

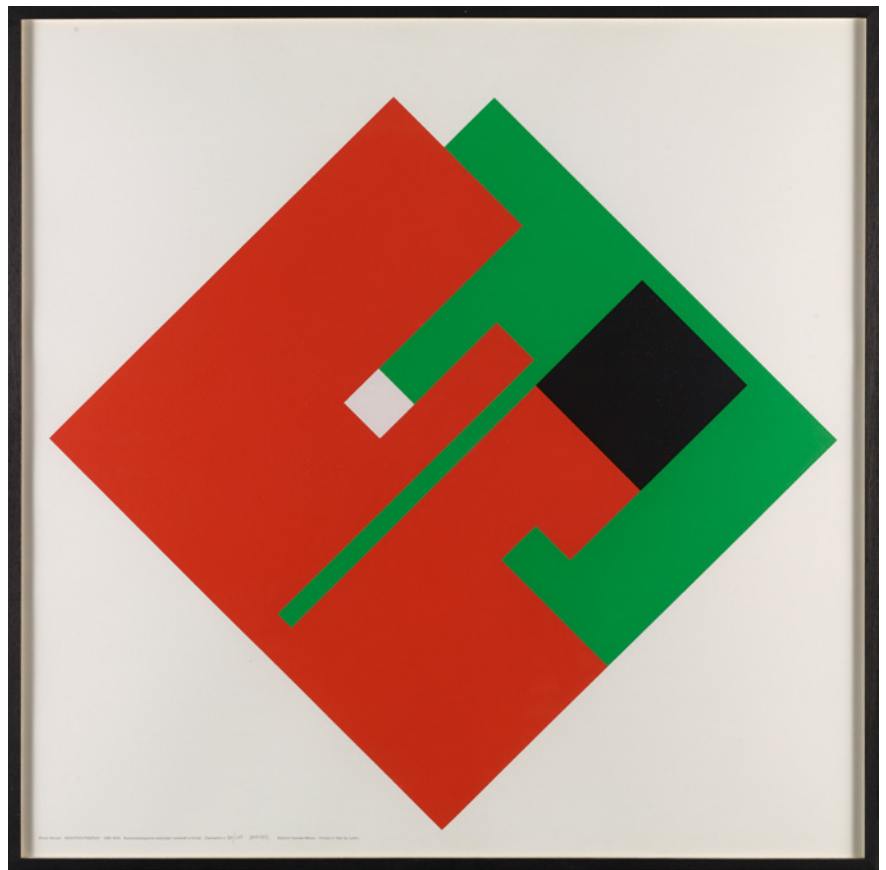
Un Peter Pan à l'envergure Léonardesque

2.5 – 1.6.2019

Bruno Munari (1907-1998) était peut-être le Léonard de Vinci du XX^e siècle... Pablo Picasso l'avait, paraît-il, surnommé ainsi, et le critique Pierre Restany titra pour sa part «Un Peter Pan à l'envergure Léonardesque» l'article nécrologique qu'il lui consacra dans le magazine *Domus*... Il est indiscutable, en tout cas, qu'il a marqué de son empreinte légère et profonde de nombreux domaines de la création contemporaine. Simultanément (plus que tour à tour) peintre, sculpteur, designer, illustrateur, graphiste, écrivain, cinéaste et pédagogue, il a pleinement participé à la vie artistique de son temps, en intégrant dès 1927 la seconde génération des futuristes aux côtés de Marinetti et de Balla, puis en créant le Mouvement d'Art Concret (MAC, 1948) avec le peintre et critique Gillo Dorfles.

Le succès de quelques-uns des objets qu'il a dessinés, comme le cendrier *Cubo* (pour Danese), ou la structure *Abitacolo* (pour Robots), distingués par plusieurs prix de design Compasso d'Oro, a longtemps relégué le reste de ses activités au second plan. Pourtant, Bruno Munari est un artiste complet, dont les créations pluridisciplinaires ont fait l'objet d'expositions importantes dès les années 1930, notamment à la Biennale de Venise (1930, 1932, 1934, 1936, 1952, 1966, 1970, 1986...), au MoMA de New York (1954, 1955) ou à la Documenta de Cassel (1964-1968). Depuis sa première rétrospective, organisée en 1986 au Palazzo Reale de Milan, de nombreuses autres ont suivi, récemment en Italie (Museo del 900, Milan, 2014, Museo Ettore Fico, Turin, 2017), en Grande-Bretagne (Estorick Collection of Italian Modern Art, Londres, 2012) ou au Japon (Setagaya Art Museum, Tokyo, Iwate Museum of Art, Kitakyushu Municipal Museum of Art, Hayama Museum of Modern Art, 2018-2019). Parallèlement, plusieurs galeries ont entrepris de replacer l'art de Bruno Munari dans un contexte tant historique que contemporain, dont Robilant+Voena, Londres (2016), Repetto Gallery, Londres (2019), kaufmann repetto, Milan (2018), Andrew Kreps, New York (2018-2019)...

Même si le MNAM – Centre Pompidou a enfin acquis plusieurs de ses œuvres ces dernières années, Bruno Munari demeure trop mal connu et reconnu en France, où son travail n'a jamais fait l'objet d'une exposition personnelle. Cependant, une nouvelle génération d'artistes et de commissaires a mis ses recherches à l'honneur à Paris ces dernières années, chez Castillo/Corrales (2007), au FRAC Île-de-France



Le Plateau (2012), à la Galerie des Galeries (2013), ainsi que dans les expositions *Dynamo* au Grand Palais (2013) ou, récemment, au Palais d'Iéna, dans l'exposition *Suspension* (2018).

Cette première présentation monographique explore l'ensemble de la production de Bruno Munari (art, graphisme, pédagogie, design...) sous le prisme de l'esprit de géométrie et de l'esprit de finesse qu'il a réussi à concilier comme nul autre, ainsi que le soulignait Restany. Comme l'ont montré ses ouvrages consacrés dans les années 1960 aux formes géométriques essentielles, cercle, carré, triangle, les jeux avec la géométrie peuvent en effet permettre de stimuler simultanément les capacités d'analyse et d'imagination, pour parvenir à une forme universelle de créativité.

Depuis les *Machines inutiles* des années 1930, gracieux échos simultanés aux premiers *Mobiles* de Calder, jusqu'aux *Xérographies Originales* des années 1960, en passant par les premières éditions d'œuvres d'art en multiples (*Ora X*, 1945), les *Livres illisibles* de 1949, les peintures *Positif/Négatif* des années 1950, les *Sculptures de voyage* de 1958... toute son œuvre, sous toutes ses formes, est habitée par une joyeuse curiosité, une expérimentation sans relâche et une délicate poésie, sans aucun esprit de sérieux. Lui-même rapportait en 1971: «*[Mes amis] avaient quasiment tous une de mes Machines inutiles à la maison, mais ils les cantonnaient dans les chambres d'enfants, parce qu'elles semblaient absurdes et ne servaient à rien, tandis que leurs salons arboraient des sculptures de Marino Marini et des tableaux signés Carrà ou Sironi. Sans aucun doute, comparé à un tableau de Sironi, si profondément marqué du sceau de l'émotion, moi, avec ma ficelle et mon carton, je pouvais difficilement m'attendre à être pris au sérieux*».

L'art de Bruno Munari est en effet modeste dans ses processus et matériaux de fabrication, accessibles à tous et reproductibles. Sa légèreté procède d'une «*audace décontractée qui naît de son renoncement au contrôle*», comme l'a relevé l'autrice et éditrice américaine Trinie Dalton, qui va jusqu'à se demander s'il ne serait pas le «*parrain du punk*»? En s'écartant systématiquement du «*Grand Art*» «*bourgeois dans sa conception, fait main par un génie à l'usage exclusif des plus riches*», voire en le ridiculisant ouvertement, Bruno Munari aurait en effet, selon elle, «*préparé le monde à l'idée de prendre les expériences artisanales au sérieux*».

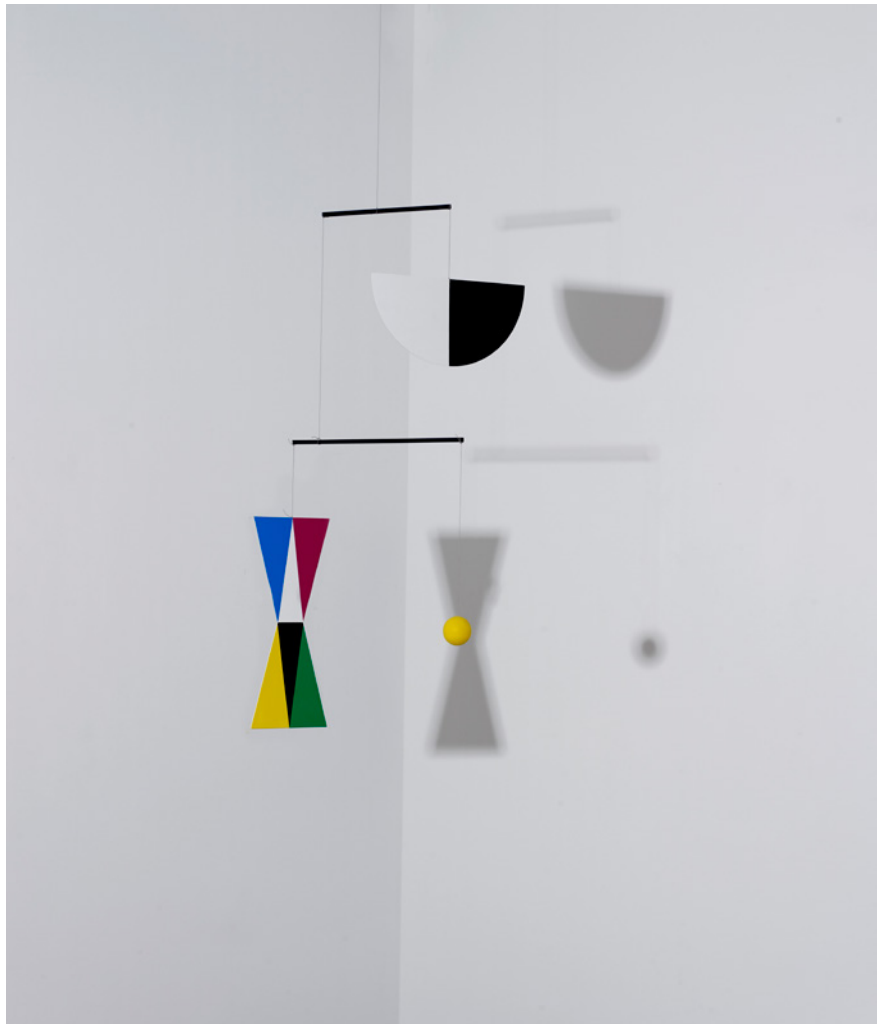
Bruno Munari

Sans titre

Année

Technique

× cm



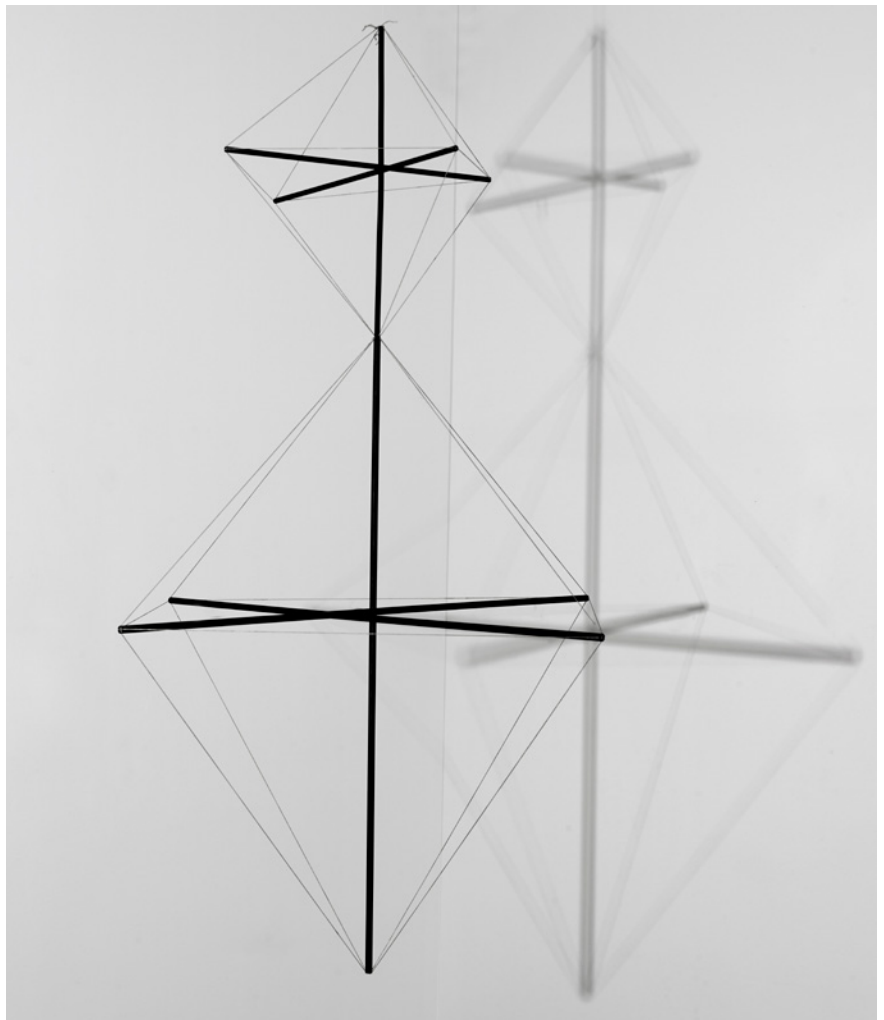
Bruno Munari

Sans titre

Année

Technique

× cm



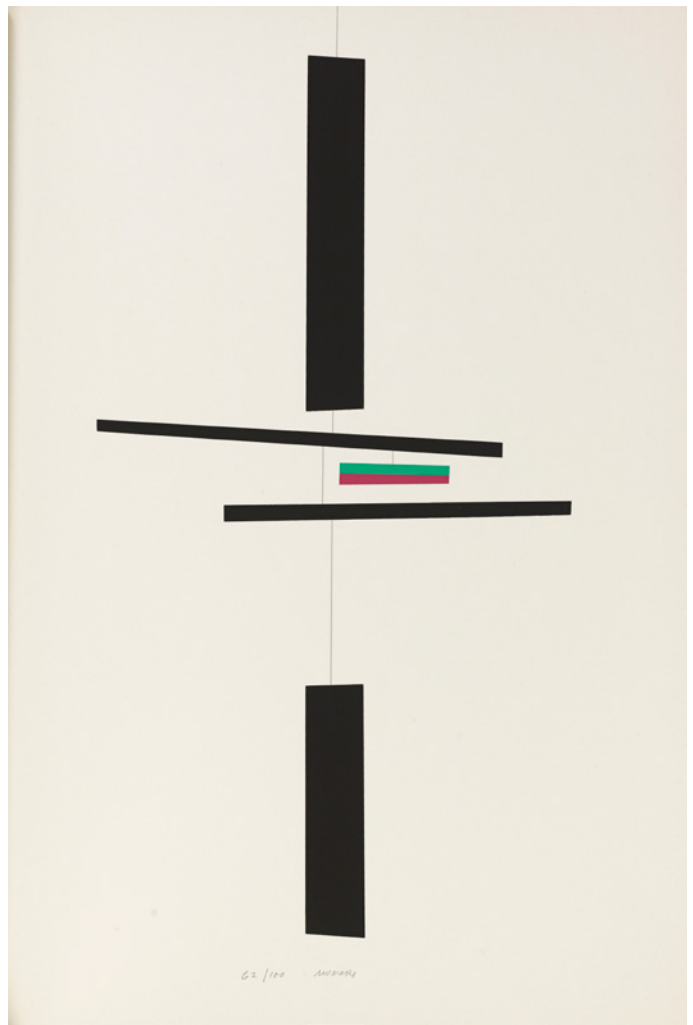
Bruno Munari

Sans titre

Année

Technique

× cm



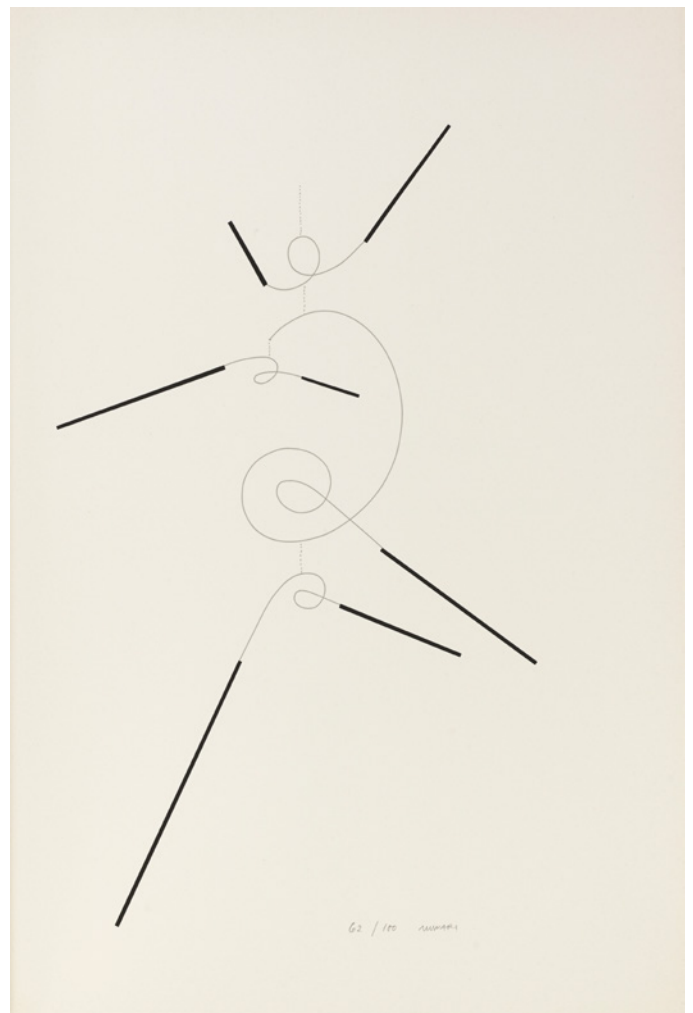
Bruno Munari

Sans titre

Année

Technique

× cm



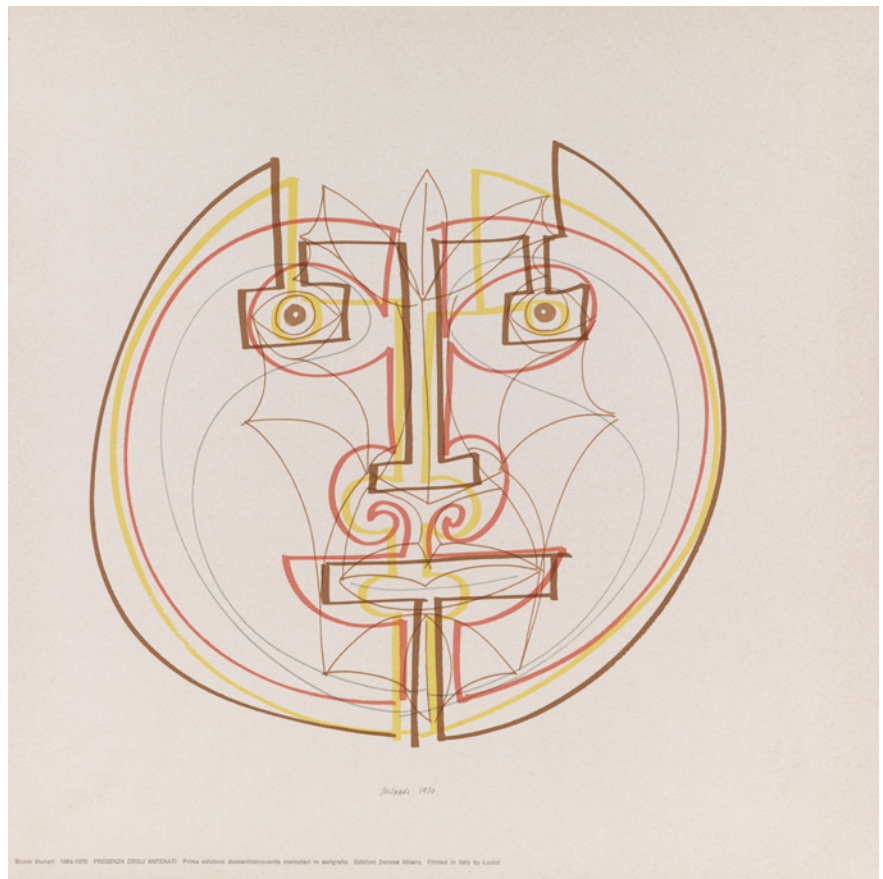
Bruno Munari

Sans titre

Année

Technique

× cm



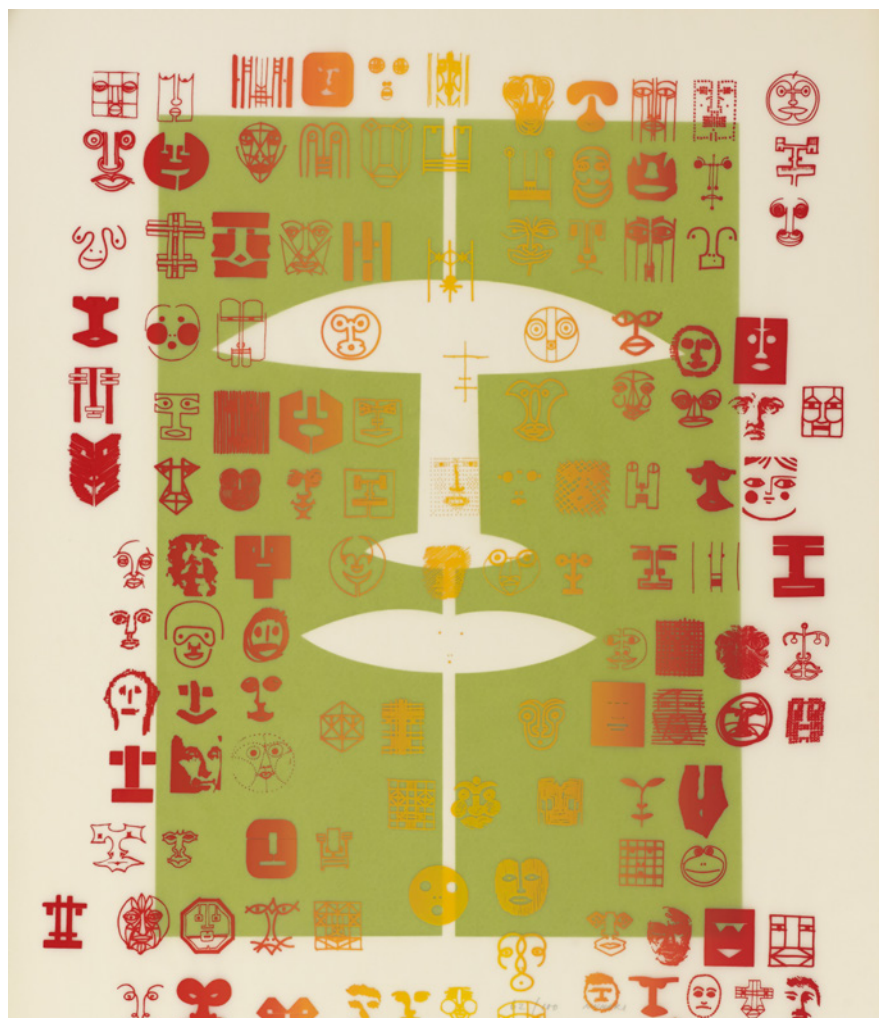
Bruno Munari

Sans titre

Année

Technique

× cm



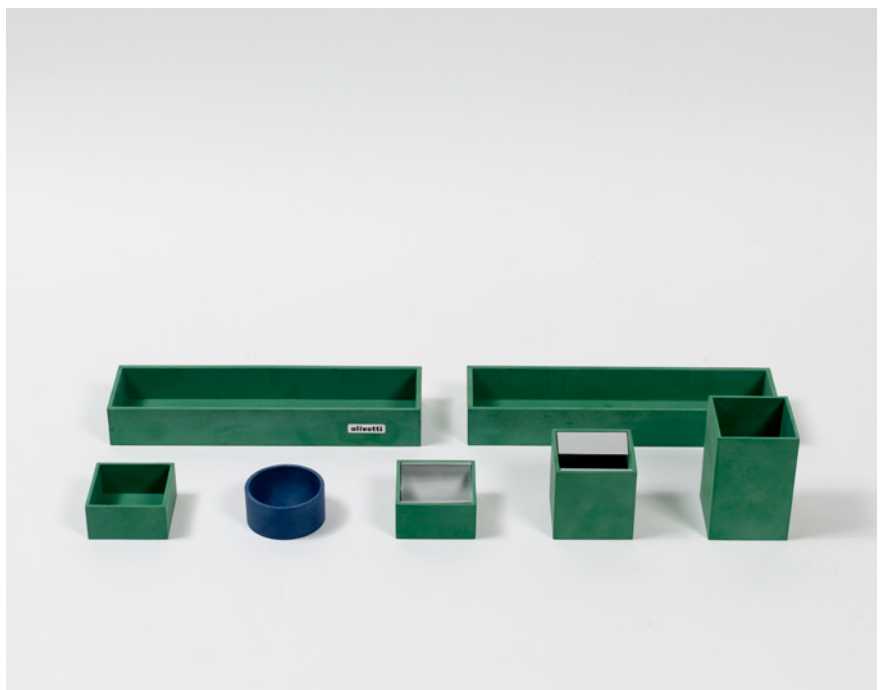
Artiste
Titre
Année
Techniques
Dimensions



Artiste
Titre
Année
Techniques
Dimensions



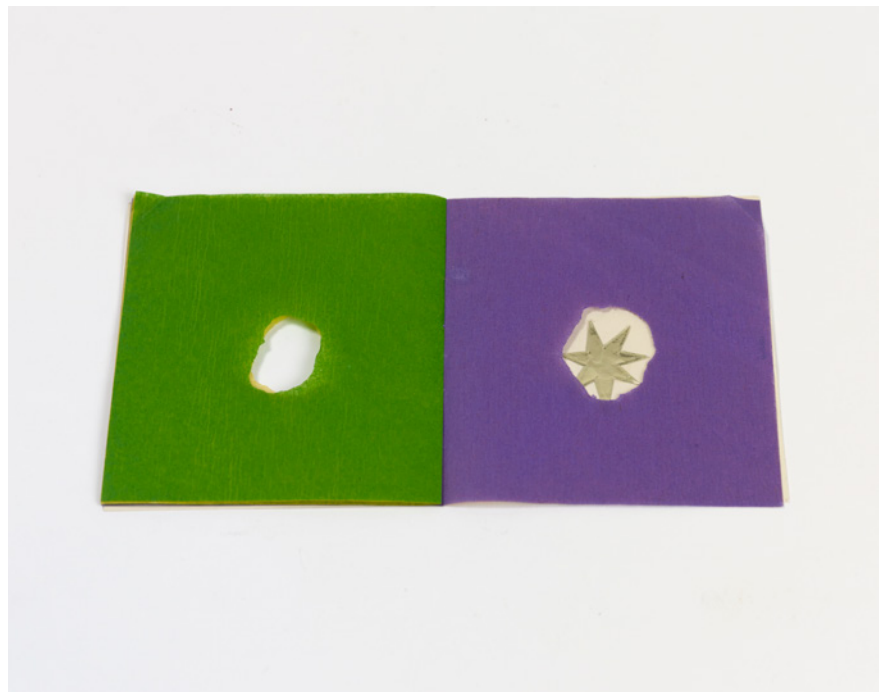
Artiste
Titre
Année
Techniques
Dimensions



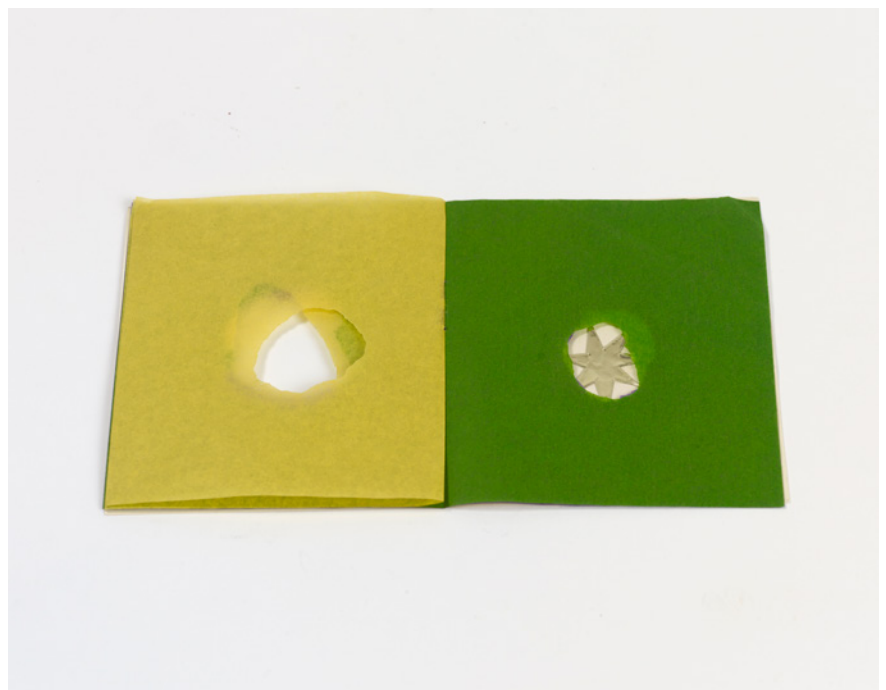
Artiste
Titre
Année
Techniques
Dimensions



Artiste
Titre
Année
Techniques
Dimensions



Artiste
Titre
Année
Techniques
Dimensions



Un Peter Pan à l'envergure Léonardesque

Pierre Restany

Domus, n°811, janvier 1999

Traduit de l'italien

par Stéphane Corréard

Cet air de jeunesse éternelle, qu'il n'a jamais perdu au long de ses 90 années d'existence, était à la fois le secret et la caractéristique la plus profonde de Bruno Munari. Né le 24 octobre 1907 à Milan, où il est mort le 29 septembre 1998, il était à la fois le Léonard de Vinci et le Peter Pan du design italien. Recourir à ces comparaisons, c'est souligner l'étendue de ses multiples champs de création – c'est ainsi, je crois, que Munari l'aurait compris: c'était un Titan qui s'exprimait avec la légèreté d'un feu follet. La couverture de ce numéro de *Domus* rend hommage à son esprit d'une grande richesse inventive.

En inlassable chercheur qu'il était, il a exploré et tâté de tous les domaines, du dessin à la peinture et la sculpture, jusqu'à l'architecture, les livres, la photographie et le cinéma, et aux procédés de reproduction photomécanique. Comme son génie, ses expérimentations ne connaissaient aucune limite.

Au cours de ses explorations multimédias, il a apporté des réponses surprenantes et originales, en associant la rigueur de l'analyse à la simplicité de l'imagination. La créativité était pour lui une caractéristique intrinsèque à l'ensemble de l'espèce humaine; il n'attendait pas Joseph Beuys pour affirmer cette vérité primordiale. Je me souviens qu'en 1968, après avoir lu mon *Livre rouge de la révolution picturale*, dans lequel je développais l'idée que la société contemporaine doit donner naissance à un «art pour tous», il m'avait confié: «*Quoi de plus normal? L'art est à tous, ou plutôt, il est fait par tous*». Ne reste plus qu'à le dénicher, au bon moment. La vie et l'œuvre de Munari sont parsemées d'heureuses coïncidences. Dans son importante rétrospective du Palazzo Reale de Milan en 1986, Munari se définissait comme «*Quello di*» ou «*Quella delle*» («*Celui qui a fait...*»): les machines inutiles des années 1930, les peintures *Positif/Négatif* des années 1950, la lumière polarisée en 1952, les fontaines et des jeux d'eau de 1954, les *fourchettes parlantes* de 1958, les *xérographies originales* de 1964. Négatif/positif, original/multiple, inutile/fonctionnel: c'est dans l'espace inframince de ces antinomies conceptuelles que l'imagination créative de Munari déployait le plus largement ses ailes. Les réponses qu'il apportait à ces contradictions étaient frappées de la plus extrême simplicité, de ses sculptures de voyage jusqu'à son fameux cendrier cubique. Pour reprendre l'expression favorite



de nombreux créateurs, Munari aura été le plus grand producteur d'objets intemporels de notre siècle.

Il était âgé d'à peine dix-huit ans lorsqu'il rejoint le second Futurisme à Milan, et en 1927 il exposait déjà aux côtés de Prampolini, Depero et Dottori. En 1932, il entreprit de continuer les recherches de Man Ray sur les Rayogrammes. Admirateur du Bauhaus et de la simplicité de la géométrie formelle de Kandinsky, il participa après la guerre, en 1948, à la création du Mouvement d'Art Concret (MAC) avec Soldati, Dorfles et Monnet – la version italienne de Cercle et Carré, formé avant-guerre à Paris. En autodidacte inspiré, il prit part à la grande période d'intense réflexion sur le design dans les années 1950, exempte de tout compromis. Gio Ponti l'admirait pour la distance élégante avec laquelle il s'était tenu à l'écart de la «Civiltà del fatturato» (la société de consommation). Et c'est dans cette période, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, que sont nés ses plus fameux objets intemporels: *le cendrier* (1957) et *la lampe cubiques* (1958), *la lampe en maille* (1964) et *l'Abitacolo* (1971), cette structure convertible en lit, en table ou en jeu pour enfants.

Munari aimait dire que «*L'art est l'œuvre de tous*». Il était très actif dans l'univers de la communication, également, avec ses livres-objets, ou Prélivres, et ses livres sur le design (*Des roses dans la salade*, 1973, *La découverte du carré*, 1978). Il était encore plus actif dans celui de l'enseignement; il a été professeur dans de nombreuses universités importantes, dont Harvard. Cependant, c'est aux enfants qu'il a réservé le meilleur de lui-même. Il alla même jusqu'à leur inventer des instruments de musique, et des structures à plier et assembler, pour les aider à comprendre la nature des sons et des formes. Ses cours à l'Académie des Beaux-arts de Brera devaient également faire date dans l'histoire de l'apprentissage aux enfants, ainsi que tous les «workshops» qu'il a conduits en Italie et dans le monde. À l'occasion d'une conférence au Venezuela il y a deux ans, j'ai pu constater par moi-même à quel point demeurerait vivace, tant à Caracas qu'à Ciudad Bolívar, l'influence de sa pédagogie et des *performances* réalisées avec des enfants au début des années 1980.

Munari aimait les enfants pour eux-mêmes, mais également pour lui-même. Il aurait volontiers admis que, toute sa vie, il s'était efforcé de conserver son âme d'enfant. Car c'était la meilleure manière de conserver intacte sa propre soif d'apprendre, ainsi que le plaisir de comprendre, et la passion de communiquer. Ce Peter Pan à l'envergure Léonardesque nous a quittés; au-delà de l'élégance et de la légèreté qui l'ont caractérisé sa vie durant, il nous a donné une magistrale leçon d'humanisme: à l'heure de la globalisation culturelle il est parvenu, sa vie entière, à concilier *esprit de géométrie* et *esprit de finesse*.

Munari – Carte du ciel

Trinie Dalton

Particules, n°27, janvier-mars 2010

Traduit de l'anglais

par Stéphane Corréard

Rencontrer Munari Je n'aurais jamais imaginé que regarder une photocopie Xerox des années 1970 de quelques ficelles entortillées sur la glace du copieur allait m'entraîner dans des mois de recherche, de conférences, et d'inspiration pour de multiples projets, sans compter un programme d'enseignement. J'adore cette manière qu'a le passé de nous propulser dans le futur. À la bibliothèque, je suis tombée par hasard sur *Des roses dans la salade* de Bruno Munari, qui débute par cette invitation: «*Allons chez le marchand de primeurs nous procurer: trois salades Trévise, une laitue, une Romaine et un peu de chicorée*». Sortir du livre, aller arpenter les marchés – j'aime ça. La matière végétale décortiquée par Munari crée des roses, un enregistrement visuel d'empreintes aux encres arc-en-ciel: un jeu d'enfants évolue en études très libres de couleurs et de formes, mêlant intimement design et artisanat.

Les arcs-en-ciel sur la page étaient chargés de sens, étant donné que j'avais trouvé *Des roses dans la salade* en fouinant entre des livres consacrés aux indiens Kachinas Hopi et aux peintures de Paul Klee. Analyser les dérives dans les bibliothèques, c'est comme analyser les rêves. Je garde la mémoire cartographique de la façon dont une recherche advient. Si je trouve quelque chose que j'ignorais devoir m'intéresser, c'est un jour à marquer d'une pierre blanche.

Mon attrait pour Munari est quasiment mystique. Découvrir Bruno Munari devait être inscrit dans mon thème astral. «Poissons: cette semaine, une nouvelle force créative fera irruption dans votre vie.» Cette conviction est renforcée par l'intérêt que Munari a lui-même marqué pour les croisements entre la science et le mystérieux. En 1975, il a ainsi dessiné pour le joaillier Ricci les *Constellations du Zodiaque*, un ensemble de disques d'argent perforés qui, placés à contre-jour, sont une leçon de design universel.

C'est troublant d'avoir rencontré Munari en cherchant Klee, car tous deux partageaient le même intérêt pour la philosophie Zen. À propos d'eux deux, Aldo Tanchis écrit d'ailleurs dans *Design as Art*: «le plus important n'est pas d'arriver à une forme finie et fixée pour toujours; ce qui compte c'est la capacité à transformer l'expérience, l'aptitude à tout remettre en question». Munari adorait «détruire tout ce qu'il avait dit et fait par le passé, [pour] remettre en marche l'esprit créatif».

Maintenant, ce que j'admire le plus dans le travail de Munari, c'est l'attitude implicite qui l'anime – une audace décontractée qui naît de son renoncement au contrôle.

L'adhésion de Munari à l'éphémérité s'incarne parfaitement dans ses *Xérographies Originales*, dans la même collection que *Des roses dans la salade*, *Workshop*, aux éditions Corraini. Cette série, toujours disponible, inclut aussi *Dessiner un arbre*, sur la symétrie des végétaux, et *Dessiner le soleil*, une méditation sur l'ombre, la couleur, et les solutions visuelles pour représenter le soleil. Ces quatre premiers ouvrages de la série *Workshop* fonctionnent comme des manuels poético-éducatifs commémorant les ateliers tenus par Bruno Munari. En m'en saisissant, j'ai été subjuguée. Comment cet Italien avait-il pu parvenir à une pratique artistique ne nécessitant qu'un matériel si sommaire, et un coin d'atelier?

J'ai alors commencé à remonter l'histoire des livres de Bruno Munari, et j'ai réalisé qu'il n'était pas seulement un artiste-designer, mais aussi un artiste-écrivain. Je suis donc heureuse d'avoir Munari comme modèle.

Cet article est une excursion dans cette forêt de papier... Je viendrai aux *Xérographies Originales* en traitant plusieurs pistes thématiques: les idées qui ont amené Bruno Munari à sa série de livres d'artiste, l'histoire du copyart, et les fanzines comme média féministe. En tant qu'écrivain, créatrice de livres, et professeur enseignant l'art de la nouvelle et du livre d'artiste, j'espère que mon obsession pour l'imprimé dans un monde de plus en plus déforesté, sans parler de mon attachement viscéral à l'obsolète, toxique et pulvérulente encre de toner, ne relève pas du pur kitsch. Peut-être que cette étude, dans laquelle je tâche de justifier ma propre propension à gâcher du papier en fabriquant des fanzines en me référant aux expérimentations créatives de Bruno Munari, encouragera au mieux le lecteur à balancer cet article plein d'encre (en gardant le reste du journal) dans la poubelle à tri sélectif pour qu'il soit réduit en pâte à papier puis reconditionné sous forme de gobelet, de sac d'épicerie, ou de lanterne. Ce serait la façon munarienne de procéder.

Gardez à l'esprit durant votre lecture cette définition du véritable artiste selon Munari, dans son essai *Art programmé* de 1966, qui a conservé toute sa radicalité: «Les artistes qui se préoccupent de l'unicité de l'œuvre d'art, et de la valeur qui en découle, qui considèrent l'élaboration d'un style personnel comme un investissement commercial, qui pensent en termes de gestes, de découvertes accidentelles et de scandales artistiques... tout ceci est sur le point de s'achever; car cela participe d'un monde disparu et n'a plus aucune chance d'établir une réelle communication avec le public. Selon moi, nous devons à présent mener nos recherches dans le but de refondre un langage visuel véritable, objectif, capable de communiquer naturellement et intuitivement les facteurs dynamiques qui déterminent notre nouvelle connaissance du monde. Un langage visuel véritable, qui puisse se mesurer à celui qui caractérisa l'art statique dépassé, qui était pensé comme un savoir-faire.»

Anarchiste/Artiste Les *Xérographies Originales* de Munari, ces «études méthodiques réalisées avec un copieur électrostatique», sont une série de photocopies originales qui redéfinissaient les capacités de la machine Xerox, qui était alors toute nouvelle. Les membres du mouvement du copyart, dont l'âge d'or s'est étendu des années 1970 aux années 1990, ont largement considéré Munari comme un précurseur –

le premier artiste à avoir expérimenté ce nouveau médium. Dans le catalogue *Electroworks*, qui se sert des tests Xerox de Munari comme tremplin à une exposition d'artistes utilisant les techniques de photocopie, Munari est salué comme celui qui a «découvert qu'il pouvait se servir de la machine comme d'un crayon pour un nouveau genre de dessins». Munari lui-même précisait qu'«il ne s'agissait pas de copies ordinaires, mais d'originaux obtenus grâce à un processus qui mobilisait toutes les fonctions du photocopieur». Le concept de Munari, simple mais brillant, était profondément enraciné dans son amour pour le jeu et pour le mouvement.

Marilyn McCray, dans son étude sur le copyart, postule que Munari «a découvert que le rayon du scanner des photocopieurs automatiques comme le Xerox 914 pouvait, si l'on déplaçait l'original sur le plateau de verre pendant le cycle d'impression, produire une sorte de distorsion prévisible. Il utilisa alors les distorsions du diaphragme de l'obturateur pour produire l'illusion de la vitesse dans des images de motos ou de voitures de course». Ce faisant – cela caractérise toute l'œuvre de Munari – il se servait résolument de la technologie pour accomplir des tâches inattendues. Je suis personnellement fascinée par son innovation, mais plus généralement je tiens Munari comme incidemment responsable de toute une génération d'artistes contemporains dont les stratégies de base en matière de collage et de matériel imprimé sont marquées par un retour au décentrement et à la décontextualisation. Ceci vaut pour mes collègues artistes abstraits, pour les copy-artistes, et pour les créateurs de fanzines dont je suis, que je croyais de prime abord plus influencés par l'esthétique skate et «do it yourself» des années 1980. J'en viens à me demander si Munari n'est pas, finalement, le parrain du punk.

En amont de l'avènement du photocopieur, toute étude historique sur le collage et le photomontage remonte à Dada et aux Futuristes, à la deuxième génération desquels Munari a été affilié au tout début de sa carrière. L'idéologie futuriste a nourri les préoccupations de Munari en matière d'objets cinétiques, et son approche des technologies nouvelles comme terrain de jeu de la créativité. Même si j'apprécie les célèbres *Machines inutiles* de Munari, travaux qu'il a débutés à l'époque futuriste, je trouve étrange que la plupart des commentateurs les présentent comme le parfait accomplissement de ses recherches. Pour ceux qui ne seraient pas familiers avec cette série de sculptures, les *Machines inutiles* ressemblent à des mobiles de Calder, qui se balancent et oscillent dans l'espace pour déterminer, en premier lieu, comment les formes géométriques peuvent découler d'objets plus complexes, et en second lieu, comment les mouvements de ces formes influent mutuellement les uns sur les autres. Selon moi, d'autres expérimentations de Munari sont bien plus intrigantes et pertinentes par rapport aux pratiques artistiques actuelles. Les travaux de Munari qui se rapprochent le plus de l'art contemporain dont il est ici question sont ceux qui font preuve d'originalité dans leurs rapports aux archétypes: des variations inédites sur des idées anciennes. Ainsi, sa série des «Négatifs-Positifs», des compositions abstraites sur toile ou sur papier dont les motifs évoquent la complémentarité du Yin et du Yang, annonce non seulement l'Op-Art, mais aussi une bonne part de l'art abstrait que j'apprécie le plus aujourd'hui. Joe Bradley, Eileen Quinlan et Tauba Auerbach, par exemple, s'approprient cette remise à zéro de Munari, une approche non-dictatoriale de la composition géométrique, en utilisant des matériaux hétéroclites pour parvenir à des études formelles très similaires.

1

Fort Thunder était un entrepôt au deuxième étage d'une ancienne usine textile de Providence, dans l'état de Rhode Island. De 1995 à 2001, cet espace a servi de logement et d'ateliers à de nombreux artistes, tout en accueillant des concerts et événements underground. En 2001, l'immeuble a été détruit pour dégager l'accès au parking d'un supermarché, fermé depuis. Fort Thunder est notamment célèbre pour les posters très colorés annonçant ces spectacles sur les murs de Providence (toutes les notes sont du traducteur).

2

Tate Etc., issue 7, été 2006, à propos de «The Expanded Eye» au Kunsthau de Zürich, 16 juin – 3 septembre 2006.

3

Air Made Visible: A Visual Reader on Bruno Munari, par Claude Lichtenstein et Alfredo W. Häberli.

Cette remise à zéro de l'abstraction est également bien illustrée par les travaux de Bjorn Copeland, Ara Petersen et Jim Drain, tous diplômés de la Rhode Island School of Design à l'époque de Fort Thunder,¹ qui réalisent des objets aux motifs psychédéliques, stroboscopiques, outrageusement vifs. Leur ambition est très proche du choix opéré par Munari de laisser le regardeur – ou le hasard – décider des éléments qui vont former le premier plan, comme dans un test de Rorschach. Le critique Vincent Pécoil, dans un texte paru dans *Tate Etc.* à propos d'une exposition en Suisse² dans laquelle figurait une œuvre de Drain/Petersen, appelle cette remise à zéro la «pulvérisation du point focal opérée par l'image kaléidoscopique [qui] poursuit cette recherche anarchisante d'une absence de relation hiérarchique, non seulement entre les différents éléments de la composition (qui sont d'autant plus égaux qu'ils sont identiques, dupliqués, reproduits littéralement, par les reflets), mais entre l'œuvre et son espace». Je crois que cette «recherche anarchisante d'une absence de relation hiérarchique» est ce qui rapproche Munari de ces artistes abstraits, de la génération du copy-art et des créateurs de fanzines et de livres d'artistes d'aujourd'hui.

Fans de photocopies Dans cet ordre d'idées, cette notion d'un miroir à moire double-face, de l'effacement des limites de l'art, est une des plus anciennes. Munari, en 1966, a affirmé que la mission de l'artiste était d'«aider son prochain à développer sa compréhension du monde dans lequel nous vivons». Le principe de mimétisme est implicite dans cette affirmation. Pour moi, une œuvre d'art qui rend hommage à ses références est potentiellement plus révolutionnaire qu'un art qui cherche à revendiquer une originalité fallacieuse.

Il semblerait que Munari ait pressenti que s'efforcer d'être un artiste original revenait à gaspiller son énergie, ou, inévitablement, à mentir. Transgresser, pour lui, c'était faire ressortir le sens caché d'images ou d'objets préexistants, ou «outrepasser» l'intention originelle. Dans *Air made visible*,³ les auteurs notent avec pertinence que «Munari n'est pas un artiste transformiste, comme on en trouve dans la tradition du théâtre psychologique. L'élément original reste toujours visible ou tangible derrière la première couche de l'image». Il s'intéresse à la transparence, à la métamorphose si elle reste reconnaissable en tant que telle, et à la juxtaposition du matériau d'origine et du nouvel objet qui en découle.» À ce stade, je pense aussi aux ready-mades que Duchamp a élaborés parallèlement aux premiers travaux de Munari; mais les expérimentations de Munari étaient un peu moins cryptées, moins insérées dans une trajectoire intellectuelle conçue pour égarer le regardeur. Il souhaitait que les gens comprennent ce qu'il faisait. Les *Xérogaphies Originales* de Munari sont l'illustration parfaite de sa certitude que le «Grand Art» (bourgeois dans sa conception, fait main par un génie à l'usage exclusif des plus riches) n'avait plus aucun sens.

Même l'art pour tous reste ce genre d'art-là, mais à prix modérés; il garde le parfum du génie, renvoyant celui qui y est insensible à son complexe d'infériorité. Les possibilités techniques offertes par notre époque permettent pourtant à chacun de produire quelque chose doté d'une valeur esthétique. Elles permettent à chacun de pulvériser son complexe d'infériorité face à l'«art», d'activer sa créativité, si longtemps réfrénée. Un des devoirs du producteur d'art visuel sera d'être un expérimenteur, qui teste des outils et les passe au suivant, en même temps que tous les «secrets» qui facilitent les processus de fabrication.

Ces «secrets de fabrication» auxquels Munari faisait allusion, sont en effet inclus dans son texte sur les *Xérographies Originales*: ils forment les légendes sous les images des œuvres. Une autre page reproduit le diagramme des différents mouvements testés par Munari sur la vitre du copieur: «Notes pour l'élaboration des données de lecture des signes et des possibilités de mouvement». Révéler ses techniques est généreux, mais c'est aussi un défi: peux-tu faire quelque chose de génial avec ça? Son manuel d'instructions est une incitation à produire.

De nombreux artistes ont répondu à l'appel de Munari et ont produit de l'art avec des photocopieurs. En plus des expériences de copies en mouvement – obtenues en bougeant l'image sur la vitre – les artistes ont aussi joué sur la réduction et l'agrandissement, la conversion du noir-et-blanc à la couleur et vice-versa, la superposition et la transparence, le tamisage et l'altération. J'aimerais ici citer quelques artistes de la scène du copy-art qui permettent d'établir des liens entre la définition de la transgression selon Munari – révéler ce qui est caché dans une chose qui existe déjà – et l'idée de la création de fanzines comme média féministe.

À l'origine se trouvent les expériences sur la transparence menées par des artistes comme Gianni Castagnoli, Jack Kaminsky et Johanna Vanderbeek, qui se sont servis des copieurs couleur pour physiquement séparer les couches d'images en vue de révéler leur construction psychique. Tandis que ce processus de stratification évoque, chez Castagnoli et Kaminsky, comme dans le Pop Art, l'agitation urbaine et le déversement continu d'imagerie publicitaire, chez Vanderbeek il imite plutôt la prolifération du naturel.

À partir de là, le travail par couches, par strates, est devenu un outil de base pour beaucoup des artistes qui ont utilisé le photocopieur pour créer des collages figuratifs. Ainsi Evergon et H. Arthur Taussig ont-ils augmenté la capacité du photomontage surréaliste à exprimer les identités trans, en créant des œuvres qui mettent en question la masculinité. Alors que les collages d'Evergon montrent des hommes dans une atmosphère onirique, se transformant en animaux, Taussig élabore des compositions plus outrancières dans l'esprit de la pochette de Peter Blake pour l'album des Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Tandis que certains artistes partageaient d'éléments fantastiques, d'autres, notamment des femmes, ont trouvé dans le copieur une technologie idoine pour consolider la conscience du public vis-à-vis du corps de la femme. Parmi celles-ci, des artistes comme Penny Slinger, qui se déguisait et s'exhibait dans ses autoportraits, ou encore Joan Lyons, qui usait littéralement du photocopieur comme crayon, là où Munari le faisait métaphoriquement, pour terminer ses travaux au copieur à la mine de plomb. Son procédé était élaboré: Lyons a adapté un Haloid Xerox en appareil de photocopie, photographiant ses autoportraits directement sur la vitre, puis les transférant sur papier, pour les agrandir et les redessiner.

Tous les copy-artistes, si éloignés que soient leurs points de départ et leurs approches, ont relevé le défi de Munari: parvenir à élaborer une pratique qui, comme il le dit lui-même de ses *Xérographies*, «lopèrel à l'intérieur de certaines limites et, naturellement, [sans] prétendre réaliser des chefs-d'œuvre *instantanés*».

4

Anna Wintour est la rédactrice en chef de l'édition américaine du magazine Vogue depuis 1988. Une de ses anciennes assistantes, Lauren Weisberger, s'en est inspirée pour le personnage principal de son roman *Le diable s'habille en Prada*.

Les fanzines J'ai commencé à faire des fanzines à l'adolescence, pas comme des journaux intimes, mais comme une vraie pratique journalistique. Ambitionnant d'être la nouvelle Anna Wintour,⁴ je voulais fixer dès le départ ma ligne éditoriale, et la façon dont mon luxueux magazine écrabouillerait ses ternes concurrents dans les kiosques. Je fabriquais des journaux dont la une se partageait à égalité entre la politique et la poésie. J'ai fait un fanzine d'astronomie avec des publicités de fabricants de télescopes fait main, et encore une brochure de Haïkus composés au bord du ruisseau local, et un fanzine de recueils de rêves à propos d'une rock star régionale.

Après le collège, je me suis auto ridiculisée en participant avec des amies à l'élaboration de livres de nymphettes, photocopiés et agrafés, genre «Minou glamour», un magazine «de chattes pour les chattes» ou «Charlotte aux fraises à la rencontre des dieux Aztèques», où un personnage de dessins animés se faisait saigner à mort par des jaguars mythologiques. Au fur et à mesure que je prenais plus d'assurance dans ma carrière d'auteur de livres et d'articles, ma pratique des fanzines est devenue un moyen de penser visuellement, un contrepoint à la pensée verbale. Je considère à présent mes livres faits main comme des projets essentiels à l'intérieur de ma pratique créatrice globale. Les *Prélivres* de Munari englobent cette sensibilité bien mieux que mes propres fanzines, inventant des aires de jeux de toucher pour encourager la réflexion et la contemplation. Ils offrent aux enfants une véritable expérience sensorielle. Parallèlement, ils l'offrent aussi aux adultes, car il me semble que les adultes peuvent s'approprier cette activité sensorielle pour méditer sur des sujets plus vastes. Dans ce sens, je considère les *Prélivres* de Munari comme des fanzines.

5

La troisième vague féministe renvoie à un large ensemble de revendications politiques et de pratiques artistiques, mises en avant à partir des années 1980 – aux États-Unis d'abord – par des militantes féministes issues de groupes minoritaires et des minorités ethnoculturelles en particulier.

6

Le succès du livre *Our Bodies, Ourselves*, dès sa publication en 1970, a entraîné la création par le groupe Boston Women's Health Book Collective de l'organisation caritative éponyme (souvent désignée par ses initiales OBOS) qui fournit gratuitement aujourd'hui encore aux femmes des conseils, notamment juridiques ou médicaux.

7

Mini fanzine gratuit dont le premier numéro est paru le 7 octobre 1991, *Riot grrrl* fut initié par Molly Neuman, du groupe Bratmobile; il tire son nom du mouvement musical «riot grrrl», croisement de punk rock et de rock alternatif, qui propageait des idées féministes, en réaction aux tendances machistes de certaines mouvances punk, et connu son apogée au début des années 1990.

Dans un nouvel ouvrage théorique qui vient de sortir: *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*, l'auteur, Alison Piepmeier, affirme que les fanzines sont plus qu'un hobby manuel, et qu'ils sont, en fait, le germe d'une stratégie politique à la «première personne du singulier» pour les féministes de la troisième vague.⁵ Piepmeier fait remonter la «tradition des publications informelles» féministe aux femmes qui fabriquaient des albums (le scrapbooking), des brochures et livrets de santé à but prophylactique, et aux ronéotypistes. La pratique du scrapbooking, dans les clubs féminins de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, puis à l'époque des suffragettes – la première vague du féminisme – a incité les futures féministes à s'emparer de l'autoédition comme d'un «espace dans lequel les jeunes filles et les femmes peuvent exprimer leur point de vue sur la culture dominante, mais également fabriquer du lien communautaire et de la solidarité». Durant la deuxième vague du féminisme – le MLF des années 1960 et 1970 – les ronéotypes et les tracts distribués par les collectifs de santé ont révolutionné l'information sur la sexualité féminine, donnant naissance à de véritables classiques comme *Our Bodies, Ourselves*.⁶ Piepmeier pointe ainsi la ressemblance entre la couverture de la brochure ronéotypée des années 1970 «Sisters Stand», et celle d'un numéro daté 1993 de *Riot Grrrl*,⁷ toutes deux ornées de bustes féminins autour desquels s'enroulent des titres manuscrits. Ce matériel imprimé constitue, selon l'auteur, une passerelle générationnelle entre des fanzines dans lesquels «les jeunes filles et les femmes articulent des identités complexes, en portant une attention particulière à l'entrecroisement des races et des ethnies, des genres, des sexualités, des classes et de l'histoire.» Pour finir, elle qualifie les fanzines de «lieux où les jeunes filles

8

Chicks on Speed est un groupe d'électropop créé à Munich en 1997, dont les membres se sont rencontrés à l'Académie des beaux-arts de Munich. Autour du groupe gravite un collectif large et dynamique de musiciens, producteurs, graphistes, designers, réalisateurs de films et de vidéos, adepte de l'éthique DIY (Do It Yourself) marquée par le punk, la performance, et un style «fait maison» (ils créent eux-mêmes leurs costumes de scène avec des matériaux bon marché et recyclés, tels que des sacs plastiques ou encore des gaffers.)

et les femmes construisent leurs identités, leurs communautés, et les récits explicatifs qu'elles tirent des matériaux qui forment l'essence culturelle de l'époque: les discours, les représentations médiatiques, les idéologies, les stéréotypes, et jusqu'aux déchets.»

Le texte de Piepmeier, ainsi que mon étude du travail de Munari, m'ont encouragée à avoir un regard critique sur les fanzines. Je trouve singulièrement intéressant d'envisager ces brochures fragiles, photocopiées, comme des travaux à la fois artistiques et féministes. Certains artistes, comme le collectif musical Chicks On Speed,⁸ creusent incontestablement cette veine avec une admirable lucidité. Ainsi, «It's A Project» est un genre de kit Fluxus entre l'univers du fanzine et celui de la mode, qui réunit des patrons de vêtements, des posters et un catalogue qui documente leur carrière. L'ensemble s'inscrit dans l'esthétique Do-It-Yourself du couper-coller typique tant du punk que de l'art féministe. Une planche représente l'icône féministe Lynn Hershman Leeson. Et une autre illustre parfaitement l'autoréflexivité munarienne, puisqu'elle révèle les «secrets de fabrication», avec les logos des technologies qu'ils ont employés pour documenter leur travail.

Le groupe, qui se consacre entièrement à sa pratique et à sa carrière, ne prend pas ce style fanzine exagérément au sérieux: leur devise est «Plein le cul de l'art, vive l'artisanat» («Fuck Art Let's Craft»).

Munari, à l'instar de nombreux créateurs de fanzines, ne l'a peut-être réalisé qu'à moitié, mais il a préparé le monde à l'idée de prendre les expériences artisanales au sérieux. Quand en 1971 il a publié son traité *Design As Art*, Munari avait déjà amorcé l'éradication du préjugé négatif qui frappait alors les objets «faibles». Dans la préface il rappelle: «Tous mes amis se tordaient de rire, même ceux dont j'admiraient au plus haut point l'énergie qu'ils mettaient dans leur propre travail. Ils avaient quasiment tous une de mes machines inutiles à la maison, mais ils les cantonnaient dans les chambres d'enfants, parce qu'elles semblaient absurdes et ne servaient à rien, tandis que leurs salons arboraient des sculptures de Marino Marini et des tableaux signés Carrà ou Sironi. Sans aucun doute, comparé à un tableau de Sironi, si profondément marqué du sceau de l'émotion, moi, avec ma ficelle et mon carton, je pouvais difficilement m'attendre à être pris au sérieux.»

À l'époque où il a écrit cela, naturellement, il jouissait alors d'une position estimée, se penchant sur ses jeunes années où il désirait tant le respect de ses pairs artistes. Bien que cette citation se réfère directement aux mobiles de Munari, je l'étends sans hésitation à sa pratique de création de livres, qui est tout aussi sculpturale. Ses *Livres Illisibles* – des livres où son intervention n'est que visuelle et formelle – témoignent de la même «relation harmonieuse entre tous les éléments» que ses œuvres cinétiques. Et l'on pourrait dire la même chose de ses livres pour enfants, pensés pour être «aussi simples que le monde de l'enfance.»

Même s'il est ridicule de qualifier ces livres conçus et imprimés avec soin de «fanzines» qui ont fait date dans le domaine de l'art, j'ai le sentiment que l'impulsion qui porte les créations de Munari est relativement similaire. Son ultime incitation à produire, les *Xérogaphies Originales*, comme tous ses livres d'ailleurs, a mis la barre plus haut, pour ce qui est d'évaluer la qualité artistique d'un livre, spécialement en ce qui concerne ces objets photocopiés qu'on appelle fanzines. Je suis heureuse que Piepmeier ait élevé le niveau du débat en matière de

fanzines, mais la plupart des objets qu'elle commente dans son livre sont esthétiquement médiocres. Si les créateurs de fanzines, et notamment les femmes, ne veulent pas qu'on se «moque d'elles», comme on l'a fait avec Munari, elles doivent faire mieux que griffonner leurs opinions politiques sur des feuilles 21 × 29,7 puis les enfourner dans le photocopieur. J'espère que cette étude, si elle peut être utile à quelque chose, agisse comme une nouvelle incitation à produire. Si Munari est génial parce qu'il a découvert une manière de canaliser une pratique artistique drôle et enjouée dans ce qui n'était qu'une émérite prouesse technologique, il revient aux artistes contemporains, dont moi, de fondre le concept rebelle et l'artisanat en une nouvelle entité insondable. Pour parler comme Munari, une œuvre d'art qui offrirait une nouvelle approche de ce qui nous attend.

Bibliographie

- FIRPO, Patrick
Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine
Horseguard Lane Productions, New York, 1978
- McCRAV, Marilyn
Electroworks
International Museum of Photography at George Eastman House, 1979
- MUNARI, Bruno
Preface. Design As Art
Pelican Originals, 1971
- Programmed Art, dans: Astronauts of Inner-Space:*
An International Collection of Avant-Garde Activity
Stolen Paper Review Editions, 1966
- Original Xerographies*
Edizioni Corraini, 1977/2007
- PIEPMEIER, Alison
Girl Zines: Making Media, Doing Feminism
NYU Press, 2009
- TANCHIS, Aldo
Design As Art
MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986

Robert Robert
et SpMillot ont dessiné
ce communiqué
pour Loeve&Co
Écrans imprimables
Format 21 × 29,7 cm × 19 + 1
12.4.2019

Maintenant 4.4 – 27.4.2019
Quelques volumes japonais
Tadao Andō
Shiro Kuramata
Nobuo Sekine
Keiji Uematsu

À venir 2.5 – 1.6.2019
Bruno Munari
Un Peter Pan d'envergure
Léonardesque

Crédits
© Photographie
Fabrice Gousset