

## « Théories de la pratique »

Université de Rennes 2

Journée d'étude organisée par Ivan Toulouse et Miguel Angel Molina

10 juin 2010

### Comment la main touche le cerveau...

(Considérations sur la conjugaison d'apprendre à être)

« Ce que l'être humain peut connaître de plus beau et de plus profond, c'est le sentiment du mystérieux. Il est au fondement de la religion et de toute recherche approfondie dans l'art et dans la science. Qui n'a pas éprouvé ce sentiment m'apparaît, sinon comme un mort, du moins comme un aveugle. Sentir que se cache, derrière ce que nous pouvons connaître, quelque chose d'inaccessible à notre esprit, dont la beauté et le caractère sublime ne nous touchent qu'indirectement et au travers d'un écho affaibli, voilà la religiosité. C'est en ce sens que je suis religieux. Il me suffit de pressentir avec étonnement ces secrets et d'essayer en toute humilité de saisir intellectuellement un reflet mat de la structure sublime de l'être<sup>1</sup>. »

Albert Einstein

---

<sup>1</sup> Albert Einstein, profession de foi enregistrée sur disque au profit de la ligue allemande des droits de l'homme en 1932, cité dans Douglas Gordon, Paris, Gallimard, 2008, p.141.



### Préambule

Terminer cette journée n'est vraiment pas chose facile... D'autant plus que j'ai dans l'idée d'énoncer des banalités dont l'expression aura fort peu de valeur universitaire parce que bien faiblement étayée par les références théoriques de rigueur. Je souhaite à valeur introspective modestement énoncer les quelques principes fondamentaux qui guident ma façon de « travailler » avec les étudiants et l'imbrication de ces méthodes avec celles qui orientent mon travail d'artiste, afin de produire quelques aliments littéraires. Par conséquent, je vous prie d'excuser la modestie et la simplicité de ces propos.

Je veux essayer d'expliquer pourquoi j'ai voulu être artiste pour ne plus avoir besoin de l'être et par conséquent pourquoi l'enseignement de l'art est nécessaire (dans ce contexte du jour c'est préférable...).

Les images sont seulement là pour « emporter l'imagination ».

Quelques précisions préliminaires encore, on a pu l'entendre fréquemment aujourd'hui (je le présume avant l'heure) et le lire dans l'incipit de Miguel et Ivan, il y a dans le fond deux questions différentes :

- quelle est la théorie de l'artiste ?
- est-ce que la création s'enseigne ?

Mais il me semble que la relation de l'une à l'autre question n'est pas aussi évidente qu'il n'y paraît. Il est un présupposé qui me chiffone. Il semblerait, sauf erreur et dans ce cas j'alimente le débat et les éclaircissements, que ce présupposé considère que la capacité à enseigner passe par la théorisation (pour simplifier) de son propos.

Et, second présupposé, que cet enseignement passe prioritairement par le langage verbal, alimentant la hiérarchisation entendue de l'intellectualisation verbale sur l'intellectualisation gestuelle (un geste est pensé).

Soit. C'est probable et dominant. Mais je préfère néanmoins garder dans l'hypothèse les possibilités suivantes qui peuvent toujours servir (à vérifier) :

- un artiste qui théorise mal pourra être un bon artiste (c'est évident, bon je ne vais pas balancer...) et un très bon enseignant (allez je balance : prenez Toni Grand, un des plus grands sculpteurs français !).
  - un mauvais (ou pas du tout) artiste pourra être un très bon enseignant de l'art (pour différentes raisons, savoir faire manuel, intelligence pure, etc.).
- L'artiste enseignant n'a pas le monopole de la pédagogie, loin de là.



- il existe un mode d'apprentissage de l'acte (quel que soit son mode d'action). La création est un acte par le geste, par l'imitation, sans même qu'on ait à faire appel à la théorisation. (Quelles en sont les limites ?)
- dernier point, ce que dit le travail et ce qu'en dit la théorie de l'artiste font trois. Un pour l'œuvre, un pour la théorie et un pour la superposition de l'œuvre et sa théorie. Par conséquent, on apprendra aussi par cette juxtaposition à déplacer une théorie externe (pas celle de l'artiste), celle de celui qui enseigne, là où l'étudiant pense ne pas être.

### **Introduction**

Poursuivons. L'enseignement de l'art ne va pas sans la mise en péril des systèmes de pensée qu'on ne comprendra jamais aussi bien qu'en rentrant au cœur de son ouvrage. Et c'est bien pour ces raisons que je ne saurais être enseignant sans être artiste.

Mais aussi je ne saurais être artiste sans être enseignant au delà des nécessités alimentaires (assertion plus discutable...). C'est peut-être aussi grâce à cela que l'enseignement de l'art ne sert pas seulement à l'art mais, par l'acquisition de quelques-unes de ses méthodes, a concevoir l'espace, le temps, une façon d'agencer son appartement ou de faire la cuisine et bien d'autres choses encore.

Alors pour être tout à fait concret, enseigner, ce n'est pas enseigner un contenu, mais enseigner une façon de voir, cultiver une façon d'être. Et c'est aussi (et paradoxalement) enseigner un geste : comment plier une branche, comment percer un trou (Moore, Serra, Brancusi, ne sont pas loin), saisir une attitude. C'est de la technique, mais de la technique qui va à la racine de la conscience ; c'est, en somme, essayer de voir comment la main va au cerveau (pour reprendre les lectures de Leroy-Gourhan que Michel Guérin citait récemment au cours d'une conférence au Centre Pompidou). Alors enseigner, après sa vocation prioritairement altruiste, permet aussi de comprendre comment la main touche le cerveau.

Je tenterai d'expliquer brièvement le sens de cette position et je n'aurai pas le temps de défendre l'idée que le clivage français entre école d'art et université tergiverse inutilement autour de sa mort annoncée, dont il a été largement question aujourd'hui, au profit d'une mutualisation des savoir-faire.



### Le principe d'incertitude

En deux mots, pour définir brièvement *ma façon de voir* avec l'art et la transmission de sa fabrique, je tente d'agir en amateur, par approximation. Je dis en amateur comme Valéry dirait en « homme universel<sup>2</sup> » qui « commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s'imprégner de spectacles. Il retourne aux ivresses de l'instinct particulier et à l'émotion que donne la moindre chose réelle<sup>3</sup> (...) ». J'essaye autant que possible, en somme d'aborder les questions en esthète, mais au premier sens du terme de « celui qui perçoit par les sens ». Je ne suis pas un spécialiste, je ne sais pas être un spécialiste, je ne veux pas être un spécialiste. D'ailleurs j'entendais récemment à la radio Raymond Devos dire la même chose : il ne faut pas être professionnel, il faut toujours de l'incertitude. Ça m'a rassuré !

Faire les choses en amateur, c'est accepter l'altruisme qui guide l'approche de l'art, son absence de professionnalisme et sa capacité aussi à la négligence... négligence en cela qu'elle assume les approximations. Je reviens sur ce terme,

Approximatif comme l'homme approximatif de Tristan Tzara. Approximatif comme « l'approximation démontable » duchampienne qu'était *Etant donné* tel qu'il l'indique dans sa notice de montage. Mon étude appliquée de Duchamp m'a surtout enseigné la valeur du « possible ». Le principe d'incertitude comme moyen d'avancer par ajustements successifs.

Brancusi aussi fut une source profondément marquante parce qu'en écho elle a su confirmer la confiance inaltérable que j'accorde à l'expérience de la matière. Le long et lent processus de mise en retrait par la répétition, le façonnage et le ponçage des choses. La réduction. La discrétion.

Je bricole, mais je bricole (artistiquement et pédagogiquement) pour ajuster mes positions, et pour donner aux autres la possibilité d'ajuster les leurs, comme catapulte des idées.

Je crois qu'il y a là le premier point qui m'est essentiel : l'indéfectible attachement au sensible et la force créative d'un principe distancié qui se forge dans l'expérience de l'art.

A distance oui.

---

<sup>2</sup> Paul Valéry, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », Pléiade, Œuvres 1, p.1164.

<sup>3</sup> *ibid*, p.1165



### **Perspectives de recherche**

Quelle dimension donner à l'art ? Quelle valeur accorder à l'enseignement ? Cette question de dimensionnalité fait partie de mes préoccupations de recherche.

Ce qui m'intéresse, ce sont les conditions d'un art qui défie la volonté d'être produit de consommation, un art qui se dilue dans ses processus documentaires, dans sa transmission numérique, dans son partage et surtout probablement dans une nouvelle configuration qui prend forme où l'œuvre telle qu'on la concevait encore hier (un chef d'œuvre) paraît être une figure en voie de disparition.

Pour ces raisons je me suis intéressé à toutes ces « promesses du Zéro », pour reprendre le titre de l'ouvrage récent de Michel Gauthier qui m'ont porté vers Duchamp, Brancusi, donc, mais aussi vers la question du monochrome, vers la réplique, vers les processus de dématérialisation par l'image et le numérique, vers les considérations du rôle de la photographie et de ses perspectives haptiques (à l'appui des photographies de Gabriel Orozco), ou du rôle de l'art technologique et de ses bricolages, pris à la racine, chez Jean Dupuy ou Nicolas Frespech par exemple.

Et très récemment vers des processus de désistement qu'on peut lire chez Enrique Vila-Matas et Herman Melville et l'inaugurale formule de son personnage Bartleby : « I would prefer not to... »

L'idée de cette étude (alliant diverses activités de productions plastiques et d'écriture, ainsi que des correspondances) était de voir comment sous ces présupposés on déplace stratégiquement les centres d'activités.

Cette proposition était, pour reprendre la formule de Barthes une « préparation au roman » que je tente d'écrire depuis quelques années tout en préférant toujours pour des raisons diverses en remettre l'ouvrage au lendemain, un roman guidé par des considérations sur l'optique et ses nécessités haptiques.

On comprendra pourquoi en préliminaire je parlais d'aliments littéraires.

Il se trouve que ce désistement littéraire participe à la construction de l'hypothèse que j'ai engagée : n'y a-t-il pas dans ces détours de la littérature une possibilité d'aller toucher sans y voir une production documentaire différée qui tente d'incarner le mystère de l'espace artistique ?



En d'autres termes, l'incarnation par la négative, l'incarnation par le vide, qui s'édifie en « rodant autour d'une impossibilité » comme l'écrit Vila-Matas, constituerait la finalité de cette partie du programme créatif à visée prospective vers l'apprentissage de l'art.

Cela explique aussi pourquoi cette collaboration récente avec Miguel pour le catalogue de l'exposition *Les autres œuvres*, m'est apparue propice à quelques considérations complémentaires sur le sens de ces *autres lieux* des œuvres (à l'appui des hétérotopies de Foucault) qui se dessinent par les voies décalées du processus de documentation numérique des œuvres. En effet les artistes d'aujourd'hui édifient de nouveaux lieux de l'art en passant par la documentation ou la prise en compte de la poche du pantalon où l'on glisse son téléphone.

J'écourte par manque de temps.

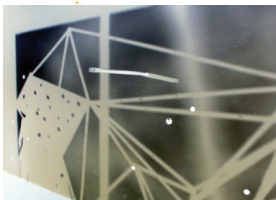
Par ces pistes d'étude, il s'agit en somme d'aller là où les dimensions de l'œuvre sont mises en crise. Il me semble que l'apprentissage de l'art ne se portera pas mieux qu'en ces lieux périlleux.

### **On n'enseigne pas un contenu**

Alors, enseigner un contenu, je ne suis pas certain que ce soit d'une grande valeur. Je ne dis pas que la transmission des savoirs est inutile. Je dis qu'elle passe après. C'est certes une façon de se forger un langage commun afin qu'on puisse se faire une image plus claire du sujet qui nous porte. Certes c'est aussi un moyen de procéder à un premier tri sélectif pour se faciliter la tâche. Livrer des images de Richard Serra par exemple (j'aurai pu prendre n'importe quel artiste) nous permet ensuite à tous d'avoir une vision à peu près clair d'une œuvre sur laquelle peut prendre appui la discussion.

Par contre chercher à comprendre et à faire comprendre toute la valeur de l'expérience esthétique qu'inaugure de telles œuvres, voilà la difficulté du programme. Faire saisir (et pas seulement apercevoir) cette valeur du poids chère à l'artiste, ce feuilletage de l'espace ou son effroyable austérité face à l'espace urbain, n'est pas chose facile.

Et c'est là je crois que l'expérience plastique doit se détourner du langage des mots au profit du langage de la matière.





C'est là aussi que l'expérience vécue prime sur la théorie. Je ne me lance pas dans un fervent réquisitoire contre « la théorie », contre ces philosophes que Valéry qualifiait de « spécialiste en généralité ». Non je cherche seulement à savoir ce que construit la force de notre pensée plastique qui échappe à celui qui n'a pas en somme « les mains dans le cambouis ». Si l'artiste doit parler, théoriser sa pratique n'est-ce pas là où les autres ne sont pas ? Et c'est là que pourrait se loger la théorie de la pratique. Si l'artiste doit enseigner la création (apprendre à être artiste, c'est encore une autre histoire), c'est aussi parce qu'en artiste il est capable, a priori, d'enseigner des choses qu'un quidam ne saurait enseigner. Ce qui ne veut pas dire que ce quidam n'a pas de valeur dans l'enseignement de l'art. Le « maître ignorant » que raconte Jacques Rancière est éminemment précieux, celui qui ne connaît même pas la langue de ceux à qui il s'adresse... Le leçon à tirer de Joseph Jacotot, c'est que l'instruction ne se donne pas, elle se prend, écrit Rancière.

Je dirais pour faire honneur à l'approximation encore une fois, qu'il faudrait probablement être capable d'incarner en même temps ces deux figures de l'apprentissage : guidé par l'expérience et la connaissance de ces systèmes qu'on choisira d'oublier pour mieux laisser à l'étudiant le soin d'engager son propre parcours.

En lisant les artistes (Buren, Giacometti, Schwitters, Courbet, Warhol, Lavier, Filliou, Cézanne, Serra, Judd, Delacroix, Morris, Cage, j'en passe des wagons...) on ne rentre jamais mieux dans la pensée de l'artiste, non pas qu'il soit meilleur à théoriser sa propre pratique (ou celle des autres) mais parce qu'il est au cœur, à sa manière, d'un essentiel qui défie les apparences.

Giacometti explique, par exemple, que pour voir bien il faut voir de loin, Moore que pour bien sculpter il faut faire un trou, Filliou que « peut-être que ce que vous savez n'est pas important ».

Bioules parle de Delacroix :

« ...La peinture relève d'un pari généreux et risqué : celui de croire résolument, sans réserve et sans faiblesse, qu'il s'agit de redire encore et toujours ce qui a déjà été dit parce que cela n'a pas été dit suffisamment ; Delacroix dit cela dans son journal, le 15 mai 1824. Cette foi native dans le caractère intemporel de ce geste a toujours fécondé notre art. C'est bien la seule attitude qui renouvelle régulièrement la peinture en posant chaque fois et à nouveau la même question : qu'est-ce que l'espace, qu'est-ce que la lumière, qu'est-ce que la figure ? Et surtout et par dessus tout témoigner sans



cesse de cette invraisemblable condition d'animal vertical sur la planète, la tête dans l'azur et le cœur serré sans raison<sup>4</sup>. »

Bruce Nauman écrit :

« La libre pensée libère le penseur ; le libre penseur pensant librement.

Et plus loin (...)

Dire qu'il n'y a pas d'espace entre n'a pas de sens<sup>5</sup>. »

Je crois beaucoup en cette forme d'apprentissage par l'analogie et la redite, par la récupération intensive et sa reformulation, par les désistements intermédiaires.

En somme la méthode serait, celle que je tente d'appliquer en cours, de seulement reprendre les champs de l'hypothèse qui se définit peu à peu par l'expérience plastique, celle qui prend en compte le projet, la volonté de faire, le faire et ses aléas, les accidents comme les défaillances et les bonnes surprises afin d'envisager quelles peuvent être les mises à profit. Comment tirer son épingle du jeu.

Alors si on présuppose qu'il y a du vrai dans ces sensations esthétiques au plus haut point guidées par une conscience de la matière de l'art (matière à entendre comme ce qui guide la main de l'artiste, aussi déléguée puisse être cette action, aussi éthérée puisse être sa formulation, aussi nominaliste puisse être son protocole [je pense à Lawrence Weiner par exemple], aussi détachées puissent être ses considérations) alors l'enseignement de l'art passe aussi par un enseignement d'une technique. Apprendre à planter un clou, à construire un moule à pièce, à utiliser photoshop, etc. Parce qu'en apprenant cela on aborde le sens de la matière en « homme universel » en sachant très bien que ce n'est pas une fin en soi, mais la voie d'accès qui permet de passer de la main au cerveau.

Et quand bien même l'expérience qu'on peut avoir, les certitudes sur les bons ou mauvais pas où s'engage un étudiant, n'a à mes yeux que de valeurs si elle permet seulement d'infléchir de petites pressions, de petites impulsions afin de favoriser l'inclination d'un étudiant à faire sa propre expérience.

---

<sup>4</sup> Vincent Bioules, *Parcours 1965-1995*, p.163. Eugène Delacroix écrit (Eugène Delacroix, *Journal 1822-1863*, p.80) : *Samedi 15 mai, dans la journée (1824)* : « Ce qui fait les hommes de génie ou plutôt ce qu'ils font, ce ne sont pas les idées neuves, c'est cette idée qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez. »)

<sup>5</sup> Bruce Nauman, dans *Art conceptuel, une entologie*, éd. MIX, Paris, 2008, p.292.



Certes il y a dans ces principes de travail quelque chose de très beuysien (si je peux me permettre) au sens où le processus créatif chez Beuys est un processus d'apprentissage et que d'autre part, chez Beuys l'artiste, l'enseignant et l'étudiant se confondent en une même figure qu'est celle de l'expérience.

On sait aussi l'effet de style que cela a pu produire sur la pédagogie de l'art dans nos écoles d'art à l'aube des années 90 où on a pu voir beaucoup de sous beuys (je le sais j'ai fait parti de cette génération étudiante).

### **L'art sans l'artiste**

On n'enseigne l'art, mais pas à être artiste. Ou si on enseigne à être artiste, c'est une figure clownesque comme toute autre figure de la société qui exige quelques pré-requis (ne pas être trop maladroit de ses mains, savoir parler de son travail, gérer production et post-production, savoir faire des dossiers, gérer son réseau, envoyer des applications pour résidence et tutti quanti) et qui fait appel à une forme de théâtralisation qu'on connaît bien depuis Michael Fried. L'artiste embusqué derrière ces façons, le vrai, celui-là, on ne l'enseigne pas. Au mieux on arrose et on cultive un peu ses parcelles pour favoriser sa pousse.

Alors, la pratiques des arts (quel que soit le niveau, quel que soit l'âge) prend appui sur un fondamental commun qu'il ne faut pas oublier :

- apprendre l'importance de la couleur (de ses aspects physiques, physiologiques, sociologiques et philosophiques).
- apprendre l'échelle du corps. La hauteur d'une chaise, la surface d'un lit, la valeur d'une fleur à l'échelle d'un arbre, à l'échelle de mon bras, le diamètre de mon corps, la densité d'un tableau de Vermeer à l'écoute de la Mort de Sardanapale, j'en passe.
- apprendre la valeur d'un rythme, la nécessité d'une cadence pour couper finement un oignon, la circumduction caractéristique pour faire sauter les légumes dans la poêle (je dois avoir un petit creux...), le bon pas pour rejoindre celui de l'autre...
- apprendre la valeur du poids des choses, d'un cube de béton, d'une veste en laine polaire, d'un livre, d'un caillou percé, d'une voiture, d'un bateau, d'une sculpture de Serra bien évidemment...

On pourrait poursuivre encore. Bref, il me semble que l'apprentissage de l'art, et plus précisément par la pratique, sert surtout à cela car il aiguise nos sens et





notre intelligence des systèmes de la matière. Il est le complément totalement incarné et vécu de toutes ces nécessaires richesses que nous enseigne l'art lui-même et sur lui-même. En regardant la scène de l'appartement dans le Mépris de Godard, lorsque BB et Piccoli passent de la baignoire au salon, du salon à la cuisine, etc., on apprend à circuler dans l'espace.

En somme je ne souhaite pas que mes enfants deviennent artistes, mais j'aimerais qu'ils regardent et utilisent la vie en artiste. Que l'apprentissage du geste (celui non automatique, celui qui va et vient vers le cerveau) leur serve à une bonne incarnation de leurs usages et de leurs découvertes.

Déboucher une bouteille avec maestria, c'est tout de même plus classe ! ... et déceler la fébrilité amoureuse dans la maladresse d'un verre renversé tout autant !

Certes, l'art pour l'art peut être suffisant. Mais l'important n'est pas d'être artiste (au sens monétaire donc). Nombreux sont les artistes à en être à un point où la figure de l'artiste, celle qui a toujours guidé ma vie comme une nécessité, n'est plus aussi nécessaire. Car j'ai appris par l'art et les artistes à cultiver cette sensibilité créative et cela, c'est vital et amplement suffisant.

### **Pour conclure**

Alors pour conclure, je suppose l'enseignement de l'art comme un système de vie. Ok. Et si l'on se soumet à cette composante d'actualité qu'est celle de la professionnalisation (le fameux loup dans la bergerie) les écoles d'art et les universités y pensent beaucoup, « pas seulement en se rasant » pour :

- faire des artistes
- des médiateurs
- des enseignants
- des chercheurs (ça rapporte aussi un peu !)
- des galeristes marchant à la Saatchi

avec cette belle question, « qu'est-ce qui peut faire de l'or ? » (cela dit ça peut produire de belles choses, Wahrol, ce n'est pas rien). Vous me pardonnerez cet abus de schématisme. Mais l'art en effet sert aussi à ça. Que serait Courbet sans sa petite entreprise ?

Plus que cela, il nous faut accepter que la création opère par infiltration dans nos façons de penser. Et si notre société (toute la masse ! dont je fais partie) accepte l'idée que l'or de l'art ne passe pas à tout pris par l'acquisition d'un



nouvel écran plat 3d (entre le plat et le 3d je m'y perds !), alors les artistes auront bien joués.

Cette ambition n'est pas sans conséquence. Elle appelle une refonte fondamentale de l'implication de l'art dans la société. Son enseignement doit être appréhendé comme un fondamental, au même titre que les mathématiques ou le Français afin de dépasser sa fonction décorative qu'on lui affecte vulgairement (un décoratif décoloré de toutes ses ressources matysiennes !) dès le passage en primaire (alors qu'il est au cœur des processus d'apprentissage en maternelle).

Les pensées mathématiques comme littéraires permettent, par exemple, de résoudre une équation. La création aussi le permet.

Tout ceci va à l'encontre du travail de sape mené en profondeur par nos réformes actuelles de l'enseignement des arts à l'école.

« C'est graaaave » comme dirait ma fille. On est en train de tuer à la racine, de soustraire à l'équation le *sentiment de mystérieux*. On tue ce *sentiment de mystérieux* si cher à Einstein et par là-même la haute valeur du religieux et on favorise les extrémismes (je suis profondément athée).

Non, on n'enseigne pas un contenu, on doit enseigner des méthodes (au sens cartésien, c'est ça qui pourra nous sauver de l'aphorisme persistant « bête comme un peintre » ou de son inverse « trop conceptuel », ou encore du « on n'y comprend rien » pour rivaliser avec les maths et le Français). On doit divulguer des recettes discrètes pour cultiver, comme Bioules le disait, « cette invraisemblable condition d'animal vertical sur la planète, la tête dans l'azur et le cœur serré sans raison<sup>6</sup>. »

On doit divulguer des recettes discrètes pour mieux « Boire un verre d'eau », « Allumer et éteindre un poste de radio » (G. Brecht).

On doit divulguer des recettes discrètes pour bien saisir comment les déjouer. Voilà peut-être ce que le geste (la pratique) parviendra toujours à enseigner un peu mieux (et complémentirement) que d'autres théories.

---

<sup>6</sup> Vincent Bioules, op. cit.



**Pierre Baumann** est artiste, agrégé et docteur en arts plastiques et sciences de l'art, membre du LESA (Laboratoire d'Etude en Sciences de l'Art) de l'Université de Provence et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées. Il est enseignant titulaire à l'Université de Provence dans le département des Arts Plastiques.

Il a publié notamment en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (éd. PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (éd. Appendices).

Il était en mars 2010 artiste invité en résidence au Centre d'art Axénéo7 à Gatineau au Québec, résidence au cours de laquelle il a travaillé sur les stratégies détournées de création à l'appui de la formule extraite de *Bartleby le scribe* d'Herman Melville : « I would prefer not to ».

Cette réflexion sur les dimensions déviées de l'art fut également alimentée récemment par la publication d'un texte dans le catalogue de l'exposition « Les autres œuvres » présentée à Nanterre en avril 2010, texte intitulé « des espaces autres, l'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres... ».

<http://pierrebaumann.com>

Les images de Pierre Baumann sont en copyleft : elles sont libres, vous pouvez les copier, les diffuser et les modifier selon les termes de la Licence Art Libre <http://artlibre.org/>