



MÉTA-TEXTILE

IDENTITÉ
ET HISTOIRE
D'UN MÉDIUM
ARTISTIQUE
CONTEMPORAIN

COLLOQUE
INTERNATIONAL

LAUSANNE
12 ET 13 FÉVRIER 2009
AULA DU PALAIS DE RUMINE

Jeudi 12 février
11h00

Philippe Kaenel
Université de Lausanne

L'image dévoilée: Véronique au XXe siècle

Les origines de l'un des tissus acheiropoïètes les plus célèbres de l'histoire de l'art, le voile de Véronique, se perdent dans un labyrinthe de textes et de traditions qui jouent sur les mots et les images. Bérénice (en grec «phere-nikē», la porteuse de victoire) fut rebaptisée Véronique sur la base d'une étymologie populaire fondé sur un complément latin aux Actes de Pilate qui racontent le geste légendaire de cette femme qui donne un tissu à Jésus ou essuie son visage ensanglanté. La bienheureuse Anna Katharina Emmerich, dans ses méditations réécrites et publiées par le poète Clemens Brentano dès 1833, la nomme « Séraphia, femme de Sirach, membre du conseil du Temple, qui fut appelée Véronique, de vera icon (vrai portrait), à cause de ce qu'elle fit en ce jour (...) Jésus prit le linge de la main gauche, l'appliqua contre son visage ensanglanté, puis le rapprochant de la main droite qui tenait le bout de la croix, il pressa ce linge entre ses deux mains et le rendit avec un remerciement (...) A peine était-elle rentrée dans sa chambre, qu'elle étendit le suaire sur la table placée devant elle et tomba sans connaissance (...) la face ensanglantée de Jésus s'était empreinte d'une façon merveilleuse, mais effrayante ». L'épisode forme la sixième des quatorze stations du Chemin de croix. Empreinte, image, le voile de Véronique est l'une des figures marquantes de la culture théologique et artistique occidentale, surtout depuis le XVe siècle : elle interroge non seulement la ressemblance, mais aussi la création artistique. Comme le linceul de Turin, le voile de Véronique a un statut paradoxal : il est un reproduction unique de tous points de vue (tel est le message de la gravure de Claude Mellan en 1649 : « Formatur unicus una »). A l'ère de la photographie et de la reproductibilité technique, les dessinateurs, caricaturistes, graveurs, peintres et surtout les photographes et les vidéastes se sont tournés vers cette iconographie pour interroger la notion de « portrait », pour mettre en scène leurs pratiques artistiques, les médias contemporains et la croyance dans les images « spontanées », « naturelles » ou « miraculeuses » : toile écran, toile révélatrice, reproduction, empreinte, icône ...

Jeudi 12 février
11h25

Stefan Neuner
Université de Zurich

Image et voile. A propos d'une implication nautique des bases textiles de la peinture

Une *idée reçue* de la théorie de l'art contemporaine stipule – et Clément Greenberg en fournit la formulation la plus saisissante –, qu'un tableau est une surface limitée par un rectangle. La peinture est, par conséquent, moderne dans la mesure où elle reflète ce présupposé matériel : les formes planes confirment la planéité du support. Conformément à cette même logique auto-réflexive les artistes des années 1950 et 1960 ont abordé la nature textile de la toile. Ils ont mis en évidence qu'il ne va pas de soi qu'un tissu, peint ou teint soit étalé. Les toiles sont fournies en rouleaux et lorsqu'on les tend sur un châssis, il n'est pas rare de voir des plis d'étirement se former. Rouler, plier, mais aussi envelopper, bomber, gonfler : c'est dans ces mouvements que la nature textile de la surface de la toile se manifeste le plus clairement. Un usage aussi spécifique du médium avec le matériau peint cache en soi un paradoxe. Un tableau ayant un aspect bombé ou plié, enveloppant le corps, dans la mesure où il s'articule dans une troisième dimension, serait plus qu'une surface plane.

Le film de Marcel Broodthaers *Un voyage en Mer du Nord* est fondé sur une telle réflexion au sujet du médium de la peinture. On y voit les détails, de plus en plus agrandis, d'une série de tableaux de marines du 19^{ème} siècle. Le film laisse deviner, dans la représentation des voiles gonflées par le vent, la fibre de la toile. Indépendamment de cela Robert Rauschenberg commence au même moment à travailler avec le textile. Dans la série d'ouvrages *Venetian* (1972-73) on retrouve devant la toile des tissus qui, de manière imagée et multiple, sont pliés et gonflés comme une voile. Le détail, qui permet de reconnaître dans la toile la voile du bateau, possède une dimension historique à laquelle le titre de Rauschenberg ne fait pas allusion par hasard : les toiles sont employées pour la première fois comme supports de tableaux au 16^{ème} siècle, lorsque dans les palais, les églises et les scuole de la Sérénissime on a commencé à mettre aux murs et aux plafonds des tableaux aussi grands qu'une voile. Il n'est pas étonnant que l'un des plus importants écrits de théorie artistique, publié à Venise, de Marco Boschini *Carta del navigator pittoresco* (1660), emploie des métaphores nautiques pour caractériser la singularité des *teleri* vénitiens. Leurs motifs ne témoignent pas seulement d'une phénoménologie de draps gonflés et flottants qui appartient sans doute à l'expérience de la navigation, ce thème prend également, au plus tard chez Tintoret et ses successeurs, une dimension réflexive dans laquelle certaines pratiques postmodernes semblent déjà annoncées.

La conférence utilisera, en quelque sorte, la carte maritime de Boschini pour montrer les conceptions de l'image de la période pré-moderne et post-moderne. Il sera tenté de dégager les marqueurs d'une histoire de la peinture qui ne conduit plus d'une surface plane à une autre, de la coupe en diagonale au cône visuel d'Alberti, mais qui s'orientera dans une logique spatiale qui ne s'inscrit pas dans le paradigme de la perspective ni dans celui de la géométrie de la surface plane, mais qui est affectée au paradigme du textile.

Jeudi 12 février
11h50

Merel Van Tilburg
Université de Genève

Remise en question du paradigme du tapis (Carpet Paradigm) Passages entre tapisserie et tissu dans l'art contemporain

Dans un article déterminant de 1976, Joseph Mashek identifie les motifs abstraits des tapisseries de décorations d'intérieur occidentales du XIX^e et du début du XX^e siècle comme un modèle pour le développement graduel vers l'absence de profondeur (*flatness*) dans la peinture du XIX^e et XX^e siècle, culminant dans les *surfaces all-over* de la peinture moderniste. D'après une analyse plus approfondie, l'omission de profondeur n'est pas l'unique direction que le modèle de la décoration d'intérieur propose. La fin du XIX^e siècle montre un clair intérêt pour le potentiel mimétique de la tapisserie, des tapis et du papier peint.

Au XIX^e siècle, apparaît en France l'expression *faire tapisserie*, se référant à la femme tentant d'imiter les motifs de son environnement domestique afin d'y disparaître. Dans l'échange entre le corps animé et la matière inanimée, une tentative de camouflage ou d'imitation, le motif est tout aussi déterminant que la structure de la surface en question. Ce *topos* de la féminité, inventé au XIX^e siècle et reliant la femme à la décoration d'intérieur domestique, est minutieusement présent dans la peinture et la littérature proto-féministe de la fin du XIX^e siècle. Dans l'art actuel, le thème de la femme disparaissant par mimétisme dans du papier peint ou des tapisseries murales semble être repris. Premièrement, il apparaît en tant que motif littéraire et psychologique dans le travail de divers artistes vidéo. Ceci porte à la question de la constante association de la femme et des « *design* » et média domestiques. Deuxièmement, le passage de la tapisserie au tissu de la peau humaine apparaît dans l'œuvre de femmes artistes travaillant avec des mannequins, la création de tissu, les tapisseries ou les papiers peints. Le mannequin artistique pourrait assumer la fonction d'intermédiaire entre la tapisserie et la peau humaine, entre une surface douce, ressemblante à la vie et une surface vivante. La question de la surface tactile de la tapisserie et du tissu mérite plus ample réflexion. Par exemple, quelles sont les conséquences des motifs des tapisseries qui suggèrent un être vivant pour les *épidermes* des papiers peints ? Peut-on faire la comparaison avec une peinture traditionnelle représentant un être humain, dans laquelle la « peau » bidimensionnelle représente un être vivant tridimensionnel (la « peinture vivante » - « *living painting* »).

Ce travail propose d'explorer une éventuelle réinvention du « *carpet paradigm* ». En se tournant vers les usages et les interprétations des tapisseries dans les intérieurs occidentaux du XIX^e siècle, un autre paradigme peut être formulé, basé non seulement sur le motif superficiel de la tapisserie mais également sur son potentiel mimétique et sa qualité tactile. Une reformulation du paradigme du tapis pourrait fournir un modèle pour des pratiques et des préoccupations récentes dans l'œuvre de plusieurs femmes artistes.

Jeudi 12 février
14h00

Birgit Schneider
Université de Postdam

Codages textiles

La conférence abordera les procédés textiles, en particulier le tissage, sous un angle médium-philosophique. La question centrale est de savoir dans quelle mesure il est possible de parler « d'image numérique », respectivement de « codes de l'image » pour les œuvres textiles. Le tissage symbolise particulièrement les couches profondes de l'interaction entre les arts et les médiums car il est déterminé par l'inextricable croisement de l'art et de la technique. Les métiers à tisser ont produit, dès le début, des motifs et des images « quadrillés » qui, sous le nom « pixel », sont devenus aujourd'hui le principe marquant du traitement numérique de l'image.

Les annotations de tissage et les cartes à trous étaient fondées sur ce système. Les principes techniques de base de la création de l'image sont réalisés dans le tissu même. Dès le début, il existe donc une origine à la numérisation et par conséquent un raccordement à l'histoire des techniques de la production des images.

Pour soutenir cette analyse il sera fait usage, d'un côté, des positions artistiques du 20^{ème} siècle (Alighiero Boetti, Ingrid Wiener, Patricia Waller) qui donnent à voir la structure spécifique du textile dans la multiplicité d'une confrontation avec différents techniques, médiums et matériaux. De l'autre côté, l'argumentation bénéficiera de brefs apports historiques sur l'histoire du tissage qui non seulement fondent la tendance du tissage au codage mais l'attestent historiquement, conformément aux écrits et aux cartes perforées.

La conférence interrogera la mytho-poétique du textile à la lumière de l'histoire de l'ordinateur, histoire au sein de laquelle le tissage par cartes à trous (métier à tisser Jacquard) est considéré à l'origine du traitement de l'information.

Jeudi 12 février
14h50

Verena Kuni
Université de Francfort

« SoftwAreZ »

Nouveaux liens entre les techniques du textile et les technologies digitales dans la tension entre « *Craftivism* » et Art.

Quel est le lien entre les techniques textiles comme le tissage, le crochet, le tricot et la broderie et les techniques digitales ? Questionner le lien c'est avant tout susciter des récits qui associent le paradigme du textile avec la métaphore du réseau. Les liens entre le textile et les nouvelles technologies sont connus depuis longtemps, surtout dans des domaines comme le « *Wearable Computing* », le *High End-Fashion* et le Design.

Récemment, la situation semble s'être modifiée sous plusieurs aspects – un coup d'œil sur le *Web* et la création de blog permet de le constater. Ici, on n'assiste pas seulement à une sorte de « Renaissance » de la tradition des « *Revolutionary Knitting Circles* ». La façon D.I.Y. et celle des communautés de travaux manuels d'utiliser des applications actuelles et des « *social tools* » a contribué à la Renaissance, à côté des ateliers de maison et de bricolage, des travaux manuels et à l'aiguille. Dans cet champ le textile entre en contact avec des techniques du « *Radical Crafting* », respectivement « *Craftivism* » qui promet de les libérer de leur enracinement traditionnel en les positionnant dans le rayon du design, de l'art et de l'activisme. Les « *Knitted graffiti* », les quilts faits en commun au crochet « *Anti-Sweatshop-Quilts* » et les « subversives Sticken » sont des stratégies d'une avant-garde, la *Culture-Jaming-Avantgarde* qui agit localement mais qui est inscrite dans un réseau supra-régional et même globalement médiatique, dans lequel s'engagent beaucoup d'artistes de la scène contemporaine.

En définitive plusieurs projets de ce champ nouent les techniques du textile avec les technologies digitales non seulement pour opérer un transfert entre matériaux et cultures médiatiques, mais surtout pour utiliser de manière ciblée la réflexion dans chacun des champs.

Un lien qui, du moins au vu de la sévérité historique, met en évidence des rapports sociaux complexes, rendus perceptibles de manière sensorielle, mais également intellectuelle.

La contribution vise, d'un côté, à suivre ces développements et à mettre en lumière le rapport entre les « vieilles » et les « nouvelles » technologies et, de l'autre côté, celui des arts plastiques avec leur contexte social en posant la question des changements de rôle du textile dans la culture contemporaine.

Jeudi 12 février
16h15

Nina Zschocke
Université de Zurich

Touche-moi !

Représentation textile et conflit sensoriel dans l'art et l'architecture contemporains.

Lorsque les textiles sont représentés de manière réaliste, en peinture par exemple, ils servent, entre autre, à transmettre visuellement une expérience tactile. Tapis soyeux, fourrures douces, habits plissés, étoffes flottantes séduisent et invitent au toucher. Leur représentation offre au spectateur l'occasion d'un jeu sensoriel qui expérimente l'entrelacement de la vue avec le toucher, de l'œil avec le corps. La conférence focalisera sur ces moments particuliers dans l'art et l'architecture contemporains où le paradoxe entre l'expérience corporelle rendue par la représentation du textile et les caractéristiques objectives de l'objet se manifeste. En architecture le béton peut prendre les caractéristiques du textile, il manifeste des forces d'étirement au lieu de compression, il dégage un effet de douceur et malgré tout de pierre. L'acier peut se nouer comme un ballon de baudruche, étiré par l'air comprimé et léger.

On assiste à une collision entre expériences fondées sur une même information visuelle. Il en va de manière analogue dans la représentation du textile, rendu matériellement présent dans l'image, se différenciant justement par la dimension haptique, transmise visuellement, de l'étoffe réelle. Les conflits entre une dimension textile apparente et une perception corporelle de l'objet produisent une irritation subjective qui n'est pas limitée à l'espace visuel ni à l'expérience corporelle ou cognitive. Contrairement aux modules de l'expérience esthétique et contrairement à l'idée de l'immédiateté de la perception visuelle et tactile, des interactions entre modalités sensorielles se manifestent. La représentation textile dans l'art et l'architecture contemporains sert une stratégie indirecte de thématization. Elle contribue à un déplacement de l'attention vers des qualités du médium utilisé, des procédés de fabrication, des moyens de présentation et vers les conditions de leur perception. Ainsi on peut prouver que l'illustration du textile ne sert pas uniquement des stratégies méta-picturales mais déploie des effets sur la sculpture, la photographie et l'architecture contemporaines.

Jeudi 12 février
16h40

Ole W. Fischer

Ecole Polytechnique Fédérale de Zurich

Ornement structural et structure ornementale. Réflexions sur la base textile de l'architecture (moderne)

Adolf Loos est légendaire pour sa comparaison de l'ornement au crime: ce qui à l'époque était intentionné comme une attaque contre les protagonistes de l'Art Nouveau et leur recherche du style de la modernité, que les artistes-architectes tels que Van de Velde, Hoffmann ou Behrens espéraient trouver dans des ornements abstraits, se changea en une rejection - ou répression – fondamentaliste de l'ornement dans le fonctionnalisme moderniste des années 1920. Ce qui reste sous-jacent dans cette controverse sont les analogies corporelles et textiles de l'architecture. Ainsi, Loos basa son argumentation sur les écrits de Cesare Lombroso, qui décrivit les tatouages comme des symptômes corporels des peuples primitifs, des classes inférieures et des criminels, et qui développa la doctrine de la « phrénologie légale » (médico-légale), définissant le crime comme un atavisme inné, directement identifiable à partir de traits caractéristiques du visage ou du corps. Cette comparaison du tatouage à l'ornement se réfère à l'analogie de la peau, du corps, du vaisseau et de la maison, conceptualisée par Gottfried Semper dans sa théorie de l'ornementation et du vêtement dans l'artisanat et l'architecture. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, il y a une distinction fondamentale entre la forme du noyau structural (*Kernform*) et la forme de l'art décoratif (*Kunstform*). L'exégèse classique interprète la décoration comme étant secondaire à la structure et distingue l'ornement linéaire, bidimensionnel des éléments architecturaux sculpturaux-tectoniques. Semper en revanche considère les textiles utilisés pour séparer l'espace comme les origines de l'architecture et déclare que la structure porteuse est subordonnée. Il théorise l'émancipation de la surface de la construction portative comme étant un habillement (*Bekleidung*), et milite pour une liaison idéale entre la couverture et le noyau dans l'« ornement technique ». A la fin, Loos et Van de Velde se sont tous deux laissés entraîner par la génération successive, qui faisait appel à un retour à la discipline – et fonction disciplinaire – de l'architecture qu'ils essayaient de bâtir sur la primauté de la construction en tant que noyau nu et où l'espace n'était pas conceptualisé par les délinéations des murs (textiles), mais en tant que forme volumétrique et en tant que vide. L'ornementation était bannie des surfaces architectoniques et limitée aux décorations d'intérieur et aux œuvres d'art.

Cependant, nous pouvons observer un nouvel intérêt pour l'ornement, parallèle à la critique croissante du modernisme orthodoxe : partant du *Complexity and Contradiction* de Venturi, la qualité sémiotique ou référence historique de l'ornementation était d'abord au centre de l'intérêt. Or dans les années 1980, les suisses Herzog et de Meuron développèrent une autre approche : de manière complémentaire à leur *box architecture*, ils explorèrent les possibilités d'ennoblissement de matériaux industriels par l'ornementation. Une nouvelle fois, ils essayèrent d'émanciper la surface de la structure, mais la métaphore textile de la « hutte primitive » devint la mode, les tags et les tatouages de la subculture urbaine, l'origine mythologique de l'architecture se transforma en recherche d'identité post-moderne. Dans un second temps, avec l'introduction du calcul, Herzog & de Meuron résolurent la dialectique entre la structure et l'ornement, entre échafaudage et revêtement textile, par la conception intégrale d'une structure ornementale. Leur intérêt glissa de « l'emballage » ou du « tatouage » bidimensionnel à de complexes structures tridimensionnelles, de l'empreinte à des techniques spatiales. Tandis que Semper essaya de transférer l'apparence textile du tissu au mur permanent, en tant qu'ornement et couleur, la préoccupation contemporaine avec la « textilité » se pencha sur le processus, la production et la structure, de manière à cibler la multiplicité, l'immersion et l'émergence.

Jeudi 12 février
17h05

Philip Ursprung
Université de Zurich

Texture et texte : Jürgen Mayer H. et les ségrégations de l'espace mondialisé

Depuis que Joseph Paxton a recouvert la toiture vitrée du Crystal Palace (1851) par des voiles, le textile joue un rôle central dans l'histoire de l'architecture. C'est un médium incontournable entre le voilé et le dévoilé, entre le transparent et l'opaque. Jürgen Mayer H. (né en 1965), représentant d'une architecture expérimentale, est à la recherche d'alternatives qui valent pour les sociétés et les économies de la mondialisation. Depuis son succès international avec le Stadthaus Scharnhäuser Park (2001) près de Stuttgart, il emploie des ornements qui sont basés sur des modèles de protection de données. Il démontre que l'idée moderniste de la « transparence » est devenue un terme précaire, car elle est intimement liée à la « surveillance ». Pour Mayer H., le textile n'est pas simplement un tissu. Il le voit également en tant que métaphore comme une superposition de signes et de textes devenus illisibles. Il s'intéresse au moment où le signe se matérialise, en autres mots, dans la transition entre le « texte » et « le texture » (Henri Lefebvre). Travaillant dans divers média, de l'architecture, le mobilier de ville, vers les tapisseries, les meubles et les lingeeries, il poursuit ses recherches. Son œuvre est à l'origine de diverses questions : Quand est-ce que une surface lie deux espaces, et quand est-ce qu'elle les sépare ? Où sont les limites entre protection et surveillance ? Où sont les limites du corps humain ? Où commence le public, ou s'arrête le privé ?

Vendredi 13 février
9h00

Marina Giordano
Université de Palerme

Les trames de l'intimité **Art textile au féminin, entre identité individuelle et mémoire collective**

L'emploi toujours plus fréquent du medium textile dans le domaine de l'art et de l'esthétique contemporains a sa raison d'être dans un probable besoin actuel de réappropriation de la techné, d'une action manuelle d'origine ancienne orientée à la proposition des problématiques d'aujourd'hui. La diffusion de l'art textile, ainsi récurrente dans le parcours créatif de beaucoup d'artistes femmes, prend dans leurs œuvres une signification spécifique, différente par rapport aux hommes. Si dans ces derniers l'emploi des tissus et des fibres naturelles ou artificielles a souvent une valeur qui regarde les matériaux, les potentialités expressives du medium ou une signification politique et sociale, avec les femmes, il est presque toujours lié à une poétique centrée sur la problématiques de l'identité féminine (il n'est pas par hasard que ce phénomène s'affirme surtout de la fin des années '60 et '70) : la sexualité, la sphère autobiographique et familiale, la mémoire personnelle qui devient inévitablement mémoire collective, avec un grand pouvoir métaphorique.

L'idée de transmissibilité de l'action créative qui est viscérale dans l'art textile implique une inévitable liaison avec la tradition, les racines culturelles d'appartenance. Les femmes artistes contemporaines ne peuvent pas faire abstraction des anciens savoirs déposés et transmis, même si elles les renversent et les contredisent dans leur fort intérieur pour parler d'elles même et de l'être, de politique, de la société, pour affirmer sa propre identité et pour activer une rébellion, en franchissant la sphère individuelle mais en passant à travers elle.

Un exemple significatif de la physionomie particulière du textile au féminin est l'œuvre de l'artiste italienne **Marisa Merz** (1931), l'unique représentante féminine de l'Arte Povera. Dès ses premières œuvres des années '60 elle construit des sculptures tricotées en fil de nylon ou de cuivre liées à la dimension familiale: une série d'objets d'un univers personnel et intime, domestique, quotidien comme la pelote, les petites chaussures ou le nom même de la fille Bea, devenus sujet aussi d'installations.

Le fil devient un tricot ou un crochet; elle crée des toiles d'araignée enveloppant et hypnotiques, jeux labyrinthiques de trames jaillies de la ritualité obsessive d'un geste, seuils liminaires entre ombre et lumière, qui ouvrent des nouvelles dimensions, impulse d'énergie d'un matériau ductile et malléable comme le cuivre, mais au même temps moins docile des fibres naturelles et pour cette raison plié et tricoté avec un geste fort et tenace. Merz utilise une technique artisanal, associable aux pratiques primitives ou ménagères, mais elle l'intériorise en profondeur, en arrivant au-delà de l'individu, jusqu'à faire affleurer une dimension visionnaire des archétypes, des mythes et des formes ancestrales.

Vendredi 13 février
9h25

Stefania Caliandro

Université d'Etat, Rio de Janeiro

De l'œuvre d'art comme texte à la texture des œuvres :trames et parcours relationnels dans la création contemporaine brésilienne

En pleine époque structuraliste, surgit la tendance de considérer toute œuvre, même relevant des arts visuels, comme un *texte* dans la mesure où celle-ci permettait le développement de parcours interprétatifs et se montrait, au même moment, en tant que système signifiant. Cette optique, dépassée dès que la linguistique n'est plus prise à modèle des sciences humaines, donnait lieu, par expansion théorique ou par réaction, à des réflexions heureuses entre iconographie et iconologie, entre esthétique et herméneutique, entre l'analyse de l'image et sa lecture ou exégèse.

Si aujourd'hui l'on peut discuter de cette définition des créations plastiques et visuelles comme textes, au sens strict, il nous semble néanmoins opportun de revenir à l'acception originariaire de ce terme, indiquant, en latin, le tissu, le travail de *texture* que les parties composent s'entrecroisant. Notion proche mais distincte de la facture, la texture renvoie à la technique de façonnement des matériaux qui donne à voir l'entrelacement de fils qui la structurent. Elle dévoile, pour autant, une *trame* de parcours particuliers, qu'ils soient ou non organisés en une unité compacte, régulière et unifiante, et dont elle manifeste la configuration résultante. Ainsi la texture affiche la trame morphogénétique de sa propre conception structurelle : condensant spatialement la temporalité de la trame, la texture dévoile sa nature double, d'un côté, une optique d'*ordre* supérieur, quasiment abstraite, de l'autre, un ensemble de cheminements particuliers qui ramènent l'œuvre à la praxie du faire.

Sous cette double nature nous semble s'inscrire l'apport majeur de la production artistique brésilienne qui, dès les années 60, a mis en avant une esthétique *relationnelle* ou participative. Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Leticia Parente non seulement se servent de draps, tissus e vêtements comme matière d'art, mais analysent le tissu pour l'interconnexion sociale que ces objets d'art comportent. Cette dimension relationnelle, faisant appel à l'implication collective et soulignant ainsi le valeur de *non-objet* en l'art (sans qu'il soit, pour cela, conceptuel), paraît inspirer également la récente production postmoderne brésilienne, comme pour retrouver le lignage d'une propre identité artistique qui traverse le métissage et le multiculturalisme caractéristiques du pays dès son origine. Même lorsque la participation corporelle des sujets semble avoir été déplacée au second plan, les objets travaillés n'acquièrent du sens que par leur relation avec le réseau social, même par leur circulation, par les pratiques et les usages que la communauté en fait.

Vendredi 13 février
9h50

Ursula Helg
Université de Zurich

Le textile et la construction identitaire dans l'art africain contemporain

Longtemps exclu du canon artistique, l'art textile, comme aucun autre médium de la culture occidentale, est lié à la question de l'altérité et de l'identité. Il joue un rôle important dans la discussion « anti-forme » initiée par Robert Morris comme dans le cadre de la recherche d'une esthétique spécifiquement féminine. Le textile est également le moyen auquel plusieurs artistes africains se raccrochent et qui leur procure succès et acceptation dans la culture occidentale.

En Afrique les tissus occuperaient la même position que les monuments en occidents. C'est ce qu'on peut lire dans un texte qui accompagne l'ouverture de l'une des deux expositions sur le textile, inaugurées récemment à New York : *The Essential Art of African Textiles : Design without End* ainsi que *The Poetics of Cloth : African Textiles/Recent Art*. (cloth is to the African what monuments art to Westerners).

Ce constat de l'artiste ghanéen El Anatsui, en rapport avec la remarque de l'artiste textile américaine Sonya Clark sur le sens de l'art textile en Afrique, n'est pas nouveau. Ce qui est nouveau c'est l'intérêt du monde artistique occidental pour un genre artistique africain longtemps laissé aux ethnologues. Cet intérêt est en lien avec la notoriété croissante de l'art africain contemporain. El Anatsui, né en 1944, était déjà actif depuis longtemps lorsque il crée, à partir de capsules de bouteilles, ses *cloth sculptures* qui rappellent les tissus traditionnels et qui étaient visibles à des expositions comme *Afrika Remix* où à la 52^{ème} *Biennale de Venise* et ont favorisé sa percée sur la scène internationale. Avec Sokari Douglas Camp, Rachid Koraïchi, Atta Kwami, Seydou Keïta, Grace Ndiritu et Yinka Shonibare et d'autres, il appartient au cercle des artistes contemporains qui, dans leur travail, puisent de manière plus ou moins directe dans l'art textile traditionnel africain.

Différemment qu'en occident, où l'art textile a longtemps été assimilé à l'artisanat jusqu'à ce que, dans les années 1960, il s'établisse comme un médium artistique, le textile en Afrique a toujours été un élément constitutif de la culture artistique. Il a perdu de l'importance au cours du 20^{ème} siècle en raison de la préférence de l'occident pour d'autres expressions artistiques telles que la sculpture, la photographie ou la peinture. Cette situation a changé dans les années 1990 lorsque une génération d'artistes africains, consciente de sa propre valeur, familière de la culture occidentale comme de la culture indigène, se met en quête de sa propre identité et se souvient du textile.

Mon propos sera de montrer et d'analyser, à l'aide de quelques exemples choisis, l'instrumentalisation du textile dans l'art africain contemporain et de discuter le rôle qu'il joue dans la construction d'identités artistiques.

Vendredi 13 février
11h00

Thomas Röske
Collection Prinzhorn, Heidelberg

Révolte et obstination. Broderie, tricot et crochet en psychiatrie

Parmi les plus anciennes manifestations artistiques en milieu psychiatrique on trouve des exemples de broderies, de tricots et d'ouvrages faits au crochet. Tout ce que les médecins ont jugé bon de conserver se distancie clairement de l'artisanat traditionnel. Aujourd'hui, on reconnaît effectivement dans cette originalité davantage qu'un symptôme de la maladie. Les créateurs et créatrices de ces œuvres désiraient, d'un côté, s'opposer à la discipline qu'impose un travail artisanal et, de l'autre, faisaient une utilisation obstinée des techniques pour exprimer leur préoccupations personnelles, souvent tout à fait explicites, de manière individuelle.

La conférence présente des travaux de la collection Prinzhorn de Heidelberg, le fond le plus important d'œuvres issues d'une institution psychiatrique. On comparera des exemples qui remontent à la période entre 1890 et 1925 de « Miss G. », Agnes Richter, Johannes Wintsch et des œuvres des dernières années d'Alfred Stief.

Vendredi 13 février
11h25

Anna Lehninger
Université de Berne

Identité brodée.

La constitution du moi dans le médium textile dans l'Art Brut

Les œuvres textiles des internés d'asiles psychiatriques portent en soi une certaine qualité matérielle qui les distingue des écrits, des dessins, des peintures et des sculptures qui sont désormais largement connus et acceptés comme représentatifs dans les collections d'Art Brut ou d'Outsider Art. Les tricots, les travaux faits au crochet, les robes et surtout les broderies forment une partie considérable dans les possessions des institutions comme la Collection de l'Art Brut de Lausanne, la Prinzhorn-Collection de Heidelberg et d'autres en Europe, mais ils furent rarement exposés dans le passé. Seules des expositions et publications récentes leur ont porté plus ample attention, mettant l'accent sur l'aspect matériel des travaux, usuellement réalisés par des femmes. Elles ont également mentionné les parallèles entre le caractère autobiographique des tissus utilisés par des patients psychiatriques et par des artistes contemporains comme Tracy Emin ou Louise Bourgeois. Ces artistes mettent l'accent sur leur histoire personnelle et leur identité dans leur œuvre en utilisant des tissus leur appartenant, de leur famille ou de leurs proches. L'usage de vêtements, de couvertures et de mouchoirs, parfois marqués par le temps, pour créer une « *autobiography in clothes* » (Robert Storr), est habituellement interprété comme une affirmation de l'identité de l'artiste. Les artistes emploient en outre la technique de la broderie et intègrent des informations autobiographiques écrites dans leurs œuvres textiles.

Nombreux internés d'institutions psychiatriques au XIX^e et au XX^e siècle se rassuraient de leur identité et de leur individualité dans le cadre de l'asile en utilisant des tissus différents de ceux des vêtements de l'institut pour fabriquer leurs propres robes ou créer divers objets textiles. Les matériaux utilisés variaient en qualité et en taille – il s'agissait usuellement de textiles de l'asile, de restes de tissus et de fils que les internés tels qu'Agnes Richter, Jules Leclercq ou Lorina Bulwer rassemblaient, parfois même en secret. À l'aide de la broderie, technique traditionnellement féminine, les internés psychiatriques raccommodèrent leur vie anéantie et sapèrent leur destin de « prisonniers » en changeant un médium silencieux en messages visibles et audibles.

Le fort caractère autobiographique des matériaux et des techniques textiles ainsi que l'usage de la broderie sont trouvés dans les œuvres d'« *insiders* » du monde de l'art ainsi que d'Outsiders. Par des exemples sélectionnés, diverses formes d'affirmation de soi seront comparées. Le point central se concentre sur la manière dont le médium est utilisé pour constituer une identité et reçu en tant qu'expression authentique de la personnalité de l'artiste.

Vendredi 13 février
11h50

Medea Hoch
Université de Zurich

Les textiles de Sophie Taeuber-Arp: Opérations entre arts « appliqués » et arts « libéraux ».

Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) a travaillé simultanément dans divers genres artistiques. La représentation de ses œuvres dans les expositions et les publications s'effectua pourtant en deux temps, d'abord dans le contexte des arts « appliqués », puis dans celui des arts « libéraux ». Taeuber-Arp était célèbre en tant qu'artisane et active en tant que professeur de « dessin et broderie » à l'école professionnelle de Zürich pendant 15 ans avant d'exposer pour la première fois des œuvres « libérales » en 1929 à Paris. Après le catalogue de l'œuvre de l'artiste, rédigé posthume en 1948, qui ne cite que « Quelques oeuvres appliquées [...] afin que ce genre de création soit au moins représenté par quelques oeuvres caractéristiques », l'œuvre textile de Sophie Taeuber-Arp semble avoir été négligé dans les écrits d'histoire de l'art. De nouvelles perspectives de recherche sont offertes par des approches théoriques d'étude genre dans l'histoire de l'art, qui associent la hiérarchie des genres artistiques à des constructions de genres.

Il s'agira d'analyser pourquoi, pendant les années Dada de Zürich, Sophie Taeuber-Arp exposait ses broderies dans les expositions de corporations et du musée d'art décoratif, tandis que Hans Arp présentait ses « Broderies » dans les galeries avant-garde. Il s'agira en outre d'analyser pourquoi Taeuber-Arp a signé ou donné des titres à ses œuvres textiles datant de 1920 à 1924. A l'occasion du colloque, le tapis que Sophie Taeuber-Arp conçut pour la première « Exposition nationale d'Art appliqué » à Lausanne en 1922 et qui fut identifié dernièrement sera étudié. Le tapis est d'autant plus intéressant dans la mesure où Sophie Taeuber-Arp l'utilise comme exemple pour expliquer sa méthode de travail dans une lettre. Il fut déjà reproduit du vivant de l'artiste dans d'importants articles, notamment dans l'étude de Théo van Doesburgs « L'art textile jadis et aujourd'hui » dans le magazine *Intérieur*, 1930/31, qui commence comme suit: « Il n'est pas d'industrie où les progrès de l'humanité dans leurs développements successifs se reflètent mieux que dans l'industrie textile. »

Vendredi 13 février
14h00

Mateusz Kapustka
Université de Wrocław

Souvenir plié. Les vêtements dans l'art de Christian Boltanski et l'impossibilité de l'évidence

Les installations textiles de Christian Boltanski (né en 1944) appartiennent à l'art qui, à la période « après l'Holocauste », présente des vestiges et des restes comme indicateurs du passé. Les vêtements usagés, que l'artiste met en scène accompagnés de portraits photographiques de personnes inconnues, dans des vitrines et des boîtes éclairées, de manière archiviste en tant que « Réserve » (comme p.ex. au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989), sont souvent interprétés comme des « autels » et des « reliquaires » modernes indiquant l'absence.

Durant la présentation, il s'agira d'examiner dans quelle mesure les compositions textiles de Boltanski se laissent interpréter de manière suffisante de ce point de vue contradictoire, d'un rappel de présence par la conception religieuse d'une part et de l'oubli d'autre part. L'hypothèse que les vêtements ne servent pas à une motivation religio-historique, mais précisément à un nivellement extrême du souvenir est ainsi proposée. Deux phénomènes seront analysés, phénomènes dont la confrontation délibérée dans les installations de Boltanski déclenche un désaccord dans l'effet produit par l'image : les vêtements pliés, exposés en masse sont méconnaissables, mais le pouvoir iconique de la photographie, en tant qu'image de personne cadrée (*framing*), malgré le flou recherché, implique toutefois une indication étiquetée des personnes représentées dans l'oeil du spectateur. Il s'agira de se demander si les vêtements anonymes pliés, restes sans forme, qui ne peuvent être ni dépliés ni portés et qui fonctionnent purement en tant que tas de choses exposées, abandonné au regard, n'indiquent pas, à travers leur aspect méconnaissable définitif, l'impossibilité de tout souvenir compatissant dans l'ère suivant le génocide. Le pouvoir de l'image documentaire, comme il est visible dans les photographies effectives de personnes réelles et dans leur exigence d'identité automatique, serait ainsi nié. L'évidence visuelle, tout comme la possibilité de signaler (religieusement) la subjectivité du défunt, est condamnée à échouer. Ce ne sont donc pas seulement les comparaisons associatives des vêtements exposés aux vitrines des centres de concentration qui déterminent l'éventuel potentiel de la mémoire, mais également le dialogue ou plutôt le conflit ciblé entre les prétendues évidences visuelles. Boltanski, qui dans son art varie constamment entre perceptibilité et anonymat, a non seulement, à l'aide de cette confrontation entre le textile et la photographie, nouvellement thématiqué l'absence après l'Holocauste, mais il a également défini le vêtement, qui dans la tradition fonctionne en tant que moyen de contact, comme lieu d'intersection de la réception et frontière de l'empathie / de l'affect. Cette affirmation doit être considérée comme un apport à l'actuel problème ethico-esthétique de la représentabilité de l'Holocauste. En effet, les vêtements qui furent une fois portés redeviennent chez Boltanski des tissus anonymes .

Vendredi 13 février
14h25

Florence Charpigny

Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes, Lyon

Hantaï, Deschamps, Dolla **Textile(s) à l'oeuvre**

En 1960, Hantaï dépose une toile de son châssis, la ligature, la peint puis la retend : ce sont les premières *Mariales*. 1961, Deschamps récupère des bâches de l'armée américaine qu'il expose l'année suivante, disposées sur des panneaux de bois. En 1967, Dolla fabrique et expose son premier *Etendoir*, des chiffons attachés sur un châssis démonté, qu'il donne pour une peinture. Quoi de commun entre ces gestes radicaux, intervenus pendant la même décennie ? La rupture avec le sujet, la perspective, le tableau comme fenêtre sur le monde ? Elle est déjà largement consommée. Ma communication entend montrer que c'est dans la prise en compte de la matérialité textile de l'oeuvre, dans les processus matériels et symboliques développés qu'il faut chercher, pour comprendre comment, chacun à leur manière, ces artistes ont interrogé « la peinture » au sens considéré depuis comme traditionnel de « toile tendue sur un châssis ».

« Le pliage comme méthode », livré par Simon Hantaï comme clé de son oeuvre, désigne le traitement qu'il fait subir à la toile, support de son travail. Si outils et matériaux sont, de manière assumée, ceux du peintre (toile, pinceaux, pigments), les techniques utilisées pour les *Mariales* s'apparentent aux teintures à réserve ligaturées, irréversibles, invisibles aux yeux de l'artiste, et à leur mise en oeuvre artisanale et machinale propres à effacer la « manière » du peintre. Pour Gérard Deschamps, plus que les accumulations de sous-vêtements, ce sont les bâches de signalisation de l'armée américaine et les chiffons japonais qui seront envisagés, objets revêtus du statut d'oeuvres pour lesquels le geste créateur est minimal – celui du choix, mais du choix d'objets textiles usagés – qui joue de la métaphore comme de la métonymie. Chez Noël Dolla, c'est le concept de « ménager », développé à partir des années 70, qui sera convoqué : à la toile sont substitués des objets textiles du quotidien, torchons de cuisine, draps, serpillières, le pigment y est appliqué par trempage ou estampage par des objets manufacturés, techniques domestiques par lesquels l'artiste institue des objets du quotidien en peinture.

Après la description des pratiques, j'analyserai les enjeux et les statuts qui y sont attachés dans le champ de l'art contemporain, notamment par rapport aux postures théoriques du Nouveau Réalisme et de Supports/Surfaces et à montrer comment, lorsque le textile fait oeuvre, il constitue un médium propre à mettre en jeu, au-delà même des pratiques, les notions de peinture et de sculpture, de surface, de support, de couleur, d'endroit et d'envers, de neuf et d'usagé, de masculin et de féminin, d'intime et de commun, et comment, en générant un langage plastique inédit, il a permis une nouvelle économie de l'oeuvre, de la peinture et du statut d'artiste.

L'élaboration de textiles est une des plus anciennes technologies maîtrisées et développées par l'homme. Si ses origines relèvent avant tout des besoins premiers de se couvrir et de se protéger, le textile n'a eu cesse d'emprunter de nouvelles fonctions pratiques, esthétiques et symboliques. Organisé par la section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne, le colloque intitulé *Méta-textile : identité et histoire d'un médium artistique contemporain* se propose d'étudier de manière interdisciplinaire les significations du médium textile dans la création artistique de 1945 à nos jours.

Cette rencontre entend examiner le plus largement possible l'identité du textile dans l'art contemporain. Si les arts plastiques seront privilégiés, les disciplines connexes telles que l'architecture, la littérature, l'histoire et les sciences sociales contribueront également à la construction d'un discours pertinent et neuf en la matière. Cette rencontre tentera d'esquisser une véritable théorie du textile dans sa dimension historique en interrogeant tant sa dimension technique et matérielle que son rôle de médium et de métaphore, et permettra d'identifier un discours du textile dans l'art pour la seconde moitié du XXe siècle.

Site du colloque :

<http://www.unil.ch/hart/page59525.html>

Contact

marco.costantini@unil.ch

Avec le soutien de :

Université de Lausanne, Section d'Histoire de l'art
Université de Lausanne, Fondation du 450^e anniversaire
Articulations, association suisse pour la relève en histoire de l'art
Fonds National Suisse
Université de Berne

Graphisme : www.urka.ch