RESPeT

Recherches en esthétiques spatiales : pratiques et théorie

invite...

Anne Volvey

Professeure de géographie à l'Université d'Artois et directrice du laboratoire Discontinuités, elle nous présentera ses recherches au croisement de l'art et de la géographie, sur l'esthétique des savoirs spatiaux.

Le sol de mon atelier, Les Olivettes, Ecole des Beaux Arts de Nantes, 1995. © R. Perray. Source : http://www.regisperray.eu/

Mercredi 7 octobre 2015
10h-12h en salle Info 2
Nouvel Immeuble Rateau - Niveau -1
ENS (45 rue d'ulm 75005 Paris)

Robert Smithson:

« **I began to question very seriously the whole notion of Gestalt**, the thing itself, specific objects. (…) I had to question where the works where, what they were about. So **it became a preoccupation with place** »

– *in* Kastner et Wallis, 1998, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaïdon Press –

Dennis Oppenheim:

« L'objet était vraiment la cible. L'objet d'art était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative. »

« Le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet. (…) La nécessité de reproduire, de copier, ou de manipuler la forme n'était plus une fin en soi. »

– *in* Tiberghien, 1995, Land Art, Paris, éd. Carré –

Christo et Jeanne-Claude:

« L'essentiel de [nos] projets est la prise de possession de l'espace. »

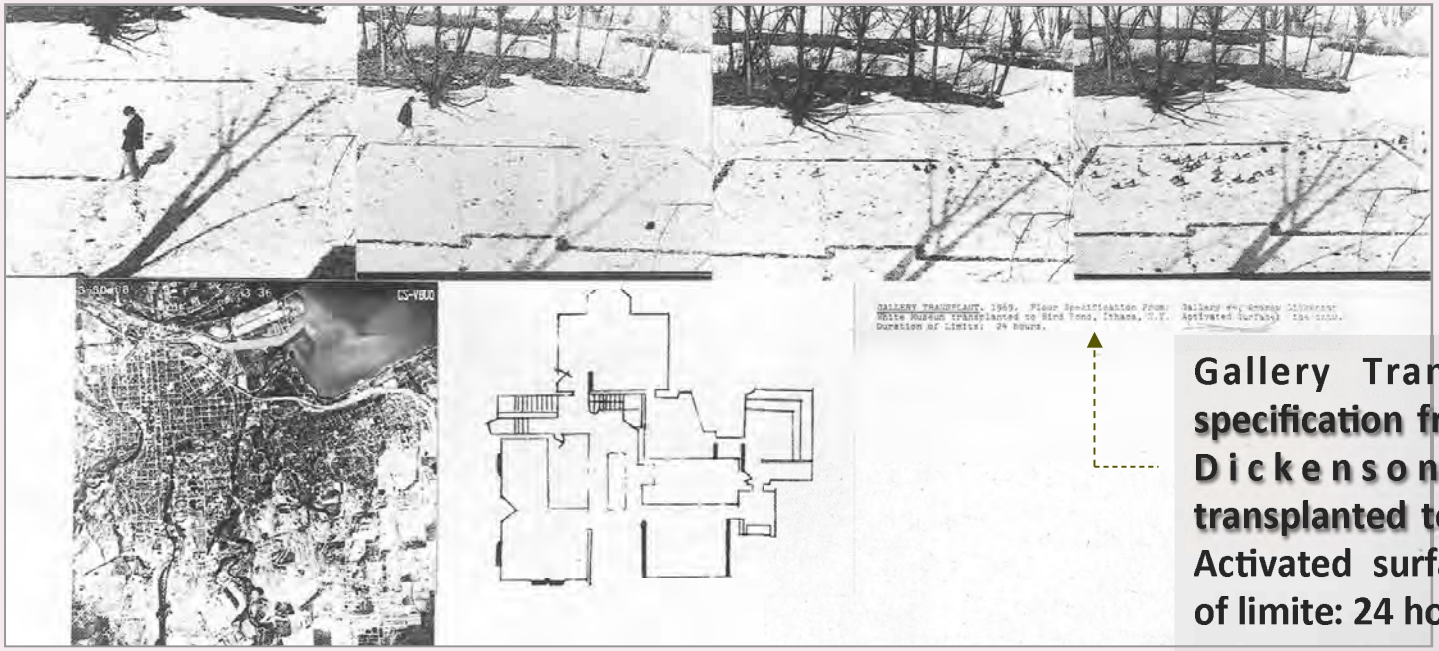
– *in* Yanagi, 1989, « Interview de Christo », Cat. d'exp., *Christo from the Lilja Collection*, Musée d'art Moderne et contemporain, Nice, Editions des Musées de Nice –

Dennis Oppenheim :

« Because I wasn't very excited about objects wich protude from the ground. I felt this implied an embellishment of external space. To me a piece of sculpture inside a room is a disruption of interior space. It's a protusion, an unnecessary addition to what could be a sufficient space in itself. »

in Kastner et Wallis, 1998, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaïdon Press.

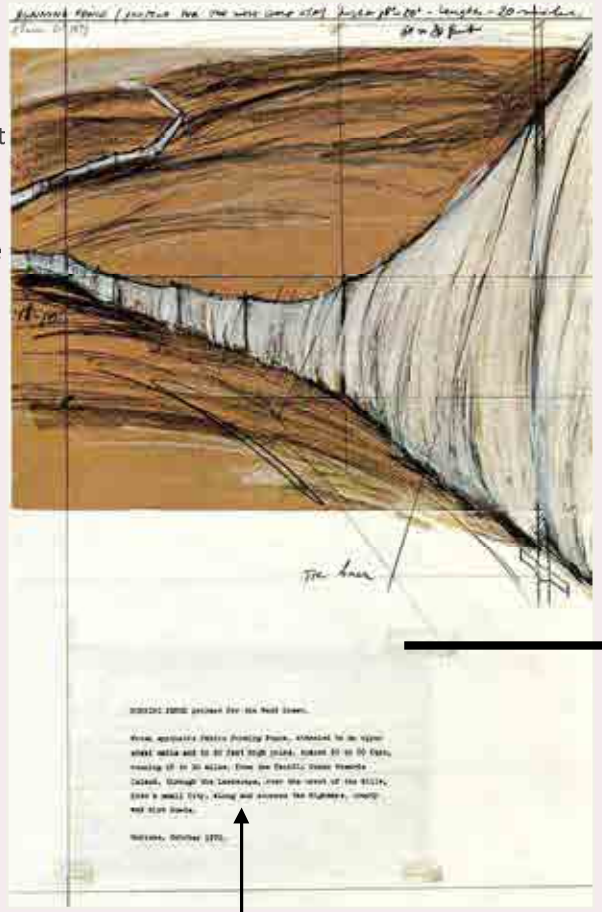
D. Oppenheim, *Gallery Transplant*, 1969 (Ithaca, NY)



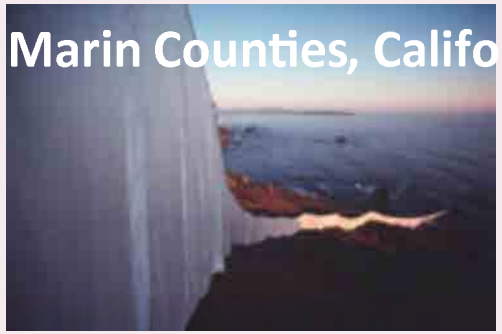
Gallery Transplant, 1969. Floor specification from Gallery # 4 Andrew Dickenson White Museum transplanted to Bird Pond, Ithaca, NY. Activated surface ice/snow. Duration of limite: 24 hours.

Running Fence, Sonoma and Marin Counties, Californie, 1972-1976

Document :
Dessin.
22" x 14".
Crayon, texte et scotch.
Une des 1ère œuvre préparatoire de *Running Fence*.



« Tissu synthétique formant Barrière, suspendu à un câble tendu entre des poteaux de 6m (20 feet) de haut et espacés de 20m (60 à 80 feet), courant sur 30km (18 à 20 miles), de l'Océan Pacifique vers l'intérieur des terres, à travers le paysage, par dessus les crêtes des collines, dans une petite ville, le long et en travers des routes et des chemins. Christo, October 1972. ».



Documents : Photographies G. Gorgoni et W. Volz.

Source : Christo, *Running Fence*, 1978, p. 37. (dessin préparatoire), p. div. (photo)

Christo et Jeanne-Claude, images d'artiste officielles
. Christo et Jeanne-Claude, sur le terrain de *Umbrellas*, Pref. Ibaraki Japon
. Christo dans son atelier, NY, devant la documentation de terrain et des œuvres préparatoires

« Je crois que j’aimerais parler d’un projet en particulier [*Running Fence*]. Je voulais faire depuis longtemps un projet en Californie. La Californie exerçait une grande fascination sur moi. C’est peut-être **l’Etat le plus américain dans sa manière de vivre. Les gens y vivent horizontalement, dans une relation complexe entre l’urbain le suburbain et le rural, et bien sûr à travers toutes ces manières de vivre, ils ont développé une idée très aigue du sol (*land*), de l’usage du sol, la circulation sur le sol**. Et maintenant, c’est le lieu où **les lois concernant la restriction de l’usage et du travail du sol sont les plus avancées**. Et c’est pourquoi **ce projet devait être enraciné dans cette communauté caractérisée par sa relation si incroyablement aigue et nerveuse au sol**. (…) C’est pourquoi le projet se développait horizontalement, et pourquoi ses 30 km de long concernaient des situations urbaines, suburbaines et rurales. »

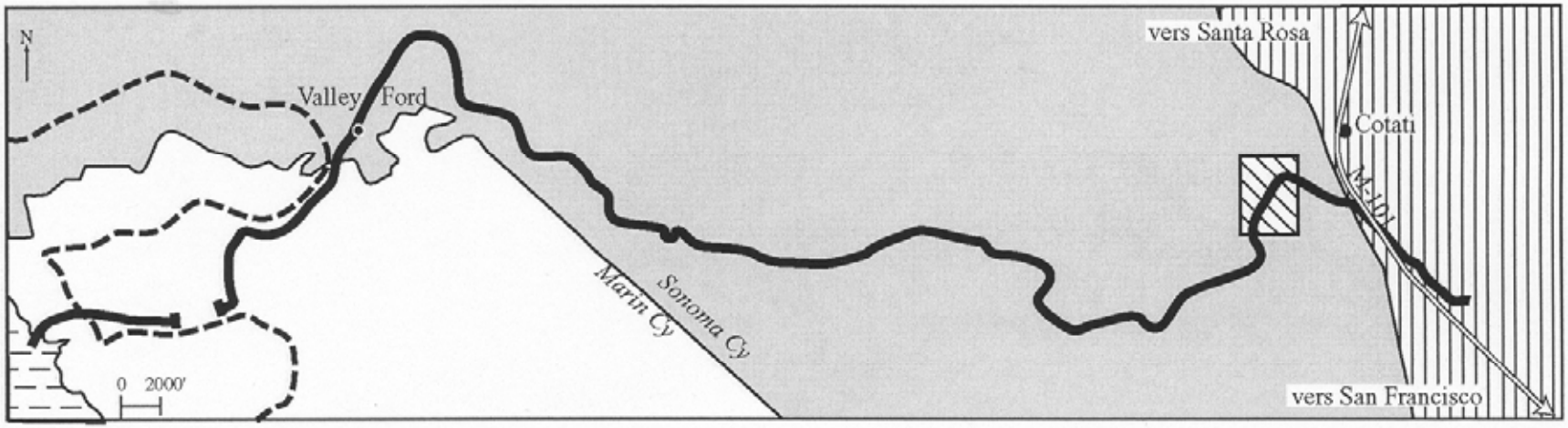
– Christo, in Diamonstein, 1979, p. 86 [Trad. AV] –

Documents : Photographies G. Gorgoni. ***Running Fence.***
Audience publique du *Sonoma County Board of Supervisors*, Santa Rosa, 18 mars 1975.
Source: Christo, 11978, *ibid.*, pp. 152-153 et p. 155

« **Le projet n'est pas seulement** le tissu, des mâts en acier, **une barrière**. **Le projet se déroule ici et maintenant, chacun de vous en fait partie, pour ou contre le projet vous en faites partie**… Quelle que soit votre opinion, vous faites partie intégrante du processus de création. Je suis persuadé que **l'art du 20ème siècle** n'est pas une expérience individualiste. C'**est une expérience politique, sociale et économique que je partage avec vous tous ici présents**. N'allez pas croire que j'ai mis en scène cette audience d'appel, les émotions et les craintes que l'on y vit. Mais ça fait partie du projet. J'aime vivre les choses en direct, comme des expéditions dans l'Himalaya ou en Nouvelle Guinée. »

- Christo, in Maysles, *Running Fence*, 1977 (Sous-titres français du film) –

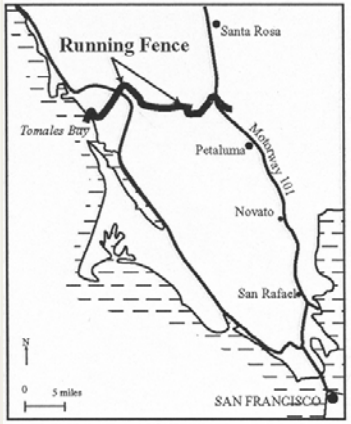
Schéma des conditions de l'à propos



Réalisation: A. V., d'après Christo, 1978/a, pp. 196-197
NB: 2000 feet = 610 m

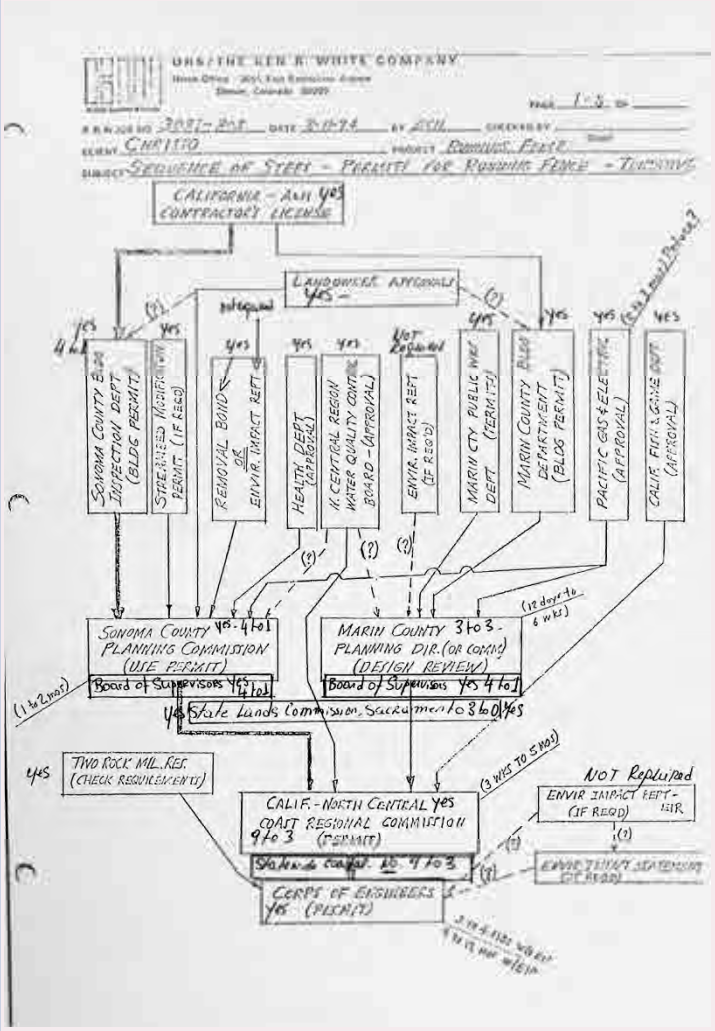
- Tracé de la *Running Fence*
- Limite continentale de la *Californian Coastal Zone Conservation Commission*
- Limite administrative des *Counties (Sonoma Cy et Marin Cy)*
- La "ceinture verte" *du Sonoma County*
- *Motorway 101 :* voie rapide grand gabarit, support des mouvements pendulaires
- Zone d'extension de la périurbanisation entre San Francisco et Santa Rosa
- Happy Acres : parcelles remembrées et loties par le *Sonoma Cy Abstract Bureau*

schéma de localisation



Réalisation: A.V., d'après Christo, 1978/a, p. 234
NB: 5 miles= 8km

Source : A. Volvey, *Art et spatialité d'après l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude*, 2003

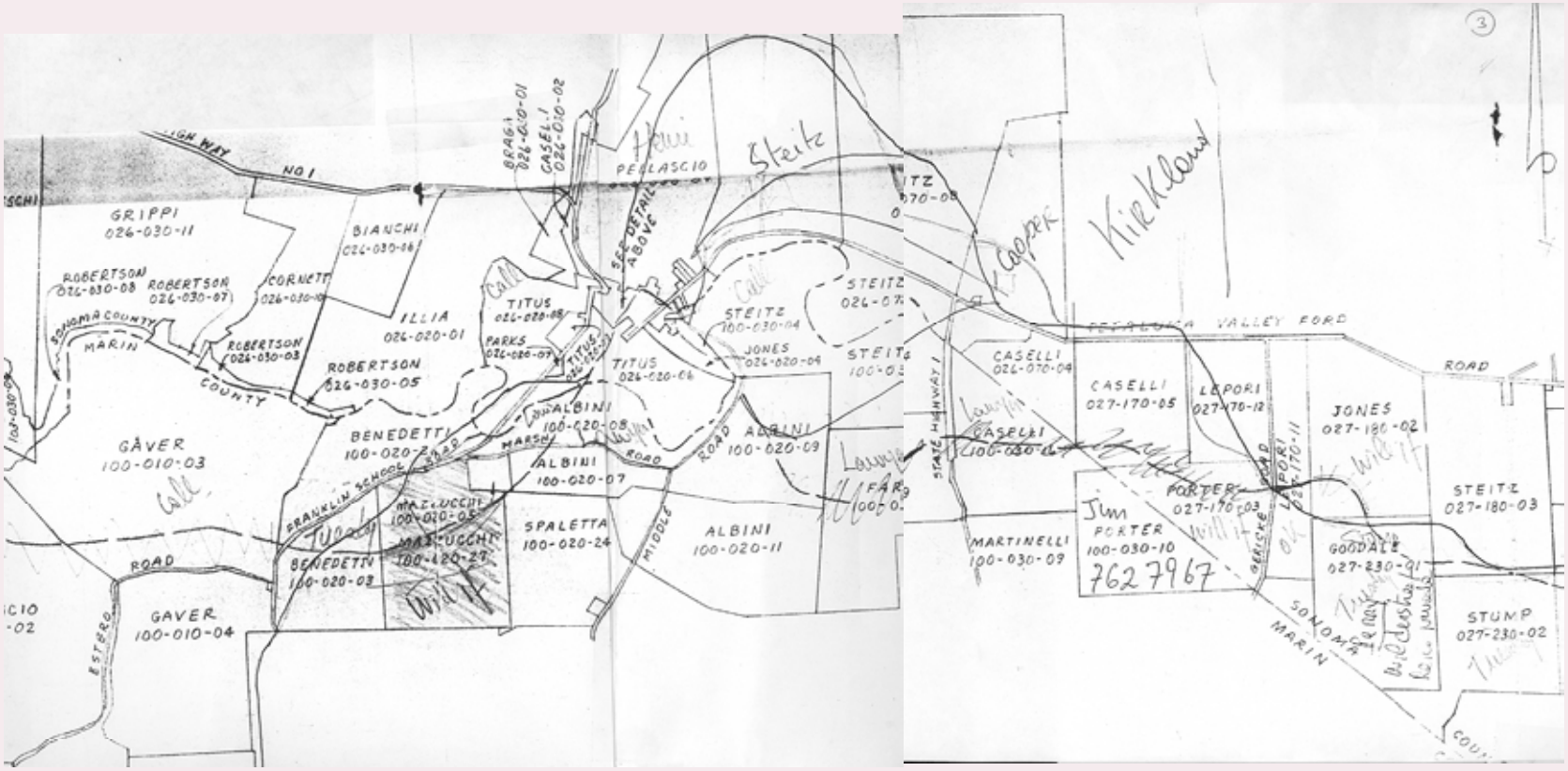


Document : Organigramme des administrations et personnes privées impliquées dans le processus d'autorisation de ***Running Fence***. Document établi par la Ken R. White Cy (T. Dougherty Psdt) en novembre 1974.

Etat d'avancement du processus : *'yes'* / *'no'*, *'Permit'* / *'Approval'*, *'if required'*, et rapport de force « *x to x* ».
Source : Christo, 1978/a, p. 131

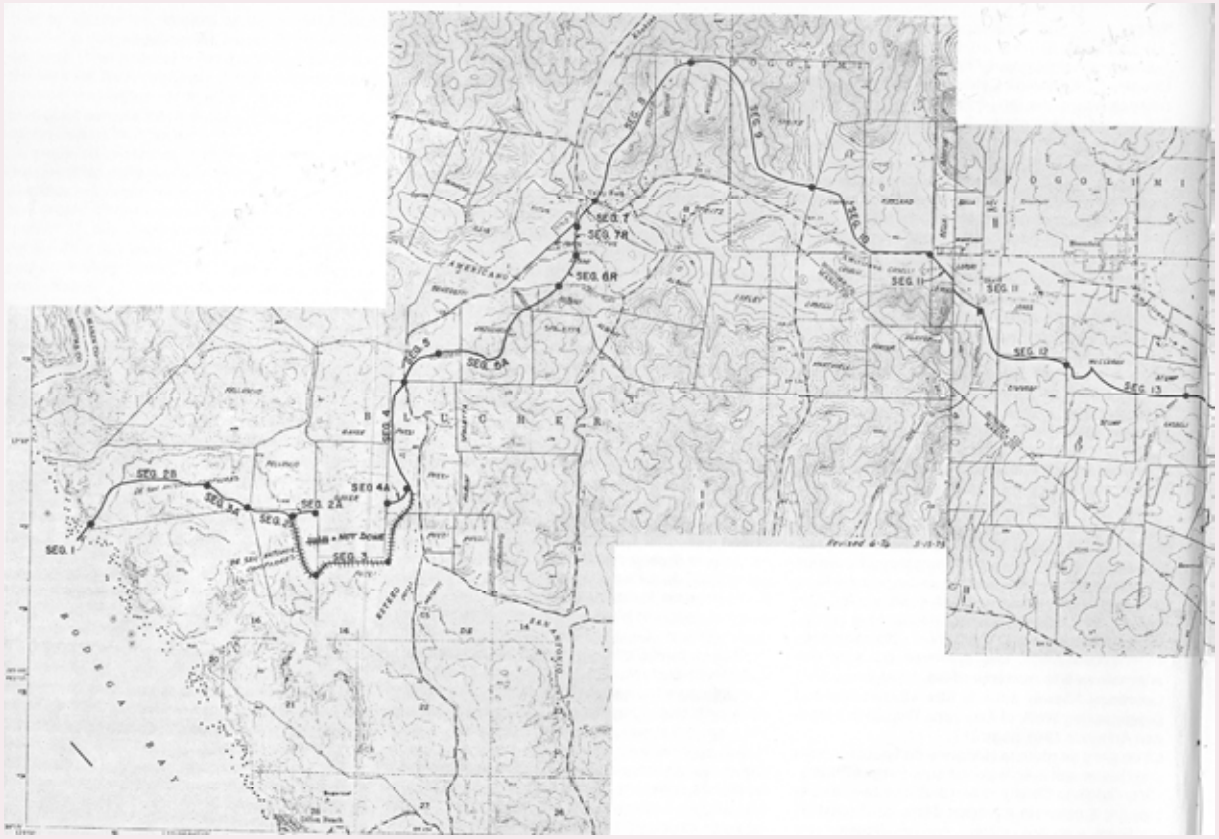
Propriétaires	Territoires de compétence concernés	Principales administrations (territoriales ou sectorielles) concernées
-48 propriétaires privés (*ranchers*) -De San Antonio Compadres Corp. -Petaluma Investment Association -Sonoma County Abstract Bureau	-State of California -Sonoma County -Marin County	Sacramento (Capitale Californie) -California State Lands Commission -California Highway Patrol Department -California's Attorney General -California Coastal Zone Conservation Commission -California Coastal Zone Conservation Commission, North Central Region -California District Court of Appeals Santa Rosa (Centre Sonoma Cy) -Sonoma County Board of Supervisors -Sonoma County Board of Zoning Adjustment -Sonoma County Superior Court San Rafael (Centre Marin Cy) -Marin County Board of Supervisors -Marin County Planning Commission -Marin County Superior Court

Source : Anne Volvey, 2003



Document de travail des Christo.

Source : terrain AV, 2000.



Source : Ed. Doc., *Running Fence*, Christo éd, 1978/a, p. 147.

Robert Morris, *Grand Rapids Project*, 1974 (Belknap Park, Grand Rapids, Michigan)

Earth, grass, asphalt, slope of a hill, ramps.

2 ramps, 146m each.

Considéré comme la première œuvre du Land Art réalisée sous patronnage publique : commande de la ville de Grand Rapids et fond de l'Etat fédéral.

(Fond : National Endowment for the Arts et Women's Commitee du Musée d'art de Grand Rapids).

Sources : G. Tiberghien, *Land Art*, 1995, p.123 et J. Kastner et B. Wallis, 1998, p.101

Robert Smithson
« Spiral Jetty is an ecological work of reclamation »
Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake, Utah

(*Spiral Jetty* submergée, 1994.)

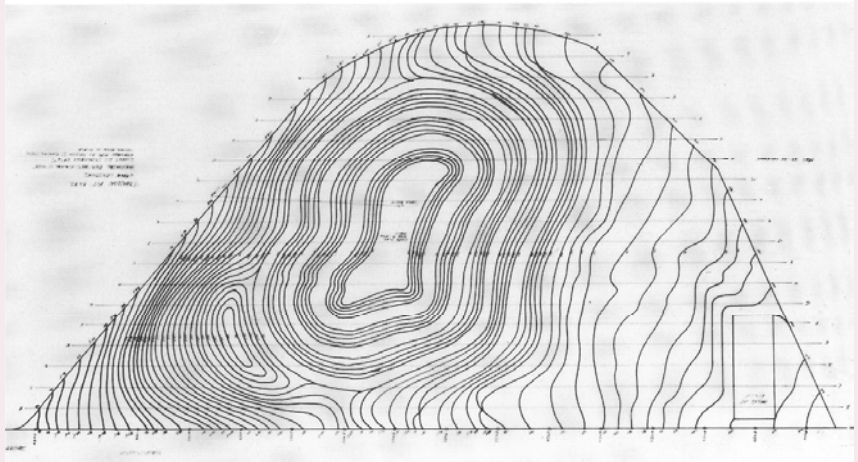
Sources : J. Kastner et B. Wallis, *Land and Environmental Art*, 1998, p.58 et G. Tiberghien, *Land Art*, 1995, p.262-263 et http://www.robertsmithson.com/biography/bio-group.htm.

Smithson : « Accross the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water re-cycling in terms of 'earth Art'. (...) Art can become a physical resource that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads. Art can help to provide the needed dialectic between them. A lesson can be learned from Indian cliff dwelling and erthworks mounds. Here we see nature and necessity in consort. » *in* J. Beardsley, *Earthworks (...)*, 1988, p.135-

Smithson : « The artist must come out of the isolation of the galleries and museums and provide concrete consciousness for the present as not really exists, and not simply present abstractions or utopias. The artist must accept and enter into all of the real problems that confront the ecologist and industrialist. » *in* J. Kastner and B. Wallis, *Land end Enviromental Art*, 1998, p. 32-

« Earthworks : Land Reclamation as sculpture »
Seattle Art Museum and King County Arts Commission, 1979

Untitled, King County, Seattle Project : Johnson Pit #30. Projet graphique de réhabilitation d'une mine à ciel ouvert.



1,5 hectare de terrain nivelé, trois couches recouvertes de goudron, terre ensemencée de gazon.

Robert Morris, *Untitled* (*Earthwork* pour Reclaim Gravel Pit, King County), 1979

Sources : G. Tiberghien, *Land Art*, 1995, pp.119-121 et J. Beardsley, *Erathworks and beyond*, 1984, p.9

Herbert Bayer, *Mill Creek Canyon* (*Earthwork* pour Kent, King County, 1979-1982)

Site d'1 hectare. Assainissement d'un vallon inondé et création d'un parc dans la banlieue de Seattle (ville de Kent).

Le système de tumuli et de bassins sert de système de drainage et d'évacuation des eaux.

Sources : G. Tiberghien, *Land Art*, 1995, p.118 et J. Kastner et B. Wallis, *Land and Environmental Art*, 1998, p.64.

Terrain et pensée de l'espace (savoir géographique)

<u>Christo</u> : « I think I'd like to talk about a specific project. For a long time I was interested in doing a project in California. For me California was a huge fascination. Perhaps this is the most American state in the way of living. You know, the people live horizontally, in a very complex relation between urban, suburban, and rural life, and of course through all that sort of living they have a huge, acute notion about the land, the use of the land, driving to the land. And now they have the most highly advanced laws restricing land use and working on the land, and this is why the project should be rooted in a community with a fantastically acute and very nervous relation to the land. (...) This is why the project was horizontal, and the 24,5 miles are dealing with these urban, surburban and rural situations. (in Diamonstein, 1979, p. 86)

À propos de *Running Fence, Sonoma and Marin Counties, Californie, 1972-1976*

« <u>Christo</u> : the incredible flatness of Miami landscape that is not only horizontal but completely flat and a very fluid situation between earth and water. » (Chernow, 2002, p. 295).

À propos de *Surrounded Islands, Bisacyne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*

Terrain et pensée de l'espace (savoir géographique)

<u>Christo</u> : « Ce projet est bâti sur l'idée que la géographie interne ou la disposition formelle de ces parasols est contenue dans les potentialités des sites. Partout où nous sommes allées au Japon nous avons été confrontés à l'essence de l'espace japonais : tant de gens vivant dans un si petit territoire, dont l'espace lui-même est extrêmement réglementé. Il y a tant de choses qui occupent cet espace, par exemple la rue, le trottoir, l'eau qui coule le long des rues, les poteaux télégraphiques et électriques. Une sorte de géométrie invisible s'est imposée à moi au fur et à mesure que nous repérions les sites. De l'autre côté, en Californie, il y a des espaces immenses utilisés de façon presque organique, très différente de la géométrie existante au Japon. » (Yanagi, 1989/a, p. 185).

À Propos de *The Umbrellas, Japan – USA, Ibaraki Pref. – California, 1990-1994*

Julie Bargmann (EU, Virginie) / D.I.R.T. Studio

D.I.R.T. Studio (Design Investigations Reclaiming Terrain) :

« **Collaborative projects focus on the design, regeneration and research of the working urban and post industrial landscape**. Embracing existing structures and systems, multiple layers of social histories and natural processes form evolutionary places connecting to the individual and the larger environment. **Since 1992, D.I.R.T. Studio has joined teams of architects, engineers, scientists, artists, historians, along with corporate clients and local communities**, giving simple form to complex landscapes.

D.I.R.T. **Studio engages the magnitude of vast physical and temporal scales of urban and industrial sites –past, present and future**. Employing technologies of regenerative ecologies, we make places that invite communities to reinvest in the landscape around them. (…) We venture into *Brownfields** and derelict terrain with hopes that regenerating *fallow sites** will rebuild the vitality of tired towns and vacated cities.

D.I.R.T**. Studio strives to be catalytic and proactive, revealing crises as opportunities, detritus as resources**. (…) We are small but mighty, working with **the client** to form a resourceful design team ; we embrace the need for education and interaction. We look and listen to all the characters involved and combine our design expertise with teams of architects, engineers, scientists, artists, and historians ; with city , state and federal agencies ; urban and rural communities. (…) **The resulting built project emerges from that interdisciplinary and interactive process.**

D.I.R.T. Studio employs research as design and design as research.(…) D.I.R.T. Studio utilizes research as an interactive process and an integral part of the design process. (…).

Studio notebooks record and interpret technologies researched through related disciplines. Field work, current trends and case studies are documented for first hand facts and experience.
Project workbooks chart flows, material palettes, operations and site histories to translate potentials for design discussion. The workbooks articulate the development of site specific proposals, understood by the client and the community.
Field Guides reach out to share the research resources with a broader audience –professional, academic and general public alike. (…) »

* *Brownfield sites* (loi, 2002) : The term means real property, the expansion, redevelopment, or reuse of which may be complicated by the presence or potential presence of a hazardous substance, pollutant or contaminant.

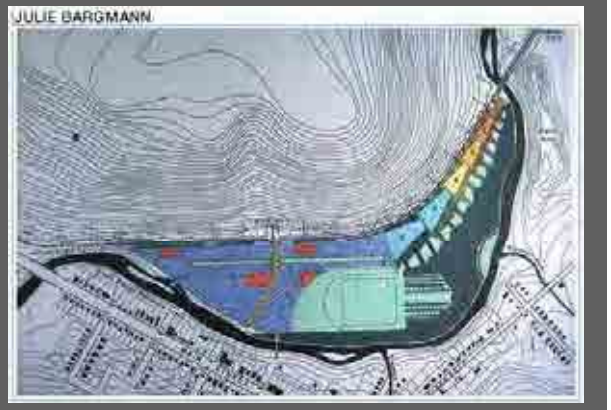
- *Fallow sites*: terrain en jachère.

www.dirtstudio.com

Julie Bargmann, *Testing the Waters Park* (Work in progress), Vitondale Colliery Park Reclamation, Pennsylvanie

Le site minier abandonné. Eau colorée par les rejets acides.

Conséquences écologiques de l'acidité des sols.



Extrait de la carte topographique du site minier et du site du projet de « Regenerative Park » (45 acres).

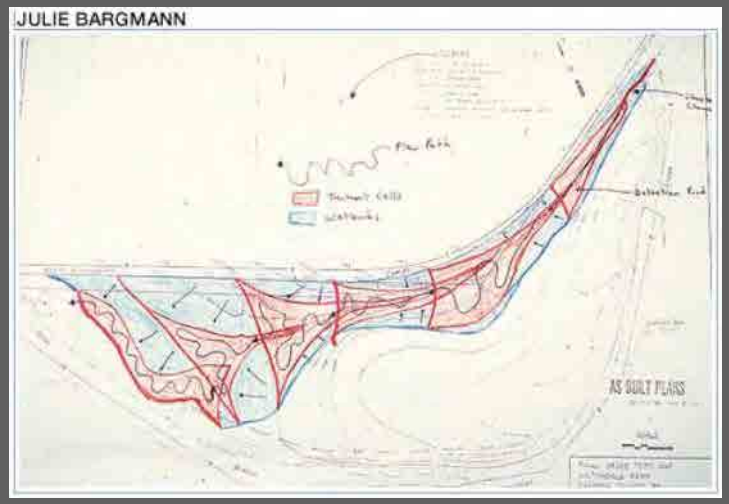
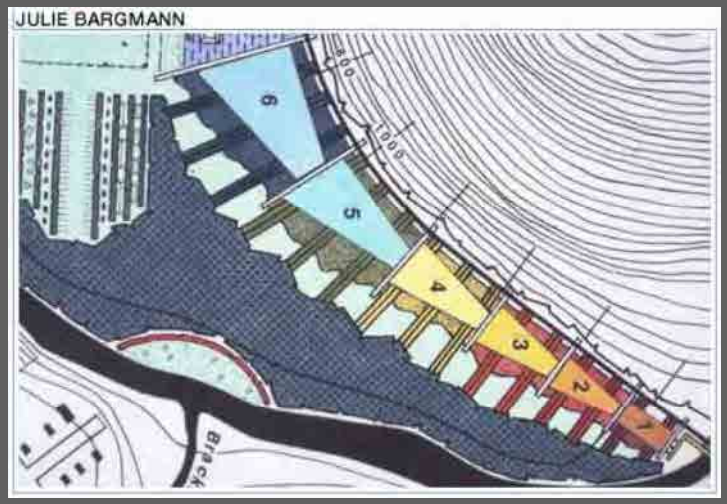


Schéma du système des bassins de traitement des eaux acides conçu par l'hydrogéologue Robert Deason (collaborateur D.I.R.T).



Détail du « Regenerative Park » : chaîne des bassins correspondant aux étapes successives du traitement, plantations florales adjacentes rappelant la couleur des eaux de chaque bassin.

Source : http://www.time.com/time/innovators/design/profile_bargmann2.html# et Documenta 11 (Kassel)

WELTKULTURERBE ZOLLVEREIN

KOKEREI

- 50 **Infopunkt Kokerei** **Kokerei Café & Restaurant** (Mischanlage)
- 51 **Werksschwimmbad** saisonal
- 52 Sonnenrad saisonal
- 53 **Solarkraftwerk**
- 54 **Eisbahn** saisonal (Druckmaschinengleis)
- 55 **Büro Zollverein Touristik** (Salzverladung)
- 56 **Palast der Projekte von Ilya und Emilia Kabakov** (Salzlager)
- 57 (Leitstand)

SCHACHT 1/2/8

- 30 **Zollverein School of Management and Design**
- 31 **Kunstschacht Zollverein** (Maschinenhaus)
- 32 **Museumspfad Zollverein** (Fördermaschinenhalle)
- 33 **PACT Zollverein Choreographisches Zentrum NRW Tanzlandschaft Ruhr** (Waschkaue)
- 34 **Keramische Werkstatt Margaretenhöhe** (Baulager)
- 35 **Verwaltungsgebäude Asienhaus** (Verwaltungsgebäude)
- 36 **designstadt zollverein** in Planung

SCHACHT XII

- 1 (Schachthalle Fördergerüst)
- 2 **Besucherzentrum** **Route der Industriekultur** **Stiftung Zollverein** **Kulturbüro Zollverein** **Filmstudio GLÜCKAUF** (Schalthaus)
- 4 **ENTRY Infopoint** **Das neue Zollverein** (Fördermaschine Süd)
- 5 **Veranstaltungshalle** (Zentralwerkstatt)
- 6 **Entwicklungsgesellschaft Zollverein** **Ausstellungsgesellschaft Zollverein** (Elektrowerkstatt)
- 7 **red dot design museum** (Kesselhaus)
- 8 **Museumspfad Zollverein** bis Ende August 2006 (Hochdruckkompressor)
- 9 **Casino Zollverein** (Kompressor)
- 10 **Büros und Ateliers** (Werkstatt Nord)
- 11 (Fördermaschine Nord)
- 12 **Veranstaltungshalle, Büros, Ateliers** (Lesebandhalle)
- 13 **La Primavera** **Maria Nordman** (Aschebunker)
- 14 **Ab August ENTRY2006 und Besucherzentrum** (Kohlenwäsche)
- 15 (Kühlturm I)
- 16 (Kokskohlenbunker)
- 18 **Museumspfad Zollverein** (Wagenumlauf)
- 21 **Interartes** (Kühlturm II)

ZOLLVEREIN – SITE DU PATRIMOINE CULTUREL MONDIAL

COKERIE

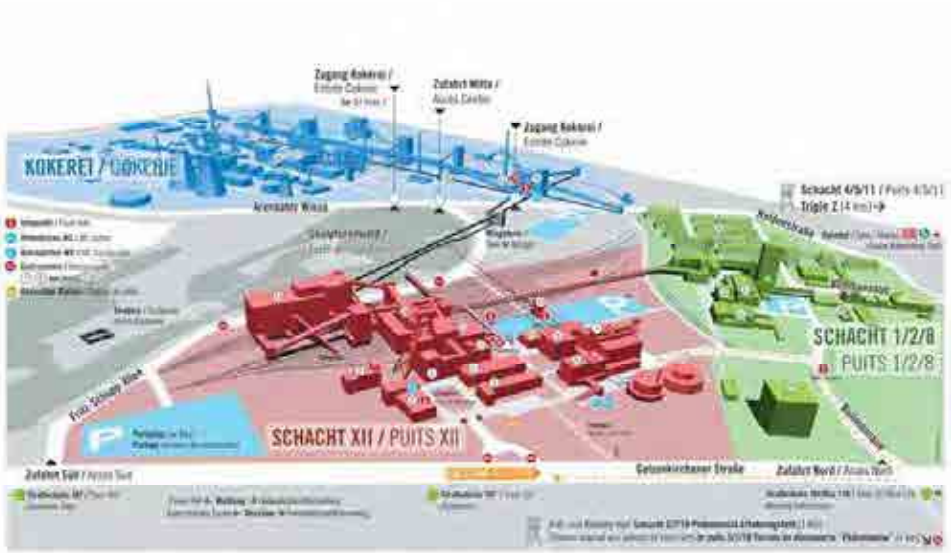
- 50 **Point Info Cokerie** **Café/Restaurant Cokerie** (Installation de mélange)
- 51 **Piscine de l'usine** (en saison)
- 52 **Grande roue solaire** (en saison)
- 53 **Centrale solaire**
- 54 **Patinoire** (en saison) (Rails de chargement pressurisé)
- 55 **Bureau Zollverein Touristik** (Zone de chargement du sel)
- 56 **Palais des Projets d'Ilya et Emilia Kabakov** (Dépôt de sel)
- 57 (Centre de contrôle)

PUITS 1/2/8

- 30 **School of Management and Design Zollverein**
- 31 **Kunstschacht Zollverein** (Bâtiment des machines)
- 32 **Sentier-découverte du musée Zollverein** (Hall des machines d'extraction)
- 33 **PACT Zollverein Centre chorégraphique NRW Tanzlandschaft Ruhr** (Bains-douches des mineurs)
- 34 **Atelier céramique Margaretenhöhe** (Dépôt de matériaux de construction)
- 35 **Bâtiment administratif Maison d'Asie** (Bâtiment administratif)
- 36 **designstadt zollverein** Zone en cours de planification

PUITS XII

- 1 (Hall du puits, chevalement d'extraction)
- 2 **Centre des visiteurs** **Route de la culture industrielle** **Fondation Zollverein** **Bureau culturel Zollverein** **Studio de cinéma GLÜCKAUF** (Station de distribution)
- 4 **Point Info ENTRY** **Le nouveau terrain Zollverein** (Machine d'extraction Sud)
- 5 **Hall de manifestation** (Atelier central)
- 6 **Entwicklungsgesellschaft Zollverein** **Ausstellungsgesellschaft Zollverein** (Atelier électrique)
- 7 **red dot design museum** (Chaufferie)
- 8 **Sentier-découverte du musée Zollverein** d'ici la fin d'août 2006 (Compresseur à haute pression)
- 9 **Casino Zollverein** (Compresseur)
- 10 **Bureaux et ateliers** (Atelier Nord)
- 11 (Machine d'extraction Nord)
- 12 **Hall de manifestation, bureaux, ateliers** (Hall de la bande de triage)
- 13 **La Primavera** **Maria Nordmann** (Trémie de cendres)
- 14 **À partir d'août 2006 ENTRY2006 et Centre des visiteurs** (Laverie de charbon)
- 15 (Tour de réfrigération I)
- 16 (Silo de charbon à coke)
- 18 **Sentier-découverte du musée Zollverein** (Circulation des berlines)
- 21 **Interartes** (Tour de réfrigération II)



Tagfish. All great changes begin at the table, Berlin Coll., série « horror Vacui »

http://www.berlinberlin.be/ [Tagfish / Trailer]

http://www.doclab.org/2010/tagfish-2/

« A conference table.
Seven chairs.
Screens sitting round the table.
They talk to each other about finding a new use
for a once rich industrial area,
now a world heritage site:
a hotel, commissioned by a sheik.
Above or below ground.
Prestigious or economical.
Long or short term.
No shortage of questions.
Do you have a sense of humour when you're alone.
How deep does your property extend. »

Source: http://www.berlinberlin.be/

Après le succès de Bonanza lors du dernier Tendance, le collectif Berlin vient nous conter une nouvelle histoire : Tagfish. À la manière d'une vidéo-conférence fictive entre 7 personnages associés à un projet immobilier faramineux, Tagfish propose une réflexion sur les friches et les terrains vagues.

Le collectif Berlin revient nous conter une nouvelle histoire dans le cadre d'un nouveau cycle, «Horror vacui» (L'horreur du vide), qui propose une série d'investigations sur une problématique inhérente à un lieu. Ici, c'est un projet de « village créatif » dans une ancienne mine de la Ruhr classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, le Zollverein. Si, depuis huit ans, le projet n'est pas finalisé, estime Berlin, c'est peut-être, que personne ne sait plus où est le « tagfish » autour de la table. « Tagfish » est un terme qui appartient au vocabulaire du poker. Il décrit un joueur à la table qui connaît parfaitement les règles, mais qui ne prend aucun risque et qui n'adapte pas son jeu, ce qui en fait une proie facile pour les autres joueurs.

Six personnages [six écrans positionnés verticalement] sur scène, autour d'une longue table, six chaises, six verres, une bouteille d'eau... Une septième chaise est vide. Attendre le Cheikh et espérer qu'il vienne. Bien qu'ils soient tous filmés dans leur propre biotope, le spectateur a l'impression que les personnages sur scène se parlent. La façon de filmer, le montage et le positionnement des écrans dans l'espace nous rendent cet effet.

Tagfish raconte l'histoire d'une région à la recherche, après la période de gloire industrielle, de nouvelles vocations pour ses terrains vagues et son patrimoine industriel. Après investigations, Berlin a découvert l'histoire du Cheikh car, comme toujours, dans leur processus de travail, le matériel de base est documentaire : la recherche des nouvelles opportunités pour la région de la Ruhr. Pour réaliser son nouveau rêve, Cheikh Hani Yamani a jeté son dévolu sur le Zollverein. Posséder ce territoire, patrimoine de l'humanité : une question de prestige, une référence lors de la prochaine entrevue avec ceux qui partagent les mêmes ambitions et où les dernières acquisitions sont débattues. Représente-t-il une des solutions pour la Ruhr ?
Maison de la Culture d'Amiens, Dossier de Presse, *Tendance 2011*, p. 8

« Donc voilà, en gros pour préambule : j'étudie les lieux, de cette étude, cette appréhension, naissent des images que je viens coller dans les lieux que j'étudiais. Et mes images doivent jouer dans les lieux où je viens les mettre un peu comme un révélateur, faire apparaître des choses »

Ernest Pignon-Ernest, Mon travail **Extrait de l'émission "Un artiste au coeur de la cité" du 18 décembre 1998 présentée par Claude Carrez sur RCF**

Ernest Pignon-Ernest : « Mon travail vise à faire remontrer à la surface des choses enfouies, en gros. Mes images parlent de ça. Les lieux se banalisent, même quand il s'y est passé des choses terribles, et d'un coup la présence de mes images réactive. Au fond tout mon travail c'est ça, quand je glisse mes images dans un lieu, ça vise à intensifier le lieu, à le rendre plus fort, à le révéler vraiment. »

« j'ai fait du terrain, comme un peintre qui va sur le motif » **EPE, entretien A. Volvey, Janv 07**

La Pietà sud-africaine, Warwick/Soweto, mai 2002

2013

UPIA

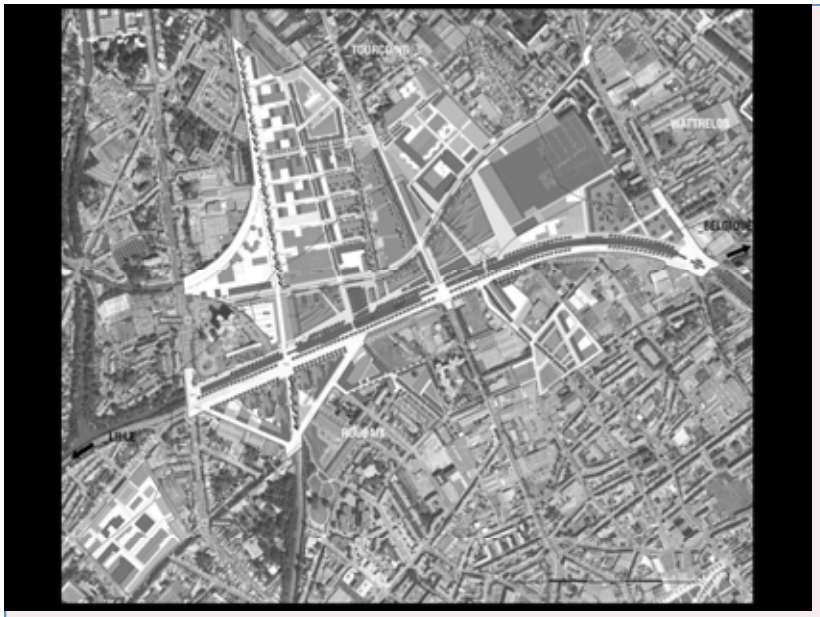
Porteuse d'un projet de dimension internationale, l'ANPU a été amenée à adopter une double identité : elle est à la fois "l'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine" et "the Urban Psychoanalysis International Agency" dont l'abréviation n'est autre que UPIA, ce qui se prononce "Youpi Yeah" en anglais....

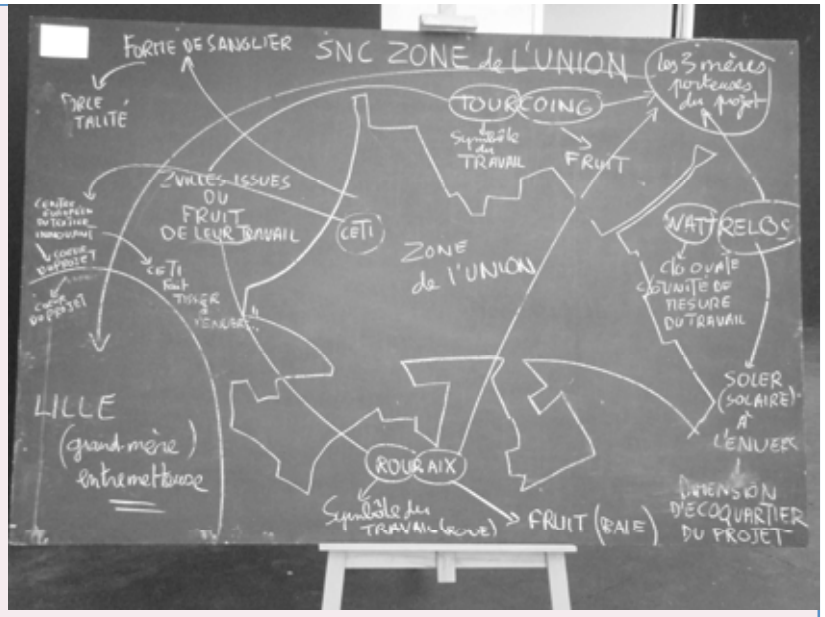
L'installation de l'Agence de psychanalyse urbaine (**ANPU**), Saint-Denis (93), Parc de la Légion d'Honneur, Fête de la Tulipe, avril 2013

© A. Volvey

L'installation de l'Agence de psychanalyse urbaine (**ANPU**), Saint-Denis (93), Parc de la Légion d'Honneur, Fête de la Tulipe, avril 2013

© A. Volvey





Agence de psychanalyse urbaine (**ANPU**),

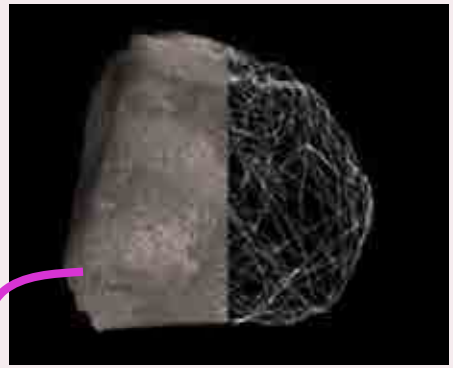
1. Ht G.: la méthode de morphocartographie, Zone de l'Union (Roubaix-Tourcoing-Wattrelos)
2. Ht D.: Schéma névro-constructeur de la Zone de l'Union
3. Bs. G.: Conférence-performance de restitution, Rennes métropole

ANPU, *Le point 0* :
traitement d'un PNSU
(Points Névro Stratégiques Urbains)

Agglomération de Tours – Saint-Pierre- des-Corps

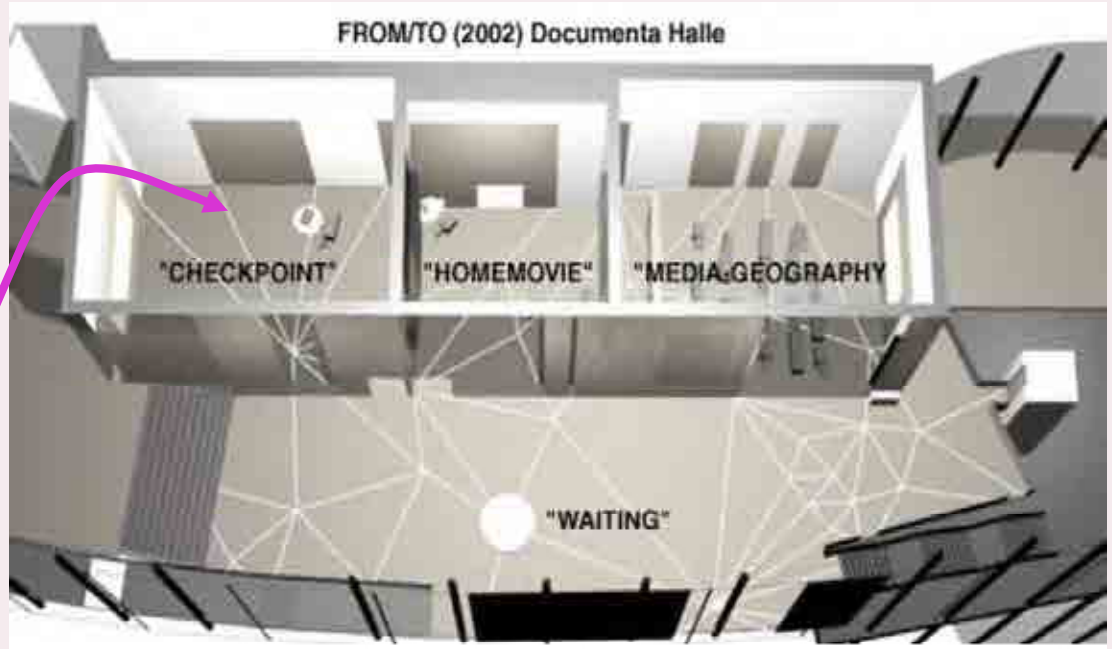
ANPU : quelques exemples de TRU (Traitement radical urbain) pour une « science poétique » ou « science émotionnelle » de l'aménagement

Fareed Armaly (et Raschid Masharawi), *From/To*, 2002
— L'installation *à la Documenta 11 (Kassel)* /1 —



La *Pierre*, sa digitalisation

La *Pierre*, sa digitalisation, sa projection au sol



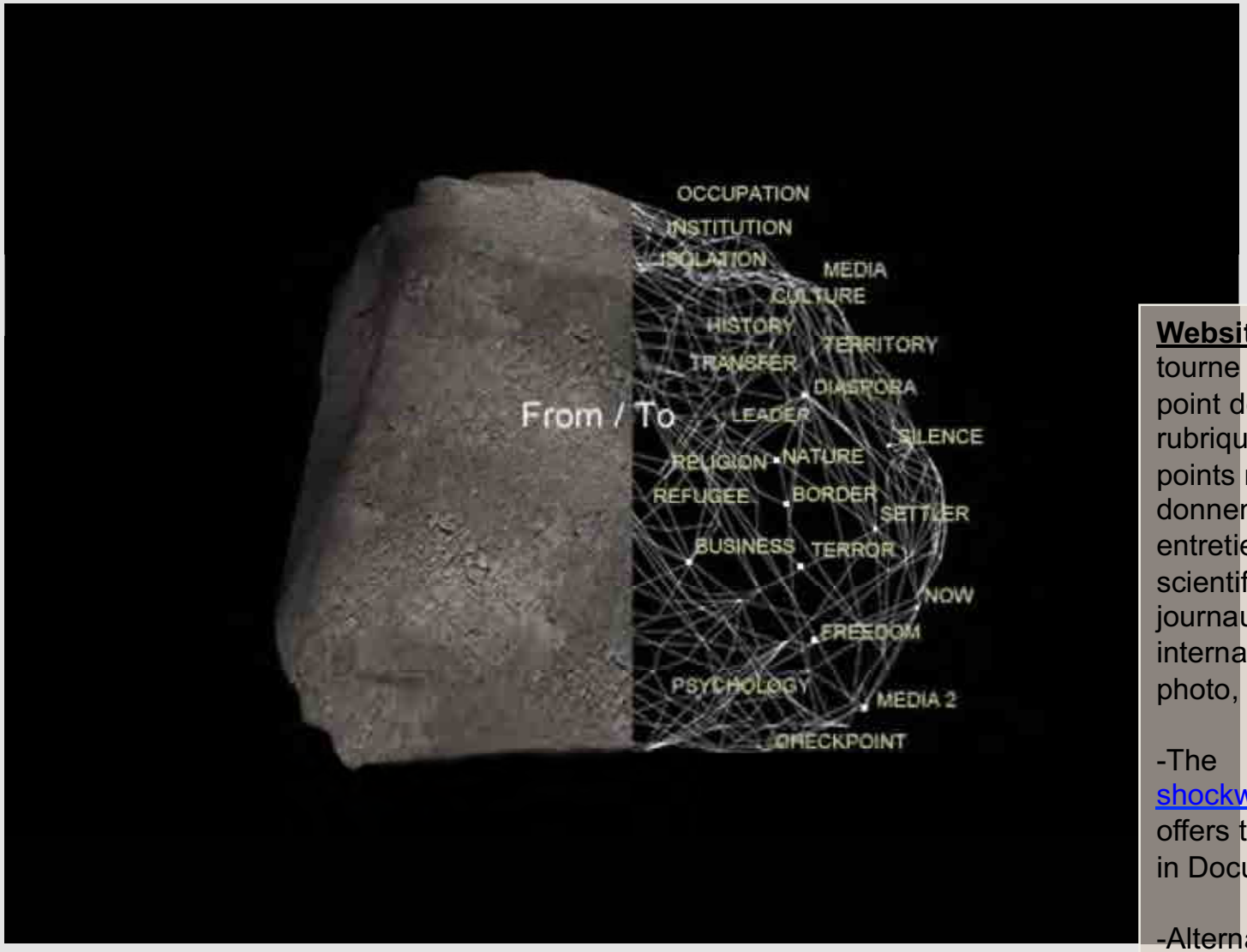
L'installation dans le bâtiment d'exposition principal de la Documenta

Source : www.withthis.net/from/to

From/To, 2002
— L'installation /2 —

Source : www.withthis.net/from/to

From/To -installation, 2002
— Le Site Internet de l'installation —



Website Interactif : la pierre tourne sur elle-même. Chaque point de la grille est une rubrique qui renvoie à d'autres points reliés par des lignes qui donnent accès à des entretiens, des articles scientifiques, des articles de journaux de la presse internationale, des reportages photo, etc.) :

-The shockwave-driven interface offers the version experienced in Documenta 11.

-Alternatively the html-version offers a basic access to the project

Source : www.withthis.net/from/to

« L'accroissement récent de l'intérêt pour **les méthodologies féministes** est un indicateur clair de la santé de la géographie féministe (…). La bataille conceptuelle pour prendre le genre au sérieux ayant été apparemment gagnée, les discussions doivent évoluer (…). Comment faisons nous du genre (***how do we do gender***). (...)

Le terrain a souvent été critiqué par les géographes féministes comme **une tradition masculiniste** (Rose, 1993). Néanmoins, **le terrain occupe une place ambivalente pour les études féministes** : il est chargé d'un potentiel de déformation tendancieuse et de **performance inappropriée de rapports de domination colonisateurs**, tout en offrant **l'opportunité de rencontre et d'un vrai dialogue avec ceux qui sont souvent marginalisés et réduits au silence par les discours et représentations dominantes** (...). (...) Une manière claire de développer une politique féministe critique au sein d'un éventail de méthodes, c'est **la recherche collaborative**, depuis la conception jusqu'aux résultats de recherche. »

– J. Sharp, « Geography and gender: feminist methodologies in collaboration and in the field », in *Progress in Human Geography* 29, 3, 2005 [trad. AV] –

« Les textes [de « Women in the field », *The Professional geogr.*, 1994] soulignent que **les chercheur-es féministes pratiquent le terrain comme un moyen de résister à la patriarchie et aux autres formes de domination**, et qu'elles/ils **accordent pour ce faire leurs manières de faire avec des expériences de femmes**. »

(resisting patriarchy […] in ways that are congruent with women's expériences)

– NAST Heidi J., « Opening Remarks on "Women in the Field" », in *The Professional Geographer* vol. 46, n°1 (« Women in the Field »), 1994, p. 54-66, citation p. 61 [Trad. AV] –

« Le type de liens que les femmes entretiennent avec les autres dans leurs pratiques quotidiennes a contribué au développement de manières de savoir ou d'épistémologies qui sont différentes de celles des hommes. Les **femmes** sont typiquement **des *nurturers* et des *caregivers*** entraînées à l'art d'écouter et de favoriser **l'*empowerment* des autres.** »

« The social connectedness of women to others carried in everyday practices has fostered ways of knowing or epistemologies that are different from those of the men. Women have typically been nurturers and caregivers trained in the art of listening and other-empowerment. »

– *Ibid.*: 55 –

« **La politique de l'implication**, pour les chercheur-e-s féministes, appelle des **méthodes de recherche qui reconnaissent la relation aux autres comme (idéalement) une question de souci et de confiance.** Les méthodes féministes qui mettent en avant le respect mutuel, l'implication, la responsabilité partagée, la mise en valeur des différences et les manières non hiérarchiques d'atteindre ses fins, ne sont pas des gestes simples ou superficiels d'adaptation, pas plus qu'elles ne constituent une simple alternative méthodologique. **De telles méthodes définissent une approche tendue vers le changement politique**. »

– A. Kobayashi, 1994: « Coloring the field : Gender, 'Race', and the Politics of Fieldwork », in *The Professional Geographer*, (« Women in the field: Critical Feminist Methodologies and Theoretical perspectives »), 46 : 1, 76 [trad. AV] –

« Dans cette synthèse (…) je voudrais montrer combien **les méthodes qualitatives connaissent** aujourd'hui une période de maturité et d'évaluation et présenter quelques orientations moins connues. (…) **Nous reconnaissons** la (co-)construction du terrain par le/la chercheur-e et le/la recherche-é dans la mesure où **le terrain est un processus discursif dans lequel la rencontre est structurée par le/la chercheur-e et le/la recherche-é** (…). (…)

L'importance [*dominance*] **des approches verbales** dans les recherches qualitatives sont à mettre en relation avec les **tournants discursifs et textuels** des sciences sociales (…). [Mais] nous entrapercevons des éléments de géographies incarnées [***geography as embodied work***], issues de performances corporelles et des manières de faire de la géographie différentes (…). De fait, nous trouvons peu de synthèses sur **le processus d'apprendre à travers les réponses du corps et les situations corporelles –** c'est-à-dire sur les savoirs haptic [***haptic knowledge***]. »

– M. Crang (2003), « Qualitative methods: touchy, feely, look-see? », in Progress in Human Geography 27:4, pp. 494 et 498 et 499 –

« l'espace de captation », Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés pour les entretiens et leur enregistrement

***Dessiner sa place au monde*, 2010, CNHR, Nantes –collectif La Luna**

« l'espace de restitution » à la galerie Le rayon vert, Nantes

La Luna

« Notre expérience aux Dervallières [quartier HLM, Nantes] est le produit d'une rencontre entre une volonté politique naissante, et **nous, qui, à la sortie des Beaux Arts, sommes mues par ce désir d'expérimenter une pratique différente –surtout pas une pratique dédiée au système habituel de l'art, c'est à dire le marché de l'art, les galeries, les lieux très centraux, très mondains–, une pratique d'expérimentation autour de l'espace, de l'espace commun**. On s'est dit 'ce sera l'espace public, plutôt l'habitat social, et une pratique collective entre nous'. C'était ça nos trois postulats de départ. Et aussi **installer le projet pour un temps indéterminé, qui impliquait qu'on se lance sur ce terrain d'exploration jusqu'à ce que cela n'ait plus de sens**. Finalement ça a encore du sens 20 ans plus tard. Donc on se lançait comme sur une page blanche. (…)

Ca nous semblait **critiquable de réduire la visibilité de l'art ou l'activation de l'art à des lieux dédiés** qui mettent en avant des productions destinées à un marché de l'art. C'était tout ce système là qu'on remettait en cause. (…) On avait envie de retrouver un espace politique et commun autour de la production artistique. On se demandait '**est-ce qu'il peut y avoir des pratiques artistiques qui soient autre chose que du produit final** ? Donc **du processus** ? Plus de créativité, de sensibilisation, enfin des choses qui peuvent tisser finalement un intérêt autour de cette production là, qui soient de dimension publique. Ca impliquait, par conséquent, une interpellation du public, mais aussi des décideurs politiques. Pour nous, **il s'agissait vraiment d'explorer une dimension publique de l'art**. Comment fait-on pour faire exister une œuvre d'art sur l'espace public –quel montage financier derrière, économique–, comment fait-on exister un processus créatif dans des lieux sociaux ? »

–Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012.

La Luna

« L. L. : Au bout de 4 ans, nous avons lancé les premiers **campements urbains**. On a décidé d'investir pendant plusieurs jours consécutifs la place centrale du quartier. C'était à Noël, toute la ville de Nantes était illuminée, à l'exception des Dervallières où il y avait juste une petite guirlande, placée tout en haut d'un sapin pour empêcher qu'on ne la décroche. **Un trou noir dans la carte**. On s'est dit 'il y a un truc à faire'. **On a fait des tableaux sous forme d'installations sur l'espace public : on a projeté des images qu'on avait glanées sur le quartier pendant ces quatre années de présence**. Car avant les espaces de captations sur l'espace public, il y avait eu pas mal de pratique de la marche sur le quartier, comme une manière d'appréhender l'espace.

A. V. : une collecte de documentation via la marche et la photographie, la vidéo ?

L. L. : le dessin et le croquis aussi. Quand on arrive comme ça dans un lieu, le plus simple d'abord c'est de capter le bâti, les habitations, tout ça. Par contre, la rencontre avec les gens s'est vraiment faite petit à petit, via le réseau associatif. **Mais du coup, le fait de créer des espaces, enfin des installations comme ça sur l'espace public a permis de créer la rencontre. Le fait que nous on fasse les choses sur l'espace, au sol…** Les gens s'arrêtaient, prenaient le temps de nous parler de ce qu'on était en train de faire ou de leur réalité de vie, de leur quotidien. On est revenu pendant 5 années consécutives. On a créé un rythme en fait tous les ans au moment de Noël. C'était un moment de rendez vous où les gens qui étaient venus l'année précédente se souvenaient de ce qu'on avait fait. On montrait un an plus tard des images et des films qu'on avait faits de ces installations. C'est devenu des espaces de paroles, –**on a appelé ça des espaces à vivre sous condition de rencontre**. »

–Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012.

La Luna

« **On a vraiment formalisé ces espaces à vivre sous une forme plastique** puisqu'on a commencé **à créer des igloos**. Des habitacles sur l'espace public, construits avec des matériaux précaires, du bambou, des bâches, des ficelles qui délimitaient un espace à l'intérieur duquel… **On prenait soin de cet espace-là pendant plusieurs jours**. On le déployait jour après jour : **on le pliait, on le dépliait, on le pliait comme autant de façons de prendre soin d'un espace commun** et au demeurant délaissé au moment de Noël. (…) Durant 5 ans à suivre, au mois de décembre, on prenait soin de cet espace public-là. **On le balayait, on le bichonnait, on le travaillait**. On en prenait soin, c'est-à-dire qu'on y mettait des images, **on y était présentes**. Il y avait aussi des temps de convivialité, on prenait le temps de faire des soupes, voilà de convier vraiment aussi les gens à un temps ensemble. (…)

Tout était documenté. Et d'année en année c'était recyclé et reproposé, re-réagi, ré-interpellé, re-transformé, il y avait toujours un travail, parce que **ça devenait un atelier à ciel ouvert aussi**. Et toujours **le souci de rendre visible le processus du travail en train de se faire**. Et aussi des temps de discussion… Car –et ça ça a été une découverte de La luna– avec ces outils de plasticien et ces productions artistiques, se libéraient une parole autre et une présence autre sur l'espace public. **Des gens qui ne faisaient que passer, d'un seul coup s'arrêtaient, s'asseyaient, existaient différemment, parfois ils coproduisaient avec nous**. Par exemple, quand on prenait soin de l'habitacle, je me souviens d'un monsieur qui disait 'mais vous vous débrouillez mal, moi je sais faire des cabanes en Algérie' et il coproduisait avec nous une partie de l'habitacle. »

–Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012.

La Luna

« **Au lieu de passer énormément de temps à produire, il est intéressant et pertinent de vivre**, de fabriquer, de réagir, de dériver, de se perdre et **finalement de prendre le temps de faire vivre un processus interactif d'idées, d'échanges et d'actes qui nous mettent en disponibilité peut-être de créativité et de production**. (…) **Ces '*espaces à vivre*'** prennent la forme **d'espaces-temps interstitiels, libérés, vierges et hospitaliers propices à la rencontre, des temps de rendez-vous possible, des aires impressionnables par les autres**, les mouvements et les choses. [Plus loin] '***Se mettre en totale disponibilité***' (…), adopter une attitude vierge, sauvage, réceptive, **être là 'sans œuvre'**. (…) Alors, il n'est plus possible de produire ce que l'on a pensé, conceptualisé à l'avance, la réponse n'étant pas donnée *a priori*. »

–in La Luna, « Parce que le monde n'est pas un cube blanc », 2007: 178-180.

La Luna

« L. L.: Le projet esthétique de La Luna, ça a toujours été un travail de composition à six mains, et **le fait d'être ouvert à la présence des autres nous permet d'ouvrir ce processus aux dépôts d'autres personnes**. Par conséquent**, on est beaucoup dans un travail d'assemblage, de montage –de montage de fragments en fait–**, quelque chose qui ressemble beaucoup au montage vidéo. On est beaucoup sur la composition, c'est-à-dire que quand on propose une pièce, elle est souvent composée de multiples fragments, dont chacun fabrique sa lecture par le biais du montage. Il y a rarement une seule lecture possible. (…)

A. V. : Et en même temps **il y a toujours cet espace partagé qui est garant…**

L. L.: **d'un commun et de l'assemblage**. Dans notre campement en fait tout comptait. Du campement outil à la production fabriquée, **tout composait le dispositif esthétique dans lequel les gens étaient conviés à rentrer et à être émotionnellement acteur et interpellé**. (…) Il y avait **le campement de captation, le campement de restitution** avec différentes formes de restitution. Il y avait des restitutions où on était présentes, les gens y étaient invités, et il y avait des restitutions toute la nuit, même quand on n'était pas là. »

–in Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012.

Laaroussa, juin 2011 –La Luna. Haut: Les femmes de la région de Sejnane (Tunisie) dessinent leur carte au sol et sur le mur. Bas : Les femmes de l'association Arlène préparent la carte des femmes de la région de Sejnane (Tunisie) et Atelier coopératif pour une cartographie textile à Sejnane.

La Luna

« Quand on a travaillé la carte pour Laaroussa, c'était comme si on s'était trouvé des espaces qui nous réunissaient symboliquement, enfin graphiquement. En Tunisie, on s'est rendu compte à un moment donné que, **pour arriver à nous rencontrer, chacune des femmes devait se représenter sur une carte dessinée au sol**. On dessinait et nous du coup ça nous permettait de lire le territoire comme elles se le représentaient, et de comprendre où elles habitaient les unes par rapport aux autres. On n'est pas parti d'une carte qui existait en fait. (…) C'était pour comprendre la géographie, comprendre où elles habitaient. **Mais ça créait aussi du lien entre elles-mêmes**, parce que la plupart des femmes ne se connaissaient pas –elles habitaient sur un rayon de 20 km. **Cela permettait de créer un imaginaire partagé**. (…)

On a donc pris un bout de charbon et on a commencé à dessiner. Mais ce qui était intéressant c'est que ça soulevait entre elles des enjeux de rivalité. Certaines dessinaient des grands territoires : 'moi je suis là'. Puis d'autres femmes arrivaient et disaient 'moi normalement mon village il est là', mais il avait été effacé de la carte, il n'y avait plus de place. Il y avait des femmes qui partaient en pleurant. Et du coup la première semaine on s'est dit **'il faut qu'on arrive à tomber d'accord sur une carte commune'. Donc on a dessiné, redessiné, et une fois qu'on s'est mises d'accord sur le papier, on a redessiné la carte sur un mur** (…). **Puis on est passé à la carte textile. On a pensé faire une carte textile avec l'idée qu'elle pourrait devenir un lieu, un tapis ou une couverture qui serait présent dans le lieu collectif**. (…) **Le dernier jour de la carte**, il y a eu un moment fort. On avait tous les portraits photographiques et **on a demandé à chaque femme de venir poser sa photo sur la carte**. C'est devenu une espèce de cérémonie ou je ne sais pas, de rite, et elles étaient vachement contentes, elles étaient fières de venir et puis de dire '**moi j'habite vraiment ici, je suis là, et je suis à côté de**'. **La carte permettait d'envisager un collectif, de renégocier la place de chacune**. »

–in Entretien avec A. Volvey, 24/04/2012.

« l'espace de captation », Centre Nantais d'Hébergement des Réfugiés, Nantes

« l'espace de restitution » à la galerie Le rayon vert, Nantes

« l'espace de restitution », jardin du CNHR, Nantes