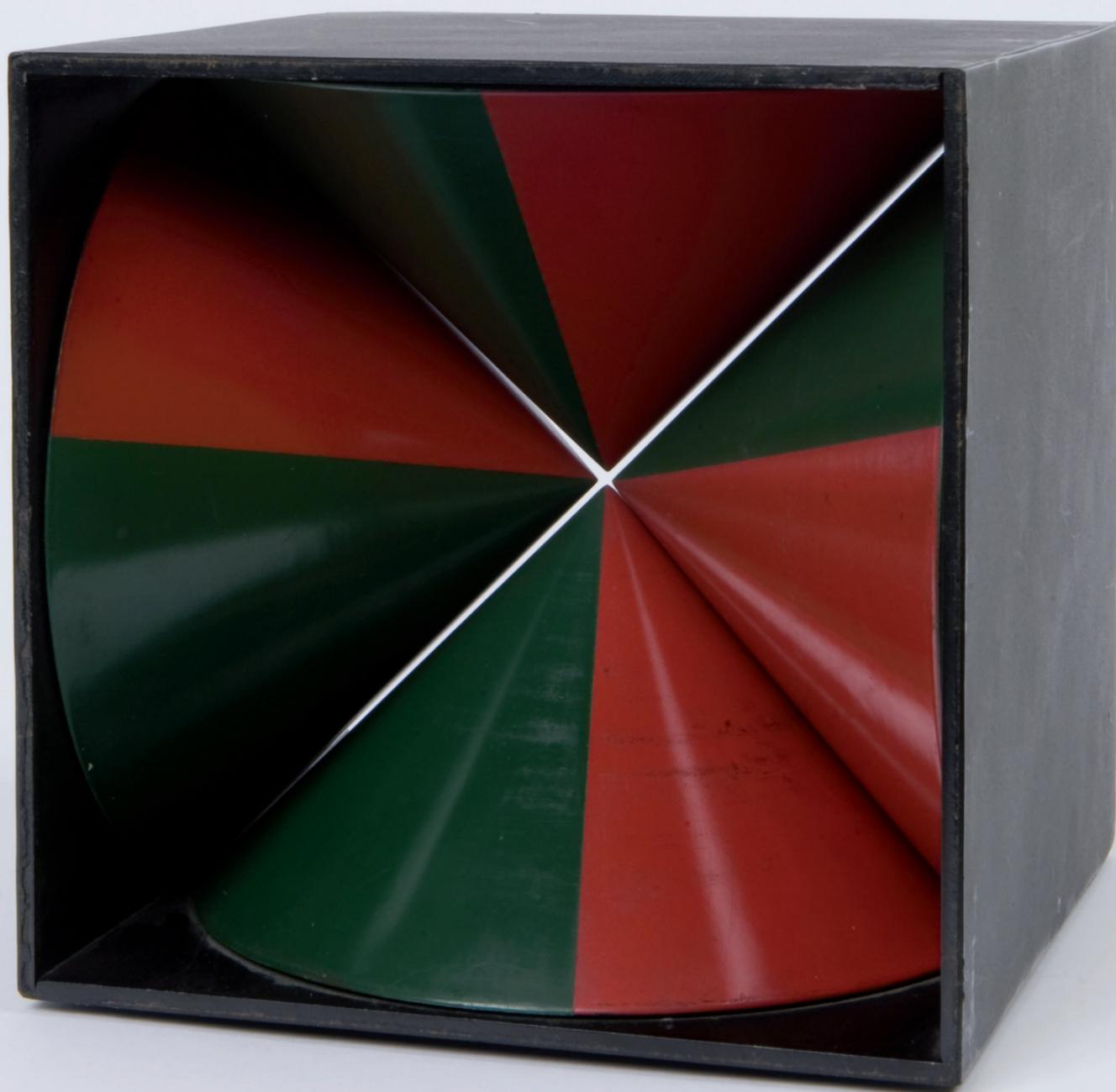


# ART & DESIGN / BRUNO MUNARI

PICASSO L'A PARAÎT-IL SURNOMMÉ « LE LÉONARD DE VINCI DU 20<sup>E</sup> SIÈCLE ». S'IL ÉTAIT SANS DOUTE IMPOSSIBLE D'ÉGALER LE GÉNIE UNIVERSEL DU MAESTRO DE LA RENAISSANCE, IL EST VRAI QUE BRUNO MUNARI (1907-1998) 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, BRUNO MUNARI 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, ET EN CRÉANT LE MOUVEMENT D'ART CONCRET (MAC, 1948) AVEC GILLO DORFLES. PROCHE AMI DE JEAN TINGUELY, BRUNO MUNARI FAIT AUSSI PARTIE DE CE GROUPE D'ITALIENS QUI (AVEC DINO GAVINA ET ARTURO SCHWARTZ) A LARGEMENT ŒUVRÉ À LA REDECOUVERTE DE MARCEL DUCHAMP EN EUROPE. JUSQUE RÉCEMMENT, LE SUCCÈS DE QUELQUES-UNS DES OBJETS QU'IL A DESSINÉS, COMME LE CENDRIER *CUBO* (POUR DANESE), OU LA STRUCTURE *ABITACOLO* (POUR ROBOTS), AVAIT RELÉGUÉ LE RESTE DE SES ACTIVITÉS DANS UN INJUSTE SECOND PLAN. SOUS L'IMPULSION D'UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ARTISTES ET DE CRITIQUES, CURIEUSE, OUVERTE, MOINS OBSÉDÉE PAR LES ÉTIQUETTES, LA SINGULARITÉ DE SON APPORT COMMENCE À ÊTRE PLEINEMENT RECONNUE. DANS UN ESPRIT DE RECHERCHE SYSTÉMATIQUE, SANS AUCUN ESPRIT DE SÉRIEUX, PLACANT TOUJOURS LA CRÉATIVITÉ ET L'ÉPANOUISSEMENT INDIVIDUEL AU CENTRE DE SA DÉMARCHÉ, BRUNO MUNARI A NOTAMMENT CONTRIBUÉ DE MANIÈRE DÉCISIVE À L'INVENTION DU MULTIPLE, DU LIVRE POUR ENFANT ET DU COPY-ART. POUR *PARTICULES*, LA THÉORICIENNE DU DESIGN ALEXANDRA MIDAL ET L'ARTISTE AMÉRICAINE TRINIE DALTON ÉCLAIRENT D'UN JOUR NOUVEAU LA CONTRIBUTION DE BRUNO MUNARI À L'ART ET AU DESIGN DU 20<sup>E</sup> SIÈCLE. CE DOSSIER EST LE PREMIER D'UNE SÉRIE DE RELECTURES HISTORIQUES PARTICULIÈREMENT NÉCESSAIRES AU MOMENT OÙ LE DESIGN FAIT SON ENTRÉE DANS LE MONDE DE L'ART, PAR LA GRANDE PORTE MAIS, SOUVENT, PAR LE PETIT BOUT DE LA LORGNETTE.



# MUNARI – CARTE DU CIEL

**ARTISTE COMPLÈTE, TRINIE DALTON EST AUSSI ECRIVAIN, CRÉATRICE DE FANZINES, CRITIQUE D'ART, DE CINÉMA, DE MUSIQUE ET DE LITTÉRATURE, ET COMMISSAIRE D'EXPOSITIONS. ORIGINAIRE DE LOS ANGELES, ELLE VIT ET TRAVAILLE À PRÉSENT À NEW YORK, OÙ ELLE A DONNÉ LE 30 JUILLET DERNIER, CHEZ DEITCH PROJECTS, UNE CONFÉRENCE CONSACRÉE AUX XEROGRAPHIES ORIGINALES, DES ŒUVRES RÉALISÉES PAR BRUNO MUNARI AVEC UN PHOTOCOPIEUR DÈS LE DÉBUT DES ANNÉES 60... POUR PARTICULES, ELLE DRESSE UN PORTRAIT DE MUNARI EN PRÉCURSEUR DU COPY-ART, MAIS AUSSI DE L'OP ART, DES FANZINES ET DU MOUVEMENT PUNK, SANS OUBLIER LE FÉMINISME.**

## RENCONTRER MUNARI

Je n'aurais jamais imaginé que regarder une photocopie Xerox des années 70 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 Trévis, 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 dérivés 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 Xerographies 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 Xerographies Originales en traitant plusieurs pistes thématiques : les idées qui ont amené Bruno Munari à sa série de livres d'artiste, l'histoire du copy-art, et les fanzines comme media 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'obsole, 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 expérimenta-

tions 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 Xerographies 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 copy-art, dont l'âge d'or s'est étendu des années 70 aux années 90, ont largement considéré Munari comme un précurseur – le premier artiste à avoir expérimenté ce nouveau medium. 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<sup>1</sup>. 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 copy-art, 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 utilisait 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 80. 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.

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<sup>1</sup>, 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 Suisse<sup>2</sup> 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.

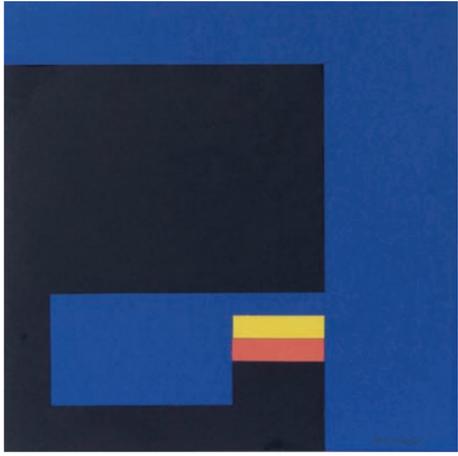
Il semblerait que Munari ait pressenti que s'efforcer d'être un artiste original revenait à gaspiller son énergie, ou, inévitablement, à mentir. Transgresser, pour lui, c'était faire ressortir le sens caché d'images ou d'objets pré-existants, ou «outrepasser» l'intention originelle. Dans «Air made visible»<sup>3</sup>, 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-made 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 égaler le regardeur. Il souhaitait que les gens comprennent ce qu'il faisait. Les Xerographies 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 modéré ; 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 Xerographies 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 tramage 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 media féministe.

« [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, COMPARE À UN TABLEAU DE SIRONI, SI PROFONDEMENT MARQUÉ DU SCEAU DE L'ÉMOTION, MOI, AVEC MA FIGELLE ET MON CARTON, JE POUVAIS DIFFICILEMENT M'ATTENDRE À ÊTRE PRIS AU SÉRIEUX. » BRUNO MUNARI, 1971



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 portaient d'éléments fantastiques, d'autres, notamment des femmes, ont trouvé dans le copieur une technologie adéquate 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 photo-copie, 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 Xerographies, « [opère] à l'intérieur de certaines limites et, naturellement, [sans] prétendre réaliser des chefs d'œuvre instantanés ».

#### 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<sup>4</sup>, 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

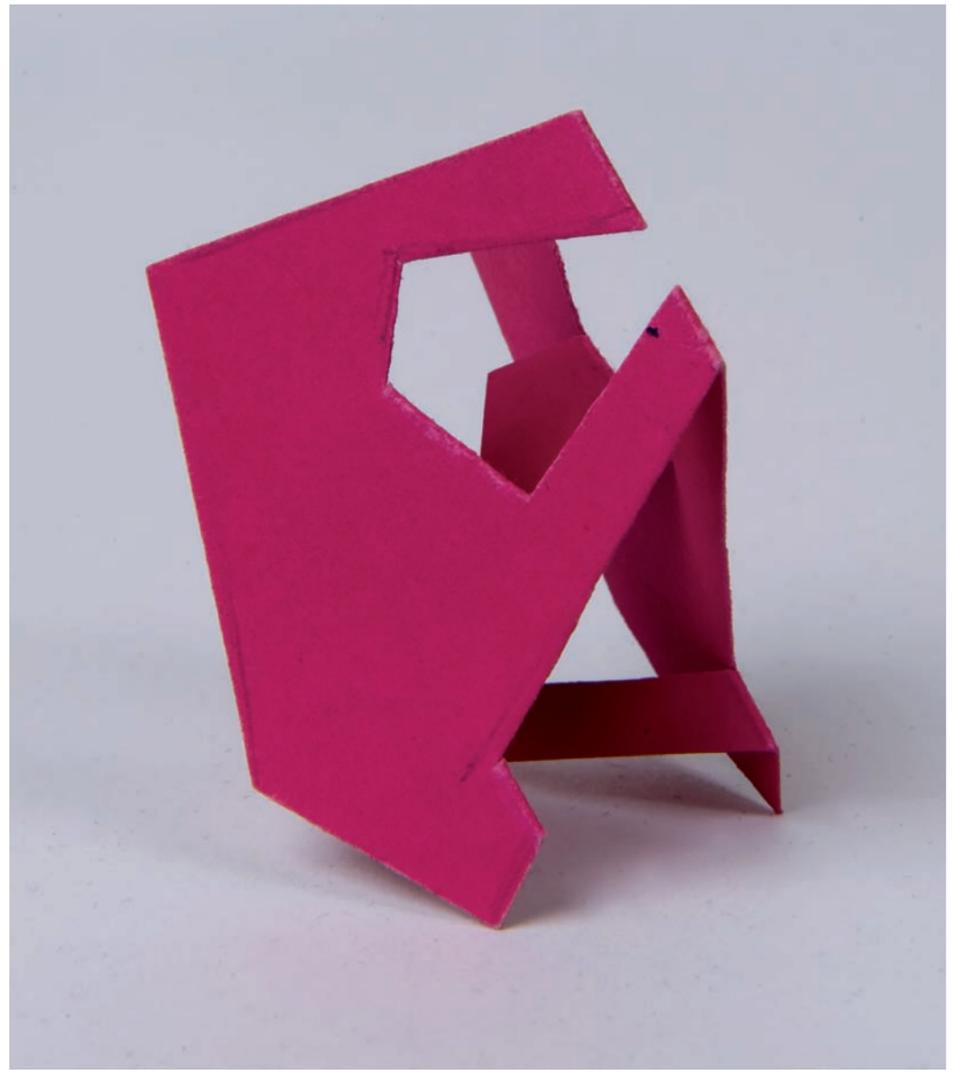
pratique des fanzines est devenue un moyen de penser visuellement, un contrepoint à la pensée verbale. Je considère à présent mes livres faits-main comme des projets essentiels à l'intérieur de ma pratique créatrice globale. Les pré-livres de Munari englobent cette sensibilité bien mieux que mes propres 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 pré-livres de Munari comme des fanzines.

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<sup>5</sup>. 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 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> siècle, puis à l'époque des sufragettes – la première vague du féminisme – a incité les futures féministes à s'emparer de l'auto-édition 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 60 et 70 – 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 »<sup>6</sup>. Piepmeier pointe ainsi la ressemblance entre la couverture de la brochure ronéotypée des années 70 « Sisters Stand », et celle d'un numéro daté 1993 de « Riot Grrrl »<sup>7</sup>, 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 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 »<sup>8</sup>, 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 Hersman Leeson. Et une autre illustre parfaitement l'auto-réflexivité 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'admire 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'étend sans hésitation à sa pratique de création de livres, qui est tout autant 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 cinématiques. 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 serait 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 Xerographies Originales, comme tous ses livres d'ailleurs, ont 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 x 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 éminente 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.

PAR TRINIE DALTON  
TRADUCTION : STÉPHANE CORREARD

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 KUNSTHAUS DE ZÜRICH, 16 JUIN - 3 SEPTEMBRE 2006.
3. « AIR MADE VISIBLE: A VISUAL READER ON BRUNO MUNARI », PAR CLAUDE LICHTENSTEIN ET ALFREDO W. HÄBERLI
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'ACHÈTE EN PRADA.
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 ETHNO-CULTURELLES 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 PROPAGAIT DES IDÉES FÉMINISTES. EN RÉACTION AUX TENDANCES MACHISTES DE CERTAINES MOUVANCES PUNK, ET CONNUIT SON APOGÉE AU DÉBUT DES ANNÉES 1990.
8. CHICKS ON SPEED EST UN GROUPE D'ELECTRO-POP 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 MATÉRIELS BON MARCHÉ ET RECYCLÉS, TELS QUE DES SACS PLASTIQUES OU ENCORE DES GAFFERS.)

#### BIBLIOGRAPHIE :

- FIRPO, PATRICK, COPY ART: THE FIRST COMPLETE GUIDE TO THE COPY MACHINE. HORSEGUARD LANE PRODUCTIONS, NEW YORK, 1978
- MCCRAY, MARILYN. ELECTROWORKS. INTERNATIONAL MUSEUM OF PHOTOGRAPHY AT GEORGE EASTMAN HOUSE, 1979
- MUNARI, BRUNO, PREFACE. DESIGN AS ART. PELICAN ORIGINALS, 1971
- MUNARI, BRUNO, PROGRAMMED ART, DANS : ASTRONAUTS OF INNER-SPACE: AN INTERNATIONAL COLLECTION OF AVANT-GARDE ACTIVITY STOLEN PAPER REVIEW EDITIONS, 1966
- MUNARI, BRUNO, ORIGINAL XEROGRAPHIES EDIZIONI CORRANI, 1977/2007
- PIEPMEIER, ALISON, GIRL ZINES: MAKING MEDIA, DOING FEMINISM. NYU PRESS, 2009
- TANCHIS, ALDO. DESIGN AS ART. MIT PRESS, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS, 1986
- DERNIERS OUVRAGES DE TRINIE DALTON :
- HAVARD HOMSTVEDT : YOU WILL HARDLY KNOW, ÉDITIONS GALLERI RIIS, 2009
- MYTHYM, ÉDITIONS PICTUREBOX, 2008

#### ACTUALITÉ :

À SIGNALER, LA PUBLICATION TRÈS RÉCENTE DE L'ÉDITION FRANÇAISE DE L'EXCELLENT CATALOGUE RAISONNÉ « LES LIVRES DE BRUNO MUNARI » PAR GIORIO MAFFEI, CHEZ LES TROIS OURSES.

# ARTISTE OU DESIGNER ? LA RÉVOLUTION MUNARI

DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU 20<sup>E</sup> SIÈCLE, DE VIENNE À WEIMAR, DE LONDRES À PARIS, LE DESIGN S'EST INVENTÉ DANS LA PERSPECTIVE D'UNE « SYNTHÈSE DES ARTS », NOUVELLE AXIOLOGIE ENTRE L'ART, L'ART DÉCORATIF ET L'ARCHITECTURE SUSCEPTIBLE D'ENGENDRER DES « ŒUVRES D'ART TOTALES ». DANS LA FOULÉE, À MILAN, BRUNO MUNARI ET QUELQUES COMPARGES ÉLABORENT LE CONCEPT D'« ARTISTE-DESIGNER » EN RÉÉVALUANT LES RAPPORTS ENTRE L'ART ET L'INDUSTRIE. PLUTÔT QUE FONDRE LES DIFFÉRENTES DISCIPLINES, MUNARI PROPOSE RADICALEMENT DE LES DISSOUDRE ET DE LES DÉMATÉRIALISER, POUR RENOUER AVEC UNE PRATIQUE QUOTIDIENNE, DÉMOCRATIQUE ET RÉVOLUTIONNAIRE DE L'ART.



« L'art ce n'est plus le tableau dans le salon, c'est l'électroménager dans la cuisine »<sup>1</sup> écrit Bruno Munari (1907-1998) dans un article publié dans *Il Giorno* en 1966. Artiste, futuriste dans les années 1930, co-fondateur du Mouvement d'art concret (MAC), graphiste, auteur et designer, celui qui en 1933, reconnaissait une dette envers Man Ray et l'abstraction de Morandi, pour ses « Machines inutiles » « Machines » car elles résultent d'un assemblage, et « inutiles » « car elles ne produisent rien. À l'inverse des autres machines, celles-ci ne produisent aucun bien de consommation, rien de matériel, elles n'éliminent pas la main d'œuvre pas plus qu'elles ne font augmenter le capital »<sup>2</sup> soulève avec ces formules la question de l'éventuelle indigence de l'art et de sa revitalisation par le design.

En ce sens Munari s'inscrit dans la tradition du design. On sait que parmi les promesses nouées à sa naissance au cœur du XIX<sup>e</sup> siècle industriel, il s'agissait avant tout de rénover les liens distendus entre l'art et le quotidien. Et c'est pour donner corps à ce projet, qu'en 1861, le britannique William Morris, père putatif du design, avait créé son entreprise de meubles. En éditant des meubles et autres articles d'usage et de décoration, il espérait dépasser le fossé installé depuis la crise du XVIII<sup>e</sup> siècle où s'était produite une scission entre l'art et l'artisanat, autrement dit entre les arts libéraux et les arts mineurs, et réconcilier enfin ses pairs avec l'art. Cette intention explicitée par : « Je ne veux pas d'un art pour une minorité, pas plus que d'une instruction pour une minorité ou de la liberté pour une minorité. Non ! plutôt que de voir l'art dans cette vie étriquée parmi une poignée d'êtres supérieurs et méprisants qui

reprochent aux autres une ignorance dont ils sont eux-mêmes responsables et un abrutissement qu'ils ne cherchent pas à contrebattre... Les hommes seront heureux de travailler, et de leur bonheur naîtra un art décoratif noble et populaire. »<sup>3</sup> montre que Morris estimait qu'en supplantant les arts libéraux qui avaient échoué à rendre vivant l'art dans la vie de tous, les arts appliqués pourraient sceller un tel contrat démocratique entre l'art et la vie. Munari s'empare de ces mêmes questions.

Pour les résoudre, il postule la disparition de l'artiste qu'il qualifie de diva romantique élitiste. En voulant ne rien produire, ni argent, ni bien de consommation, si ce n'est de la spiritualité, et à travers la rédaction du *Manifeste du machinisme* (1938), Munari entend faire exploser les catégories entre les différentes expressions artistiques, entre les arts libéraux et serviles ou appliqués. Il statue sur la désuétude de l'artiste qui a rompu le lien avec le monde moderne. Et il lui substitue le nouvel artiste : le designer triomphant. L'artiste désormais est celui qui conçoit l'électroménager et tout autre objet utile du quotidien et insuffle de la dignité et de la grandeur partout, tout le temps et auprès de tous.

Cependant, cette assertion souligne la difficulté à poser des frontières claires entre l'art et le design, et elle s'accompagne d'une redéfinition du design qui vise des objectifs globaux, sociaux, urbains et politiques : « Qu'est-ce donc que le design si ce n'est pas un style ou un art appliqué ? » se demande Munari avant de répondre : « C'est la projection la plus objective possible de tout ce qui constitue l'environnement dans lequel l'homme d'aujourd'hui vit. Un envi-

**« POUR MUNARI, LE DESIGN DÉPASSE LE CADRE FIXE OU CONVENTIONNEL QUI LUI ÉTAIT ASSIGNÉ TACITEMENT ET RELEVÉ DES LORS D'UNE NOTION PLUS VASTE, DE LA CONSTITUTION DE L'ENVIRONNEMENT. ET CE DERNIER SE DÉVELOPPE SELON UN DOUBLE PRINCIPE D'UNITÉ ET D'EXPANSION, CENTRAL ET DIFFUS. »**

ronnement qui comprend tous les objets industriels, du verre à la maison, jusqu'à la ville. »<sup>4</sup> Pour Munari, le design dépasse le cadre fixe ou conventionnel qui lui était assigné tacitement et relève dès lors d'une notion plus vaste, de la constitution de l'environnement. Et ce dernier se développe selon un double principe d'unité et d'expansion, central et diffus.

Munari n'est pas le premier à imaginer ces inflexions, mais elles diffèrent de celles déjà revendiquées et développées par les architectes modernes, qu'il s'agisse de la synthèse des arts de Le Corbusier qui la décrit en 1935 dans « La sainte alliance des arts majeurs »<sup>5</sup> ou que l'on songe à l'œuvre totale de Walter Gropius, ou même de l'historien de la modernité, Nikolaus Pevsner, qui envisage l'origine de l'architecture moderne comme le fruit du dialogue entre l'espace et son occupant et comme une totalité dans laquelle tout concorde à porter une unique signification.

Du côté du design, avec ses nombreuses évocations du Moyen-âge, de l'atelier londonien de Morris ou aux *Bauhütte* allemandes de la fameuse école du Bauhaus de Walter Gropius, son invention s'est élaborée sur une relecture de l'œuvre totale. Il ne faut pas voir une coïncidence si Morris prend pour modèle les ateliers du Moyen-âge, lui qui a revendiqué l'union entre

les arts, où « chacun sera conscient qu'il appartient à un corps constitué ; on travaillera harmonieusement, un pour tous et tous pour un, et ainsi pourront exister le bonheur et l'égalité réelle »<sup>6</sup>. En se proposant de fédérer et réunir sous une unique bannière une série de collaborations artistiques et afin d'éloigner les conséquences du morcellement de l'individu perdu dans la civilisation moderne, Morris définit le design sous un mode unitaire, total et complet. Dans sa célèbre, et première communication d'une longue série, intitulée *Les Arts Mineurs* (1877), il explique que l'ancienne gradation entre les arts appliqués et les arts libéraux, n'a plus de raison d'être, et pire qu'elle concourt à la crise actuelle que traverse l'art, et à cette rupture qui met dos à dos l'art et la vie. La naissance du design est la réponse d'un groupe d'artiste face à la décadence de l'art. Ils pensent les conditions de sa survie en se proposant d'abolir la hiérarchie en vigueur entre les arts et en affirmant la légitimité des arts décoratifs, la régénération de l'art et sa totalité puisqu'il « (...) les contient tous. »<sup>7</sup>

Pour autant, le mythe de l'unité est un lieu commun des avant-gardes européennes, de Wassily Kandinsky aux Futuristes<sup>8</sup>, elle fait le lit du Jugendstil ou Modernstyl viennois et de l'art nouveau en général, engageant chaque objet



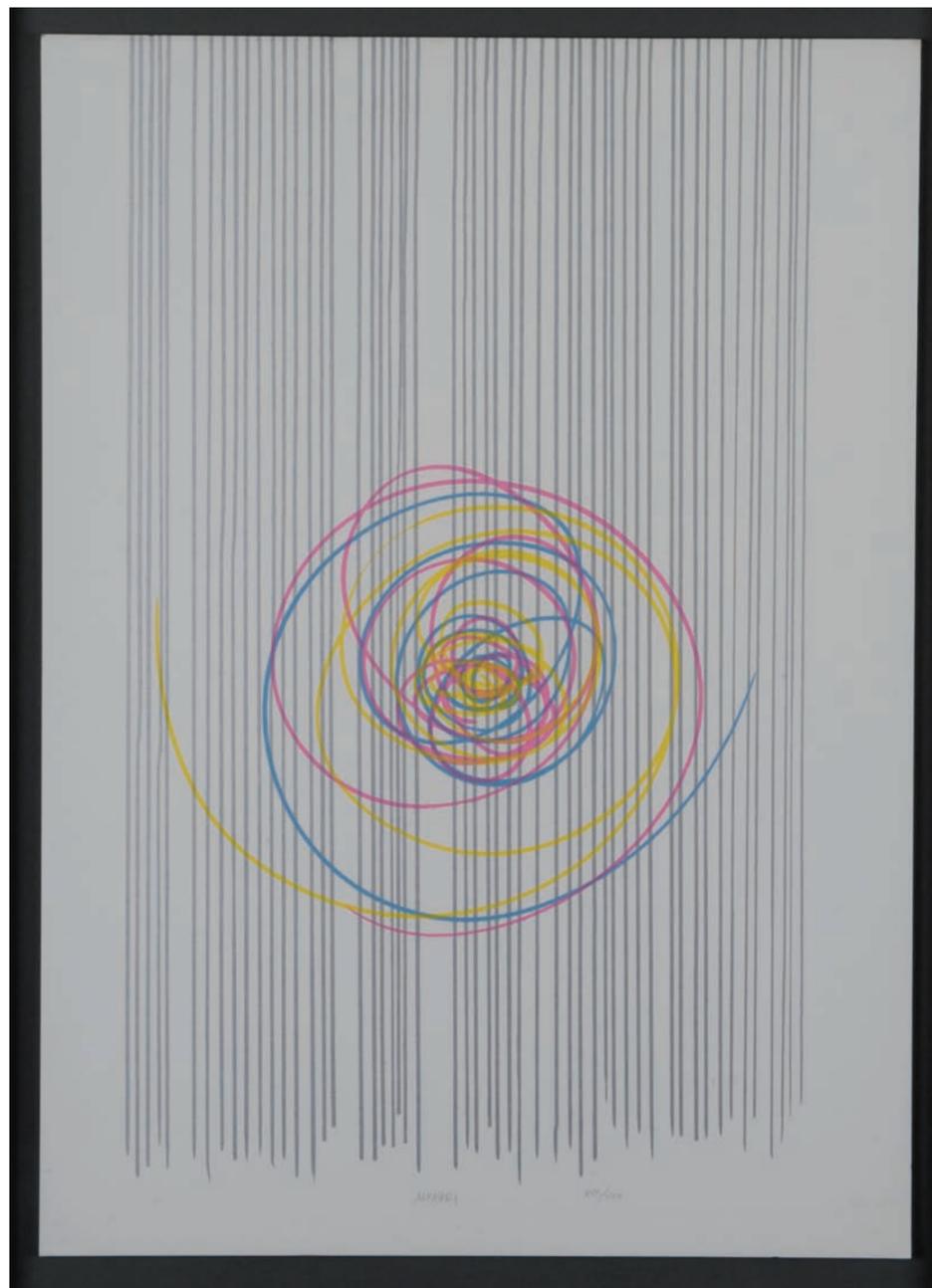
créé à réunir toutes les expressions esthétiques sous la bannière de l'œuvre totale.

À son tour, quand il élabore le programme du Bauhaus de Weimar, Gropius signifie expressément l'importance structurelle de la dimension unitaire de l'architecture à ses étudiants<sup>9</sup>. Elle est le réceptacle d'une totalité qui contient à la fois l'homme nouveau et ses productions : « Nous concevons et créons ensemble le nouvel édifice de l'avenir qui embrassera architecture, sculpture et peinture en une seule unité et qui, s'élançant vers le ciel, surgira des mains de milliers de travailleurs, comme le symbole de cristal d'une foi nouvelle »<sup>10</sup>. Le Bauhaus s'établit sur la corrélation entre l'œuvre d'art totale et l'art total que Gropius met en place et avec lequel il poursuit les intentions de Morris dont il se réclame, il souhaite élever les arts mineurs à la même hauteur que les « beaux arts ». À l'occasion du discours aux élèves prononcé lors de la première exposition de leurs œuvres en juillet 1919, il affirme son choix : « Nous allons mettre au point non pas de vastes organisations intellectuelles, mais des petites associations, des loges, des guildes, des cabales fermés qui conserveront un noyau secret de convictions jusqu'à ce qu'une grande idée-force, générale, productive, intellectuelle et religieuse, émerge des groupes d'individus, idée qui devra finir par trouver son expression cristallisée dans une grande œuvre d'art totale. Et cette [...] cathédrale de l'avenir, promise par Paul Scheerbarth et Bruno Taut figure en couverture du programme inaugural signée Lyonel Feininger et représentant trois portails, trois tours et trois étoiles à cinq branches projettera sur les plus petites choses de la vie quotidienne une clarté rayonnante. »<sup>11</sup>

Mais, pour Munari, l'évocation du mythe communautaire ne se place pas dans le cadre d'une nouvelle axiologie entre l'art, l'architecture et le design. Elle se fonde en une conception inédite qui définit plus précisément ce nouvel opérateur des temps modernes qui souhaite renouer avec le souffle démocratique et quotidien de l'art contrecarrer la domination d'un art jugé élitiste.

À la tête du Movimento d'Arte Concreta (MAC), Munari s'interroge sur la pertinence du principe de Synthèse des arts et en 1953, avec les autres membres du groupe, il examine avec attention les « expériences de synthèse artistique ». Les architectes Bobi Brunori, Gigi Radice et Maio Ravegnani du MAC réclament alors « une méthode de recherche systématique » entre l'œuvre architecturale et « la recherche de forme et de composition [...] des artistes dans le champ des arts. » Cette demande conduit Munari à requalifier la position de l'artiste et celle du designer et à en vérifier les relations.

Munari invente le concept d'artiste-designer à partir d'une réévaluation des rapports entre l'art et l'industrie. Dans les deux manifestes intitulés *Les Arts et la technique* et *Ligne et objectifs du MAC*, de 1953, les théoriciens du groupe, Franco Passoni et Gillo Dorfles précisent combien la « synthèse des arts » que l'on sait être loin d'être une formule *ex novo*, est toujours valide puisqu'elle permet de développer un « concours direct des techniciens et des artistes sur le plan d'une étroite collaboration, dans la perspective finale d'atteindre un concret qui adhère à la fonction, dans un lien harmonieux entre les mondes de la forme, de l'espace et l'application pratique de l'œuvre collective »<sup>12</sup>. Le MAC entre



« EN VOULANT NE RIEN PRODUIRE, NI ARGENT, NI BIEN DE CONSOMMATION, SI CE N'EST DE LA SPIRITUALITÉ, ET À TRAVERS LA RÉDACTION DU MANIFESTE DU MACHINISME (1938), MUNARI ENTEND FAIRE EXPLOSER LES CATÉGORIES ENTRE LES DIFFÉRENTES EXPRESSIONS ARTISTIQUES, ENTRE LES ARTS LIBÉRAUX ET SERVILES OU APPLIQUÉS. IL STATUE SUR LA DESUËTUDE DE L'ARTISTE QUI A ROMPU LE LIEN AVEC LE MONDE MODERNE. ET IL LUI SUBSTITUE LE NOUVEL ARTISTE : LE DESIGNER TRIOMPHANT. L'ARTISTE DÉSORMAIS EST CELUI QUI CONÇOIT L'ÉLECTROMÉNAGER ET TOUT AUTRE OBJET UTILE DU QUOTIDIEN ET INSUFFLE DE LA DIGNITÉ ET DE LA GRANDEUR PARTOUT, TOUT LE TEMPS ET AUPRÈS DE TOUS. »

ainsi dans le débat sur la technologie et l'expansion du design que Max Bill théorise au sein de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, sous la réserve que ce dernier affranchit plus encore le design et « accorde encore plus de valeur au design des objets, donne de l'extension à l'urbanisme et à la planification, actualise la section Design visuel, s'adjoint enfin une section Information. Nous ne faisons là que répondre aux besoins naturels de notre époque »<sup>13</sup>.

Répondre à ces besoins, pour Munari, revient à définir le designer comme « l'artiste de notre temps »<sup>14</sup>. Ce parti-pris modifie non seulement l'acception traditionnelle de l'artiste et celle du designer, mais elle métamorphose d'autant le territoire de l'art et celui du design. En ce sens, l'apport de Munari, tient à ce qu'il dissout et dématérialise les champs disciplinaires et redéfinit au-delà des catégories l'art et le design comme une unique notion révolutionnaire.

#### PAR ALEXANDRA MIDAL

1. BRUNO MUNARI, *ARTE COME MESTIERE* (1966), ROME, LATERZA, 1997, P. 19.
2. *IBID.*, P. 15.
3. WILLIAM MORRIS, « LES ARTS MINEURS » IN *CONTRE L'ART D'ÉLITE*, PARIS, HERMANN, 1985, P. 14-16, 19-21, 27-29, 31-33.
4. BRUNO MUNARI, « ARTE PURA E APPLICATA », *ARTE COME MESTIERE*, OP. CIT., P. 31.
5. LE CORBUSIER, « LA SAINTE ALLIANCE DES ARTS MAJEURS OU LE GRAND ART EN GÉSINE » L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, V. 6 N° 5-7, MAI-JUILLET 1935.
6. WILLIAM MORRIS, OP. CIT., P. 109.
7. WILLIAM MORRIS, « LES ARTS APPLIQUÉS AUJOURD'HUI, CONFÉRENCE DONNÉE LE 30 OCTOBRE 1889, LORS DU DEUXIÈME CONGRÈS DE L'ASSOCIATION NATIONALE

POUR LA PROMOTION DE L'ART ET SON APPLICATION À L'INDUSTRIE, TENU À EDIMBOURG », IN *L'ÂGE DE L'ERSATZ ET AUTRES TEXTES CONTRE LA CIVILISATION MODERNE*, PARIS, ÉDITIONS DE L'ENCYCLOPÉDIE DES NUANCES, 1999, P. 96.

8. MANIFESTE DE BALLA ET DEPERO, « LA RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO DU 11 MARS 1915 ».

9. FRANK WHITFORD, *LE BAUHAUS*, PARIS, THAMES & HUDSON, 1994, P. 12.

10. WALTER GROPIUS, *PROGRAMME OF THE STAATLICHES BAUHAUS IN WEIMAR* (1919) IN ULRICH CONRADS, PROGRAMMES ET MANIFESTES DE L'ARCHITECTURE DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE, PARIS, ÉDITIONS DE LA VILLETTE, 1991, P. 50.

11. FRANK WHITFORD, OP. CIT., P. 203.

12. MIRELLA BANDINI, *L'ESTHÉTIQUE, LE POLITIQUE - DE COBRA À L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1948-1957)*, SULLIVER, 1998, P. 52.

13. BILL, *L'ÉCOLE D'ULM : TEXTES ET MANIFESTES*, PARIS, CENTRE GEORGE POMPIDOU, 1988, P. 74.

14. BRUNO MUNARI, « CHI È IL DESIGNER ? » IN *ARTE COME MESTIERE* OP. CIT., P. 28. DERNIER OUVRAGE D'ALEXANDRA MIDAL :

*DESIGN : INTRODUCTION À L'HISTOIRE D'UNE DISCIPLINE*, ÉDITIONS POCKET, COLLECTION AGORA

ILLUSTRATIONS : (TOUTES PHOTOS © MARC DOMAGE)

P.19 - *TETRACONO* (SANS MOTEUR), 1965, MÉTAL PEINT, ROULEMENTS À BILLES, 15 × 15 × 15 CM, MULTIPLE, 50 EXEMPLAIRES, ÉDITION DANÉSE

P.20 - *XEROGRAFIA ORIGINALE (AUTOPORTRAIT D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE D'UGO MULLAS)*, 1990

PHOTOCOPIE NOIR ET BLANC SUR PAPIER, 29,7 × 42 CM

P.21 - *NEGATIVO-POSITIVO* (NEGATIF-POSITIF), À PARTIR DE 1948

COLLAGE SUR CARTON, 20 × 20 CM

- *SCULTURE DA VIAGGIO* (SCULPTURE DE VOYAGE), À PARTIR DE 1958

CARTON, 5,5 × 5 × 4,5 CM

P.22 - *GIRONDELLA*, 1965, ACÉTATE, POLYSTYRÈNE ET GRANULES DE CORINDON,

21 × 18 × 5 CM, MULTIPLE, ÉDITION DANÉSE

- *MOIRE* (PORTE-PHOTOS), 1967, BOIS ET PLEXIGLAS SÉRIGRAPHIÉ, 24 × 18 × 7 CM

CHAQUE, ÉDITION DANÉSE

P.23 - *LA PENNELLESSA* (HOMMAGE À MARCEL DUCHAMP), 1970-1993

PINCEAU ET SATIN, 31 × 16 × 7 CM MULTIPLE À 50 EXEMPLAIRES

- *SANS TITRE*, CIRCA 1979, SÉRIGRAPHIE SUR PAPIER, 70 × 48 CM, 30 EXEMPLAIRES