

Pilha

©2003. Um projeto tipográfico de
Angela Detanico e Rafael Lain.

272pt.

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

k

l

m

n

o

p

q

r

s

t

u

v

w

x

y

z

Pilha é um sistema de escritura por meio do empilhamento de objetos idênticos.

Atribui a empilhamentos de 1 a 26 objetos uma relação com as letras do alfabeto fonético.

Uma pilha de um objeto corresponde à letra A, de dois, à B, e sucessivamente, de acordo com a ordem alfabética. Para ler, conte os objetos de cada pilha. Para escrever, organize os objetos em pilhas.

MODOS DE USAR GALERIA VERMELHO SÃO PAULO 2003



ANGELA
DETANICO
RAFAEL
LAIN



ANTES DE MAIS NADA (Pilha) 2003 Piled bricks



PAUSA (Pilha) 2003 Piled cardboard boxes



POR UM INSTANTE (Pilha) 2003 Piled sugarcubes



POUCO A POUCO (Pilha) 2003 Piled flower wood boxes

MAIS UMA VEZ (Pilha) 2003 Piled erasers



[illegible]

DU LANGUAGE PARTOUT

Lisette Lagnado

Provocateur, Thierry de Duve part de la constatation suivante dans « Petites réflexions sur la crise de l'art et la réalité du design » : tandis que le bidet est une pièce sanitaire qui n'est pas encore entrée dans le musée d'art, on ne peut pas en dire autant de l'urinoir, qu'un certain R. Mutt a nommé Fontaine. Dans les mots de De Duve : « Tout musée d'art moderne qui se respecte, dont celui du Centre Pompidou, en possède aujourd'hui une réplique¹. » L'artiste brésilienne Ana Maria Tavares a déjà traité du problème de la dissolution des frontières entre le design et les arts visuels avec ses sculptures inspirées du mobilier urbain (par exemple, les sièges de métro, les appareils de gymnastique, les escaliers d'aéroport, les rétroviseurs) qu'elle « camouflait » dans l'espace d'exposition à même les composantes architecturales, telles que les colonnes et les tablettes d'appui. D'emblée, le milieu artistique a rejeté son travail, ce qui dénote une réaction négative pour une pratique qui relève des arts appliqués, ceux-ci considérés inférieurs aux beaux-arts. L'histoire est ancienne et dépasse la question de la « promiscuité » entre les catégories esthétiques. Il ne manquera pas de pessimistes qui dénonceront le « tout-est-permis » de l'art et qui diront que ce phénomène s'est tout simplement déplacé dans le champ du design, un terrain suffisamment « bourgeois » pour accueillir n'importe quel ustensile, emballage ou production, pourvu ou non d'une efficacité conceptuelle. Il faut, de la part des commentateurs, une rare versatilité pour accompagner les projets des deux artistes brésiliens Angela Detanico et Rafael Lain. Même s'ils appartenaient exclusivement au circuit de l'art ou du design graphique, ce ne serait pas non plus une tâche facile, vu la profusion des procédés hybrides dont ils se servent et qui peuvent tout aussi bien se valoir d'une habileté rudimentaire que d'une technologie de pointe. On peut ici raconter une anecdote pour mettre en évidence le point de tension entre ce qu'on appelle design et ce qui s'entend par « art contemporain ». Dans le cadre de l'exposition « Modes d'emploi² », dont j'étais la commissaire, ces artistes ont développé un alphabet nommé Pilha (Pile³) qu'ils définissaient ainsi : « un système d'écriture qui met en pile des objets identiques [...] Un objet correspond à la lettre « A », deux à « B », et ainsi de suite dans l'ordre alphabétique⁴. » À chaque mot, ou ensemble de mots, correspondait un matériau, ce dernier sélectionné avec autant de finesse que lorsque le peintre choisit une couleur. Ainsi, l'expression « Petit à petit » a été construite de façon à donner un sens à des boîtes en bois qui contenaient des petites plantes, toutes de la même espèce, et celles-ci, à leur tour, demandaient l'entretien journalier de l'équipe de la galerie pour continuer leur croissance pendant la durée de l'exposition.

Cependant, quand j'ai décidé que ce travail devait être exposé contre le mur frontal du cube blanc de la galerie, Detanico et Lain s'y opposèrent, affirmant que

je détournais leur projet d' « écriture ». En d'autres mots, ils craignaient que les boîtes superposées ne fussent ainsi traitées comme des sculptures formalistes – une méprise que les artistes voulaient éviter à tout prix –, alors que leur intention était de distribuer les « textes » dans des endroits inattendus, de façon à laisser le public dans le doute au sujet de la nature de ces « piles ». Une affiche à l'entrée de la galerie donnait toutes les indications à ceux qui voulaient comprendre cet « alphabet » d'objets. D'autres « phrases visuelles » furent distribuées par la galerie : des briques disposées les unes sur les autres énonçaient l'expression « Antes de mais nada » (« Avant tout »), tandis que des gommes à effacer concevaient soigneusement trois mots en contradiction avec l'idée d'effacement de l'écriture : « Mais uma vez » (« Encore une fois »). Pour cette exposition, j'ai d'ailleurs présenté le travail des artistes en l'inscrivant dans la tradition constructiviste de la poésie concrète, laquelle a eu une importance majeure à Sao Paulo grâce aux poètes Haroldo et Augusto de Campos⁵.

Comment Detanico et Lain prennent-ils aujourd'hui le parti de la lecture dans une société pourtant organisée par l'image ? Il faut remarquer que le projet Pile a provoqué une dépendance irrésistible parmi ses quelques appréciateurs, les incitant à réunir des objets afin de leur ajouter un autre sens – enfin, de construire de modestes « poèmes concrets ». Grâce au code de l'alphabet, toutes les « piles » (dans la rue, dans la cuisine, dans les toilettes) pouvaient ainsi être admises, c'est-à-dire que les choses pouvaient avoir une conscience et la puissance du monde un contexte.

Cela dit, on peut se demander si cette stratégie est pédagogique. À prime abord, oui. Cela ressemble à un « jouons à apprendre, à compter et à lire ». Cependant, ce qui n'est habituellement pas pédagogique, c'est d'encourager l'envie de déchiffrer, c'est de détourner la relation traditionnelle entre le signifiant et le signifié. Il s'agit, de plus, de la présentation d'une façon de penser une réalité pour l'art dans laquelle la participation (mentale) du public empêche de sombrer dans une forme vide et tautologique.

À l'exclusion du design publicitaire, dont les objectifs ont d'autres spécificités, que signifie, pour reprendre la pensée de Platon, être un « artisan de nom, [...] qui, les yeux fermés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en imposer la forme aux lettres et aux syllabes⁶ » ? La profession du designer graphique, que j'ai eu le plaisir d'exercer en humant la benzine de la colle de caoutchouc et en me battant avec les feuilles de Letraset, a atteint une spécialisation incalculable. En vingt ans, l'univers des signes graphiques s'est laissé envoûté par une révolution dans la disposition des textes, des titres, des illustrations, des fils, des barres, des cadres et des vignettes. Il ne s'agit pas d'une apologie naïve qui sous-estime la primauté du projet graphique par rapport à la lisibilité du contenu. Ce phénomène est infligé par certains designers graphiques aux lecteurs, car ils teignent leurs pages de

sombres couleurs, ils diminuent de plus en plus les caractères typographiques et ils mélangent sans critères des types hétérodoxes. L'ordinateur et tous les logiciels qu'on peut y insérer (Photoshop, pour citer l'exemple le plus commun) devraient, purement et simplement, servir d'outils. Photoshop, en lui-même, n'est pas un langage. Sans un but rigoureux (du point de vue esthétique, technique, moral et politique), il devient un jouet pervers, responsable de publications dont le vernis est réfractaire à la lecture. Pire encore, son usage en architecture donne de plus en plus forme, du moins au Brésil, à des immeubles sans caractère combinant pastille, ciment, brique et verre, un pur bricolage qui résulte d'une fascination puérile pour cet outil numérique. Les détracteurs de la rationalité économique, penchés sur la question du sous-emploi et de la précarité, affirmeraient certainement que le travail du créateur n'a jamais été aussi proche du rêve du travail libre. Or, une remarque est de mise: le designer graphique dans la société moderne n'est pas sans valeur d'usage. Selon l'idéal du Bauhaus, il a la condition d'exercer, grâce à une esthétique numérique (postindustrielle), une fonction qui peut, bien que plaisante, attester un rôle idéologique; c'est-à-dire qu'elle peut mobiliser un système de convictions en dehors des intérêts institutionnels. C'est ce qui se passe lorsqu'on analyse *Seoul/Killing Time* (2003), définie par Detanico et Lain comme étant la « vidéo d'une désertion ». Le jeu de destruction d'une ville est remplacé par un vol inoffensif au-dessus d'une ville fantôme. Ensuite, pour construire la maquette de la ville, les artistes ont projeté sa carte et sa photographie sur un écran d'ordinateur d'après des points de vue différents. Le résultat renverse les objectifs de guerre trop souvent mêlés à l'industrie de la diversion. En janvier 2004, invités à rendre hommage au 450^e anniversaire de la ville de Sao Paulo, Detanico et Lain ont créé *Grifosn ossos* (Nos soulignements) pour un cahier spécial du journal *Folha de S. Paulo*: l'opération consistait à s'approprier, encore au stade de la mise en page, des mots choisis parmi les textes des auteurs, en les soulignant d'une couleur jaune qui finissait par produire un « dessin », une sorte de ponctuation apparemment aléatoire d'une page à l'autre, le projet se concluant par un paragraphe, « infiltré », écrit justement à partir de la juxtaposition linéaire des paroles d'autrui cueillies au fil de la lecture (une opération qui rappelle une « pile », mais à l'horizontale).

Pour Detanico et Lain, être responsable d'un projet graphique signifie qu'il n'y a rien de neutre et qu'il faut imprimer une marque dans le choix de la typographie (il s'agit, parfois, de changements minimes, comme dans le cas du *Helvetica concentrated*, projet qui pourrait être une boutade à propos de la façon dont Internet assujettit ses usagers) ou transformer en « textes » les taches d'images comme dans *Mundo alinhado* (Monde aligné, 2004). Le problème s'épaissit quand on commence à comprendre que, dans l'acception de Detanico et de Lain, il n'y a qu'une petite, ou peut-être aucune, possibilité de se concevoir en dehors du langage. Si le monde est évident, le dire présuppose une perception et un apprentissage. Dans ce sens, le travail du duo est redevable à la philosophie de Maurice Merleau-Ponty:

*Il est vrai à la fois que le monde est ce que nous voyons et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir. En ce sens d'abord que nous devons évaluer par le savoir cette vision, en prendre possession, dire ce que c'est que nous et ce que c'est que voir, faire donc comme si nous n'en savions rien, comme si nous avions là-dessus tout à apprendre*⁷.

De telles « difficultés » et « ontradictions » dans les travaux de Detanico et Lain n'éliminent pas la présence d'un silence qui rebute l'interprétation de leurs signes. Certaines couches de signification ne sont pas même effleurées. C'est comme faire encore un pas de plus dans la découverte lacanienne où l'inconscient est structuré en tant que langage, vers la nature « insuffisante » de ce langage auparavant tout-puissant: le « dehors », notre extériorité, est rempli de sens, mais rien de tout cela ne nous garantit un accès à celui-ci. L'inconscient est fini et infini en même temps, voilà le charme de cette découverte. L'acte de « déchiffrer », pour Detanico et pour Lain, est une façon de palper le monde avec les lois de la vision et l'attention qu'on porte aux choses du monde. Ainsi, ni le désert ni la plaine ne manqueront d'avoir une désignation appropriée; une maladie, un amour, le tournesol non plus. Pour chaque chose, un mot, un signe, plusieurs même (les Grecs, pour certains mots, proposaient une pluralité d'étymologies). Pour les lecteurs férus de la clarté de la lisibilité, ce type de pensée atteint son moment critique, voire angoissant, avec *Fonte/Delta* (Source/Delta, 2002), projet que les artistes décrivent ainsi:

*Fonte/Delta est une police de caractère qui fait le portrait du langage comme un système en transformation; de même que la langue est modifiée par l'usage, les lettres de « Delta » se redessinent quand on les applique. « Delta » est une police de caractère générative. Le dessin des lettres est progressivement transformé par des étalons génératifs. Le fichier numérique de la police de caractère est programmé pour appliquer les étalons de façon aléatoire. Les dessins des lettres varient avec le passage du temps, et d'une personne à l'autre*⁸.

Il suffit de voir un texte inscrit en « Delta » pour comprendre qu'il y a une « foi perceptive » à faire coïncider le monde et le mot, même si la matrice de ce monde s'effondre (n'oublions pas que le mot est une image). Dans ce cas, le « génératif » et le « dégénératif » convivialisent dangereusement. Comme un virus.

Cette sorte de « figuration » appartient à l'argumentation platonicienne; le fait d'attribuer un usage social à la transformation de la langue était déjà un thème prévu dans le *Cratyle* de Platon. Pour Detanico et pour Lain, tous les supports sont les bienvenus: le langage peut être engendré à partir d'un système linguistique ou infralinguistique, d'un rythme sonore ou d'un symbole visuel, d'un code artificiel ou d'une gesticulation, d'instructions transmises à un ordinateur, du lexique mathématique ou du jeu de la diversion. Cette infinitude de la chaîne ne fait qu'éclaircir davantage la résistance

des artistes aux dogmes. Chaque nouveau travail ravive le dialogue entre Socrate et Hermogène rapporté par Platon et montre que la conclusion de Socrate demeure souveraine:

Cratyle a raison de dire que les noms appartiennent naturellement aux choses, et qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être un artisan de noms, mais à celui-là seulement qui, les yeux fixés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en imposer la forme aux lettres et aux syllabes⁹...

Cependant, que se passe-t-il quand nous analysons, à travers ce prisme, le cas d' Utopia (Utopie, 2001), une typologie numérique où les majuscules reproduisent les projets modernistes de l'architecte Oscar Niemeyer, tandis que les minuscules amènent des éléments d'une urbanité hors de contrôle (barrières, guérites, poteaux indicateurs, etc.)? Ici, la proposition de Socrate serait insoutenable: « [...] il est clair que les choses ont par elles-mêmes un certain être permanent, qui n'est ni relatif à nous ni dépendant de nous¹⁰... » Si, d'un côté, le problème de la représentation persiste dans l'histoire, il faut reconnaître, d'un autre côté, que le temps modifie son existence. Écrire en typographie« Utopia» produit des croisements virtuellement réels entre les projets de Niemeyer et l'indétermination de l'espace urbain: ni le modernisme ne succombe aux barrières et aux guérites ni ces excroissances n'ignorent leurs fondations. Pour eux, la « foi perceptive» en la coexistence persiste.

Cette croyance n'est bouleversée que dans Mundo alinhado (Monde aligné, 2004), le travail de Detanico et de Lain produit spécialement pour la 26^e Biennale de Sao Paulo. Avec un simple doigté sur le clavier (en termes sémiotiques, il serait possible de lire simultanément « clavier » et « détente »), les artistes génèrent plusieurs cartes géopolitiques. La carte, dont nous connaissons la représentation, reçoit le qualificatif « justifié », à la manière d'un texte qui, sur l'écran de l'ordinateur, va de gauche à droite dans la page. Prenant au sérieux les artifices des programmes de mise en page auxquels les graphistes ont habitué les lecteurs, Detanico et Lain appellent alors les autres versions cartographiques Mundo centralizado (Monde centralisé), Mundo alinhado à direita (Monde aligné à droite) et Mundo alinhado à esquerda (Monde aligné à gauche). Le terme d'« alignement », qui n'est pas moins une variante des « piles », maintient une forte résonance politique, les pays alignés étant ceux qui partagent une même pratique idéologique. En revanche, «gauche» et «droite» se sont vidées et ont rendu ironique de nos jours la possibilité de séparer des communautés supranationales entre sociétés gouvernées par l'État ou par le Capital. Dans Mundo justificado (Monde justifié »), les frontières, bien qu'en litige quotidien, miment une idée de carte « modèle », leurs gouvernants et leurs peuples sagement cachés. Mais dans tous les mondes, et nul ne peut être nommé « le meilleur des mondes », chaque région reçoit également un trait noir, soit plus court, soit plus long. Le back-light, quand on l'allume, illumine une configuration

qui ressemble fort à une traduction en morse (donc, un langage de guerre). Disons mieux: chaque monde (ou chaque texte) garde l'essentiel de l'organisation que nous représentons mentalement comme «le globe», au point que nous pouvons encore le reconnaître, tout en sachant que la destinée de cette carte est aussi aléatoire qu'une tache graphique et qu'il a été plaqué (homogénéisé) jusqu'à devenir une image virtuelle. Le monde de l'indifférentiation ou «l'Empire» pour d'autres auteurs, ce n'est plus le nom qui importe, mais la manipulation. C'est peut-être le projet le plus critique d' Angela Detanico et de Rafael Lain.

NOTES

1. Thierry de Duve, « Petites réflexions sur la crise de l'art et la réalité du design», Traverses, n° 1, juillet 1996 webzine pluridisciplinaire publié par le Centre Georges Pompidou www2.centrepompidou.fr/traverses/numero1/textes/t-deduve.htm Traverses. Dans cet article, Thierry de Duve remarque que le dessin du bidet, avec la notice technique « Maison Pirsoul », figure au deuxième chapitre du livre de Le Corbusier, L'art décoratif aujourd'hui (Paris, G. Crès, 1924). Cette note se rapporte à la question du design, car si les arts plastiques ont « tardé » à s'intéresser au design, méprisant sa finalité utilitaire, l'architecture, par contre, a traditionnellement côtoyé ses rivages.
- 2- L'exposition « Mode d'emploi» s'est tenue à la Galeria Vermelho à Sao Paulo, en novembre 2003.
3. Pour le travail de Detanico et de Lain, le mot« pilha » a encore deux acceptions pertinentes: il évoque la « batterie» qui sert de source d'énergie aux appareils portatifs (nous serions donc devant une locution en permanente énergie et déplacement) et il signifie aussi le « pillage », c'est-à-dire le vol, le sac, la spoliation (c'est dans cette perspective que j'ai, dans le catalogue de la 26^e Biennale de Sao Paulo, qualifié le duo de hackers qui agissent dans la légalité du système artistique, l'appropriation étant un acte plusque-légal dans le domaine de l'art).
4. Extrait du dossier de présentation des artistes.
5. Ce n'est pas par hasard que ces poètes ont introduit la poésie de Francis Ponge au Brésil, car ils étaient attirés par la typographie des «textes visuels» (expression employée par Elisabeth Walther dans Francis Ponge. Analytische monographie. Ein beitrag zur semantischen und statistischen aesthetik, Stuttgart, K. Mayer kg, 1961). Dans son ouvrage Proèmes, publié pour la première fois en 1948, Ponge écrit: « Le poète ne doit jamais proposer une pensée, mais un objet.»
6. Platon, «Cratyle», Platon OEuvres complètes, tome v, 2^e partie, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 61 et 390 d.
7. Maurice Merleau-Ponty, « Réflexion et interrogation », Le Visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964, p. 18.
8. Extrait du dossier de présentation des artistes.
9. Platon, op. cit., p. 61.
10. Ibid., p. 54.



2003