les cabinets de curiosités historiques. Une meilleure compréhension des cabinets de curiosités en tant que modèle de collecte distinct de l’histoire éclaire plusieurs aspects de l’approche des artistes visuels vis-à-vis des objets qui les intéressent en tant que “collectionneurs”, tels que la **curiosité**, la découverte et le nomadisme (au sens physique et intellectuel de “l’errance”), ainsi que leur utilisation de différentes méthodes intuitives. Cet article utilise plusieurs exemples de **bijoux** d’art contemporain de Slovaquie pour mettre en évidence les

Curiosité
Bijoux

analogies entre le “tournant vers les curiosités” contemporain dans les arts visuels et le cabinet de curiosités de la Renaissance, tous deux basés sur la pensée associative, l’imagination, les particularités, la connaissance intuitive et la présentation sensorielle ou expérientielle.[118]

Curiosités et curiosité

Le mot slovaque “**kuriozita**” est un terme ambigu dont les connotations varient d’une personne à l’autre en fonction de leur imagination. Les dictionnaires tendent à privilégier sa définition comme “curiosité” au sens de quelque chose d’étrange, d’exotique, d’extraordinaire ou de rare. Cette définition de base indique qu’une curiosité devrait être unique à certains égards. L’unicité n’est pas non plus un concept univoque - elle dépend de la perspective du spectateur. En même temps, le mot slovaque “kuriozita”, comme le mot anglais “**curiosity**”, est étymologiquement dérivé du latin cūriositās, qui est associé au besoin de connaissance et de découverte de nouvelles choses, ce qui souligne le fait que les choses ne deviennent pas des curiosités en raison de leur propre nature, mais grâce à l’intellect et à l’imagination avec lesquels elles sont perçues.

Kuriozita
Curiosity

Le cabinet de curiosités en tant que modèle de collection spécifique

De nombreux humanistes éduqués et aristocrates du XVIe siècle ont cédé à la passion de collectionner des curiosités, conduisant au phénomène bien connu du “**wunderkabinett**”, que nous pourrions décrire de nos jours comme une **collection** privée, où des curiosités de la nature pouvaient être trouvées aux côtés d’oeuvres remarquables ou inhabituelles de l’artifice humain. L’excitation suscitée par l’exploration du Nouveau Monde et d’autres découvertes outre-mer, ou par les progrès scientifiques, ne se concentrait pas seulement sur de nouveaux territoires, opinions et idées, mais aussi sur de nouveaux et étranges objets - des curiosités. Comme le suggèrent les archives et inventaires de ces collections qui ont survécu, la passion des collectionneurs de la

Wunderkabinett
Collection

[118] Le texte est adapté d’une partie de la tâche de recherche Médium zbierka réalisée au Centre de recherche de l’Académie des Beaux-Arts et de Design dans la période 2016-2020. Une version plus longue a été présentée sous forme de conférence lors de la 7e édition de l’événement international ŠperkStret sur le thème Collection/Collecting, qui s’est tenu à Bratislava en 2016.

Désir

Renaissance pouvait être suscitée par tout ce qui rompait les limites d'un univers ordonné par Dieu - des déviations de la "normalité" connue ou des choses jusqu'alors inconnues, surprenantes ou effrayantes. Ils les associaient naturellement aux oeuvres du diable, ce qui attisait intensément leur imagination.[119] Dans son étude "Collectionneurs et curiosités", Krysztof Pomian parle des curiosités comme des objets qui suscitent le désir: "un **désir** de voir, d'apprendre ou de posséder des choses rares, nouvelles, secrètes ou remarquables, en d'autres termes, des choses qui ont une relation spéciale avec la totalité et qui fournissent donc un moyen de l'atteindre."[120]

Les collections de cabinets d'époque combinaient généralement des artefacts (images, bijoux, porcelaine, meubles, armes) avec des spécimens naturels exotiques (oeufs d'autruche, noix de coco, défenses de narval, coquilles d'animaux marins ainsi que des anomalies naturelles conservées dans le formaldéhyde) et les dernières inventions technologiques de l'époque (mécanismes horlogers et automates). Le critère de sélection était la "**valeur de curiosité**" - l'unicité ou une certaine morbidité des objets dont le placement côte à côte était conçu pour créer des associations, des analogies ou des contrastes. Une approche typique consistait à placer un objet minuscule à côté de son homologue géant (un oeuf de colibri et un oeuf d'autruche, un os de dinosaure à côté du crâne d'une souris, etc.). Les expositions pouvaient être placées dans des vitrines, sur des étagères, dans des tiroirs, sur des buffets ou dans des cadres tout autour d'une pièce et même suspendues au plafond.

Valeur de curiosité

Bien que les cabinets de curiosités soient traditionnellement considérés dans l'histoire de la collection et de l'exposition comme un précurseur du musée public, ils représentaient en réalité une vision différente du monde[121] . Avant tout, il faut noter que les cabinets de

[119] Parmi les travaux qui explorent le sujet plus en détail, on peut citer : IMPEY, Oliver - MACGREGOR, Arthur (éds.) : Les origines des musées : Le cabinet de curiosités en Europe aux XVIe et XVIIe siècles. Clarendon Press, Oxford, New York 1985 ; SHELTON, Anthony Alan : Cabinets of Transgression : Renaissance Collections and Incorporation of the New World. Dans : ELSNER, John - CARDINAL, Roger (éds.) : The Cultures of Collecting. Harvard University Press,... [La suite du texte est manquante. Veuillez fournir le reste du texte pour une traduction complète.]

[120] Cambridge, Massachusetts 1994, pp. 177-203 ; POMIAN, Krysztof: Collectionneurs et curiosités. Paris et Venise 1500-1800. Polity Press : Oxford, Cambridge 1990. Un point de vue slovaque récent est présenté dans : RIDILLA, Jozef : Kabinety kuriozít. Dans : Pamiatky a múzeá, vol. 69, n°1/2020, pp. 31-39. POMIAN 1990, pp. 58-59.

[121] Comparez : CRIMP, Douglas : On the Museum's Ruins. MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1993, p. 225. Voir aussi : MACDONALD, Sharon : Collecting Practices. Dans : MACDONALD, Sharon (dir.) A Companion to Museum Studies, Blackwell Publishing, Oxford 2006, p. 85.

curiosités de la Renaissance n'appliquaient aucune forme d'historicisme ou de hiérarchie des valeurs; ils n'étaient pas un dépôt d'objets disposés chronologiquement documentant le "développement" de l'humanité, et ils n'avaient pas non plus tenté de classifier systématiquement le monde et la nature comme le font les musées modernes. Un wunderkabinett, kunstakamera ou **cabinet de curiosités** représentait un ensemble d'artefacts "matérialisés" de l'"esprit imaginatif" organisé selon le principe des analogies et des contrastes. C'était un "monde de merveilles" basé sur les qualités exotiques ou singulières des objets. Dans son ensemble, il représentait le macrocosme reflété dans le microcosme - une sorte de "**theatrum mundi**" où chaque objet représentait métonymiquement une région ou sa population. La collection visait à condenser "la totalité de toutes choses".[122] La popularité des cabinets de curiosités a diminué avec le temps, car la civilisation les a remplacés par la connaissance rationnelle et finalement, la révolution scientifique et technique a jeté ce monde magique dans le tas des superstitions. Malgré toute la pression exercée par la civilisation, l'idée ne pourrait jamais être totalement éradiquée. Les merveilles et les choses exceptionnelles continuent d'attirer les gens, et il y a encore des collectionneurs d'objets qui peuvent être considérés comme des curiosités. Comparé au passé, cependant, il n'y a probablement personne avec l'ambition de rassembler "l'univers entier" dans une seule collection. Ce changement reflète les changements globaux dans le phénomène de la collection et est étroitement lié à l'émergence et au développement de la société de consommation aux XIX[e] et XX[e] siècles.

Cabinet de curiosités

Theatrum mundi

Curiosités : métamorphoses

Dans le livre Collecting in a Consumer Society, Russel Belk réfléchit aux dimensions massives que la collection a prises au cours des deux derniers siècles. Comme le note Belk, l'essor de la production de **masse** et de la **consommation de masse** a rendu un grand nombre d'objets disponibles à une population beaucoup plus large, entraînant une croissance et une expansion énormes de la collecte.[123]

Masse

Consommation de masse

[122] POMIAN 1990, p. 59. Comparez : CLIFFORD , James : On Collecting Art and Culture. Dans : The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1988, p. 227.

[123] BELK, Russel : Collecting in a Consumer Society. Routledge, Londres et New York 1995.

Produits en masse

L'écrivain américain William Gibson va jusqu'à qualifier la collection de caractéristique déterminante de la société contemporaine. "Nous sommes devenus une nation, un monde, de chineurs[...] Que l'on collectionne des estampes de Warhol ou des Beanie Babies devient, eh bien, une question de goût. L'idée de l'objet de collection est omniprésente aujourd'hui, et parfois je la perçois comme une reconfiguration désespérée du flux postindustriel, une réponse mammifère de base à l'inondation déroutante de choses que nous produisons en masse."[124] Il est quelque peu paradoxal que ce soient si souvent les biens **produits en masse** qui acquièrent une position significative parmi les "curiosités" modernes, bien que la valeur de curiosité de tout objet soit naturellement largement subjective.

Il a été observé plus tôt que le concept de curiosité est ambigu et varie selon l'imagination de chaque personne. Ce qui importe n'est pas seulement l'imagination et la créativité, mais aussi le contexte dans lequel se trouve un artefact donné. Un collectionneur de la Renaissance attribuerait naturellement une valeur de curiosité différente à un objet qu'une personne vivant au XXIe siècle. Certains objets que nous considérions comme tout à fait normaux jusqu'à récemment deviennent des curiosités uniques en raison de l'obsolescence rapide, d'autres peuvent être considérés comme des curiosités pour leur design ou leur thème, et d'autres encore peuvent être libérés des chaînes du banal uniquement en devenant partie intégrante d'un ensemble non traditionnel plus vaste - une collection. Ce qui rend un objet de collection donné une "curiosité" est en grande partie le fait qu'il a été dépouillé de sa fonction d'origine et préservé par un collectionneur. Le travail précédemment mentionné de Belk définit la collecte comme "le processus d'acquisition et de possession actif, sélectif et passionné d'objets retirés de l'usage ordinaire et perçus comme faisant partie d'un ensemble d'objets ou d'expériences non identiques."[125] C'est précisément ce processus - le processus de mise en contexte d'objets - qui est le problème clé dans la théorie de la collection. La théoricienne de la littérature Susan Stewart met également en évidence ce processus avec une description frappante : "La collection est une forme d'art comme le jeu, une forme qui implique le re-cadrage des objets au

[124] GIBSON, William : My Obsession. Dans : Wired Magazine, 07/01/1999, disponible sur : http://archive.wired.com/wired/archive/7.01/ebay.html, consulté le 21/01/2016.

[125] Ibid. p. 67. Comparez avec la traduction tchèque d'un des chapitres. Dans : PACHMANOVÁ, Martina (éd.) : Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese. Academy of Arts, Architecture and Design in Prague 2008, p. 187.

sein d'un monde d'attention et de manipulation du contexte. Comme d'autres formes d'art, sa fonction n'est pas la restauration du contexte d'origine, mais la création d'un nouveau contexte, un contexte se trouvant dans une relation métaphorique, plutôt que contiguë, avec le monde de la vie quotidienne."[126]

Artistes en tant que collectionneurs[127]

Dans le monde de l'art, l'aspect ludique du re-cadrage décrit par Stewart est devenu un phénomène plus significatif avec l'avènement de l'art moderne, qui a introduit de nouvelles formes d'art, telles que le collage, l'assemblage et le **ready-made**, qui s'appuient directement sur la collection en tant que principe créatif fondamental. De nombreux artistes d'avant-garde sont devenus des collectionneurs d'**objets trouvés**, rendus célèbres par le surréalisme, ce qui transformait parfois leurs ateliers et leurs habitations en une sorte de cabinet de curiosités moderne. Il est quelque peu symptomatique que les collections "de l'ancien type", où des objets d'art se mêlent à des curiosités, soient encore relativement courantes dans les espaces habités par des artistes.

Plusieurs grands projets d'expositions et publications sur le thème de la collecte (ou de l'archivage et de la préservation) dans les arts visuels au cours des deux derniers siècles ont souligné l'importance des **objets trouvés** mentionnés ci-dessus et leur connexion interne avec les principes de la collecte. Dans des exemples tels que les ready-mades de **Marcel Duchamp**, les collages et assemblages de **Kurt Schwitters**, **Robert Rauschenberg** et **Joseph Cornell**, les archives d'**Andy Warhol** et **Gerhard Richter**, les installations de **Mark Dion**, etc., la collecte est identifiée comme un principe créatif qui perturbe les catégories établies au profit de vues intuitives, anachroniques et inattendues du monde.[128] L'une des inspirations actuelles et relativement fréquemment observées pour changer les attitudes envers la collecte est le regain d'intérêt pour

Ready-made
Objets trouvés
Marcel Duchamp
Kurt Schwitters
Robert Rauschenberg
Joseph Cornell
Andy Warhol
Gerhard Richter
Mark Dion

[126] "La collection est une forme d'art comme le jeu, une forme impliquant le recadrage des objets dans un monde d'attention et de manipulation du contexte. Comme d'autres formes d'art, sa fonction n'est pas la restauration du contexte d'origine, mais plutôt la création d'un nouveau contexte, un contexte se situant dans une relation métaphorique, plutôt que contiguë, avec le monde de la vie quotidienne." STEWART, Susan : On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Duke University Press, Durham 2005, pp. 151-152.

[127] For more on this topic, see: Kančevová, Nad'a: Zbierka ako médium vo vizuálnom umení 20. a 21. storočia. In. Flash Art, no. 49, September – November 2018, pp. 34 –49.

[128] Par exemple : SCHAFFFNER, Ingrid - WINZEN, Mathias et al. (éds.) : Deep Storage : Collecting, Storing and Archiving in Art. Prestel, New York 1998 ; MCSCHINE, Kynaston: The Museum as Muse : Artists Reflect. Thames & Hudson, Londres et New York 1999 ; PUTNAM, James : Art and Artifact : The Museum as medium. Thames & Hudson, Londres 2001 ; YEE, Lydia (éd.) : Magnificent Obsession : Artist as Collector, Barbican Art Gallery, Prestel, Munich, Londres, New York 2015. ; GIONI, Massimiliano - BELL, Natalie (éds.) : The Keeper, New Museum, New York 2016.

les cabinets de curiosités, qui ont été le sujet de nombreux projets curatoriaux et artistiques depuis la fin du XXe siècle.[129] Stephen Bann considère que ce "**tournant vers les curiosités**" contemporain constitue quelque chose d'un défi pour les catégories standard de l'histoire de l'art. Bann note que les objets perçus comme des curiosités sont beaucoup plus ouverts aux formes de présentation et d'analyse sensorielles et expérientielles. Plusieurs projets artistiques et expositions travaillant avec des objets en tant que curiosités peuvent être considérés comme une sorte de "célébration" de l'autonomie des objets en eux-mêmes, même ceux qui n'ont pas été créés pour devenir des curiosités.[130]

Tournant vers les curiosités

La prochaine partie du document décrit plusieurs de ces approches actuelles, en mettant l'accent sur des exemples dans le domaine spécifique des bijoux d'art.

Bijoux d'art

En référence aux traditions historiques, les **bijoux** sont généralement considérés comme un art décoratif travaillant avec des métaux précieux et des pierres semi-précieuses. Du point de vue des beauxarts, cependant, c'est un médium qui inclut désormais une variété de stratégies artistiques et d'approches. Un bijou est redéfini comme un petit objet, une sculpture suspendue, un support adapté aux approches constructivistes et un **lieu de rencontre entre matière traditionnelle et non traditionnelle**. Le petit format d'un bijou semble donner aux auteurs un espace plus large pour expérimenter avec les matériaux et les modes de présentation. Les dimensions réduites d'un bijou imposent des exigences spécifiques en matière de présentation, et de nombreux artistes mettent autant d'efforts dans leurs installations que dans l'artefact lui-même. Comme le démontrent plusieurs des exemples suivants, l'installation, au sens de la présentation d'un bijou, peut prendre différentes formes et être un moyen efficace de soutien

Bijoux

Lieu de rencontre entre matière traditionnelle et non traditionnelle

[129] Par exemple, l'exposition Wunderkammer : A Century of Curiosities (2008) au MOMA à New York, qui a travaillé avec "la logique de la curiosité : à travers des exemples tirés de l'art contemporain et de l'art outsider, ou la galerie des Lumières du British Museum, qui reflète la tradition des cabinets de curiosités historiques, en exposant des artefacts issus de collections de cabinets d'époque, entre autres. Dans notre contexte, un modeste effort dans cette direction a été l'exposition Kabinet kuriozít (Cabinet of Curiosities) (2011) au SNG à Bratislava (concept curatorial : Nad'a Kančevová).

[130] Pour en savoir plus, voir : BANN, Stephen : The Return to Curiosity : Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display. Dans : MCCLELLAN, Andrew (dir.) : Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium. Blackwell, Oxford 2003, pp. 117-132.

pour le concept artistique ou un moyen de permettre à de petits objets de dominer un espace d'exposition. La sélection d'exemples ci-dessous reflétant plusieurs de ces tendances dans le bijou d'art contemporain n'est pas aléatoire - elle est basée sur ma coopération curatoriale avec les artistes mentionnés au cours des dernières années.

Le microcosme de Karol Weisslechner

La collection en tant que principe artistique est une force motrice notable dans l'oeuvre de **Karol Weisslechner** (1957-). La capacité de tirer parti des possibilités formelles et conceptuelles offertes par les objets trouvés trouve une application tant dans des projets de bijoux que dans des projets à plus grande échelle destinés à des architectures spécifiques. Dans le cas de Weisslechner, l'impulsion de collectionner s'applique non seulement à l'exploitation artistique des trouvailles, mais également à la promotion de nouvelles idées et des esthétiques et programmes personnels qui en découlent. Il convient de noter qu'il fut l'un des premiers à introduire la pensée artistique postmoderne en Slovaquie, et il l'a reflété dans son propre travail. Le travail de Weisslechner consiste typiquement à combiner des éléments en apparence incompatibles, en utilisant souvent des contrastes entre le naturel et l'artificiel, le "haut" et le "bas", le simple et le complexe, le spirituel et le matériel. Ses bijoux se composent de miniatures sculptées inspirées de l'architecture, de corps extraterrestres et de divers aspects de la culture visuelle contemporaine. Le besoin de collectionner et de capturer tout ce qui l'intéresse et l'inspire est évident dans son atelier, où une assortiment diversifié de matériaux - à la fois naturels et artificiels - semble attendre d'être traité davantage. Outre des produits de design tels que des chaises et des tasses, il est fasciné par un mélange de détails mystérieux, parfois légèrement obscurs : des fragments de textiles et de dentelles, des cheveux de femmes, des branches, des graines de plantes et des fragments minéraux aux côtés de plastiques et d'autres matériaux. Dans les processus de pensée de Weisslechner, la forme et le contenu de ces éléments sont considérés à travers le prisme de la pensée métaphorique, des interprétations créatives, ainsi que de son sens de l'humour et de l'ironie. Cela est étroitement lié à son inclination pour l'imagerie symbolique, un concept épique et la renaissance de divers thèmes historiques et archétypaux. La réflexion de ces approches artistiques semble également pointer vers la "résurrection" de plusieurs formes archaïques de perception et

Karol Weisslechner

d'interprétation du monde en question. Comme l'a noté Alena Křížová : "Les racines [de son travail] puisent dans l'essence des mystères, un secret intangible et incompréhensible que personne ne peut suivre, découvrir, publier et transformer en banalité. C'est éternel et cela n'a cure des gens."[131] Cependant, il existe également une analogie inconsciente avec les cabinets de curiosités historiques. Dans le cas de Karol Weisslechner, cette ressemblance réside non seulement dans la nature et la perception des objets avec lesquels il travaille, mais souvent aussi dans la façon dont ils sont présentés. Il considère lui-même les expositions qu'il a organisées ces dernières années comme des "**gesamkunstwerks**" distincts - des compositions associatives libres dont les parties se soutiennent mutuellement. Elles mettent ainsi principalement en avant l'imagination libre et la joie de création, quelque chose d'essentiellement imprévisible qui devient captivant et révélateur dans le travail de Karol Weisslechner.

Gesamkunstwerks

Naturalia et artificialia de Kristýna Španihelová

Dans l'oeuvre de la bijoutière d'art **Kristýna Španihelová** (1982-), un rôle clé est joué par les trouvailles avec lesquelles elle travaille. Elle est principalement attirée par les matériaux naturels d'origine organique qui ont des significations presque archétypales. Os, élytres de scarabée, cheveux, coquilles d'oeufs, cire, peau brute et même sang lui servent de matériaux et de médias. Ces substances chargées d'émotion, souvent visuellement intéressantes en ellesmêmes, sont progressivement enveloppées de couches d'autres références. Ses "histoires" construites en composant et en reliant des fragments d'objets et de leurs surfaces peuvent se révéler à nous par nos propres souvenirs, traditions, mythes, ou elles peuvent rester énigmatiques, nous titillant avec de faibles indices.

Kristýna Španihelová

Le thème central auquel l'artiste est continuellement revenue pendant plus de dix ans est celui de la transience, qui est en conflit avec le caractère durable du support dans lequel elle travaille - la bijouterie. Cette relation inhabituelle la pousse à de nombreuses autres considérations, qu'elle développe intuitivement à de nombreux niveaux très différents. Il en résulte des compositions libres pleines d'associations lyriques et d'échos symboliques, mais aussi d'émotions sans déguisement. Bien

[131] KŘÍŽOVÁ, Alena : Šperky s puncem. Dans : ŠOLTISOVÁ, Pavla (éd.) : Karol Weisslechner. Bratislava 2007, p. 33.

que les thèmes choisis affectent souvent sa personne, elle est capable d'alléger son travail avec une douce ironie (peut-être sous l'influence de Weisslechner).[132] En réunissant des fragments organiques trouvés et la technologie de bijouterie traditionnelle (dorure, fonte, etc.), elle parvient à une esthétique distinctive où les matériaux semblent se fondre et où les frontières entre eux ne sont pas si claires. Ce processus met en évidence un aspect **alchimique**, à la manière de Švankmajer, dans la personnalité de Španihelová : le désir de rassembler et de recycler des objets, le besoin d'avoir un contact avec la matière brute et de capturer ce qui est éphémère. Elle note ellemême : "Pour que les matériaux naturels deviennent des pièces de bijouterie, ils doivent d'abord mourir et renaître. Il n'est pas étonnant qu'ils évoquent en moi des émotions profondes, sombres, parfois belles, parfois effrayantes. Ils posent des questions et pointent vers le cycle infini de la vie et de la mort. J'essaie de trouver l'âme cachée dans un matériau."

Alchimique

La plus récente exposition transversale du travail de Španihelová s'intitulait Naturalia et artificialia (Galéria NOVA, 2016). Les catégories latines distinguant les objets naturels des artefacts indiquaient une référence métaphorique aux deux catégories de base utilisées pour classer les objets dans les cabinets de curiosités de la Renaissance. Aux côtés de ses bijoux et autres pièces, l'artiste a inclus dans l'exposition un "échantillon" hétérogène de sa matière première pour illustrer les collections de matériaux naturels qu'elle transforme en nouveaux artefacts. À partir de débris et de fragments de matière inanimée, elle crée un nouveau "micromonde".

La photographie comme objet trouvé dans les bijoux de Jana Machatová

Jana Machatová (1972-) est désormais principalement connue pour travailler en duo avec son partenaire, le sculpteur et bijoutier **Peter Machata** (1971-). Dans leur travail, les deux artistes combinent des techniques de bijouterie traditionnelles avec leurs propres technologies expérimentales. Ils s'engagent parfois dans des approches conceptuelles, mais ne les privilégient pas au détriment de la forme raffinée et de l'artisanat de leurs objets. Les deux artistes utilisent également des combinaisons distinctives de matériaux et de

Jana Machatová
Peter Machata

[132] Kristýna Španihelová a étudié dans le studio de Karol Weisslechner, où elle travaille maintenant en tant qu'enseignante.

formes qui intègrent souvent des objets trouvés et divers contrastes de forme et de contenu.

Jana, qui s'est spécialisée dans la bijouterie pendant ses études (dans l'atelier d'**Anton Cepka** et Karol Weisslechner), puise souvent dans les symboles de ses propres souvenirs culturels et de ceux de la société - différents systèmes picturaux, d'information et de communication. Elle fonde souvent son travail sur des photographies de famille trouvées ou sur de vieux journaux et autres imprimés. En tant que représentante de la génération intermédiaire ("les enfants de Husák"), elle s'intéresse particulièrement aux fragments en décomposition de l'ère socialiste qui montrent des traces du passé récent. Travailler avec ce type de matériau nécessite de prendre en compte les contextes changeants, la structure variable du matériau, la disparition des anciens contextes et le développement de nouveaux contextes différents qui varient d'un spectateur à l'autre. La politique du passé est révolue et il ne reste que des souvenirs personnels. Lorsqu'une photographie est utilisée comme objet trouvé, elle devient un **souvenir ou un moyen mnémonique**, un enregistrement incomplet d'un événement qui a besoin d'un certain récit pour accomplir sa fonction.

Anton Cepka
Souvenir ou un moyen mnémonique

Les objets trouvés adaptés de Mária H. Nepšinská

Mária H. Nepšinská (1977-) s'est souvent engagée avec enthousiasme dans l'acquisition, la recontextualisation et la transformation d'objets trouvés. Elle a travaillé avec des objets naturels et artificiels, notamment de vieux couverts, des fragments de métal, des épis de maïs, et autres. Récemment, elle a été fascinée par d'anciens disques de gramophone en shellac. Comme le suggère le nom de son exposition solo à la **galerie NOVA**, Ako obohraná platňa (Comme un disque cassé, 2020), elle voit le disque de gramophone non seulement comme un nouveau matériau expérimental pour les bijoux, mais aussi comme le porteur de significations secrètes et un moyen de transmettre son propre point de vue sur les questions sociales actuelles.

Mária H. Nepšinská
Galerie NOVA

Le disque de gramophone est un matériau polysémique avec un charme archétypal. Certains d'entre nous se souviennent encore que les disques étaient traités comme des trésors dans l'enfance : seuls les parents étaient autorisés à les mettre sur la platine pour éviter le risque de les endommager avec une aiguille mal placée. De nos jours, les disques reviennent en tant qu'artefacts pour collectionneurs ou comme partie de l'équipement de mixage d'un DJ. Cependant, peu de

gens jouent encore des disques à la maison. C'est pourquoi ils finissent parfois presque à la poubelle.

Dans le disque de gramophone en shellac en tant que matériau abandonné découvert par hasard, Nepšinská a trouvé l'élan pour créer une série de pièces de bijoux attrayantes grâce à la technique utilisée, à la grande variété de formes et de motifs et à l'acte significatif de recyclage. Le shellac est une résine spéciale sécrétée par les insectes qui a été utilisée pour fabriquer des disques jusqu'aux années 1950, où elle a été remplacée par le vinyle. C'est donc un matériau distinctif d'origine naturelle, dans lequel l'artiste découvre progressivement des potentiels cachés. Elle le casse, le broie, le perce et le combine avec d'autres objets. Alors que certains de ses objets respectent l'exigence de portabilité (broches combinant shellac et ardoise), d'autres sont basés sur une perception des bijoux comme un moyen de transmettre une certaine émotion ou information - une source potentielle d'expérience sociale partagée. Mária H. Nepšinská (comme Jana Machatová) intègre parfois des fragments d'images de journaux et de magazines dans ses pièces. Ils sont liés à des questions sérieuses, mais où les reportages médiatiques semblent s'être enlisés dans une boucle (comme un disque rayé ?) comme la crise des réfugiés, les relations avec les Roms, l'activisme civil, la COVID, etc. Les objets résultants ne sont donc pas seulement une broche ou un pendentif neutre, mais un moyen par lequel l'artiste (et le porteur potentiel) envoie des signaux à ceux qui les entourent.

Le bijou comme quelque chose par Lucia Gamanová

L'exposition récente "Šperk ako niečo" (Le bijou comme quelque chose) de la jeune artiste **Lucia Gamanová** (1993-) était sa première exposition individuelle (et également son projet de fin d'études) et le résultat d'une longue période de réflexion sur les contextes formels et sémantiques du bijou en tant qu'objet du point de vue du **studio S+M+L_XL** (Karol Weisslechner). L'artiste aborde le bijou du point de vue d'une graphiste - elle s'intéresse principalement aux opportunités matérielles et de présentation qu'il offre. Elle a conçu son projet de fin d'études comme un "gesamkunstwerk" spécialement conçu pour l'espace de la Galerie NOVA.

Lucia Gamanová
Studio S+M+L_XL

Les collections de bijoux de Gamanová sont le plus souvent réalisées à partir d'objets qu'elle trouve dans la terre. Sa passion pour la collecte et le tri de divers fragments et débris de plastique et d'autres matériaux non identifiables lui a permis de percevoir le bijou d'une

Matériau de rebut

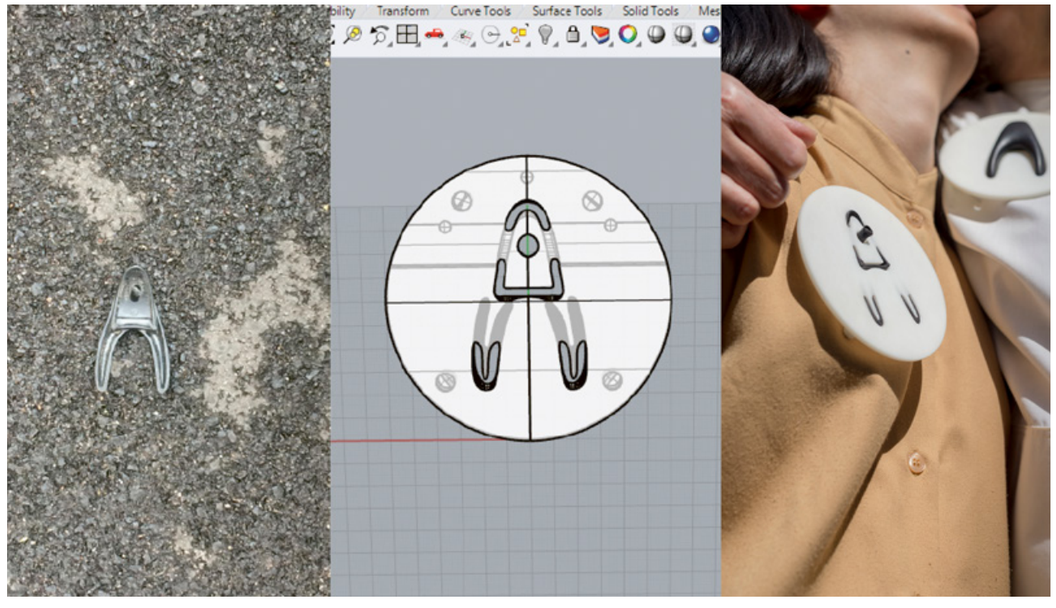
nouvelle manière qui inclut ce qui serait autrement en marge. Le **matériau de rebut** qu'elle recycle au niveau de l'art n'a pas été présenté dans l'exposition directement sous la forme trouvée, mais sous forme de copies réalisées par impression 3D. Le résultat était une expérience de rencontre avec une "documentation" plutôt qu'une véritable "présence". Dans l'ensemble, l'exposition évoquait le changement, non seulement le changement physique/matériel, mais aussi le changement dans le temps, en travaillant avec le phénomène de la mémoire et de l'imagination du spectateur.

Conclusion

Nous avons vu qu'un bijou en tant qu'artefact créatif est aussi à sa place dans les beaux-arts que dans les arts appliqués. Le spectre des possibilités de travail avec ce médium est large. Comme le suggère cet article, le travail avec des objets trouvés est une stratégie populaire. Il semblerait qu'aujourd'hui, il n'y ait aucun matériau que les artistes bijoutiers ne puissent utiliser. On peut trouver des matériaux de rebut (au sens d'objets abandonnés ou autrement disqualifiés) ainsi que toutes sortes de matériaux d'origine naturelle. Ce type de travail est caractérisé par une sorte de transformation alchimique du profane en sacré, les artefacts résultants ressemblant aux objets "fétiches" de souvenirs ou de curiosités. Les oeuvres mises en évidence dans le présent texte rappellent directement les objets présentés dans les cabinets de curiosités historiques ou sont destinées à être vues de la même manière que ces objets. Dans leur travail, les artistes mentionnés font souvent revivre des façons de penser dépassées sur les objets et les forcent à sortir de la neutralité pour éveiller la curiosité ou la sensibilité esthétique du spectateur.



Jana Machatová, table de travail avec des bijoux en cours de fabrication à partir de photos trouvées, 2020. Des archives de l'auteure.



Lucia Gamanová : *Šperk ako niečo*, 2019. À gauche, l'objet original trouvé, l'objet 3D, l'objet bijou. Photo : archives de l'auteure, Hoa Nguyen Thi.



Lucia Gamanová, partie de l'exposition Šperk ako niečo, 2019. Photo : Leontína Berková.



Lucia Gamanová, collection d’objets trouvés au sol, 2015 - présent. Des archives de l’auteure.



Kristýna Španihelová, espace de travail avec des bijoux fabriqués à partir de pommes de terre, 2017. Des archives de l’auteure.



Kristýna Španihelová : *Spod hniezd*, élytres de coléoptères, cuivre, acier inoxydable, perles, fil nylon. 2016. Photo : Juraj Starovecký, des archives de l’auteure.



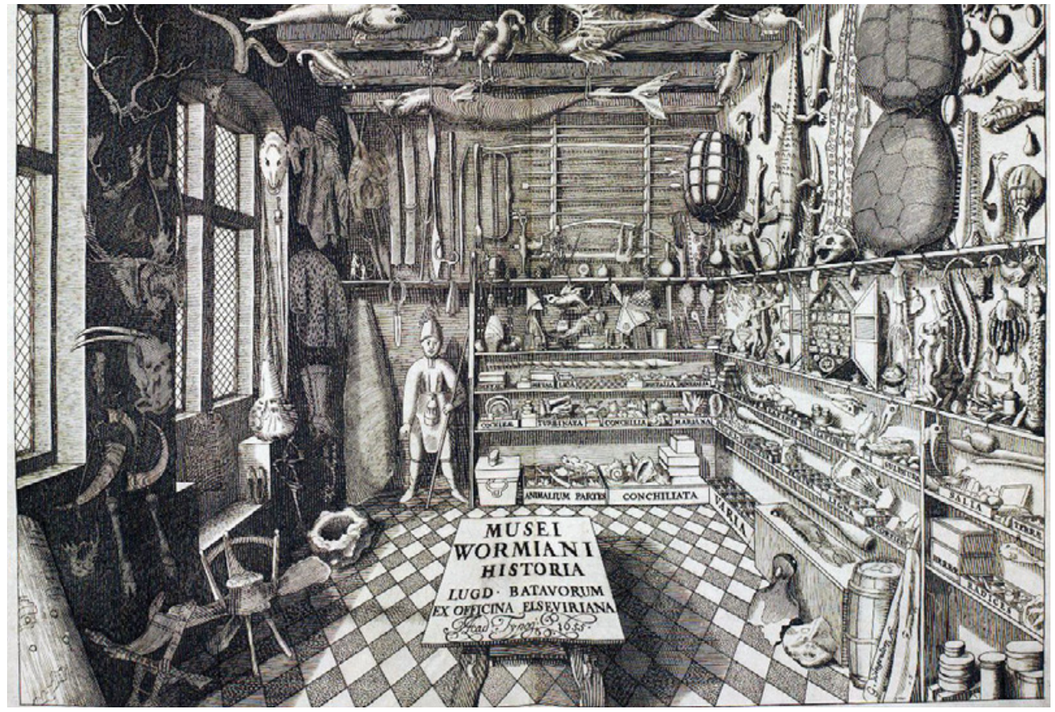
Karol Weisslechner : *Universum*, installation d’objets et de collections, vue de l’exposition, Palais Rosenfeld, Žilina, 2018. Des archives de l’auteur.



Karol Weisslechner : *Melody – Object – Ring*, objet trouvé, argent, perles, dorure, plastique, peinture bleue, bague : 80 × 45 mm, oiseau : 137 × 65 × 90 mm, 2016. Des archives de l’auteur.



Maja Nepšinská : *Like a Broken Record*, collection de bijoux à partir de disques vinyles cassés, 2020. Des archives de l’auteure.



Cabinet de curiosités du physicien et antiquaire danois Ole Worm à Copenhague, Museum Wormianum seu Historia Rerum Rariorum (Amsterdam, 1655). Des archives de la Bibliothèque nationale.

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Slovakia

Mémoire (de verre)

Matériau de rebut

Naďa Kančevová & Patrik Illo

Essai

Novohrad
Podpol'anie
Slovaquie
Verre
Verreries
Innovations
Technologiques

L'histoire du verre dans la région de **Novohrad** et de **Podpol'anie** a commencé il y a près de six cents ans. Selon les recherches historiques, la plus grande concentration de verreries en **Slovaquie** existait ici à partir du 17e siècle.[133] Les régions montagneuses riches en sources d'eau, en bois et en sable siliceux étaient un environnement idéal pour la production de **verre**. Les **verreries** ont d'abord été créées dans les cours des familles nobles[134], puis des entrepreneurs les ont construites après les avoir louées aux seigneurs. La production verrière a connu son essor avant la Première Guerre mondiale grâce à des **innovations technologiques** qui ont permis d'atteindre un niveau artisanal élevé pour de nombreux produits, faisant du verre un article d'exportation important. La production a été réduite dans l'entre-deux-guerres;

[133] D'après Ján Kautman, lors d'un entretien privé le 21 décembre 2022. Voir aussi : PIŠÚTOVÁ, Irena – KAUTMAN Ján : Ľudové sklo, Bratislava : Ústredie ľudovej umeleckej výroby, 2013.

[134] Il s'agissait des familles nobles Balassovcov, Csákyovcov, Zichyovcov, Szentiványiovcov et Forgáčovcov.

Prospérité
Autosuffisance
Emplois
Monument
Patrik et Michal Illovci
Poltár
Katarínska Huta
Une histoire sociale locale

après l'avènement du communisme, les verreries ont été nationalisées et la production a continué sous le contrôle de l'État. Grâce à la production mécanisée et à l'automatisation progressive, le verre a été produit en grandes quantités et distribué dans le monde entier. Après la révolution, la production a progressivement diminué. La plupart des verreries, qui il y a trente ans étaient prometteuses en termes de **prospérité**, d'**autosuffisance** et d'**emplois**, sont aujourd'hui en ruine ou abandonnées. Cependant, la région n'oublie pas son riche passé verrier. Récemment, il a été rappelé par un "**monument**"[135] réalisé par les frères **Patrik et Michal Illovci**[136]. Il s'agit de deux vitrines extérieures placées à **Poltár** et **Katarínska Huta**, où la production de verre continue à ce jour.[112] Les vitrines sont remplies d'artefacts en verre offerts au projet par des personnes faisant partie de l'ancienne infrastructure florissante du verre. Les bols, les vases, les verres, les chandeliers et des objets similaires offerts par les habitants locaux ne sont peut-être pas des "expositions muséales"[137] représentatives, mais cela n'a pas été déterminant pour ce projet. Selon les auteurs, il ne s'agit "pas tant d'une exposition d'objets verriers que d'une exposition d'émotions et d'histoires de personnes concrètes - **une histoire sociale locale**".

Chaque objet raconte donc une histoire différente

Chaque artefact en verre conservé dans les vitrines "prend vie" lorsqu'on scanne le QR code associé avec un smartphone - cela nous amène dans un espace virtuel où est enregistré le témoignage de la personne qui l'a donné au projet. Chaque personne interrogée avait une position différente dans les verreries, chacune portant sa propre expérience individuelle. **Chaque objet raconte donc une histoire différente.**

Tradition verrière

Pour la plupart des habitants locaux, les verreries étaient (et sont toujours) le "coeur" de leur monde. Ils sont liés au territoire et à sa **tradition verrière**, à la fois professionnellement et émotionnellement. Ces liens semblent donner au projet son ton de base et sa charge émotionnelle. Le "monument" final est un peu nostalgique, parfois émouvant, mais pas sentimental. Ce n'est pas une célébration des "bons

[135] Un "monument" dans le sens d'une oeuvre (généralement sculpturale) qui honore une certaine mémoire ou rappelle un événement particulier.

[136] Le projet a été financé par le biais d'un programme d'aide de l'État aux districts les moins développés par l'intermédiaire de l'Agence de développement de la région autonome de Banská Bystrica.

[137] Katarínska Huta est la dernière verrerie en activité dans la région, produisant principalement des ensembles de verres fabriqués en série et des pièces de verre plus grandes fabriquées à la main. À Poltár, la verrerie n'est plus en activité, mais il y a encore de petites entreprises de verrerie.

vieux jours". Au contraire, à travers l'histoire orale, il dévoile également les aspects sombres des verreries de Novohrad et leur histoire sociale. Le projet est sensible à divers paradoxes sociaux et historiques, révélant des points inattendus qui seraient autrement oubliés. Dans son ensemble, il nous offre un **témoignage authentique de l'état actuel de l'industrie verrière** ; il est un hommage à l'artisanat, à la tradition verrière locale et surtout à ses protagonistes. Contrairement aux monuments formels classiques, il nous emmène plus loin, plus profondément - vers des **fragments matériels de mémoire**, vers des "histoires authentiques, des souvenirs et des opinions de personnes concrètes qui ont façonné et façonnent l'histoire verrière locale, le présent et, espérons-le, l'avenir".

Témoignage authentique de l'état actuel de l'industrie verrière

Fragments matériels de mémoire

Naďa Kančevová: Récemment, vous avez terminé un projet qui aborde de manière intéressante le thème de la mémoire. Le résultat est constitué de deux "monuments" sculpturauxarchitecturaux en verre - des vitrines extérieures qui rappellent le riche passé verrier de la région de Novohrad. Comment ce projet est-il né et qui l'a initié ?

Patrik Illo: C'était un concours lancé par le ministère et l'office du développement régional. Novohrad est une région d'origine de l'industrie verrière en Slovaquie. Historiquement, c'était le centre du verre slovaque. Il y avait de manière avérée le plus grand nombre de verreries ici. Les noms des villages en témoignent encore aujourd'hui. Par exemple, Stará Huta ou Vigľašská Huta - tous étaient autrefois des verreries. L'histoire verrière est toujours présente ici, bien que maintenant seulement en ruines. Cependant, les gens s'en souviennent encore. Par exemple, il y a l'événement culturel commémoratif des "Journées verrières de Bzovské", initié par l'un des habitants locaux. Sur sa propriété, il a trouvé de vieux morceaux de verre et a découvert qu'une verrerie y avait autrefois existé. La région montre toujours une volonté de se reconnecter à cette tradition et de la raviver. La compétition a été lancée en réponse à ces efforts.

Quels étaient les objectifs de ce concours ?

Créer deux sculptures dans l'espace public qui rappelleraient l'histoire verrière du lieu. Mon frère et moi avons élaboré le projet ensemble. Nous sommes tous les deux répertoriés en tant qu'auteurs.

J'étais l'auteur de l'idée et mon frère s'est occupé de l'architecture, c'est-à-dire de la conception des vitrines.

Donc tu étais responsable de la gestion de l'ensemble du projet et de la production ?

Oui, y compris la production des vitrines, qui était assez exigeante.

Mais il ne s'agissait pas seulement des vitrines elles-mêmes, mais aussi des artefacts en verre avec lesquels vous les avez remplies. Ces artefacts ont été offerts par les habitants locaux, n'est-ce pas ?

Oui, notre intention était de créer une oeuvre qui ne serait pas seulement un rappel sculptural-architectural dans l'espace, mais qui parlerait réellement de l'histoire verrière de la région. Cependant, pas de l'histoire officielle ou "muséale", mais de l'histoire sociale. Nous voulions créer des vitrines de petites histoires de personnes concrètes liées au passé verrier de la région, sans lesquelles l'histoire "officielle" n'existerait pas non plus. Je voulais capturer les témoignages de ces personnes.

Comment avez-vous recruté les personnes pour le projet ?

Le maire de Katarínska Huta nous a aidés. Il a contacté les personnes qui travaillaient dans les verreries. Nous avons obtenu d'autres contacts grâce à eux. Dans ce projet, nous voulions capturer un échantillon général des employés. Donc, pas seulement des gens occupant des postes de direction, mais aussi des verriers, des coupeurs, des testeurs, etc.

Donc, le personnel ordinaire.

Oui, et en même temps, différentes catégories d'âge. Nous avons enregistré les témoignages des témoins de l'époque - des retraités mais aussi des jeunes. Nous ne voulions pas seulement impliquer des témoins, mais aussi des personnes qui sont toujours actives dans les vestiges de cette industrie.

Le projet est en fait une représentation d'une couche entière de connaissance sur l'industrie locale en déclin. La "méta-histoire" reste dans les musées, tandis que les connaissances et les expériences concrètes s'en vont avec les gens. Si vous ne les capturez pas ici et maintenant, elles disparaîtront. C'est un problème universel qui concerne probablement d'autres secteurs industriels en déclin, pas seulement en Slovaquie...

Oui, pour moi, c'était très intéressant car nous avons collaboré avec des personnes concrètes dans ce projet.

Les témoignages enregistrés sont liés à des objets en verre spécifiques - des vases, des bols, des chandeliers, etc. Le lien entre le sujet et l'objet est donc important, ainsi que les histoires ou émotions qui en découlent...

Exactement. Toutes les personnes impliquées dans le projet ont reçu l'instruction d'apporter un objet qui est lié à l'histoire des verreries ou à leur travail. Certains objets font partie de l'histoire "officielle" de la verrerie, d'autres étaient des "bricolages non officiels" que les verriers ont créés pour eux-mêmes. On ne peut pas parler ici d'un échantillon de verre représentatif d'un musée, mais nous ne le voulions pas. Il s'agit d'une autre histoire - humaine, narrative, émotionnelle...

Cependant, ce ne sont probablement pas seulement des histoires et des émotions positives...

Les témoignages sont variés. Il y a des personnes qui se souviennent de leur travail de manière très positive, mais il y en a aussi qui ont vécu une vie assez grise tout en travaillant dans ces verreries. Cette dépression les affecte toujours aujourd'hui. Par exemple, un homme qui a offert une bouteille pour le projet. Il n'occupait pas de poste créatif ou important. Il a vécu toute sa vie dans un immeuble de logements où il pouvait voir une montagne voisine et c'est ainsi qu'il a passé toute sa vie. Il y a aussi des personnes qui étaient des verriers de premier plan, qui avaient une connexion avec le métier et qui l'appréciaient. Un bel exemple est l'histoire d'un couple marié. Ils nous ont apporté un chandelier technologiquement complexe. L'homme l'a fabriqué et sa femme l'a décoré. Leur travail et cet espace les ont

donc réunis. Ou un Rom, également verrier. Lorsque nous lui avons demandé s'il aimait son travail, il a répondu qu'il en rêvait même la nuit. Donc, des émotions aussi fortes. Il y a aussi des histoires positives de personnes qui, après la disparition d'une grande usine, ont créé une petite production. Par exemple, un tailleur de verre qui a repris des commandes et dont la production fonctionne toujours.

Il y a donc de l'espoir que l'industrie verrière dans la région continuera ?

Je l'espère.

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Slovakia

Craft (aujourd'hui)

Naďa Kančevová

Essai

Lors de la réunion inaugurale du projet Arts and Crafts Today, des théoriciens de l'art, des artistes, des designers et des enseignants de Belgique, de France, du Canada, du Maroc, du Portugal et de Slovaquie se sont réunis. Chacun avec sa somme d'expériences personnelles, chacun avec son identité culturelle et linguistique propre. Lorsque, lors d'une des discussions initiales, le terme « craft » a émergé, terme qui, en référence au mouvement réformateur anglais, figure également dans le titre du projet, un éventail de significations différentes a été révélé. Pour certains, « craft » est synonyme de compétences artisanales traditionnelles, d'autres imaginent plutôt des objets fabriqués à la main à l'aide d'outils et de techniques spécialisés, tandis que d'autres encore peuvent considérer le « craft » comme une « forme d'art inférieure », alors que pour certains, il représente la valeur et l'authenticité.

Craft
Cræft
Pouvoir
Force physique
Vigueur
Compétence
Habilité
Art
Science
Talent
Force mentale
Métier
Emploi nécessitant une compétence ou une habilité spéciale
Quelque chose construit ou fabriqué
Métier
Artesanato
Remeslo
William Morris
Activisme politique
Arts and Crafts
Travail manuel
Individualité
La forme, qui non seulement suit, mais aussi embellit la fonction

Étymologiquement, « **craft** » est dérivé du vieil anglais « **cræft** », qui signifiait «**pouvoir**, **force physique**, **vigueur** ». Ce terme provient du proto-germanique *krab-/*kraf, qui est aussi à l'origine du vieux frison « kreft », du vieil allemand « chraft », de l'allemand « Kraft » (force, compétence) et du vieux norrois « krapt » (force, vertu). L'étymologie finale est incertaine. En vieil anglais, le sens s'est ensuite élargi pour signifier « **compétence**, **habileté** ; **art**, **science**, **talent** » via « **force mentale** », ce qui a conduit, à la fin de la période du vieil anglais, à la signification de « **métier**, **emploi nécessitant une compétence ou une habileté spéciale** », ainsi que « **quelque chose construit ou fabriqué** ». Des significations similaires se retrouvent dans le mot français « **métier** », le portugais « **artesanato** » et le slovaque « **remeslo** ».

William Morris, fondateur du mouvement Arts and Crafts, considérait le « craft » comme une forme d'art, mais aussi comme un **activisme politique**. Ses visions dans les années 1860 ont inspiré la création du mouvement ***Arts and Crafts***, qui, en réaction à la production industrielle, a cherché à réformer la conception en mettant l'accent sur la valeur du travail manuel et la nécessité de revenir aux méthodes artisanales traditionnelles. Bien que Morris soit finalement parvenu à la conclusion que l'industrie est inévitable, il a souligné que les artistes et les designers ont la possibilité d'influencer la production industrielle. Il mettait en avant l'importance du travail artisanal, qui, selon lui, encourage l'individualité et la créativité. Il croyait que la préservation du **travail manuel** pourrait être un moyen d'influencer positivement le développement industriel et la société.

L'héritage de Morris - indépendamment des contextes dans lesquels il est interprété aujourd'hui - reste une source d'inspiration. Ses citations, comme « Have nothing in your house that you do not know to be useful, or believe to be beautiful » ou « Nothing which is made by man will be ugly, but will have its due form, and its due ornament, and will tell the tale of its use », nous rappellent la valeur du travail manuel, de l'**individualité**, mais aussi de **la forme, qui non seulement suit, mais aussi embellit la fonction**.

L'intérêt pour l'artisanat, la valeur des techniques artisanales et leur place dans l'art et la vie contemporains, articulé par Morris, est

également à l'arrière-plan de certaines des théories plus récentes du « craft ». **Howard Risatti**, dans son livre A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression, pose des questions fondamentales : Qu'est-ce que le « craft » ? En quoi se distingue-t-il des beaux-arts ou du design ? Il cherche des réponses à ces questions en comparant la céramique, le verre, le tissage faits à la main, etc., avec la peinture, la sculpture, la photographie et le design industriel, du Bauhaus au Memphis Group. Risatti décrit le « craft » comme une combinaison unique de fonction et d'expression esthétique profonde, qui transcende la culture, le temps et l'espace. Alors que les beaux-arts se concentrent, selon lui, davantage sur l'esthétique et les concepts, le « craft » s'intéresse plutôt aux **matériaux et à leur compréhension** plus profonde en lien avec l'usage pratique de l'objet.

Howard Risatti

Matériaux et à leur compréhension

Les niveaux plus profonds du **langage artisanal**, influencés par des facteurs haptiques, temporels et culturels, sont également examinés par **Malcolm McCullough**. Selon lui, l'artisanat n'est pas seulement une activité répétitive simple, mais porte des significations et des associations plus profondes. Dans son livre Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand, il s'intéresse à la relation actuelle entre le « **craft** » et les **technologies numériques**. Il ne perçoit pas les technologies numériques comme une menace, mais plutôt comme des outils qui peuvent enrichir et étendre les processus artisanaux. L'artisanat (notamment le tricot) n'est donc pas menacé selon lui, mais plutôt transformé et enrichi de nouvelles possibilités.

Langage artisanal

Malcolm McCullough

Craft

Technologies numériques

En fin de compte, nous pouvons dire que le terme « craft » est un concept complexe dont la perception évolue au fil du temps et dépend du contexte, de la culture et des croyances personnelles. Aujourd'hui, il semble que ce terme puisse s'appliquer à une large gamme d'activités et de produits. Des métiers traditionnels aux approches artisanales-digitales innovantes, en passant par les projets DIY contemporains. La partie suivante du texte est une tentative fragmentaire d'élargir la discussion sur la signification du « craft » aujourd'hui. Basée sur les échanges lors des rencontres et ateliers internationaux réalisés dans les pays participants au projet Arts & Crafts Aujourd'hui, elle tente de formuler des questions que soulève le thème du « craft today » :

Comment la définition du « craft » change-t-elle et s'adapte-t-elle dans divers contextes culturels ?

Dans chaque pays, le « craft » se manifeste différemment, reflétant des contextes historiques, sociaux et économiques uniques. Le projet a montré que le « craft » n'est pas un concept statique, mais un **langage vivant** qui évolue et s'adapte. Par exemple, au Maroc, il peut être perçu comme un moyen de survie, une partie intégrante et indispensable de la vie quotidienne, alors qu'en Europe ou au Canada, il peut être considéré comme une fusion des compétences traditionnelles avec le design et l'art modernes.

Langage vivant

Quel impact la mondialisation a-t-elle sur les techniques artisanales traditionnelles ?

D'une part, nous ressentons le risque que des compétences artisanales uniques et des industries culturelles locales soient marginalisées ou disparaissent complètement. (Cela est bien sûr lié aux questions de perte d'**authenticité** ou de **vulnérabilité économique** des personnes travaillant dans les secteurs artisanaux.) D'autre part, la mondialisation permet d'accéder à un marché plus large et à des inspirations du monde entier, tandis que l'intérêt international et le partage d'expériences dans des projets comme celui-ci peuvent aider à trouver des moyens de préserver les pratiques artisanales menacées.

Authenticité

Vulnérabilité économique

Que signifie la renaissance et la redéfinition du « craft » dans le design et l'art contemporains ?

Les ateliers organisés par les écoles participantes au projet ont montré que le « craft » pénètre l'art et le design contemporains, ravive les anciennes techniques et devient une plateforme pour de nouvelles expressions artistiques. De nombreux artistes, designers et étudiants des écoles d'art expérimentent, cherchent des liens entre le « craft » traditionnel et les approches conceptuelles, tout en étant conscients du contexte historique et social de leur travail. Plusieurs

exemples de créations, présentés également dans cette publication, suggèrent que des objets classés dans la catégorie du « craft » peuvent intégrer des thèmes actuels, des symboles de l'époque ou une critique sociale. Cet aspect permet d'insérer le « craft » dans des contextes sociaux, culturels et économiques plus larges, et de repousser les frontières entre le « craft » et la création libre. Dans ce contexte, il convient de rappeler que la céramique, la joaillerie, le verre, le textile et d'autres disciplines artistiques associées au terme « craft » ont parfois des connotations négatives, car elles sont perçues comme distinctes de l'art libre. Cela dévalorise parfois le « craft » aux yeux des spectateurs, mais aussi des créateurs. Et bien qu'aujourd'hui le « craft » et l'« art » soient généralement considérés comme des vases communicants dans le contexte de l'enseignement académique, le « craft » possède encore ses spécificités évidentes. Les étudiants des disciplines relevant de la catégorie du « craft » doivent non seulement faire preuve d'une imagination large et de la capacité de matérialiser leurs idées en objets/artefacts/œuvres finaux, mais aussi posséder des connaissances dans d'autres domaines. Leurs procédés combinent souvent le travail de l'artiste, de l'artisan, du technologue et d'autres professions qui ne relèvent pas des catégories traditionnelles de l'art. Ce projet a également en quelque sorte répondu à ce besoin actuel de multidisciplinarité. Chaque artiste et enseignant impliqué dans le projet a des orientations différentes, chacun aborde le « craft » à sa manière. Mais si nous devions trouver un moment unificateur, ce serait probablement l'accent mis sur l'**expérimentation** et **le matériau**. Comme l'ont montré les ateliers réalisés, l'expérimentation avec les matériaux, la connaissance de la technologie et des procédés artisanaux sont souvent un motif déterminant, et le simple choix du matériau et de la méthode de son traitement peut devenir le concept/thème d'une œuvre/objet. Les artefacts réalisés lors des ateliers ont également montré que le « craft » ne se limite pas à l'artisanat et à la compétence, mais qu'il s'agit aussi de chercher un sens plus profond et un lien avec notre passé, nos **traditions**, ainsi que les industries locales menacées ou disparues.

Expérimentation
Le matériau
Traditions

Comment assurer la transmission des compétences et des connaissances artisanales aux générations futures ?

Cette question est peut-être la plus importante. Pour préserver la richesse et la diversité, il est nécessaire d'investir dans la sensibilisation et l'éducation. À cet égard, le projet a suggéré que le « craft » (tel que nous comprenons et valorisons le travail de nos mains) pourrait être la clé de la durabilité, de la compréhension culturelle et de l'inclusion sociale.



Droits resérvés





Droits resérvés





Métiers traditionnels et leurs artisans, Médina, Tétouan – Maroc, 2022. Photo : Nad'a Kančevová



Ornement personnel – réalisation et résultats de l'atelier utilisant la technologie du pantographe, dessin sur verre à l'atelier Arts and Crafts Today dans la verrerie RONA, 2023. Photo : Filip Švácha







Ornement personnel – réalisation et résultats de l’atelier utilisant la technologie du pantographe, dessin sur verre à l’atelier Arts and Crafts Today dans la verrerie RONA, 2023. Photo : Filip Švácha

Vysoká škola výtvarných
umení v Bratislave,
Slovakia

Materialité

Kristýna Španihelová

Article

Matériau
Touché

Quel rôle jouent les matériaux et la matérialité dans l'art et l'artisanat aujourd'hui ? La société culturelle entretient une relation raffinée, donc sensible, avec les matériaux et la matérialité. La relation et le travail avec le matériau et la matérialité font partie de notre quotidien, et reflètent le niveau culturel de la société.

Si nous réfléchissons à partir de quand les gens ont commencé à s'intéresser au **matériau** et à sa composition, à se poser des questions sur ce qu'est la matière, d'où elle vient, comment les choses autour de nous naissent et disparaissent, nous constatons que cela remonte à la nuit des temps. Le lien entre l'homme et le matériau est très fort depuis les débuts de l'existence humaine. Au départ, la matière remplissait une fonction pratique. Si nous considérons la matière du point de vue de son utilisation, nous parlons de matériau. Ainsi, on peut également qualifier de matériau ce dont quelque chose de concret et utile est fabriqué. Généralement, on considère comme matière ce qui peut être touché. Les matériaux sont ensuite classés en groupes en fonction de leur base chimique et physique. La matière impose divers obstacles

à son traitement, mais elle renferme en elle des possibilités cachées. L'homme a appris à fabriquer des **outils** primitifs, des silex en pierre, en bois, en os, et a commencé à transformer son environnement à l'aide de ceux-ci. Un grand progrès a été réalisé lorsqu'il a appris à maîtriser le **feu**. Il a découvert que le feu pouvait changer l'état de la matière, et ainsi il a dominé les métaux, avec lesquels il fabriquait des outils encore plus perfectionnés et résistants. Le développement de la société humaine est décrit et cartographié par les archéologues en fonction des matériaux typiques utilisés par les gens à l'époque historique donnée. Les objets trouvés dans les habitations, les tombes ou les décharges en disent long sur le mode de vie de la société humaine. Dans les tombes, on trouve des matériaux plus rares, qui n'étaient pas couramment utilisés car ils avaient une signification spéciale pour l'homme. Très souvent, le matériau avait une valeur symbolique, magique et spirituelle, et était lié à diverses idées mythologiques. Les déchets des décharges nous donnent également une idée de la manière dont une société humaine donnée vivait. Le traitement matériel des objets révèle également le degré de technologie de la civilisation. En fonction du type de matériau choisi et de la qualité de son traitement, nous pouvons évaluer le niveau technologique et spirituel de la société. Les découvertes archéologiques indiquent également que le développement du matériau n'a pas été continu. Sur la base des matériaux utilisés pour fabriquer des outils et des armes, l'histoire humaine est divisée en un âge de pierre plus ancien et plus récent, suivi de l'âge du bronze, et enfin de l'âge du fer. Les matériaux ont déterminé le cours de l'histoire en temps de guerre et de paix. Un couteau avec une lame de fer pouvait tuer, mais aussi trancher du pain. Les métallurgistes et les forgerons formaient une classe privilégiée car ils fabriquaient non seulement des armes, mais aussi des outils pour cultiver la terre.[138]

Outils
Feu

Le matériau pose diverses complications lors de son traitement, mais il recèle des possibilités cachées qui peuvent être exploitées dans le travail. Dans l'histoire, il est arrivé que certains procédés de production technologique soient oubliés, car par exemple, l'artisan n'a pas transmis le secret de fabrication à la génération suivante.

Certaines connaissances concernant le traitement des matériaux ou certaines inventions ont donc dû être réinventées avant de devenir largement connues (par exemple, la roue). Il est arrivé que

[138] Voir RAAB, Miroslav. Materiály a člověk: netradiční úvod do současné materiálové vědy. 1. Praha: Encyklopedický dům, 1999. s. 48-54.

certaines découvertes similaires soient faites à différents endroits du monde. Les anciens produits artisanaux en **métal** et en **verre** suscitent encore aujourd'hui de l'admiration. De nombreux **savoir-faire** technologiques avaient une dimension rituelle plus élevée (par exemple, le travail avec le feu) et les procédés technologiques étaient gardés secrets. Les **connaissances** sur le traitement des matériaux étaient transmises uniquement oralement et seulement à quelques initiés. Ainsi, elles sont tombées dans l'oubli. Certaines guildes et sociétés écrivaient des textes en langage symbolique ou allégorique. Cependant, ces textes étaient souvent si compliqués à décrypter que seuls quelques initiés pouvaient les comprendre à nouveau. Certains procédés de travail et recettes étaient consignés par écrit et nous sont parvenus jusqu'à nos jours. Ces anciennes méthodes technologiques sont toujours très inspirantes et sont utilisées, par exemple, dans la restauration.[139]

Métal
Verre
Savoir-faire
Connaissances

D'autres matériaux que le métal et la **pierre** témoignent également du niveau de la société. D'un point de vue historique, il est très intéressant d'observer le traitement de la céramique, du verre, du bois, des fibres naturelles et du cuir. Si le **bois** ne se décomposait pas automatiquement, il y aurait peut-être même une "âge du bois". Il est important de réaliser que l'homme transforme son environnement par ses idées. Mais avant la réalisation matérielle proprement dite, il y a d'abord l'idée. Les gens peuvent puiser des connaissances des générations passées. Si la civilisation venait à disparaître soudainement, toutes les connaissances et expériences technologiques seraient oubliées, mais le matériau lui-même perdurerait[140], à l'exception des matériaux naturels, dont Julius Lips a écrit : "les manifestations les plus importantes de la vie humaine et la plupart des biens matériels des gens sont destinées à devenir de la poussière, que ce soit le corps humain ou ses besoins en fibres végétales, matériaux d'origine animale et autres matériaux éphémères."[141]

Pierre
Bois

Pourtant, de nombreux **artefacts** des temps anciens nous sont parvenus, que nous pouvons rencontrer dans les collections de musées. Et ce sont précisément ces objets qui témoignent qu'ils dépassent l'espace et le temps. Ils ont été créés dans le passé et sont des preuves

Artefacts

[139] Voir HŘEBÍČKOVÁ A., Barbora. Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku. 1. Brno: Computer Press, 2006. s. 6-8.
[140] Voir RAAB, Miroslav. Materiály a člověk: netradiční úvod do současné materiálové vědy. 1. Praha: Encyklopedický dům, 1999. s. 15-48.
[141] LIPS, Július. *O původu věcí.* Praha: Orbis, 1960. s. 80.

significatives qui ont survécu jusqu'à nos jours. Selon Woodward : "les objets ont besoin d'un encadrement symbolique, d'une ligne narrative et d'un porte-parole pour acquérir une vie sociale"[142], et ainsi ils ont réussi à traverser les périodes historiques. La lecture de la **culture matérielle** est très complexe car il faut voir les choses dans leur contexte temporel, comment elles étaient autrefois utilisées et comment elles ont évolué au fil des années. Pour déchiffrer le message caché dans les objets, une connaissance parfaite de la sous-culture concernée est nécessaire. Le même objet peut avoir une interprétation différente dans différentes communautés sociales. Si nous essayons de lire les objets et de ne pas les considérer simplement comme des instruments pratiques, il est nécessaire de prendre en compte le contexte sociologique, historique, anthropologique, psychologique, etc. En essayant de comprendre les objets qui nous entourent, nous pouvons mieux comprendre la société et nous-mêmes. Les objets ont certes leur forme, leur fonction, leur couleur et leur texture, mais ils ont aussi leur histoire, leur contexte culturel, leur expérience sensorielle et leurs émotions.

culture matérielle

Chaque objet est le résultat du travail créatif humain. Le **créateur**, qu'il soit artisan, designer ou artiste, insuffle dans la matière ses idées, ses rêves, ses émotions, ses codes culturels, sa tradition, etc. Dans son travail "Reading the Language of Objects", Fariello suggère que le sens de l'objet soit interprété comme on lit un document, une métaphore ou comme un objet rituel. L'objet, tout comme le document, représente l'enregistrement physique du processus de sa création. Nous pouvons en apprendre davantage sur l'inspiration, la créativité humaine et les expérimentations technologiques. L'objet en tant que métaphore se transmet par un langage imaginatif, il capture la motivation, la vie individuelle de l'individu et révèle ainsi une histoire collectivement compréhensible écrite dans un langage universel. L'objet devient un outil de rituel et représente un travail quotidien enrichi de diverses expériences et moyens personnels, qui sont visuels, tactiles, intellectuels, sensoriels, émotionnels et kinesthésiques. Les objets rituels invitent le spectateur à les utiliser et deviennent ainsi une partie intégrante de la vie quotidienne, où les expériences ordinaires sont élevées au rang d'extraordinaires. Les **objets créatifs** fabriqués par des individus jouent un rôle important dans la culture et la société. Ils se chevauchent dans des relations complexes entre la signification des objets sensoriels et leur valeur.

Créateur
Objets Créatifs

[142] WOODWARD, Ian. *Understanding Material Culture.* 1. London: Sage Publications, 2007. s.153.

Le sens et la valeur de l'objet ont une contribution culturelle qui est évidente sous forme matérielle. Feriello recommande que la valeur de l'objet soit également présente dans la fabrication, car le processus créatif peut avoir une influence non seulement sur le créateur mais aussi sur le futur propriétaire de l'objet. De cette dissertation, il ressort que les objets sont des conteurs et des médiateurs de culture et d'émotions. L'artiste et l'artisan, dans le processus de création, réfléchissent à l'objet, et le travail créatif est guidé par les émotions. Même celui qui achète un objet considère non seulement la fonctionnalité de l'objet, mais aussi ce qu'il aime, ce qui est lié aux émotions. Il est difficile de définir le processus créatif de travail car il est fortement individuel, c'est un moment où diverses émotions et idées sont transmises à l'objet. Les objets, ainsi que les matériaux dont ils sont composés, peuvent être porteurs de significations particulières, de métaphores.

Dans le chapitre "L'objet comme document", Fariello écrit également que grâce au matériau, nous resterons en contact avec la nature dont la société s'éloigne de plus en plus. La matérialité des objets[143] (fabriqués à la main) exprime leur propre histoire et est un enregistrement de ce qui s'est passé dans l'atelier entre le matériau et le créateur. Les objets sont donc une preuve physique de la création, où les objets fabriqués à la main ont une essence cachée dans laquelle réside l'esprit. Les artisans contemporains conçoivent des artefacts et créent de nouvelles significations qui obligent les consommateurs à réfléchir, à rechercher la compréhension et à lire les oeuvres d'une nouvelle manière. La signification de l'objet est exprimée de manière non verbale, indépendamment de l'étendue, de la forme ou de la fonction des choses, et pourtant elles sont capables de raconter des histoires et d'évoquer différentes associations. La signification culturelle des objets, tout comme le rituel, est transmise d'une génération à l'autre par une série d'activités spécifiques qui se déroulent dans la mémoire culturelle de différentes nations. Les rituels caractéristiques, qui se répètent, peuvent être retrouvés à la fois dans l'artisanat et dans la vie quotidienne. Par une activité répétée, on peut prendre conscience de notre relation avec les objets et de la valeur que nous leur accordons. Le matériau à partir duquel les objets sont fabriqués influence la compréhension et l'évaluation dès le début du processus de fabrication des objets. Chaque

[143] Voir FARIELLO, M. Anna. „Reading" the Language of Objects. In: FARIELLO, M. Anna; OWEN, Paula. *Objects and meaning: new perspectives on art and craft*. 1. Lanham: Scarecrow Press, 2004. p. 149.

médium a une condition de base pour orienter ce que nous pensons de ce que nous faisons avec ce matériau donné[144]. "L'artisanat contemporain a évolué de l'héritage des 'vérités matérielles', où le travail est créé avec respect pour les valeurs naturelles, dans chaque médium."[145]

Compétences artisanales
Esprit humain
Habilité manuelle

Les **compétences artisanales** incluent également la connaissance des matériaux et la maîtrise de leurs propriétés. Nous obtenons des informations sur les matériaux par nos sens. L'artisanat a toujours été étroitement lié à l'habileté, pour laquelle l'intelligence corporellekinesthésique est importante, comme le décrit Bruce Metcalf dans son essai "Artisanat et art, culture et biologie" : "On peut considérer l'intelligence corporelle comme la base biologique et cognitive de toute production artisanale, et elle devient également un facteur important dans le choix du médium artistique spécifique."[146] Tous les objets sont créés à partir de l'**esprit humain** et de l'**habileté manuelle**.

Notre première expérience des objets se fait par nos sens, puis notre esprit intervient. La perception sensorielle est profondément ancrée en nous depuis les temps anciens. Cependant, avec l'avènement de la technologie, la société occidentale s'est éloignée des sens fondamentaux tels que l'odorat, le goût et le toucher, plus proches des cultures autochtones, et a davantage privilégié la vue. Cela a conduit à une méfiance envers le corps et à la non-reconnaissance de la valeur du travail artisanal aujourd'hui. Dans la société occidentale, le travail artisanal est perçu comme une "sagesse ésotérique", considérée comme inutile, sans valeur et incompréhensible.[147] Cependant, le domaine des artisans reste toujours le travail manuel, dans lequel ils ont un grand sens (comme on dit parfois, "le regard est caché dans les paumes"). Les mains sont un élément essentiel de la création, elles relient l'esprit et l'âme. Elles donnent aux choses leur forme, leur unicité et leur expression visuelle et émotionnelle inimitable. Le toucher est toujours plus puissant que la vue, et c'est ce qui manque aux objets fabriqués de manière industrielle.

L'histoire de la création artistique s'est également appuyée sur des connaissances pratiques et théoriques concernant l'aspect matériel de l'oeuvre. Les artisans et les artistes, dans l'histoire de

[144] Ibid. p. 151-167
[145] Ibid. p.167
[146] METCALF, Bruce. Řemeslo a umění, kultura a biologie. In: PACHMANOVÁ, Martina. Design: aktualita nebo věčnost?: antologie textů k teorii a dějinám designu. 1. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2005 p.50
[147] Ibid. p.49-51

la culture matérielle, se sont appuyés dans leur création sur les lois naturelles qui influencent leur approche du matériau et également les expérimentations possibles avec la matière. Les matériaux sont liés à différentes pratiques rituelles et magiques. Mais depuis l'époque de Platon et d'Aristote, l'histoire de l'art s'est peu intéressée et consacrée aux matériaux eux-mêmes à partir desquels l'oeuvre est créée. La théorie de l'esthétique considérait longtemps le matériau comme un support de la forme et non comme sa signification, qui fait partie du modèle.[148] Thomas Raff a écrit dans son livre : "Les oeuvres d'art ne sont ni purement mentales, ni purement esthétiques, elles sont toujours composées de matière, car l'idée elle-même ne constitue pas encore l'oeuvre d'art."[149] Certains artistes conceptuels ne seraient certainement pas d'accord avec lui. Cependant, l'art contemporain a trouvé de la valeur et de la fécondité dans la matière. De nombreux artistes se concentrent souvent exclusivement sur la matière elle-même.

Principalement dans l'**art informel**, le matériau n'est pas seulement une forme finale, mais devient un moyen d'expression esthétique. L'art s'est détaché des sujets concrets, ouvrant ainsi une nouvelle voie vers la recherche de formes innovantes. "L'artiste a la possibilité de se consacrer entièrement au matériau lui-même,... il peut traiter le matériau avec toute sa spontanéité accidentelle...

L'oeuvre d'art semble souvent renoncer à toute forme, les images, les sculptures semblent être le résultat d'une croissance naturelle ou tout simplement le fruit du hasard..."[150] L'italien Luigi Pareyson décrit la relation entre l'**artiste** et la **matière** ainsi : "L'artiste étudie son matériau avec amour, l'explorant en profondeur, observant son comportement et ses réactions ; il l'interroge pour pouvoir le maîtriser, l'interprète pour pouvoir le dompter, l'écoute pour pouvoir le soumettre ; il l'interroge pour révéler les possibilités cachées qui correspondent à ses intentions ; il pénètre en lui pour qu'il lui permette d'expérimenter de nouvelles possibilités inconnues ; il l'observe, car son développement naturel pourrait répondre aux besoins de l'oeuvre d'art; il cherche les méthodes que la tradition nous a enseignées pour traiter la matière, afin de faire germer des méthodes inédites et originales ou

Art informel
Artiste
Matière

[148] Voir WAGNER, Monika. *Archive for the Research of Material Iconography* [online]. 1999 [cit. 2009-06-22]. International Network for the Conservation of Contenporary ArtNCCA. Dostupné z WWW: <http://www.incca.org/links/78-theory/173-archive-for-the-research-of-material-iconography>.
[149] RAFF, Thomas. Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. 1. München: Deutscher Kunstverlag, 1994. p. 126.
[150] ECO, Umberto. Dějiny krásy. 1. Praha: Argo, 2005. p. 405.

de les développer en nouvelles ; et s'il a l'impression que la tradition qui persiste dans le matériau détruit sa personnalité et l'alourdit, le rend confus, il essaie de réveiller en lui une fraîcheur virginale, d'autant plus féconde qu'elle est moins explorée ; et si le matériau est nouveau, l'artiste n'aura pas peur des stimulations audacieuses qui semblent émaner d'euxmêmes, et ne refusera pas des tentatives hardies, mais il ne se soustraira pas non plus au devoir impitoyable de pénétrer dans la matière pour mieux connaître ses possibilités [...]."[151]

De nos jours, les artistes utilisent des matériaux qui possèdent leurs propres qualités sémantiques. L'étude et le travail avec la matière nous permettent de découvrir sa beauté cachée d'une manière créative unique.

Autrefois dans l'histoire de l'art, l'iconologie était utilisée dans l'interprétation des oeuvres d'art, mais on ne s'intéressait pas au matériau dont elles étaient faites. La tradition philosophique considérait le matériau comme secondaire, insignifiant et facilement défini. La culture européenne repose sur le platonisme, où l'art est considéré comme l'idée de la matérialisation des idées et la forme initiale détermine la forme de la matière - la matière est subordonnée à la forme. Le matériau ne décrit que l'oeuvre d'art dont l'objet est fabriqué. L'attitude des théoriciens de l'art envers la matière est caractérisée par une certaine "dualité" selon Georges Didi-Huberman, qui critique la ligne néokantienne et celle de Panofsky, qui a placé la conception de l'histoire de l'art sous l'autorité des idées et a donc considéré la matière comme une "antivaleur" de l'oeuvre d'art. Didi-Huberman observe la problématique du matériau, qui est important et approprié pour chaque oeuvre d'art. Selon lui, les arts visuels représentent principalement "la matérialité du matériau, cela signifie que la matière ne résiste pas aux formes, qu'elle est docile, qu'elle peut être modelée ou sculptée de manière arbitraire. En bref, elle s'incline humblement devant l'homme et s'ouvre pour être correctement traitée, façonnée, façonnée."[152]

Alfred Stranges
Hans Sedlmayr
Günter Bandmann
Michael Baxandall

Didi-Huberman cherche à impliquer activement le matériau dans le processus artistique, ce qu'il explique avec la cire.[153] L'interprétation historico-artistique du matériau en tant que porteur de sens a également été abordée, par exemple, par **Alfred Stranges**, **Hans Sedlmayr**, **Günter Bandmann**, **Michael Baxandall**,

[151] PAREYSON, Luigi. Hmota. In: Ibid, p. 402.
[152] DIDI-HUBERMAN, Georeges. Rovina Materiálu: Tvárnost,znepokojení, přežívání. Umění. 1998, XLVI, No. 6. p. 502.
[153] Ibid. p.502-511.

Norberto Gramaccini
Robert L. Collison

Norberto Gramaccini, **Robert L. Collison**, qui ont considéré le matériau dans des contextes historiques spécifiques. Wolfgang Kemp a publié en 1975 l'essai "Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft" et y a vu du matériel un contenu social, religieux, magique, rituel et symbolique. Thomas Raff s'est également intéressé au sens des différents matériaux au Moyen Âge dans son livre "Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe/Řeč materiálů: úvod do ikonologie výrobních materiálů" (2008), en prenant conscience que les matériaux ne sont pas simplement une substance matérielle, mais qu'ils ont aussi des qualités sémantiques et symboliques.[154]

Monika Wagnerová s'est penchée sur l'interprétation iconologique des matériaux dans l'art du 20e siècle, en écrivant le livre "Das Material der Kunst. Sonderausgabe: Eine andere Geschichte der Moderne" (2001) et le dictionnaire "Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis" (2002). Monika Wagnerová cartographie divers matériaux utilisés dans l'art visuel, principalement en sculpture, en peinture, en installation et en performance. Elle décrit les propriétés des matériaux du point de vue historico-artistique et l'utilisation du matériau dans les arts visuels.[155] Elle observe comment les artistes utilisent et perçoivent le matériau dans leur création et comment ils en comprennent la qualité sémantique. Il est nécessaire de regarder le matériau dans un contexte plus large et de ne pas le considérer comme un compagnon silencieux dans l'oeuvre. Lorsque l'artiste parvient à saisir l'idée du matériau qui se cache dans le matériau, les oeuvres sont solidement ancrées dans le cadre culturel et social.

[154] Voir RAFF, Thomas. Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. 1. München: Deutscher Kunstverlag, 1994. p. 11-16.
[155] Voir WAGNER, Monika. Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne. 1. München: C.H. Beck, 2001. p. 9-15.



© Kristýna Španihelová

Vysoká škola výtvarných
umení v Bratislave,
Slovakia

Malka

Kristýna Španihelová

Essai

Chez moi, il y a un grand portrait accroché au mur. Une vieille photographie colorisée d'une jeune femme en costume traditionnel. Elle est le visage de la sœur de mon arrière-grand-mère, la marraine de ma grand-mère du côté maternel.

Amalie Vašutová est née le 23 février 1917, deuxième fille d'une famille de bûcherons dans la vallée de Horní Bečva en Valašsko, où elle a passé toute sa vie. De temps en temps, elle aidait à la ferme à Haná à Bedihošť même après le début de la Seconde Guerre mondiale. À l'hiver 1945, la Gestapo est venue pour elle. Pour son soutien et sa coopération avec les partisans, elle a été emprisonnée à Horní Bečva, Valašské Meziříčí, puis à Brno aux dortoirs de Kounic. Elle n'est jamais retournée chez elle à Valašsko/Horní Bečva. Ses parents et ses proches n'ont jamais su ce qu'il était advenu de Malka, comme tout le monde l'appelait à la maison. Cependant, ils n'ont jamais cessé de croire qu'un jour elle reviendrait. Ce n'est qu'il y a deux ans que la famille a appris qu'elle avait été exécutée par fusillade à Brno en mars 1945. La dernière lettre qu'elle a écrite à la famille après son arrestation se termine par

les mots : "C'est mon destin." La collection "Malka" lui est dédiée en mémoire.

La recherche dans les archives et l'histoire familiale m'a profondément influencé dans la création de ma série de bijoux appelée "Malka". L'histoire de l'enlèvement de ma parente par la Gestapo et sa disparition ultérieure pendant la Seconde Guerre mondiale a causé une profonde douleur dans notre famille, que je considère comme un traumatisme héréditaire. J'ai tenté de traiter ce traumatisme en créant un portrait imaginaire de ma grand-tante, composé de fragments de souvenirs de mes proches, de ma grand-mère, de ma tante et de mon oncle, tous se souvenant de l'événement. Tout le processus de création de mon œuvre a commencé par une recherche intensive sur le destin de Malka, explorant les archives, les archives familiales et rassemblant des bribes d'informations sur sa vie et sa mort tragique. J'ai créé une collection de broches de forme ovale (une référence à la photographie de portrait et à la typologie des bijoux sentimentaux - médaillons), dont seulement deux pièces se démarquent de manière significative, chacune portant sa propre signification. J'interconnecte les pièces individuelles, formant une image de ma parente et faisant référence à son destin de manière narrative.

Le matériau avec lequel j'ai travaillé est devenu le porteur de l'histoire. Sa sélection a été soigneusement étudiée, chaque pièce portant un souvenir d'un lieu ou d'un événement associé à la vie de Malka. Bien que je me sois appuyé sur des objets authentiques tels que des lettres, des photographies ou des vêtements traditionnels, je ne les ai pas utilisés directement. Au lieu de cela, j'ai transféré leurs fragments dans divers matériaux. Par exemple, les lignes de silhouette de la photographie de portrait ont été transférées dans des perles, suggérant la figure dans une ligne d'argile, des fragments de broderie de la robe sont apparus en métal argenté, et des morceaux de la dernière lettre de Malka ont été transférés sur du papier d'aluminium, ressemblant à un livre ouvert, ou à une broche pouvant évoquer des ailes de papillon.

L'authenticité de mon travail réside également dans l'utilisation de matériaux porteurs d'histoires, tels que le bois de la grange qui est toujours là, l'argile de la terre qui était sa maison, etc. En créant, je travaille avec les souvenirs d'une personne que je n'ai jamais connue, mais dont j'ai entendu l'histoire triste et tragique depuis l'enfance et j'ai toujours demandé, que s'est-il passé à Malka ? J'ai décidé de reconstruire l'histoire de la vie de Malka, qui a eu un impact traumatique sur toute ma famille.

Je complète la collection de bijoux avec des monotypes graphiques, qui tentent de transmettre des réflexions sur des questions telles que ce qui s'est passé, qui cela a affecté, combien de victimes la guerre a-t-elle revendiquées, combien d'histoires tragiques a-t-elle écrites.

J'ai essayé d'éviter les détails trop personnels afin que la mémoire puisse être universelle. Bien qu'il s'agisse de l'histoire d'une femme spécifique, Malka, je crois que la collection de bijoux et de graphiques attirera l'attention des spectateurs et leur rappellera d'autres victimes de la Gestapo et des événements tragiques de la guerre.



© Kristýna Španihelová













© Kristýna Španihelová























© Kristýna Španihelová

Vysoká škola výtvarných
umení v Bratislave,
Slovakia

Chemin de verre

Patrik Illo, Michal Illo

Annotation

Katarínska Huta
Poltár
Tradition verrière

Collectées
Témoignages

Les objets que nous avons créés à **Katarínska Huta** dans l'espace audessus de la verrerie et sur la Place des Libérateurs à **Poltár** rappellent l'histoire riche de cette région - mais pas seulement son histoire matérielle, mais surtout l'histoire des gens qui sont et ont été liés à cette région et à sa riche **tradition verrière**... Nous ne nous sommes pas intéressés à l'"histoire muséale officielle", où les objets importants, les faits, les informations vérifiables sont mis en avant, nous nous sommes intéressés aux histoires personnelles des gens qui sont liés à cet espace et sans lesquels l'histoire officielle n'existerait même pas... les histoires de personnes spécifiques - l'histoire sociale locale...

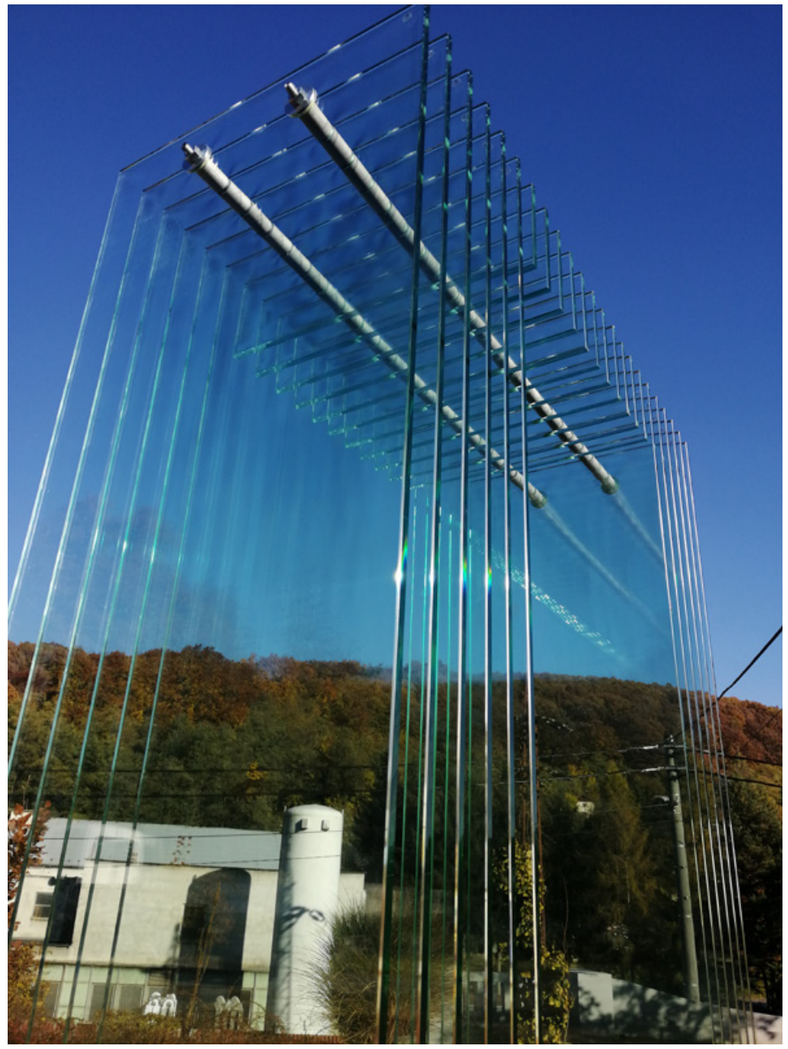
Les objets eux-mêmes sont de grandes vitrines en verre contenant des collections de produits en verre que nous avons **collectées** auprès des habitants locaux. Les objets sont solidement fermés et exposés dans les objets, à côté des objets se trouvent des panneaux avec des codes QR. En scannant le code avec un téléphone portable, vous accédez à un espace virtuel où sont placés des entretiens avec les personnes qui ont donné les différents produits en verre... ce sont des **témoignages** - des souvenirs, des opinions, des histoires personnelles de personnes spécifiques qui ont façonné et façonnent l'histoire locale du verre, le présent et nous espérons aussi l'avenir...

Patrik Illo, Michal Illo - Chemin de verre

Réalisé par la société Kováč, s.r.o.
Collaboration : Lukáš Moravský

Objet I.
Cinobaňa - Katarínska Huta, espace au-dessus de la verrerie

Objet II.
Poltár, Place des Libérateurs



© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



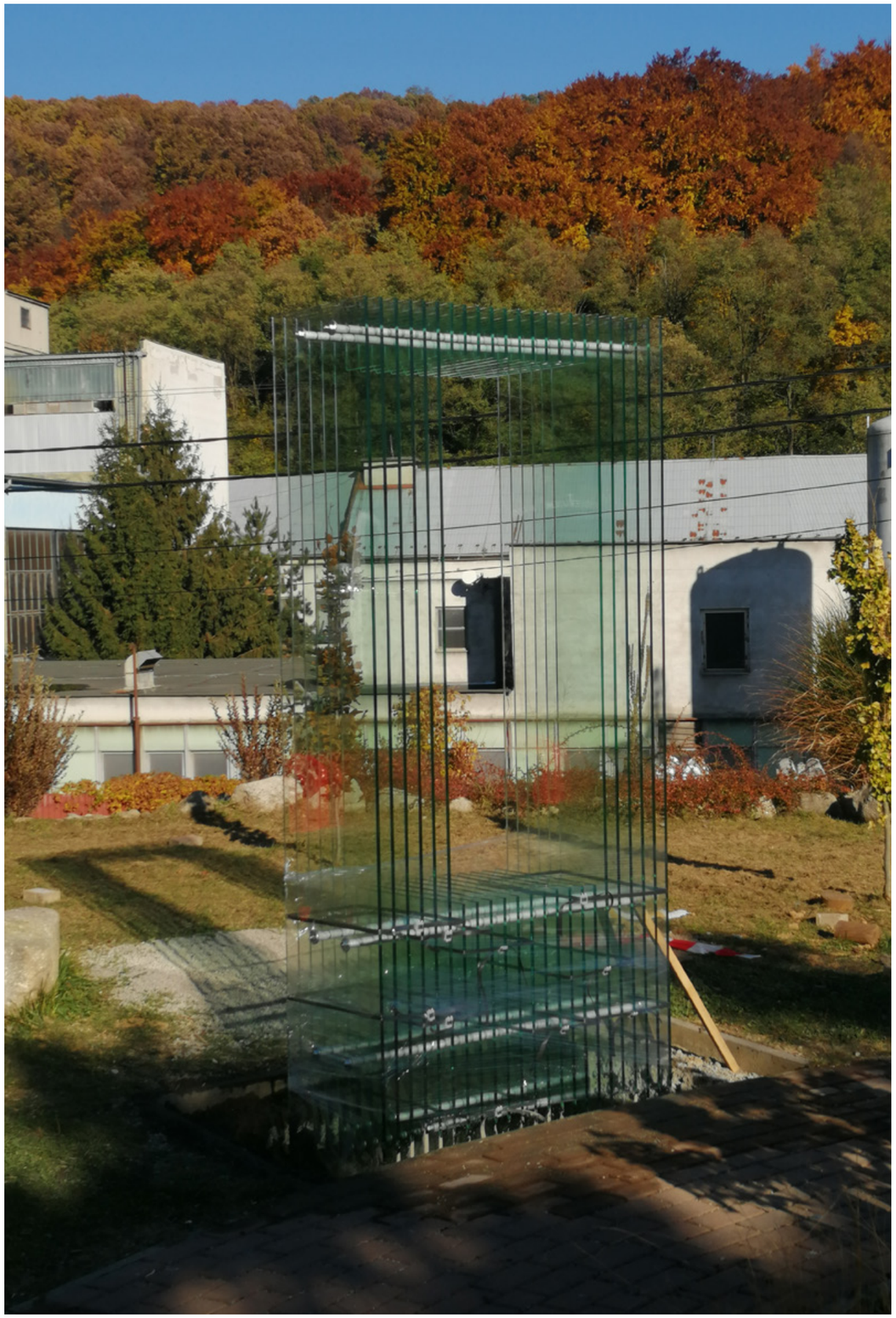
© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



© Patrik Illo, Michal Illo



Anna Spakova



Dusan Garaj



Helena Pikova



Jas Svrcek



Juraj Bari



Ladislav Hrin





Alena Urbanovska





Andrej Trcan





Dalibor Oravec





Karol Svingal





Libor Rafael





Maria Ostrihonova



Tomas Krapek



Stanislav Kalocaj

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Slovakia

P - Paradoxes (du Design)

Zdeno Kolesár

Article

Design

Production
Consommation

Le paradox signifie une combinaison contradictoire, une impossibilité apparente, une absurdité ou une conséquence absurde d'une certaine théorie ou pratique. L'histoire du **design** est pleine de conséquences même absurdes, du moins de surprises ou de réalisations différentes des intentions d'origine. Le design signifie changer la vie, pourrait-on dire.

Certains historiens du design, comme Edward Lucie-Smith, situent les débuts du design dès l'époque où l'homme a commencé à façonner délibérément son environnement et à produire ses premiers objets. Commençons donc par cette théorie de base et nous avons déjà ici le premier paradoxe. L'exigence persistante de notre époque est de trouver des solutions qui nous éloigneraient d'une orientation civilisationnelle indésirable afin de ne pas compromettre l'existence des générations futures. Quels outils devrions-nous utiliser pour cela? On parle souvent de **production** et de **consommation** locales, de « prosumerisme », où le producteur et le consommateur se confondent, et de cohabitation communautaire dans une sorte de communauté

rurale. Cela ne rappelle-t-il pas les temps lointains où nous vivions en tribus et où nous n'étions pas troublés par les conséquences fatales d'une relation prédatrice avec la nature ou d'une consommation sans bornes, quand un simple coin était suffisant pour nous satisfaire ?

Si nous examinons l'histoire du design de manière plus conforme et si nous nous intéressons à l'époque de la révolution industrielle, qui a créé le contexte de formation de la profession de **designer** telle que nous la connaissons aujourd'hui, nous pouvons continuer à énumérer les paradoxes. Le designer a l'habitude de se définir comme celui qui conçoit, mais ne fabrique pas de ses propres mains. Pourtant, les manuels d'histoire du design le rattachent généralement aux débuts du mouvement d'arts et métiers britannique, qui souhaitait retourner à l'artisanat de style médiéval.

Designer

Dans le cadre du **mouvement Arts and Crafts**, l'utilisation de l'art, et en particulier de son volet utilitaire, pour la réforme sociale était centrale. Cela a amené **William Morris** à la position de révolutionnaire de salon, considérant l'accès à des **objets utilitaires** de qualité pour tous comme faisant partie de la réforme socialiste de la société. Cependant, les clients de la production artisanale de son cercle étaient les couches supérieures, et paradoxalemebnt, surtout celles qui ont prospéré grâce à la production industrielle. En fin de compte, les moyens financiers dont Morris a doté un travail manuel peu rentable provenaient de ses mines de charbon. Un baron du charbon qui tissait lui-même un tapis en pensant ainsi rendre le monde meilleur et plus juste - peut-on imaginer quelque chose de plus absurde ?

Mouvement Arts and Crafts
William Morris
Objets utilitaires

Dans de nombreux aspects, l'**Art nouveau** a suivi les traces du mouvement Arts and Crafts. Il a également réagi de manière critique aux conséquences négatives de l'industrialisation mondiale. En général, il s'est également orienté principalement vers l'artisanat d'art exigeant et les matériaux de qualité. Cependant, la passion pour la beauté et la décoration avait un goût largement décadent et renonçait (bien que pas sans exception) à la conception de produits utilitaires fabriqués à la main pour tous. Bien que, du point de vue formel, la création de Morris et de ses disciples, tels que **Charles Robert Ashbee**, ait été proche de l'Art nouveau, le mouvement Arts and Crafts a critiqué l'Art nouveau comme une tentative artificielle de créer un style cohérent par l'ornementation superficielle, tandis qu'il visait à renouveler la connexion de l'art avec la vie. Des objectifs différents pour un résultat similaire - voilà un autre paradoxe que nous rencontrons souvent en design. Et en relation avec l'Art nouveau, nous pouvons en mentionner un autre. L'Art nouveau a

Art Nouveau
Charles Robert Ashbee

déclaré rompre avec la copie de l'histoire caractéristique du XIXe siècle. Son nom français était "Art Nouveau", c'est-à-dire "Nouvel Art", mais en réalité, il puisait abondamment dans le passé, en particulier dans le gothique tardif et le rococo, et il exploitait la "nouveauté" des traditions de cultures non européennes, en particulier du Japon.

Parmi les concepts les plus influents de l'histoire du design, le **modernisme** occupe sans aucun doute une place prépondérante, notamment pendant l'entre-deux-guerres, où il était caractérisé par la conviction que l'éthique de la création artistique pouvait être un moyen de réformer les relations sociales. En d'autres termes, les modernistes, tout comme les représentants du mouvement Arts and Crafts, pensaient que s'ils concevaient une chaise parfaite, l'individu qui s'y assoirait deviendrait également parfait, et finalement toute la société assise sur ces chaises parfaites deviendrait parfaite. L'invention de la forteresse du **Bauhaus** - les meubles en tubes d'acier - était la réalisation de ces idées modernistes. Cependant, elle n'a pas apporté une harmonie générale. Les nazis étaient farouchement opposés au Bauhaus, le considérant comme un nid d'art judéo-bolchévique dégénéré, mais une photo célèbre montre Adolf Hitler assis sur une chaise qui rappelle étonnamment le design du dernier directeur du Bauhaus, **Mies van der Rohe**. Comme nous le savons, cela n'a pas amélioré Hitler.

Modernisme
Bauhaus
Mies van der Rohe

Nous pouvons également ajouter à la liste des paradoxes du design la réalisation du slogan moderniste "form follows function". De nombreux critiques du modernisme ont souligné son insoutenabilité. Même si nous prenons le slogan "form follows function" au sérieux, l'étude d'artefacts concrets nous amène à comprendre que la fonction ici consiste plutôt à adapter les formes des objets utilitaires aux besoins d'une production de masse économique et efficace, plutôt qu'à répondre aux besoins des gens. L'**efficacité économique** est également l'une des raisons pour lesquelles le modernisme reste aujourd'hui une conception si influente. En plus de cela, il est devenu plus un style qu'une méthode déclarée visant à suivre strictement l'utilité pratique. Il faut admettre que c'est un style attrayant, de sorte qu'après la Seconde Guerre mondiale, de grandes entreprises américaines se sont emparées du programme moderniste à l'origine socialement ciblé et l'ont complètement renversé.

Efficacité économique

En parlant des États-Unis, mentionnons que c'est précisément là que le design a connu un développement à grande échelle pendant l'entre-deux-guerres, ce qui est assez paradoxal. Cela s'est produit pendant la Grande Dépression des années 1930, à une époque où les

licenciements et la production gelée ne cadraient pas vraiment avec l'embauche de nouveaux employés - designers - et l'augmentation des coûts de développement de nouveaux produits. Cependant, il a été démontré que dans des moments difficiles de crise, le design pouvait non seulement maintenir mais également augmenter les ventes. Le style de mode du streamline, qui dérivait ses formes de celles adaptées aux objets se déplaçant rapidement dans l'espace, a contribué à cela. Et encore une fois, de manière paradoxale, ce style a d'abord été utilisé dans des produits tels que les fers à repasser, les radios ou les lampes qui ne se déplacent pas du tout, puis ultérieurement dans des moyens de transport tels que les avions, les voitures et les locomotives.

Un paradoxe cruel de toute l'histoire de la civilisation humaine est le fait que les conflits de guerre et leur préparation sont parmi les catalyseurs les plus importants de changements matériels et sociaux, stimulant le développement qui va bien au-delà du contexte des opérations de combat spécifiques. La période de la Seconde Guerre mondiale nous pousse à réfléchir sur les aspects éthiques de la profession de designer, offre des incitations à analyser la relation entre le design, l'idéologie et la politique, et sa part dans les changements dans différents domaines du champ socio-culturel. Les chemins tortueux ou même absurdes du design peuvent être illustrés par une paire de voitures, initialement liées à l'atmosphère avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, qui sont ensuite devenues des incontournables de la production automobile mondiale : la **Volkswagen** et le **Jeep**.

Volkswagen
Jeep

Ferdinand Porsche avait déjà derrière lui dans les années 1930 de nombreux projets automobiles couronnés de succès, mais son rêve était de devenir le **Henry Ford** européen - produire quelque chose comme la Ford T - une voiture pour tout le monde. Il préparait son projet, mais aucune entreprise automobile établie n'était disposée à s'engager dans un projet risqué avec des bénéfices incertains. L'intervention d'Adolf Hitler a finalement aidé, car il avait pressenti que la Volkswagen (la voiture du peuple) pourrait être efficacement utilisée dans la propagande nazie. Ainsi, en 1938, une nouvelle usine a été construite à Wolfsburg, qui est aujourd'hui encore le siège de Volkswagen. Le buste d'Hitler par son sculpteur officiel Arno Brecker servait de pierre angulaire. Les esquisses d'Hitler pour la "voiture du peuple" ont même été conservées et elles ressemblent étonnamment à la Volkswagen de Porsche sur le plan conceptuel. En raison de l'éclatement de la guerre, l'usine de Wolfsburg a commencé à produire des véhicules tout-terrain pour l'armée au lieu de voitures civiles, et la production en série des "coccinelles" n'a

Ferdinand Porsche
Henry Ford

commencé qu'après la fin de la guerre sous le protectorat de l'armée britannique. Le rêve de Porsche s'est peu à peu réalisé : la Coccinelle a dépassé le record de la Ford T en nombre d'unités produites. À la fin des années 50, sa "beauté rationnelle" a contribué à ébranler l'hégémonie des grosses voitures gaspilleuses sur les routes américaines. Plus tard, la Volkswagen est même devenue la voiture emblématique des hippies américains. La voiture d'Hitler peinte avec des slogans d'amour, de paix et de symboles du désarmement nucléaire. Peut-on imaginer quelque chose de plus absurde ? Rappeler que l'emblème actuellement utilisé par Volkswagen, hérité du cercle esthétique "scharf" de l'époque nazie, serait déjà presque blasphématoire.

Alors que la naissance de Volkswagen était liée à une base idéologique qui a finalement conduit au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le Jeep était déjà une machine conçue spécialement pour les opérations militaires. Il représentait une voiture réduite à son strict minimum fonctionnel, peu confortable mais fiable et robuste, avec quatre roues motrices, capable de répondre aux exigences d'un moyen de transport militaire universel. Après la guerre, le Jeep est devenu synonyme de véhicule toutterrain, et son dérivé britannique, le Land Rover, était indispensable pour les expéditions en Afrique. Jusque-là, tout semblait aller bien, mais la ligne de développement mène des Jeeps tout-terrain aux offroad moins tout-terrain de la fin du 20e siècle, jusqu'aux SUV (véhicules utilitaires sportifs) d'aujourd'hui, testant leurs capacités tout-terrain dans les embouteillages urbains ou les parkings de centres commerciaux, et aux SAC (coupés d'activité sportive), des mastodontes encore plus impratiques avec des toits inclinés où un adulte ne peut pas tenir sur les sièges arrière. Et comme si cela ne suffisait pas, le présent apporte encore plus d'absurdités : des voitures électriques pesant près de trois tonnes avec lesquelles les fabricants, animés par une consommation insatiable en croissance, reflètent bien intentionnés les efforts pour sauver la planète.

Si nous avons évoqué les paradoxes liés au modernisme, ils sont tout aussi liés à son alternative - le postmodernisme. On peut commencer par son propre terme. Il évoque la préservation de quelque chose du modernisme et l'ajout de quelque chose en plus. Cependant, le postmodernisme a inversé les principes fondamentaux du modernisme, et l'étiquette d'anti-modernisme serait plus appropriée. Le fondateur du design italien Ettore Sottsass a rejeté l'étiquette de **postmoderniste** et a parlé du "**Nouveau style international**" en relation avec le groupe Memphis qu'il a fondé en 1981, avec l'ambition de remplacer le "vieux"

Postmoderniste
Nouveau style international

qu'il considérait comme le modernisme. Cependant, les créations de luxe ou les séries limitées et la soif de design individualisé, s'opposant à l'esthétique réductiviste fonctionnaliste de la création sémantiquement saturée, ne pouvaient satisfaire qu'une petite partie de la population. Les efforts de réforme élargis de Sottsass et d'autres designers partageant la même vision ne se sont finalement concrétisés que dans un genre de ghetto délimité par un petit cercle de créateurs et de clients concentrés autour de galeries spécialisées.

L'avènement du postmodernisme n'a donc pas signifié la mort du modernisme, comme le prédisait Charles Jencks en parlant d'architecture. Le modernisme a démontré sa ténacité même dans les années 1970, une période où les crises de l'industrie de la civilisation industrielle affaiblissaient sa confiance. Quelqu'un a comparé cette situation au "En attendant Godot" de Beckett, avec deux personnages, Vladimir et Estragon, tenant leurs monologues, et Godot ne vient pas. Certains sonnaient l'alarme, annonçant la dernière heure de la civilisation occidentale et du modernisme, tandis que d'autres (rappelons que dans les années 70, le hi-tech néomoderniste était en train de se former) admettaient certes les problèmes, mais affirmaient que la technologie moderne, l'industrie, les nouveaux matériaux et le design défini de manière moderniste n'avaient pas encore épuisé leur potentiel et que le temps de réaliser des projets audacieux des pères du modernisme viendrait.

Avec le recul, on peut constater que Godot est finalement venu, mais il avait deux visages janusiens sur une seule tête. Paradoxalement, il a réuni les camps opposés des technoptimistes, croyant au pouvoir des machines, de la raison et de la production en série, avec un design strictement axé sur la fonctionnalité pratique, et des technosceptiques, se fiant aux matériaux traditionnels, privilégiant l'artisanat et privilégiant le design comme outil de communication. C'est peut-être ici que le terme de postmodernisme nous serait utile, mais il était déjà réservé à quelque chose de différent, et nous devons donc nous aider de termes acrobatiques comme le "modernisme postmoderne" ou le "postmodernisme moderniste".

Dans l'introduction, nous avons abordé la problématique de la durabilité, axée sur la satisfaction des besoins actuels sans compromettre la vie des générations futures. Jusqu'à présent, il y a eu de nombreuses tentatives de "guérir le design". Le problème était cependant leur unilatéralité, qui, paradoxalement, a souvent contribué à aggraver les problèmes qu'elles tentaient de résoudre. Citons quelques exemples. En

1996, le designer britannique **Julian Brown** a créé le presse-boîtes "Attila" aux formes attrayantes. Cependant, il est devenu un objet tendance sur une étagère plutôt qu'un outil de travail destiné à éliminer les déchets, car il suffit d'utiliser son propre pied pour presser les boîtes. Un autre designer britannique, **Trevor Baylis**, était l'auteur de la radio "Freeplay" pour les pays en développement, qui utilisait une manivelle de chargement au lieu de batteries coûteuses. Sa production devait même être assurée par des travailleurs handicapés. Cependant, le projet s'est enlisé quelque part et la radio de Baylis est devenue un produit de consommation à Londres, où il était acheté par des personnes qui ne l'écoutaient probablement même plus, mais s'amusaient à le recharger avec leur manivelle. De même, le projet d'ordinateur de 100 ou même 30 dollars pour les enfants africains ou indiens a échoué plus tard. Au lieu d'eux, les riches habitants du monde occidental profitent de tablettes bon marché qu'ils reçoivent comme bonus amusant avec une tondeuse à gazon ou un forfait téléphonique.

Julian Brown
Trevor Baylis

Un regard critique sur le modèle occidental établi d'utilisation du design a inspiré de nombreux individus, dont Viktor Papanek et son livre "Design for the Real World" publié en 1971. Ce designer et éducateur a forgé sa conviction sur le véritable sens de la profession de designer en confrontant le gaspillage insensé des pays industriels avancés à l'extrême pauvreté du tiers-monde. On peut en partie accepter le regard désapprobateur de Papanek sur le rôle du design dans l'économie de marché contemporaine, mais sa conception de remède est trompeuse, car les problèmes du design liés à la société de consommation du soi-disant premier monde sont difficilement résolubles par des propositions destinées au tiers-monde. Paradoxalement, sa conception est aussi dangereuse, car elle a posé les bases d'une stratégie quasi-néo-colonialiste dans laquelle les pauvres dans l'improvisation du "faites-le vous-même" doivent utiliser les déchets des riches.

En ce qui concerne les stratégies de design pour la durabilité, mentionnons également la Biennale d'art, de design et d'architecture de Vienne, dont la première édition a eu lieu en 2015. Selon le coordinateur principal, **Christoph Thun-Hohenstein**, elle a l'ambition d'inspirer et d'aider à devenir de «nouveaux» êtres humains qui utilisent des actes individuels et collectifs pour créer un lieu de vie meilleur et plus durable." Dans cette optique, un manifeste a été créé, basé sur la conviction optimiste que tout comme la période de la révolution industrielle a engendré le modernisme, le développement actuel des technologies numériques se reflétera dans une "**modernité numérique**" nouvelle avec un énorme potentiel pour faciliter et enrichir nos vies. Les auteurs du **manifeste de Vienne**, développé lors de la deuxième édition de la biennale en 2017,

Christoph Thun-Hohenstein
Modernité numérique
Manifeste de Vienne

ont précisé à quoi devrait ressembler un **consommateur responsable**. Il devrait être conscient, émotionnel, drôle, social, amoureux, intelligent, attentionné, responsable, ouvert aux défis, éclairé et curieux. Au lieu de la compétition de travail et du partage des tâches, il devrait se concentrer sur la collaboration et le partage des activités de travail. S'il oppose le sens au profit, il peut redéfinir les activités économiques de manière nouvelle, en remplaçant la propriété individuelle par un partage commun. Nous,issus de l'ancien bloc de l'Est, trouvons ces caractéristiques du nouvel homme quelque peu familières. Il ne manque plus que de les coiffer du "chacun selon ses capacités, chacun selon ses besoins" communiste. Cependant, je ne veux pas conclure ce texte de manière pessimiste en suggérant que les solutions proposées sont naïves, que des tentatives similaires d'ingénierie sociale ont déjà eu lieu et que nous avons déjà des expériences malheureuses avec elles dans les pays post-communistes. Plutôt, je veux croire avec les auteurs du manifeste de Vienne que l'avenir apportera une connexion significative entre l'intelligence numérique et les caractéristiques spécifiquement humaines telles que la curiosité créative, l'artisanat, les compétences sociales, l'empathie et la responsabilité environnementale. Que la nouvelle offre correspondra à une nouvelle consommation consciente basée sur des produits locaux. Que l'avenir appartient à un artisanat utilisant délibérément des ressources locales, accompagné d'une qualité qui survivra aux générations après les réparations. Que les fabricants et les consommateurs se rejoindront en tant que "prosumers" qui consomment ce qu'ils ont eux-mêmes fabriqué. Cela me rappelle la pensée hérétique suggérée au début de ces commentaires : la véritable pointe du développement du design n'est-elle pas que si nous étions restés avec la frappe de marteau et que nous ne nous étions pas préoccupés des bêtises comme le design, nous serions heureux et n'aurions pas besoin aujourd'hui d'inventer des stratégies pour revenir aux vieux jours dorés ?

Consommateur responsable

Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Slovakia

P - Paradoxes (du Design)

Zdeno Kolesár

Annotation

Le design a aidé à éliminer l'artisanat, aujourd'hui il l'appelle à l'aide. Le socialiste William Morris a contribué à renforcer le capitalisme. La Volkswagen d'Hitler a été appréciée par les adeptes du slogan "Faites l'amour, pas la guerre". Les descendants du Jeep militaire tout-terrain se garent dans les centres commerciaux urbains. Nous avons commencé avec des tribus et des cailloux. Puis est venu l'aventure de l'industrie nourrie par le design. Et aujourd'hui, les stratégies de durabilité dictent le retour aux tribus et aux cailloux. Le design est plein de paradoxes. Comme la vie elle-même.



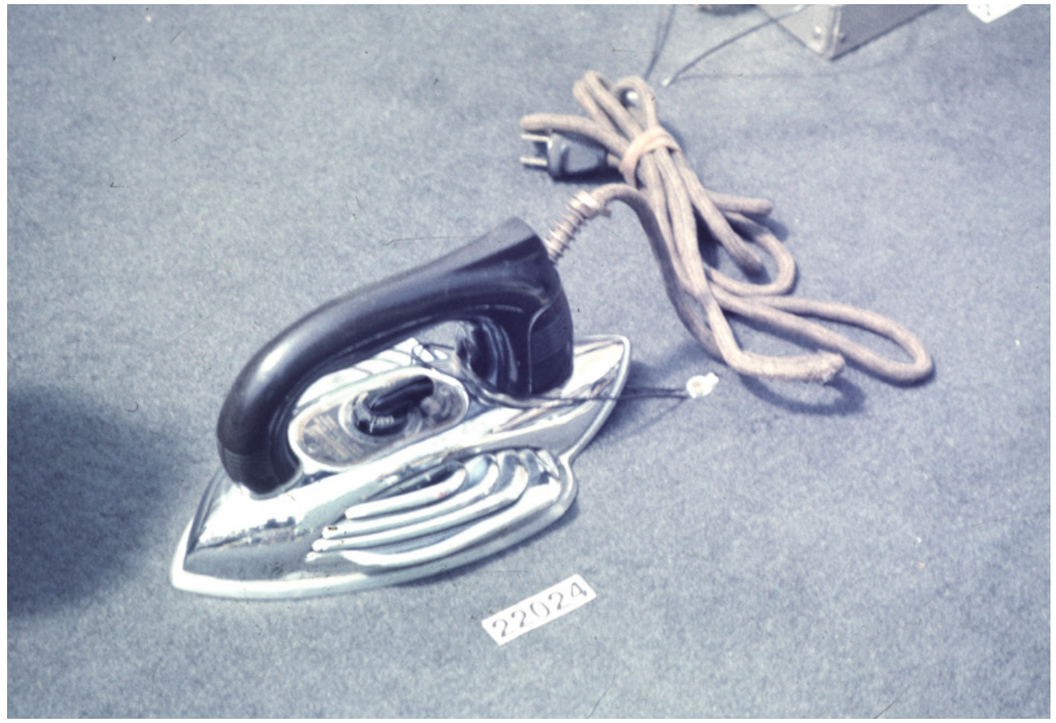
Atelier des "prosumers"



William Morris. Vision de l’habitat optimal pour chacun



Adolf Hitler sur une chaise Bauhaus en tubes courbés



Fer à repasser dans le style du streamlining



Ferdinand Porsche et Adolf Hitler présentant la Volkswagen



Volkswagen dans le style hippie



Logo d’origine de Volkswagen



Jeep



“Nouveau style international” du groupe Memphis



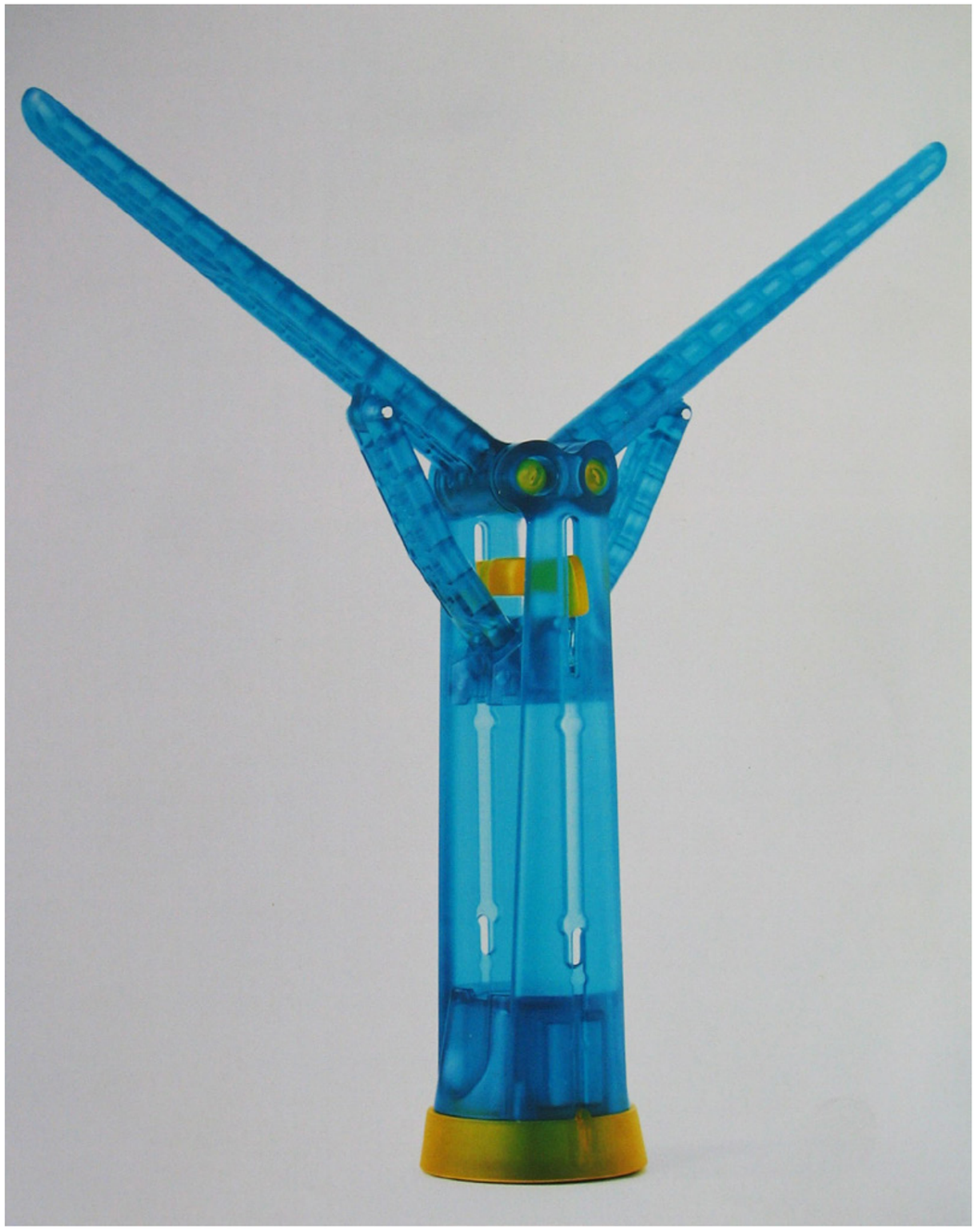
Eric Jourdan, carafe. Fusion d’incompatibles.



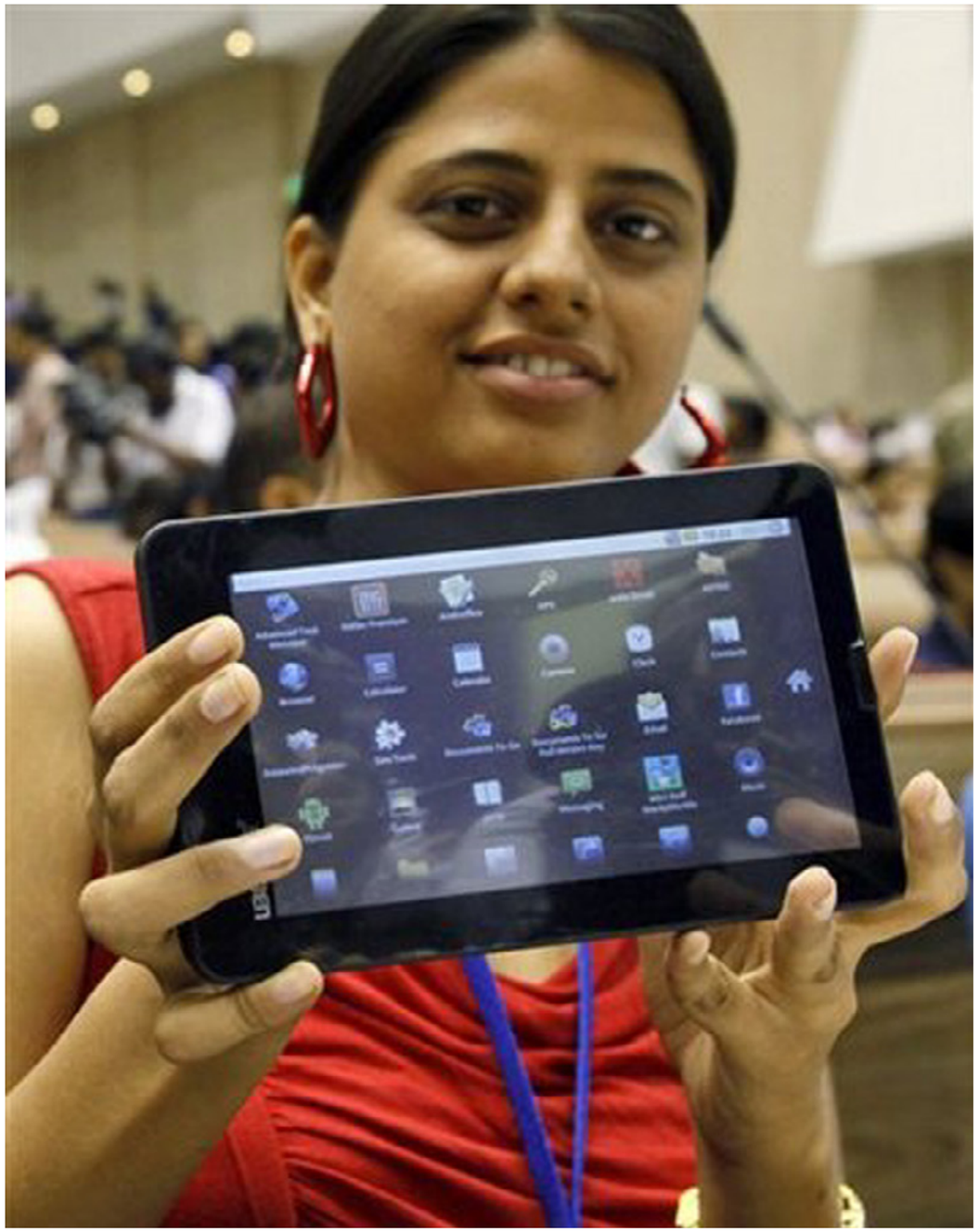
Sports Activity Coupé BMW X6



Trevor Baylis, radio à manivelle Freeplay. Version pour l'Afrique en premier plan, version pour les marchés occidentaux en arrière-plan



Julian Brown, presse à canettes Attila



Tablette pour enfants indiens à 35



Cherif Drahman, meubles à partir de barils de pétrole



Manifeste du modernisme numérique à la Biennale de Vienne en 2015



Espace de travail du prosumer

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Abécédaire Commun

Mario Côté

Essai

> On ne joue pas avec les lettres. Une lettre est une arme à double tranchant : c'est pourquoi elle entre en faisant couler le sang. Un abécédaire entre les mains d'un enfant est plus dangereux pour sa vie que le porte-aiguilles, la boîte d'allumettes ou le paquet de lames de rasoir...
> (José Bergamin, *La Décadence de l'analphabétisme*)

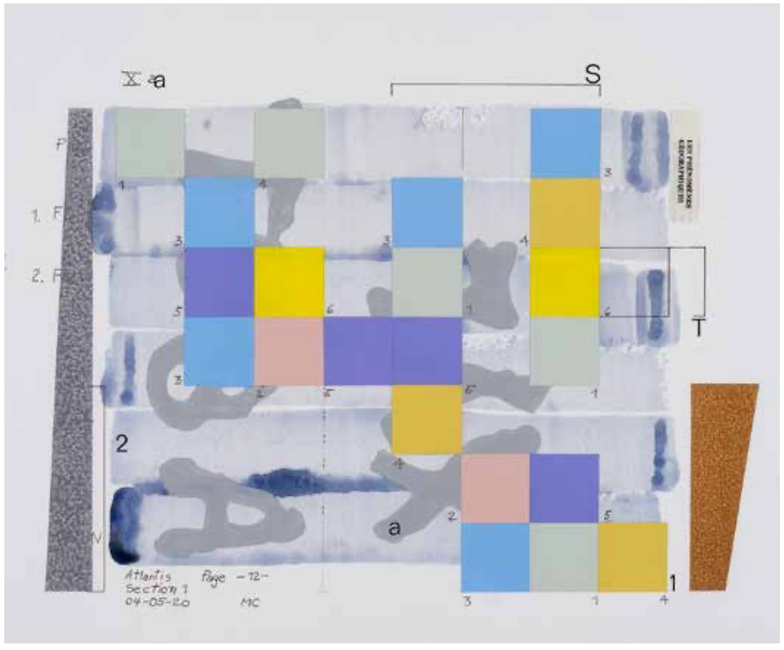
Matérialité
Engagement
Cohabitation
Coexistence
Zones d'apprentissage
Gestes et hors-pistes

A B C D E F... et dansent les signes élémentaires du langage pour que précipitamment les mots rapaillent les lettres. La lettre tranche, le mot bloque et l'imaginaire s'emballe. L'abécédaire est une entreprise impossible, utopique. Dans ce contexte, le parti pris de cet assemblage de mots alphabétiquement désordonnés consiste à adopter l'écriture collective du texte-image. Au lieu de textes qui affichent leur signature individuelle d'auteurs, nous avons privilégié le collage, l'assemblage et le montage. Image et texte forment un tout. L'ordre des mots est un « désordre logique » : **matérialité, engagement, cohabitation/coexistence, zones d'apprentissage, gestes et hors-pistes.** Chacun des mots est d'abord défini par des entrées polysémiques. Puis se succèdent des essais, des collagescitations et des chroniques

Matérialité des engagements

Donner corps à la recherche

visuelles tirés de pratiques artistiques et d'expériences pédagogiques. L'ensemble forme une constellation de notions qui guideront notre événement « école d'été » et qui se tiendra à l'Université du Québec à Montréal au mois de mai 2023. L'événement sera chapeauté par l'assemblage de mots devenus un ambitieux programme : ***Matérialité des engagements / donner corps à la recherche***. Les lettres n'ont qu'à bien se tenir si elles veulent traverser nos « coeurs analphabètes » .



Mario Côté, *Les phénomènes géographiques*, 04.05.2020, acrylique et collage, 35,5 x 43 cm



Droits resérvés

MATÉRIALITÉ

Agentivité / Dé-Faire / Faire / Savoir-Faire /Transformer / Mémoire

Agentivité
Dé-Faire
Faire
Savoir-Faire
Transformer
Mémoire

Caractère de ce qui est matériel; circonstance matérielle qui constitue un acte. La matérialité implique transformation, agentivité et engagement. Créer des matérialités demande parfois la maîtrise d'un savoir-faire qui mène à un savoir-être. Produire de nouvelles matérialités requiert parfois de défaire ce qui a été fait.



Droits resérvés

ENGAGEMENT

Engager / Récolter / Relier / Risquer

Acte par lequel on s'engage à accomplir quelque chose; promesse, convention ou contrat par lesquels on se lie. S'engager dans un apprentissage, s'engager par la matière, par des gestes, par des cohabitations. Le niveau d'implication varie en fonction du désir de s'engager, de la simple observation à la prise de pouvoir. Les engagements du monde. Un tendre engagement du coeur. L'engagement est un événement. Ainsi, l'engagement implique d'assumer une démarche éthique, à endosser une responsabilité.

Engager
Récolter
Relier
Risquer



Droits resérvés

COHABITATION/COEXISTENCE

Commun / Vie Tissée / Écouter / Risquer / Réinventer

Commun
Vie Tissée
Écouter
Risquer
Réinventer

Fait de cohabiter, de vivre ensemble, de coexister. Pour créer une communauté d'apprentissage, il faut apprendre à cohabiter, à s'engager envers l'autre. Pour exister dans un milieu, il faut apprendre à coexister avec la matière, avec le vivant. La cohabitation est nécessaire dans une perspective écologique d'apprentissage.



Droits resérvés

ZONES D'APPRENTISSAGE

Geste / Métier / Silence / Technique / Travail / Ouvrage / Transformer/ Transformation

Portion d'un espace de travail, d'un domaine d'activité, de pensée sur une durée donnée. Les zones d'apprentissage développent les gestes, les actions et les réflexions qui prennent la forme d'ateliers ouverts, de rassemblements de communautés, d'espaces d'explorations et de découvertes. Pour l'artiste-apprenti- pédagogue, l'apprentissage demande cohabitation et engagement avec une « communauté en formation ».

Geste
Métier
Silence
Technique
Travail
Ouvrage
Transformer
Transformation



Droits resérvés

GESTES

Dé-Faire / Répéter / Relier / Recycler / Récolter / Glaner / Partager / Transférer

Mouvement du corps révélant un état d'esprit ou visant à exprimer, à exécuter quelque chose. Les gestes sont souvent spéculatifs, des formes de savoir expérimental agissant sur notre capacité à nous mobiliser, à cohabiter, à coexister.

Dé-Faire
Répéter
Relier
Recycler
Récolter
Glaner
Partager
Transférer



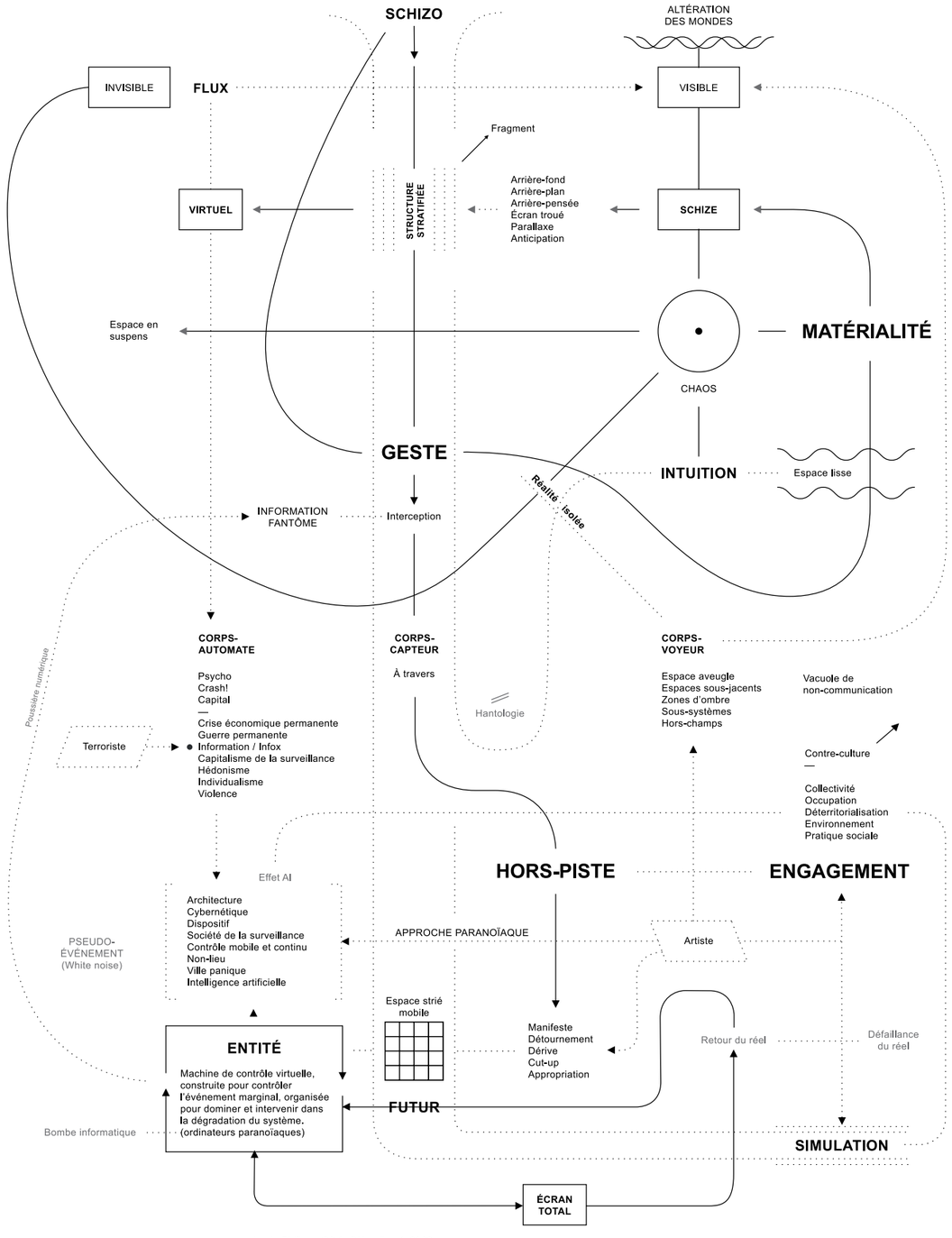
Droits resérvés

HORS-PISTES

Étonnement / Dépassement / Déambulation / Déplacement / Marches / Lisière

Étonnement
Dépassement
Déambulation
Déplacement
Marches
Lisière

Sortir des sentiers battus, perdre ses repères, accepter les découvertes inattendues, changer de perspectives, dépasser les idées préconçues par d'autres que soi, échapper à sa zone de confort, ouvrir ses horizons et se laisser surprendre. Prendre des chemins de traverse, être désorienté. Décoloniser l'espace, ne rien faire/produire pour découvrir ce dont on ne soupçonne pas l'existence, mais qui nous font progresser et apprendre.



Louis-Philippe Côté, *DIA : s/h-s 1*, 2023

Image : Louis-Philippe Côté

Université du Québec à Montréal,
Canada

Matérialité

Pratique de la Malfaçon: Disposition, Attitude et Matérialité

Dominic Papillon

Essai

La malfaçon désigne aussi bien la forme matérielle finale d'un ouvrage que sa mise en oeuvre. Sa présence indique un manque de compétence ou une forme de négligence face aux normes de fabrications prescrites par une tradition donnée. Comment comprendre celle-ci dans le cadre d'une pratique artistique dans la mesure où la notion même du faire-oeuvre en art s'est radicalement transformée depuis le début du 20e siècle?

Selon **John Roberts**, l'invention du ready-made fut l'aboutissement et la conséquence logique d'un phénomène de déqualification du travailleur (*deskilling*) lié à un processus d'industrialisation des sociétés modernes. L'apparition de la classe bourgeoise, la production de masse d'objets et l'émergence d'une société de consommation viennent alors transformer le rapport que les artistes entretiennent avec le monde matériel.

John Roberts



Droits resérvés

Déjà avec les collages de **Pablo Picasso** et **Georges Braque**, un nouveau genre de relation s'installe entre la main et le matériau. L'intégration de morceaux de papier journal et de tapisserie dans leurs tableaux marque le début de la pratique de l'**assemblage** (Seitz, 1968) d'où émergera une multitude d'enjeux complexes liés à la séparation de l'acte de concevoir et l'acte d'exécuter. Basés davantage sur des opérations cognitives, les liens de plus en plus ténus entre l'artiste et ses matériaux se résumeront parfois à sélectionner, placer et ordonner (Roberts, 2007). Ces nouvelles façons de faire mettent alors en cause le lien nécessaire qui existerait entre la maîtrise technique et une légitimité artistique tout en ouvrant la voie vers un processus de **dématérialisation** de l'oeuvre d'art. Pour l'artiste engagé dans la fabrication de son oeuvre, libéré du cadre traditionnel et disciplinaire, la malfaçon cesse alors d'être exclusivement la marque d'une incompétence ou d'une incapacité pour prendre la forme d'une attitude dont les prolongements matériels et immatériels assimilent la technique et le matériau à des stratagèmes heuristiques. Mais, comme nous le rappelle Richard Sennett, ce qui nous pousse à **manipuler** un matériau, c'est d'abord la curiosité que nous éprouvons pour celui-ci et le sentiment que nous pouvons le **transformer**.

Pablo Picasso
Georges Braque
Assemblage
Dématérialisation
Manipuler
Transformer



Droits resérvés

L'erreur et le **tâtonnement** seraient les conditions fondamentales de tout apprentissage sur lesquels s'étayeraient l'innovation et le savoir-faire. Sans cette disposition, cette liaison, aucun travail de qualité ne verrait le jour. (Sennett, 2010) Ainsi, par une espèce de retournement, les artistes modernes et contemporains redécouvrent leur lien au matériau tout en interrogeant la nature de leurs gestes. Dans la mesure où la conception et la fabrication de l'oeuvre d'art sont devenues des aspects du travail de plus en plus autonome l'un de l'autre, ouvrant de ce fait un espace grandissant entre le corps de l'artiste et le projet à l'ouvrage ; comment aujourd'hui celui-ci doitil négocier cet écart possible?

L'erreur
Tâtonnement



Extrait du séminaire *PRATIQUE DE LA MALFAÇON : DISPOSITION, ATTITUDE ET MATÉRIALITÉ* Dominic Papillon, professeur.

Université du Québec à Montréal,
Canada

Matérialité

Collage-citation

[...] cet outil n'est pas seulement un bloc de **métal** *homogène façonné selon une certaine forme ; il a été* **forgé**, *c'est-à-dire que les chaînes moléculaires du métal ont une certaine orientation qui varie avec les endroits, comme un bois dont les fibres seraient disposées pour offrir la plus grande* **solidité** *et la plus grande* **élasticité**, *tout particulièrement dans les parties intermédiaires entre le fil du tranchant et la partie plate et épaisse qui va de l'oeillet au tranchant; cette région proche du tranchant se déforme élastiquement au cours du travail, car elle opère comme un coin et un levier sur le copeau de bois en train de se lever. Enfin, l'extrême tranchant est aciéré plus fortement que toutes les autres parties ; il doit l'être fortement, mais d'une manière bien délimitée, sinon une trop grande épaisseur de métal aciéré rendrait l'outil cassant, et le fil se briserait par éclats. Tout se passe comme si l'outil dans sa totalité était fait d'une pluralité de* **zones fonctionnellement différentes**, *soudées les unes aux autres. L'outil n'est pas fait seulement de forme et de matière ; il est fait d'éléments techniques élaborés selon un certain* **schème de fonctionnement** *et assemblés en structure stable par l'opération de fabrication.*

Métal
Forgé
Solidité
Élasticité
Zones fonctionnellement différentes
Schème de fonctionnement

Technicité

Pour faire une bonne herminette, il faut l'ensemble technique de la fonderie, de la forge, de la trempe. La **technicité** *de l'objet est donc plus qu'une qualité d'usage.*

Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, éd. Aubier, 1989, p. 72. Noté MEOT.



Droits resérvés



Droits resérvés

Université du Québec à Montréal,
Canada

Matérialité
Faire une Diférence : La Pratique de la Peinture

Christine Major

Essai

Peinture

Écologie mentale

Jouer

La pratique de la **peinture** est une forme d'expression humaine qui témoigne de notre capacité à donner forme et couleur à notre monde intérieur. Mais elle est également le reflet des structures sociales et culturelles qui conditionnent nos perceptions et nos sensibilités. Dans cette perspective, l'art pictural peut être vu comme une arène de lutte pour la reconnaissance de l'altérité, de la pluralité et de la différence.

Elle ne se limite pas à la représentation mimétique du réel, mais favorise une **écologie mentale**, une médiation entre l'intériorité et l'extériorité. Elle est également un lieu de tensions et de contradictions, où les conventions esthétiques et les normes sociales s'entrechoquent. Dans cette perspective, les artistes ont un rôle crucial à **jouer** dans la remise en question des représentations dominantes, ainsi que dans la promotion de nouvelles perspectives et de nouveaux imaginaires.

« Comment échapper à la connaissance qui sépare et créer des formes de connaissance qui relient? » (Mengual, 2021)

Pratique politique
Déconstruction

L'art peut ainsi être vu comme une **pratique politique**, qui met en lumière les enjeux de pouvoir et de domination qui traversent notre société. Dans cette perspective, les artistes ont un rôle important à jouer dans la **déconstruction** des discours hégémoniques et dans la promotion de la diversité culturelle et artistique.



École d'été 2023. UQAM. Réalisation du panorama lors de l'atelier de peinture (détail). Crédit photo : A. Calderon.



École d'été 2023. UQAM. Réalisation du panorama lors de l'atelier de peinture. Crédit photo : A. Calderon.



École d'été 2023. UQAM. Réalisation du panorama lors de l'atelier de peinture. Crédit photo : A. Calderon.

Transformation
Matière
Sensibilités marginalisées

La **transformation** de la **matière** par l'activité artistique est une expression de la subjectivité humaine, mais aussi une source d'agentivité car elle permet de donner corps et voix à des perspectives et des **sensibilités marginalisées**. En remettant en question les normes et les conventions de l'art, les artistes peuvent contribuer à la création d'un monde plus inclusif, plus diversifié et plus respectueux de la singularité de chacun.

« Notre lutte commence donc par une réappropriation de notre corps, une réévaluation et une redécouverte de ses capacités de résistance, une célébration de ses pouvoirs, individuels et collectifs ». (Federici, 2020)

Éducation

Les prescriptions corporelles sont souvent imposées par les normes sociales et les institutions. Pour échapper à ces prescriptions, Federici suggère de remettre en question les systèmes de pouvoir et de domination qui les soutiennent, de cultiver une conscience critique de ces normes et de chercher des formes de résistance individuelle et collective. Cela peut inclure l'autonomisation des individus à travers l'**éducation**, l'organisation communautaire et politique, ainsi que la remise en question des représentations médiatiques et culturelles prédominantes. Elle encourage à reconnaître la diversité et la dignité de chaque corps, et à oeuvrer pour des sociétés plus inclusives et égalitaires.

Zhong Mengual, E. Apprendre à voir : le point de vue du vivant. Actes Sud. 2021.
Federici, S. Par-delà les frontières du corps. Les Éditions du remueménage. 2020.

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Matérialité
La Matérialité
L'imprimé

Andrée-Anne Dupuis Bourret

Essai

Matérialité
Art contemporain

Depuis deux décennies, la **matérialité** est devenue un enjeu important dans les pratiques contemporaines, tant du point de vue pratique que théorique. Ce changement de paradigme en théorie sociale et culturelle est souligné par nombre d'auteurs, particulièrement en **art contemporain**. Le développement des pratiques imprimées suit cette tendance.

Imprimé
Arts d'impression

Selon Pelzer-Montada (2012), il est normal d'assister à l'expansion tridimensionnelle de l'**imprimé** à travers la sculpture et l'installation. L'intérêt manifesté actuellement pour la matérialité devient une occasion pour les artistes-imprimeurs de repenser la relation entre la matérialité et l'immatérialité du processus d'impression. Ceux-ci sont déjà familiarisés avec cette réflexion, car les **arts d'impression** se développent principalement autour des sensations physiques

Image

issues du processus de réalisation. C'est leur travail avec la matière qui nous informe sur la façon dont ils conçoivent une **image** ou un projet imprimé.

Processus
Papier

Selon Pelzer-Montada, l'impression est à la fois « un art de la surface » et « un art de la séduction matérielle qui déborde de la deuxième dimension » (2008, p. 75). La surface est l'endroit où se transforme la matière par le **processus** d'impression. C'est à travers ce dialogue qu'apparaît l'information imprimée. Le support, habituellement le **papier**, accumule les marques et les couches d'encre. Il garde en mémoire le contact de la matrice par une trace en creux, en relief ou à plat.

Rapport tactile de la surface
Matrice
Processus

Ce qui caractérise la matérialité de l'imprimé, c'est le **rapport tactile de la surface**, qui peut être perçue avec les doigts ou les yeux (Humphries, 2013, p.243). La matérialité de l'imprimé suppose une médiation entre la trace physique et l'absence de la **matrice**. De plus, la nature sérielle du procédé permet à l'artiste d'enregistrer les changements et les développements à travers les états d'impression. La conceptualisation de l'oeuvre s'effectue à travers ce processus sériel et influence la réalisation. Bien que le travail lié à l'impression soit immédiat et viscéral, le **processus**, lui, est plutôt temporel et cérébral. C'est dans ce dialogue qu'apparaît la matérialité de l'imprimé.

En concordance avec ce qui se passe dans l'atelier, les quelques discours récents en arts d'impression se sont engagés dans la sémiotique du faire et dans l'iconographie matérielle. Ils explorent comment les systèmes de signification entrent en relation avec la production. Ainsi, la matérialité de l'imprimé se présente comme un ensemble de relations entre le corps, les objets, les outils, les réactions chimiques et mécaniques. La surface imprimée apparaît à travers ce réseau d'interactions. « La matérialité et la signification de l'oeuvre se développent ensemble », cependant « l'un ne détermine pas ou ne représente pas l'autre » (p.243). La matérialité implique le changement par des actions, des processus et des idées. Elle devient signifiante parce que ces changements « produisent » et « sont produits » par une recherche de sens (p.243). Ainsi, la matérialité de l'imprimé raconte l'histoire du passage du temps et de la transformation de la matière. La surface représente la mémoire « de ce quelque chose qui était là », « de ce quelque chose qui a touché et laissé une marque » (p.243). L'expérience esthétique apparaît dans la reconstitution du récit tactile et temporel de la surface.



Droits resérvés

Artistes
Série d'étapes

Les **artistes** qui travaillent avec l'imprimé ont en commun cette manière de penser l'oeuvre. La création se produit à travers une **série d'étapes** : la conception du projet, la production des matrices, la réalisation des tests d'impression et du tirage, le séchage, la sélection des épreuves, etc. L'idée se transforme d'un geste à l'autre, d'une matérialité à l'autre. Toutes les actions doivent se dérouler dans un certain ordre. Il y a un rythme, une cadence à respecter. Le travail demande à la fois discipline, rigueur et lâcher-prise.

L'idée et sa matérialisation seront inévitablement différentes et il est impossible de prévoir l'issue de cette transformation.

Processus

Le **processus** de création en arts d'impression laisse des traces conceptuelles. Les artistes pensent en fonction des principes imposés par le procédé : par couche, par accumulation, par répétition, par multiplication, etc. Dans l'installation imprimée, cette réflexion est d'abord transposée à l'expérience physique du processus de production, par la répétition de gestes, la manipulation d'outils, la production sérielle, la multiplication des impressions. Quelques artistes ont d'ailleurs souligné l'aspect compulsif de leur production, leur volonté de « faire beaucoup avec peu », de travailler longtemps, de ressentir le travail dans leur corps. Cette idée se transmet également lors de la

réception de l'oeuvre. L'expérience esthétique est souvent qualifiée de « généreuse ». L'accumulation d'éléments, organisée ou non, est assez récurrente dans les pratiques et provoque des sensations de prolifération et d'envahissement. De plus, la présence matérielle de l'installation est souvent amplifiée par les effets de l'imprimé. Le spectateur peut ainsi ressentir physiquement le travail de l'artiste et se laisse toucher par l'ampleur matérielle de l'oeuvre.



Droits resérvés

Source :
Andrée-Anne Dupuis Bourret, De la surface imprimée à l'espace de l'installation : une approche exploratoire de la prolifération modulaire, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2020.

Références :
Clare Humphries, Relational surfaces: the tissue of materiality, dans L. Morgan (dir.), Intersections and counterpoints: proceedings of the Impact 7 international multi-disciplinary printmaking conference, p.243-249, Monash Clayton, University Publishing, 2013.

Ruth Pelzer-Montada, Perspectives on Contemporary Printmaking : critical Writing Since 1986, Manchester, Manchester University Press, 2018

Ruth Pelzer-Montada, Sensing Print: Reflections on the Materiality of the Contemporary Art Print, IMPACT 6 Multidisciplinary Printmaking Conference Proceedings, Impact Press, Bristol, 2012, pp. 53-59. Consulté à l'adresse https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/15486195/Sensing_Print_R_PelzerMontada.pdf

Ruth Pelzer-Montada, The attraction of print: notes on the surface of the (art) Print, Art Journal, 2008, vol. 67, no 2, p. 74-91.

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Matérialité

Collage-citation

Pensée
Images
Objet du regard

La nuit lui parut bientôt plus sombre, plus terrible que n'importe quelle autre nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la ***pensée*** *qui ne se pensait plus, de la pensée prise ironiquement comme objet par autre chose que la pensée. C'était la nuit même. Des* ***images*** *qui faisaient son obscurité l'inondaient, et le corps transformé en un esprit démoniaque cherchait à se les représenter. Il ne voyait rien et, loin d'être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. Son oeil, inutile pour voir prenait des proportions extraordinaires, se développait d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour se créer un iris. Par ce vide c'était donc le regard et l'****objet du regard*** *qui se mélaient.*

Maurice Blanchot, Thomas L'Obscur, Gallimard, 1950, p. 33.

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Engagement

Participant en tant qu'ami ?

Roméo Gongora

Essai

Espaces
Normes sociales

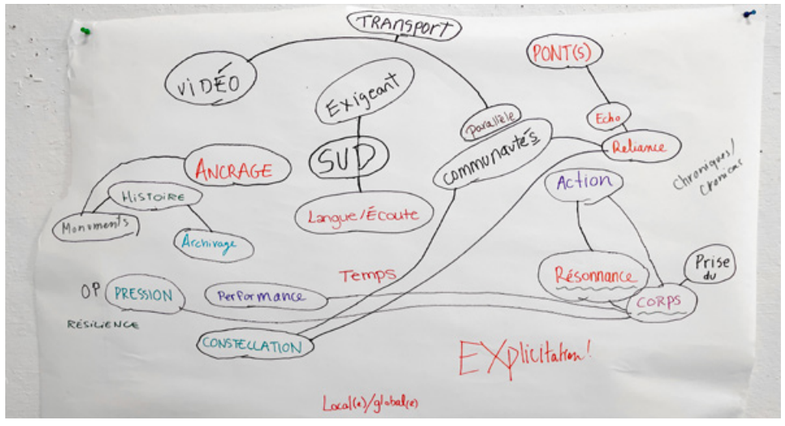
J'ai un projet, un événement, une performance, une exposition, et je demande à quelqu'un d'y participer ; cette personne devient alors un public, un spectateur, et un participant. Est-ce que j'invite un participant à ma fête, à mon mariage, ou pour un dîner chez moi ? J'inviterais un collègue, une sœur, et un ami... Pourraient-ils jamais être des participants ? Même s'ils assistaient à ma fête, je ne voudrais pas les qualifier de participants. Peut-être que la relation personnelle rend inimaginable qu'une « partie » de mon frère ou de mon ami soit impliquée dans ma fête, c'est-à-dire que je divise l'ami (sujet) en le transformant en un « objet de recherche ». Il est plus facile de faire ce genre de choses avec des étrangers. Ou peut-être que tout cela dépend simplement de l'endroit où l'événement se déroule – si c'est chez moi, un espace intime, en contraste avec la rue, un espace public. Ces **espaces** – privés ou publics – obéissent à des ensembles de règles et de **normes sociales** différentes, telles que, par exemple, l'attente de soins et de générosité (maison) versus la logique ou la norme

Participation
Exploiteur
Colonial

de l'économie et de la formalité (rue) (DaMatta 1983a). Comme l'écrit l'anthropologue brésilien Roberto DaMatta (DaMatta 1983a, 164), « vivre dans une société divisée en sphères, qui se complètent mais sont en concurrence ouverte, conduit à une vision fragmentée de soi-même et du monde ». De ce point de vue, il semble plus facile de fragmenter mon ami en un participant. Il est utile de savoir que l'étymologie latine de participant est composée de participare + capere, part + prendre, participer à quelque chose mais aussi prendre une part « de » quelque chose. Comme l'a souligné mon éditeur anglais, Nadine, en anglais, on peut aussi dire to partake, ce qui signifie participer à quelque chose. Cela peut être interprété comme séparer quelque chose et le prendre, soulignant le côté transactionnel de la **participation** – ou est-ce le côté **exploiteur** et **colonial** de celle-ci ?

Participant

Participant est un concept délicat dans le monde de l'art dit contemporain. À première vue, il peut sembler être un terme inclusif : dans les projets d'art participatif (AP), le terme « participants » fait généralement référence à une communauté harmonieuse de personnes qui se réunissent sur un terrain apparemment commun pour un but artistique partagé. Mais, dans notre économie de services, qui est axée sur la fourniture de services et de produits adaptables et optimisés aux consommateurs, notre cadre professionnel en tant qu'artistes inclut de plus en plus le titre/rôle de « prestataire de services culturels et artistiques plutôt que producteur d'objets esthétiques » (Kwon 2002, 4). Ce contexte crée le risque d'exclure, de fragmenter, d'objectiver et d'instrumentaliser le sujet, c'est-à-dire la personne réelle qui existe derrière l'étiquette de participant. Comme discuté dans la section 01, cet environnement conduit à une participation néolibérale.



Documentation, carte mentale réalisée par les personnes étudiantes du cours *La décolonialité en tant que pratique artistique* (AVM460D) de l'EAVM, 2022

Bromley by Bow Centre
Poplar Union
Community in the Making

Les chercheurs communautaires, cependant, ont commencé à reconnaître le risque du terme dans le contexte des espaces communautaires tels que le **Bromley by Bow Centre** et le **Poplar Union** au Royaume-Uni, où le terme auparavant omniprésent de participant est maintenant rapidement remplacé par des mots tels que bénévole, membre, ou même client, chacun utilisé en fonction du contexte. Comme l'a déclaré la chercheuse communautaire Maisha Chowdhury (Chowdhury et al. 2019, 7), qui a participé au projet ***Community in the Making***, de telles alternatives sont un moyen de maintenir une distance avec la recherche institutionnalisée « déconnectée » ou des projets que les habitants locaux connaissent trop bien (ce dont j'ai été rappelé à plusieurs reprises lors de mon projet au Bromley by Bow Centre, comme lors de ma première conversation avec Becky, qui voulait échapper aux canons normatifs de la recherche). Certains de ces termes alternatifs tentent également de favoriser un sentiment de communauté parmi les différents partenaires impliqués et de créer un espace sûr où ils peuvent se rapprocher les uns des autres. Ces changements peuvent également être compris comme une incitation non financière efficace pour que les gens participent à de telles initiatives.

Démocratie participative

Une analyse de la participation peut être retracée jusqu'aux théoriciens de la **démocratie participative** (Jean-Jacques Rousseau, John Stuart Mill, et George Douglas Howard Cole) qui soulignent la nécessité de la participation civique au processus politique (Pateman 2000). Dans le domaine de l'art, cependant, une exploration de la participation existe presque exclusivement en relation avec le développement de l'AP au cours des dernières décennies (Bishop 2006a), qui a développé des formes et des objectifs variés, y compris l'art social, dialogique, relationnel et communautaire (Finkelpearl 2013). Récemment, les artistes et les théoriciens participatifs se sont engagés à repenser les espaces sociaux et publics. Ainsi, l'AP est devenue de plus en plus centrale dans la pratique artistique contemporaine au Royaume-Uni et ailleurs dans le monde occidental. Cela a conduit à un examen critique du potentiel de l'AP (Bishop 2012; Burton, Jackson et Willsdon 2016; Finkelpearl 2013; Jackson 2011; Kester 2011). Étonnamment cependant, peu de littérature critique a abordé la politique et les affects du participant dans le cadre de projets artistiques basés sur le processus employant une approche décoloniale, ou l'évolution et l'érosion du terme dans le domaine de l'art contemporain. Quelques exceptions notables incluent l'architecte Markus Miessen (2011) qui plaide pour une participation conflictuelle et l'historienne de

l'art Holly Arden (2014) qui examine la relation entre l'art et le public. Et plus récemment, des avenues passionnantes se sont ouvertes, telles qu'un livre sur la décolonisation de la recherche participative à travers des méthodes basées sur l'art (Seppälä, Sarantou, et Miettinen 2021a), et The Participator in Contemporary Art (Kaitavuori 2020) qui examine les différentes formes et caractéristiques du participant dans l'AP. Cependant, ces références ne visent pas une perspective décoloniale sur la politique de la participation et de l'art (participatif). Au-delà de ces travaux, il n'y a pas eu de recherche critique significative concernant la relation coloniale entre l'artiste et le participant. Que reste-t-il alors du participant et comment serait-il possible de redéfinir le mot et d'en révéler les complexités ?

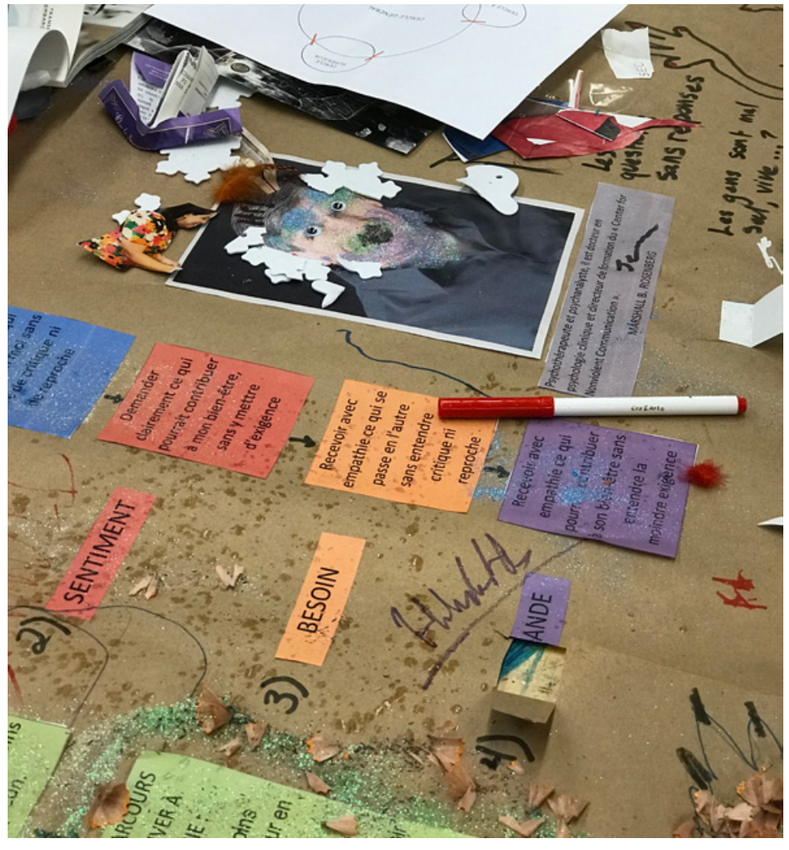
Dans le domaine de la recherche ethnographique, des enquêtes approfondies ont été menées sur les subjectivités de la réalisation de travaux de terrain avec des participants dans des **espaces communautaires** (Behar 1996; Geertz 1994; Hastrup 1992; Rooke 2010; Tedlock 1991; Tillmann-Healy 2003; Van der Geest 2015). Par conséquent, les travailleurs communautaires sont maintenant conscients des implications du mot « participant » et de la manière dont leurs utilisateurs s'y rapportent. Nous ne pouvons pas en dire autant du monde de l'art, où un tel changement de terminologie n'a pas encore été réalisé, examiné ou débattu en profondeur. Un parallèle peut être établi avec le discours artistique et la « nature hautement ambiguë du public » où « il semble qu'il soit négligé que la relation entre l'art et le public en tant que telle n'ait pas été considérée avec une profondeur critique considérable » (Arden 2015, 104). Comme l'affirme la chercheuse Yaiza Hernández Velázquez, il y a un « nouvel appel institutionnel à transformer les musées (au moins en partie) en **centres communautaires** » (Hernández Velázquez 2018, 129).

Espaces communauteires

Centres communautaires

Dans ce contexte, les projets d'AP reçoivent une reconnaissance institutionnelle croissante en Occident (Musée des beaux-arts de Montréal 2018; Tate 2016), ce qui conduit à un nombre croissant d'appels ouverts aux participants. Si nous pensons à cette augmentation des projets d'AP, il devient évident qu'il est crucial de déconstruire des termes comme participant, participation et art participatif. C'est particulièrement le cas parce que ces projets intéressent également les chercheurs en sciences sociales quantitatives et qualitatives, les décideurs politiques et les travailleurs culturels, tous chargés de capturer systématiquement l'impact positif de l'AP sur l'amélioration de la santé et des relations sociales (Rooke, Slater, et Cuch 2012). En effet, les artistes et les participants doivent jouer un rôle actif dans la

structuration du discours plus large sur la participation, que ce soit au niveau de la théorie ou de la pratique, non seulement pour apporter des perspectives différentes, mais aussi pour déplacer ou décoloniser ses termes. Les artistes doivent s'engager à donner la parole aux personnes directement impliquées. Dans un tel discours, nous aurions d'un côté, la voix de quelqu'un – l'artiste – qui « manipule » les paramètres de la situation ; et de l'autre côté, le participant qui rend cette situation possible. Le résultat serait une rencontre puissante, créée dans un domaine des sens enraciné à la fois dans le corps et dans les histoires locales (Mignolo 2011). Cela doit être narré (davantage) et partagé (davantage) dans le discours public sur la participation.



Documentation, atelier de collage réalisé par les personnes étudiantes du cours *Pratique réflexive de la création* (AVM2000) de l'EAVM, 2018

Romeo Gongora, *Awaken Dreams. Decolonising Participatory Art through Communal Friendship*, Thèse de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2022. https://research.gold.ac.uk/id/eprint/ HYPERLINK "https://research.gold.ac.uk/id/eprint/32056/"32056 HYPERLINK "https://research.gold.ac.uk/id/eprint/32056/"/ / (traduction libre)

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Engagement
Engager, Récolter / Relier / Têtes / Mortes / Risquer

Christine Major

Essai

Dans une ère où l'économie de l'attention sollicite constamment nos sens, le besoin de ralentir l'**expérience** émerge comme un contrepoids essentiel. Briser le rythme effréné de la société contemporaine devient impératif pour préserver notre **bien-être** mental et émotionnel. Contempler, savourer et apprécier chaque instant deviennent des actes révolutionnaires dans cette quête de ralentissement. Risquer de prendre une pause pour mieux s'engager dans le processus de la création. Grappiller les images et les objets à portée de main. Refuser la production pour mieux faire le néant comme dans **FAINÉANT.E.**

Expérience
Bien-être
FAINÉANT.E



École d'été 2023. UQAM. Réalisation du panorama lors de l'atelier de peinture. Crédit photo : A. Calderon.

Résistance

Lenteur

Temps
Attention
Espace

Dans cette économie de l'attention, surchargée d'informations, ralentir devient une **résistance** consciente. Échapper à la tyrannie de la rapidité, c'est reconquérir le contrôle sur notre temps et redonner de la valeur à chaque expérience. Faire preuve de discernement quant à ce sur quoi nous concentrons notre attention devient un moyen de rétablir l'équilibre dans un monde où la distraction est omniprésente.

Grâce à la **lenteur**, l'expérience gagne en profondeur. Hâter le pas équivaut souvent à sacrifier la qualité au profit de la quantité. Investir du temps dans chaque interaction, chaque moment, permet de tisser des liens plus riches et de trouver une satisfaction plus profonde. Juxtaposer le rapide et le lent crée un contraste qui rend chaque expérience plus significative.

Naviguer dans cette économie exige une approche délibérée du **temps** et de l'**attention**. Ouvrir l'**espace** nécessaire pour ralentir n'est pas simplement une pause, mais une stratégie de survie dans un monde saturé d'informations. Privilégier la qualité sur la quantité devient un acte de résistance, une déclaration affirmant que notre attention est une ressource précieuse qui mérite d'être utilisée de manière éclairée.



École d'été 2023. UQAM. Réalisation du panorama lors de l'atelier de peinture (détail de l'herbier). Crédit photo : A. Calderon.

Université du Québec à Montréal,
Canada

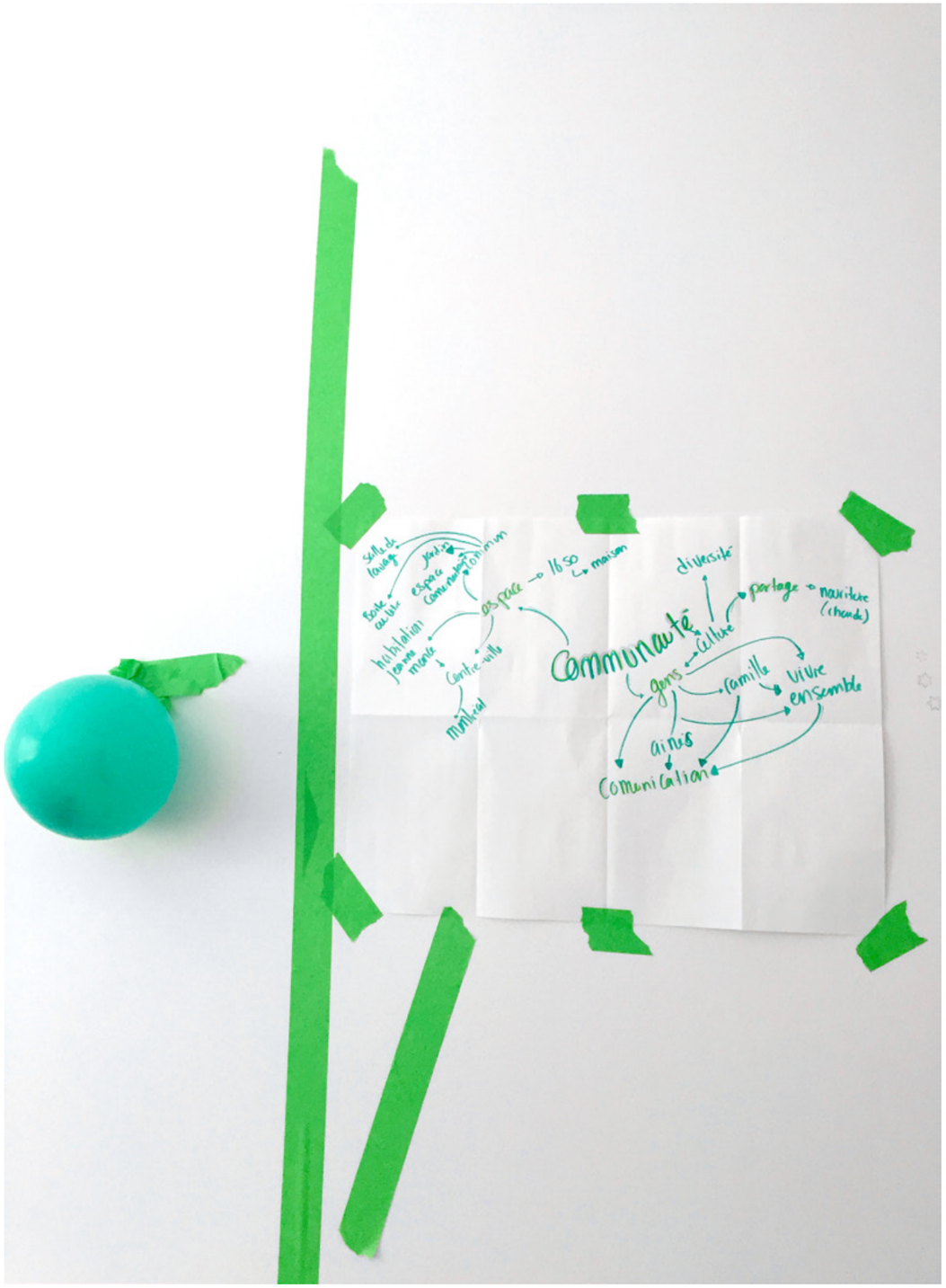
Engagement

Adriana de Oliveira

Collage-citation

Praxis
Pratique de la liberté
Paulo Freire
Imaginer d'autres possibles
Conscientisation
Humilité
Célestin freinet
Se dire
Dialogique
Décoloniser les savoirs
Boaventura de Sousa
Santos Bell Hooks
Attention
Acte créateur

Amour
Autodétermination
Engagement mutuel
Émancipation
Espérance
Esprit critique
Éthique
Esthétique
Henry Giroux
Transgression
Pouvoir d'agir
Moacyr Gadotti
L'être dans le monde
L'êxperience comme source de savoir



Documentation, carte heuristique d'une personne étudiante du cours Problématique de la sculpture: les espaces publics AVM3203, 2020.



Projet de recherche « La contribution de l'art au rétablissement et à l'inclusion sociale de personnes marginalisées ». Ateliers de création à la Mission Old Brewery, 2017. Photo: Mona Trudel

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Cohabitation/ Coexistence

Lettre de Yaxabá

Tania Laura Casaubon

Essai

Chères Adriana et Andrée-Anne,

Je vous écris de ma petite et modeste chambre à Yaxabá, fatiguée et émerveillée d'un matin de découverte et de récolte sur le terrain de Don Valentino Pech. J'ai rencontré sa femme Abela il y a quelques jours, ayant entendu dire qu'elle vendait des zapotes. Je me suis donc rendue chez elle pour y trouver non seulement les zapotes que je cherchais, mais aussi des *platanos manzanos*, limes, oranges, du *chile habanero*, du *chile payaso*, un jardin plein de petites merveilles, mais surtout, des gens merveilleux, d'une grande générosité, d'une impressionnante simplicité et joie de vivre, pleins d'histoires et de précieux savoirs sur la terre. J'observe et j'absorbe la passion avec laquelle Don Valentin me parle de sa *milpa*; la tristesse dans ses yeux

quand il raconte qu'aucun de ses enfants ne peut continuer de s'occuper de leur terrain, qu'il n'y arrive plus seul, qu'il va peut-être être obligé de vendre à des développeurs étrangers; la douceur avec laquelle Abela me montre ses broderies; la lourdeur avec laquelle la noix de coco tombe au sol, avant que l'on puisse déguster son eau fraîche; la tranquillité des hamacs qui se bercent à l'heure de la sieste alors que le soleil tape de son plus fort. J'observe et j'absorbe.

Tentant de m'en tenir à cette espèce de **magie** que je ne peux m'empêcher de voir partout, puis à cette simplicité que j'admire tant, qui me fait tant de bien, et par-dessus tout, qui semble faire beaucoup de sens, de façon incarnée, de façon tangible et expérientielle, je continue de me demander : comment je sais ce que je sais? Comment est-ce que mon savoir se génère et se manifeste dans le monde? Comment est-ce que mon savoir et ma connaissance viennent non seulement informer mais modeler et dicter ma conception du monde? Comment est-ce qu'à son tour, cette conception du monde, qui n'est pas neutre, qui n'est pas objective ni universelle, dicte mon « **identité** » et toutes mes sous-identités qui viennent et qui vont, qui se tissent et s'effilochent au fur et à mesure que j'absorbe de nouveaux lieux et de nouvelles expériences? Je réfléchis beaucoup à l'épistémologie dans le cadre de ma recherche et au tra- vers de mon quotidien, ou plutôt à l'ontoépistémologie, puisque je crois de plus en plus que le savoir et l'être ne peuvent simplement pas se dissocier, puis simplement parce que je crois que tout ce que je sais, je l'ai vécu. De la même façon que je veux rapprocher **savoir** et **être**, je veux lier aussi théorie et pratique, corps et esprit, masculin et féminin, bien et mal, dedans et dehors, les tenir de force à proximité puis tisser des milliers de liens entre eux. Créer un pont pour **dissoudre les frontières**, ou bien pour que tout devienne frontière? Je veux assister à ce rapprochement, je veux y goûter, le sentir sur et au travers de mon corps, de la même façon que j'ai senti que l'eau du cocotier se faisait tranquillement partie intégrante de « moi ». Je veux jouer avec tous ces binaires, en faire un grand mur frontière, explosé de sens et de non-sens, chaotique, sans ordre prédéfini. Je veux créer, à coups de rires, de larmes et d'aiguilles un grand corps frontière qui puisse chanter la complexité, la violence, la beauté et l'absurdité de notre monde.

Magie
Identité
Savoir
Être
Dissoudre les frontières

Tania Laura Casaubon, 2022

Réflexion synthèse dans le cadre de Travaux dirigés I (fragment) Maîtrise en arts visuels et médiatiques

Université du Québec à Montréal,
Canada

Cohabitation/ Coexistence

Commun / Coexistir / Vie Tissée / Écouter / Risquer / Réinventer

Christine Major

Essai

Processus créatif
Expérience pratique
Conscience écologique féministe
Compréhension holistique

L'exploration sur le terrain et l'observation du monde vivant favorise le temps long et l'émergence d'un **processus créatif** intégré à la vie quotidienne et à l'**expérience pratique**. Allier nos actions avec la **conscience écologique féministe** révèle l'interrelation constante entre chaque être et élément de la nature. Bousculer les frontières artificielles, l'interrelation transcende les divisions, offrant une **compréhension holistique** du monde.

L'anthropologue Anna Tsing explore les façons dont les humains et les non-humains sont impliqués dans la production et la

conservation de la nature. Ces lieux où les espèces non indigènes se mélangent avec les espèces indigènes, où les paysages sont fragmentés et altérés par des activités humaines, et où les relations entre les humains et les non-humains sont souvent complexes et incertaines. Ces nouveaux mondes sauvages émergent de la globalisation et de l'expansion des activités humaines, telles que l'agriculture industrielle, le commerce international, le tourisme et l'urbanisation.

Elle propose une approche « cosmopolitique de la conservation » qui prend en compte les interactions complexes et dynamiques entre les humains et les non-humains dans ces nouveaux mondes sauvages. Cette approche encourage à explorer les stratégies de conservation qui sont flexibles et adaptatives, plutôt que de s'appuyer sur des idées fixes de ce que devrait être la nature ou la biodiversité. Elle invite également à considérer la coexistence entre les espèces indigènes et non indigènes, plutôt que de chercher à éliminer les espèces non indigènes.



École d'été 2023. UQAM. Visites sur le terrain de la friche industrielle de l'ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Crédit photo : A. Calderon.



École d’été 2023. UQAM. Visites sur le terrain de la friche industrielle de l’ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Crédit photo : A. Calderon.

Coexister

Tsing représentent une réalité complexe et dynamique, où les frontières entre la nature et la culture, ainsi que les catégories traditionnelles de la conservation, sont remises en question. Sa vision de la conservation cosmopolitique invite à une réflexion plus large sur la manière dont nous pouvons **coexister** avec lanature dans un monde globalisé et interconnecté.

Conscientiser à la richesse de ces liens, c’est reconnaître que chaque choix individuel résonne à travers une toile d’interrelations complexes. Dévoiler les intrications profondes entre les écosystèmes et les sociétés, c’est l’essence même de l’écologie féministe axée sur l’interrelation.

« Nous sommes contaminés par nos rencontres : elles changent ce que nous sommes pendant que nous ouvrons la voie à d’autres. Comme la contamination modifie les projets de mondes en chantier, des mondes mutuels ainsi que de nouvelles directions peuvent émerger. » (Tsing, 2022)

Édifier un avenir durable implique d’honorer et de comprendre l’interrelation entre les diverses formes de vie. Fusionner nos consciences avec la nature révèle l’interrelation comme un principe

fondamental pour préserver notre planète. Grâce à cette perspective, l’interrelation devient une force motrice pour des choix plus éthiques et durables.

Harmoniser
Intégrer
Responsabilité

Harmoniser nos actions avec cette compréhension engendre une transformation profonde vers une société interconnectée et respectueuse. **Intégrer** la notion d’interrelation dans notre quotidien équivaut à tisser des liens solides avec le monde qui nous entoure. Jongler avec ces interrelations demande une conscience aiguisée et une **responsabilité** partagée envers toute forme de vie.



École d’été 2023. UQAM. Visites sur le terrain de la friche industrielle de l’ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Crédit photo : A. Calderon.

Référence : Tsing, A. L. *Prolifération*s. Éditions Wildproject. 2022.

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Cohabitation/ Coexistence

Carnet de Notes

Andréa Calderon Stephens, Christine Major et Jacinthe Marcoux-Derasp

Citation

Gestes

Environnement performartif expérimental

Savoir-faire

Savoirs situés

La structure tangue sous le poids des hiérarchies. Une lente métamorphose se prépare. Les marges indociles fissurent les fondations. À l'aide d'outils traditionnels ou inventés, nos ***gestes*** *créent des agencements. Des corps-matières prennent vie lorsque de multiples récits inédits entrent en friction. D'étranges textures rugueuses et entrelacs précaires prolifèrent grâce à ce travail à plusieurs mains. Désorientés, les regards se décentrent et les frontières se dissolvent.*

Dans un ***environnement performatif expérimental****, nous vous proposons de mettre en tension* ***savoir-faire*** *et* ***savoirs situés****, car s'interroger sur nos modes de connaissance nécessite d'autres manières de faire et d'entrer en relation. C'est dans la coexistence de nos expériences que nous pouvons apprendre dans l'inclusivité et le plaisir de faire. Apprenons à voir autrement pour laisser émerger d'autres configurations. Résistons ensemble au désastre, restons à l'affût et imaginons d'autres rituels.*

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Cohabitation/ Coexistence

Christine Major

Chronique visuelle et collage citation



Droits resérvés

Communauté

Nous avons tous le désir de rentrer chez nous, quelque part où nous n'avons jamais été – un lieu, à la fois souvenir et vision. Dont nous pouvons seulement capter des aperçus de temps en temps. La communauté. Quelque part, il y a des gens auxquels nous pouvons parler avec passion sans que les mots nous restent dans la gorge. Quelque part, un cercle de mains s'ouvrira pour nous recevoir, des yeux s'allumeront quand nous entrerons, des voix célèbreront avec nous notre entrée dans notre propre pouvoir. La ***communauté*** *signifie une force qui rejoint notre propre force pour faire le travail qui doit être fait. Des bras pour nous soutenir quand nous défaillons. Un cercle de guérison. Un cercle d'amis. Un lieu où nous pouvons être libres.*

Starhawk, Rêver l'obscur. Femme, magie et politique, Paris, Éditions Cambourakis, 2015.

Transdisciplinarité

*[**Transdisciplinarité**] Ce qui peut vouloir dire quelque chose dans ce « trans », c'est l'art de penser ensemble – et on ne pense pas ensemble en général -, toujours autour d'une question qui importe à toutes les parties, mais sur des modes divergents. Il ne s'agit pas de demander à des gens de penser ensemble en tant que représentant chacun à leur discipline, mais de mettre leur discipline à l'épreuve de ce qui les réunit, de penser avec ce que cette discipline demande de négliger, aussi bien que par ce qu'elle fait importer, de telle sorte que les frontières disciplinaires puissent devenir des zones d'échanges, pas de fortification.*

Isabelle Stengers, Résister au désastre, Marseille, Wildproject, 2019.



Droits resérvés

Terrain

Par leur mépris des effets plus qu'humains, les projets de paysage impériaux et industriels ont modifié le ***terrain*** *des relations interespèces, favorisant l'émergence de nouveaux mondes sauvages.*

Anna L.Tsing, Proliférations, Marseille, Wildproject, 2022.

Sensibilité

La crise de notre ***sensibilité*** *au vivant « se manifeste par une limitation dans la gamme d'affects, de percepts, d'imaginaires, de concepts et de relations qui nous relient au monde vivant.*

Estelle Zhong Mengual, Apprendre à voir : *le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021

Corps

Notre lutte commence donc par une réappropriation de notre ***corps****, une réévaluation et une redécouverte de ses capacités de résistance, une célébration de ses pouvoirs, individuels et collectifs.*

Silvia Federici, *Par-delà les frontières du corps*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2020.

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Zones d’apprentissage
Définitions

Laurence Sylvestre

Citation

Pédagogie. *Caractère normatif. La pédagogie est constituée d’un ensemble de valeurs, de règles, de principes, de préceptes, de modèles ainsi que toutes autres données théoriques et pratiques dont le but est de guider les interventions de [la personne qui enseigne] de façon à optimiser les apprentissages de tous et chacun.*

C. Gauthier, dans R. Legendre, Dictionnaire actuel de l’éducation, Montréal, Guérin, 2005, p. 1008.

Pédagogie. *[c’est] le champ de la transformation de l’information en savoir par la médiation de l’enseignant, par la communication, par l’action interactive dans une situation éducative donnée.*

Marguerite Altet, Les pédagogies de l’apprentissage, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 94)

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Zones d’apprentissage
Les Tables Renversées

Collectif Les tables renversées

Essai

Collectif des Tables Renversées
Contradiction
Perméabilité
Résistance

Au mois de mai 2019, dans le cadre du Symposium 50 ans après Rioux, le **Collectif des Tables Renversées** a tenté de faire émerger un ensemble de mots qui manquent, d’images insolites et de silence rougeoyant à partir d’un possible renversement des conventions de l’enseignement des arts visuels. Sous le thème de **Contradiction**, **perméabilité** et **résistance** : l’école d’art d’aujourd’hui, la journée s’est déroulée en compagnie de divers invitées réunis autour de quatre tables en contact avec six performeur-es chargées à l’entretien physique et intellectuel des lieux. L’événement a d’abord invité des ex-étudiantes, qui en 1968 avaient occupé l’École des beaux-arts de Montréal, à échanger avec de jeunes étudiantes devant ce que l’on a nommé la Table pliante. Puis, des enseignant-es, des étudiant-es du baccalauréat, de la maîtrise en arts visuels et médiatiques et du doctorat en études et pratiques des arts (UQAM), des participant-es du colloque et du milieu des arts, ont contribué à la Table d’écoute radicale.



Droits resérvés



Droits resérvés

Un atelier de dessin donné dans le complet silence a côtoyé des pratiques aussi diverses que le tricot, la manucure, le tatouage, le chant et la cuisine... Une performance incantatoire a souhaité actualiser l'**esprit de l'occupation** de 1968 auprès du public présent. Et, tout au long de la journée, a eu lieu la grande Table renversée qui a inclus la performance de deux femmes peintres qui, à la toute fin, s'est redressée pour la lecture d'un texte de Virginia Woolf. Enfin, il ne faut pas oublier les Tables périphériques pour le repas du midi et plusieurs déambulations observatrices et critiques de l'architecture du Pavillon Judith-Jasmin ont eu lieu de manière périodique. La journée a été conçue avant tout comme une activité expérimentale qui a réexaminé la **posture pédagogique** de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Organisé par le Collectif des Tables Renversées, cette joyeuse équipe a tenté d'interroger, bien humblement, ce qui en est aujourd'hui de l'école d'art. Comment être perméable aux courants sociaux et politiques qui animent notre vivre-ensemble ? Comment établir un dialogue intergénérationnel? Comment renverser la position d'autorité entre enseignant-es et étudiant-es? Ces quatre tables qui ont adopté le parti pris de ne pas faire de distinction entre enseignant-es, étudiant-es de différents cycles d'études et participant-es, ont été littéralement un lieu d'actions et d'échanges avec un public coopératif afin d'imaginer les potentialités de l'art aux aguets des mouvements de société dans une perspective de transmission artistique.

Esprit de L'occupation
Posture pédagogique

Collectif Les tables renversées (2019)
Photographies: Manoushka Larouche

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Zones d'apprentissage

Geste / Métier / Silence / Technique / Ouvrage / Transformer / Transformation

Christine Major

Essai

Peinture
Matérialité
Contextes

Considérons la question de la **peinture** non seulement du point de vue de sa **matérialité**, mais également de la manière dont elle transcende sa nature matérielle pour engendrer du sens dans les **contextes** qui l'accueillent. Quelles réflexions émergent au-delà des exigences de la surface picturale ? Comment peut-on enseigner cette forme de pratique artistique au-delà de l'adoration de la production dans la société contemporaine ? Faut-il éliminer toute forme de métier pour s'inscrire dans une chaîne d'efficacité interdépendante ? Le travail de l'artiste peut-il contribuer à valoriser d'autres formes d'activités et de relations sociales pour contrer l'exploitation de l'homme et de la nature?

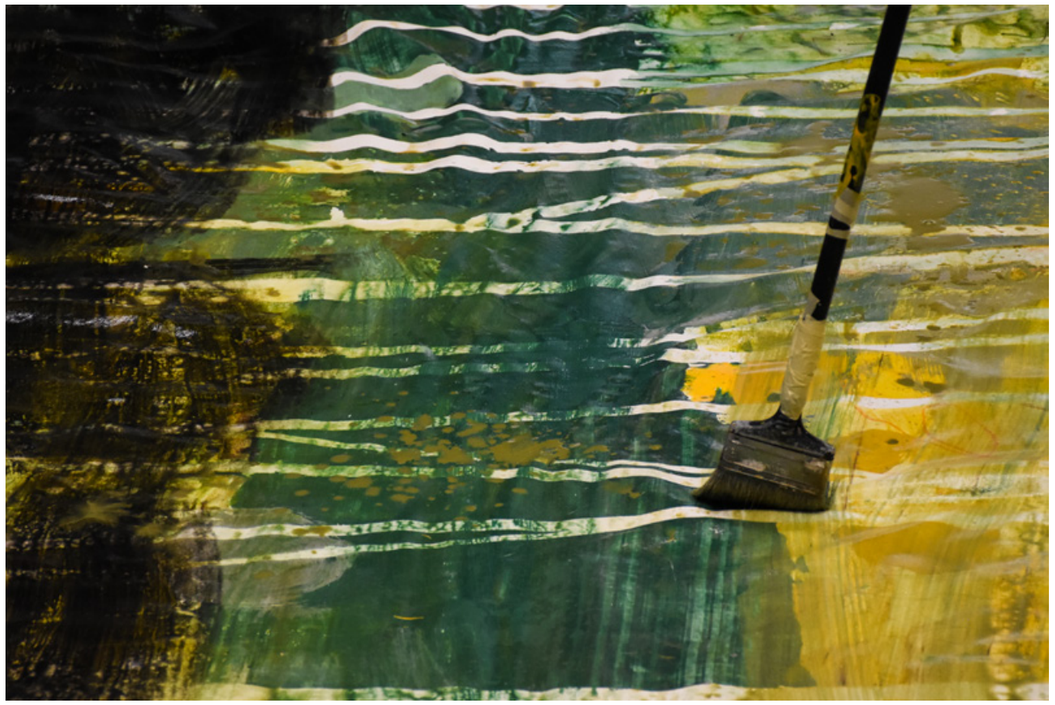


École d'été 2023. UQAM. *Nouveaux mondes sauvages* (détail de la production en collectif). Crédit photo : A. Calderon.



École d'été 2023. UQAM. *Nouveaux mondes sauvages* (détail de la production en collectif). Crédit photo : A. Calderon.

« Il n'y a pas de grand principe. Il y a des histoires enchevêtrées de création de rapports qui font que, à toutes les échelles, on doit apprendre comment des êtres s'impliquent et se requièrent les uns les autres, entrent en composition » (Stengers, 2019)



École d'été 2023. UQAM. *Nouveaux mondes sauvages* (détail de la production en collectif). Crédit photo : A. Calderon.

Université du Québec à Montréal,
Canada

Zones d'apprentissage

La Transmission des Savoir-Faire en Arts D'impression: Ébauche D'une Éthique de la Création et de L'Enseignement

Andrée-Anne Dupuis Bourret

Essai

Enseignement
Arts d'impression
Contenus pédagogiques

L'**enseignement** de pratiques comme celles des **arts d'impression** demande la transmission de savoir-faire techniques particulièrement élaborés. Dans ce contexte, comment faire cohabiter l'enseignement de la théorie et des autres savoirs constitutifs de la discipline? Comment développer de bonnes pratiques d'atelier en gardant la création au centre des **contenus pédagogiques**? Bien que nous ayons chacun des défis spécifiques en regard à nos disciplines et nos pratiques, je crois que cette réflexion sur la place de l'apprentissage technique en art est partagée par d'autres professeur.es.

Enseignement des arts
Technique

L'évolution de l'**enseignement des arts** a considérablement évolué à travers l'histoire cependant, deux approches principales semblent souvent en opposition : l'enseignement basé sur la technique et l'enseignement basé sur l'exploration ou l'approche réflexive à partir de concepts ou de problématiques spécifiques. Souvent considéré à l'opposé, ces deux approches supposent des positions différentes sur la place de l'apprentissage **technique** dans l'enseignement des arts. Par exemple, certains croient que sans apprentissage technique, il est impossible de comprendre les possibilités d'un médium et donc de développer une création probante. Pour d'autres, la nécessité de l'apprentissage technique doit provenir du projet ou d'une exploration heuristique qui favorise la découverte.



Droits resérvés

Formation en art

Yves Michaud (1999) présente ces deux approches opposées comme deux erreurs. La première erreur qu'il qualifie d'« académique» consiste à croire que l'enseignement technique peut suffire à la **formation en art**. L'enseignement technique devient ainsi une fin en soi. Cette approche est rassurante, mais ne serait cependant pas suffisante pour favoriser le développement de la créativité et des idées. Il mentionne : « Trop de technique assortie à une vision trop étroite tue

l'imagination et enferme dans la routine. On sait faire et refaire, mais on ne sait pas échapper aux limitations des **savoir-faire** » (p.23-24). À l'inverse, la deuxième erreur qu'il qualifie de « spontaniste » consiste à croire que « les techniques ne font jamais l'artiste et que moins on en connaît, mieux on se porte! (...) On évacue ainsi les connaissances et le savoir-faire au profit d'une créativité et d'une spontanéité qui ne s'enseigne pas si facilement » (p.24). Trop peu de connaissances techniques fermeraient l'éventail des possibilités et mèneraient le plus souvent à une déshabilitation des personnes étudiantes en regard à la technique. Il y a un équilibre à trouver entre ces deux visions opposées, cependant dans l'enseignement de cours qui demandent la maitrise de savoir-faire technique très spécifique, comme l'enseignement des arts d'impression, du moulage, de la céramique ou des arts médiatiques, cet équilibre est un réel défi à atteindre. La technique peut prendre beaucoup de place et il est facile de s'y soumettre.

Savoir-faire

L'enseignement des arts a beaucoup évolué au fil de l'histoire. Certaines traditions ont d'ailleurs forgé nos perceptions en rapport à l'apprentissage technique. Il faut rappeler que jusqu'à la période classique, les disciplines telles que la peinture, la sculpture et la gravure étaient considérées comme des « arts mécaniques » qui contrairement aux « arts libéraux » nécessitaient l'usage de la main. Cet aspect mécanique plaçait les imagiers et les sculpteurs au même rang que les cordonniers, les charpentiers, les potiers, etc. Ils étaient tous des artisans. Dans le contexte corporatif des ateliers et des guildes de l'époque, la transmission des savoir-faire était purement technique et le développement de la créativité avait peu d'importance. La méthode consistait principalement à transmettre petit à petit certaines étapes afin de permettre la maitrise de la technique. L'objectif était d'apprendre un métier, d'apprendre à faire et à refaire, d'apprendre à reproduire avec précision.

Selon Nathalie Heinich (1996), tout artisanat se définissait avant tout par un travail manuel effectué contre un paiement. Cette idée était à l'opposé des arts libéraux. Ceux-ci étaient considérés pour leur nature intellectuelle et la rémunération n'était ni obligatoire, ni déter- minée de façon stable. Les arts mécaniques impliquaient quant à eux un apprentissage spécifique, opéré directement en atelier, de personne à personne, par la pratique et l'imitation directe. Destiné à conférer une habileté technique par l'incorporation des savoir-faire, cet apprentissage pouvait ensuite mener au plein exercice de son métier dans son atelier.

Éventuellement, les imagiers voulurent s'émanciper de ce système artisanal. Ainsi, les arts de l'image se sont détachés de l'ornementation et de la décoration pour développer des fonctions purement iconographiques, représentatives ou documentaires. Cela a contribué à l'émancipation des imagiers dès la renaissance. Dans ce système, les oeuvres et les personnes n'étaient donc pas équivalentes. Par exemple, les graveurs et les sculpteurs ont longtemps été considérés comme inférieurs aux peintres, car ils étaient confinés à l'encombrement et la lourdeur de leurs activités manuelles. Cependant, le désir d'émancipation des **arts mécaniques** hors de l'artisanat s'intensifia au point où fut remis en cause le système des corporations d'artisans et donc la formation des artistes. Cette évolution passa d'abord par des stratégies d'ascension et de reconnaissance individuelle. Ensuite, elle passa par des stratégies collectives qui modifièrent le statut de l'activité artistique principalement par la mise en place d'institution telle que les académies de peinture et de sculpture.

Arts mécaniques

Mis à part la consécration des activités artistiques au sein des arts libéraux, ce qui différenciait fondamentalement l'académie de la corporation était que l'on ne sélectionnait plus les candidats en fonction de la pratique d'un métier, mais plutôt en fonction d'une sélection basée sur le mérite. Les buts de l'académie étaient également de prodiguer un enseignement et non pas un apprentissage en atelier, lequel pouvait se poursuivre en dehors de l'académie. Cet enseignement dispensé collectivement à toute une classe était donc normalisé et plus théorique que l'apprentissage individuel en atelier. Il tendait à une intellectualisation et à une standardisation des normes d'exercice. L'intellectualisation du métier était une condition essentielle du mouvement académique afin de faire la promotion de ces pratiques au rang d'art libéral. L'histoire de l'émancipation des arts mécaniques permet de mieux comprendre pourquoi nous avons souvent l'impression que l'enseignement technique est dévalorisé ou mal perçu dans les institutions d'enseignement supérieures. Bien que la technique soit nécessaire, elle ne doit pas être le centre de l'enseignement de la pratique des arts.

La posture de « **maitre** » a également évolué au fil de cette histoire. La relation maître-élève, de l'école élémentaire à l'université, se caractérise par un rapport de pouvoir envisagé le plus souvent comme un rapport d'autorité. Certaines approches pédagogiques remettent en cause la hiérarchie sur laquelle repose cette relation, notamment dans les pédagogies critiques et décoloniales.

Maitre

Selon Jacques Rancière (1987), « le secret du maitre est de savoir reconnaître la distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, la distance aussi entre apprendre et comprendre. Le maitre prend le plus souvent le rôle de « l'explicateur, celui qui pose et abolit la distance, qui la déploie et l'absorbe au sein de sa parole » (p.13). Mais pour Rancière, « expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui démontrer qu'il ne peut pas comprendre par luimême » (p.15). Avant d'être l'acte du pédagogue, l'explication serait « le mythe de la pédagogie, la parabole d'un monde divisé en esprits savants et esprits ignorants. » (p.15).La posture du maître repose donc habituellement sur cette hiérarchie de celui qui sait et de celui qui ne sait pas. Cet enseignement vertical permettrait ainsi de perpétuer l'ordre social du pouvoir dominant.

Enseigner les **arts d'impression** m'a donc menée à repenser mon rapport à l'enseignement, à repenser ma posture à partir de mon éthique de création. Je reviens donc de nouveau à cette idée : « enseigner s'est principalement apprendre ». Dans la pensée de Rancière, le « le maitre ignorant » ou « le maître apprenant » comme il souhaiterait le renommer n'enseigne pas son propre savoir, mais révèle à l'autre qu'il est capable d'apprendre ce qu'il veut. C'est en considérant l'égalité de l'intelligence qu'il devient ainsi possible de construire quelque chose ensemble. Après tout, ce n'est pas grave de ne pas tout comprendre ou de ne pas tout savoir. L'important est de constater ce que l'on peut **créer** soi-même à partir de ce que nous savons ou de ce que nous avons compris afin de le partager avec les autres.

Arts d'impression
Créer



Droits resérvés

En modifiant ma posture d'enseignante, j'ai appris au côté des personnes étudiantes comment enseigner les arts d'impression ou plutôt comment enseigner la création à partir des procédés en arts d'impression. Cette distinction est importante, car en modifiant ma posture, mes objectifs pédagogiques ont également changé. Mon enseignement repose maintenant sur le développement d'un lien qui est basé sur un pacte de présence et d'engagement. Ce pacte consiste à expérimenter, à être là les uns pour les autres tout en respectant les besoins et le rythme de chacun. C'est à la fois la collégialité, le sentiment d'appartenance au groupe, à l'**atelier**. Lorsque l'un d'entre nous vit des difficultés d'apprentissage, nous le vivons avec lui et nous apprenons de son expérience. À partir de ce lien de confiance, à partir d'une compréhension partagée des principes généraux d'un procédé technique et de l'**expérience** de l'apprentissage en situation d'atelier, la personne étudiante peut développer ses propres expertises en lien à ces intérêts, en lien à ses projets et à la pratique qu'il souhaite développer dans le futur. Cette approche est très libératrice et dépasse largement l'apprentissage de savoir-faire et s'inscrit davantage dans un savoir-être, dans l'expérience.

Atelier
Expérience

Source :
Andrée-Anne Dupuis Bourret, *La transmission des savoir-faire en arts d'impression : ébauche d'une éthique de la création et de l'enseignement*, (extrait d'acte de colloque), Colloque Arts, sociétés et partage des savoirs, Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal, 2019.

Références :
Nathalie Heinich, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.
Yves Michaud, *Enseigner l'art ? Analyse et réflexions sur les écoles d'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999. Jacques Rancière, *Le maitre ignorant*, Paris, Fayard, 1987

Université du Québec à Montréal,
Canada

Zones d'apprentissage

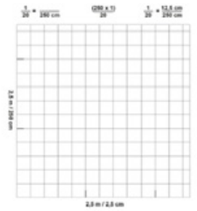
Les Éléments de la Peinture et du Dessin et ce qui L'entoure

Louis-Philippe Côté

Essai

Ce spicilège regroupe des termes, des produits, des outils, des procédés, des techniques et des définitions, mais aussi des citations, des artistes, des concepts philosophiques, des lignes de fuite, des points de ruptures, des pistes de recherche et des phénomènes extrêmes qui entourent les pratiques de la peinture et du dessin.

Aperçu du document de 125 pages



Mise au carreau : Procédé d'agrandissement fait à partir d'un carroyage.



Albert Dürer, 1525

Molette : Outil traditionnel en verre à fond plat servant à broyer les pigments et préparer les peintures. La molette est utilisée sur une plaque de verre ou de marbre. Avant de préparer les peintures, il faut dépolir le verre de la molette avec une poudre de carborundum et de l'eau. Après plusieurs préparations de peintures, il se peut que la base de la molette redevienne lisse. Il faut alors recommencer l'opération de dépolissage.

***Momento mori* :** Locution latine qui signifie littéralement « Aie à l'esprit que tu meurs ». Une traduction conforme donnerait « Souviens-toi que tu es en train de mourir ». Une forme particulière de nature morte, très en vogue au XVII^e^ siècle et appelée *vanitas*, « vanité » en latin, illustre la pensée du *Memento mori* : on représente dans ce genre de peintures un symbole de mortalité, souvent mis en opposition avec des symboles de gloire ou de beauté. Les symboles pouvaient être évidents, comme des crânes, ou plus subtils, comme une fleur qui perd ses pétales.



Philippe de Champagne, *Vanité ou Allégorie de la vie humaine*, 1646

Monochrome, monochromie : Peinture fait d'une seule couleur.



Yves Klein, *Monochrome bleu (IKB 242 A)*, 1959

Monotype : Procédé d'impression sans gravure qui produit un tirage unique. Il consiste à peindre sur un support non poreux comme du verre, du marbre ou du métal.

LES PINCEAUX

Brosse : La brosse de forme plate ou ronde est utilisée pour recouvrir de larges surfaces. Idéal pour les lavis, les fonds, les aplats, enduits et vernis.

Pinceau en biseau : Permet une grande régularité dans l'exécution des traits



Pinceau bulbe : Pinceau original pour l'application de lavis mais aussi de détails fins. Sa forme permet une absorption des couleurs. (« huile)



Pinceau éponge : Utilisé pour faire des effets estompés ou des effets de patine. (« huile)



Pinceau éventail : ou « pinceau à blaireauter », utiliser pour appliquer des fondus entre deux couleurs réaliser des effets cailloutés, de feuillage ou d'herbe.



Pinceau jupon : Sa pointe extrafine et longue permet un travail de précision alors sa petite supérieure, plus fournie, offre un grand réservoir de matière. (« huile)

Pinceau langue-de-chat : Utilisé pour les contours, les lavis, les glacis, les détails et les retouches.



Pinceau à lasur : Utilisé pour créer des fondus sans trace.



Pinceau à lavis ou à calligraphie : Idéal pour appliquer des lavis. (« huile)



Pinceau plat : Offre une grande réserve de peinture, utile pour travailler des fonds et des aplats.



Pinceau à pointe usée bombée : Utilisé pour les contours, appliquer les glacis et parfaire les finitions.



Pinceau rond : Fournit une touche fine et précise. Utile pour les détails, les retouches ou la finition.

Pinceau traceur (striper) : Permet une excellente distribution des couleurs qui nécessite une très grande maîtrise du geste. (« huile)

Couteau : Le couteau est utilisé pour les empâtements, les effets de matières et les reliefs.

Poils de pinceaux :
- Bœuf : souple, parfait pour travailler la peinture épaisse
- Soie de porc : grande résistance, laisse des marques plus prononcées
- Martre : résistant et souple
- Petit gris : souple, très grande absorption, pointe fine, « huile
- Synthétique : souple, résistant, moins absorbant

Alternatives aux pinceaux : Couteau, raclette, aérosol, pistolet, éponge, transfert d'image, décalcomanie, étampe, empreinte de matière, pochoir, découpe vinyle, rouleau, sérigraphie, monotype, impression sur toile, collage, balai, mains, coulisse, drap, chiffon (estamper, estomper, essuyer), branche d'arbre, sableuse, bâton à l'huile, brosse à dent, bouteille à vaporiser, spatule à plâtre, tube de peinture direct, cache, *hard edge*, tissage, broderie, machines diverses, robot, mosaïque, vitrail, tapisserie, etc.



Espace strié / Espace lisse : Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari propose deux types d'espaces : un espace hiérarchique, géométrique, cartésien et rigide ; l'autre, un espace lisse, flexible et nomade, permettant la transgression.



Forensic Architecture, *Conquérir et diviser*.

Muséographie : Néologisme. Scénographie d'une exposition en utilisant des techniques de communication visuelle propre au théâtre et aux médias dans le but de faciliter l'échange entre l'émetteur et le visiteur.



Herzog & de Meuron, commissariat de Rémy Zaugg

Fac-similé : Reproduction exacte.

Féminisme : Ensembles des mouvements idéologiques, politiques, sociaux et culturels militant pour l'égalité et le droit des femmes.

Extrait de la lecture de Virginie Despentes au Centre Pompidou, 2020 : « Leur réalité tombe en poussière. Ils sont des baltringues enchantés d'eux-mêmes, des imbéciles convaincus de leur importance, ils s'épaumonent mais ce n'est pas parce qu'ils gueulent en cœur que ce qu'ils disent est vrai. Leur stratégie du bruit donne l'impression qu'elle est plus efficace que jamais mais s'ils crient aussi fort et qu'ils semblent si sincèrement souffrir c'est qu'ils sentent qu'ils sont à bout de souffle et pour le dire simplement, cette autorité des puissants, ils peuvent se la carrer au cul. »



Lecture de Virginie Despentes, Centre Pompidou, 2020

Flux optique : mouvement apparent des objets, surfaces et contours d'une scène visuelle, causé par le mouvement relatif entre un observateur et la scène.

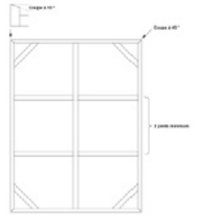
Fluxus : Mouvement artistique né dans les années 1960 inspiré du mouvement dada qui touche aussi bien les arts visuels que la musique et la littérature, par la réalisation de concerts, d'événements, la production de livres, de revues, la confection d'objets. Initié par George Maciunas qui en inventa également l'appellation, Fluxus participe aux questionnements soulevés par les formes d'arts qui voient le jour dans les années 1960 et 1970 : statut de l'œuvre d'art, rôle de l'artiste, place de l'art dans la société, notamment. L'humour et la dérision sont placés au centre de la démarche et participent à la définition de Fluxus comme un non-mouvement, produisant de l'anti-art ou plutôt un *art-distraction*.



Cartons originaux de Raphaël, L'école d'Athènes

Caséine : Colle (liant) à base de lait ou de fromage. Sa texture et son fini mat rappelle les *tempéras*.

Châssis (ou faux-cadre) : Cadre en bois réduit par un biseau (chanfrein) sur lequel est tendue la toile (entoilage). Le châssis peut être renforcé par des traverses internes (fiermes). Il est fait en pin ou en tilleul (non résineux).



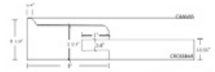
Châssis, artisans à Montréal :

1. Support Surface
Châssis en pin et en tilleul
www.supportsurface.ca



2. Faux-cadres Canal Stretchers
Châssis traditionnels et muséals en tilleul
www.faux-cadres.com/fr

Châssis muséal de Faux-cadres Canal Stretchers :





Châssis (formats traditionnels français) :

N °	FIGURE	PAYSAGE	MARINE	En comparaison : Atelier Cranach
0	18 x 14 cm	12 x 18 cm	10 x 18 cm	à : 18,5-22,5 x 14-16 cm

Université du Québec à Montréal,
Canada

Gestes
Analogie de la Feuille de Papier Chiffonnée : Une Tentative de Penser Ma Pratique Sculpturale

Dominic Papillon

Essai

Réalisation
Malfaçon
Manipule

J'aimerais faire une expérience de pensée. En procédant par analogie, mon intention est de méditer sur la nature d'un certain désir de faire qui me presse dans la **réalisation** de mes sculptures; c'est-à-dire, sur ce que j'ai nommé confusément la **malfaçon**.

Je prends dans mes mains une feuille de papier. Je la tiens, paumes tournées vers le ciel. Je la **manipule** avec soin de sorte que les bouts de mes doigts et de mes pouces accrochent les rebords. Puis, lentement, je referme mes mains sur la feuille; j'exerce sur elle une force centripète, un stress par le jeu de mes doigts, une pression par le rapprochement de mes paumes et de mes poignets. Des plis apparaissent de façon réticulaire, les angles et les plans se propagent

et s'accumulent. Du plan unique qu'était la feuille elle devient volume, une forme en résulte. Que s'est-il passé?

J'ai chiffonné la feuille de papier, pourrait-on dire. Par l'action de mon **corps** et de mes **mains** sous mon **regard** attentif, j'ai transformé celle-ci d'une certaine façon.

Je prends une autre feuille en tout point identique. J'agis sur cette feuille, mais cette fois-ci en opérant autrement. Je la replie sur elle-même de sorte que les deux plans soient exactement symétriques, face contre face. Avec minutie, j'aligne les bordures qui forment les quatre coins et je forme un axe qui divise exactement la feuille en deux plans symétriques. J'ai plié la feuille de papier en deux.

Corps
Mains
Regard
Action

Dans les deux cas, j'ai exercé une **action**, j'ai appliqué une force sur un matériau par le biais de mon corps. Dans les deux cas, cette force s'est propagée de mon corps à la feuille. On pourrait parler alors d'une énergie, d'une « force en action ».

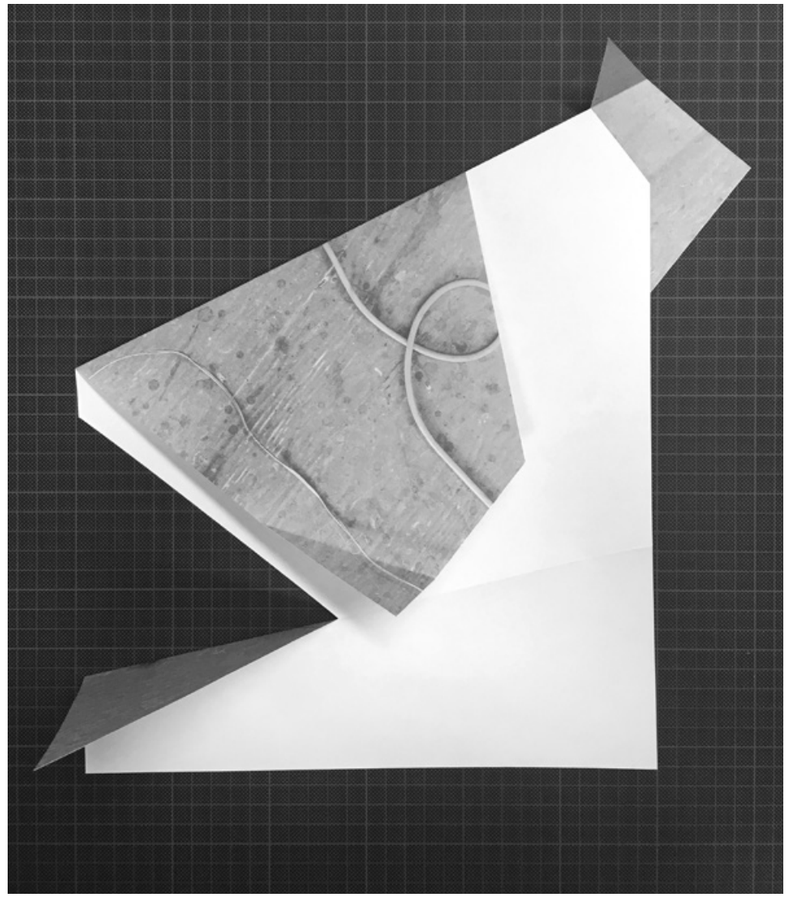


Image : Gwenaël Bélanger

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Gestes

Collage-citation

La soma-esthétique, que j'expérimente afin d'intégrer la dimension vécue de l'art à mes recherches en histoire de l'art, me conduit à me saisir de l'oeuvre et de son **paratexte** (livres lus, expositions vues, références diverses), mais aussi de tout le **biotexte** disponible. Le critique Nicolas Bourriaud explique que les « expériences artistiques, dans leur diversité, font du comportement de l'artiste une masse d'informations et de formes que l'on pourrait nommer un biotexte, une écriture en actes, un récit vécu. Ce texte est celui de l'existence telle qu'elle est plongée dans le signe » (*Formes de vie*, 1999, p. 136). Le biotexte, dans ma discipline, comprend donc les faits et gestes de l'artiste accessibles par les écrits, les photographies, les artefacts, l'iconographie des oeuvres, les dits et écrits des proches, le repérage physique sur les lieux de vie et l'ana- lyse comparative. Cette démarche me permet essentiellement d'étayer, par association de pièces éparses et souvent ténues en elles-mêmes, les notions clés d'une pensée artistique expérimentée, articulée et communiquée le plus souvent dans la vie quotidienne et privée.

Paratexte
Biotexte

A.-M. Ninacs, « Le courage créateur de David Milne », dans A.- M. Ninacs (dir.), Interdire, susciter, combattre : la prise de risque en création, Montréal, École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, 2016, p. 134–142

L'oeuvre de nos mains, distinguée du travail de notre corps, fabrique l'infinie variété de choses dont la somme totale constitue l'artifice humain, le monde dans lequel nous vivons. Ce ne sont pas des denrées destinées à la consommation, mais des objets dont l'usage ordinaire ne provoque pas la disparition. Ils donnent au monde la stabilité et la solidité sans lesquelles il ne serait pas assez fiable pour héberger cette créature instable et mortelle qu'est l'homme.

Hannah Arendt, Penser librement, Paris, Payot, 2021.



Droits resérvés



Le processus du ***faire*** *est lui-même entièrement déterminé par les catégories de la fin et des moyens. L'****objet*** *fabriqué est achève (« le* ***processus*** *disparaît dans le produit », dit Marx), certes, produit aussi pour une fin : celle de la consommation; mais comme cette fin, la chose à consommer, n'a pas la permanence dans-le-monde d'une oeuvre, la fin du processus ne dépend pas du produit fini mais plutôt de l'épuisement de la force de travail; et, d'autre part, les produits eux-mêmes redeviennent immédiatement des moyens, moyens de subsistance et de reproduction de la* ***force de travail****. Dans le processus du faire, au contraire, la fin n'est pas douteuse : elle arrive dès qu'un objet entièrement nouveau, assez durable pour demeurer dans le monde comme entité indépendante, a été ajouté à l'artifice humain. En ce qui concerne l'objet, finalité et produit de la fabrication, le processus n'a pas à être répété. Le besoin de* ***répétition*** *vient de ce que l'****artisan*** *doit gagner ses moyens de subsistance, auquel cas son activité artisanale coïncide avec son activité de travail; ou bien, il vient d'une demande de multiplication sur le marché, auquel cas l'artisan qui veut répondre à cette demande ajoute, comme aurait dit Platon, l'art de gagner de l'argent. Ce qui importe ici, c'est que dans les deux cas, le processus se répète pour des raisons qui lui sont extérieures : il diffère de la répétition obligatoire inhérente à l'activité laborieuse dans laquelle il faut manger pour travailler et travailler pour manger.*

Faire
Objet
Processus
Force de travail
Répétition
Artisan

Hannah Arendt, L'humaine condition, Paris, Quarto Gallimard, 2012.

Université du Québec à Montréal,
Canada

Gestes
Découper

Camille Lescarbeau

Essai

Je prépare mon souper et au bout d'un **geste** maladroit, je me coupe le pouce. Passant à travers l'extrémité de l'ongle et de la peau, l'**incision** me surprend. J'applique une pression pour arrêter le saignement, puis je lave délicatement la blessure que je scelle avec un pansement. Plus que de la douleur, l'accident m'inspire de l'embêtement. Tant que la coupure sera ouverte, de peur que des bactéries indésirables s'y logent, je ne pourrai pas plonger mes mains dans l'eau. Je ne pourrai pas faire de papier.

Geste
Incision

Par conséquent, je me rabats sur une opération sèche de **transformation** du papier : le découpage. Pour la première étape de transformation des fibres, je découpe toutes sortes de papiers et cartons récupérés en petits morceaux, faisant environ 1/4" x 1/4" chacun. Avec ma main gauche, je m'empare d'une feuille sur laquelle j'avais dessiné, l'année dernière, un organigramme quelconque. Je prends le coin en bas à gauche de la feuille doucement, mais fermement. Je tiens la feuille à la même hauteur et à la même distance de moi que si j'essayais de lire un texte qui y serait inscrit. Je pivote mon poignet légèrement pour que

Transformation

le coin en bas à droite de la feuille s'élève et puis, à l'aide de ma main droite, j'approche mes ciseaux de la feuille. Je découpe du bas vers le haut, à environ 1/4" du coin. Je rouvre les lames puis je répète l'action, en découpant à 1/4" à gauche de la première incision. Je fais quatre ou cinq coupures de la sorte, avant de tourner mon papier. Le coin en haut à droite, deviendra alors le coin en bas à gauche. Je bouge ainsi ma feuille pour continuer à découper mes petits carrés de papier en gardant la même posture de travail, sans « casser » mon poignet découpant. Les quatre ou cinq lanières de papier sont orientées sur l'horizontale et je suis en mesure d'ajouter quatre ou cinq incisions, transformant les lanières en petits carrés de papier. Je fais des confettis. Je répète la série d'opérations pour découper tout en gardant sensiblement la même posture.

Lorsque la feuille est assez réduite, je me retrouve avec une lanière de papier. À ce moment-là, je repositionne ma main gauche pour tenir la feuille entre le bout de mon pouce, de mon index et de mon majeur. Parfois, je saisis les lanières comme j'ai vu des coiffeuses saisir mes cheveux : entre la longueur de l'index et du majeur. Ceci permet une tension égale sur la largeur de la lanière et facilite mon intervention. Je découpe jusqu'à ce que toutes les feuilles deviennent des amas de confettis.

Comme je répète l'opération pendant des heures, mon **état d'esprit** oscille. D'une part, j'ai une sincère volonté d'atteindre une perfection dans le **geste**. J'aimerais couper bien droit pour faire des confettis parfaits. D'autre part, c'est un exercice très méditatif que je pratique sou- vent en écoutant des balados. En ce sens, je me permets une attention diminuée. Comme les confettis sont destinés à être battu puis transformés en pulpe homogène, les carrés de papier ne seront plus visibles. Ceci veut dire que la qualité de forme des confettis n'apparaît pas dans le résultat final. Ma volonté de couper droit n'est donc pas lié au résultat et traduit plutôt ma quête de satisfaction dans le geste en lui-même. Cette poursuite est loin d'être aboutie puisque mes coupures ne sont jamais exactes et que mes confettis ne sont jamais parfaits.

État d'esprit
Geste

De plus, la **précision** de mon geste et la qualité de formes des confettis sont aussi influencées par les propriétés du papier sélectionné. Certains, de qualités moindres, se découpent très facilement, alors que d'autres aux fibres plus nobles présentent une résistance. Je ressens cette résistance dans ma main droite, puisque que mes ciseaux ont du mal à scinder le papier. Cette **résistance** cause une fatigue musculaire dans ma main droite, ce qui me mène à négliger encore plus le découpage.

Précision
Résistance

Ainsi, je crée des confettis plus gros et encore moins droits. De là, le contraste entre la délicatesse avec laquelle je tiens le papier de la main gauche et la force avec laquelle je découpe mon papier de la main droite est encore plus évident. De toute façon, lorsque la **transformation** sera complétée et que le papier sera sec, l'intervention empreinte de **délicatesse** et de **force** sera rendue invisible.

Transformation
Délicatesse
Force

Source :
Camille Lescarbeau, étudiante à la maitrise en arts visuels et médiatiques. Texte explicitant une action, mars 2021

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Gestes
Recouvrir

Lyne Kodeih

Essai

Argile
Céramique

Je choisis de travailler avec l'**argile** de coulée pour couvrir des plantes : feuilles, tiges, racines, morceaux de terre accrochées. Je choisis la Snow NS-131, une **céramique** blanche bleuâtre qui, une fois cuite, est presque transparente.

Matériau

Je commence par mélanger le **matériau** et le verser dans un grand bocal. Je trempe ensuite dans le liquide blanchâtre une feuille de *hedera helix* que je tiens du bout des doigts, par le bord de la tige. Je garde la feuille dans le liquide pendant plusieurs secondes, ensuite je la sors. Rapidement, le liquide commence à couler. Des parties de la feuille verte commencent à réapparaitre. La feuille verte réapparait ainsi en entier, seule une goutte d'argile demeure sur sa paroi. L'argile de coulée s'avère être extrêmement liquide, elle n'arrive pas à pénétrer la feuille de *hedera*. La couche extérieure de la plante refuse d'absorber le matériau.

Je laisse le bocal d'argile liquide à l'air sans couvert et tente ma chance avec le même matériau le lendemain. L'argile est plus épaisse, ses résidus sur les parois du bocal ont séché. Je mélange le liquide encore

une fois. Je prends une autre plante cette fois-ci, une petite *calathea roseopicta* qui avait commencé à sécher dans son pot de 4 pouces. Je retire la plante de son terreau en déterrant les racines, tout en essayant de les garder intactes. Je dépose ma plante avec ses racines sur une grande feuille de papier.

Liquide

Je trempe mon pinceau d'encre de chine à poils de porc, je l'imbibe du **liquide** laissé à l'air pendant la nuit. La consistance du liquide est devenue similaire à celle d'une crème fouettée. Je badigeonne les différentes parties de la plante de cette argile. Je commence par le haut des feuilles desséchées. L'argile crémeuse ne coule pas du pinceau, elle tombe en grosses gouttes épaisses sur les parties que je veux couvrir. C'est du dripping : les gouttes visqueuses s'attachent à la couche externe de la plante. Je continue à couvrir les tiges, je trempe mon pinceau plusieurs fois dans l'argile, en l'utilisant presque comme une cuillère. Je dépose le liquide sur les différentes parties de la plante jusqu'à la couvrir dans son entièreté. De temps en temps, alors que je trempe le pinceau dans le liquide dense, je fouette rapidement le contenu pour mélanger.

Geste

Je passe ainsi plusieurs heures à couvrir la plante d'une première couche. Au fur et à mesure que je travaille, mon **geste** se transforme petit à petit. Je dépose le liquide sur la surface de la plante, je l'étale sans mettre trop de force. Si j'appuie les poils du pinceau, ces derniers touchent la surface de la matière organique. De minuscules déchirures commencent à apparaitre sur l'endroit qui a subi cette force inattendue. Une fois la première couche terminée, je recommence le même processus. Mais la première couche n'a pas encore séché, elle ne s'est même pas encore raffermie. Rapidement, dès que je remets avec mon pinceau une deuxième couche de liquide visqueux, celui-ci commence à dégouliner à cause de son poids. J'arrête et j'attends quelques minutes afin que le liquide brillant se raffermisse et devienne mat. Si j'attends trop longtemps, il sèche et la deuxième couche ne colle pas à la première. La tension dans mon poignet commence à monter, mon geste ne peut être brusque ou mal placé. La tension dans mon épaule et mes genoux aussi. Presque tout mon corps est à la merci de la consistance du liquide, du temps et de l'air.

Source :
Lyne Kodeih, étudiante à la maitrise en arts visuels et médiatiques Texte explicitant une action, mars 2021

Université du Québec à
Montréal,
Canada

Gestes

Collage-citation

L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas.

Henri Focillon, Vie des formes, Paris, Presses universitaires de France, p.108.



Droits resérvés



Droits resérvés



Droits resérvés

Animal loborans

Homo faber

*S'inspirant des pensées d'Aristote, la philosophe Hannah Arendt distingue travail et oeuvre. Elle entend par le travail effectué par l'***animal loborans** *une activité qui ne laisse rien de permanent. Il est constamment à recommencer : réaliser ce qu'on attend de nous à l'usine ou au bureau, produire quelque chose de mécaniquement, mais aussi faire le ménage, les emplettes, cuisiner. En ce sens, le travail devient synonyme de tâche répétitive, de corvée et de labeur. Terreau fertile pour l'aliénation, il ne produit pas vraiment. Ce travail répond surtout aux nécessités biologiques de la vie. Ce n'est pas en accomplissant uniquement ce type de tâches – nécessaires, là n'est pas la question, il faut se faire à l'idée – que les qualités humaines se déploieront pleinement. Pour les Anciens, « il fallait avoir des esclaves à cause de la nature servile de toutes les occupations qui pourvoyaient aux besoins de la vie ». Aristote aurait méprisé la « charge mentale »*

*Arendt voit dans l'oeuvre effectuée par l'***homo faber** *quelque chose d'unique qui ne s'émoussera pas rapidement. « OEuvre » est à comprendre ici au sens de : réalisation, ouvrage, création, processus qui peut s'étendre du meuble à l'immeuble, jusqu'à la confection de machines complexes et d'ouvrages théoriques. Ce sens ne concerne donc pas seulement les oeuvres d'art. Nous sommes ici dans une production qui s'inscrit dans le temps.*

René Bolduc, Travail et temps, Montréal, Poètes de Brousse, 2022. p. 59.

Université du Québec à Montréal,
Canada

Gestes

Andrée-Anne Dupuis Bourret

Poésie

POÈME D'INTENTION

Il fait noir.
Observe la forme blanche au fond de l'atelier;
une montagne de papier froissé.

Tu la touches du bout des doigts,
la forme obéit à tes gestes.
Elle effectue un léger mouvement.

Recule.
Ce n'est pas encore le moment.

LA RÉPÉTITION N'EXISTE PAS

Je répète des actions, des gestes, des idées.
Je refais. Je renouvèle. Je reproduis.
Je reviens à la charge. Je recommence.

Je calque. Je copie.
Les traits ne sont jamais les mêmes.
La répétition se défait à mesure qu'elle se fait.

Je me déplace. Je déambule.
J'observe l'infinité des espaces possibles.
Il n'est plus question de limite mais d'étendue.

J'imagine.
Je contemple les états multiples, morcelés.
La différence nait de la répétition
Et je me répète sans cesse.

NARRATION DU REGARD PENSÉ

Images, schémas, pensées.
Dehors comme idée, l'esprit attend.
Le réel est une expérience
qui prend la forme de mon imaginaire.

Paysages, schémas, pensées.
Je compose, je cadre, je capte l'espace devant mes yeux.
Retourne à l'image pour affirmer qu'il n'y a peut-être plus d'image,
qu'un espace ouvert sur le reflet des idées,
la projection des pensées qui fabriquent le monde.

Pensées, schémas, paroles.
La recherche qui sera parlera en silence,
mots sur la page, comme traces de gestes cachés.
Une narration du regard pensée.
Images, schémas.

Source :
Andrée-Anne Dupuis Bourret, *Métanarration du protopaysage : exploration de la fabrication de l'image paysage par une pratique hybridant l'art imprimé, l'installation et l'animation*, Mémoire de maitrise, Université du Québec à Montréal, 2010.

Université du Québec à Montréal,
Canada

Hors-Pistes
Dépassement / Déambulation / Déplacement / Marches / Lisière

Christine Major

Essai



Friche industrielle de l'ancienne Canadian Steel Foundries (CSF) à Montréal.
Google Earth Image. Latitude et longitude de la zone d'exploration.



Accès illégal au site de la friche industrielle de l'ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Crédit photo : A. Calderon.



Exploration sur la friche industrielle de l'ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Montréal, 2023. Crédit photo : A. Calderon.



Exploration sur la friche industrielle de l'ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Montréal, 2023. Crédit photo : A. Calderon.



Recherche d'herbacées, d'arbres et d'arbustes sur la friche industrielle de l'ancienne Canadian Steel Foundries (CSF). Montréal, 2023. Crédit photo : A. Calderon.

« La diversité biologique et sociale, sur la défensive, se blottit dans des marges négligées ». (Tsing, 2022)

Un terrain vague est souvent perçu comme un espace indéterminé, en friche et en transition. Il est généralement dépourvu de fonction ou d'usage spécifique, et peut-être considéré comme un non-lieu ou un espace marginalisé. Il est d'abord un espace d'ouverture, un espace potentiellement créatif et ouvert à de nouvelles possibilités. Il peut être vu comme un lieu d'expérimentation, de liberté et de résistance aux normes établies. Dans cette perspective, le terrain vague peut-être une source de **dépassement** en offrant un espace alternatif ou de nouvelles formes d'expression artistique et sociale pourrirent émerger.

Dépassement

Il est aussi un espace de désolation, triste et changeant. Il peut représenter le déclin urbain, la dégradation environnementale ou l'absence de soins accordée à un lieu. Dans cette optique, des zones de dégradation peuvent côtoyer des parties aménagées de l'environnement.

Le terrain vague peut aussi être un espace de potentialités latentes ou la nature reprend sa place dans les interstices et des traces des histoires passées. Il peut être considéré comme un espace palimpseste où les couches de l'histoire et de la mémoire se superposent. Dans cette perspective, le terrain vague pourrait modifier le paysage en tant que révélateur de la complexité et de la diversité des récits qui se croisent dans un lieu donné. Il interpelle le corps et son désir de se libérer de ses entraves.

« Le concept de schéma corporel met ainsi au centre un corps qui n'est pas un corps physique, un corps-performance, mais un corps vécu, un corps-perspective, qui arpente le monde, en évaluant sans cesse ce qui lui est ouvert et ce qui lui est fermé. » (Mengual, 2021)

Références
Sara Ahmed, Queer Phenomenology orientation, objects, others. Duke university Press. 2006.
Tim Ingold, Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture. Éditions Dehors. 2017.
Silvia Federici. Par-delà les frontières du corps. Les Éditions du remueménage. 2020.
Isabelle Stengers. Résister au désastre. Édition Wildprojet. 2029.
Anna L. Tsing. Proliférations. Éditions Wildproject. 2022.
Estelle Zhong Mengual. Apprendre à voir : Le point de vue du vivant. Actes Sud. 2021.

Université du Québec à Montréal,
Canada

Hors-Pistes
Générer des Savoir-Faire Pour Aller Hors-Piste

Susan Turcot

Essai

Processus matériels

En travaillant sur et avec l'écorce de bouleau, une conversation est créée entre les humains, les non-humains, les textes et les **processus matériels.**

Pratique
Forêt

Ma **pratique** du dessin relationnel commence dans la **forêt**, en ramassant l'écorce, et en laissant le dessin émerger à travers les différents schémas de croissance trouvés sur le bouleau. Les dessins sont réalisés avec du fusain fabriqué à partir des branches de bouleau ainsi que d'autres participants tels que le lichen que l'on peut voir sur sa surface, les points percés par les insectes, et les lignes créées par les lentilles.

Relations d'affect
Agence
Matérialité

Dessiner de cette manière, c'est entrer en contact de multiples façons. Dessiner sur du bouleau explore les **relations d'affect**, d'**agence** et de **matérialité.** De quelle manière les pratiques peuventelles explorer et/ou transgresser les frontières entre les humains et les autres formes de vie ?

Dessiner sur l'écorce du bouleau active un **dialogue** avec tous ses processus et ouvre notre mémoire intime à ses cycles de croissance et de transition. L'arbre fait partie d'un réseau de signaux auquel il participe pleinement tout au long des saisons pour initier plusieurs processus qui font, par exemple, passer de la dormance à la floraison des feuilles et de la formation du pollen à la dispersion des graines. Ces signaux se synchronisent avec l'ouverture des cocons, l'activation des lichens, l'arrivée des oiseaux, des insectes et des animaux et en parallèle des changements dans les activités humaines.

Dialogue

Travailler sur l'écorce active un dialogue avec tous ces processus et peut refléter notre rythme de création et de dormance.

Ingrid M. Parker : « [...] Nous sommes freinés lorsque nous



Droits resérvés

fixons des objectifs de conservation ou de restauration sur la base de nos connaissances de ces temps récents uniquement, sans comprendre la structure et la composition des communautés végétales et animales il y a même cent ans, ni les pratiques des peuples qui interagissaient avec la terre avant la colonisation européenne.» 2017, p. 161

L'amnésie écologique et culturelle de notre société est profonde, et elle nous limite dans la compréhension de nos impacts actuels et passés sur les écosystèmes qui nous entourent.

Il existait des formes de praxis dans des régions culturelles distinctes auxquelles nous avons perdu accès. Les communautés

autochtones, ici au Canada et dans le monde entier, travaillent à l'intersection de l'art, de l'autodétermination et de la production de connaissances indigènes. Il est très important, il semble, d'en prendre note lorsque nous créons au XXIe siècle : que faisons- nous, dans quel contexte, quel environnement, avec quel objectif ? Ces questions sont amplifiées à notre époque d'urgence du changement climatique, à une époque où nous devons faire le choix de comprendre comment nous sommes arrivés ici.

Pour sortir **hors-piste**, nous devons également défaire les schémas qui nous maintiennent fermement dans le cadre **colonial** qui nous a menés ici. Pour défaire consciencieusement, pour incarner consciemment l'effet que l'effacement a eu sur la culture et la terre et pour prendre des mesures prudentes dans la préparation de ce qui est à venir dans nos pratiques et nos pédagogies. Les arts, l'artisanat et les cultures des peuples autochtones n'ont pas seulement été bannis et détruits, mais ils ont été aussi volés, vidés de leur sens, reclassés en objets de musée, vidés de leur rôle dans leurs sociétés. Dans les strates des racines culturelles de cette terre, nous sommes à la surface, mais nous avons un impact considérable sur son environnement. Notre approche pédagogique doit refléter la guérison à la fois de la **terre** (ses plantes et ses animaux) et des populations affectées. Le bouleau pousse après une dévastation, dans des sols pauvres, brûlés ou toxiques et est identifié comme un arbre pionnier. Dans les cultures celtiques et boréales, il représente la régénération et la guérison. Il apparaît après un incendie, il prend racine et permet à d'autres arbres de trouver leur place. Il repousse le feu et paradoxalement, il peut allumer le feu. C'est le matériau qui a permis de créer des objets d'artisanat extraordinaires, des maisons et des canoës grâce aux savoir-faire partagés par les cultures boréales du monde entier. Le bouleau est un enseignant si nous l'**écoutons** et l'**observons** et nous pouvons suivre sa **phénologie**, en observant chaque animal, champignon, lichen et plante qui est en relation avec lui. Il pro- duit des chatons mâles, femelles et bisexuels, il peut s'adapter à de nombreux sols. Je propose cet arbre comme plante accompagnatrice d'une approche **pédagogique** qui nous permet de repenser notre façon d'apprendre, d'enseigner et de partager.

Hors-piste
Colonial
Terre
Écoutons
Observons
Phénologie
Pédagogique





Introduction aux plantes tinctoriales et à la cueillette écoresponsable avec Annie France Leclerc, étudiante finissante à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal

Réalisé dans le cadre du projet de recherche Travaux pratiques : explorations matérielles et développement de procédés écoresponsables et du séminaire Art, écologie et féminisme dirigés par Andrée-Anne Dupuis Bourret.

Friche Viau, Montréal, Automne 2022





Documentation pour le projet Présentation et activation artistique du lieu investigué. Groupe bourache, parking de la Place Versailles. Projet de fin d'études (AVM5700) de l'EAVM, 2022

Biographies

Adriana de Oliveira est professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM depuis 2017.Son champ d'intérêt et de pratique s'articule autour de l'intervention artistique et éducative en milieu communautaire, culturel, et de la santé ainsi que de l'appréciation de l'art actuel au développement du dialogue interculturel et de la pensée critique.

www.professeurs.uqam.ca/professeur/oliveira.adriana/

Alexis Remacle Après une première année d'ingénieur civil à l'université libre de Bruxelles (ULB), il intègre l'atelier de sculpture à l'ARBA-ESA. Il y est diplômé en 1994. Passionné par l'enseignement il participe à de nombreux projets pédagogiques et est professeur de sculpture dans différentes Académie en Belgique. Il construit la fonderie d'art itinérante pédagogique « VESTALE » en 2003. Il rejoint l'ARBA-ESA en 2015 où il est professeur de Technique & Technologie de l'outil dans le cursus de sculpture. Il est également professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Molenbeek St Jean à Bruxelles. Alexis Remacle a développé dans sa pratique personnelle une sculpture hybride dans laquelle il expérimente de nombreuses techniques et matériaux. Ses œuvres jouent avec les codes de la figuration humaines dans lesquels se croisent la photogrammétrie, l'impression 3D, le modelage et la peinture. Il s'inspire aussi d'objets mythiques du 20éme siècle qu'il remet en scène.

Alice Finichiu est à la fois architecte, artiste et docteure en architecture et philosophie, enseignant à l'ArBA-ESA les séminaires en Sciences Humaines et Sociales et Art & Architecture. Depuis 2019 elle dirige SITU – Master Design Urbain, formation qui, part du postulat que le design est une attitude et propose une pédagogie par le faire, questionnant la place de l'art et des artistes-designers dans la fabrique urbaine. Ses recherches doctorales menées en parallèle à Paris VIII et à la Faculté d'Architecture de l'ULB, ont été le moment où cette pratique à la frontière de plusieurs territoires (entre philosophie et engagement politique ; entre projets d'architecture et écriture ; entre dessin et photographie ; entre installation et dispositif conversationnel…) a commencé à prendre forme. La thèse à porté sur les conditions de rencontres possibles entre pratiques architecturales et philosophiques afin de se forger des nouveau outils hybrides pour créer des nouvelles configurations spatiales où les différences peuvent co-exister. Actuellement, ses recherches se poursuivent toujours au croisement de l'art, l'architecture, la politique et l'engagement envers le vivant.

Amine Asselman (1989, Tétouan, Maroc). Artiste et docteur en art contemporain. Lauréat de l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan. Après avoir obtenu mon diplôme en 2013, j'ai poursuivi mes études en étudiant un Master en Art Contemporain à la Faculté

des Beaux-Arts de Pontevedra de l'Université de Vigo où j'ai obtenu mon diplôme de doctorat en Création et Recherche dans l'Art Contemporain. Durant ces années de formation j'ai développé ma carrière artistique en participant à des expositions nationales et internationales, remportant différents prix et bourses. Je vis actuellement à Tétouan où je travaille comme professeur à l'Institut National des Beaux-Arts.

Andrée-Anne Dupuis Bourret est artiste, commissaire d'exposition, docteure en philosophie et professeure à l'École des arts visuels et médiatiques (UQAM). Dans ses projets récents, elle se dédie à la création de récits spéculatifs résultant d'explorations matérielles par le détournement de savoir-faire en arts imprimés, en métiers d'art et en horticulture. Elle étudie également les liens qui se tissent entre les approches écologiques et intersectionnelles en recherche-création.

www.aadb.space

Arlindo Silva Né à Figueira da Foz en 1974, il vit et travaille à Porto. Il est diplômé en Arts plastiques de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto en 2001. Boursier Erasmus à l'Académie des Beaux-Arts de Riga, en Lettonie (Latvijas Maºkslas Akadeºmija), en 2001. Il est titulaire d'un Master en Études avancées [DEA] de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Vigo en 2006. Actuellement doctorant en Art contemporain au Collège des Arts de l'Université de Coimbra. Il est chercheur au CITAR-UCP depuis 2008. Il enseigne à l'École des Arts - UCP et à la FBAUP. Il expose depuis 2003 au Portugal et à l'étranger. Il est représenté par la Galerie Quadrado Azul.

Cécile Barraud de Lagerie est Diplômée des Arts Déco de Paris en design textile. Spécialisée dans le domaine de la couleur, son approche pluridisciplinaire lui a permis de multiplier les projets et les collaborations dans des domaines variés. Enseignante pour les cursus Design Textile et Tapisserie / Arts Textiles, elle donne le cours de "Technique et technologie d'impression" appliqué au textile et intervient également via des workshops. En parallèle de son activité de designer freelance dans les secteurs de l'industrie de la mode, des tendances et de l'ameublement, elle est investie dans plusieurs collectifs belges, en lien notamment avec l'illustration et le féminisme, au croisement desquels se trouvent la question du travail artistique qui lui tient à cœur. Elle choisit de se situer à un carrefour où les pratiques, savoirs, gestes artistiques et techniques se télescopent avec la transmission, la mise en commun et le collectif.

Christine Major est artiste, professeure et directrice de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Sa pratique de la peinture est engagée, empreinte d'enjeux identitaires et féministes. Elle pose un regard critique sur la fonction de l'image dans les médias et de ses impacts sur la représentation des corps. En ouvrant des brèches dans le spectacle médiatique, elle génère des entrelacs entre les arts, politique et culture.

www.christinemajor.art/accueil/

Daniela Ribeiro est artiste et travaille comme technicienne de verre et de mosaïque à la FBAUP.

Dominic Papillon vit et travaille à Montréal. IL est professeur régulier à l'Université du Québec à Montréal. Il possède une maîtrise en Beaux-Arts de l'Université Concordia et est présentement doctorant en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Sa plus récente exposition, À l'ombre d'une corolle, a été présentée à la Galerie Bellemare Lambert en mai 2024.

www.dominicpapillon.com/home.html

Domingos Loureiro est titulaire d'un doctorat en Art et Design de l'Université de Porto. Il est professeur à la Faculté des Beaux-Arts de l'UPorto, au Département des Beaux-Arts - Peinture, membre du Conseil Scientifique de la Faculté, et Directeur du Degrée em Beaux-Arts. Il est chercheur intégré à l'Institut de Recherche en Art, Design et Société, et le Coordinateur du projet GroundLAB. Il a participé au projet SHS- Soil Health Surrounding Former mining areas: Characterization, risk analysis, and intervention (2020-23); du projet Bases Conceptuelles de la Recherche en Peinture (2014-19), au projet ECOTONO - à l'Université de Murcie, Espagne (2017-2019). Il est membre de l'organisation ICOCEP - Congrès international sur la peinture européenne contemporaine. (2017, 2019, 2022); et a présidé les 2e Journées de l'Art et du Design, Porto. Artiste plasticien, il développe, depuis 2004, une œuvre qui utilise les techniques ancestrales de la gravure sur bois et du bas relief sur bois, et les croise avec la peinture. Depuis 2011, il développe une recherche en peinture qui utilise des supports moins conventionnels comme le verre et le plexiglass, ainsi que le cuivre et l'ardoise. Il combine des matériaux et des techniques d'origines différentes pour favoriser un dialogue transdisciplinaire et multi-sensoriel, la reconnaissance de l'histoire et de savoir- faire.

Elen Gavillet est une designer Franco-Suisse diplômée de l'école supérieure d'art et de design de Saint-Étienne en 2015. Elen fonde son studio en 2018 après avoir travaillé aux côtés du designer Patrick Rampelotto et dans le studio EOOS Design à Vienne, en Autriche, où elle y concevra objets, scénographies, accessoires et mobiliers. Aujourd'hui Elen mène ses projets personnels, en parallèle elle enseigne dans le Master Design d'objet de l'ESADSE. En 2021 elle remporte, le deuxième prix du concours la " Boule Art Déco " des Émaux de Longwy avec son vaseCosse qui sera réalisé en édition limitée. En 2018, elle est finaliste du concours lancé par Linkcity pour le siège de la CAF Loire, avec son lustre Olumine qu'elle fera réaliser par les verreries de Bréhat, avec qui elle continue de travailler. Par sa pratique et ses collaborations elle tente de contribuer à la préservation des savoir-faire artisanaux et ancestraux. Son dessin a pour ambition de déplacer les techniques des artisans avec qui elle travaille pour trouver de nouveaux champs d'applications et de nouveaux horizons formels.

www.elengavillet.com

Enzo Pezzella (Vincenzo Pezzella) Études de philosophie et théâtre à l'université Orientale de Naples. Formé à New York chez Martha Graham School en suivant aussi les cours de Merce Cunningham et Alwin Nikolais. Il s'installe ensuite à Paris où il suit des cours et des formations avec des chorégraphes français : Maguy Marin, Josef Nadj, Paco Decina, Catherine Diverres, Régine Chopinot, ... Depuis 1993, il vit à Bruxelles et produit ses propres spectacles en Belgique en collaborations avec les scènes nationales et internationales. En 1995 il est un des premiers signataires pour la création de la R.A.C. (Réunion Auteurs Chorégraphiques de la Belgique). Pendant les années 2000 et 2008 il s'occupe de la programmation et des résidences de création au Brigittines centre d'art de la voix et du mouvement. Dans sa recherche et collaboration avec les Brigittines, Enzo Pezzella ouvre le centre chorégraphique aux arts visuels avec des installations d'artistes internationales : comme Claudio Parmiggiani, Wim Delvoye, Alain Fleischer. Il réalise deux grandes expositions personnelles au Brigittines : Lola centré sur la plasticité et matérialité de la lumière et Violette installation inspirée de l'Opera de Giuseppe Verdi La Traviata. En 2008 il organise ensemble avec la direction des Brigittines deux festivals, Archipel et Corps Urbain, pour valoriser et ouvrir la recherche effectuée pendant les résidences. Il est présentement : Coordinateur artistique de l'Académie royale des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles - École supérieure des Arts. Cofondateur et responsable artistique de l'Institut Supérieur des Arts et des Chorégraphies (ISAC) de l'ArBA-EsA. Vice Président de l'association CIRPC (Centre International de Recherche sur les Pratiques de Création) de l'ArBA-EsA. Directeur scientifique de la Fondation Aurelio Petroni (F.A.P.) en Italie. Cofondanteur de A.L.E.P.P.O (A Laboratory for Experiment in Performance and Politics) ensemble avec Daniel Blanga Gubbay et Emanuele Coccia. Le travail artistique d'Enzo Pezzella est articulé en activités de formation, de création, d'élaboration théorique et pratique des arts.

Gabrielle Conilh de Beyssac née en 1986 à Ottawa, a grandi au Canada et au Mali. Elle étudie à la Villa Arson de Nice puis aux Beaux-Arts de Paris. En 2011, elle intègre l'institut d'art et de design Emily Carr de Vancouver. Elle collabore avec la Galerie Maubert à Paris depuis 2012. Elle vit et travaille à Pont de Barret dans la Drôme provençale. Depuis septembre 2021, elle enseigne la sculpture à l'ESADSE (St Etienne). «Gabrielle Conilh de Beyssac déploie sa pratique dans un va-et-vient constant entre la dimension physique des matières et des forces avec un monde beaucoup plus abstrait ou immatériel, celui des formes et des idées prenant corps dans le sensible. » (Guitemie Maldonado, historienne de l'art).

Gwenaël Bélanger est artiste et professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Sa démarche se caractérise par une attitude « de bricoleur », qui consiste à jouer avec les limites de la perception que nous avons du réel et de ses zones grises au moyen de procédés graphiques et photographiques. Il tente, par ses projets, de remettre en question le statut de l'image — sa production, sa transmission et sa réception —, de mettre à l'épreuve ce que l'on voit et perçoit.

www.gwenaelbelanger.com

Graciela Machado est Professeure Associée au Département de Dessin de la FBAUP et Chercheuse intégrée à l'i2ADS, collaboratrice au Vicarte. Elle a obtenu une licence en Arts plastiques - Peinture à l'ESBAP en 1993, une maîtrise en Gravure à la Slade School of Fine Art en 1996 et un doctorat en Dessin à la Facultad de Bellas Artes Universidad del Pais Vasco en 2007. Boursière de la Fondation Calouste Gulbenkian et de la FCT. En tant que coordinatrice du PURE PRINT, une équipe de recherche en gravure, et dans le contexte de divers projets de recherche qui y sont intégrés, elle procède à la reconnaissance des processus et méthodologies propres aux techniques historiques de reproduction d'images.

Gregory Granados est originaire de Normandie. Commence ses études par cinq ans de formation dans le monde du bois en ébénisterie, menuiserie en sièges et lutherie. En 2013, c'est par le biais d'une rencontre avec la chorégraphe Régine Chopinot à Toulon que son intérêt pour la danse est venu. Depuis ce jour il continue de travailler avec la chorégraphe. Après avoir obtenu son DNSEP en 2018, Gregory à été lauréat du dispositif Création en Cours 2018 organisé par les Ateliers Médicis, du festival Design Parade 2019 organisé par la Villa Noailles ainsi que des Grands Prix de la Création de la Ville de Paris 2020 organisés par les Ateliers de Paris. Aujourd'hui Gregory continue d'investiguer les champs de la danse et de la musique par l'intermédiaire du design.

Karim Ghaddab est critique d'art, membre de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art). Il est professeur d'histoire et théorie des arts à l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Etienne, chercheur et co-fondateur du LEM (Laboratoire d'Expérimentation des Modernités). Auteur de nombreuses préfaces de catalogues, il a également collaboré à plusieurs revues spécialisées (Le Journal des Expositions, art press, Art Absolument...). De 2011 à 2016, il a été directeur artistique de la manifestation L'art dans les chapelles (Morbihan). Parallèlement, il est occasionnellement commissaire d'expositions : conception scientifique de la première rétrospective de Marc Devade (musées de Coblence, Allemagne, et de Tourcoing en 2003-2004), Céramiques et belles dentelles (Galerie Corinne Caminade, Paris, 2005), Hospitalité toi m'aime (Espace d'Art Contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, 2007), ConDom (Galerie du Haut-Pavé, Paris, 2009), Memento (L'H du Siège, Valenciennes, 2012), News of the fake (Orangerie du château, Sucy-en-Brie, 2018) et Dernier étage vue dégagée (Moments Artistiques, Paris, 2021).

Kristýna Španihelová née en 1982. A étudié sous la direction du professeur Karol Weisslechner à l'Académie des beaux-arts de Bratislava, dans l'atelier S + M + L_XL Métal et Bijoux, où elle est actuellement est enseignant. De 2014 à 2015, elle a été enseignante externe à l'Université Palacký à Olomouc au Département des arts plastiques, dans l'atelier Métal et Bijoux. Elle a été finaliste du concours BKV-Prize (Bayerische Kunstgewerbeverein) en 2010 et 2013, du Czech Grand Design en 2012, ainsi que de l'exposition sélectionnée Talente 2013 à Munich ou KORU 2015 en Finlande. Cette année, en 2018, elle a remporté le prix du Designweek Bratislava pour sa collection Galacity. En 2009, elle a reçu un prix

de l'Union des artistes plasticiens slovaques pour sa collection de bijoux du cycle "Život Anima" et en 2008, elle a remporté le premier prix du concours "Kruhy na vode" dans la catégorie métal, organisé par le Centre de la production artisanale populaire (UĽUV). Au cours des dernières années, elle a été récompensée par l'Association des joailliers slovaques dans la catégorie Bijoux artistiques. Aujourd'hui, dans le domaine du bijou, elle compte parmi les artistes les plus remarquables de la scène nationale, et son travail continue de montrer un potentiel créatif progressif. Depuis 2014, elle collabore avec le créateur de mode Martin Hrča. Elle puise son inspiration dans la poésie, la mythologie, les tableaux des maîtres anciens, l'alchimie, mais surtout dans la nature avec ses processus incessants.

Laurence Sylvestre est professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Elle est spécialisée en pédagogie et en didactique des arts visuels et médiatiques. Ses recherches portent sur la compréhension des modes de pratique de l'exposition d'art en contexte scolaire et culturel ainsi que sur l'étude de collections portant sur l'exposition quant aux enjeux culturels et sociétaux qu'elles révèlent.

www.professeurs.uqam.ca/professeur/sylvestre.laurence/

Louis-Philippe Côté né en 1976 à La Pocatière, Louis-Philippe Côté vit et travaille à Montréal. Il est titulaire d'un baccalauréat en peinture et dessin de l'Université Concordia (Montréal) et d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, dirigée par David Tomas. Depuis 1996, il s'intéresse à la colonisation par la machine, aux techniques de montage précognitif et à la littérature d'anticipation. Il aborde à travers différents projets les questions d'espace, de système, de violence et de contrôle. À partir de 2015, parallèlement à ces préoccupations théoriques et philosophiques, Côté entame une transition progressive vers une peinture réduite à aborder le monde des sensations. Plus que jamais, il cherche dans l'acte de peindre un état d'esprit, une complexité imprévisible et une nécessité toujours plus profonde. Faisant face à l'incertitude de ce qu'il voit, Côté fait surgir au moyen de la peinture une intériorité existentialiste et métamorphosée du monde. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives, notamment à la Maison des arts de Laval en 2019, au Musée d'art contemporain de Montréal en 2014, à la Galerie de l'UQAM et au Musée régional de Rimouski en 2013, ainsi qu'à la Galerie Leonard & Bina Ellen en 2012. La Galerie Simon Blais le représente depuis 2013.

https://www.louisphilippecote.com/

Marie-Aurore Stiker-Metral née à Paris, le 15 mars 1981, elle a installé son atelier près du métro Duroc dans l'ancienne boutique où sa grand-mère vendit les meubles et cuisines fabriqués par son grand-père ébéniste, puis des ustensiles de cuisines et des jouets. C'est dans ce lieu de son enfance que se développa son goût des objets, des matières et des couleurs. Elle est diplômée de l'ENSCI-LesAteliers depuis décembre 2007. Elle a entrepris

cette formation de designer industriel après quatre années d'études supérieures en philosophie dont une à l'Université d'Urbino en Italie. Marie-Aurore Stiker-Métral exerce son activité dans différents secteurs du design, de l'artisanat, de l'art et de l'industrie. Elle travaille tant avec des éditeurs pour des productions en série qu'avec des artisans pour la création de pièces uniques ou avec des institutions pour des projets de recherche.

https://www.mastikermetral.com

Mario Côté est artiste peintre, réalisateur de documents sur l'art et de vidéos expérimentales, instigateur de projets multidisciplinaires et auteur de plusieurs textes sur l'art. Il s'intéresse aux rencontres entre les disciplines artistiques, mais aussi entre les personnes qui les pratiquent. Il est professeur associé à l'École des arts visuels et médiatiques.

www.mario-cote.ca

Michal Illo

Nad'a KANČEVOVÁ elle a étudié l'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université Comenius à Bratislava (2006). Après avoir terminé ses études, elle a brièvement travaillé en tant que conservatrice de la Collection d'art appliqué et de design à la Galerie nationale slovaque, puis en tant que gestionnaire de projets culturels indépendants. En 2015, elle a soutenu sa thèse de doctorat à l'Académie des Beaux-Arts de Bratislava, où elle travaille actuellement comme maître de conférences au Département de théorie et d'histoire de l'art. Ces dernières années, son principal domaine d'intérêt a été la question de la collection et de l'archivage, qu'elle a étudiée dans les domaines institutionnel, extra-institutionnel et artistique. En 2023, elle a publié un livre intitulé Médium zbierka. Zbieranie a uchovávanie vo výtvarnom umení na Slovensku po roku 1989 (La collection comme médium. Collecte et conservation dans les arts visuels en Slovaquie après 1989). En lien avec cette thématique, elle s'intéresse au contexte institutionnel de l'art, à la création d'objets, à l'art appliqué et au design, avec des implications dans d'autres disciplines théoriques. En plus de ses activités de publication et d'enseignement, elle se consacre à des projets curatoriaux. De 2016 à 2024, elle a dirigé l'espace intime de la galerie NOVA à Bratislava, pour laquelle elle a préparé des dizaines d'expositions thématiques et monographiques. Elle est membre de la section ICOM Glass et de la section internationale des critiques de l'AICA.

Patrik Illo diplômé de l'Académie des Beaux-Arts et de Design, Département du Verre, à Bratislava, Slovaquie, en 1998. Responsable du Studio du Verre à l'Académie des Beaux-Arts et de Design de Bratislava, Slovaquie, depuis 2010. Designer en chef externe pour KROSNO S.A., une célèbre verrerie polonaise située à Krosno, de 2006 à 2009. Depuis 2008, designer en chef externe pour la manufacture de verre slovaque Rona a.s. Il conçoit également pour des manufactures de verre tchèques, parmi lesquelles Moser et Crystalex. Il a reçu plusieurs distinctions pour ses créations et ses œuvres d'art, telles

que : le Design Plus Award (pour un design innovant) en 2006 ; le prix Form 2008, décerné lors de la Foire Ambiente à Francfort, Allemagne, en 2008 ; le Prix National du Design - Mention spéciale, du Centre Slovaque du Design, Slovaquie, en 2001, 2003, 2007 et 2009. Ses œuvres ont été présentées dans plus de 40 expositions individuelles et plus de 100 expositions collectives en Europe, en Asie et aux États-Unis. Son art et ses créations sont exposés dans des musées à travers le monde, notamment : la Galerie Nationale Slovaque à Bratislava, Slovaquie ; le Musée Finlandais du Verre à Riihimäki, Finlande ; le Musée des Arts Décoratifs à Prague, République tchèque ; le Musée des Arts Décoratifs et du Design à Riga, Lettonie ; et le Musée du Verre Artistique à Saint-Pétersbourg, Russie. Il est commissaire de plusieurs expositions en République tchèque, Slovaquie, Allemagne, Russie, Finlande et Estonie.

Pedro Aguiar est diplômé en architecture et en céramique, et il est technicien des Ateliers de Céramique de la FBAUP.

Romain Mathieu est historien de l'art et critique d'art. Il enseigne à l'Ecole Supérieure d'Art et Design de Saint Etienne et à l'Université Aix-Marseille. Il a publié de nombreux textes dans des revues, des monographies et des catalogues d'exposition pour des institutions, en France et à l'étranger, sur des artistes contemporains et sur l'art des années soixante et soixante-dix. Il a écrit à plusieurs reprises sur l'oeuvre d'Anna-Eva Bergman, notamment pour le catalogue du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Il est un contributeur régulier de la revue Art press. Il a été le commissaire de l'exposition Supports/Surfaces – les origines 1966-1970 au Carré d'Art de Nîmes en 2017 et co-commissaire de Après l'école, Biennale Art press des écoles d'art en 2020 à Saint-Etienne et 2022 à Montpellier. Il a était l'auteur des dossiers « Pattern Decoration and Crafts » en janvier 2019, « La dé-définition de l'abstraction » en février 2021 et « La figuration, malgré tout » en avril 2023 dans la revue Art press.

Romeo Gongora est un artiste, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM et docteur en arts du Goldsmiths College (Royaume-Uni). Depuis 2008, il a réalisé des projets collectifs en interaction avec la sphère sociale, intégrant la politique et la pédagogie dans la pratique de la performance.

www.romeogongora.com

Rute Rosas est une artiste plasticienne et sculptrice née en 1972 à Porto, Portugal. Elle a obtenu un doctorat en Art et Design: Arts plastiques - Sculpture. Rechercheuse en sculpture et textils, elle enseigne à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto depuis 1999.

Susana Piteira a obtenu son doctorat en 2018 à la Facultat de Belles Arts de l'Universitat de Barcelona; DEA en Espacio Público Y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad en 2000 à l'Universitat de Barcelona; Licence en Beaux-Arts et Sculpture en 1990 à

l'Escola Superior de Belas Artes do Porto. Elle a été conférencière en Architecture du Paysage à l'Universidade de Évora entre 1992 et 1996 et assistante invitée en Sculpture à la Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa entre 1995 et 2002. Elle est actuellement professeure invitée à la Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Elle a participé à plusieurs expositions individuelles et collectives depuis 1996 au Portugal et à l'étranger.

Susan Turcot est artiste et professeure à l'École des arts visuels et médiatiques (UQAM). Elle aborde principalement les thèmes environnementaux à la fois scientifiques et politiques tout en développant une pratique du dessin documentaire. Au centre de ses projets se trouve un désir de générer des actions de restauration et de coopération dans des lieux d'extraction en utilisant des matériaux et des pratiques matérielles in situ.

www.professeurs.uqam.ca/professeur/turcot.susan/

Tania Laura Casaubon est une artiste visuelle multidisciplinaire vivant à Tiohtiàké/Montréal. Son intérêt particulier pour le travail textile et l'art participatif l'a récemment amenée à développer divers projets au Québec, en Colombie et au Mexique, manipulant et déformant l'utilisation de la cartographie pour la rendre plus perméable aux espaces et aux communautés qu'elle représente. Dans ses œuvres, elle cherche à explorer une compréhension multidimensionnelle de l'espace qui nous entoure et que nous habitons, mais aussi à mettre en lumière le pouvoir que nous avons collectivement de dessiner, transformer et définir notre propre territoire, et par conséquent, nos vies quotidiennes et nos identités. Tania est titulaire d'un BFA de l'Université Concordia.

Teresa Almeida est une artiste travaillant principalement avec le verre. Elle a obtenu un doctorat en études artistiques à l'Université d'Aveiro avec le titre "Le verre comme matériau plastique : transparence, lumière, couleur et expression". En 2003, elle a terminé son Master en verre à l'Université de Sunderland, en Angleterre, et en 2001-2002, grâce à une bourse du Portugal, elle a obtenu deux certificats de post-graduation en "Verre et Architecture" et en "Verre et Beaux-Arts" au Central Saint Martin's College, à Londres, en Angleterre. En 1996/2001, elle a terminé sa licence (avec mention) à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto en peinture des beaux-arts. En 2009, elle a été invitée à devenir professeur à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto où elle enseigne actuellement le verre et la mosaïque. Depuis 2006, elle fait partie de l'Unité de Recherche I&D "Verre et Céramique pour les Arts" (VICARTE), sur le campus de la FCT/NOVA, qui permet l'interaction interdisciplinaire entre les étudiants en art et les étudiants en sciences, ainsi que les scientifiques, les artistes et les conservateurs. Depuis 2011, elle fait également partie de l'Institut de Recherche i2ADS en Art, Design et Société, à la Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Zdeno Kolesár Il est né en 1960 à Bratislava. Historien du design, pédagogue, commissaire d'exposition. Diplômé en histoire de l'art de l'Université Comenius de Bratislava. Il enseigne à l'Académie des Beaux-Arts et du Design (Vysoká škola výtvarných umení) de Bratislava ainsi qu'à l'Université Tomáš Bat'a à Zlín. Auteur de deux éditions tchèques et de deux éditions slovaques du livre Kapitoly z dejín dizajnu (Chapitres de l'histoire du design, 1998–2009), de l'édition slovaque de Kapitoly z dejín grafického dizajnu (Chapitres de l'histoire du design graphique, 2006), ainsi que de nombreuses autres publications sur le design. L'édition polonaise de Historii projektowania graficznego (2018) a été complétée par Jacek Mrowczyk pour inclure le contexte local.