



HAL
open science

Peinture nomade : géo(dé)localisation de l'espace

Radmila Urošević

► **To cite this version:**

Radmila Urošević. Peinture nomade : géo(dé)localisation de l'espace. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01200815

HAL Id: dumas-01200815

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01200815v1>

Submitted on 17 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PEINTURE NOMADE

Géo(dé)localisation de l'espace

Radmila UROŠEVIĆ

18/05/2015

Remerciements

A tous les collaborateurs du projet, pour leur accueil, leur patience, leur contribution, leur partage et leur soutien :

Marie-Claire BOUCART, Corentin BUCHAUDON, Lucie LECHANOINE-DURAND, Can Remzi ERGEN, , Lysianne HARI, Svetlana IVKOV, Vera LEÃO, Lisa, Zarahyt ROJAS, Justine ROUGER, Stephane TERGIMAN, Cindy THEODORE, Ivana, Petra et Oleg ŽIVKOVIĆ.

Au DAC (danse atelier chorégraphique) Paris 1.

A M. Côme MOSTA-HEIRT.

A M. Yann TOMA.

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION.....	4
PREMIERE PARTIE.....	8
GEO-LOCALISATIONS ET CONNEXIONS SPATIOTEMPORELLES	8
I/ PEINTURE CYBORG.....	11
II/ HETEROTOPIES ET POINTS GEODESIQUES	50
SECONDE PARTIE.....	79
STRATEGIES ET COLONISATIONS MODULAIRES.....	79
I / LA STRATEGIE DU CAMELEON :	81
II / LA STRATEGIE DU RESEAU	119
CONCLUSION GENERALE.....	147
TABLE DES ILLUSTRATIONS	152
INDEX DES NOMS PROPRES.....	155
BIBLIOGRAPHIE	157
GLOSSAIRE	163
ANNEXE.....	168
TABLE DES MATIERES.....	185

Introduction

Cette recherche plastique s'articule autour d'une réflexion nomade. La situation géopolitique et géoéconomique actuelle est dominée par un système qui a prouvé son échec, le capitalisme financier. Nous nous intéresserons à la nécessité de redéfinir nos modes de création et de production afin de pouvoir redéfinir notre mode de vie. L'être humain contemporain est pris en otage par un système global, qui vient à totaliser son espace vital. Nous assistons à l'heure actuelle à une colonisation du temps et de l'espace, alignés sur le marché. Cette globalisation que nous qualifions d'impérialiste, présente à la fois un danger totalitaire mondial mais également un déséquilibre spatio-temporel susceptible de détruire ce qu'il y a d'humain en nous. Nous nous interrogerons principalement sur les nouvelles voies de résistance possibles pour les populations occupant, toutes, des territoires qui leur sont propres. Il s'agira non pas d'être exhaustif et de prétendre à délivrer un savoir définitif, mais bien de rechercher quelles possibilités s'offrent à nous dans ce monde en pleine invasion. Nous nous inspirerons des mouvements de population ainsi que de l'avancée du modèle occidental partout dans le monde, afin de proposer une réflexion autour de l'espace à travers la matière picturale. Ce qui pousse cette recherche à vouloir transcrire l'espace de différentes manières. L'espace présenté et vécu globalement ne s'adapte plus à notre taille humaine, de même qu'il nous paraît impossible de s'identifier à nouveau à une nation, encore moins à une civilisation globale. Ce qui paraît

important dans ce phénomène global, c'est la capacité d'adaptation de l'être humain de même que sa capacité de transformation. Aussi, nous interrogerons-nous sur une manière d'habiter l'espace, qui pourrait être un facteur impactant le monde du travail et la vie quotidienne. Le chamboulement produit par la globalisation atteint tous les domaines et malgré des possibilités de circulation accrues, il n'invite qu'à une course linéaire. Par ailleurs, le système qui nous est imposé à l'heure actuelle force la dispersion des populations qui, de fait se transforment en masses. Les masses sont plus faciles à manipuler, si l'on considère le pouvoir du réseau actuel : l'internet. Nous remettons en question l'utilisation faite de l'internet, tout en nous inspirant de certains phénomènes sociaux, que ces derniers soient virtuels ou réels. Le monde de l'art est quant à lui également contaminé par le système, qui agit directement sur la vie de l'artiste et de son œuvre. On observe cependant une prise de conscience de certaines catégories de populations, de même que de certains collectifs. L'art peut lui aussi s'inspirer du travail ou de l'échange en réseau afin de nourrir son œuvre. Il paraît important de réfléchir à ces questions de fluctuations d'objets et de personnes, en les rattachant à la question géographique, qui est l'un des points capitaux lorsqu'on souhaite s'intéresser au monde. C'est pourquoi nous avons voulu permettre à la peau de peinture de prendre corps dans les espaces et de se localiser à différents endroits du monde.

Peut-on par l'intermédiaire de la peau de peinture proposer une cartographie, susceptible de réfléchir à une transformation politique et économique de notre monde globalisé?

Nous nous interrogerons dans un premier temps sur les géo-localisations de notre peinture nomade. Par géo-localisations nous entendons sa situation dans l'espace-temps. C'est pourquoi il s'agira de nous questionner sur le rapport qu'entretiennent l'espace de vie quotidienne et le temps. Il est important ici de mentionner le fait que le temps est d'un

intérêt considérable dans cette recherche, et qu'il est interdépendant de l'espace. La peinture nomade que nous établissons se meut dans les espaces de vie quotidienne et admet la transformation de l'œuvre par l'intervention du spectateur. Celui-ci devient alors un contributeur à l'œuvre d'art et permet, la création d'autres œuvres toujours différentes. Le principe de création d'un kit de peinture libre permet de sonder le contributeur, mais également de sonder l'artiste. Nous donnons une plus grande liberté à l'artiste et au spectateur par l'intermédiaire de la production de peaux de peinture ayant une structure modulaire et modulable, de même forme : la forme ronde. L'inspiration repose sur le modèle atomique. L'atome est ce qui caractérise l'être humain, dans une société où la division des êtres humains est inévitable, nous chercherons le moyen de les regrouper. La peau de peinture se fait cyborg, elle se module et se transforme. Il s'agit de s'interroger sur la notion de régénération, qui pourrait venir à bout des problèmes que nous rencontrons et d'établir une autre cartographie des territoires. Aussi ce projet évolue-t-il vers une plus grande mobilité géographique permettant la liberté d'intervention de l'œuvre au sein des espaces de vie. La cartographie perçue ainsi vient à se former depuis l'intérieur des espaces et territoires, elle vient réfléchir à la question du point de vue spatio-temporel. Nous serons amenés à nous intéresser à la question des hétérotopies, par le biais de la création de nouveaux territoires.

Dans un second temps, nous nous intéresserons aux stratégies possibles pour l'évolution de notre travail. Mettre les éléments spatiaux en plan amène inévitablement une interrogation sur la stratégie. La cartographie et le plan sont utilisés par les gouvernements pour visualiser l'espace mais également pour l'envahir, en jouant de stratégies. C'est pourquoi ces questions stratégiques découlent de cette réflexion autour de la vision cartographique de l'espace. La peau de peinture use, par son caractère adaptable de la

stratégie du caméléon, elle se fond dans l'espace tout en étant capable de s'insérer dans un autre espace. Il s'agit de parler du module comme d'une condition de survie que s'impose l'être humain, pour survivre dans une société dans laquelle le temps et l'espace ne s'adaptent pas à son bien-être. Pour survivre dans un monde globalisé nous nous faisons caméléon. D'autre part, la peau de peinture utilise la stratégie du réseau. Ce réseau est issu du phénomène de l'internet permettant la connexion des populations mondiales, ainsi que l'échange. Cependant, ce réseau virtuel seul n'est pas satisfaisant. Aussi l'artiste développe-t-il à la fois les contacts mais aussi le travail d'équipe, permettant de nourrir sa pratique. Il faut s'intéresser à l'internet comme outil de baisse des coûts de production, et comme outil d'échange des biens et des services. On retrouve dans le réseau cette question de la collaboration, plus encore, celle de la coopération. Nous nous inspirons du phénomène des *Fab Labs*, ainsi que de celui des coopératives agricoles pour permettre l'apport de la conception par la participation, à la production de tout un chacun. Le réseau nous invite à la fois à nous délocaliser dans l'espace, mais également à une relocalisation spatiale. Ainsi, la peinture nomade est dépendante de la localisation, qui quant à elle sert la réflexion cartographique et transcendantale du monde.

Première partie

Géo-localisations et connexions spatiotemporelles

« Il n'existe pas, chez le cyborg, de pulsion de production d'une théorie totale, mais il existe une connaissance intime des frontières, de leur construction, de leur déconstruction. Il existe un système de mythes qui ne demande qu'à devenir un langage politique susceptible de fonder un regard sur la science et la technologie, qui conteste l'information de la domination afin d'agir avec puissance. »¹

Introduction à la première partie

Ce travail de recherche plastique, s'intéressera avant tout au mode de vie de l'être humain contemporain. Suivant une démarche picturale, systémique et autoréflexive. Nous aborderons les thématiques actuelles de la globalisation et de la mobilité sociétale, plus précisément mobilité spatiale. La pratique picturale, se voit à l'heure actuelle contrainte d'évoluer au sein d'un environnement toujours plus immatériel et toujours plus rapide. En

¹ Donna HARAWAY, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p.p. 80-81.

effet, la mobilité internationale rencontrée aujourd'hui, que celle-ci soit pour des raisons professionnelles, politiques ou bien tout simplement de loisirs, n'est pas sans relation avec cette recherche. La pratique picturale reste souvent dépendante d'un support, qui réduit la mobilité géographique du peintre, pour des raisons de transport, principalement. Par ailleurs, le grand-format se voit confronté à l'espace dans lequel il s'insèrera, la peinture grand-format ne peut s'insérer chez l'habitant lambda, particulièrement en zone urbaine, parce que son espace de vie se réduit de plus en plus. On pense aussi à l'artiste qui, quant à lui ne bénéficie pas systématiquement des moyens financiers et spatiaux nécessaires à la réalisation d'une œuvre plastique prenant de la place, que ce soit dans la production, la présentation de l'œuvre ou bien dans le stockage. L'œuvre semble ainsi privée de sa relation à l'espace, si l'on considère l'importance du facteur économique de la technique picturale, et de l'économie de l'artiste. Par ailleurs, la mobilité géographique locale, nationale et internationale, jouent un grand rôle dans ce projet de peinture nomade. La crise rencontrée actuellement, qu'elle soit celle du logement, du pouvoir d'achat ou bien politique, entraîne une autre façon de concevoir le monde qui nous entoure, de même que l'espace que l'on occupe sur le territoire. Il faut en effet, s'adapter et se réadapter en permanence. Se mouvoir dans l'espace planétaire ou bien se déplacer sur celui-ci, c'est être amené à rencontrer de nouvelles situations dont nous faisons naître de nouvelles façons de comprendre et de voir le monde. Ces situations nouvelles et ces lieux nouveaux que l'on fréquente, dans lesquels nous habitons, engendrent inévitablement de nouveaux modes de vie.

Comment permettre à la peinture de prendre corps dans ce monde globalisé et à l'artiste de s'incarner face aux enjeux économiques, sociaux et territoriaux, actuels?

Nous nous intéresserons en premier lieu au caractère adaptable de la peinture, que nous voulons nomade et nommons « peau de peinture ». La question de l'adaptation de

l'être humain aux différentes sociétés qu'il fréquente, de même qu'aux différents espaces qu'il occupe, semble être interdépendante d'une volonté d'insérer la peau de peinture dans le quotidien. Il s'agit d'introduire la peinture dans l'espace tout en étant capable de la retirer, aussi le module prend-il toute son importance dans cette démarche de recherche plastique. Pour que l'œuvre d'art ne soit pas privée de sa dimension politique, il faut pouvoir l'adapter à différents espaces, nous distinguerons pour ce faire l'adaptation et l'assimilation, dans une optique de démocratisation de l'œuvre. Dans un second temps, nous prendrons en considération les aspects économiques de l'artiste et de l'œuvre et tenterons de mettre au jour les relations coexistant entre l'œuvre et l'économie. Les questions posées par mon travail artistique sont celles d'une autonomie de l'artiste vis-à-vis du marché de l'art basé sur un capitalisme occidental, mais à la fois d'un attachement de l'œuvre d'art à la communauté, par l'intermédiaire de l'espace occupé par cette même communauté humaine. Il s'agira de mettre en évidence le caractère dépendant de l'œuvre à un environnement, et de l'importance de maintenir un lien entre l'artiste et la société. En effet, l'échange est d'une importance capitale, si l'on souhaite parvenir à un art qui puisse être partie prenante de la société. Aussi, nous intéresserons-nous aux hétérotopies et par extension, à la cartographie. Nous articulerons cette pratique à d'autres pratiques artistiques reconnues de même que nous nous appuierons sur des textes de référence, qui viendront ponctuer et nourrir cette réflexion autour d'une peinture modulaire.

I/ Peinture cyborg

Introduction

En premier lieu, nous aborderons le caractère adaptable de la peau de peinture, qui permet à l'œuvre de s'incarner dans n'importe quel espace et qui par là même devient mobile. La question de la mobilité de l'œuvre d'art permise par la peau de peinture, est à mettre en relation avec les flux migratoires rencontrés depuis le milieu du XXème siècle, poussant l'individu à se déplacer sur la surface planétaire et donc à émigrer. Nous reconsidérons dans ce travail la notion d'habiter, qui se rapporte à celle de séjourner². L'être humain, mortel, est de passage sur la Terre tout comme lorsque nous occupons un espace, nous l'habitons. Nous sommes susceptibles de quitter un lieu ou bien d'y revenir, à tout moment. A l'ère de la globalisation, il semble qu'un modèle sociétal s'impose de plus en plus, dans les diverses sociétés dans lesquelles il se propage, il s'agit du modèle occidental. Le monde semble reconnaître par là, la supériorité d'une société sur les autres, la supériorité de la société occidentale. On constate un chamboulement des modes de vie, dans des sociétés qui n'étaient pas habituées à vivre à la manière de l'occident, et donc qui « n'habitaient pas à l'occidentale ». Nous pensons ici à la Serbie, pays d'ex-Yougoslavie, et pays ex-communiste, qui se voit à l'heure actuelle en pleine transformation sociétale. Ces transformations ne sont pas sans conséquences sur le mode de vie du peuple serbe. Ces Modifications, économiques, politiques et socioculturelles affectent le rythme de vie de ses

² Nous parlerons de cette notion plus en profondeur dans la seconde partie de ce mémoire. Nous nous inspirons du texte de Martin Heidegger, *Bâtir Habiter Penser*, in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1997, [p.p. 170-193].

³ Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993, p. 79.

habitants, leur mode de vie et par là modifient leur conception du monde. De même que la question des frontières, s'est imposée depuis les années 1990 pour ce territoire, assemblé et désassemblé à plusieurs reprises au cours du XXème siècle. L'introduction d'un nouveau rythme, par exemple dans le monde du travail, aligné sur l'occident, engendre des problèmes liés à la garde des enfants et à une fatigue modifiant le rapport au loisir et aux activités extrascolaires. Le temps de travail, habituel dans des pays comme la France, de 9 heures à 17 heures, occupe toute la journée l'individu. Il se trouve que le parent travaillant sur cette plage horaire rencontre un réel souci concernant la garde de ses enfants, plus particulièrement si le parent est seul (mère ou père célibataire), parce que l'école se déroule soit le matin, soit l'après-midi, en alternance en fonction des semaines, aussi l'enfant se retrouve-t-il seul. Les horaires de travail dans ce pays ex-communiste, se calaient sur le même rythme que les horaires scolaires, de sorte que le reste de la journée puisse être utilisé pour passer du temps en société. C'est-à-dire, ou bien de s'adonner à des activités sportives, artistiques ou littéraires, ou bien de passer ce temps en famille et plus généralement entre amis et d'avoir tout simplement, une vie sociale. C'est pourquoi, on retrouve un phénomène grandissant de consommation dans ces pays, candidats à l'Union Européenne, ou bien dans les pays récemment intégrés. L'habitant, ne sachant plus comment séjourner, occupe le peu de temps libre qui lui reste, dans la dépense de son argent, qu'il croit être une dépense constructive, rattachée au loisir. Le loisir devient de la consommation, il s'agit d'une aliénation dérivée d'un mode de vie occidental, qui vient par là cloisonner l'individu et le couper de l'espace commun et ainsi de la dimension politique de la vie humaine. On retrouve ici une notion d'assimilation à un mode de vie qui ne correspond pas, à celui auquel la majeure partie du peuple est habituée. C'est également ce phénomène que l'on a pu retrouver au sein des anciennes colonies, c'est par cette assimilation à un

mode de vie régit par des facteurs économiques libéraux, imposés, que l'on retrouve un impérialisme territorial, qui ne cesse de croître. « Ainsi se *reproduit* au-dedans du système ce qu'il produit au-dehors, avec l'assimilation des pays colonisés, avec l'élimination de leur altérité, avec leur alignement sur la loi de son marché. »³ Ainsi, l'assimilation intervient autant à un niveau de conception politique, mais également par un alignement économique et culturel, elle vient avaler les particularités et perturbe la conception que se font les peuples du monde. Par ailleurs, la précarité de l'emploi et le travail intérimaire émergent, les inégalités de richesses s'accroissent de plus en plus, laissant une partie de la population sans domicile fixe. En outre, les populations Roms des Balkans, sédentarisées depuis le XXème siècle, subissent quant à elles à nouveau un chamboulement dans leur mode de vie. Pourtant, cette assimilation est ce même modèle prôné par les sociétés occidentales, visant à intégrer complètement le migrant au sein de sa nation, on pense aussi au *melting-pot* américain. « Tout le système de naturalisation des pays européens s'est effondré lorsqu'il a été confronté aux apatrides, pour les mêmes raisons que celles qui avaient condamné le droit d'asile. La naturalisation était essentiellement une annexe de la législation de l'état-nation qui ne voulait reconnaître que les nationaux.»⁴

On retrouve ainsi, par le biais d'une internationalisation d'un seul mode de vie, le devoir de s'assimiler, d'appartenir à une nation, que ce modèle nous convienne ou non. On pourrait presque parler d'une « inter-nation », qui par l'intermédiaire de la globalisation entraîne une nouvelle forme de colonisation spatiale par un seul système. Qu'en est-il de ce nouveau mode de vie qui nous est imposé, qui pousse l'individu, de manière contradictoire à cette mobilité facilitée et parfois même imposée, à désirer une sédentarité physique par son

³ Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993, p. 79.

⁴ Hannah ARENDT, *L'impérialisme*, « *Les origines du totalitarisme* », Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2006, p. 278.

attachement à la nation ? Ma démarche picturale vise à établir une distinction entre l'assimilation et l'adaptation, et se rapporte à une prise de conscience du danger d'une assimilation, et donc d'une globalisation que l'on pourrait nommer impérialiste. Nous nous intéresserons pour ce faire, au caractère malléable de la peau de peinture, permettant une souplesse matérielle, à la question des limites spatiales et au caractère pluriel de l'œuvre.

Migration et occupation

a) Construction / Déconstruction

« L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. »⁵

Ma démarche plastique consiste principalement en une composition, décomposition et recomposition d'éléments modulables dans l'espace. L'œuvre se meut dans l'espace, comme tout corps se déplace. Le caractère organique de cette recherche n'est pas négligeable si l'on considère la relation formelle du module rond, à l'atome. Les modules se connectent et se déconnectent tels des groupements d'organismes qui se rassemblent. Par ailleurs, ces groupements organiques forment des assemblages de peaux de peinture de différents formats reliés entre eux, par une couleur, qui prend place dans l'espace sur le mode d'un déplacement. Le travail en monochrome vise à non seulement mettre en exergue le groupement des modules, mais également à insister sur la diversité de ces derniers,

⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'espace*, in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2013, p.290.

malgré leur couleur commune. On observe ce phénomène dans la série des modules rouges, qui prennent place dans le même lieu, mais à une place différente.

15



Figure 1 : 60 peaux de peintures rouges chez Lisa, Rambouillet, France, acrylique au sol et sur meuble télé, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.

Les accrochages effectués chez Lisa se matérialisent au sein d'un même espace mais avec différents temps, c'est-à-dire au sein d'un même domicile, qui regroupe différents temps. Au cours de la même journée, les modules ont été une première fois accrochés sur le

bar, puis au sol et sur le meuble télé. La peau de peinture permet la localisation tout en conservant son caractère modulable et transportable, ainsi le module est mis au service du déplacement.



Figure 2: 60 peaux de peinture rouges, chez Lisa, Rambouillet, France, acrylique sur un bar, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.

La construction et la déconstruction participent d'une volonté de modification de la forme globale que prendra l'œuvre, par ailleurs il s'agit d'être à même d'agir sur l'espace de manière rapide et efficace. En effet, chez Lisa, l'œuvre a été construite, déconstruite et reconstruite ensuite, de deux façons différentes et à des emplacements différents. C'est bien d'action dont il s'agit ici, la peinture se fait cyborg⁶, elle prend en compte les frontières tout en étant capable de proposer une variabilité et une variété au sein de sa propre forme.

Si l'on se focalise sur les différents modes d'habitation en zone urbaine, on observera une croissance de la location d'appartements meublés. Il s'agirait presque d'hôtels que l'on loue pour une durée d'un an, suggérant déjà dans le contrat de location que l'on va être amené à partir, à déshabiter, à se délocaliser. Nous séjournons donc dans l'habitat et, bien que les contrats de location de ces types de logements soient reconductibles, ils supposent d'ores et déjà que nous y séjournons pour une période déterminée.

On remarque depuis les années 1960-1970 au Japon, la formation d'un type d'hôtel optimisant l'espace en tous points, et prévu pour des durées de séjour très courtes, liées à la surpopulation de l'île japonaise, et au caractère aliénant du travail. Celui-ci forçant le salarié japonais presque exclusivement, à un déplacement du domicile au travail et du travail au domicile.

Ces hôtels, nommés « hôtels capsules » permettent au travailleur de se reposer, pour un prix abordable à son retour du travail s'il a manqué son train, ou après avoir trop bu après sa journée de travail avec ses collègues (pour la population masculine). Il s'agit de cellules

⁶ Nous n'entendons pas ici par *cyborg*, *cybernetic organism* (organisme cybernétique), un être humain ayant reçu des greffes de parties mécaniques visant à améliorer ses capacités, mais un organisme étant capable de se régénérer. Autrement dit le cyborg ainsi que le décrit Donna Haraway dans son manifeste, serait un organisme comparable à celui de la salamandre, qui tout en se régénérant admet une modification dans sa transformation. La régénération est la principale caractéristique du cyborg que nous souhaitons mettre en exergue.

autonomes, dont le concept fut repris dans certains films de science-fiction, comme *Le cinquième élément*, comportant tout le confort nécessaire au citadin, avec même une télévision au plafond.

18



Figure 3: Vues de l'intérieur du Capsule Inn Osaka, datant de 1979, premier hôtel capsule, Osaka, Japon.

Ces hôtels capsules insistent sur l'espace privé nécessaire à la régénération de l'être humain et à son repos. Être privé de l'espace commun est un besoin humain, pour des raisons non seulement intimes, mais également pour des raisons réflexives. Ainsi l'avenir de l'espèce humaine serait dans la régénération, c'est par la régénération qu'il peut mieux penser et agir pour construire le monde de demain. La régénération est une des caractéristiques principales du cyborg. En effet, pour être cyborg il n'est pas utile de posséder des bras bioniques ou encore des prothèses artificielles, mais il suffit de se régénérer pour devenir plus puissant et « mieux pensant ». Aussi mon travail plastique abordera-t-il cette capacité de la peau de peinture à se régénérer, tout en étant capable

d'admettre une modification, ou une évolution au fur et mesure de la production. Le modèle japonais, bien qu'il soit intéressant d'un point de vue pratique, prive l'être humain de toute dimension politique s'exerçant dans l'espace commun, comme on peut le retrouver dans la tradition architecturale européenne, s'organisant autour de la place. On observe également ce phénomène aux Etats-Unis, où l'espace commun est regroupé autour du centre commercial, qui insiste sur la consommation et donc les besoins vitaux de la vie humaine. L'être humain est réduit à sa condition de travailleur et de consommateur par la privation de sa condition d'animal social. L'individu et l'individualisme sont au centre des nouveaux modes de relation à l'espace, et bien que la liberté de circulation soit plus grande à notre époque, il semble que la liberté de mouvement se voit réduite à un simple déplacement linéaire et mécanique.

Le module pictural permet une réadaptation de l'œuvre et une modification perpétuelle de la forme globale que prend le groupement de peaux de peinture, il insiste sur la liberté de mouvement de l'être humain.

b) Pluralité⁷

Le caractère multiple des modules dans mon travail pictural, de même que sa dimension adaptable à différents espaces, est à mettre en relation avec la diversité sociétale et la pluralité existante parmi la communauté. En effet, le caractère démocratique premier de la société capitaliste, celui du respect de la pluralité, par la possibilité, par exemple de se

⁷ Cette sous-partie est inspirée principalement par les ouvrages de Hannah ARENDT : *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, et *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013.

vêtir de différentes manières, parce qu'il y a plus de choix, semble remis en cause de nos jours. Nous nous intéresserons à la prolifération des éléments modulables dans l'espace de même qu'à la modification des lieux, par l'intermédiaire de cette seconde peau.



Figure 4: *Dots Obsession -New Century*, 11 ballons, pois en vinyle, dimensions variables, Yayoi KUSAMA, 2000.

Les modules utilisés dans mon travail pictural relèvent d'un travail en série. Les différences avec le travail à la chaîne sont que ces peaux ne sont pas calibrées, et uniquement produites par une seule personne. La peinture n'est pas un produit, elle propose une nouvelle technique à mettre au service d'une plus grande mobilité spatiale et à une réflexion autour de l'essoufflement d'un système économique et social, qui pourtant se propage à travers le monde. Cette société atomisée qui nous est proposée, voit actuellement

échouer tout le système économique accompagnant cette politique de l'individualisme : le capitalisme. C'est en faisant proliférer une forme de base, la forme ronde, mais qui est à même de produire une variété propre à chaque module que nous mettons en évidence l'importance du respect de la pluralité, pour que le domaine politique, commun à tous les hommes subsiste. On retrouve dans le travail de Yayoi Kusama et dans ses *dots* (points, pois) cette volonté de mettre en espace la forme ronde, qu'elle attribue à la perte du moi dans une société où l'être humain n'est qu'un atome parmi les autres. Elle disperse les pois dans l'espace, mon travail quant à lui vise à les regrouper.



Figure 5: 32 peaux de peintures jaunes, chez Cindy, Herblay, France, acrylique sur lavabo, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.



Figure 6: 37 peaux de peinture rouges, chez Cindy, Herblay, France, acrylique dans la douche, Radmila UROSEVIC, 2014.

La dimension politique de mon travail se retrouve également dans le fait qu'elle s'insère dans l'espace architectural. L'architecture constitutive de la société, est créatrice

d'espace et co-détermine nos modes de vies. « L'architecture est une condition politique »⁸.

On l'a vu une architecture qui propose un itinéraire linéaire, et ne laisse pas libre court à la liberté de mouvement (comme dans le système japonais) empêche la vie politique. D'autre part, une architecture mettant en avant le centre commercial comme lieu de regroupement des individus, autour de la consommation comme il est d'usage aux Etats-Unis, focalise l'attention sur les besoins vitaux des individus au détriment de leurs besoins sociaux. On se rend compte que proliférer dans l'espace, sur un mode de regroupement de ces peaux de peinture, comme on le remarque dans les peaux installées dans une douche, ou encore sur un lavabo chez Cindy, invite à réfléchir à notre façon de nous regrouper dans lieu. La politique doit pouvoir se soucier de maintenir la pluralité, parce que sans pluralité il n'y a pas lieu de débat. Si l'abandon de la dimension politique de l'être humain se ressent actuellement c'est parce que le système le fait se focaliser uniquement sur ses besoins primaires, par l'intermédiaire de la consommation. Chacun semble être pris dans un système qui l'invite, non pas à penser collectivement et pour le bien de la collectivité mais à se mettre en concurrence avec l'autre. Chacun se bat pour survivre aujourd'hui, sans se soucier de construire un art de vivre pour demain.

D'autre part, une mise en commun des biens, comme celle proposée par Marx, est intéressante mais comporte une part de danger parce que là aussi elle vient nier le besoin de retrait de l'individu de la vie publique. L'échec du système communiste est rattaché à l'échec du capitalisme par le fait qu'il s'est concentré sur le caractère laborieux de l'être

⁸ Benoît GOETZ, *La dislocation, « Architecture et philosophie »*, Paris, Les Editions de la Passion, 2002, p. 60. Nous entendons par là qu'il ne peut y avoir de politique sans architecture. L'architecture nous invite à emprunter un itinéraire plutôt qu'un autre si ce n'est, nous force à nous mouvoir d'une certaine façon et donc à agir en conséquence. L'architecture parce qu'elle est créatrice d'espace, nous permet de nous ouvrir à des espaces laissant émerger l'acte politique, ou au contraire l'annihilant. C'est en fonction de l'espace que l'architecture va former, qu'elle va déterminer quel type de rapport nous entretenons avec l'espace, et quel genre de politique y sera menée.

humain. On constate que dans les deux systèmes, l'être humain est à la fois travailleur et consommateur, le loisir se traduisant la plupart du temps par de la consommation, il est privé de sa dimension humaine. D'une part, le communisme nie les individualités (bien que le communisme en Yougoslavie se soit traduit de manière différente qu'en ex URSS) et donc la pluralité sociétale, et d'autre part, le capitalisme nie l'espace commun, en poussant l'être humain à ne rechercher que son individualité ; les deux systèmes nous privent de notre dimension politique, nécessaire à la vie en société. Ceci parce que les deux systèmes se focalisent sur la centralisation du pouvoir et la transformation de l'activité humaine en labeur.



Figure 7: *Ellipse orange évidée par 7 disques*, Felice VARINI, 2000.

La prolifération des peaux de peinture suggère par là qu'il n'y pas de politique sans espace, et que les arts plastiques doivent de nos jours, réfléchir à leur mode d'être à l'espace. L'œuvre d'art ne peut se passer d'espace, et là où réside la force, du travail de Felice Varini entre autres, est que l'œuvre est interdépendante de l'espace. Ce dernier nous propose différents points de vue sur l'œuvre, en l'insérant dans l'espace, mais nous oblige à chercher le bon point de vue afin de pouvoir voir l'œuvre dans sa totalité. L'œuvre dans ma démarche picturale invite à une réflexion autour de la dimension politique de l'œuvre d'art, qui se comprend mieux dans les arts vivants (danse ou théâtre). La perte du sens politique

de l'œuvre plastique serait peut-être à mettre en parallèle avec le fait qu'elle soit un objet, assimilé à un produit de consommation.



Figure 8: *Peinture élémentaire* (peinture acrylique sous vide) installation supermarché TIC-TAC Barcelone, Miguel Angel MOLINA, 1997.

On retrouve dans le travail de Miguel Angel Molina, cette critique de la société de consommation, par l'assimilation de l'œuvre au produit, lorsqu'il introduit ses ronds de peinture sous vide en supermarché. Ce dernier interroge dans ce travail à la fois la dimension sociale de l'œuvre d'art plastique, de même que l'impact que peut avoir le produit sur la société actuelle. L'œuvre est mobile dans l'espace tout en respectant la diversité des espaces de vie, et la pluralité des formes qu'elle recouvre.

.Pour une œuvre politique, nous nous distinguons du simple bien de consommation et nous proposons une multiplicité de la forme globale, qui se regroupe à chaque fois de manière différente dans l'espace.

Economie de l'œuvre

En second lieu nous nous intéresserons à la dimension économique de l'œuvre d'art. Après nous être intéressés à la mise en évidence du caractère politique de l'œuvre, par son insertion dans l'espace et sa dimension plurielle, nous tenterons de proposer une réflexion autour d'une nouvelle façon de concevoir l'économie artistique. La peinture nomade que nous proposons, permet de s'intéresser à la fois à la colonisation spatiale de la planète Terre par l'être humain, et à l'avancée massive d'un seul système économique. Ainsi, il semble important de réfléchir à la portée internationale de la peinture, et au caractère économique de l'art. L'artiste doit pouvoir de nos jours si ce n'est pouvoir immédiatement s'émanciper du marché de l'art, au moins réfléchir à de nouvelles façons de s'économiser. Nous partons du postulat que pour que l'art et l'artiste soient dans la vie, il faut qu'ils soient dans l'économie, et que si l'œuvre d'art est considérée de plus en plus, comme un bien de consommation de la vie courante, elle devrait alors être soumise au même régime d'imposition. En effet, l'œuvre est imposable sur le mode de la propriété intellectuelle, elle n'est pas soumise au même régime que le reste des produits consommables, pourtant le secteur artistique est sujet à spéculation financière. L'œuvre devenant un produit de luxe, et son coût indéterminé, l'argent tourne autour de l'immatériel. Il semble y avoir contradiction entre la façon dont l'objet d'art, appelons-le ainsi, est considéré et la façon dont il est taxé. Par ailleurs, le jeune artiste, qui comme tout être humain constitutif de notre société contemporaine est préoccupé par des contingences matérielles, est de plus en plus focalisé sur ses besoins élémentaires (se nourrir, se loger, ...). Parce qu'on lui laisse peu de choix, l'artiste se voit contraint parfois d'abandonner la pratique artistique au profit d'un emploi alimentaire occupant la majeure partie de son énergie et de son temps, et créant une génération d'artistes stériles, c'est-à-dire improductifs. On retrouve encore cette relation à la

société du travail, laquelle est sans cesse mise en avant par nos dirigeants. « C'est ce qui peut se produire dans un monde où les valeurs majeures sont dictées par le travail, autrement dit où toutes les activités humaines ont été transformées en travail. Dans de telles conditions, seul demeure le pur effort du travail, autrement dit l'effort pour se maintenir en vie, et le rapport au monde comme création humaine est brisé. »⁹ L'accroissement du chômage n'est pas lié à la surpopulation ou à l'immigration, mais principalement à l'avancée des nouvelles technologies, nécessitant moins de main d'œuvre, et permettant de réduire les coûts de production.

Il y a ainsi épuisement de l'énergie créatrice au profit des contraintes matérielles premières, l'artiste comme tout autre être humain se verrait être alors bloqué au bas de l'échelle de la « pyramide de Maslow », ou pyramide des besoins, si une telle hiérarchie des besoins peut être réellement établie¹⁰. L'être humain et donc l'artiste, est un animal social, autant que *laborans* (travailleur) ou *homo faber* (producteur).

⁹ Hannah ARENDT, *Le système totalitaire*, « *Les origines du totalitarisme* », Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005, p. 306.

¹⁰ Bien que l'apparente fixité de ces besoins puisse être nuancée par rapport à l'émergence des autres besoins, voir illustration explicative. De plus, nous réfléchissons à une possible destruction de cette pyramide des besoins, dans une société émancipée du travail et de la consommation, une telle hiérarchie des besoins serait à reconsidérer.



Figure 9: Illustration de la pyramide des besoins selon Abraham MASLOW.

Les questions que nous aborderons seront celles d'une part, du lien social que peut établir l'œuvre par son insertion dans le quotidien et par son adaptation au globe et non pas au système global qui est le nôtre et d'autre part, de l'autonomie de l'artiste vis-à-vis du marché de l'art par l'intermédiaire de la coopération. Ce travail de recherche convoque le caractère social ou sociabilisant de l'artiste dans le monde contemporain, de même que sa place dans l'économie.



Figure 10 : *Camminare Sull'acqua*, travail in situ permanent, Cortone, Italie, Daniel BUREN, 2011.

a) *L'artiste voyageur*

L'avènement du peintre voyageur se retrouve, au-delà de la mobilité permise par le tube de peinture au XIXème siècle et la possibilité de travailler en extérieur, dans le travail de Daniel Buren et de Gérard Gasiorowski.

En effet, Buren par l'installation de ses bandes de 8,7 cm dans différents endroits du monde, et donc dans différents espaces, ouvre la voie vers la peinture nomade que nous souhaitons dans ce projet de recherche, développer à l'international. On remarque l'occupation du territoire à des endroits différents, et des pays différents, Buren travaille aussi bien en Italie qu'aux Etats-Unis, et bien évidemment en France. L'économie de moyen dont il use lui permet à la fois de s'installer dans n'importe quel espace mais aussi de proposer une œuvre multiple et extensible, dans le sens de l'étendue géographique et de la pluralité de son travail. C'est pourquoi son œuvre est réalisée *in situ*, dans le site, et s'insère dans l'espace architectural.



Figure 11: *In situ Chase*, banque de Manhattan, New-York, Etats-Unis, Daniel BUREN, 1982.

En outre on retrouve une proposition de peinture nomade également dans l'œuvre Gasiorowski qui, quant à lui se tourne vers une fiction d'artiste, par l'intermédiaire de la création d'histoires faisant voyager le spectateur. Ce dernier s'expose en conteur, et expose les reliques en quelques sortes, de ses personnages fictionnels. Il utilise ses propres excréments mélangés à des herbes aromatiques, dans les *Tourtes* (1977), dont il attribue la création au personnage fictionnel de Kiga. Le jus des tourtes sera ensuite récupéré pour produire une série, les *Jus*.¹¹ L'artiste met en place la création d'une civilisation, dont les aventures, en plus d'être contées au sein de l'exposition sont traduites en dessins, peintures, sculptures. En outre, ces expositions-fictions qu'il nous propose sont le résultat d'une critique du marché de l'art, qu'il met en place quelques temps plus tôt en créant l'AWK, une fausse académie nommé Worosis Kiga (l'anagramme de son nom). Par ce biais il dénonce la soumission des artistes à un système dont il critique les codes. Il réalisera 500 chapeaux peints signés d'artistes célèbres, critiquant là encore, ses semblables. On observe dans ce travail la réalisation sérielle d'une image, de même qu'une notion d'entreprise découle de son académie fictionnelle.

Aussi, nous intéresserons-nous au caractère transportable de l'œuvre, et recyclable de mon travail pictural.

¹¹ Nous n'avons pas de visuel pour cette fiction.

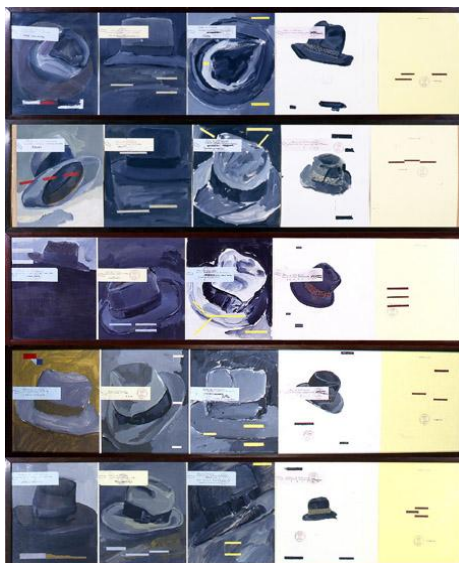


Figure 12: *Les Classes*, acrylique sur papier, 36 x 160 cm chacun, Académie Worosis Kiga, Gérard GASIOROWSKI, 1975-1980.

b) *Recycler*

On l'a vu, le XXème et le XXIème siècle voient progressivement l'arrivée de l'artiste international, et le peintre voyageur trouve une solution à la contrainte de la pratique picturale, d'une part dans le travail sur le site, et d'autre part à travers la fiction d'artiste. Le travail *in situ*, permet de résoudre partiellement le problème du transport de l'œuvre, parce qu'il reste fixe à un endroit précis, il localise et se délocalise, mais sans « se recycler ». Par ailleurs, la fiction d'artiste permet d'aborder une autre façon de concevoir la peinture nomade, cette fois-ci en mettant en évidence le mouvement, le cycle d'une histoire qui se conte à différents endroits et qui donc se déplace. Cependant la fiction proposée dans l'œuvre de Gasiowski n'aborde pas la question matérielle de l'œuvre d'art, et propose des œuvres organiques, éphémères, qui traversent le temps et l'espace de manière immatérielle. Cette prolifération d'œuvres éphémères au XXème et au XXIème siècles est à rattacher au consumérisme ambiant, qui vise à avaler toute forme de culture, par le « jetable ».

Ma démarche picturale prend en considération le caractère matériel de l'œuvre en relation avec l'espace, de même qu'elle s'inspire de ces démarches internationales et nomades, en proposant une œuvre réutilisable et donc déplaçable. Le problème que pose la peinture nomade est celui du matériel soumis à des questions de transport, qui contrairement aux pratiques numériques s'adapte plutôt mal à ce monde en pleine mutation. On observe dans notre travail en peaux de peinture rouges, ce caractère d'une part modulable de l'œuvre au sein d'un même espace, mais également, son caractère transportable et transposable à différents espaces. Nous avons utilisé les mêmes peaux de peinture à Rambouillet et à Herblay.

La peinture mobile tiens donc compte du caractère matériel de l'œuvre d'art, et plus particulièrement pose les questions de la pertinence de la peinture sur support, dans une société internationale et mobile. Nous partageons avec le spectateur par l'intermédiaire de la matière tout comme l'espace nous permet la création du commun et du social, espace dans lequel nous vivons en tant qu'êtres humains, et sommes en lien en tant que mortels. C'est à la recherche d'un espace physique de liberté que la peinture nomade semble partir. En pénétrant dans le secteur privé de l'individu, elle invite à réfléchir au caractère obsolète de la propriété privée à l'heure actuelle.

D'autre part, la peau de peinture se régénère, elle est en effet réparable ou régénérable. Si un module vient à se briser ou se déchirer, il est facilement re-façonnable, non pas à l'identique mais il suffit de refaire se solidifier de la peinture acrylique de même couleur ou d'une autre couleur par-dessus. L'œuvre peut donc très bien être restaurée par son « propriétaire », par le spectateur, qui quant à lui peut être un intervenant de la transformation de l'œuvre. L'œuvre est donc transformable parce qu'elle permet une nouvelle production en fonction des accrochages et assemblages pour lesquels on opte,

mais aussi dans sa matérialité, puisqu'il ne s'agit pas de rechercher la restauration à l'identique de l'œuvre. Nous recherchons bien sa réparation en vue d'une réutilisation ultérieure. Si on le désire on peut même prendre le prétexte de la réparation pour modifier la forme du module, le module de peau de peinture laisse une ouverture à toute action susceptible de le modifier. C'est pourquoi la peinture nomade est recyclable, non seulement par sa mobilité, mais aussi par son caractère régénérable.

Ainsi il semble que nous cherchons à nous orienter vers une œuvre pérenne qui puisse survivre à l'artiste. Par ailleurs, bien que mon travail soit une production de séries de modules, il n'insiste pas sur la reproduction mais plutôt sur la régénération de la matière. A une époque où nos ressources naturelles viennent à épuisement, il me semble que la régénération peut être une parade à la reproductivité et à la surproductivité. La régénération admet la modification, en effet, on observe déjà ce phénomène dans la nature. La salamandre se régénère suite à une blessure, qui peut être la perte d'un de ces membres. Cependant elle ne se régénère pas forcément à l'identique, le membre qui a repoussé peut être doublé, plus grand, plus puissant, on observe ainsi une constante possibilité de production. C'est pourquoi l'exemple de la salamandre pourrait être un modèle, pour une peinture cyborgienne.

Changer / Echanger



Figure 13: *Peinture en kit*, avec mode d'emploi traduit en six langues, Benjamin SABATIER, 2003.

Nous proposons dans cette démarche d'établir une peinture en kit, permettant le montage et le démontage de l'œuvre d'art par le spectateur même, mais également par l'artiste amené à se déplacer sur la surface planétaire. L'artiste Benjamin Sabatier utilise cette méthode lorsqu'il crée IBK, (*International Benjamin's Kit*) inspiré par Ikea, et donc par le meuble en kit. Dans son travail de peinture en kit, avec lequel il fournit un mode d'emploi traduit en six langues, il propose au spectateur de monter l'œuvre avec un système de punaises. Il développe, par ailleurs le kit artistique sous différentes formes, n'utilisant pas uniquement le pictural. Mon travail artistique consiste en l'utilisation d'une production de matière picturale, que l'on peut dériver à l'infini, par l'intermédiaire d'une redéfinition de la technique picturale actuelle. Pour aller plus loin dans ce travail de recherche, nous nous orientons donc vers une peinture en kit, permettant à l'artiste de « travailler »¹² d'une part à

¹² Le terme « travailler » est entre guillemets parce que justement nous souhaiterions réfléchir à une société libérée du travail et de sa dépendance à la propriété ainsi qu'aux contingences financières. Dans l'antiquité l'homme libre était celui qui ne travaillait pas, il pouvait ainsi se consacrer à son évolution spirituelle ainsi qu'à la redéfinition et la recherche d'un art de vivre. Ces réflexions pourraient mener à une autre mondialisation, sur un

la manière de l'artisan ou de l'architecte, et d'autre part de rétablir sa fonction sociale en étant à même de s'intégrer à l'économie. En s'inspirant du mécanisme collaboratif, nous nous orienterons vers la possibilité d'une économie au coût nul, ou quasi nul.



Figure 14: *Peinture en kit*, vue in situ, Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, Benjamin Sabatier, 2003.

principe non plus simplement participatif mais coopératif. Pour le moment il s'agit simplement de questionnements, mais il serait intéressant de pouvoir développer ceux-ci en poursuivant une thèse de doctorat.

Le module que nous avons mis en place, sur le modèle de la forme atomique, permet nous l'avons vu, une multitude de possibilités et une réutilisation de la matière première. Nous orientons cette démarche vers une mise au service de l'artiste et également du spectateur.



Figure 15: *Peau d'or*, en hommage à Lady Godiva, vue de l'exposition "Le chemin des rencontres", 40 peaux de peinture acrylique sur un mur courbé, Université Paris 8, Saint-Denis, France, 200 cm x 300 cm, Radmila Urosevic, 2014.

Ce qui est important de mettre en exergue ici, c'est le caractère à la fois social et producteur de l'artiste par la fabrication de ses propres méthodes de création, et par la distribution de ses œuvres à la communauté. Ainsi l'œuvre est ici réalisée pour servir à la fois l'économie de l'artiste mais également celle du spectateur. « En produisant leurs moyens d'existence, les hommes produisent indirectement leur vie matérielle elle-même. »¹³.

Dans cet hommage à Lady Godiva, nous posons les jalons pour une peinture en kit. Cette œuvre a été réalisée à l'occasion d'un appel à projet pour une exposition parcours, basée sur un principe de mouvement et réunissant danseuses, performeuses, photographes, plasticiennes et plasticiens, autour d'une thématique : celle de l'hommage fait à une femme. Cet hommage pouvant être rendu à une femme du passé ou du présent, réelle ou fictionnelle, et consistant en une installation *in situ*, dans les murs de l'université Paris 8, à Saint-Denis. Il s'agit d'une exposition parcours (du 28 mars au 28 mai 2014), s'installant pour différentes journées et soirées, donc temporairement, dans l'espace de l'université, à l'occasion du quarantenaire du plus ancien Centre d'études féminines et d'études de genre en France. Dans ce travail, intitulé *Peau d'or*, j'ai souhaité rendre hommage à la figure mythique de Lady Godiva, qui fut maintes fois reprise dans l'histoire de l'art. Lady Godiva, selon la légende, fut l'épouse du maire de la ville anglaise de Coventry. Elle aurait fait un pari avec son époux, afin qu'il baisse les taxes qu'il prélevait à la population de sa ville. Si elle réussissait à gagner le pari, la population verrait ses impôts baisser. Elle traversa ainsi, la ville nue à cheval en guise de protestation et se mit par là, au service de son peuple. Cette figure de courage et d'audace, de même que le fait qu'elle puisse s'accorder avec l'autre sexe, en l'occurrence son époux, m'a semblé être en relation avec mon travail plastique

¹³ MARX Karl, *L'idéologie allemande*, Paris, Editions Sociales, coll. « Essentiel », 1982, p.70.

comportant une dimension économique et politique, tout en étant étroitement reliée à la thématique féministe de cette exposition. La thématique féministe peut-être également rapprochée de mon travail en général, parce que celui-ci insiste sur la diversité sociétale (ici ce serait les genres) et son respect tout en admettant une égalité sociétale entre les individus, par l'intermédiaire du regroupement et de la collaboration. Cette œuvre fut réalisée en quarante morceaux de peaux de peinture de couleur dorée, rappelant l'art de l'icône orthodoxe et formant une figure féminine galopant à cheval, de 200 cm x 300 cm.

Le caractère monumental de cette œuvre renvoie à la mise au service de l'art à la communauté, de même qu'il invite le spectateur à faire corps avec l'espace pictural. Le public est invité à toucher l'œuvre, qui elle-même s'intègre à l'architecture puisqu'elle est présentée, dans un lieu de passage exigü, visible de loin ou de près et sur un mur courbé. Ce travail prend la forme de l'espace dans lequel il s'insère, par l'utilisation de la peau de peinture, et est démontable et remontable plusieurs fois par l'élaboration du système de kit. L'œuvre est accompagnée d'un sommaire plan de montage ou mode d'emploi, expliquant le sens de montage des parties la composant, dont chaque pièce est numérotée et classée avec soin.

Le tout est rangé dans un carton à dessin, de format A3, sur un système d'empilage, les morceaux étant séparés par des feuilles de plastique pour éviter la dégradation de la peinture. Cette obligation d'accrocher et de décrocher plusieurs fois la peinture, de même que le fait que je ne puisse pas être physiquement présente à chaque présentation du travail, m'a permis de nourrir ce projet de recherche en trouvant des solutions matérielles et économique, au service de la création. C'est à partir de ce projet que j'ai souhaité développer cette idée du plan, qui n'est pour ce projet qu'un outil rapidement exécuté et plastiquement inintéressant.

Ce travail a été présenté le 28 mars 2014, ainsi que les 5, 21 et 27 mai 2014, à l'occasion de plusieurs journées d'études autour de la question du genre. Il a été installé par moi-même mais également par les assistants présents pour la manifestation, au cours des journées durant lesquelles j'étais absente. En travaillant le kit, nous donnons une autonomie à l'œuvre d'art et impliquons le spectateur, sur le principe du *Do it yourself*¹⁴ (fais le toi-même), inspiré de la philosophie des années 1970. L'œuvre passe ainsi de l'espace privé à l'espace public et sort de sa dimension possessive, par le biais du partage, créant un lien social.



Figure 16: *Bandes enroulées*, 11 peaux de peintures rouges en bandes regroupées sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

¹⁴ Qui devient le principe de base de notre projet collaboratif autour de la peinture nomade à travers le monde. Nous le verrons plus amplement dans le second chapitre de cette partie.

b) Une base commune

Le travail en kit que nous avons proposé en hommage à Lady Godiva, nous a permis de nous intéresser de plus près au caractère montable et démontable de l'œuvre d'art, par une personne externe, c'est-à-dire autre que l'artiste lui-même. C'est pourquoi c'est d'une part une première tentative de création de peinture en kit, mais également un cheminement vers une plus grande autonomie de l'œuvre d'art vis-à-vis de l'artiste. Enfin cette façon de concevoir l'œuvre d'art permet également d'admettre l'insertion du travail d'équipe au service de la création et de la transformation de l'œuvre. C'est pourquoi il m'a semblé important de faire évoluer mon travail vers une peinture en kit, mais qui cette fois-ci serait modulable. Ceci, afin de conserver le caractère pluriel et modifiable de l'œuvre à l'esthétique cyborgienne que nous souhaitons développer. C'est parce que le cyborg nous met à égalité, par sa capacité à faire se régénérer l'être humain (homme ou femme et quel que soit son origine ethnique), qu'il peut permettre une réflexion atteignant tous les domaines de la vie en société¹⁵.

La permutation proposé par Yona Friedman, dans son ouvrage *L'architecture mobile*, m'a permis de rassembler mon propos autour d'une base commune, celle du module rond. Cependant au sein même de cette base commune des diversités coexistent, comme des diversités existent au sein de la communauté humaine, qui a pour base le simple fait d'appartenir à la même espèce animale : l'espèce humaine. C'est pourquoi mettre l'accent sur le facteur changeant et échangeable de l'œuvre d'art au sein de ma pratique porte une double réflexion : d'une part sociopolitique et d'autre part économique. Il me semble que la société de l'assimilation dans laquelle nous vivons est un système qui prouve son échec au

¹⁵ Nous suggérons par là, que le cyborg peut-être le modèle pour une transformation géopolitique et géoéconomique du monde.

jour le jour, tout comme le système communiste a pu échouer dans une certaine mesure, par le passé. L'éloge de l'Etat-nation n'a pu lieu d'être, en cette époque de globalisation et la diversité au sein d'un même pays devrait être respectée et même mise en évidence. On remarque dans les peaux de peinture en bandes enroulées et rassemblées dans l'espace, sous forme d'empilage, une volonté d'autant plus forte d'un constructivisme modulaire et modulable. Ces protubérances tenant en étant enfilées sur des clous, ne font que témoigner d'une multiplicité et de possibilités indéterminées qui constituent ma pratique picturale. On peut y retrouver un motif floral ou organique, qui vise à retrouver une forme à la fois naturelle mais aussi construite, de l'environnement dans lequel nous vivons. Il s'agirait de réfléchir à un écosystème qui sauvegarde l'espèce humaine. Tout comme des parcs naturels sont créés pour les animaux afin d'assurer leur confort et leur sauvegarde, on pourrait réfléchir à une nouvelle conception spatiale pour l'être humain.

Il me semble que lorsque l'on ne donne pas le droit de vote à des immigrés, qui pourtant participent à la vie politique et économique d'un pays, qui travaillent et paient des impôts, qui sont investis parfois dans la vie associative entre autres, cela revient à nier leur appartenance à la société. Si renouveler sa carte de séjour devient de plus en plus difficile, parce qu'on ne remplit pas les conditions nécessaires (d'emploi ou d'études) à la prolongation de son permis de séjourner, il me semble que se situer dans un pays dans lequel on n'est pas sûr et certain de pouvoir rester le temps que l'on voudra, ne fait qu'accentuer la mise à l'écart d'une catégorie de la population. Que ceci soit en France ou ailleurs. Être en transit n'est pas séjourner, c'est se trouver dans une zone neutre, dans laquelle on est doublement empêché de construire son futur et celui de la communauté de

demain, à la fois parce qu'on se trouve dans une situation incertaine et donc précaire ¹⁶ mais également parce que nous localiser dans un espace-temps neutre et indéterminé nous exclut de fait de la vie collective.

« D'avoir à retrouver un espace, à se restituer par rapport aux institutions de la vie privée (familiales, matrimoniales, domiciliaires, locales), à inventorier des formes d'épanouissement sur le mode du risque, à explorer d'autres *styles de vie*, c'est la source de débats, de recherches et de réactions, qui composent aujourd'hui une expression culturelle. »¹⁷ Pouvoir faire accéder chacun à la vie politique devrait être le combat de demain, parce que l'expression culturelle ne pourra réellement se pérenniser qu'à travers l'action politique.

¹⁶ On peut mettre en relation ici également la population sans domicile fixe, qui ne cesse de croître, ou encore celle des demandeurs d'emplois, dépendants de contrat précaires et mal rémunérés, qui sont pris en otage par la lenteur de l'administration. Ils se voient contraints d'accepter n'importe quoi, n'importe quand. Je dis bien n'importe quoi et n'importe quand, parce qu'ils doivent au plus vite subvenir à leurs besoins, et parce qu'ils sont également poussés par la culpabilité d'être sans emploi, plus que par le fait d'être sans emploi. En effet, les médias ne font que chercher à confronter les travailleurs et les non travailleurs, les uns sont glorifiés, les autres sont dévalorisés et on les culpabilise de leur inutilité sociale. Plus encore, on fait passer les chômeurs pour des « profiteurs » du système, qui ne gagne pas leur pain eux-mêmes mais sont nourris par le reste de la population, qui quant à elle travaille. On n'oublie cependant qu'avant d'être au chômage, il faut avoir travaillé, parce qu'il s'agit bel et bien d'une assurance que le salarié paie mensuellement par des cotisations, prélevées sur son salaire dans l'éventualité où il se retrouverait sans emploi.

¹⁷ Michel DE CERTEAU, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993, p. 171.



Figure 17: *Peinture nomade*, carte à partir d'un planisphère, marker noir, rouge et gommettes sur bâche, 131 x 238 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.

Réflexions et tentative de traçage des expéditions des kits à travers le monde.

Œuvres expédiées à : Paris, Cork, Lisbonne, Belgrade, Ankara, Bangkok, Pise. Transmises à : Belgrade (2 fois), Londres, Tel Aviv, Paris, et en Bosnie (on ne connaît pas encore la ville).

Aussi, mon projet part-il de cette base commune que nous possédons en tant qu'êtres humains, et s'exporte à travers le monde. C'est un projet composé de kits modulables, cherchant à s'exprimer par l'intermédiaire de différents contributeurs à travers le monde. Les kits comprennent tous une base de modules ronds, qu'ils soient monochromes ou non, de différentes couleurs et en nombre différents. Ils ont cependant tous, cette forme de base commune. Les kits ont été expédiés à différents endroits du monde, que nous avons retranscrits sur une carte, un planisphère¹⁸. Il ne s'agit pas réellement de suivre l'œuvre pour le moment, mais de pouvoir se créer un tableau, ou un schéma aide mémoire, pour se souvenir des endroits où les kits ont été envoyés. Le fait de placer des points sur une carte afin de mieux voir, m'a permis de développer d'autres pistes de recherches autour de cette peinture nomade. A la fois, chaque spectateur devient acteur du projet, parce qu'il accroche les modules de la manière dont il le souhaite au sein de son espace intime, mais il finit contributeur de mon projet, parce qu'il admet l'échange et le partage des points de vue sur l'œuvre. Aussi mon travail s'est-il spontanément orienté vers la cartographie et le territoire.

¹⁸ Ne figure pas sur le planisphère-schéma, le kit transmis à Nice, le projet continuant au fur et à mesure, le dessin n'est pas à jour quand au suivi des kits. Je suis en train de réfléchir à une autre méthode de schématisation des envois. On retrouve les travaux des contributeurs sur le site créé à l'occasion de ce projet : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>, ce site est encore en construction, c'est pourquoi tout n'est pas encore bien explicité et montré.



Figure 18: Exemple d'emballage d'un kit de peaux de peinture rouges et noires, kit envoyé à Lisbonne, Radmila UROSEVIC, 2014.

Conclusion

Dans ce chapitre nous avons vu en quoi l'œuvre peut et doit être politique à travers son insertion dans l'espace architectural. Nous nous sommes interrogés sur la dimension économique de l'œuvre d'art, ainsi que sur son caractère pérenne. Cette réflexion autour de ma pratique picturale, m'a permis de mettre en exergue le caractère obsolète de la société de l'assimilation, qui est le modèle sur lequel est basé toute société occidentale. Mais aussi, de pouvoir comparer ce modèle à celui du communisme des pays de l'est, et plus

précisément de m'intéresser à ce qui s'est passé dans les Balkans, en ex-Yougoslavie. La Yougoslavie littéralement « union des slaves du sud », (venant de *Jug*, signifiant en serbo-croate le Sud et de *Slave* (dérivé de *Slava*, renommée, gloire) s'est constitué au sortir de la première guerre mondiale. Ce pays, réunissant différentes régions du Sud-est de l'Europe, rattachées par leur histoire mais aussi par leur langue, s'est vu transformé par le communisme de Tito, au sortir de la seconde guerre mondiale. Ce système s'est effondré. Cependant, si l'on regarde de plus près ce qui s'est passé, on peut en conclure que c'est en partie parce que les diversités culturelles de ses habitants ont été balayées. Le pouvoir centralisé et le travail mis en avant comme instrument de libération de l'homme n'ont pas fait œuvre de force unificatrice, mais divisionniste. En effet, bien que le serbo-croate en tant que langue, se caractérise par un respect de la pluralité, puisque chacun est libre de le pratiquer et de l'écrire avec son accent, les diversités religieuses et culturelles au sein de ce même pays fabriqué de toutes pièces, n'ont su s'éteindre et ont conduit à la perte de ce système basé sur la collectivité. Il est important de regarder l'histoire et d'en apprendre quelque chose, de même qu'il me paraît important de savoir prendre du recul sur le présent, afin d'apprendre de ses propres échecs. Penser collectif est important si l'on veut pouvoir avancer, cependant il m'apparaît qu'il ne faut pas mettre pour autant entre parenthèses voir annihiler son individualité ou sa personnalité au profit de la communauté. Tout ceci peut-être dangereux, parce qu'on perd le sens de son identité. Aussi, semble-t-il que l'aliénation par le travail soit fondatrice de l'échec du système, mais également génératrice de l'aliénation par la société de consommation que l'on retrouve dans les sociétés capitalistes occidentales. La Yougoslavie a résisté à la Guerre Froide, n'étant ni du côté de l'Occident, ni de celui de l'Union soviétique. C'est un pays qui a toujours été autogestionnaire et indépendant des grandes forces dominants le monde. Les différences entre le système totalitaire soviétique et

yougoslave, sont nombreuses. D'une part en Yougoslavie les arts étaient libres, il n'y a pas eu de mouvement Réaliste Socialiste comme on l'a constaté en URSS, d'autre part, la population était tout de même autorisée à pratiquer sa religion (dans la plus grande intimité). Enfin, il n'y a pas eu de « Goulags » où les opposants au régime étaient envoyés, ni de massacres de population. Ceci parce que bien que l'Union soviétique eut pour point de départ système communiste, elle fonctionnait sur un modèle impérialiste, elle était ce que la Yougoslavie n'a jamais prétendue être : un Empire. Ce qui est commun en revanche à tous les systèmes totalitaires, y compris à celui du nazisme, est le culte de la personnalité et le contrôle des médias. Ce qu'il me paraît intéressant de constater est que les pays Occidentaux dirent de la Yougoslavie, sous Tito et aussi sous Milosevic, qu'il s'agissait d'une dictature. Cependant, Milosevic a lui aussi été élu à plusieurs reprises démocratiquement par le peuple, et à cette époque là la Yougoslavie existait encore. Ceci même après la guerre en 1992, la Yougoslavie subsistait avec comme provinces la Serbie et le Monténégro, toujours sur un principe autogestionnaire. Le contrôle des médias, et le culte de la personnalité, qui ont engendré la chute du communisme ainsi que son dénigrement, sont aussi des méthodes utilisées par les médias occidentaux. Par ailleurs, le mythe de l'Etat-Nation est bien un principe que l'on retrouve en France, en Angleterre, en Allemagne, ainsi qu'aux Etats-Unis, tous des pays occidentaux et colonialistes. Ces Etats ne sont pourtant pas accusés d'être des dictatures, il est important de pouvoir mettre en comparaison différents systèmes et différents modes de pensées afin de se questionner sur l'avenir de notre monde. On peut comparer ce phénomène à celui d'une secte qui à la fois donne un sens à la vie de chacun et également la gratification d'appartenir à une communauté et d'en être acteur. Secte qui cependant, fait perdre tout caractère humain à l'individu, qui n'est plus que perçu par sa fonction, utilitaire à cette même société, celle du profit. Tout voir ou

concevoir en fonction d'une utilité est un danger qui viendrait transformer ce qu'il y a d'animal et d'humain, en une société de robots mécanisés. C'est pourquoi il n'est pas sans sens de penser un futur émancipé du profit, que ce soit en art ou dans d'autres domaines. Par ailleurs, si l'on reprend le cas de la Yougoslavie, on observe que la chute économique du système communiste s'est traduite par l'autarcie. Ce système s'est autodétruit par lui-même parce qu'il ne tenait pas compte de l'échange entre les nations, que celui-ci soit économique ou culturel. Bien que le cas de la Yougoslavie soit, une fois de plus, à distinguer de celui de l'URSS et qu'il était autorisé de voyager ou d'émigrer, il semble que l'échange ait été mis à l'écart du quotidien des populations. C'est ainsi que l'autonomie ne doit pas être l'autarcie, parce que l'autarcie frustre la population qui se voit non pas entourée de frontières mais enfermée en elles. Il apparaît alors que l'échange n'est pas synonyme de dépendance, cette même dépendance qui est imposée aujourd'hui même à l'échelle mondiale par les marchés occidentaux dominants. Il s'agit de réfléchir à un échange équitable et bénéfique pour tous. On retrouve à l'heure actuelle le même souci avec la Corée du Nord, qui vient même à interdire l'utilisation de l'internet à sa population. C'est pourquoi on peut caractériser ce système de totalitaire, parce qu'il totalise un tout, il conçoit la société comme un groupe uniquement, et les individus comme des pièces servant à ce tout. Dès lors qu'une activité ou une position vient à l'encontre du caractère utilitaire que l'on attribue au citoyen, cela devient problématique.

Aussi, mettons-nous en relation les systèmes totalitaires communistes, avec la situation que l'on retrouve actuellement à l'échelle mondiale. En effet si le communisme nous soumet à une forme d'assimilation, l'éloge de l'Etat-nation fait de même. Par ailleurs, le capitalisme intégrant le produit de consommation dans notre quotidien, et usant de stratégies perfides visant à pousser l'individu à consommer et à se détacher du groupe, pour n'être plus qu'un

travailleur et un consommateur (terme largement utilisé dans les médias), ramène quant à lui l'être humain à une fonction. En effet, l'être humain est source de profit et d'exploitation, il se soumet à un travail qui ne lui convient pas, parce qu'il doit subvenir à ses besoins primaires. Son but n'est plus de se construire et de construire un avenir, mais simplement de survivre. Ainsi, on constate une multiplication d'être vivants tentant de « s'en sortir » seuls, envers et contre tout, et n'ayant pour but que de survivre jusqu'à demain. D'autre part, les grands patrons et les «hommes politiques », ne visent quant à eux qu'à exploiter cette multiplicité des corps dans un but lucratif et aliénateur.

Mon travail interroge cette exploitation des corps et cet utilitarisme que l'on nous impose, qu'il soit à travers un système ou l'autre. Parce que la peau de peinture peut faire corps avec l'espace, celle-ci vise à lutter contre toute forme de soumission et cherche à échapper à toute fixité spatiale. Aussi mettons-nous en rapport l'imagerie du cyborg avec cette peinture que nous proposons d'établir. D'une part la peinture cyborgienne insiste sur une mobilité constructrice et constitutive des frontières de la vie quotidienne, en connexion avec les autres et d'autre part sur une capacité de régénération. Cette régénération peut-être différente de la première production, c'est pourquoi elle n'est pas reproductive, la régénération implique une possibilité de modification et d'évolution. C'est pourquoi il m'a semblé intéressant de mettre en rapport cette volonté de construire le monde de demain, avec l'importance du rôle joué par le territoire. Nous nous intéresserons pour ce faire au caractère utopique, ou plutôt hétérotopique dans mon travail.

II/ Hétérotopies et points géodésiques

« Je milite pour les politiques et les épistémologies de la localisation, du positionnement et de la situation, où la partialité, et non l'universalité, est la condition pour faire valoir ses prétentions à la construction d'un savoir rationnel. Ce sont des prétentions qui partent de la vie des gens ; la vue depuis un corps, toujours complexe, contradictoire, structurant et structuré, opposée à la vue d'en haut, depuis nulle part et simple »¹⁹

Introduction

Si l'on s'intéresse à la représentation cartographique du monde, on constate que plusieurs possibilités s'offrent à nous. En effet, les planisphères que l'on nous présente, montrent des points de vue différents en fonction des endroits du monde où l'on se trouve. On remarque que si l'on est situé en Europe on nous montrera une carte centrée Europe-Afrique, si l'on se trouve en Asie ou Amérique, elle sera alors centrée sur ces continents. Chaque continent se met au centre du monde, et on ne retrouve pas une carte du monde, qui ne comprend pas de centre. Pourtant la terre est un globe, une sphère qui ne comprend pas, en sa surface un centre. Aplanir le monde et le réduire à une carte force à adopter un point de vue, à opter pour une représentation et non pas une présentation objective du monde. Ainsi, situer un endroit du monde semble être la base de toute cartographie. La cartographie constitue également un élément majeur de la centralisation du pouvoir ainsi que

¹⁹ Donna HARAWAY, *Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle in Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p. 126.

de l'extension de celui-ci sur la surface planétaire. Constituer un plan c'est une façon d'organiser l'espace, et ainsi de le créer. La situation géographique constituera un élément déterminant pour pouvoir développer une réflexion autour du territoire. Situer sera le point de départ de cette recherche, puisque c'est à partir de la localisation que nous proposons d'établir une réflexion autour de l'espace. Nous travaillons la peinture modulaire et plane, s'insérant dans des espaces du quotidien et voyageant à travers le monde. Il s'agit à la fois d'une manière de partir du quotidien pour faire œuvre, mais également d'une manière d'observer la diversité en œuvre, à partir d'une base commune et simple : un kit de peinture en modules. Ce que nous tentons de mettre au jour c'est la pluralité des imaginaires et le partage de ces derniers, à travers la matérialisation de l'œuvre mobile dans un espace donné. Tenter de matérialiser et de retranscrire les imaginaires et les territoires rêvés serait alors la vocation de l'artiste qui, ici se propose de mettre en évidence des hétérotopies²⁰. Ainsi, nous concevons notre rapport à l'espace à travers le corps qui situé dans un espace donné constitue le point même de la localisation spatiale qui nous intéresse. Les peaux de peinture, formant les kits modulaires mettent en évidence ce rapport charnel que nous, êtres humains, entretenons avec l'espace. Ici nous centrerons notre position artistique et sociale autour de deux travaux plastiques, qui pourraient poser les jalons d'une recherche évolutive autour de la cartographie.

Cette recherche s'intéresse à la proposition d'une nouvelle façon de cartographier le monde. Nous partons à la recherche d'un partage des imaginaires et d'une connexion des espaces.

A travers la création d'un kit pictural, composé de modules, nous proposons dans un premier temps au spectateur de marquer son territoire et de nous ouvrir son espace.

²⁰ Nous nous inspirons fortement de l'ouvrage de Michel FOUCAULT *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2014.

Dans un second temps, nous interrogerons notre rapport à la cartographie par l'intermédiaire d'espaces fantasmés sous forme de dessins, utilisant des points assemblés et dispersés sur l'espace du support papier.

Des modules en kit

En premier lieu, je souhaite parler de l'espace global vécu localement. C'est cet espace qui nous localise, qui intéresse mon propos et mon projet, parce qu'il permet de penser globalement tout en agissant localement. L'action dans mon travail est celle tant de l'artiste que du spectateur, qui sera ici considéré comme un contributeur au sein d'une organisation qui cherche à émerger. Il y a par l'action interdépendance entre l'artiste et le contributeur, qui ne peuvent fonctionner l'un sans l'autre. Nous proposons une réflexion autour de la spatialité de l'œuvre d'art, à travers son passage dans différents espaces.

a) Do it yourself (fais-le toi-même)²¹

A l'heure où la globalisation atteint des sommets de totalisation de l'espace, on observe une volonté des citoyens de se regrouper en communautés. Ce monde qui se totalise et se « totalitarise » est notre source d'inspiration principale. Les revendications territoriales participent d'une division de l'espace planétaire, qui tend à la fois vers une dispersion des espaces et vers un regroupement dans des moindres espaces, afin de

²¹ Voir le site en construction <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>.

participer à plusieurs à la formation du monde. Ce phénomène de regroupement des corps et des esprits vers une communauté de partage est à la base du travail plastique que nous proposons de développer. Mettre en exergue la pluralité des imaginaires spatiaux c'est mettre en mouvement une nouvelle façon de concevoir l'avancée du monde. Les nouvelles technologies et l'internet contribuent fortement à renforcer ce lien communautaire qui nous unit les uns aux autres. On observe avec l'interface *Ouishare*²², une volonté d'insister sur le regroupement en communautés locales, travaillant collaborativement dans différents domaines à la formation d'une nouvelle conception du travail, de l'économie et plus vastement du monde. Différents groupes de réflexion sont liés à ce site à but non lucratif, mais récoltant tout de même des dons pour son bon fonctionnement. Les communautés organisées et alliées permettent une participation à des actions communes portant un intérêt à la fois économique et démocratique et autorisant celles-ci s'exercer à travers l'espace planétaire. Parallèlement, l'internet contribue à nous désunir les uns des autres. L'avènement des réseaux que je nommerai antisociaux plus que sociaux, parce qu'ils insistent sur une surexposition et un narcissisme de l'individu, participe d'une séparation des communautés. Ces sites insistent sur la déconnexion plus que la connexion entre les êtres humains. Ce qu'il est intéressant de relever, c'est que l'internet permet à la fois de nous dématérialiser au sein d'un espace non localisé, mais en même temps de localiser dans l'espace où nous nous situons. Des outils comme le GPS, Google Maps ou encore Google Earth permettent le traçage du citoyen, bien qu'ils puissent également servir son orientation. Il s'agit avant tout d'observer le monde depuis le haut, depuis le satellite, et les réseaux sociaux, tel Facebook, participent d'une spatialisation d'un monde sous surveillance. Il me semble intéressant de se servir de ce processus et de tenter de le renverser à travers ma

²² Ouishare est un site internet s'intéressant à l'économie, à la politique et à la société collaborative, offrant une interface aux usagers souhaitant participer à une nouvelle façon de concevoir le monde.

démarche plastique, à défaut de pouvoir l'inverser. C'est pourquoi mon travail s'attache à insérer l'œuvre dans le quotidien spatio-temporel du citoyen, et à l'inviter à collaborer, plus qu'à participer à mon œuvre.



Figure 19: *Territoire*, Svetlana IVKOV, Beograd, Srbija, 29 peaux de peinture noire dans le salon, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2014.

Afin d'interroger le territoire que chacun occupe et entrevoit, et de réfléchir à autre occupation spatiale, nous menons notre œuvre vers une mobilité géographique plus vaste. Ici, nous partons de l'une des œuvres en kit que j'ai envoyé par la poste dans un autre pays que celui dans lequel je me trouve (la France). Ce kit est composé de cinquante modules de peaux de peinture noire, ainsi que du matériel nécessaire à l'accrochage de ces derniers (de la patafix). Il a été envoyé à Belgrade, en Serbie, ville de laquelle je suis originaire, avec un mode d'emploi²³ en trois langues : le serbo-croate²⁴, l'anglais et le français. Avant de poursuivre avec l'analyse de ce travail plastique, je souhaite mentionner le fait, qu'il s'agit d'un kit qui a ensuite été transmis à une autre personne à Belgrade, puis s'est retrouvé entre les mains d'une autre personne et sera accroché à nouveau, en Bosnie. Ce kit pictural composé de peaux de peinture rondes et modulaires, permet une liberté d'action et laisse le choix au spectateur. Ce dernier peut tout utiliser, ou bien n'utiliser qu'une partie des peaux de peinture. Les quelques conditions imposées par le mode d'emploi sont les suivantes : l'accrochage dans un espace de vie quotidienne, chez soi ou chez quelqu'un d'autre. Dans ce premier mode d'emploi, le contributeur peut choisir de garder l'œuvre, de me la renvoyer ou bien la transmission de l'œuvre à une tierce personne, une fois que l'on considère que les possibilités ont été exploitées. Il y a à la fois une notion de renouvellement de l'œuvre picturale et d'évolution à partir d'une seule et même base. Par ailleurs, j'insisterai également

²³ Le mode d'emploi se trouve dans la rubrique Annexe.

²⁴ Ici le mode d'emploi a été écrit en serbe, bien que la langue soit le serbo-croate. Il est écrit en cyrillique avec l'accent Serbe, la langue serbo-croate se caractérisant par une diversité d'accents et d'écritures en fonction de l'accent que l'on a, car la règle est : parle comme tu écris et écris comme tu parles. Je ne fais pas de distinction entre le serbe et le croate à proprement parler, cependant j'ai écrit avec mon accent, et c'est l'accent serbe. Par ailleurs une autre particularité de la langue serbo-croate ne se retrouve pas ici c'est la possibilité d'utiliser des lettres latines à la place ou en plus du cyrillique. Je réfléchis à réécrire en version latine actuellement, afin que les spécificités de la langue puissent être mises au jour.

sur le partage qui comporte une grande partie de ce travail. Svetlana, la contributrice a installé les peaux de peinture dans son espace de vie quotidienne, ici le salon, au mur derrière le canapé. Vingt-neuf peaux de peinture ont été utilisées par la contributrice, pour créer cette espace. Une autre variante a été proposée par Svetlana, utilisant cette fois-ci quatorze modules, disposés de manière symétrique sur une table, entourant des fruits. Les modules ainsi disposés ont été ensuite transposés par moi-même en plan, approximatif, sur un format A3. Ce dessin ainsi réalisé, m'a permis de matérialiser la première composition à nouveau, dans un autre espace cette fois ci un espace rappelant le *White Cube*.



Figure 20: *Territoire*, Svetlana IVKOV, Beograd, Srbija, 14 peaux de peinture noire sur la table, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2014.

L'œuvre a ainsi été dé-contextualisée de l'environnement du domicile, elle est sortie du quotidien. Il est important pour moi de spécifier qu'il s'agit d'un travail qui s'est effectué tout de même « en fonction de », c'est-à-dire à partir d'une proposition que l'on m'a faite. Le

choix de reprendre la première proposition pour la transposer dans un autre espace est resté à ma discrétion, malgré le fait que j'ai reproduit en plan les deux propositions qui m'ont été faites. Ce travail, relève d'un parti pris et d'un point de vue que l'on m'a offert sur l'œuvre accrochée, c'est d'après un point de vue que j'ai pu développer cette œuvre et la transposer. Le point de vue ainsi que l'accrochage ont été déterminés par la contributrice (Svetlana), et non par l'artiste (moi-même). Ainsi ce n'est plus l'artiste qui propose et le spectateur qui dispose, mais l'inverse qui se produit ici. Et il me semble que toute œuvre d'art doit se baser sur de la matière pour arriver vers la pensée, que cette matière soit tactile ou non, qu'elle soit expérience ou objet, qu'elle soit expérimenté par l'artiste lui-même ou par un autre, elle reste motrice du développement de l'œuvre, de son devenir. Ici l'artiste se fait d'une part voyeur, et transcripteur en s'insérant dans l'espace intime du spectateur, mais également spectateur lui-même.

Cette démarche s'insère dans une volonté de cartographier mais également de partager l'espace. A travers ce travail plastique, le spectateur ouvre son espace intérieur, intime à l'artiste, et au monde puisque le tout est publié en ligne sur un site internet dédié au projet. Il me semble important d'insister sur le fait que ce que l'œuvre modulable propose ici, c'est une permission à la fois, à un corps étranger de s'insérer dans son espace de vie mais également la volonté de pouvoir disposer, et marquer son territoire librement au sein de cet espace. Il s'agit de proposer une œuvre qui respecte la particularité du spectateur et qui, en l'intégrant à la construction de l'œuvre prend en compte son point de vue sur l'espace.

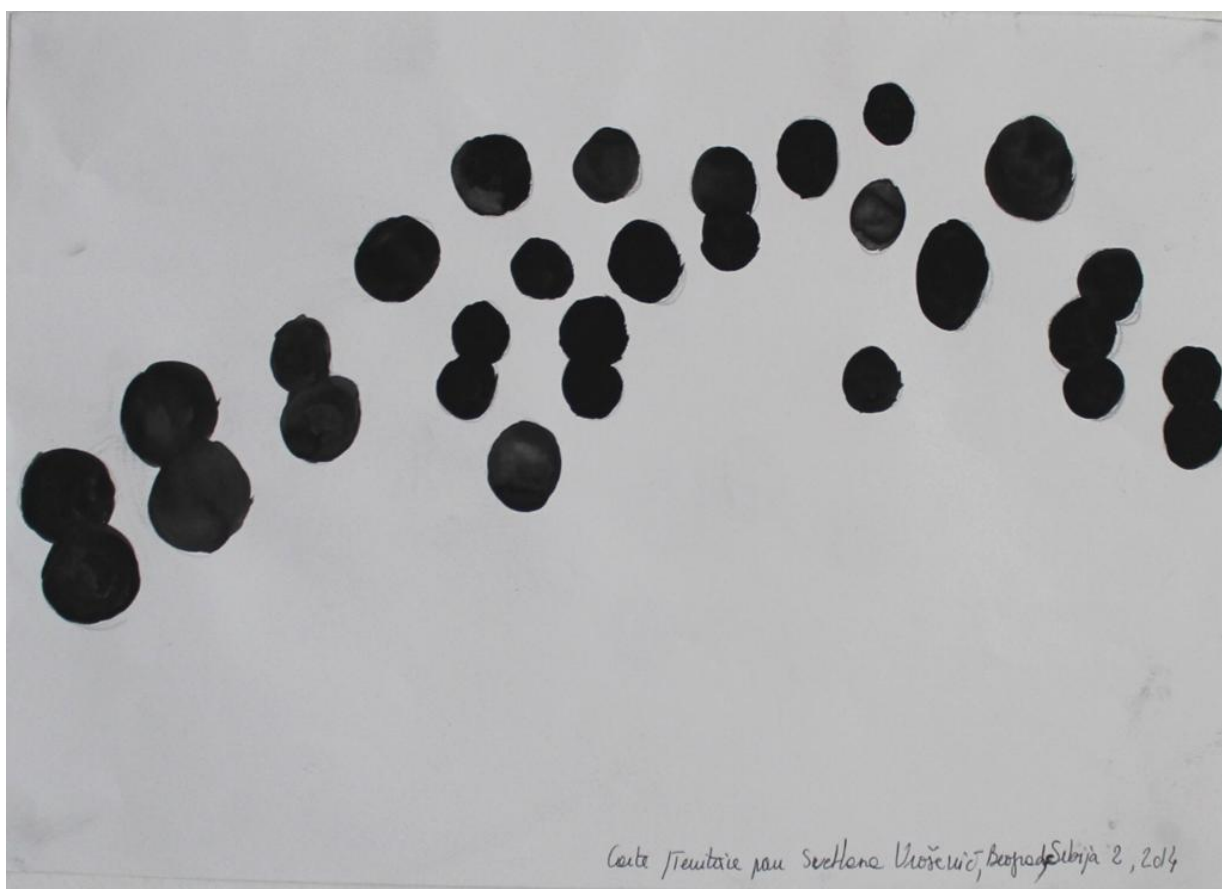


Figure 21: Plan pour 29 peaux de peintures sur un mur blanc, crayon et gouache sur papier, Radmila UROSEVIC, 2014.

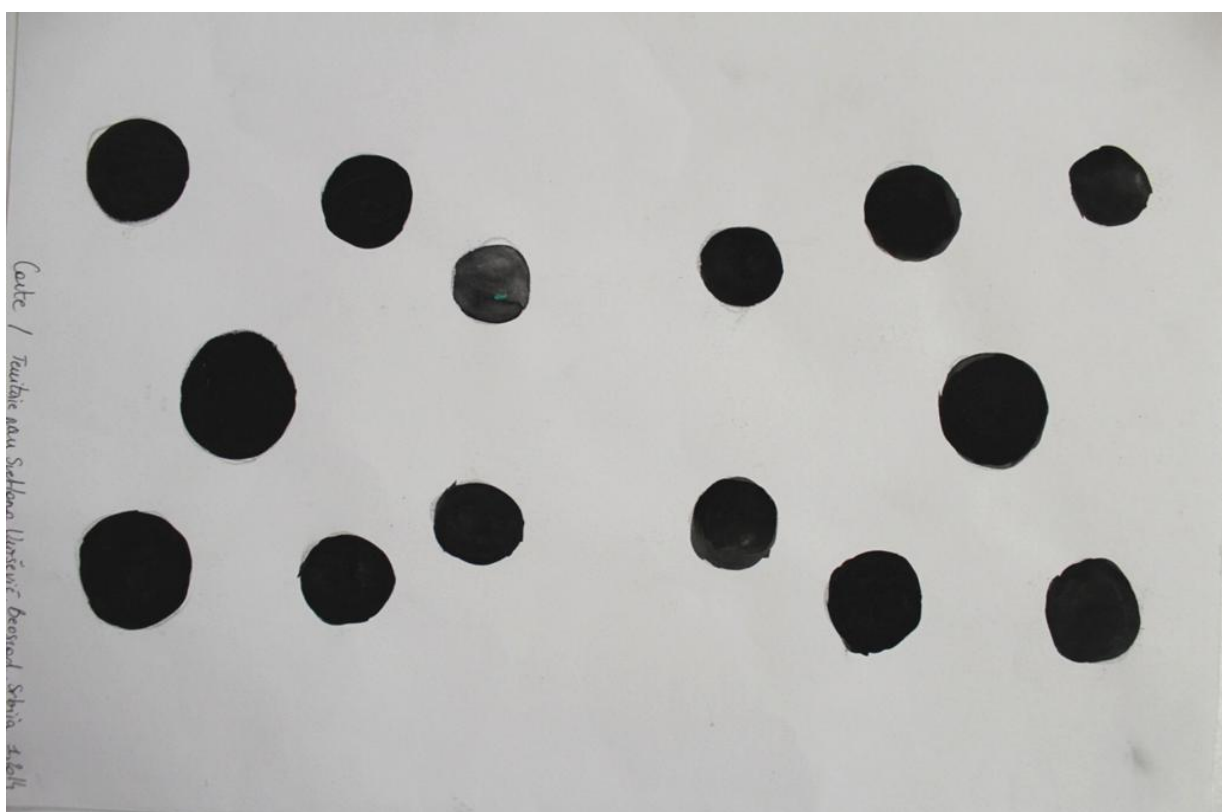


Figure 21: Plan pour 14 peaux de peintures sur une table, crayon et gouache sur papier, Radmila UROSEVIC, 2014.

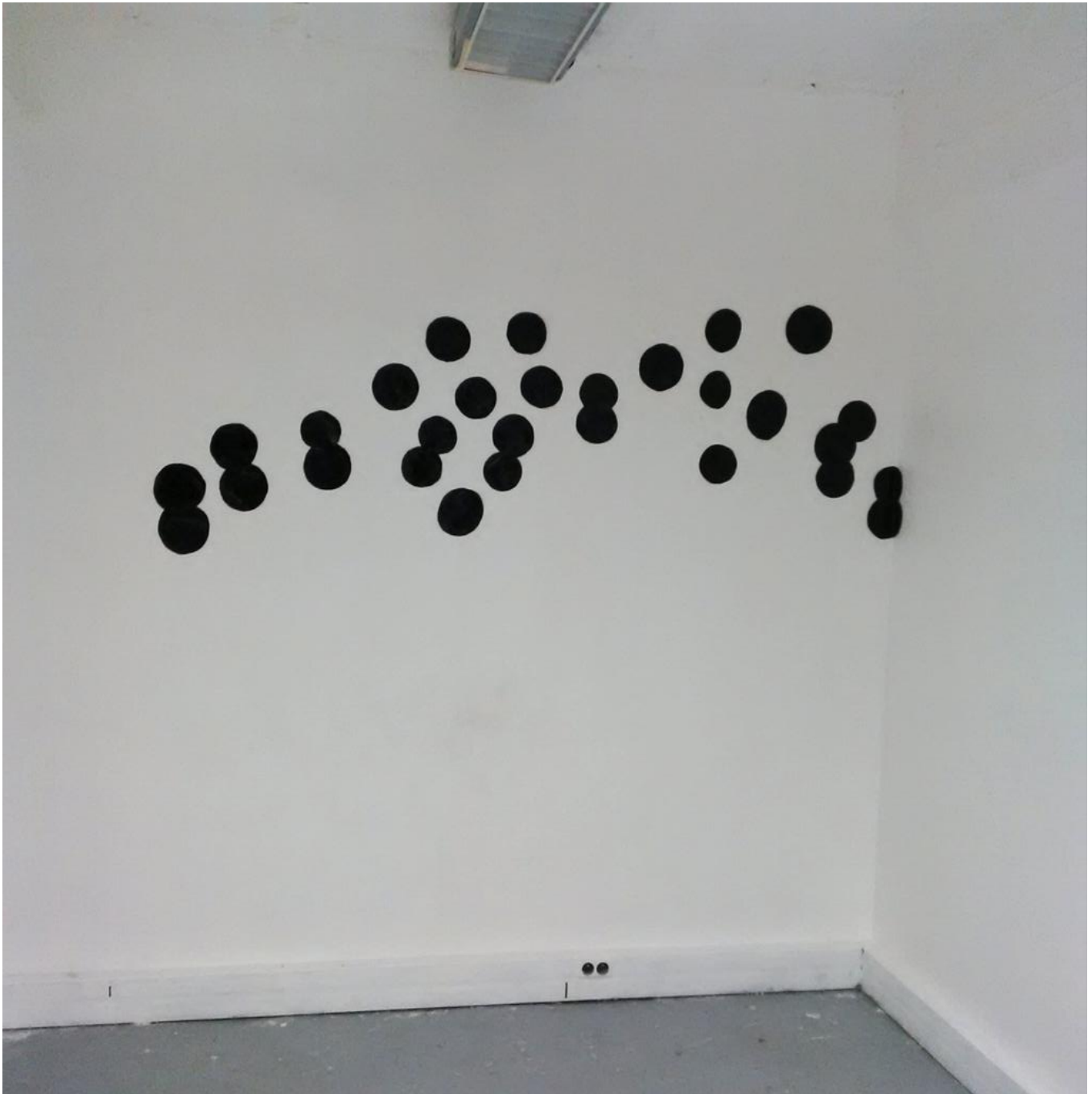


Figure 22: *Territoire 1*, Svetlana IVKOV, Beograd, Srbija, 29 peaux de peinture noire sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, Paris, 2014.

b) Epouser l'espace

« Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques »²⁵

L'organicité comporte une grande partie de mon travail, celle de l'œuvre et plus largement celle de l'être humain. Toutes les peaux de peinture sont produites dans le but de s'intégrer à l'espace. L'espace est ainsi vécu comme une extension du corps et une division de celui-ci. La peinture en kit suggère une division spatiale des cellules et incite ces dernières à se localiser dans un lieu. L'œuvre prend forme grâce à l'espace, mais elle est également une greffe sur cet espace qu'est la demeure du spectateur. La peau de peinture vient aider le spectateur à marquer son territoire et à matérialiser si ce n'est cartographier un autre espace, un espace rêvé. Les kits de peaux de peinture permettent ainsi au spectateur de localiser sa propre utopie, et d'organiser dans son espace un lieu utopique. La portée de ce travail, vise à mettre en évidence la rencontre avec un autre imaginaire. J'ai commencé à réfléchir à d'autres opportunités d'accrochage lorsque j'ai réalisé que partout où j'allais j'installais mes peaux de peinture de la même façon, c'est-à-dire regroupées dans l'espace, telles des groupements d'atomes. C'est de là que cette notion de communauté s'est liée à mon travail et m'a poussée à le développer, afin que le processus lui-même puisse être intégré à l'œuvre.

²⁵ Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2014, p.23.

A partir de la contribution du spectateur, je peux produire une autre œuvre, qui sera liée à la première par le processus, puisqu'elle découle ou est engendrée par le kit original. Cette seconde matérialisation est à la fois autonome, puisqu'elle peut sortir du contexte (l'espace de vie quotidienne) et dépendante de la première œuvre, puisqu'elle n'est que son prolongement. Ces deux œuvres sont distinctes mais liées par un processus et possèdent un point de départ commun. Nous passons de l'espace tridimensionnel de l'accrochage des peaux de peinture, enregistré sous forme de document photographique, à l'espace bidimensionnel du support papier sur lequel le dessin des modules est reproduit en plan. Le dessin prend en compte les déformations subies par l'adaptation des peaux à l'espace, mais les retranscrit en plan, sans perspective, c'est pourquoi il est appelé « plan ». La contribution du spectateur, permet à l'œuvre de se diversifier et à l'artiste de se renouveler. La contribution d'une personne extérieure à la production de l'œuvre et qui est étrangère au domaine de l'art est ici motrice d'une réinvention de l'œuvre et de l'espace dans lequel elle peut être insérée.

Parallèlement à la nécessité de la participation d'un contributeur, se fait sentir le besoin du partage et de l'échange, entre l'artiste et le spectateur d'une part et entre les espaces mêmes, d'autre part. C'est en partageant son espace intime que le spectateur ouvre un champ de possibilités multiples à l'artiste. Par ailleurs, il permet à l'artiste de s'ouvrir à d'autres espaces, bien que physiquement il ne soit pas présent. Passer par l'intermédiaire de la photographie pour peindre le monde est une pratique courante et répandue dans le monde de l'art contemporain, ici ce dispositif est mis au service d'une re-matérialisation de l'espace. L'orientation prise dans ce travail est bel et bien celle d'une cartographie de l'espace utopique et du partage des imaginaires.



Figure 22: *Schlossplatz III*, feutre, stylo et feutre sur papier, 120 x 140 cm, Larissa FASSLER, 2013.

On observe dans le travail de Larissa Fassler, artiste canadienne vivant et travaillant à Berlin une recherche cartographique également. Cette artiste s'intéresse à la relation qu'entretiennent les gens avec l'espace architectural les environnant. Larissa Fassler tente de démontrer comment l'espace co-détermine et affecte la population physiquement, psychologiquement et comment la perception des gens, leur compréhension et leur utilisation de la place se manifeste dans l'environnement qui les entoure. Elle utilise les panneaux publicitaires et la place comme moyen de localisation principal. Elle s'intéresse également aux lieux de passage remplaçant la place, comme les centres commerciaux. Elle constitue des cartes et des plans, ainsi que des maquettes à la manière d'un architecte et marque ainsi l'importance de l'espace dans le quotidien des gens.



Figure 23: *Alexanderplatz*, carton, crayon, ruban adhésif, briques, 740 x 460 x 50 cm, Larissa FASSLER, 2006.

Mon travail quant à lui, vise plutôt à tenter de cohabiter avec l'espace, peu importe le lieu. Il s'agit de permettre à l'œuvre de s'adapter et de se mouvoir, tout respectant chaque individualité. La place est un lieu de passage et de rencontre, il est un intermédiaire au sein de la cité, qui permet la cohabitation et l'échange entre les individus. Il m'apparaît qu'à l'ère de la globalisation, où l'internet est une fenêtre ouverte sur le monde, cette question de la place comme lieu d'échange est compromise. Nous utilisons l'internet comme un moyen de partager des idées et des images, cependant nous avons besoin de nous regrouper autour d'un espace physique pour échanger, parce que notre corps se situe dans un espace et qu'il est matière vivante, tactile et par là même palpable. Notre corps possède des sens qui ont besoin de l'espace pour s'exprimer. Aussi marquer son territoire et partager son territoire c'est s'ouvrir à de nouveaux ailleurs possibles. C'est une façon de téléporter l'espace ou plutôt de téléporter son corps d'un espace à un autre.

La cartographie ainsi considérée à partir de sa situation géographique et de sa localisation est un moyen de reproduire l'irreprésentable. C'est de ce territoire encore inconnu qu'il s'agit de dissenter, de ces espaces à explorer et non à exploiter. L'utilisation du module de forme ronde, basé sur le modèle atomique est aussi un moyen utilisé pour géolocaliser l'espace. C'est un outil cartographique, dont nous nous inspirons pour localiser les espaces. Le point géodésique a des coordonnées connues précisément, et permet donc la localisation sur la surface de la terre. Il est également utilisé en topographie, afin de mesurer des distances et de tracer des itinéraires. Il s'agit de repères permettant de positionner des endroits sur terre. Les peaux de peinture quant à elles, servent d'une part une localisation et d'autre part une délocalisation de l'espace. Elles permettent à la cartographie de se faire œuvre et de marquer la relation organique que l'on entretient avec les espaces.

Cette mobilité de l'œuvre, devrait me permettre d'élaborer d'autres œuvres et de développer mon travail tant sur le plan pratique que théorique. Je ne suis bien évidemment pas présente physiquement pendant les accrochages des modules, mais je suis les opérations de mes contributeurs et reste à leur disposition au besoin. Il s'agit d'établir une connexion permanente entre l'artiste et le spectateur. Cette connexion s'établit non seulement par la participation du spectateur à la formation de l'œuvre, mais aussi par sa collaboration puisque ce dernier influence la suite de mon travail plastique. Chaque spectateur est à la fois participant et contributeur, et il me semble que l'œuvre d'art à notre époque devrait être en permanence en jonction entre spectateur et artiste. Il faut dépasser la simple contribution pour aller vers une collaboration et un partage des savoirs. Ce que la cartographie apporte à ce projet est une vue plus relative et « globale » de l'œuvre. C'est pourquoi s'inspirer des outils de géo localisation tels que le point géodésique semble être inévitable dans mon travail.

Pour le moment le caractère économique de l'œuvre se trouve dans le fait qu'elle est recyclable, et que je ne m'occupe que du premier envoi, la suite est laissée à la discrétion du contributeur qui gère le don, l'envoi, la transmission suivante. Ce projet, bien qu'il soit déjà engagé dans d'autres pays, aboutira probablement à une récolte de fonds, pour la pérennité de celui-ci, en effet je n'ai pas encore réglé la question des coûts de production, qui restent entièrement à ma charge. Bien qu'il ne soit pas à but lucratif, ce projet nécessiterait tout de même une réflexion autour d'une participation financière, qui me permettrait d'avancer dans mes recherches ainsi que d'évoluer vers ce qui pourrait être une entreprise coopérative²⁶.

²⁶ Je vous renvoie vers le site internet présentant les différentes propositions des contributeurs : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>.

Ainsi, diffuser et partager l'espace utopique de chacun apparaît être une voie vers une nouvelle façon de créer de l'art pour demain. Nous en venons à nous demander si cartographier l'espace pourrait être un outil avenant à la production. Ce territoire n°1 qu'il m'a été donné de découvrir a entraîné la création d'une série de dessins hétérotopiques.

Cartographier le non-lieu

Si l'on observe l'évolution de la cartographie du monde, on constate que c'est une représentation qui change et évolue au fil des siècles et des découvertes scientifiques. Par ailleurs, selon les historiens et géographes, le monde n'a pas toujours été agencé comme on le connaît de nos jours. Les territoires ont bougé, ils se sont désassemblés et ont donné naissance au monde que l'on connaît à l'heure actuelle. De plus, les frontières ont également énormément changé. Les colonisations, les décolonisations et les divisions territoriales successives, à l'intérieur des Etats ont donné naissance à de nouvelles frontières, élargissant ou réduisant l'espace. Les frontières artificielles découpant l'Afrique, suite à la colonisation du continent ont entraîné la dissection de groupes de population de manière forcée, et ont engendré des conflits civils. On remarque de plus, le même phénomène en Europe au milieu du XXème siècle avec la division de la ville de Berlin, en deux pôles Est et Ouest, séparés par un mur. Le mur marquant une division tant territoriale que politique, entre l'Ouest sous le joug américain, et l'Est dominé par le communisme de l'ex Union Soviétique. Ainsi, la question du territoire est capitale lorsqu'on veut parler d'espace, parce que le territoire est ce qui accueille en son sein les espaces. Il n'y a pas de

politique sans espace, tout simplement parce que l'espace marque et permet la politique. Ce qui nous intéressera ici, c'est l'aspect cartographiable que l'on attribue à des territoires inexistant, et mouvants, inspirés par des zones géographiques précises, à partir d'une carte du monde, mais également donnant lieu à des variations personnelles de l'artiste qui finit par créer des non lieux.

a) Territoires rêvés

La série de vingt dessins que je souhaite présenter ici est la continuité de cette réflexion autour du territoire et des territoires rêvés, que chacun de nous possède. Ces dessins ont été réalisés avec des gommettes, des petites pastilles auto-adhésives, de couleurs variées. Il m'a semblé important d'utiliser un médium qui soit en corrélation avec les points géodésiques, qui marquent une situation géographique.

Utiliser ce médium qui localise est en soi, déjà insister sur le caractère cartographique de mes dessins, pouvant paraître être des abstractions sans grand sens. Ces dessins sont réalisés sur du papier de format A3, tout comme le plan des peaux de peinture que l'on a mentionné précédemment. Ils découlent par ailleurs de cette volonté d'aplanir les choses, et de leur conférer un espace en dehors de l'espace tridimensionnel que l'on connaît. Le fait de passer par l'intermédiaire du plan m'a permis de développer une conscience de l'importance du dessin dans ma pratique. Le dessin est en effet, déjà présent dans mon travail. Lorsque j'installe les peaux de peinture dans l'espace cela leur confère un caractère graphique, parce que les peaux tracent un autre espace au sein d'un espace déjà constitué. Il m'a paru important de mettre en évidence le fait que le dessin peut être un outil

et à la fois un médium en soi. L'utilisation d'un média non propre au dessin m'a permis de me détacher de toute volonté de tracer des cartes, mais plutôt de me rapprocher d'une présentation d'espaces fantasmés, qui ont pour point commun ce média unificateur.

Le travail de Walid Raad fut une source d'inspiration pour l'utilisation des gommettes. Cet artiste libanais a créé *The Atlas Group*, qui est un centre de recherche imaginaire se proposant d'étudier et de présenter des archives liées au conflit libanais. Cette histoire est narrée par le Docteur Fadl Fakhouri, personnage fictionnel censé être le plus grand des historiens du Liban. Ce dernier a réalisé plusieurs œuvres d'art attribuées à des personnages fictionnels issus de la guerre du Liban. Il utilise le rond comme un moyen de situer les impacts de balles et d'obus dans l'espace. Il reconstruit fictivement des monuments détruits, comme on le constate dans *I was overcome with a momentary panic at the thought that they might be right* (j'ai été submergé par un moment de panique à l'idée qu'ils pourraient avoir raison), attribué à Nahia Hassan, 1998. Il s'agit d'une œuvre attribuée à un topographe fictionnel, travaillant pour la direction des affaires géographiques de l'armée libanaise. Il y a ici une notion de reconstitution et de reconstruction d'une scène de crime. L'artiste utilise la géo localisation, et établit une cartographie des destructions à l'aide de l'utilisation des méthodes topographiques, celles du point géodésique. Le point marque un territoire et vient comme une ponctuation d'un fait, il enregistre un événement passé. L'utilisation des pastilles dans le travail de Walid Raad se retrouve dans la série photographies *Let's be honest the weather helped* (Soyons honnêtes la météo a aidé) en 2006, où il marque et identifie les impacts de balle sur différentes bâtisses. Il utilise des gommettes collées sur l'image, situant les impacts. L'artiste se pose ici comme géographe de la destruction, mon travail propose un artiste géographe de la construction.



Figure 24: *I was overcome with a momentary panic at the thought that they might be right* (j'ai été submergé par un moment de panique à l'idée qu'ils pourraient avoir raison), attribué à Nahia Hassan, Walid RAAD (The Atlas Groupe), 1998.

Ce qui m'intéresse ici est non seulement le rapprochement visuel que l'on peut établir entre ma démarche et celle de Walid Raad, mais également le caractère cartographique de son œuvre. Ce dernier utilise la cartographie et l'adapte à son œuvre, il ne se propose pas de créer de simples cartes, mais il s'en sert comme un outil et une base de travail. Il trouve une nouvelle façon de cartographier des événements et des faits historiques.

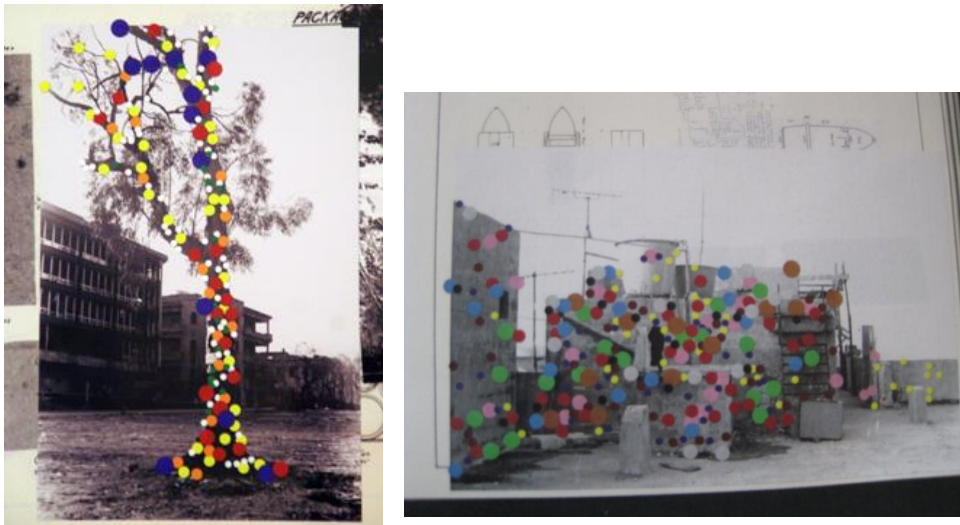


Figure 25: Extraits de *Let's be honest the weather helped* (Soyons honnêtes la météo a aidé), Walid RAAD (The Atlas Group), 2006.

De même, son travail se décompose et se compose de plusieurs étapes, comprenant un processus de travail, que je recherche dans mon œuvre. On observe des photographies documentaires, des croquis, schémas ou pourrait-on dire des images de pensées et enfin l'œuvre finale. Mon travail vise à offrir une autre forme de cartographie du monde, partant de l'expérience de chacun, et de l'intérieur de l'habitat. Par ailleurs, Walid Raad part de personnages fictionnels qu'il a inventé, et qui seraient à même de nous narrer la guerre du Liban. Il remet ainsi en question la notion de mémoire collective. Il est de plus, le garant de cette mémoire puisqu'il se propose d'enregistrer des faits, de présenter des actions et de les matérialiser concrètement dans un espace donné. Peut-il y avoir un seul et même souvenir de la guerre? La mémoire est-elle universelle? Aussi, l'artiste pose-t-il également la question de la pluralité et de la diversité des expériences et des vécus.

Mes dessins ne sont qu'une transcription de territoires fictionnels et résumés par le point, toutes les lignes et toutes les formes sont composées de points. A l'image des modules de peinture que je réalise, je compose et décompose les gommettes sur la surface du papier. Dessiner le non lieu, c'est-à-dire un lieu qui n'est localisable sur aucune carte, c'est localiser

l'utopie et la concrétiser. Il s'agit alors de cartographier des hétérotopies. Ce travail cartographique m'a permis de réfléchir à la meilleure façon de pouvoir présenter dans l'espace mes cartes.

b) Une carte modulable

« En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement, seraient, devraient être incompatibles. »²⁷

Les cartes fictives que j'ai réalisées, se trouvent être sans sens de lecture et sans ordre d'affichage. Il m'a semblé intéressant de raccorder cette pratique avec la structure modulaire de tous mes travaux plastiques. Cette série de territoires hétérotopiques mélange des morceaux de planisphères et des déviations imaginaires. On peut le constater dans le dessin à partir d'une carte de la Serbie ou encore dans celui à partir d'une vue d'une projection polaire. Il me semble que l'artiste est l'intermédiaire par lequel passent les hétérotopies et qu'il se doit de les mettre au jour. C'est pourquoi, mon travail plastique reste ouvert à toute modification susceptible de le faire évoluer et est sans cesse en mutation.

27 Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2014, p.28-29.



Figure 26: *Carte modulaire*, 20 territoires rêvés, gommettes et crayon sur papier, 20 feuilles de 29.7 x 42 cm juxtaposées, Radmila UROSEVIC, 2014.

Le mouvement occupe une place importante dans ma pratique, et le déplacement également. Mon œuvre est une œuvre voyageuse, qui me permet de voyager par la pensée et par procuration aussi. Disperser mes peaux de peinture dans l'espace et les espaces est aussi une manière de côtoyer des espaces toujours différents et de faire une rencontre avec d'autres imaginaires. L'internet permet cela, il est une fenêtre ouverte sur le monde qui permet à chacun de voir et de voyager à travers le monde. Cependant il est encore un point de vue empêchant le contact avec la matière, c'est de cette téléportation de la matière d'un espace à un autre qu'il s'agit ici. Transposer l'espace ou le territoire de l'autre sans parcours physique entre le point A et le point B c'est ce qui m'intéresse lorsque je cartographie l'espace. L'œuvre doit toujours être en mouvement et ceci même si elle n'est pas en évolution, elle est en perpétuelle transformation. C'est pourquoi j'ai choisi d'accrocher mes dessins de manière aléatoire, juxtaposés les uns à côté des autres, afin de créer une carte plus vaste, mais toujours modulable. Les territoires peuvent être intervertis, le sens de lecture des dessins inversé, et la carte peut alors se renouveler et nous exposer un autre point de vue.

Tout l'intérêt que je porte à l'espace dans mon travail plastique, est lié au point de vue et au déplacement que notre corps effectue en son sein. Moduler les choses dans l'espace c'est aussi accepter de s'adapter à des situations et accepter de recevoir et d'apprendre de l'autre. Cet autre qui nous permet de nous localiser dans l'espace, grâce à sa propre situation dans un espace différent, cet autre, il peut très bien être nous.

Proposer une carte modulable, c'est être en permanence entre plusieurs espaces, c'est chercher à comprendre les espaces des autres. S'ouvrir au monde et ouvrir l'art au monde, doit être la possibilité d'habiter des espaces autres, d'être en permanence entre différents

espaces. L'artiste habite, il est de passage sur terre, il y séjourne. L'œuvre elle, reste comme une trace de son passage sur cette terre. La carte modulable permet à la fois la mobilité du point de vue, le renouvellement ou la régénérescence mais également à l'œuvre de marquer son passage, dans ce monde de la circulation perpétuelle. L'être humain est un animal, il s'adapte à son environnement et cherche à se l'approprier en se fondant dans l'espace. Il paraît important de souligner que l'être humain, en plus de s'adapter à l'espace, s'affirme en lui à travers son propre point de vue. C'est pourquoi moduler une carte permet d'une part de rester en perpétuelle mutation, mais également de respecter l'orientation et le caractère pluriel que possède chaque société.

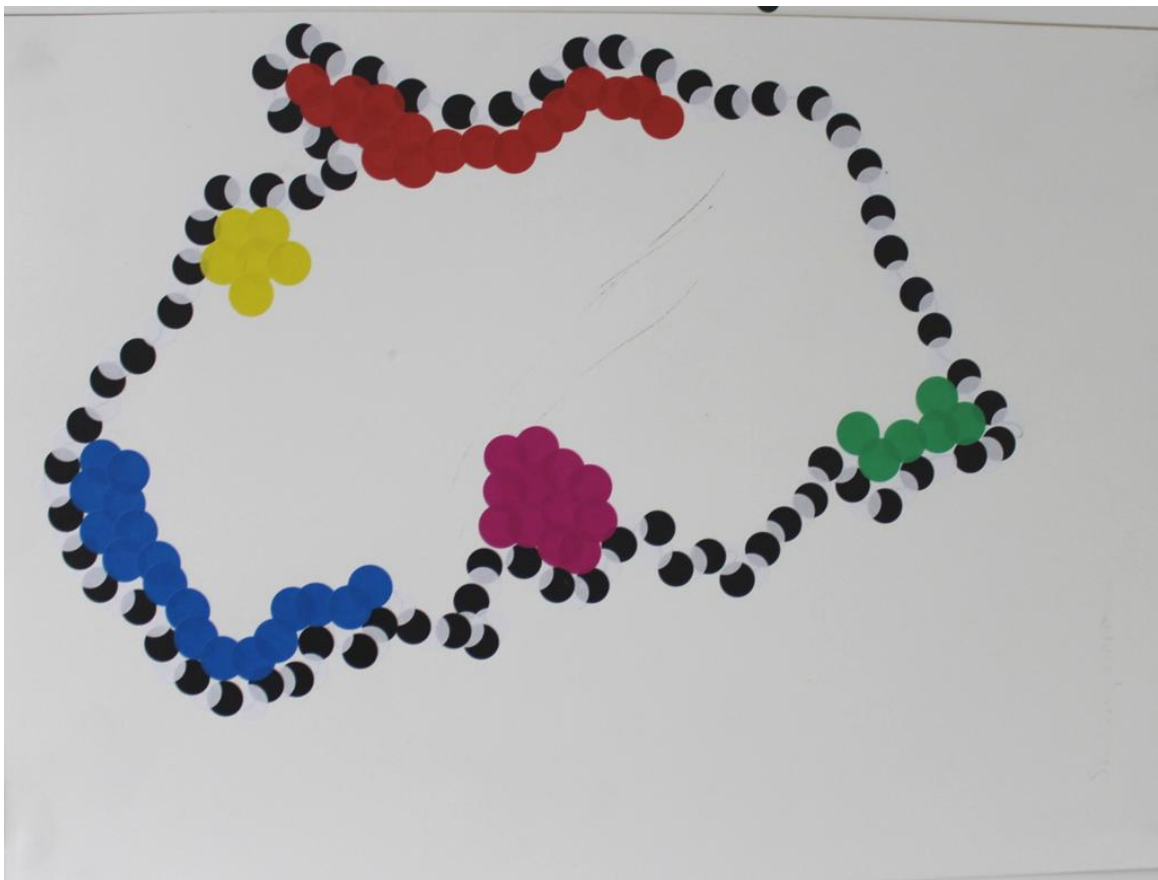


Figure 27: *Territoire*, à partir d'une carte de la Serbie, gommettes et crayon sur papier, 29,7 x 42 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.

Il semble que concrétiser l'utopie est le but de toute société et je dirai même de toute civilisation. Cependant cette notion d'utopie sous entend celle du non lieu, parce que l'utopie ne se situe dans aucun lieu. Il m'apparaît que sans la localisation on ne peut bâtir. Par ailleurs, si l'on se base sur l'ouvrage de Thomas More, *L'utopie*, on constate qu'il y a une proposition d'uniformisation des modes de vies et des corps, donc négation des individualités. Or chercher à universaliser un mode d'être à l'espace ce n'est pas faire preuve d'unification, parce que l'universalité n'est pas unificatrice mais assimilatrice. Il me semble que seule la science est capable d'être universelle, elle s'applique sans condition à tous et à la fois à chacun, mais même la science reste évolutive et adaptable. La société actuelle, quant à elle brasse et englobe tout, elle ne fait pas grand cas de la diversité, et elle empêche la localisation des utopies, en d'autres termes elle nie l'existence des hétérotopies. Cette série de dessins évolue actuellement vers un plus grand nombre de territoires rêvés, qui pour le moment reste indéterminé.

Moduler les cartes, pour moduler l'espace, c'est une manière d'entrevoir une autre façon de concevoir le monde de demain. Il me semble que transformer les choses depuis l'intérieur, c'est une façon d'agir à la racine. Ainsi, chercher à redéfinir une cartographie des non-lieux ce pourrait être la voie vers une plus grande ouverture sur le monde qui nous entoure. L'œuvre modulable au cœur de mon travail, s'intéresse à la localisation de zones clés qui font partie de notre monde, et qui pourtant paraissent être mises à l'écart de toute existence concrète de l'espace. Localiser l'utopie c'est admettre l'hétérotopie. C'est également envisager la possibilité que le monde de demain sera fait d'hétérotopies et cessera de revendiquer l'utopie comme le point culminant d'une civilisation. L'utopie n'est que l'idée qu'on se fait de l'hétérotopie, l'hétérotopie est plus intéressante parce qu'elle se

localise dans l'espace, elle prend place et elle s'espace. C'est pourquoi tout mon travail de recherche tend vers une modulation de l'espace, basée sur les phénomènes observables depuis l'intérieur des espaces. Ces espaces modulaires ne sont pas des idéaux, ils n'ont rien à voir avec l'idéologie, ils n'ont pas pour vocation de s'universaliser non plus. Ces espaces modulaires ont pour but la reconnaissance de la diversité et de la pluralité des sociétés, je dis bien des sociétés et non pas de la société.



Figure 28: *Territoire, à partir d'une projection polaire, gommettes sur papier, 29,7 x 42 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.*

Reconnaître un phénomène c'est déjà lui donner la possibilité de s'exprimer et d'exister, il me semble que beaucoup de changements sociétaux se sont basés sur la reconnaissance. La reconnaissance de l'Etat d'Israël, a conféré au peuple juif non seulement un territoire mais l'existence au sein du monde d'une société qui lui est propre. Inversement, la non reconnaissance de l'Etat Palestinien tout comme la non reconnaissance de l'Etat Kurde, reviennent à nier l'existence même de ces peuples. Nier l'existence de certains peuples c'est progressivement les rayer de la carte et de l'espace planétaire, c'est laisser leur culture disparaître, c'est détruire toute trace de leur passage sur terre. Ne pas donner une reconnaissance étatique à un peuple c'est engendrer sa propre mort, c'est peut être là le meilleur moyen d'extermination d'une population, que l'espèce humaine ait pu inventer. Si pour être humain il faut séjourner sur terre, cela semble ne pas suffire lorsque l'on veut parler de culture. Pour qu'un peuple puisse exprimer sa culture, il faut que celle-ci puisse prendre place dans un espace, il faut que cette culture puisse survivre à son passage sur terre.

« La société de l'avenir pour moi, sera une « superorganisation » (mécanisme chargé de régler tout ce qui concerne les problèmes techniques (distribution, production, services publics, etc.) mais en même temps, une coexistence de groupes autonomes, menant librement leur vie sociale très personnelle, et dirigeant par référendum direct ce mécanisme (la superorganisation). »²⁸

²⁸ Yona FRIEDMAN, *L'architecture mobile*, Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979, p. 48.

Conclusion

Nous avons vu à travers la création d'un kit modulaire, comment il est possible de collaborer avec le spectateur. Il s'agit de permettre le partage des espaces et des imaginaires à travers l'utilisation de la peau de peinture comme médium intermédiaire. Le passage d'un espace à un autre est un voyage prenant en compte les intermédiaires, et acceptant leur effet sur l'œuvre finale et non finie. Voyager c'est rencontrer sur sa route des personnes différentes, des cultures et accepter que ces autres ait modifié quelque chose en vous. Que ces autres et que ces ailleurs aient peut-être affecté votre perception du monde. Voyager parmi les espaces c'est accepter la possibilité que ces autres vous traversent, c'est apprendre en route, et c'est se construire chaque jour. La peinture nomade offre une cartographie évolutive, toujours en renouvellement. Tout comme les migrations des êtres humains sur la planète apportent une modification à l'espace et aux sociétés. La peinture nomade imprime les changements et s'en nourrit pour se transformer. L'Histoire est faite de ruptures et de continuités, mais il me semble que chacune d'entre elles a apporté un changement, ne serait-ce qu'infime, ayant contribué à l'évolution de notre monde.

Observer le monde depuis le point de vue de l'autre, chercher à comprendre ce point de vue et entrer dans la peau de l'autre c'est là, la vocation de la peinture nomade. Il est difficile lorsqu'on utilise le médium pictural d'adopter un autre point de vue que le sien, c'est chose plus aisée dans les arts d'exécution. La peau de peinture permet cela, elle permet d'aller à la rencontre de l'autre, et elle accueille en elle tous les autres possibles. Les autres possibles ce sont ces ailleurs encore inexplorés, ce sont ces espaces qu'il nous est difficile d'appréhender. Nous nous situons dans une démarche anthropologique, qui comprend l'être humain comme faisant partie d'un tout. Ce tout se caractérise par une

multiplicité et une diversité qui, s'exprimant au sein d'un espace délimité permettent l'émergence de la culture. Il me semble que dans le monde actuel, nous nous retrouvons face à un enjeu de grande envergure, qui menace la sauvegarde de tout passage de l'être humain sur terre. Il s'agit d'une menace qui pèse sur la culture, et je dirai même plus sur les cultures. Il n'y a pas une seule culture il y en a plusieurs, qui s'exercent au sein de plusieurs espaces et qui participent à la formation et à la construction du monde.

Ce que mon travail plastique vise : c'est la lutte contre toute forme de totalisation de l'espace ; parce qu'il s'agit là du meilleur moyen pour aller vers la totalitarisation. Si le point géodésique localise des endroits sur la planète Terre ; mon travail en localisant ces espaces non reconnus, ces hétérotopies que l'on ne saurait voir, suggère la possibilité que d'autres mondes sont possibles.

C'est pourquoi, pour tenter de comprendre et de proposer une autre façon de concevoir le monde de demain, nous nous tournerons vers l'usage de stratégies.

Stratégies et colonisations modulaires

« Il faut donc distinguer, comme nous l'avons dit plus haut, entre les notions de « masse » et de « foule ». Une foule est toujours une masse, tandis qu'une masse d'individus n'est pas nécessairement une foule. La « masse » est généralement *dispersée topographiquement*, les individus qui la forment n'ont pas de contact immédiat, corporel, et ce fait, du point de vue psychologique, la distingue sensiblement de la foule. »²⁹

Introduction à la seconde partie

Dans cette seconde partie, nous aborderons les thématiques stratégiques dont nous usons pour inscrire notre œuvre au sein du domaine non plus politique, comme précédemment mais géopolitique. A notre ère, celle de la globalisation où l'on se pose la question de savoir si nous sommes prêts à nous définir en tant que terriens, il semble qu'il faut également s'intéresser à la géostratégie. En effet, on observe une résurgence de ce qu'on a nommé la Guerre Froide, entre l'occident, les Etats-Unis et l'Orient principalement l'ex Union soviétique, aujourd'hui simplement la Russie. Ces deux grandes Nations puissantes, semblent prises dans des jeux de stratégies militaires et géopolitiques impliquant

²⁹ Serge TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 149.

des invasions d'autres contrées. Ces contrées, ou pays, sont des espaces utilisés comme le damier d'un échiquier géant sur lequel des pions sont placés et se font la guerre. Ce qui me paraît intéressant de voir c'est qu'à l'époque où la Russie était URSS et qu'elle intervenait militairement en Afghanistan, les Etats-Unis voyaient cette force athéiste, venir envahir une population islamique paisible. On sait que les Etats-Unis pour soutenir les rebelles contre les forces soviétiques, ont financé et armé ces rebellions, qui donnèrent lieu à la création du gouvernement islamiste des Talibans. Il me semble qu'il s'agit bel et bien d'un exemple de stratégie géopolitique, où une force pour en dominer une autre, est prête à soutenir des rebelles intégristes armés, aux dépens de la population vivant sur place. Ce qu'il est important de mentionner, c'est que ces mêmes stratégies et ces mêmes modes de fonctionnement se retrouvent à peu près partout où une guerre éclate. Les nouvelles technologies semblent participer de cet échiquier géant, sur lequel sont placés les pions principaux de la destruction des territoires et des organismes y séjournant. Pour que la population internationale accepte de se soumettre et de financer des génocides, ainsi qu'une militarisation des sociétés, des techniques de manipulation sont utilisées par les forces médiatiques. On peut effectivement parler de forces médiatiques, quand celles-ci possèdent réellement le pouvoir de véhiculer des idées et des doctrines en réussissant à manipuler les foules, et pire grâce à la géostratégie les masses. Si guerre légale il semble y avoir, il n'en reste pas moins qu'il s'agit de crimes contre l'humanité qui sont perpétrés en masse. Ces guerres dont on nous dit qu'elles sont à portée humanitaire, portent en elle une contradiction flagrante et effarante ; parce qu'il ne peut y avoir de guerre humanitaire. Il peut y avoir une guerre pour des jeux d'argent et de pouvoir. Par définition une guerre ne peut être humanitaire ou salvatrice, elle est destructrice et violente. Le droit international humanitaire légalise la violence et la codifie, il codifie la guerre. Ainsi le droit de guerre, donne un appui à

la destruction de vies humaines, à une violence létale qui est ritualisée, mais également autorise la destruction de cultures. En effet, la guerre touche tous les pôles de la vie d'une société, économique, politique, démographique, environnemental, en d'autres termes elle vise à la destruction de la culture. Ce qui est important de relever c'est que la guerre est un droit, et il me paraît absurde de se rendre compte que des droits comme le droit à l'avortement que l'on accuse d'être un meurtre, soient régulièrement remis en question (plus particulièrement l'an dernier en Espagne), quand le droit de guerre, lui reste une forme criminelle admise. Par ailleurs, des institutions régissant le droit de guerre, comme le tribunal international de la Haye ainsi que l'organisation des Nations Unies, disent représenter la communauté internationale. A chaque conflit armé ou susceptible d'enranger un conflit armé, on entend cette nomination « communauté internationale », cependant ce nom regroupe principalement les états occidentaux, dont deux grandes forces occidentales cherchant à dominer le monde, le Royaume-Uni et les Etats-Unis. Ainsi, même dans l'appellation communauté internationale, on retrouve une géopolitique impérialiste héritée du colonialisme.

Ce qui nous intéressera ici, c'est que pour mener à bien une bataille qu'elle soit navale ou autre, autrement dit une guerre il nous faut user de stratégies. Nous pourrions nommer notre dispersion de modules dans l'espace de guerre culturelle allant à la recherche d'une autre forme de colonisation spatiale, en d'autres termes d'une autre globalisation.

I / La stratégie du caméléon :



Figure 29: 100 peaux de peinture blanches, rondes, modulables, acrylique dans un coin, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.

Si la géo localisation de l'espace et de l'œuvre d'art dans l'espace permet d'aller à la rencontre de l'autre, et de s'ouvrir à cet autre, alors elle doit établir une interdépendance de l'œuvre à l'espace. La peinture nomade, vise à accepter l'ailleurs en elle et invite l'ailleurs à s'installer en elle. Les flux migratoires planétaires entraînent une délocalisation de l'espace intime de l'habitant, de ce qui constitue sa capacité à s'approprier le territoire et forcent ce dernier à s'adapter à l'espace qu'il occupe et au sein duquel il est de passage. Ce que l'habiter apporte à mon projet pictural est une volonté de localisation de ces phénomènes migratoires et de ces flux qui en découlent. Nous orienterons cette recherche vers un enregistrement de ces flux, qui permettent à l'œuvre de se transformer et d'évoluer au sein de l'espace. Ce qui m'intéresse à travers cette démarche c'est la question du chemin que l'œuvre prend. Cette dernière est expédiée à différents correspondants, connus et inconnus. Chaque contributeur qui participe peut être un collaborateur que je connais déjà, avant la création du kit, mais également que je ne connais pas et donc que je vais rencontrer en travaillant avec cette personne. L'artiste va à la rencontre du spectateur et va à la recherche de nouveaux horizons pour nourrir son travail plastique. Les nouveaux horizons peuvent être physiquement explorés par l'artiste, lorsque celui-ci accroche lui-même les peaux de peinture, mais également visuellement lorsqu'il partage la matière avec le spectateur en lui livrant des kits modulaires. C'est pourquoi garder une trace du passage de l'œuvre d'art dans l'espace est une part importante de cette recherche. L'œuvre prend forme dans un espace en tant que matière s'intégrant à l'espace, elle cherche à user de stratégies pour s'adapter à l'espace sans jamais s'assimiler à celui-ci, la peau de peinture agit comme le caméléon, elle devient l'espace elle-même. On retrouve le caméléon, dans les 100 peaux de peinture blanches, dans un coin blanc. Je trouve intéressant de mettre en relation ma

démarche avec celle de la cartographie, ce que j'ai fait précédemment est de tenter de cartographier des espaces rêvés. Mais il me semble que la cartographie peut aller bien au-delà de la simple localisation virtuelle d'une donnée. En effet, la cartographie a également une portée démonstrative d'un phénomène, on y retrouve une légende explicitant l'utilisation des différentes couleurs et signes. Cartographier le monde c'est également le virtualiser en cherchant à figurer l'infigurable : le flux.

Aussi, nous interrogerons-nous sur cette question de flux. Le flux est une conséquence du mouvement, il s'agira alors, non pas de tenter de représenter le flux, mais de le présenter et de nous interroger autour du meilleur moyen d'arriver à cette présentation.

La peau de peinture s'intéresse à l'usage de stratégies dans un souci d'efficacité, mais également de spatialité de l'œuvre d'art. C'est pourquoi elle peut en localisant l'œuvre dans des espaces se rapporter au flux. Nous nous inspirons des nouvelles technologies et plus précisément de l'utilisation de l'internet afin de servir notre propos.

Déplacements dans l'espace

« Penser le rapport dans ce qu'il articule, c'est penser que l'homme a rapport au proche et au lointain en même temps, il est l'être qui côtoie le ciel à travers sa fenêtre ; habiter c'est s'approcher du lointain pour pouvoir en faire partie et pouvoir se perdre dans le monde dont on fait ainsi partie »³⁰

³⁰ Bernard SALIGNON, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Réflexions sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'édicions, 1991, p.70.

Afin de proposer une réflexion autour du flux, il nous faut nous intéresser au mouvement de la matière dans l'espace, le corps est matière et il se meut dans l'espace, il y séjourne. C'est pourquoi nous nous intéresserons en premier lieu à la notion d'habiter l'espace, car c'est à travers l'habiter que nous concevons non seulement notre rapport à l'espace, mais également le rapport au mouvement.

a) Le module sans domicile : l'œuvre chez l'habitant

Nous choisissons dans ce travail de rapporter l'œuvre à l'espace, en proposant son accrochage dans des lieux de vie quotidienne. L'habitat est le point de départ de cette recherche, parce qu'il entretient un rapport à l'espace en dehors de la cité. Il est un lieu de recueil, de refuge, et de coupure du monde et de la vie sociale. Il permet à l'individu de se retrouver à l'abri d'une part, et d'autre part de se constituer son chez soi. La multitude d'habitats temporaires qui comportent le mode d'être à l'espace actuel, la prolifération de la location, notamment d'appartements déjà meublés sont la source principale d'inspiration de ce projet de *Home art* (art domestique). On observe une difficulté à s'incarner dans l'espace qui nous entoure, face à la circulation croissante et à la mobilité géographique toujours grandissante de la population internationale. L'adaptabilité n'est pas simplement un moyen d'être à l'espace, elle devient une véritable condition pour être dans l'espace. Nous partons du postulat que pour que l'œuvre et l'artiste puissent réfléchir aux espaces, alors il faut avant tout que l'œuvre puisse s'adapter à ces derniers, sans perdre son statut d'œuvre. Car si l'être humain et l'artiste habitent l'espace, qu'ils y séjournent, parce qu'ils sont de passage sur terre, l'œuvre elle doit pouvoir survivre à ce passage. Elle reste comme une marque du passage de l'être humain sur la planète, elle est la trace qui permet au monde de demain, de

se former. Proposer une œuvre modulable et mobile c'est à la fois rechercher une nouvelle façon d'incarner l'œuvre dans l'espace mais c'est également permettre à celle-ci de perdurer et de traverser les temps et les espaces. Aussi, la question du domicile est-elle d'une importance capitale, dans un monde où le logement n'est plus simplement une condition de vie en communauté, mais devient une condition de survie de l'espèce humaine.

La peinture nomade se caractérise par une structure modulaire et des possibilités de transformations variées. Elle prend corps au sein de différents espaces et absorbe le voyage comme le voyage de celle-ci lui permet d'aller à la rencontre d'ailleurs.



Figure 30: 24 peaux de peinture dans la mezzanine, chez Can, Paris 4ème, France, acrylique au mur et plafond, dimensions variées et variables Radmila UROSEVIC, 2014.

Nous abordons le thème de la peinture nomade en premier lieu en regroupant des peaux de peinture dans différents espaces habitables, demandant à l'habitant de nous

accueillir en son sein. Il s'agit de créer des groupements de modules de manière aléatoire, dans l'espace habitable, afin de proposer une œuvre qui s'insère dans le quotidien. L'œuvre ainsi disposée permet une réflexion autour de l'incarnation de l'espace. On constate dans l'installation de peaux de peinture rouge dans la mezzanine, une insertion dans l'intimité du spectateur, qui autorise l'artiste à intervenir autour de son lit. Ce lieu de repos est ainsi remis en question. Le chez soi est un lieu où l'être humain peut se recueillir et s'extraire du monde public, il doit pouvoir se ressourcer et chercher le repos. Nous remettons en cause cette notion d'espace intime, là où l'espace privé tend à disparaître. En effet, le produit de consommation s'insère dans notre quotidien, il entre dans notre intimité, et envahit l'espace de notre intimité. Par ailleurs, les réseaux sociaux contribuant à une surexposition de l'individu, insistent sur une exposition de leur intimité et de leur vie quotidienne. On constate que l'utilisation des réseaux sociaux participe d'une intrusion dans la vie privée d'autrui, qui quant à lui n'hésite pas à la rendre publique. Il semble que l'internet contribue à l'invasion de l'espace privé de l'être humain, et ne constitue même plus le lieu d'échange privilégié, tant rêvé et tant décrié. Il faut voir ce phénomène d'invasion spatiale sous deux aspects. Il me semble que d'une part en insistant sur une exposition permanente de la vie privée de chacun, les réseaux sociaux contribuent à nous désunir les uns des autres en insistant sur l'individualité et le narcissisme de l'individu. D'autre part, en permanence rendre publique sa vie, constitue un danger parce qu'il empêche le repos du citoyen, qui aujourd'hui est un citoyen du monde. Or pour qu'un équilibre puisse s'établir entre vie publique et vie privée, l'être humain a besoin d'un espace de repos, d'un espace en dehors de la vie publique et de la politique. Il doit pouvoir s'exprimer au sein d'un espace qui lui permette de s'incarner et de marquer son territoire. Là où la vie commune permet au citoyen d'exprimer sa liberté et de côtoyer celle des autres, la vie en retrait permet à l'individu d'exprimer son caractère animal.

Il me semble que tout tend à faire basculer cet équilibre, en amenant la vie sauvage dans la cité, et ceci est un danger parce qu'il constitue le meilleur moyen d'aller vers une totalisation de l'espace. L'espace pour être espace doit pouvoir être disloqué et divisé, il ne peut être un énorme tout qui englobe et aspire. Dans l'optique d'une telle situation on ne pourrait plus parler d'espace. L'espace découpe et il recoupe, il permet à des groupes de populations de vivre et de s'organiser en sociétés, il permet à l'individu de se reposer et il permet au monde d'échanger. Si toute catégorie d'espace venait à disparaître, toute forme de civilisation en viendrait à mourir. C'est pourquoi la peau de peinture choisit d'offrir cette possibilité de s'espacer et de se mouvoir, c'est pourquoi la peau de peinture souhaite une sauvegarde de nos espaces, et pour ce faire elle s'intéresse à ce que l'on nomme habiter.

« Etre présent dans son espace, son chez-soi, c'est permettre à l'homme qui habite de joindre et de conjoindre son passé et son futur dans le temps du vécu quotidien. »³¹

La peau de peinture, mobile et accrochable de manières multiples, permet de traverser le temps et l'espace, elle est caractéristique de ce que le chez-soi est. Il est le lieu où le temps s'écoule et où il nous est capable d'allier notre passé et notre futur, tout en vivant l'instant présent. C'est pourquoi il est approprié d'accrocher la peau de peinture au sein d'un environnement habitable.

Aussi, combinant temps et espace entrons-nous dans une phase de transition qui est comprise dans l'œuvre d'art. Celle-ci traverse le temps et l'espace, elle permet à l'habitant de combiner les temps et de repenser les espaces. C'est pourquoi il me semble important de rattacher cette thématique à l'aspect public et privé que comportent les espaces dans lesquels nous nous mouvons.

³¹ Bernard SALIGNON, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Réflexions sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'éditions, 1991, p.p.104-105.

b) Faire corps avec l'espace

Le partage des espaces de vie, pour des raisons économiques, devient de plus en plus fréquent, on pense ici à la vie en colocation. Vivre dans une situation de partage de l'espace privé semble être alors le centre de cette réflexion autour du domicile de l'être humain. Nous apprenons à partager l'espace, non plus seulement parce que les murs divisant les pièces d'une habitation nous y forcent, ou que la vie en famille perdure, mais parce que vivre seul nécessite des moyens financiers plus importants. Il y a encore ici, une notion d'obligation ou du moins d'imposition d'un mode de vie, indépendant de notre volonté.

Aussi, faut-il établir une distinction entre espace privé et espace intime, afin de pouvoir nous rapprocher d'une réflexion autour du domicile, qui nous renvoie là encore, à la localisation géographique. Cette localisation est, en droit privé, un élément d'individualisation de la personnalité, et semble donc être une question rattachée par essence à l'individu. Autrement dit, être domicilié ou localisé, serait être reconnu en tant qu'individu, en tant que personne. On peut étendre cette individualisation de la personnalité à la population croissante sans domicile fixe, qui ne serait, si l'on se base sur le droit privé, pas reconnue en tant que personne, et qui n'aurait donc pas de droits civils et politiques. Il existe malgré tout, des attestations fournies aux personnes sans domicile et nomades, justifiant de leur rattachement à une commune, par exemple, leur délivrant un livret de circulation, jouant le rôle de justificatif de domicile. Ceci, parce que l'intégration à la communauté sociale et sociétale passe par le domicile.

Ainsi, déplacer l'œuvre dans différents domiciles et proposer au spectateur d'accueillir l'œuvre au sein de son intimité est le point principal de ce travail plastique. C'est pourquoi l'œuvre a un rapport au flux, parce que cette dernière se meut dans l'espace, tout

en permettant à d'autres espaces d'émerger. Elle est le produit non consommable de l'être humain, elle ne se rejette pas, elle s'incruste. S'insérer dans l'intimité du spectateur c'est également lui permettre de s'approprier l'œuvre et d'en faire émerger une autre. Tout mon travail tend vers une réappropriation de l'œuvre par le spectateur, qui devient un véritable contributeur de la peinture nomade. Il s'agit de mettre en évidence l'influence des flux et d'établir une nouvelle façon de cartographier le monde, par la modélisation de ronds de peinture solide se rattachant au caractère atomique de l'être humain. S'incarner dans l'espace c'est également permettre à l'autre de s'incarner dans son propre espace. La peau de peinture permet la localisation géodésique et accepte la modification dans l'espace-temps et l'apport d'un contributeur comme nourriture artistique.

C'est une expérience qui devient palpable, démontrant un processus créateur, qui devient un procédé même de la production artistique. L'artiste produit pour le spectateur, il produit pour la société et invite la société à faire corps avec l'œuvre et avec l'espace.

Adaptabilité et connectivité

La peinture nomade est également un moyen de connecter non seulement l'artiste et le spectateur, mais également d'établir une connexion entre les espaces. Il s'agit d'offrir une spatialisation de l'œuvre multiple et de partager les espaces et les imaginaires. A l'ère de la globalisation on observe, malgré une grande mobilité et circulation à l'échelle planétaire, une pauvreté du partage des imaginaires. Le produit lui se partage, grâce au commerce international croissant et à l'échange simplifié entre certains pays, on l'observe notamment dans l'Union Européenne. Cependant, il semble que bien que le monde d'aujourd'hui facilite la circulation et l'échange entre les nations, la domination d'un seul

modèle subsiste. En effet, le modèle occidental semble dominer parmi les modes de vie et de pensées, il n'y a pas de partage des points de vues et des savoirs, ni partage des espaces mais bien une colonisation de ces derniers. C'est pourquoi nous choisissons d'orienter notre recherche vers une spatialisation toujours mouvante de l'œuvre d'art, et par une diffusion de cette dernière à l'échelle internationale. Il s'agit d'une contestation de la totalitarisation³² de l'espace qui se profile et qui viendrait anéantir tout espoir de construction du monde futur. Aussi nous proposons-nous de sonder les citoyens en leur offrant matière à moduler et à penser.

c) Intégration

Dans une dynamique altermondialiste nous nous proposons de produire une œuvre qui serait un véritable caméléon, capable de s'adapter à n'importe quel espace et qui donne à chacun la possibilité de se l'approprier. Il s'agit de remettre en cause la notion d'assimilation sur laquelle est basée tout le système colonialiste et par extension le système occidental. Ce que la globalisation actuelle entraîne c'est une négation de la diversité et de la pluralité du monde. On rencontre par là une invasion des espaces et il me semble que les stratégies de géo localisations sont mises au service d'une surveillance militariste plutôt qu'une mise en valeur des espaces. C'est pourquoi partir d'un kit basé sur une structure modulaire semble être inévitable, si l'on considère la pluralité du monde. Nous préférons

³² Nous entendons par totalitarisation un avalement de l'espace, à travers d'une part une conquête des territoires et d'autre part, par une conquête des marchés, ceux-ci provenant d'une volonté de toute puissance de la part des pays occidentaux.

parler d'adaptation permanente de l'être humain et non d'intégration ou d'assimilation, ce qui serait encore une fois englober et avaler la diversité.



Figure 31: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, Cork, Ireland, 28 peaux de peinture verte sur le lit, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC 2014.

Le kit que nous présenterons ici, est un kit qui a été envoyé en Irlande, à Cork plus précisément³³. Ce dernier comporte un mode d'emploi en français et en anglais³⁴, le mode d'emploi est légèrement différent de celui que nous avons envoyé en Serbie précédemment³⁵, il ne possède qu'une option c'est celle de transmettre l'œuvre à quelqu'un d'autre après utilisation et exploitation des possibilités de celle-ci. Il m'a semblé important de modifier le mode d'emploi, car laisser au spectateur trop d'options pouvait perturber le déroulement des opérations. Stephane, a choisi d'utiliser une partie des peaux de peinture

³³ On retrouve ce travail également en ligne, sur le site créé pour le projet.

³⁴ On peut retrouver le mode d'emploi dans la rubrique *Annexe*.

³⁵ Renvoie au chapitre *Hétérotopies et Points géodésiques*, de la première partie..

composant le kit (il y en a trente au total). Il les installe sur son lit et sa fenêtre. Ce qui m'a intéressée dans ses compositions est l'aspect très aléatoire et déstructuré des assemblages de modules.

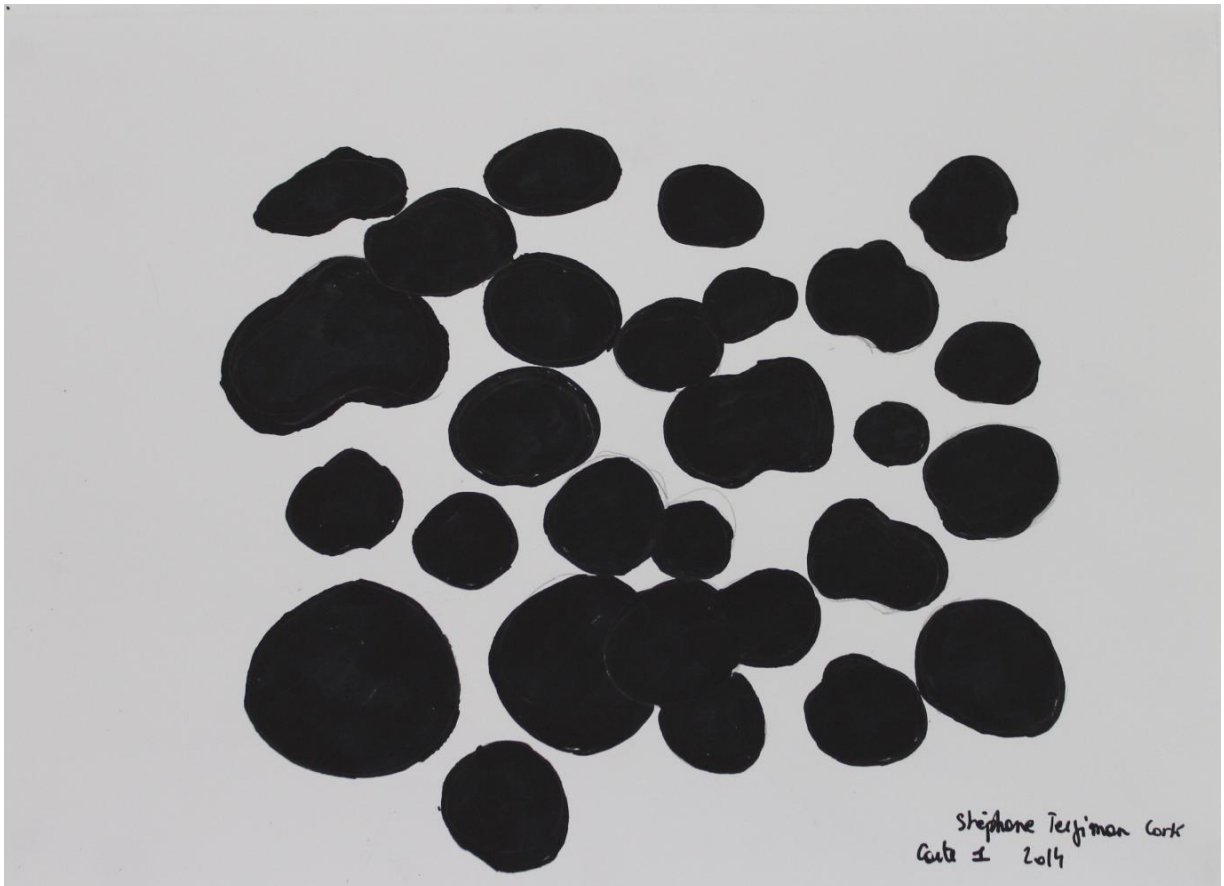


Figure 32: Plan pour 28 peaux de peintures à re-matérialiser, crayon et marker noir sur papier, 29,7 x 42 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.

Par ailleurs, Stéphane en transposant les modules dans son espace apporte une déformation visible à ces derniers. J'ai utilisé la composition du lit pour retranscrire en plan les déformations subies par les peaux de peinture rondes. J'ai ensuite tout comme à partir du travail de Svetlana, matérialisé à nouveau les modules, avec cette déformation afin de les transposer dans un autre espace. Il me semble important de parler ici de ce projet, parce

qu'il porte la marque de la diversité. Cette diversité s'adaptant et se réadaptant et offrant des possibilités multiples au contributeur du projet et ainsi, à l'artiste. Ici le contributeur, après avoir dans un premier temps accroché les modules dans son espace de vie à Cork, a décidé de les emmener en voyage avec lui, partout où il est allé.



Figure 33: *Territoire 1*, Stephane TERGIMAN, Cork, Ireland, 28 peaux de peinture noire sur un mur blanc, Paris, France, acrylique,

Radmila UROSEVIC, 2015.

Pour la série de photos prises à Tel Aviv, Londres et Paris, Stephane a choisi de n'utiliser qu'un seul module à chaque fois. Les modules ayant été envoyé à Stephane sont des modules de couleur verte, je les transpose en noir, afin d'apporter une autre variation possible à l'œuvre.



Figure 34: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, Cork, Ireland, 28 peaux de peinture verte sur la fenêtre, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC 2014.

Je remets également en question la pertinence de l'utilisation de la couleur dans mon travail, celui-ci se portant plutôt sur la matière et la spatialité et la couleur n'ayant pas réellement d'impact, pour l'instant sur la production de peau de peinture. Ce qui est mon principal intérêt dans cette recherche est la mise au jour de la pluralité, et de l'intérêt de coopérer avec le spectateur, parce que c'est par la coopération et la collaboration que l'on peut offrir une diversité de l'œuvre et des points de vue sur le monde. Tout part de l'espace, et le partage des espaces est ma principale motivation ici, parce que le flux est dépendant de l'espace.

Ainsi, je m'oriente vers une diffusion et un partage de l'œuvre, mais également des imaginaires et des espaces. Sur le principe des stratégies géopolitiques utilisées par les Etats pour placer des points militaires à travers le monde, mon travail utilise une première stratégie qui est celle du caméléon. Il ne se confond pas avec l'espace mais s'y adapte pourtant bien.

Il apparaît alors, que la peinture caméléon est à même de se situer dans plusieurs espaces, et est à la fois *in situ*, dans le site et *ex situ*, hors du site.



Figure 35: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, London, United Kingdom, 1 peau de peinture verte sur la table du petit déjeuner, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.

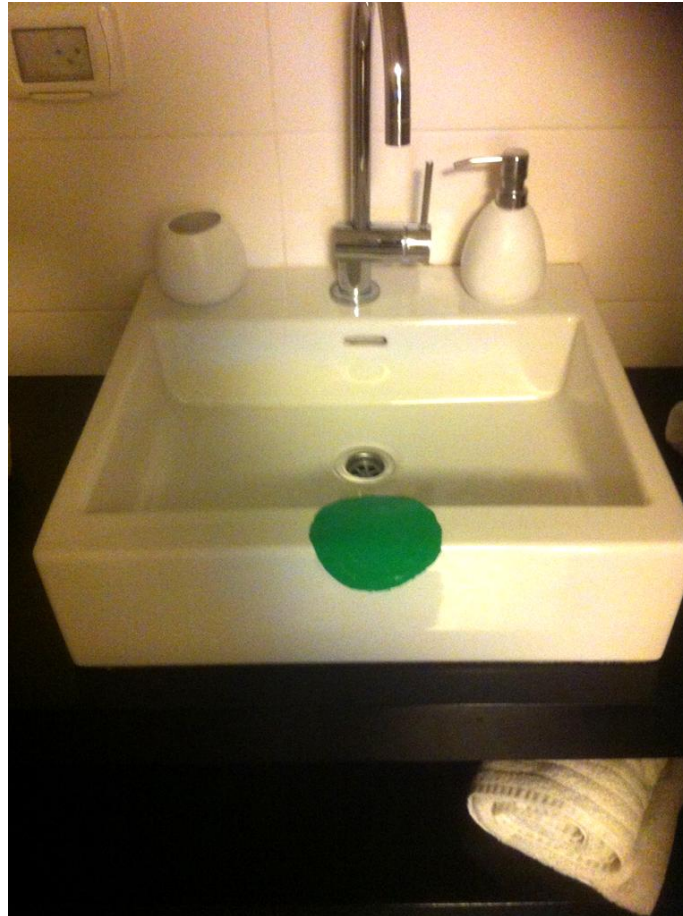


Figure 36: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, Tel Aviv, Israël, 1 peau de peinture verte sur le lavabo, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.



Figure 38: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, London, United Kingdom, 1 peau de peinture verte sur le sapin de Noël, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.



Figure 39: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, Paris, France, 1 peau de peinture verte dans le lavabo, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.

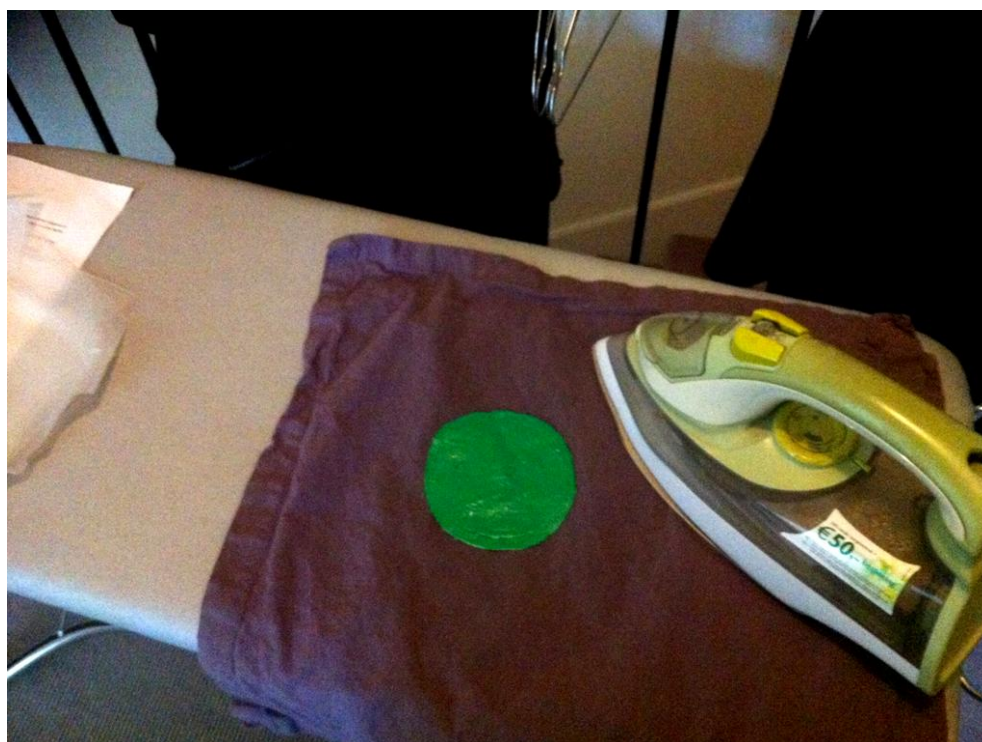


Figure 40: *Territoire*, Stephane TERGIMAN, Paris, France, 1 peau de peinture verte sur la table à repasser, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.

La notion de localisation géographique³⁶, en plus d'être attachée à l'être humain, est aussi attachée à l'œuvre. On observe une importance de la présentation de l'œuvre d'art, et donc une correspondance entre l'œuvre et le lieu où elle se situe géographiquement. L'œuvre d'art contemporaine entretient une relation au lieu, au site, parce qu'elle prend en compte ce dernier, elle se fait « en fonction de ». Ma démarche consiste en une incrustation de l'œuvre d'art dans le domicile, et donc tient compte du lieu où elle sera présentée, et où la peau de peinture prolifèrera.

Il faut s'intéresser également à la dimension d'accrochage importante dans cette recherche. En effet, la peau de peinture s'accroche et se décroche, tout en prenant en compte l'objet qu'elle utilise pour surface d'accrochage.



Figure 41: *Colonnes*, Cour du Palais Royal, 3000 m2, Daniel BUREN, 1986.

³⁶ Nous entendons ici par localisation géographique, la désignation d'un lieu par son marquage spatial et son repérage dans l'espace. C'est-à-dire que nous considérons l'œuvre d'art comme un moyen de se localiser, de se situer dans des dimensions spatio-temporelles.

Il s'agit donc d'établir une double pratique de l'*in situ* à l'*ex situ* et inversement, c'est-à-dire de la prise en compte du lieu et de la capacité de l'œuvre à être modifiée ou bien retirée du lieu. Le travail hors site est une des propriétés de la peinture, qui traditionnellement se répand sur la surface d'un tableau ou d'un autre support (papier, etc.). On observe pourtant certains artistes travaillant dans le lieu, *in situ*, proposant des œuvres permanentes, ou bien des installations éphémères propres au site qu'elles occupent.

Le travail plastique de Daniel Buren est dit *in situ*, parce qu'il prend en compte le lieu dans lequel l'œuvre s'insère. Ce dernier s'expose dans des lieux publics et galeries d'art, toujours en réfléchissant à l'espace du lieu dans lequel il expose. Il utilise des bandes de couleurs peintes, la plupart du temps dans le lieu, qui lui permettent d'user d'une économie de moyens et parallèlement à cela, de mettre en valeur l'espace dans lequel il s'insère. Il s'agit de repeindre directement le lieu, de faire abstraction de la représentation pour s'insérer dans une présentation du travail plastique. On peut mettre en relation cette démarche plastique avec une démarche architecturale, qui consiste à bâtir et redéfinir des espaces et à les modifier. Cependant la liberté du plasticien est plus grande que celle de l'architecte qui est soumis à des normes et à des contingences gouvernementales. Buren s'inscrit dans une démarche plastique, que nous nommons « en fonction de », parce qu'elle se fait en fonction d'un site. Bien que l'utilisation des bandes disposées les unes à côté des autres, sur la surface accueillant l'œuvre, soient récurrentes dans l'œuvre de Buren, une variété de créations et une multiplicité de l'œuvre fait jour. D'une part parce que l'œuvre de Buren varie en fonction des lieux, et d'autre part parce qu'il utilise également les codes de l'architecture pour réfléchir à l'espace.

Dans les *Colonnes* de Buren, situées dans la cour du Palais Royal, on peut voir une référence faite aux colonnades de l'architecture grecque qui entouraient les temples, formant une barrière, ou frontière, tout en permettant une liberté de circulation, de l'intérieur vers l'extérieur et vice versa. La colonne est un mur poreux, elle permet le passage et crée un double espace de liberté de circulation. Il semble que les colonnes de Daniel Buren, correspondent parfaitement au lieu dans lequel elles s'insèrent parce qu'il s'agit, effectivement, d'un lieu de passage. En outre, la variété des hauteurs de ces colonnes nous proposent un jeu de niveaux. On peut marcher sur la colonne, et se retrouver au sommet. Mon travail ne peut être qualifié d'*in situ*, parce qu'il se fait à la fois dans et hors le site. Nous pouvons le constater dans tous mes travaux.



Figure 42: *Territoire*, Lysianne HARI, Pisa, Italia, 35 peaux de peinture jaune et 13 peaux de peinture noire, sur portes, le mur et le sol, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

Ici je prendrai l'exemple d'une des propositions que l'on m'a transmise, chez Lysianne à Pise en Italie. Cette dernière utilise sa porte d'entrée comme support, recréant un autre espace et une autre façon de concevoir le passage dans son espace de vie. Par ailleurs, la contributrice réalise une composition très graphique, traçant dans l'espace une autre porte. Cette question d'un passage virtuel, d'un espace ou d'un monde propre à chacun rejoint une volonté de bâtir un territoire ou des territoires, toujours plus inventifs. Elle varie les propositions en modulant les peaux de peinture noire.

Ma recherche comporte à la fois une recherche autour de la production de l'œuvre et son processus de transformation, mais également sa capacité à s'insérer dans différents lieux et de mettre au jour, différents espaces. Il me semble que cette capacité à se localiser et à se délocaliser est à mettre en relation avec le flux que nous cherchons à transcrire. C'est pourquoi nous développons actuellement des outils de travail, ou images de pensées nous permettant de réfléchir à cette question de flux. Aussi la carte nous permet-elle de réfléchir au flux. Il s'agit de tracer le chemin de l'œuvre, c'est ce cheminement qui nous paraît être une voie logique, suite à la carte sur laquelle nous avons localisé par des points les kits envoyés à l'étranger³⁷.

Notre travail s'insère dans une volonté de proposer une autre forme de cartographie de l'espace, et du monde, à travers son insertion dans l'espace privé. Nous nous attachons à l'importance de la maison, qui constitue le lieu d'accueil de l'œuvre au sein de ma pratique artistique.

³⁷ Voir dans la première partie chapitre *1 Migration et occupation*, *3/ Changer / échanger*, *b) Une base commune*.



Figure 43: *Territoire*, Lysianne HARI, Pisa, Italia, 35 peaux de peinture jaune et 15 peaux de peinture noire, sur portes, le mur et le sol, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

La maison

Notre réflexion se poursuivra avec un questionnement autour de la maison. La maison peut-être individuelle ou collective, dans le cas d'une maison collective on l'appelle immeuble, elle est le lieu architectural destiné au logement. La maison est un espace de vie individuelle ou commune, abritant une famille, un individu isolé ou bien un groupe d'individus divers et variés. La maison a beaucoup évolué, à travers les âges, et l'on observe depuis l'urbanisation massive des territoires, de plus en plus d'habitats individuels nommés studios. Ces derniers d'une superficie réduite peuvent abriter un ou deux individus, mais ne peuvent accueillir une famille. La dispersion des membres d'une même famille, pour des raisons économiques et sociales participe de l'avènement de ce logement individuel, et individualiste. Il faut prendre en considération le caractère commun de l'immeuble qui est compartimenté en plusieurs logements, et formant dans sa totalité la maison citadine. La maison présente un intérêt considérable, dans cette démarche visant à inscrire l'œuvre d'art dans le quotidien. La maison est un espace compartimenté, soit en plusieurs logements, soit en plusieurs pièces. Les différentes pièces composant la maison, permettent une intimité de chaque membre d'une même famille tout en proposant un lieu de vie et de réunion commune : le salon. Si l'on prend en compte la profusion et la croissance de logements individuels. On se rend compte que ces compartiments spatiaux n'ont pas lieu d'être si on observe la compartimentation, uniquement sous l'angle de l'intimité de l'habitant. Mais il subsiste des compartiments dans des petits espaces, la salle de bain et la cuisine sont des éléments séparés, la plupart du temps, de la pièce à vivre. Les murs ne servant pas que l'intimité, mais permettant également de garder la chaleur et de régir le mode de vie. Aussi,

la compartimentation du lieu de vie sert-elle l'art de vivre, notamment dans un petit espace.

106

On ne tient pas compte de la popularité du loft, hérité de la tradition architecturale industrielle, qui est une forme de logement intéressante par la grandeur de l'espace qu'elle possède, mais coûteuse. Cette recherche s'attache, si ce n'est à retrouver un art de vivre, à penser à réinventer un art de vivre s'accordant avec les conditions démographiques de la société urbaine. L'on s'intéressera plus spécifiquement à *La maison* de Jean-Pierre Raynaud et à la question de la mobilité spatiale proposée par Yona Friedman. On doit étendre cette réflexion autour des notions de bâtir et de construire nous permettant de réfléchir à une autre forme d'organisation spatiale.

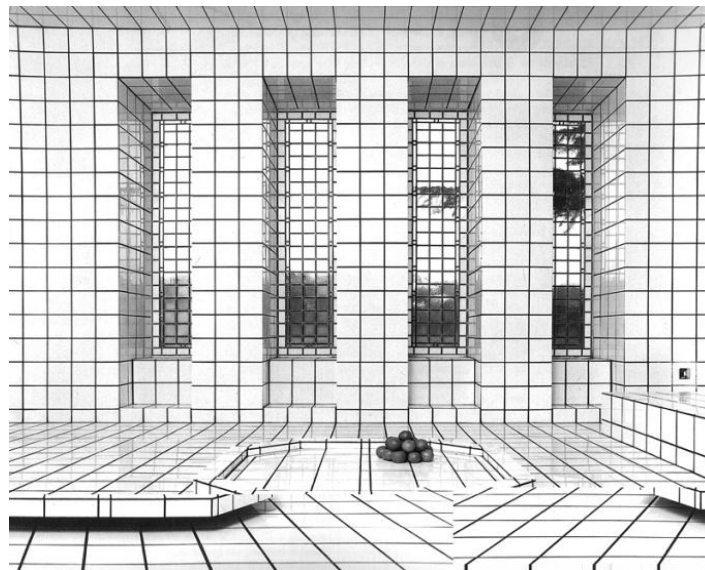


Figure 44: Vue de *La maison* de Jean-Pierre RAYNAUD, 1969-1993.

La question du domicile est intrinsèquement liée à celle de l'habitat et du logement, et par là même de la maison. Être à la maison, c'est être chez soi, dans un espace intime que l'on partage ou non avec d'autres membres, mais dans lequel on passe en grande partie nos nuits, et parfois certaines de nos journées, lorsque le temps s'y prête. Le travail de Jean-Pierre Raynaud concernant sa maison ou plutôt ses maisons, qu'il couvre de carrelage blanc, nous interpelle ici. Ce dernier commence à construire sa première maison en 1969, qu'il couvre de carreaux blancs de 15 cm x 15 cm, à la Celle Saint-Cloud, il s'agit de vingt-quatre années de recherches autour de l'espace qui se matérialisent en une maison.

Le carreau blanc, toujours de même dimension signe l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud, tout comme les bandes de 8.7 cm de largeur de Daniel Buren le sont. C'est arrivé à l'achèvement de cette maison, et donc à la fin de l'œuvre qu'il pensa à lui donner une seconde vie, cet aboutissement ne satisfaisant pas sa soif de l'espace.



Figure 45: *La maison* exposée dans 976 containers chirurgicaux,

Jean-Pierre RAYNAUD, 1993.

Ce dernier décida de déconstruire sa maison, de la détruire en d'autres termes et de l'exposer dans des pots chirurgicaux, afin de former une nouvelle œuvre d'art. La question de l'espace habitable, du logement et de la maison prend une dimension non seulement pittoresque, mais artistique. La maison est une œuvre à part entière, qui par ailleurs est recyclée pour devenir une autre œuvre d'art ensuite. Ici Raynaud détruit la maison, il détruit le chez soi pour le faire devenir public.



Figure 46: Le *Mastaba*, construit en 1986 Jean Dedieu en collaboration avec Jean-Pierre RAYNAUD, acquis par la ville en 2006, La Garenne-Colombes.

La maison de Raynaud devient une œuvre exposée, mais pas de manière photographique, de manière matérielle, par l'intermédiaire de la déconstruction. Il semble que construire et déconstruire l'espace soit aussi une manière d'habiter l'espace. Puisqu'habiter se rapporte à séjourner, il s'agirait de suggérer une maison en kit, qui à l'heure actuelle devient très populaire. Cela dit, il s'agit la plupart du temps de les construire

et déconstruire hors zone urbaine, et donc individuellement dans la nature. Si l'on pouvait peut-être permettre une telle mobilité de l'espace dans l'urbanisme, cela pourrait être un pas vers la redéfinition du mode de vie contemporain, qui se situe en permanence entre l'ancien et le nouveau. En effet, attachés à nos habitudes, nous sommes attachés au domicile, pour des raisons pécuniaires et logistiques, liées à la crise du logement, mais également pour des raisons aliénantes, liées à la société de consommation. Jean-Pierre Raynaud réussit avec sa maison détruite, mais également avec le *Matsaba*, situé à Colombes en Île-de-France, (dorénavant maison-musée) le pari du passage de l'espace privé à l'espace public. En outre, le cube de 3.30 mètres de haut, exposé au Centre Pompidou, recouvert lui aussi de carreau de 15 cm x 15 cm, laisse entrevoir des images toujours changeantes. Jean-Pierre Raynaud introduit donc bien une notion d'espace et d'architecture modulables et recyclables dans son travail. Cette notion de module est à rattacher à cette recherche et à ma pratique picturale. Il est également question de conserver la matière première ayant contribué à la formation d'une œuvre pour en recréer une autre. Dans un souci d'économie de moyen, d'écologie mais également de sauvegarde du matériau et donc de durée de l'œuvre d'art.



Figure 47: *Container zéro*, avec image de l'espace, hauteur 3.30 m, Jean-Pierre RAYNAUD, 1988 vue de 2009.

Aussi, la question du temps est-elle importante dans mon travail. Le temps et l'espace sont attachés l'un à l'autre, car il semble que c'est en pénétrant dans l'espace que l'on traverse le temps, ce n'est pas le temps qui passe c'est nous qui en passant dans l'espace, traversons les âges. Cependant, le travail de Raynaud pose la question de la relation entre l'espace mental et l'espace réel, qu'il met en relation par l'intermédiaire d'œuvres froides ne laissant aucune place à l'humain. Par son absence, l'être humain dans l'œuvre de Jean-Pierre Raynaud signale pourtant bien son importance dans le bâtir.

Ma pratique s'oriente plutôt vers une mise en évidence du caractère organique de l'espace et invite à penser à l'espace dans un rapport charnel, c'est-à-dire de mettre en relation espace physique (en mouvement) et espace statique.



Figure 48: *Container zéro*, avec pots de peinture modulables,

Jean-Pierre RAYNAUD, 1988 vue de 2008.

b) *Bâtir ou construire ?*

Nous nous intéresserons au travail de l'architecte Yona Friedman. Dans *L'architecture mobile*, Yona Friedman nous propose de réinventer un mode de vie. Ce dernier introduit l'idée d'une nouvelle façon de concevoir l'espace, à travers la mobilité. Il propose de s'adapter au monde contemporain, bien que l'ouvrage ait été écrit entre les années 1950 et 1970, il semble que l'architecte soit plus contemporain de notre époque, que certains architectes actuels. Ici, Friedman s'inspire de la démocratisation apportée par la société de consommation, qui au premier abord permet une pluralité, une multiplicité d'objets, par la production en masse, parce qu'elle permet une combinaison toujours différente. Il nous parle du vêtement qui permet à chacun de se vêtir comme bon lui semble et donc d'exprimer sa personnalité. Il s'agit de mettre en évidence l'importance de l'individu dans notre société contemporaine. Aussi, propose-t-il une nouvelle façon de vivre l'espace qui se rapproche de l'habiter, du séjourner dans un lieu. Il propose l'établissement d'un modèle architectural combinable à partir de quelques pièces seulement, permettant une variété et variations des combinaisons possibles, qui renouvellent sans cesse l'espace habitable : « On devrait pouvoir aujourd'hui acheter aussi facilement, dans un grand magasin, les éléments préfabriqués d'une pièce d'appartement qu'un meuble ou une tente »³⁸, nous dit-il. Ce système de construction nous intéresse par rapport à notre démarche de composition, décomposition et recomposition sous des formes variées de

³⁸ Yona FRIEDMAN, *L'architecture mobile*, Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979, p. 61.

l'œuvre d'art. En effet on retrouve cette idée d'adapter la matière spatiale à l'organisme qu'est l'être humain.

L'influence de cet ouvrage nous invite à repenser notre façon d'habiter l'espace au XXIème siècle. La société contemporaine portée par la mobilité qui se retrouve dans différents domaines (mobilité spatiale, physique, mais également mobilité ou flexibilité de l'emploi, etc.), semble être obstruée par la question de l'habitat qui empêche de pouvoir adapter son mode de vie à son lieu de vie. Il y a là une suggestion de redéfinition de l'activité artistique quant à l'adaptabilité du médium pictural face à ces flux de circulation de masse envahissant l'espace. La maison devient module, et elle permet d'être un point fixe, un repère spatial, tout étant modifiable.

On remarque dans le kit monté par Justine³⁹, une volonté de construire le volume à travers l'utilisation de la peau de peinture. Ce travail m'intéresse tant au niveau de sa construction mais également de la déformation ici encore, apporté par l'installation des modules dans l'espace. Ce kit se compose de trois types de modules : blancs, noirs et transparents. J'ai voulu proposer une plus large gamme ici.

Cependant c'est un projet qui n'a pas été transmis à une autre personne, malgré la consigne, il m'a été rendu. Ce qui m'amène à reconsidérer mon mode de fonctionnement, ainsi que le mode de fonctionnement du kit pictural. J'ai pensé qu'il fallait peut-être envisager de désigner un destinataire à qui transmettre l'œuvre ensuite, ou bien plus de choix laissent-ils le loisir au contributeur de se sentir libre de choisir, et donc d'opter pour la transmission ? Ceci reste encore en suspens dans mon travail. L'accrochage que Justine a réalisé, pour localiser l'œuvre dans l'espace sera lui aussi transcrit en plan puis matérialisé à nouveau dans un autre espace.

³⁹ On retrouve le mode d'emploi pour ce kit, dans la rubrique Annexe.



Figure 49: *Territoire*, Justine ROUGER, Paris, France, 20 peaux de peinture sur meuble, lampe, chaussures, sol et TV,

11 noires, 6 blanches et 4 transparentes, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2014.

La peinture mobile tiens compte du caractère matériel de l'œuvre d'art, et plus particulièrement pose les questions de la pertinence de la peinture sur support, dans une société internationale et mobile. Nous partageons avec le spectateur par l'intermédiaire de la matière, tout comme l'espace nous permet la création du commun et du social, espace dans lequel nous vivons en tant qu'êtres humains, en tant que mortels et sommes donc en lien. C'est à la recherche d'un espace physique de liberté que la peinture nomade semble partir. En pénétrant dans le secteur privé de l'individu, elle invite à réfléchir au caractère obsolète de la propriété privée à l'heure actuelle.



Figure 50: *Mobile Home for Kröller-Müller*, (Habitat Mobile pour Kröller-Müller), Atelier VAN LIESHOUT, 1995.

On observe avec l'Atelier Van Lieshout, groupe d'artistes néerlandais, proposant des *mobiles homes*, des habitats nomades mais tout à la fois pratiques et au design innovant, cette réflexion autour d'une autre façon de concevoir la mondialisation. Ce groupe d'artistes, ou plutôt ce clan, parce qu'il se déplace et vie en communauté nomade, invite à

réfléchir autour d'une redéfinition de la propriété privée à l'heure actuelle et à une nouvelle façon de vivre en communauté. Il s'agit par là de poser les questions non seulement de l'occupation du territoire, mais également de la perte de l'art de vivre en commun. Par ailleurs, Yona Friedman, dans son ouvrage *L'architecture mobile*, nous fait réfléchir à une nouvelle voie pour le fonctionnement planétaire, économique et social, par l'intermédiaire de l'habitat. Ce dernier propose de concevoir l'espace, et le logement, comme un hôtel, dans lequel nous séjournons (on en revient au texte de Martin Heidegger, *Bâtir habiter penser*). Yona Friedman, propose des villes-ponts qui permettraient une mobilité spatiale facilitée aux individus, et s'interroge sur le caractère économique et social de l'espace. Il propose de relier les continents, et donc les réseaux de transports entre les territoires, afin de permettre une mobilité différente au sein de la planète : « Huit villes-ponts intercontinentales suffiraient à lier ensemble les réseaux de transports des quatre grands continents »⁴⁰. L'attachement aux biens matériels réduisant les possibilités de mobilité et renforçant l'aliénation par la société de consommation. En outre, l'avant-gardisme de Friedman, vis-à-vis des problèmes de logement, propose des solutions économiques permettant de moduler et de modifier l'habitat de même que tout un quartier, sans effort économique par l'intermédiaire de l'urbanisme mobile. Il met en évidence le caractère politique de l'industrialisation qui permet à chacun d'avoir le droit à la différence et met l'accent sur la pluralité de la société. « Cette démocratie, en définitive est donc basée sur l'équivalence des permutations à partir de quelques éléments de base [...]. »⁴¹. C'est pourquoi, notre travail s'attache-t-il d'une part à critiquer la société de consommation actuelle qui, prise dans un mécanisme financier en échec, s'étant détachée de l'industrie, a oublié de permuter les éléments. Il s'agit de réfléchir

⁴⁰ Yona FRIEDMAN, *L'architecture mobile*, Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979, p.11.

⁴¹ Yona FRIEDMAN, *L'architecture mobile*, Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979, p.15.

à une économie de l'œuvre par la réutilisation de quelques éléments basiques. Les enjeux environnementaux actuels entraînent une autre façon de penser l'économie, car elle ne peut se passer de l'écologie. Il faut pouvoir prendre en compte ses ressources pour pouvoir avancer. En outre, l'ouvrage de Yona Friedman nous invite à réfléchir à une autre façon de travailler en tant qu'artiste, de nos jours. Ce dernier, réfléchissant aux enjeux globaux qu'il pressent dès les années 1950, repense l'architecture et le travail de l'architecte. Il met en place trois formes d'architectes (il divise le travail de l'architecte), pensant que ce dernier étant amené à travailler pour une population toujours croissante doit pouvoir répondre aux besoins du monde à venir : l'architecte ou l'urbaniste de laboratoire, chargé de développer des nouvelles méthodes, l'architecte de contact, chargé de la partie commerciale en lien avec la clientèle privée et enfin l'architecte artiste, chargé de la construction de monuments, qui seraient décidés par référendum.

Aussi, place-t-il l'architecte plutôt artiste au service de la communauté, et lui attribue une fonction sociale, dont nous nous inspirons lorsque nous nous déplaçons chez l'habitant. Il semble que nous devions à l'heure actuelle remettre en avant la fonction sociale de l'artiste, et le sortir de son individualité, non pas pour considérer le spectateur comme, un consommateur, mais pour insister sur le fait que l'être humain, y compris l'artiste, est un animal social. La coopération permet cela, elle permet à l'artiste et au spectateur de jouer un rôle dans la société, ainsi chacun participe à la formation de l'œuvre et l'échange est une des principales composantes du flux.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons vu que l'œuvre que nous proposons est modulable et déplaçable d'espaces en espaces. Ce travail de recherche nous mène à produire une série de kits picturaux composés de modules, que nous expédions dans différents pays, à des destinataires connus ou inconnus. Ces destinataires, en participant à cette modulation des espaces, deviennent de véritables contributeurs à l'œuvre et à ma démarche artistique. Il me semble que le monde d'aujourd'hui devrait fonctionner sur le principe de la coopération, qu'en ce temps des crises socioéconomiques et sociopolitiques il est important de réfléchir à cette notion de coopérative. C'est pourquoi, proposer un kit, ce n'est pas fournir une œuvre finie et définitive, mais toujours chercher à faire évoluer celle-ci, si évolution il y a. Il s'agit de laisser le spectateur contribuer à la transformation de l'œuvre. Mon intérêt pour la transformation de l'œuvre d'art est également en lien avec la question de la restauration de l'œuvre d'art. En effet, il est important de sauvegarder ce que nous avons de culture, et il est important que pour que l'œuvre se fasse culture, elle soit sauvegardée. Cependant, la restauration de l'œuvre d'art elle aussi transforme l'œuvre au fil du temps. Nous rattachons la transformation de l'œuvre au flux, parce qu'elle traverse le temps et l'espace. Elle est susceptible d'être modifiée à tout instant, tout en conservant la matière. C'est par là que nous mettons en relation la notion d'habiter avec cette démarche plastique. Parce qu'habiter et bâtir sont des éléments qui font de nous des êtres humains, et il me semble que l'on ne peut pas bâtir seul le monde de demain. Habiter se rapportant à séjourner, nous séjournons dans des espaces qui, en leur sein accueillent notre passé et notre futur, de même que nous

y sommes dans l'instant présent. Interroger le temps c'est interroger le bâtir, qui est quelque chose qui doit traverser ces espace-temps. De nos jours, il me semble qu'avec tous les mouvements de populations que connaît la terre, il est difficile de bâtir, cependant nous n'avons jamais autant habité l'espace planétaire. Ce travail procède ainsi d'une réflexion autour de tous ces flux planétaires qui mènent à une véritable colonisation des espaces, pour ne chercher à n'en faire plus qu'un. Ce danger doit être mentionné, celui de ne vouloir qu'un espace, car il participe d'une totalisation et une totalitarisation de l'espace. C'est pourquoi l'usage de stratégies de localisations spatiales semble être relié à une volonté de résister à cette invasion impérialiste de l'espace. Nous produisons une peau de peinture se faisant caméléon, en premier lieu, afin de pouvoir s'adapter partout, comme l'être humain s'adapte en permanence à différents milieux. Cette première stratégie insiste sur l'habiter et le bâtir, elle insiste surtout sur le construire ensemble.

Nous nous inspirons des nouvelles technologies afin de pouvoir échanger avec l'autre, nous interposons la matière entre le spectateur et l'artiste, comme un intermédiaire à même de partager des espaces. Il s'agit de réfléchir à l'usage que nous faisons des réseaux sociaux, et de remettre en question cet usage, mais aussi de nous inspirer des méthodes géopolitiques de localisation spatiale. Ainsi, le flux admet l'échange et la transformation, il est le moyen par lequel les choses se mettent en mouvement, il est une conséquence et une causalité. Le flux est à la fois un élément qui circule, mais également une somme d'échanges. Il ponctue et porte ma pratique plastique.

Aussi, nous orientons-nous vers la création d'un véritable réseau, que nous considérons également comme une stratégie pour s'exporter d'une part, et d'autre part pour pouvoir coopérer à plus grande échelle.

II / La stratégie du réseau

« Les hackers ont immédiatement compris l'intérêt de concevoir « les atomes comme les nouveaux bits ». Ces pionniers ont eu une vision : faire passer le format « source ouverte » du domaine de l'informatique et des technologies de l'information à la production d' « objets ». « Du matériel en source ouverte » : tel est devenu le cri de ralliement d'un groupe disparate d'inventeurs et de passionnés qui se réclamaient du mouvement assez informel des Makers. »⁴²

Introduction

Ce qui nous intéressera dans ce dernier chapitre, est le réseau. Le réseau peut être perçu et conçu de différentes manières. En effet, le réseau peut simplement être une accumulation de liens créés de manière totalement virtuelle, comme on le constate dans le cas des réseaux sociaux, structurant des connaissances et des contacts en ligne. L'internet est un réseau immense permettant de dépasser les frontières et de s'inscrire dans une domination de l'espace planétaire, et c'est bien là sa force. L'internet est partout et dans tout, on ne peut y échapper et la traçabilité de l'être humain et de ses actions découlent de ce système d'entrecroisement. En d'autres termes le réseau est un ensemble, comprenant des interconnexions et créant des lignes entre différents éléments, il permet d'allier à la fois mais également de structurer ces éléments.

⁴² Jeremy RIFKIN, *La nouvelle société du coût marginal zéro*, « *L'internet des objets l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme* », Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2014, p.142.

Aussi, le réseau est-il une piste importante à explorer en art, mais également d'un intérêt considérable si l'on s'intéresse à une restructuration sociétale. Toutes les grandes entreprises internationales possèdent un réseau, que celui-ci soit un réseau de prestataires, de filiales ou bien encore de simples correspondant qui eux-mêmes possèdent un réseau. De nos jours, posséder un réseau, son propre réseau est inévitable si l'on souhaite s'émanciper et s'internationaliser. La vocation de la peinture nomade est d'agir localement, et de s'étendre à une échelle internationale, c'est pourquoi il est nécessaire de s'intéresser à cette question du réseau. Nous appelons cet élément déterminant de cette recherche, une stratégie.

En effet, il s'agit d'agir avec stratégie et conscience, afin de pouvoir proposer un nouveau schéma de création et de compréhension de l'espace.

L'espace tel qu'il nous est présenté à l'heure actuelle, c'est-à-dire de manière virtuelle au sein du réseau de l'internet, est un espace non palpable pour l'individu, il n'est qu'observable. Ce qui nous intéresse dans ce projet est principalement ce que nous nommons *l'internet des objets*⁴³, ou comment l'internet nous permet de partager et d'échanger de manière économique, durable et à des coûts de production de plus en plus bas. Nous verrons dans un premier temps en quoi cette recherche permet de communiquer et de connecter les individus avec l'art et l'artiste. Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'interdisciplinarité existante dans mon travail plastique et à l'intérêt d'une coopération toujours plus étendue.

Communication et connexion

⁴³ Expression que nous empruntons à Jerymy Rifkin, essayiste américain, dans son ouvrage : *La nouvelle société du coût marginal zéro*, « *L'internet des objets l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme* », Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2014.

« Être-œuvre signifie donc : installer un monde. Mais qu'est cela, un monde ? [...] *Un monde s'ordonne en monde (Welt weltet)*, plus étant que le palpable et que le préhensible où nous nous croyons chez nous. Un monde n'est jamais un objet consistant placé devant nous pour être pris en considération. »⁴⁴

En dépit d'un intérêt pour l'usage de l'internet, mon travail plastique s'attache à en proposer une critique. Il est vrai que l'internet est un espace proposant des possibilités de regroupements et d'échanges, et ceci même en organisant des systèmes de réseaux. Cependant, l'internet comporte le danger d'être partout et nulle part à la fois. C'est pourquoi, mon travail s'accorde à diffuser et partager la manière dans une optique d'échange des espaces. Inspirée par le phénomène du *couchsurfing* (littéralement surfer sur le canapé) permettant aux voyageurs d'être accueillis chez l'habitant local, en dormant sur son canapé, de manière gratuite. Mon travail s'invite chez l'habitant pour y séjourner un certain temps, en accord avec son hôte. Il s'agit par là de localiser l'œuvre au sein d'un espace, et de lui permettre d'être à plusieurs endroits, mais à différents moments. C'est pourquoi il m'a semblé important de créer un site internet permettant la diffusion du travail des contributeurs, ainsi que de ma démarche plastique. La re-matérialisation de certains espaces proposés par les contributeurs vise à permettre une délocalisation de ces derniers, et la création de nouveaux territoires en partageant les espaces. Délocaliser tout en localisant voilà la vocation de la peau de peinture qui s'insère à l'intérieur du quotidien. Aussi mon travail plastique s'attache-t-il à installer différents mondes et part à la recherche de ces mondes qu'il nous est possible de créer.

⁴⁴ Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1986, p. 47.



Figure 51: *Blips on the highline*, NYC, Richard ARTSCHWAGER, 2012.

a) Diffusion

La question de la diffusion est d'une importance capitale. Dans une ère où les technologies de l'information prolifèrent, et où l'image règne en maîtresse, diffuser son travail artistique semble faire partie des priorités incombant à l'artiste. En outre, la question de la diffusion rejoint celle de la communication, parce qu'il paraît important de revoir nos modes de communication, que ce soit dans les domaines politiques et économiques que dans le domaine artistique. Il m'apparaît qu'un marché artistique dominé par les galeries d'art, fonctionnant sur le même système spéculatif que l'on retrouve dans le capitalisme financier, ne convient pas en cette époque de crise profonde.

Nous prendrons l'exemple de l'artiste Richard Artschwager et de la diffusion de ses *Blips* (se prononce blips). Il s'agit pour l'artiste de diffuser son œuvre à différents endroits du monde et dans différents lieux. Les *blips* de Richard Artschwager sont partis de la forme d'un

chat, et sont devenus de simples marques noires de forme cylindrique apposée dans divers espaces. La diffusion des *blps* dans l'espace et les espaces permet à la fois de marquer un emplacement mais principalement de marquer un repère dans l'espace. A la manière des points géodésiques se rapportant à un repérage sur une carte, les *blps* se repèrent dans l'espace. Le spectateur part alors à la recherche des *blps*, comme on le constate dans son travail à New-York. Cependant l'intérêt des *blps* n'est pas réellement de regarder les *blps*, mais de regarder et de mieux voir ce qu'il y a autour du *blp*. Le *blp* d'Artschwager est un point qui vient à la fois gêner le regard mais également le perturber. Le perturber parce qu'il nous permet d'observer un paysage, une architecture ou bien nous invite à prendre un point de vue sur le monde qui nous entoure, que nous n'aurions emprunté sans le *blp*.

Mon travail quant à lui, nous invite à observer un autre point de vue sur l'espace qui nous entoure et qui nous est quotidien. Il permet au spectateur-contributeur d'agir mais également d'observer son « chez soi ». C'est pourquoi la diffusion des peaux de peinture permet à différents spectateurs d'observer leurs espaces, mais en transmettant une photographie de leur accrochage, d'offrir à l'artiste un autre point de vue sur son œuvre. Les espaces dans lesquels s'incarnent les modules de peinture acrylique, sont des espaces d'intimité, mais également des espaces ouverts à tous les possibles. Chaque contributeur peut laisser court à son imagination. Ce que le kit de peaux de peinture invite également à faire, c'est à prendre son temps. Il invite le spectateur à prendre un temps pour se laisser aller à la composition, mais également un temps pour réfléchir à l'espace. Aucun temps limité n'est requis dans ma démarche, qu'il soit celui pour moi d'envoyer un kit après avoir trouvé un nouveau contributeur, ou celui pour le contributeur de me rendre une proposition. La question du temps de diffusion et de création est indéfinie, il ne s'agit pas de répondre à une demande toujours croissante, mais bien de respecter le rythme de chacun. Il me semble

que revendiquer le fait de pouvoir prendre son temps, et de pouvoir suivre son rythme devrait être l'un des combats de demain. Nous vivons dans des sociétés de plus en plus rapides. Tout autour de nous, nous demande de plus en plus d'énergie et de rapidité d'action. On nous demande toujours plus de croissance et de performance. C'est pourquoi dès lors que l'on ne fait rien, ou bien qu'on décide de ralentir le rythme de ces activités, nous nous sentons frustrés et culpabilisés, parce que le reste du monde tourne à cent à l'heure. Cependant s'il on arrive à ralentir suffisamment pour voir et observer ce qui nous entoure, on peut arriver à une nouvelle pensée et mieux appréhender notre futur. La pratique du Tai-chi chuan (boxe du faîte suprême ou boxe avec l'ombre) est très intéressante concernant la question de la gestion du temps. Il s'agit d'une pratique taoïste, consistant en l'enchaînement de mouvements très lents mais toujours continus. Il s'agit de sentir les énergies et de se concentrer sur la régénération de ces dernières, ainsi que de les équilibrer. Il me paraît intéressant de s'intéresser à la prise de temps, et non la perte de temps dans le secteur artistique, à une époque où l'artiste est soumis aux lois du marché et aux commandes des galeries. L'artiste ne devrait pas avoir de rythme imposé sauf celui qu'il s'impose à lui-même, et l'équilibre des énergies d'un être humain repose sur ses capacités momentanées. Si l'on s'impose un rythme effréné alors on ne prend plus le temps de penser et il s'agit bien de remettre en question ces rythmes trop soutenus que nous impose la société actuelle. Tout comme le Tai-chi chuan ou encore les pratiques yogiques et ayurvédique invitent à une bonne gestion des énergies du corps, il apparaît qu'à l'heure actuelle nous devrions réfléchir à une meilleure gestion des énergies de notre écosystème.



Figure 52: *Territoire*, Lysianne HARI, Pisa, Italia, 6 peaux de peinture jaune et 4 peaux de peinture noire, sur le balcon et étendoir à linge, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.



Figure 53: *Territoire*, Lysianne HARI, Pisa, Italia, vue de 3 peaux de peinture jaune et 2 peaux de peinture noire, sur l'étendoir à linge, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

L'exemple suivant présente le travail de Lysianne sur son balcon. Je trouve intéressante cette proposition qui m'a été faite par la contributrice, qui laisse les modules pendre sur l'étendoir à linge. Les peaux deviennent presque un vêtement que l'on laisse sécher à l'air libre. Elle utilise une partie du jeu de peaux de peinture jaune et une partie des noires qui sont contenues dans le kit envoyé à Pise⁴⁵. Cette proposition invite à un passage à l'extérieur, qui cependant appartient à son appartement. En effet, terrasses et balcons font partie de notre mobilier habitable, c'est la première proposition de ce type que je reçois, c'est pourquoi il me paraît important de la présenter ici. Par ailleurs, on peut retrouver toutes les autres propositions faites par la contributrice sur le site : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>.

A travers cette diffusion, c'est-à-dire à la fois celle que l'artiste fait en diffusant son œuvre (moi-même) mais également par la transmission de contributeur en contributeur on en vient à considérer l'œuvre comme un instrument de partage.

b) Partage

Le partage de l'œuvre d'art est également un élément déterminant dans mon travail. Nous le verrons à travers l'exemple de la proposition de Corentin. Corentin installe les peaux de peinture dans son domicile à Nice, il s'agit d'un kit bleu et blanc. Ce dernier n'utilise pas la patafix prévue pour l'accrochage et fournie dans le kit. Il applique directement les peaux bleues et blanches sur une porte vitrée (les modules adhèrent seuls dans certains cas). Cette porte est destinée à la fois à diviser l'espace habitable, mais également à laisser un espace de passage. Le partage des modules est bien mis en évidence dans ce travail. En

⁴⁵ On retrouve le mode d'emploi du kit dans la rubrique *Annexe* de ce mémoire.

effet, les modules partagent l'espace, mais se partagent aussi dans l'espace. Partager l'espace semble interdépendant de partager les espaces. C'est-à-dire qu'il s'agit pour la peinture nomade que nous proposons ici, d'aller vers un échange et un partage des espaces habitables. A une époque où il est difficile pour un grand nombre de personnes de se loger, et où les villes semblent surpeuplées, il me paraît important de réfléchir à une autre forme d'incarnation spatiale.



Figure 54: *Territoire*, Corentin BUCHAUDON, Nice, France, vue face 1 20 peaux de peinture blanche et 15 peaux de peinture bleue, superposition sur une porte vitrée, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.



Figure 55: : *Territoire*, Corentin BUCHAUDON, Nice, France, vue face 2 15 peaux de peinture bleue et 20 peaux de peinture blanche , superposition sur une porte vitrée, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

Mon travail invite, tout comme le *couchsurfing*, à privilégier l'accès plutôt que la propriété. On retrouve ce phénomène avec les FabLabs⁴⁶, ces nouveaux espaces ouverts permettant l'impression 3D aux individus ayant un projet à réaliser. Je trouve cette question de la matérialisation dans l'espace à partir d'un schème virtuel très pertinente, concernant mon travail plastique. Ce qui est encore plus intéressant est la question du coût de production. Ce dernier est plutôt bas, il suffit d'acheter les matériaux supportés par l'imprimante 3D et nous permettant de matérialiser l'objet de « nos désirs ». On retrouve ici cette envie de produire sa propre œuvre ou son propre objet, à partir et grâce à une machine. Ainsi, on peut imaginer des imprimantes capables de matérialiser des ponts, des bâtisses et peut-être même des villes entières dans le futur. Si chacun avait les moyens de se construire son propre habitat et de le moduler ou de le déplacer, ou bien simplement de le prêter ou de l'offrir à l'habitant suivant, tel que nous le propose Yona Friedman, alors on en viendrait presque à l'abolition de la propriété privée. L'échange et le partage serait alors, une façon d'entrevoir le monde de demain. Basé sur un principe de collaboration, mon travail s'inspire des nouvelles technologies nous permettant de réduire les coûts de production et d'en arriver presque à un coût zéro.

Si le *couchsurfing* est un système d'hébergement temporaire, gratuit, chez l'habitant, il semble intéressant de mentionner également le *crowdfunding* (littéralement, financement par la foule). Ce mode de financement prolifère, qu'il soit pour un projet d'entreprise ou bien un projet d'exposition, de nombreuses plateformes en ligne se sont ouvertes afin de proposer le financement participatif. Il s'agit à la fois de diffuser un projet partout dans le monde, mais également de demander et permettre ainsi, la participation de

⁴⁶ Un Fab Lab (*fabrication laboratory*, laboratoire de fabrication) est un lieu ouvert au public où il est mis à sa disposition toutes sortes de machines et outils de fabrication, pilotés par ordinateur, pour la réalisation et la conception de projets et notamment d'objets.

chacun à ce projet. Chaque contributeur met la somme qu'il peut et souhaite mettre, et reçoit une contrepartie. Cette contrepartie ne doit pas être rattachée à la somme donnée, sinon elle sera considérée comme une vente. Le financement participatif a pour but de financer des projets à portée collective. Si chaque citoyen finançait directement des projets d'Etat, tel que la rénovation d'un immeuble, sans passer par le budget des impôts, peut-être aurait-on une meilleure visibilité de l'usage fait de l'argent du contribuable ? En effet, chaque contribuable paie des impôts en fonction de ses revenus. Cependant il n'est pas spécifié où et à quoi spécifiquement sera utilisé cet argent. Si l'on ne souhaite pas que l'argent versé à l'Etat soit utilisé pour financer le système militaire ou encore une guerre, comment fait-on ? Le contribuable sans le vouloir et sans réellement en prendre conscience peut-être le complice financier de meurtres commis par son propre gouvernement à l'encontre d'un autre peuple. Si le financement participatif est inspiré du système d'imposition, ou encore du système de financement des ONG (organisations non gouvernementales), le système d'imposition devrait peut-être s'en inspirer, par rapport à la liberté de choisir dans quel projet on souhaite que son argent aille.

Enfin, mon travail plastique, pourrait peut-être lui aussi être dans le futur financé par le *crowdfunding*. Il me semble que cela peut-être une solution envisageable pour la poursuite de ce projet mais également pour sa pérennisation. Ces fonds serviraient à la production des peaux de peinture, qui pourraient en arriver à un coût de production proche de zéro pour moi-même.

Si la collaboration permet de se rapprocher de faibles coûts de production, voire de coûts nuls, elle pourrait être la voie vers un nouveau système de pensée et d'économie : le système collaboratiste. A une époque de crises multiples, il est important de pouvoir réfléchir

à une autre façon de créer le monde de demain, le *collaboratisme*⁴⁷ permettrait une révision du monde du travail, non plus dans un objectif de croissance perpétuelle et de plein emploi, mais dans un système d'échange et de partage où chacun participe à sa manière à la formation sociétale. Dans mon travail je souhaite ouvrir également sur l'importance de l'interdisciplinarité et ce que la coopération permet d'apporter à l'artiste et à l'art.

Coopération et interdisciplinarité



Figure 56: *Anamorphosis, Work, Consume, Die?*, Extrait vidéo 1, couleur, durée 1.58 min, Radmila UROSEVIC, 2015.

⁴⁷ Terme que nous empruntons à Jeremy Rifkin, essayiste américain, dans son ouvrage : *La nouvelle société du coût marginal zéro*, « *L'internet des objets l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme* », Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2014.

Dans la vidéo *Anamorphosis, Work, consume, die ? (Anamorphose, Travail, consomme, meurt ?)*⁴⁸, nous nous proposons de critiquer le phénomène global, totalisant l'espace par la prolifération d'un seul système, un modèle politique et économique planétaire aligné sur l'Occident et engendrant une nouvelle colonisation des territoires. La carte qui se dessine sur cette vidéo est issue d'un planisphère extrait d'une projection polaire, qui est amené à être recouvert dans un premier temps par des modules ronds, au départ massifs, puis proliférant par étapes sur la surface du globe. Ces ronds, sont issus de peaux de peinture scannées au préalable et retravaillées sur Photoshop.

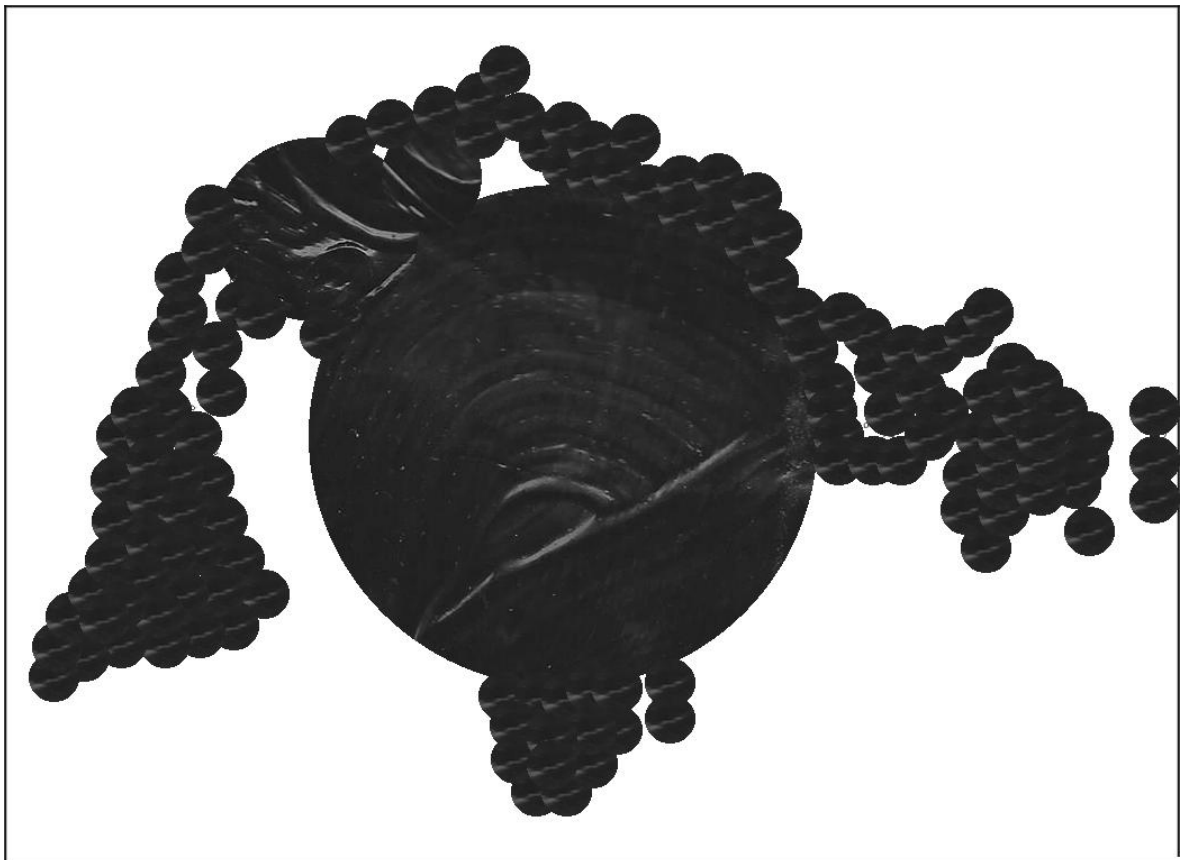


Figure 57: *Anamorphosis, Work, Consume, Die?*, Extrait vidéo 2, couleur, durée 1.58 min, Radmila UROSEVIC, 2015.

⁴⁸ La vidéo est disponible, sur le CD adjoint au mémoire.

Une série de ronds noirs, dans un premier temps, renvoyant au caractère graphique de ce travail, commencent par recouvrir toute la surface de la carte, pour venir dessiner une nouvelle carte, comportant le même reflet, parce qu'elle part du même rond démultiplié. La seconde étape de cette carte mobile est la couverture par le rouge, qui lui aussi apporte une nouvelle forme globale au monde, le rouge renvoyant au caractère organique de ma démarche plastique. Enfin, une série de ronds verts vient à proliférer également. Il s'agit d'un vert acidulé et suintant, qui vient couvrir la carte laissant toujours apparaître les premières couches (noires et rouges) de cette carte. Le vert est une couleur que l'on retrouve dans la nature, mais qui ne fait pas partie des couleurs primaires utilisées en peinture, ici ce vert artificiel renvoie d'une part à la nature mais d'autre part, à la pollution de cette dernière. Cette carte vise à mettre en parallèle la globalisation à une forme de pollution des territoires de la planète.

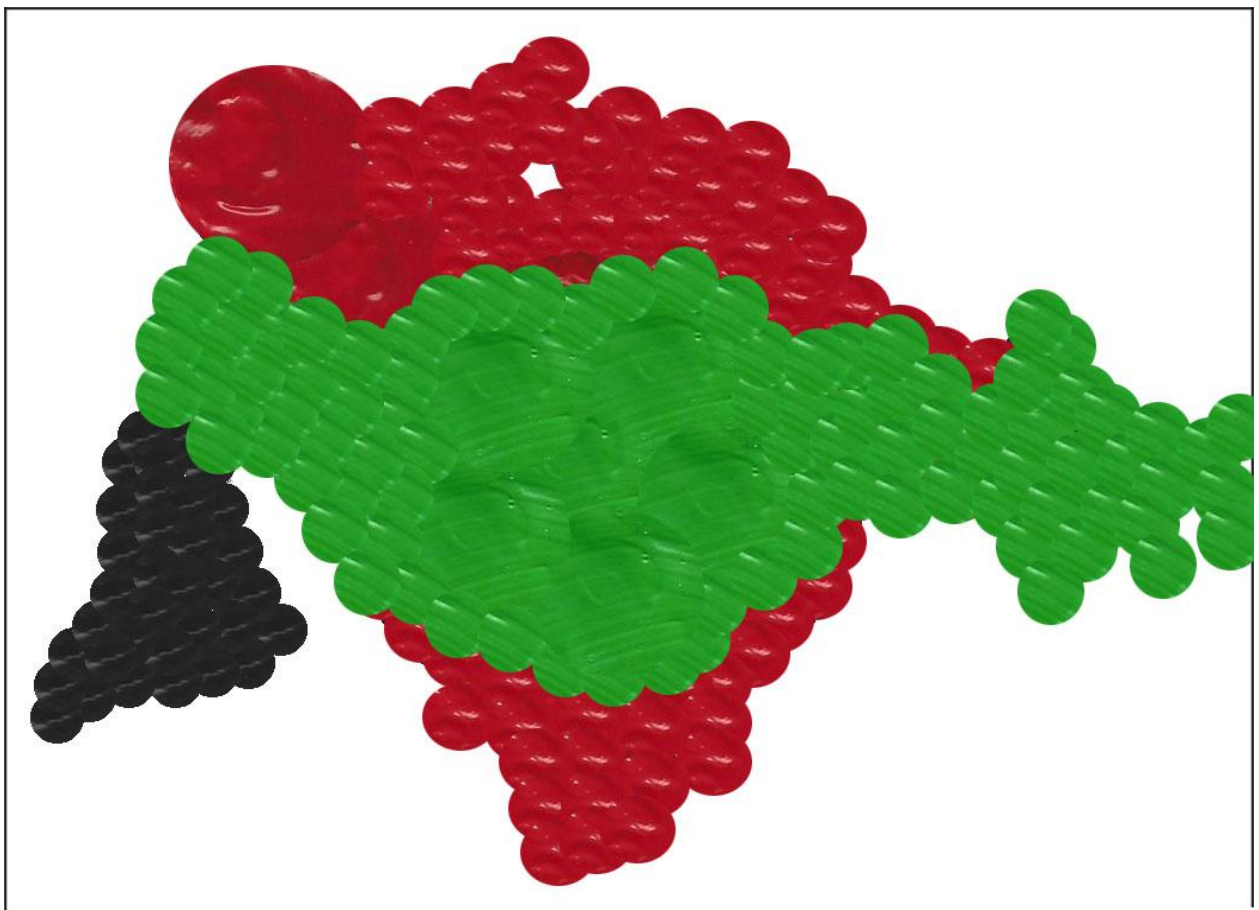


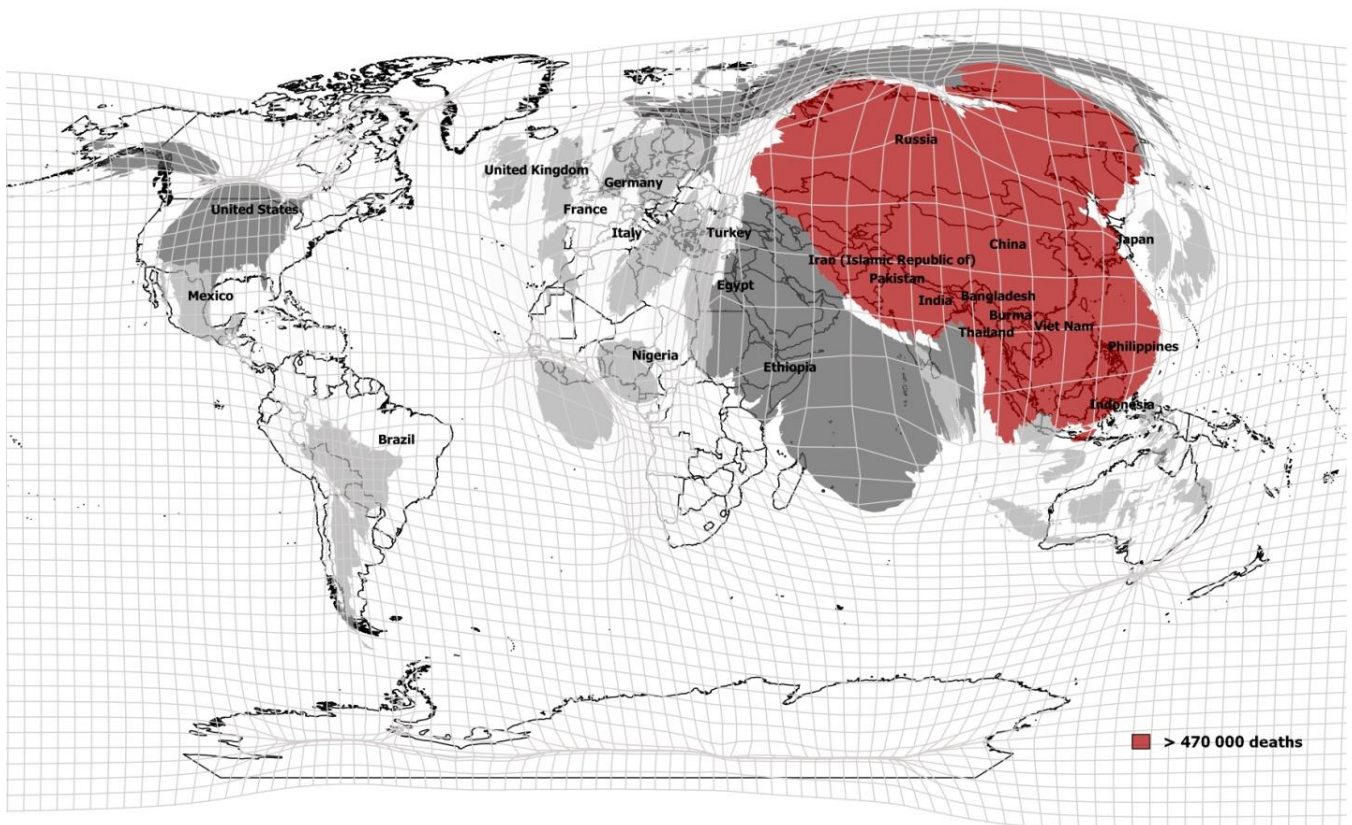
Figure 58: *Anamorphosis, Work, Consume, Die?*, Extrait vidéo 3, couleur, durée 1.58 min, Radmila UROSEVIC, 2015.

J'ai transmis cette vidéo cartographique à ma collaboratrice géographe, Marie-Claire, qui après l'avoir visionnée m'a répondu avec une carte qu'elle a créée spécialement en réponse à ce que cette vidéo lui a inspiré. Il n'y a pas eu de consigne spécifique. Ici la collaboration s'est faite à partir de l'échange, comme un jeu de ping-pong. Il s'agit de proposer une œuvre plastique susceptible d'intéresser la géographe qui ensuite répond par une carte de son cru. Ici, Marie-Claire m'a proposé une carte sur la mortalité liée à la pollution dans le monde, basée sur les chiffres de l'OMS. Cette dernière nous montre que le continent asiatique est à l'heure actuelle le plus pollué du monde. Ce qui m'a amené à réfléchir à la portée environnementale de mon travail plastique. La peinture acrylique que j'utilise pour fabriquer les modules n'est pas sans danger sur l'environnement si celle-ci est jetée. Cependant si l'on considère le caractère transmissible et recyclable de la matière, il s'agit bien d'un matériau qui souhaite survivre et respecter l'écosystème. Il me semble qu'il y a là quelque chose à développer, peut-être en poursuivant cette recherche autour de la thématique du cyborg.

La collaboration avec Marie-Claire, m'a permis d'entrevoir une autre façon de concevoir le monde. La cartographe et géographe, se base sur des chiffres, des faits et des quotas précis. Pour établir sa carte et la légènder, elle utilise un code couleur et des fourchettes de nombres. Ma démarche est toute autre. Elle part de l'inspiration d'une expérience, d'un sentiment ou d'une opinion, qui se base sur des faits réels, pour en arriver à la production d'une œuvre d'art. Cependant la liberté du plasticien est celle de pouvoir augmenter, réduire, déformer ou exagérer la réalité. La cartographie plasticienne semble alors plus libre que la cartographie proprement dite. Et permet d'aller à la recherche d'autres façons de cartographier et de réfléchir au monde. Il ne s'agit pas de reprendre les codes de

la cartographie et de les transposer à l'art, mais bien de tenter d'apprendre quelque chose de la cartographie et de la transformer si ce n'est la transcender en art. Horacio Zabala dans son travail autour des territoires, réussit le pari d'amener la cartographie en art, sans utiliser ses codes à proprement parler. Il retire des éléments de la cartographie et les transpose en œuvre d'art, cherchant à réfléchir aux frontières et aux mouvements des territoires, ce dernier s'insère volontiers dans une géo esthétique⁴⁹. Bien que ces œuvres datent des années 1970, elles me paraissent tout à fait appropriée aux thématiques globales actuelles, et aux problèmes engendrés par ces dernières.

Mortality attributable to ambient air pollution in 2008 (number of deaths)



Mortality due to ambient air pollution : Acute respiratory infections in young children, Cerebrovascular diseases in adults, Ischaemic heart diseases in adults, Chronic obstructive pulmonary disease in adults and Lung cancer in adults.

Data Source: World Health Organization

Figure 59 : Pollution ambiante, Mortality attributable to ambient air pollution, Marie-Claire BOUCART, 2015 à partir de la vidéo *Anamorphosis, Work, Consume, Die ?*, Radmila UROSEVIC, 2015.

⁴⁹ Je vous renvoie ici à l'ouvrage de Kantuta QUIROS et Aliocha IMHOFF (sous la dir.), *Géoeesthétique*, Dijon, B42, 2014.



Figure 60: *Déformations et affaissements*, acrylique sur papier, 40 x 120 cm, Horacio ZABALA, 1974.

A la manière des dessins cartographiques modulables que j'ai réalisés, il m'a semblé important de pouvoir matérialiser une carte modulable avec les peaux de peinture. J'ai réalisé une série de bandes de peaux de peinture blanches et bleues, aux couleurs du ciel, que j'ai présentée sur des clous. Les bandes sont enroulées et susceptible d'être déroulées par le spectateur, acteur de l'œuvre. Par ailleurs des clous restent vides, laissant à tout un chacun le loisir de modifier cette carte, en déplaçant et replaçant les modules sur d'autres clous. Il s'agit pour moi de pouvoir tenter de présenter et non de représenter de nouvelles façons de cartographier le monde. Partir des couleurs du ciel pour cette carte, avait pour point de départ le fait que la cartographie utilise une vue satellite, c'est une projection en plan d'une vue depuis le haut. Il m'a paru important de pouvoir ramener cette vue depuis le haut au sein de la carte en trois dimensions elle-même. Parce que mon travail

lutte contre une vue globale du monde, mais cherche à laisser émerger les différences et les particularités, depuis l'intérieur des espaces, il se refuse à universaliser la peau de peinture, de même que la cartographie. C'est pourquoi, les bandes enroulées, peuvent se dérouler pour laisser chacun partir à la recherche de sa propre cartographie, physique et mentale. Ces bandes ne comportent aucun signe et aucune légende, le but est de suggérer la recherche d'une profondeur à la carte, et d'une autre dimension que celle qu'on lui attribue. C'est en s'inspirant d'autres disciplines, en plus de faits, d'expériences et de matières, que l'artiste peut faire œuvre et nourrir son œuvre. C'est pourquoi, plus que la collaboration avec des lambdas, mon travail invite à la collaboration interdisciplinaire qui peut là encore par l'échange permettre l'apprentissage à chaque partie et le partage des savoirs.



Figure 61: Apparitions Disparitions, graphite sur papier, 21.6 x 31.1 cm, Horacio ZABALA, 1972.



Figure 62: *Carte*, modulable, 70 peaux de peinture blanche en bande et 25 peaux de peinture bleue en bande, montées sur des clous, sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.



Figure 63: *Carte*, modulable, 70 peaux de peinture blanche en bande et 25 peaux de peinture bleue en bande, vue de détail,, montées sur des clous, sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

« Malgré toutes les différences entre les manières de penser de la pensée grecque et des temps modernes, l'espace y est représenté de la même façon, à partir du corps. L'espace est l'extension tri-dimensionnelle, extensio. Les corps et leurs mouvements ont en lui leur course, leur stade, leurs distances et leurs écarts de temps dans lesquels, pour ainsi dire, ils se promènent (herumspazieren). »⁵⁰



Figure 64: *Textures/Corps/Contact*, Danseuse avec bande de peau de peinture rouge enroulée sur la main, acrylique, créatrice Radmila UROSEVIC, Photographie Zarahyt ROJAS, 2015.

⁵⁰ Martin HEIDEGGER, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2009, p.21.



Figure 65: *Textures/Corps/Contact*, Danseuse avec rond de peau de peinture rouge sur le visage, acrylique, créatrice Radmila UROSEVIC, Photographie Zarahyt ROJAS, 2015.

Ma collaboration avec le DAC Paris1 (Danse atelier chorégraphique), m'a donné à voir sous un nouveau jour mon travail pictural. A travers la création de modules pour le groupe de danse, duquel j'ai fait partie, il m'est apparu que d'autres possibilités s'offraient à moi quant à la conception et aux formes que pourraient prendre les modules. C'est pourquoi je me suis mise à produire des bandes de peinture pour servir le projet chorégraphique intitulé *Textures/Corps/Contact*. La chorégraphie effectuée durant les séances de danse n'a pas donné lieu à une démonstration devant un public, cependant elle a donné lieu à une exposition collective sur la thématique du corps et du contact dans le sport et les arts, portant le même nom *Textures/Corps/Contact*. L'exposition s'est tenue du 1er au 19 avril 2015 au Centre Sportif Universitaire Jean Sarrailh. Cette production de modules en bande et en rond, a permis de donner vie à mes modules. En effet, nous avons avant tout retenu la

couleur rouge pour ce projet parce qu'elle se rapportait à un caractère organique de l'œuvre et se mettait en relation par là même, avec le corps. Aussi, les peaux de peinture ont-elles pris un caractère littéralement charnel, qui m'a amené à explorer d'autres modes d'utilisation et de placement des modules dans l'espace. La danse permet à la fois de mettre le corps en scène et en mouvement. La question de la mise en scène à partir d'un outil pictural fait sens si l'on s'intéresse à l'organicité dans mon travail. J'ai ainsi pu découvrir qu'avec la chaleur du corps en mouvement, ainsi que la sueur due à l'effort physique, la peau de peinture prenait corps sur l'espace corporel et que la matière en venait à devenir plus souple et plus malléable qu'usuellement. Il s'agissait par là, de mettre les corps en contact avec la matière mais également entre eux et avec l'espace environnant.

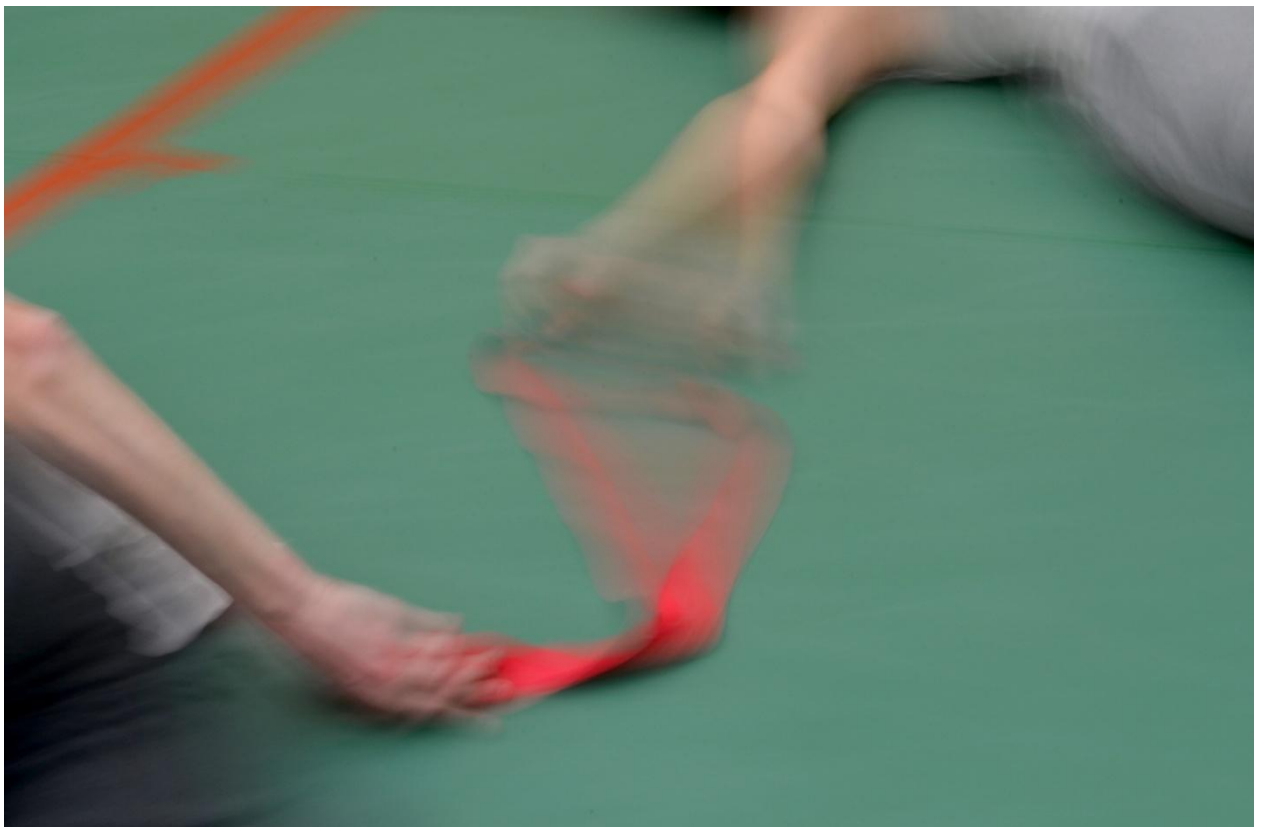


Figure 66: *Textures/Corps/Contact*, Danseurs avec bande de peau de peinture rouge, créatrice Radmila UROSEVIC, acrylique, Photographie par Zarahyt ROJAS, 2015.

Ce que j'ai trouvé également porteur et intéressant dans ce projet, c'est qu'il s'est soldé par une exposition autour de cette thématique de la mise en contact des corps. Les corps étant perçus ici comme des éléments texturés, qui peuvent prendre place au sein d'un espace et se mettre en mouvement. Le lien entre les corps, humains ou non, se fait dans les sports de contact tels que la danse, la boxe ou encore le judo.



Figure 67: *Textures/Corps/Contact*, Danseuses avec bande de peau de peinture rouge, acrylique, créatrice Radmila UROSEVIC, Photographie Lucie LECHANOINE-DURAND, 2015.

Ce qui fait cette alliance m'a également inspirée. Le contact dans le sport est aussi lié à l'esprit d'équipe. Ce projet collaboratif, dont je fus la coorganisatrice avec ma coéquipière et danseuse Lucie Lechanoine-Durand, m'a amené à créer une autre œuvre à partir de la chorégraphie. A l'occasion de l'exposition *Textures/Corps/Contact*, j'ai réalisé un assemblage *in situ* de modules ronds et de bandes très fines, de peaux de peinture rouge, intitulé *Connexions*. Ce travail est un travail là encore, modulable. Il permet de créer des liens entre les différents modules, de différentes manières. Il n'y a pas de kit de montage ici, puisque c'est un travail que je monte et démonte moi-même. Il y a cependant différentes possibilités de montage découlant du caractère modulaire des peaux de peinture, qu'elles soient rondes ou rectilignes. Il m'a semblé que c'était bien ce qu'établissait le sport et l'esprit d'équipe : de diverses connexions entre les corps. Ce corps qui se touchent et se cherchent, qui s'effleurent et se détachent, pour ne finir par n'en former plus qu'un. Ce qui est intéressant ici, c'est que tous les corps sont différents mais interdépendants les uns des autres, dans un tout. Et c'est exactement ce dont parle mon travail artistique d'interdépendance, à travers l'échange. Le milieu du sport et de la danse m'ont intéressée principalement pour cette question d'équité et d'équilibre au sein de l'équipe même, et ceci malgré toutes les diversités coexistant dans l'espace. On retrouve là encore cette notion de gestion des énergies. Les énergies qu'elles soient corps humain ou qu'elles proviennent de notre environnement, s'équilibrent et se confrontent en permanence. Il paraît important de réfléchir à toutes les questions susceptibles de venir perturber cet équilibre et d'y trouver des réponses et solutions.

Par ailleurs, ce projet m'a permis de me confronter à un autre domaine que celui de la pratique et de la réflexion, car il fut porté par Lucie et moi-même devant le FSDIE (le fond de solidarité et de développement des initiatives étudiantes) par l'intermédiaire de

l'Association Sportive de Paris 1. Être porteuse de projet signifiait non seulement constituer un dossier et évaluer les coûts, mais également défendre ce projet devant un auditoire. Les fonds ont été obtenus, et nous avons pu être remboursées des frais investis pour l'accrochage et l'affichage mais également pour la production des œuvres exposées : photographies, peaux de peinture et dessins. Il faut également bien fournir un bilan des dépenses, et pour ce faire garder les factures, afin de rendre des comptes à l'organisme finançant le projet.

J'ai trouvé intéressant de me confronter à ces questions logistiques, bien qu'elles demandent un investissement de temps. Travailler en équipe à la formation d'un projet collectif, qui à la fois permet à chacun de laisser s'exprimer sa créativité et ses opinions, m'a confortée dans l'idée de poursuivre mon projet collaboratif et interdisciplinaire autour de la peinture nomade.

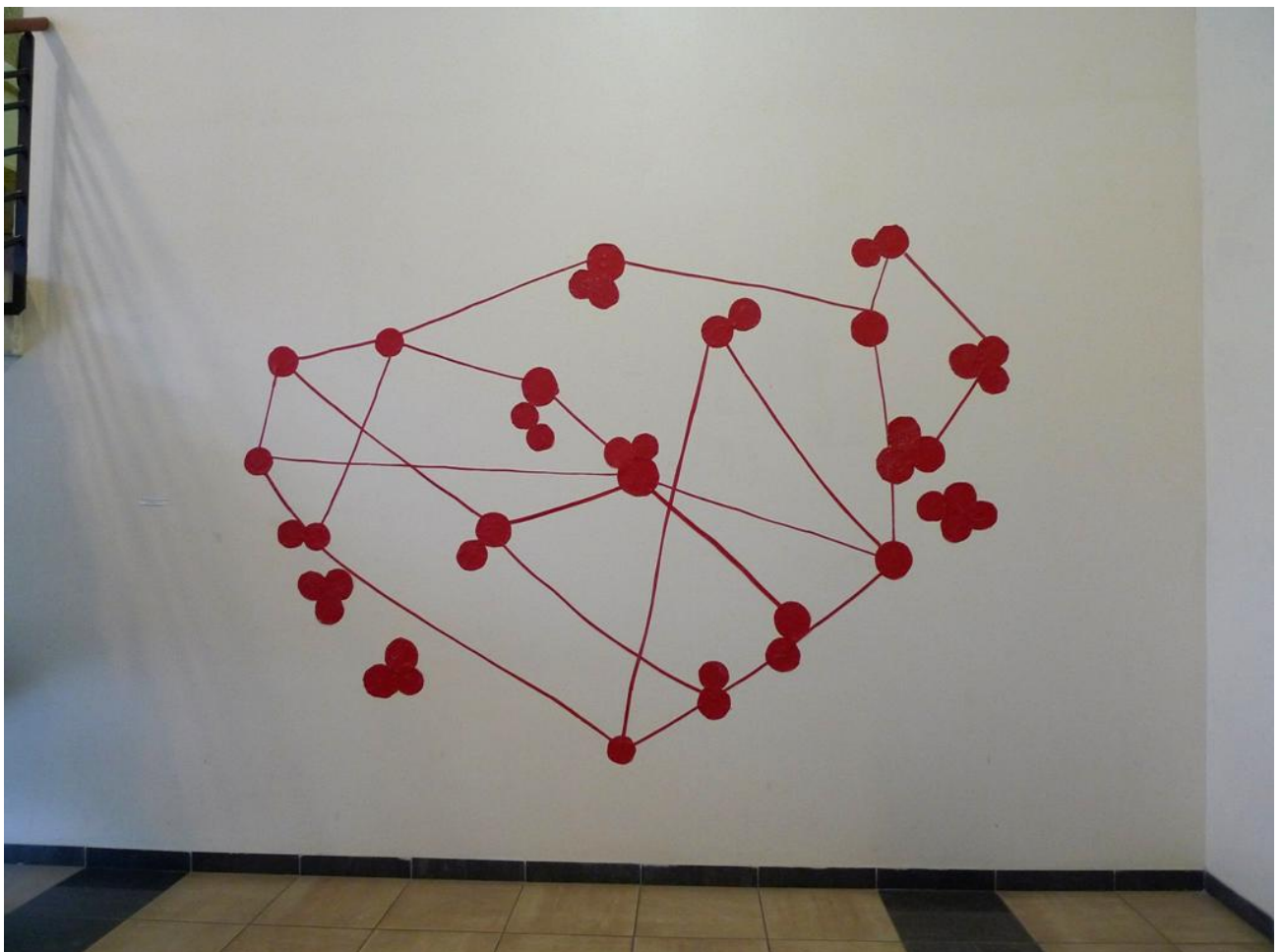


Figure 68: *Connexions*, modules rouges, bandes et ronds, peaux de peinture acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.

Conclusion

Nous avons vu à travers la possibilité de diffusion de la matière dans le monde et dans l'espace, que la peau de peinture use de stratégies. Elle utilise le réseau comme un premier pilier posant les jalons d'une plus grande réceptivité et transmission. En effet, la création d'un réseau, utilisant l'internet, mais capable de s'en échapper pour la production d'une œuvre inscrite dans le temps et l'espace physique permet une confrontation de l'œuvre avec le quotidien plus grande. En dépit de cette inscription dans le réel de tout un chacun, par l'assemblage et le désassemblage des kits dans l'espace, ce réseau permet la réalisation d'œuvres toujours variées et modifiable pour le contributeur ainsi que pour l'artiste. Il permet l'exploration du monde et des espaces, mais également la création de liens se concrétisant d'une autre manière que le simple lien virtuel, créé par l'internet et les réseaux dits sociaux. Il use de l'espace virtuel, mais s'en émancipe également pour agir concrètement dans l'espace physique, dans lequel sont matérialisés nos corps et dans lequel ces derniers s'articulent. Mettre en mouvement la peau de peinture et la partager, c'est partager son corps et établir un contact avec l'autre dans l'espace. La collaboration avec une cartographe de même qu'avec le domaine de la danse, permet la mise au jour de nouveaux champs de recherche pour mon travail, mais également de l'ouvrir à une interdisciplinarité qui me paraît nécessaire et utile à l'heure actuelle. En effet, si l'art reste cantonné au monde de l'art, alors son impact sociétal et sa portée artistique s'essoufflent. C'est pourquoi cette confrontation mais également cette coopération me paraît parlante et indispensable au fonctionnement de l'œuvre d'art. L'œuvre s'inspire, s'adapte et admet le changement, elle permet de porter si ce n'est son message, au moins sa plasticité dans des

domaines variés. Je pense que le monde globalisé actuel devrait avancer de plus en plus vers cette coopération et interdisciplinarité, de sorte à pouvoir réfléchir à une autre forme de mondialisation spatiale. Cette mondialisation serait plus juste, plus équitable et permettrait l'essor de nouvelles cultures toujours plus enrichies et plus ouvertes, grâce à l'échange et au partage.

Voilà pourquoi, diffuser, partager mais également coopérer semble être les bases d'un bon développement d'une recherche mais également d'une discipline, quelle qu'elle soit. Aussi, le réseau n'apparaît-il pas comme un espace dédié à des initiés ou encore comme un cercle fermé, mais bien au contraire il devient très ouvert et collaboratif. Dès lors chacun peut laisser s'exprimer son corps et ses compétences dans l'espace.

Conclusion générale

Cette recherche s'intéresse à la réinvention d'un art de vivre au sein d'un monde globalisé et en crise. La peinture nomade se fait cyborg, pour s'inventer et se réinventer au sein de différents espaces. Elle a pour vocation d'agir sur le lieu dans une volonté de construction et de déconstruction de l'espace. Cette dernière est en perpétuelle mutation et transformation, elle cherche à se faire un matériau auto-producteur. On entend par là que la peau de peinture cherche à pouvoir se régénérer sans cesse, et ceci non pas à l'identique, mais elle mute. C'est pourquoi elle est cyborg, capable d'adaptation et d'évolution de même qu'elle respecte la pluralité de notre monde. Cette thématique cyborgienne est fortement liée à des questions politiques et économiques qui préoccupent notre siècle et impactant directement sur le domaine écologique. La peau de peinture réfléchit à la localisation dans l'espace et à sa délocalisation. Elle cherche à révéler les hétérotopies existantes et en ce sens à localiser les utopies. Dans un monde où une grande partie de la population vit hors de son pays natal ou d'origine, et où les migrants sont amenés à se délocaliser dans l'espace, mon travail invite à réfléchir à l'incarnation au sein de l'espace. Cette réflexion autour de mon travail plastique m'a permis d'établir une pensée autour de la cartographie et de sa portée géopolitique. Il m'est apparu que mettre en plan la surface du globe, et ainsi représenter le monde sur une carte est une manière de pouvoir élaborer des stratégies. Je suis partie à la recherche d'une autre façon de cartographier le monde, celle-ci depuis l'intérieur des espaces d'habitation des gens dans différents pays. Pour le moment mon

projet évolue en suivant un rythme qui lui est propre. En d'autres termes, ce projet s'articule autour du rythme des contributeurs de même qu'autour de mon propre rythme. La peau de peinture use des stratégies du caméléon et du réseau afin de s'étendre, et non d'accroître sa portée. Il ne s'agit pas de parler de croissance au sens strict du terme, mais plutôt de réfléchir à une forme de décroissance, qui pourrait émerger à différents endroits du monde. Aussi ai-je souhaité proposer une transmission de l'œuvre à d'autres contributeurs possibles, par le premier relai du contributeur que j'ai recherché personnellement. Réfléchir à une nouvelle façon de concevoir le monde, c'est d'abord penser à de nouvelles façons de pouvoir le cartographier et proposer une réflexion autour de la relocalisation de l'économie et des espaces. Nous pensons que toute politique implique avant toute chose action et capacité à offrir une visibilité sur le lendemain. Nous nous projetons dans le futur en agissant et ceci plus particulièrement si l'on agit sur le temps et l'espace. Aussi invitons-nous le spectateur à s'emparer des stratégies géopolitiques, de même que nous suggérons que l'artiste peut lui aussi mener une démarche stratégique.

Le mode de vie de l'être humain contemporain, toujours de plus en plus rapide lié aux nouvelles technologies, aux pressions du système capitaliste financier, au monde du travail, force le citoyen à se perdre dans le temps. En effet, nous vivons actuellement un temps qui ne correspond pas aux besoins et aux capacités humaines, nous vivons dans un temps qui est celui de l'économie que connaît la société capitaliste. Le capitalisme était autrefois de permettre l'investissement dans une entreprise, et ensuite d'attendre vingt à trente ans que le capital investi s'accroisse. De nos jours, le système veut l'immédiateté, il veut que les gains soient tout de suite importants c'est pourquoi le marché devient spéculatif, c'est-à-dire qu'il devient une mise. Le *trader* (commerçant, marchand) va acheter à une valeur plus élevée un produit ou un bien, à une valeur qu'il suppose que l'objet aura dans

quelques mois. Il spéculé. Aussi, partout nous impose-t-on un temps lié à l'économie et non à notre bien-être. Le monde actuel connaît de réels problèmes à la fois politiques, économiques et sociaux et par là écologiques. Le rôle de la politique devrait être d'agir en avance, c'est-à-dire de nous proposer d'agir comme si nous étions privés de pétrole ou d'autres ressources naturelles qui viendront progressivement à disparaître. La politique doit s'occuper de nous offrir une vision lointaine et nous donner des perspectives futures cohérentes et une visibilité sur le monde demain. C'est bien ce qu'elle ne fait pas à l'heure actuelle. Par ailleurs, il me semble que nous connaissons à la fois une colonisation spatiale du monde, par le système impérialiste politique et économique, mais que nous assistons également à une colonisation temporelle. Le temps est un concept inventé et nommé par les êtres humains, aussi me semble-t-il important de rappeler que nous avons toujours en notre possibilité de décider ce que l'on veut faire de ce temps qui, en dehors du système capitaliste n'est pas forcément de l'argent. C'est aux humains de réfléchir à de nouvelles orientations et utilisations du temps, le temps est ce qu'on lui attribue et ce que nous en faisons. On observe l'émergence de communaux collaboratifs, grâce à l'internet, mais également de plus en plus de coopératives agricoles ou autres, à la campagne comme en ville, visant à relocaliser l'économie. Ces initiatives citoyennes me paraissent très importantes quant à la gestion du temps et de la crise, car en relocalisant l'économie on rend une zone plus forte et plus à même de résister à toute forme de crises futures. En effet, c'est en ayant une économie locale plus forte que nous pouvons favoriser l'échange et réfléchir en termes de qualité plutôt que de quantité. La qualité de vie est une chose de plus en plus recherchée, parce qu'elle se fait de plus en plus rare. Nous vivons dans la profusion et la quantité, aujourd'hui parler de croissance me paraît être hors de propos, quand on voit les dégâts causés par cette dernière. Les dégâts causés par la croissance et la spéculation se

répercutent aussi bien, sur le niveau de vie des populations que sur la qualité de leur vie quotidienne. C'est pourquoi j'oriente ma pratique, de même que ma réflexion autour de la collaboration et plus encore de la coopération. Il ne s'agit pas d'exporter la peau de peinture en masse partout dans le monde et sur un unique modèle, il s'agit d'inviter le contributeur, ou spectateur à agir dans sa localité, à mener une action et à prendre le temps qui lui est nécessaire à la réalisation de cette action. Prendre le temps de penser n'est pas inutile et n'est pas une perte non plus. Bien que ce schéma soit inspiré par le système capitaliste industriel à la base. Celui-ci permet une grande productibilité et non reproductibilité, et une plus large diffusion. Le kit de peaux de peinture se matérialise et se transmet sur le modèle non de l'imposition mais de la proposition. Il laisse à chacun la liberté d'agir et la liberté de réfléchir au point de vue qu'il souhaite adopter sur l'œuvre. Il m'a paru important de pouvoir partager la peinture plus que de la diffuser. La diffusion est intéressante afin de pouvoir montrer le projet et également de le proposer à d'autres personnes, cependant le partage et l'échange sont les points centraux de ce projet. En outre, coopérer et collaborer m'a permis de me confronter à d'autres disciplines, comme la géographie et la danse, qui sont venues à leur tour nourrir mon travail et ma réflexion autour de l'espace-temps qui nous est alloué.

La peinture nomade se propose de réfléchir à une nouvelle cartographie du monde, qui ne serait plus une vision globale et globalisée, mais une vision de localités, venant localiser et délocaliser les espaces. C'est en agissant localement que l'on pourra changer globalement et il me semble que cette transition est en marche dans d'autres domaines de la vie et dans d'autres disciplines que l'art. C'est pourquoi j'ai souhaité m'inspirer de facteurs économiques, politiques et sociaux afin de réfléchir à une nouvelle voie pour l'art de demain. La transition vers une nouvelle économie qui serait plus juste pour tous, entrainerait un respect de l'écosystème plus grand de même qu'une prise de

conscience politique. Agir en coopérative est en soi un acte politique, il s'agit d'agir avec conscience et de réfléchir à une meilleure voie pour le monde et les êtres humains de demain. Etablir une cartographie par la peau de peinture, susceptible de réfléchir à une transformation du monde, c'est permettre à l'espace-temps de se relocaliser, tout en étant susceptible d'être partagé.

Cette recherche est encore en pleine gestation, aussi serait-il bon de pouvoir développer cette dernière en poursuivant des études doctorales.

Table des illustrations

<i>Figure 1 : 60 peaux de peintures rouges chez Lisa, Rambouillet, France, acrylique au sol et sur meuble télé, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	15
<i>Figure 2: 60 peaux de peinture rouges, chez Lisa, Rambouillet, France, acrylique sur un bar, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	16
<i>Figure 3: Vues de l'intérieur du Capsule Inn Osaka, datant de 1979, premier hôtel capsule, Osaka, Japon.</i>	18
<i>Figure 4: Dots Obsession -New Century, 11 ballons, pois en vinyle, dimensions variables, Yayoi KUSAMA, 2000.</i>	20
<i>Figure 5: 32 peaux de peintures jaunes, chez Cindy, Herblay, France, acrylique sur lavabo, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	21
<i>Figure 6: 37 peaux de peinture rouges, chez Cindy, Herblay, France, acrylique dans la douche, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	22
<i>Figure 7: Ellipse orange évidée par 7 disques, Felice VARINI, 2000.</i>	24
<i>Figure 8: Peinture élémentaire (peinture acrylique sous vide) installation supermarché TIC-TAC Barcelone, Miguel Angel MOLINA, 1997.</i>	25
<i>Figure 9: Illustration de la pyramide des besoins selon Abraham MASLOW.</i>	28
<i>Figure 10 : Camminare Sull'aqua, travail in situ permanent, Cortone, Italie, Daniel BUREN, 2011.</i>	28
<i>Figure 11: In situ Chase, banque de Manhattan, New-York, Etats-Unis, Daniel BUREN, 1982.</i>	29
<i>Figure 12: Les Classes, acrylique sur papier, 36 x 160 cm chacun, Académie Worosis Kiga, Gérard GASIOROWSKI, 1975-1980.</i>	31
<i>Figure 13: Peinture en kit, avec mode d'emploi traduit en six langues, Benjamin SABATIER, 2003.</i>	34
<i>Figure 14: Peinture en kit, vue in situ, Galerie Jérôme de Noirmont, Paris, Benjamin Sabatier, 2003.</i>	35
<i>Figure 15: Peau d'or, en hommage à Lady Godiva, vue de l'exposition "Le chemin des rencontres", 40 peaux de peinture acrylique sur un mur courbé, Université Paris 8, Saint-Denis, France, 200 cm x 300 cm, Radmila Urosevic, 2014.</i>	36
<i>Figure 16: Bandes enroulées, 11 peaux de peintures rouges en bandes regroupées sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	39
<i>Figure 17: Peinture nomade, carte à partir d'un planisphère, marker noir, rouge et gommettes sur bâche, 131 x 238 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	43
<i>Figure 18: Exemple d'emballage d'un kit de peaux de peinture rouges et noires, kit envoyé à Lisbonne, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	45
<i>Figure 19: Territoire, Svetlana IVKOV, Beograd, Srbija, 29 peaux de peinture noire dans le salon, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	54
<i>Figure 20: Territoire, Svetlana IVKOV, Beograd, Srbija, 14 peaux de peinture noire sur la table, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	56
<i>Figure 21: Plan pour 29 peaux de peintures sur un mur blanc, crayon et gouache sur papier, Radmila UROSEVIC, 2014.</i>	58
<i>Figure 22: Schlossplatz III, feutre, stylo et feutre sur papier, 120 x 140 cm, Larissa FASSLER, 2013.</i>	62
<i>Figure 23: Alexanderplatz, carton, crayon, ruban adhésif, briques, 740 x 460 x 50 cm, Larissa FASSLER, 2006.</i>	62
<i>Figure 24: I was overcome with a momentary panic at the thought that they might be right (j'ai été submergé par un moment de panique à l'idée qu'ils pourraient avoir raison), attribué à Nahia Hassan, Walid RAAD (The Atlas Groupe), 1998.</i>	68
<i>Figure 25: Extraits de Let's be honest the wheather helped (Soyons honnêtes la météo a aidé), Walid RAAD (The Atlas Group), 2006.</i>	69

Figure 26: Carte modulable, 20 territoires rêvés, gommettes et crayon sur papier, 20 feuilles de 29.7 x 42 cm juxtaposées, Radmila UROSEVIC, 2014.	71
Figure 27: Territoire, à partir d'une carte de la Serbie, gommettes et crayon sur papier, 29,7 x 42 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.	73
Figure 28: Territoire, à partir d'une projection polaire, gommettes sur papier, 29,7 x 42 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.	75
Figure 29: 100 peaux de peinture blanches, rondes, modulables, acrylique dans un coin, dimensions variées et variables, Radmila UROSEVIC, 2014.	82
Figure 30: 24 peaux de peinture dans la mezzanine, chez Can, Paris 4ème, France, acrylique au mur et plafond, dimensions variées et variables Radmila UROSEVIC, 2014.	86
Figure 31: Territoire, Stephane TERGIMAN, Cork, Ireland, 28 peaux de peinture verte sur le lit, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC 2014.	92
Figure 32: Plan pour 28 peaux de peintures à re-matérialiser, crayon et marker noir sur papier, 29,7 x 42 cm, Radmila UROSEVIC, 2014.	93
Figure 33: Territoire 1, Stephane TERGIMAN, Cork, Ireland, 28 peaux de peinture noire sur un mur blanc, Paris, France, acrylique,	94
Figure 34: Territoire, Stephane TERGIMAN, Cork, Ireland, 28 peaux de peinture verte sur la fenêtre, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC 2014.	95
Figure 35: Territoire, Stephane TERGIMAN, London, United Kingdom, 1 peau de peinture verte sur la table du petit déjeuner, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.	96
Figure 36: Territoire, Stephane TERGIMAN, Tel Aviv, Israël, 1 peau de peinture verte sur le lavabo, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.	97
Figure 37: Territoire, Stephane TERGIMAN, Londres, Royaume-Uni, 1 peau de peinture verte sur le sapin de Noël, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.	97
Figure 38: Territoire, Stephane TERGIMAN, London, United Kingdom, 1 peau de peinture verte sur le sapin de Noël, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.	97
Figure 39: Territoire, Stephane TERGIMAN, Paris, France, 1 peau de peinture verte dans le lavabo, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.	98
Figure 40: Territoire, Stephane TERGIMAN, Paris, France, 1 peau de peinture verte sur la table à repasser, acrylique, dimension variable, Radmila UROSEVIC 2014.	98
Figure 41: Colonnes, Cour du Palais Royal, 3000 m2, Daniel BUREN, 1986.	99
Figure 42: Territoire, Lysianne HARI, Pisa, Italia, 35 peaux de peinture jaune et 13 peaux de peinture noire, sur portes, le mur et le sol, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.	102
Figure 43: Territoire, Lysianne HARI, Pisa, Italia, 35 peaux de peinture jaune et 15 peaux de peinture noire, sur portes, le mur et le sol, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.	104
Figure 44: Vue de La maison de Jean-Pierre RAYNAUD, 1969-1993.	106
Figure 45: La maison exposée dans 976 containers chirurgicaux,	107
Figure 46: Le Mastaba, construit en 1986 Jean Dedieu en collaboration avec Jean-Pierre RAYNAUD, acquis par la ville en 2006, La Garenne-Colombes.	108
Figure 47: Container zéro, avec image de l'espace, hauteur 3.30 m, Jean-Pierre RAYNAUD, 1988 vue de 2009.	109
Figure 48: Container zéro, avec pots de peinture modulables,	110
Figure 49: Territoire, Justine ROUGER, Paris, France, 20 peaux de peinture sur meuble, lampe, chaussures, sol et TV,	113
Figure 50: Mobile Home for Krölller-Müller, (Habitat Mobile pour Krölller-Müller), Atelier VAN LIESHOUT, 1995.	114
Figure 51: Blps on the highline, NYC, Richard ARTSCHWAGER, 2012.	122
Figure 52: Territoire, Lysianne HARI, Pisa, Italia, 6 peaux de peinture jaune et 4 peaux de peinture noire, sur le balcon et étendoir à linge, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.	125
Figure 53: Territoire, Lysianne HARI, Pisa, Italia, vue de 3 peaux de peinture jaune et 2 peaux de peinture noire, sur	125
Figure 54: Territoire, Corentin BUCHAUDON, Nice, France, vue face 1 20 peaux de peinture blanche et 15 peaux de peinture bleue, superposition sur une porte vitrée, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.	127

<i>Figure 55: : Territoire, Corentin BUCHAUDON, Nice, France, vue face 2 15 peaux de peinture bleue et 20 peaux de peinture blanche , superposition sur une porte vitrée, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	128
<i>Figure 56: Anamorphosis, Work, Consume, Die?, Extrait vidéo 1, couleur, durée 1.58 min, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	131
<i>Figure 57: Anamorphosis, Work, Consume, Die?, Extrait vidéo 2, couleur, durée 1.58 min, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	132
<i>Figure 58: Anamorphosis, Work, Consume, Die?, Extrait vidéo 3, couleur, durée 1.58 min, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	133
<i>Figure 59 : Pollution ambiante, Mortality attributable to ambient air pollution, Marie-Claire BOUCART, 2015 à partir de la vidéo Anamorphosis, Work, Consume, Die ?, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	135
<i>Figure 60: Déformations et affaissements, acrylique sur papier, 40 x 120 cm, Horacio ZABALA, 1974.</i>	136
<i>Figure 61: Apparitions Disparitions, graphite sur papier, 21.6 x 31.1 cm, Horacio ZABALA, 1972.</i>	137
<i>Figure 62: Carte, modulable, 70 peaux de peinture blanche en bande et 25 peaux de peinture bleue en bande, montées sur des clous, sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	138
<i>Figure 63: Carte, modulable, 70 peaux de peinture blanche en bande et 25 peaux de peinture bleue en bande, vue de détail,, montées sur des clous, sur un mur blanc, acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	138
<i>Figure 64: Textures/Corps/Contact, Danseuse avec bande de peau de peinture rouge enroulée sur la main, acrylique, créatrice Radmila UROSEVIC, Photographie Zarahyt ROJAS, 2015.</i>	139
<i>Figure 65: Textures/Corps/Contact, Danseuse avec rond de peau de peinture rouge sur le visage, acrylique, créatrice Radmila UROSEVIC, Photographie Zarahyt ROJAS, 2015.</i>	140
<i>Figure 66: Textures/Corps/Contact, Danseurs avec bande de peau de peinture rouge, créatrice Radmila UROSEVIC, acrylique, Photographie par Zarahyt ROJAS, 2015.</i>	141
<i>Figure 67: Textures/Corps/Contact, Danseuses avec bande de peau de peinture rouge, acrylique, créatrice Radmila UROSEVIC, Photographie Lucie LECHANOINE-DURAND, 2015.</i>	142
<i>Figure 68: Connexions, modules rouges, bandes et ronds, peaux de peinture acrylique, dimensions variées, Radmila UROSEVIC, 2015.</i>	144

Index des noms propres

A

AFGHANISTAN 80
 ALLEMAGNE 47
 ANKARA 43, 152
 ARENDT Hannah 13, 19, 27, 157, 158
 ARTSCHWAGER Richard 122
 ATELIER VAN LIESHOUT 114

B

BANGKOK 43, 152
 BEOGRAD 43, 55, 152, 158
 BOSNIE 43, 55, 152
 BOUCART Marie-Claire 2, 133, 134, 154
 BUCHAUDON Corentin 2, 153, 154
 BUREN Daniel 29, 100, 101, 107, 152, 153

C

COREE DU NORD 48
 CORK 92, 94, 153

D

DE CERTEAU Michel 13, 42, 158

E

ERGEN Can Remzi 2, 153
 ETATS-UNIS 19, 23, 29, 47, 79, 152

F

FASSLER Larissa 62, 152
 FOUCAULT Michel 51, 60, 70, 158, 159, 165
 FRANCE 12, 15, 29, 37, 41, 47, 55, 109, 152, 153, 154,

160, 161, 162, 170, 172, 173, 174, 176, 178, 179,
 181, 183, 185

FRIEDMAN Yona 40, 76, 106, 111, 115, 129, 159

G

GASIOROWSKI Gérard 29, 30, 31, 152
 GOETZ Benoît 23

H

HARAWAY Donna 8, 17, 50, 159
 HARI Lysianne 2, 103, 125, 153
 HEIDEGGER Martin 11, 115, 121, 139, 159
 HERBLAY 32, 152

I

IMHOFF Aliocha 135
 IRLANDE 92, 153
 ISRAËL 76, 153
 ITALIE 29, 103, 152, 153, 181, 187
 IVKOV Svetlana 2, 56, 57, 93, 152

J

JAPON 17, 152

K

KIGA 30
 KUSAMA Yayoi 21, 152

L

Lady GODIVA 36, 37, 40, 152
 LEÃO Vera 2
 LECHANOINE-DURAND Lucie 2, 143, 154
 Lisa 2, 15, 17, 152

LISBONNE43, 152
 LONDRES95, 153

M

MARX Karl.....23, 37, 160
 MASLOW Abraham..... 27
 MERLEAU-PONTY Maurice14, 160
 MILOŠEVIĆ 47
 MOLINA Miguel Angel.....25, 152
 MOSTA-HEIRT Côme 2

N

New-York.....123, 152
 NEW-YORK.....123, 152
 NICE..... 44, 84, 88, 126, 153, 154, 161

O

ONU81, 158
 OSAKA..... 152

P

PARIS 2, 8, 11, 13, 14, 19, 23, 27, 37, 42, 50, 51, 60,
 70, 79, 95, 121, 139, 144, 152, 153, 157, 158,
 159, 160, 161, 162, 170, 172, 173, 174, 176,
 178, 179, 181, 183, 185
 PISE 103, 126, 153

Q

QUIROS Kantuta..... 135

R

RAAD Walid.....67, 68, 69, 152, 153
 RAMBOUILLET..... 15, 32, 152
 RAYNAUD Jean-Pierre 106, 107, 109, 110, 153
 RIFKIN Jeremy119, 161

ROJAS Zarahyt2, 139, 140, 154
 ROUGER Justine..... 2, 112, 153
 ROYAUME-UNI 81, 153
 RUSSIE.....79

156

S

SABATIER Benjamin 34, 152
 SALIGNON Bernard..... 84, 88, 161
 SERBIE..... 11, 47, 55, 70, 73, 92, 152, 153

T

TCHAKHOTINE Serge..... 79, 161
 TEL AVIV 95, 153
 TERGIMAN Stephane.....2, 92, 95, 153
 THEODORE Cindy 2, 23, 152
 TITO46
 TOMA Yann 1, 2

U

UROŠEVIĆ Radmila 1, 15, 73, 92, 93, 113, 131, 138, 139, 140,
 152, 153, 154, 170, 171, 173, 174, 176, 178, 179,
 181, 183, 185
 URSS..... 24, 47, 80

V

VARINI Felice..... 24, 152

Y

YOUgoslavie..... 11, 24, 46

Z

ZABALA Horacio 134, 154
 ŽIVKOVIĆ Ivana 2
 ŽIVKOVIĆ Oleg 2
 ŽIVKOVIĆ Petra 2

Bibliographie

Ouvrages de référence :

Livre:

ADORNO Theodor W. & HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie, « Raison et mystification des masses »*, Paris, Allia, 2012.

ADORNO Theodor W., *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétiques », 2002.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel, « Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation »*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2009.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2013.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013.

ARENDT Hannah, *Le système totalitaire, « Les origines du totalitarisme »*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005.

ARENDT Hannah, *L'impérialisme, « Les origines du totalitarisme »*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2006.

ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige Puf, 2007.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 2010

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

BOJOVIC Bosko, *Kosovo et les Balkans Occidentaux*, « *Question de la stabilité régionale et de la sécurité européenne* », Beograd, Takehiro Togo / Negoslav P. Ostojic, ECPD, Centre européen pour la paix et le développement de l'Université pour la paix des Nations Unies, 2013.

BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie*, « *l'art moderne et l'invention de soi* », Paris, Denoël, 1999.

COËLLIER Sylvie (sous la dir.), *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, Actes du colloque « Contact » (Université de Provence, 27-28 mars 2003), Marseille, Publications de l'université de Provence, coll. « Arts », 2005.

COLLIN Denis, *La matière et l'esprit*, « *Sciences, philosophie et matérialisme* », Paris, Armand Colin, coll. « L'inspiration philosophique », 2004.

DE CERTEAU Michel, *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993.

ENGELS Friedrich, *Anti-Dühring*, Paris, Editions Sociales, 1977.

ENGELS Friedrich, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Editions Sociales, 1973.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2014.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, « *Naissance de la prison* », Paris, Gallimard, 2011.

FRIEDMAN Yona, *L'architecture mobile*, Tournai, Casterman Poche, coll. « Mutations Orientations », 1979.

GOETZ Benoît, *La dislocation*, « *Architecture et philosophie* », Paris, Les Editions de la Passion, 2002.

GRAMSCI Antonio, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, La Fabrique Editions, 2012.

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007.

HABERMAS Jürgen, *L'avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral ?*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2003.

HAUSMAN Raoul, *Présentisme*, in *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, [p.p. 89-102].

HEIDEGGER Martin, *Bâtir Habiter Penser*, in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1997, [p.p. 170-193].

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1986.

HEIDEGGER Martin, *Remarques sur art-sculpture-espace*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2009.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens*, « *essai sur la fonction sociale du jeu* », Paris, Gallimard, 2011.

HUYGHE Pierre-Damien, *Art et industrie*, « *Philosophie du Bauhaus* », Belval, Circé, 1999.

JAMESON Frederic, *La totalité comme complot*, « *conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain* », Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2007.

KANT Emmanuel, *Théorie transcendantale des éléments*, in *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier Flammarion, 1976, [p.p. 79-105].

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2009.

LEVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire Race et Culture*, France, Unesco et Albin Michel, 2001.

MAGROU Rafaël, *Habiter un container ?*, « *Un module au service de l'architecture* », Rennes, Ouest France, 2011.

MARX Karl & ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande*, Paris, Editions Sociales, coll. « Essentiel », 1982.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'espace*, in *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2013, [p.p. 290-351].

MOINEAU Jean-Claude, *Contre l'art global pour un art sans identité*, Maisons-Alfort, Ere, coll. « Les belles lettres », 2007.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie*, « *Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain* », Paris, Seuil, coll. « l'ordre philosophique », 1996.

MORE Thomas, *L'utopie*, Paris, Editions Sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1978.

MORIN Edgar, *Où va le monde ?*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2007.

MORRIS William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2013.

MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2012.

NAPPO Donato & VAIRELLI Stefania, *Mobile Architecture (Habitat Nomade)*, Potsdam, Fullmann, 2010.

NIETZSCHE Friedrich, *Humain, trop humain*, Paris, Le livre de poche, coll. Classiques de poche, 2006.

ORDINE Nuccio, *L'utilité de l'inutile*, Paris, Les belles lettres, 2013.

PENONE Giuseppe, *Respirer l'ombre*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, coll. « écrits d'artistes », 2000.

PLATON, *La république*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

QUIROS Kantuta et IMHOFF Aliocha (sous la dir.), *Géoesthétique*, Dijon, B42, 2014.

RIFKIN Jeremy, *La nouvelle société du coût marginal zéro*, « *L'internet des objets l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme* », Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2014.

SALIGNON Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, *Réflexions sur le logement social à partir de l'habiter méditerranéen*, Nice, Z'édicions, 1991.

SPINOZA Baruch, *Les principes de la philosophie de Descartes*, in *Traité de la réforme de l'entendement*, Paris, GF Flammarion, 1964, [p.p. 238-328].

TCHAKHOTINE Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 2012.

VERGNOT-KRIEGEL Claude, *Maisons en kit*, Paris, Alternatives, coll. Anarchitecture, 2011.

Catalogue:

Nature Artificielle, Paris, Fondation électricité de France, Espace Electra, 1990.

Qu'est-ce que l'art domestique ?, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Arts et monde contemporain », 2006.

Article:

Bernard Jeannel, « La leçon Japonaise », *Architecture française*, n°393, Habitat individuel, octobre 1975, p.p.130-137.

Filmographie :

Claude-Pierre Chavanon, *L'esprit des friches*, film couleur, 52 min., 2006 (Octogone- 162 Production, avec la participation de France 5, la Région Rhône-Alpes et CNC).

Jia Zhang ke, *Useless*, (tire original : Wuyong), film couleur, 90 min., 2011 (Memento films).

Site internet :

<http://www.danielburen.com/>

(consulté le 05 février 2014)

<http://www.ibk.fr/>

(consulté le 08 avril 2014)

<http://www.larissafassler.com>

(consulté le 08 octobre 2014)

<http://www.miguel-angel-molina.com/>

(consulté le 10 février 2014)

<http://www.mgm.fr/PUB/Mappemonde/M486/p2-6.pdf>

(consulté le 20 décembre 2014)

<http://www.ouishare.net>

(consulté le 10 décembre 2014)

<http://portal.unesco.org/fr/ev.php->

[URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

(consulté le 15 novembre 2013]

<http://www.theatlasgroup.org>

(consulté le 13 décembre 2014)

Glossaire

C

Caméléon : De l'animal caméléon, capable de se fondre dans le décor et de changer sa pigmentation. Nous attribuons ce qualificatif à la peau de peinture qui use de stratégies pour s'étendre.

2, 7, 82, 83, 91, 96, 118, 148, 185

Cartographie/ier : Réalisation et étude de cartes géographiques dépendantes de la géodésie, celle-ci décrivant et mesurant la forme et la dimension de la Terre. Nous nous approprions la cartographie en la transposant à l'œuvre d'art. Partant à la recherche d'une autre façon d'étudier et de réaliser le monde.

5, 6, 10, 44, 50, 51, 52, 57, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 77, 84, 90, 103, 134, 135, 137, 147, 148, 150, 151, 185.

Collaboratisme/iste : Terme que nous empruntons à Jeremy Rifkin, dans son ouvrage *La nouvelle société du coût marginal zéro*, « *L'internet des objets l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme* », Lonrai, Les Liens qui Libèrent, 2014. Le collaboratisme pourrait être le système du XXIème siècle. Les systèmes précédents ayant prouvé leur échec. Nous œuvrons pour un art interdisciplinaire et collaboratiste.

130, 131.

Coopération/tive : Principe d'échange et de collaboration dont nous usons dans cette pratique plastique. Basée sur la participation mais également l'échange entre l'artiste et le spectateur ou le collaborateur, la coopération est un moyen de partager les savoirs. La coopérative est le but vers lequel tend cette recherche artistique.

7, 28, 96, 116, 117, 120, 131, 145, 146, 150, 185.

Cyborg : De l'anglais *Cyber Organism*, organisme cybernétique. Organisme capable de régénération et d'évolution. C'est un système que nous considérons comme étant auto-producteur et non reproducteur. Tout comme l'être humain est capable de régénérer la production de vitamine D en s'exposant au soleil, nous suggérons que la peau de peinture puisse être régénérable et invitons l'être humain à se réapproprier sa propre capacité de régénération.

Cyborgienne : Terme emprunté à Donna Haraway, dans son ouvrage , *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007. Esthétique que nous proposons de développer dans cette démarche picturale.

3, 6, 8, 10, 17, 18, 40, 49, 50, 134, 147, 159, 185.

33, 40, 49.

E

Economie : Du grec *Oikonomia* : administration d'un foyer. Consiste en la production, la distribution ainsi que l'échange. C'est un terme très important tout au long de cette recherche car cette dernière se base sur l'économie. Le terme foyer est capital ici puisque l'œuvre prend corps dans l'habitat. Par ailleurs il s'agit d'une œuvre qui à la fois provient d'une matière produite par l'artiste, puis est échangée et distribuée. L'économie que l'on vise est l'économie collaborative émergente à notre ère.

9, 10, 26, 28, 29, 35, 37, 53, 100, 109, 115, 130, 148, 149, 150, 160.

G

Géo localisation : Situation géographique des peaux de peinture correspondant à leur positionnement dans l'espace.

Globalisation : Du terme anglais *Globalization*, phénomène d'expansion mondiale du système occidental, aussi appelé mondialisation. Nous attribuons à la globalisation un caractère impérialiste et envahissant, visant à avaler l'espace du globe. Cette démarche remet en cause cette soumission, des peuples et des territoires à un système s'imposant partout dans le monde. Nous préférons le terme de globalisation car il est plus signifiant dans sa capacité à absorber les différentes cultures. La mondialisation pourrait quant à elle, venir à respecter le local.

64, 67, 83, 91.

4, 5, 8, 11, 13, 41, 52, 63, 79, 81, 90, 91, 133.

H

Hétérotopie(s) : Terme emprunté à Michel Foucault, dans *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2014. L'hétérotopie correspond à la localisation de l'utopie dans l'espace. L'utopie ayant pour propriété de n'être pas localisable. Nous attribuons aux travaux que nous nommons *Territoire* un caractère hétérotopique.

3, 6, 10, 50, 51, 70, 74, 78, 147, 158, 185.

K

Kit : Ensemble réunissant des éléments épars qui peuvent être rassemblés et montés, pour réaliser un objet, ou une œuvre. Nous utilisons le terme de *Kit* pour qualifier les modules que nous transmettons à un contributeur chargé de monter l'œuvre. Cependant nous proposons un kit modulable, et modulaire. C'est-à-dire que le kit n'est jamais fixe, il peut être monté et démonté de différentes façons, en fonction de celui qui l'a en sa possession.

6, 34, 37, 38, 39, 40, 44, 51, 52, 55, 60, 61, 77, 83, 91, 92, 93, 103, 108, 112, 117, 118, 123, 124, 126, 143, 145, 150, 156, 161, 168, 170, 175, 178, 180, 181, 182, 185, 187.

P

Peau de peinture : Caractéristique de ma démarche picturale. Terme désignant les modules de peinture acrylique solide et souple, réalisés à partir de peinture liquide séchée sur un support plastique. Ces modules sont nommés « peaux » parce qu'ils ressemblent à de la peau, au toucher et par leur aspect malléable.

Politique : Regroupe différents aspects de la vie en communauté. Du grec :

Politikos : indique le cadre général d'une société organisée.

Politeia : concerne la structure d'une société ou communauté, portant sur les actions.

Politikè : art politique, se référant à l'action du pouvoir (luttres de pouvoir, ...).

La politique se réfère à la notion stratégique.

5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 16, 18, 32, 33, 38, 49, 60, 77, 83, 84, 88, 90, 96, 99, 112, 118, 122, 137, 139, 140, 141, 145, 147, 148, 150, 151, 153, 154.

4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 38, 40, 41, 42, 45, 49, 50, 65, 66, 79, 80, 81, 87, 89, 96, 115, 117, 118, 122, 132, 147, 148, 149, 150, 151, 157, 161.

Elle rentre dans le cadre de ce mémoire comme un fil conducteur, se rapprochant plutôt des sciences politiques qui atteignent tous les domaines de la société : économie, sociologie, droit, ... Par extension au domaine de l'art, nous considérons cette démarche plastique comme politique. La politique naît de la pluralité, elle doit faire l'objet d'actions et de débats, elle doit se soucier de conserver la pluralité sociétale. C'est pourquoi nous inscrivons cette recherche dans un cadre politique.

R

Réseau : Désigne un ensemble d'interconnexions entre des lignes, mais également un ensemble de relations s'établissant. Le réseau autorise la circulation de flux, de manière continue ou discontinue. Le réseau peut-être matériel et immatériel. Ici il est principalement matériel, il relie des corps et des espaces à travers le partage de la matière. Il est quelque peu immatériel puisqu'il utilise l'internet, sur lequel se retrouve de nombreux réseaux sociaux.

3, 5, 7, 53, 87, 115, 118, 119, 120, 121, 145, 146, 148, 186.

T

Totalitarisation : Action d'englober et envahir l'espace. A rattacher au totalitarisme, il s'agit de la façon dont nous qualifions la colonisation spatiale et temporelle que notre planète et les peuples vivent à l'heure actuelle. Cette recherche vise à lutter contre cette totalitarisation de l'espace-temps.

78, 91, 118.

Modes d'emploi des kits

Cette annexe regroupe différents modes d'emploi. Ceux-ci correspondent aux kits présentés dans ce mémoire. L'ordre de ces modes d'emploi suit la chronologie de présentation des travaux.

Ils sont insérés à titre indicatif, uniquement pour montrer ce que le contributeur reçoit avec les modules de peinture.

Упутство за модуле црне боје / Black Paint Modules user's Manual /
Modules de peinture noire mode d'emploi

Српски

Молим вас да прочитате ово пре почетка монтаже
Обратите пажњу на топлоту боја може се истопити
Кутија садржи 50 црних модула и «patafix» за постављање модула

Обесити их у простору где год желите и на начин који је погодан за вас
Једини услов је да се постави у вашој кући или у туђој кући
То може да буде напољу, ако имате кућу са баштом
Али је обавезно да буде код куће

модули требају бити постабљени у простор свакодневног живота
Али они морају да буду у стању да се деле са посетиоцима

Модули се могу скинути, можете да промените њихов положај с времена на време,
а можете их задржати у кутији након употребе
Мораћете ми послати слику о раду
и ако направите било какве промене Молим вас да ми пошаљете друге слике сваке
промене или потез тог уметничког дела

Сврха радити заједно је повезати људе и створити много различитих радова са
једном заједничком базом
Када сте обавили прву наредбу (после слања прве слике) можете бирати између 3
опције :

- ⇒ Послати модуле мени назад
- ⇒ Сацувати их
- ⇒ Послати кит неком другом (са истим приручником) и наставити послати ми слике
путујућег рада (итд)

Надам се да цете уживати радити са мном !
Хвала за дељење вашу помоћ, вашег времена и уметности!

Контакт :

Радмила Урошевић

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Сајт за пројекат: <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Редован сајт : <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Please read this before starting the montage
Pay attention to warmth cause the paint can melt
The box contains 50 black modules and « patafix » to hang the modules
Hang them in space wherever you want and the way that's convenient for you
The only requirement is to place it in your home or in someone else's home
That can be outside if you own a house with a garden
But it is mandatory to work at home

The modules need to be placed in a space of every day life
But they need to be able to be shared with visitors
Modules are removable, you can change their position from time to time, and you can also keep it in the box after use

You'll have to send me a picture of the work and if you make any change please send me other pictures of every change or move of that Art Work

The purpose of working together is to connect people and create many different works with one common base

Once you've performed the first order (after sending the first pictures) you can choose between 3 options :

- ⇒ Send the modules' kit back to me
- ⇒ Keep it
- ⇒ Send it to someone else (with the same user's manual) and forward me the pictures of that travelling work (etc.)

Hope you'll enjoy playing and working with me !
Thank you for sharing your help, time and art !

Contact :

Radmila Urosevic
7 cour de la ferme Saint Lazare
75010 Paris France
+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Web site for the project : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Regular website : <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Merci de lire ceci avant le montage

Faites attention à la chaleur car la peinture peut fondre

La boîte contient 50 modules et de la « patafix » pour accrocher ces derniers

Accrochez-les dans l'espace où vous le souhaitez et de la façon qui vous convient

La seule condition est de les accrocher dans votre domicile ou dans le domicile de quelqu'un d'autre

Ce peut être à l'extérieur si vous possédez un jardin

Mais il est indispensable de travailler à domicile

Les modules doivent être placés dans un endroit de la vie quotidienne

Mais ils doivent être susceptibles d'être partagés avec des visiteurs

Les modules peuvent être retirés, vous pouvez en changer la position de temps à autre et également les conserver dans la boîte après utilisation

Vous devrez m'envoyer une photo de l'œuvre après montage et en cas de changement une photo de chaque changement de l'œuvre dans l'espace

Le but de ce travail ensemble est de connecter les gens et de créer différentes œuvres à partir d'un socle commun

Après avoir exécuté la première consigne (après m'avoir envoyé la première photo), vous avez le choix entre 3 options :

- ⇒ Me renvoyer les modules
- ⇒ Les garder
- ⇒ Envoyer les modules à quelqu'un d'autre (avec ce même mode d'emploi) et continuer de me transmettre les images de cette œuvre voyageuse (etc.)

J'espère que vous aimerez travailler avec moi !

Merci pour le partage de votre aide, de votre temps et de l'art !

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Site Web pour le projet : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Site Web général : <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

ENGLISH

Please read this before starting the montage

Pay attention to warmth cause the paint can melt

The modules are flexible, malleable and removable

The box contains 30 green modules

There is also « patafix » (glue paste) to hang the modules

Hang them in space wherever you want and the way that's convenient for you

The only requirement is to place it in your home or in someone else's home

That can be outside if you own a house with a garden

But it is mandatory to work at home

The modules need to be placed in a space of every day life

But they need to be able to be shared with visitors

Modules are removable, you can change their position from time to time, and you can also keep it in the box after use

You'll have to send me a picture of the work and if you make any change please send me other pictures of every change or move of that Art Work

The purpose of working together is to connect people **user's** and create many different works with one common base

From your photographs, a website will be set up allowing you to view your work as well as the one of other contributors

Once you've performed the first order (after sending the first pictures) you will have to :

- ⇒ Ship it or give it to someone else, who (with the same manual) will forward the pictures of that travelling work (etc.)

Hope you'll enjoy playing and working with me !

Thank you for sharing your help, time and art !

NB : If a module breaks thank you for sending it back for repair, and for modifying the number of modules in the manual before transmission. If you need more paste or anything else do not hesitate to contact me.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Web site for the project <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Regular website <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Merci de lire ceci avant le montage

Faites attention à la chaleur car la peinture peut fondre

Les modules de peinture sont souples et malléables, ils s'adaptent à divers espaces et peuvent être intercalés dans des coins ou sur divers supports, tout ou une partie peut-être utilisée

La boîte contient 30 modules de couleur verte, ainsi que de la « patafix » pour accrocher ces derniers

Accrochez-les dans l'espace, où vous le souhaitez et de la façon qui vous convient

La seule condition est de les accrocher dans votre domicile ou dans le domicile de quelqu'un d'autre

Ce peut être à l'extérieur si vous possédez un jardin

Mais il est indispensable de travailler à domicile

Les modules doivent être placés dans un endroit de la vie quotidienne

Mais ils doivent être susceptibles d'être partagés avec des visiteurs

Les modules peuvent être retirés, vous pouvez en changer la position de temps à autre et également les conserver dans la boîte après utilisation

Vous devrez m'envoyer une photo de l'œuvre après montage et en cas de changement une photo de chaque changement de l'œuvre dans l'espace

Après avoir exécuté la première consigne (après m'avoir envoyé la première photo), vous devrez :

⇒ Transmettre les modules à quelqu'un d'autre qui (avec ce même mode d'emploi) continuera de me transmettre les images de cette œuvre voyageuse

Le but de ce travail ensemble est de connecter les gens et de créer différentes œuvres à partir d'un socle commun

A partir de vos photographies, un site internet sera monté vous permettant de visualiser votre travail ainsi que celui des autres contributeurs

Les photos devront être transmises par courrier électronique en précisant, le lieu (ville) et les noms et prénoms des contributeurs

J'espère que vous aimerez travailler avec moi !

Merci pour le partage de votre aide, de votre temps et de l'art !

NB : Si un module s'abîme je vous remercie de me le renvoyer à réparer, et de modifier le nombre de modules dans le mode d'emploi avant transmission. Si plus de patafix est nécessaire, n'hésitez pas à me contacter.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Site web pour le projet <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Site web général <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

FRANÇAIS

Merci de lire ceci avant le montage

Faites attention à la chaleur car la peinture peut fondre

Les modules de peinture sont souples et malléables, ils s'adaptent à divers espaces et peuvent être intercalés dans des coins ou sur divers supports, tout ou une partie peut-être utilisée

La boîte contient 20 modules de couleur noire, 20 de couleur blanche, 20 transparents ainsi que de la « patafix » pour accrocher ces derniers

Accrochez-les dans l'espace, où vous le souhaitez et de la façon qui vous convient

La seule condition est de les accrocher dans votre domicile ou dans le domicile de quelqu'un d'autre

Ce peut être à l'extérieur si vous possédez un jardin

Mais il est indispensable de travailler à domicile

Les modules doivent être placés dans un endroit de la vie quotidienne

Mais ils doivent être susceptibles d'être partagés avec des visiteurs

Les modules peuvent être retirés, vous pouvez en changer la position de temps à autre et également les conserver dans la boîte après utilisation

Vous devrez m'envoyer une photo de l'œuvre après montage et en cas de changement une photo de chaque changement de l'œuvre dans l'espace

Après avoir exécuté la première consigne (après m'avoir envoyé la première photo), vous devrez :

⇒ Transmettre les modules à quelqu'un d'autre qui (avec ce même mode d'emploi) continuera de me transmettre les images de cette œuvre voyageuse

Le but de ce travail ensemble est de connecter les gens et de créer différentes œuvres à partir d'un socle commun

A partir de vos photographies, un site internet sera monté vous permettant de visualiser votre travail ainsi que celui des autres contributeurs

Les photos devront être transmises par courrier électronique en précisant, le lieu (ville) et les noms et prénoms des contributeurs

J'espère que vous aimerez travailler avec moi !

Merci pour le partage de votre aide, de votre temps et de l'art !

NB : Si un module s'abîme je vous remercie de me le renvoyer à réparer, et de modifier le nombre de modules dans le mode d'emploi avant transmission. Les modules transparents sont les plus fragiles et pourront très certainement n'être utilisés qu'une seule fois.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Site web pour le projet <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Site web général <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

ENGLISH

Please read this before starting the montage
Pay attention to warmth cause the paint can melt
The modules are flexible, malleable and removable
The box contains 20 black modules, 20 white modules and 20 are transparent
There is also « patafix » (glue paste) to hang the modules
Hang them in space wherever you want and the way that's convenient for you
The only requirement is to place it in your home or in someone else's home
That can be outside if you own a house with a garden
But it is mandatory to work at home

The modules need to be placed in a space of every day life
But they need to be able to be shared with visitors
Modules are removable, you can change their position from time to time, and you can also keep it in the box after use

You'll have to send me a picture of the work and if you make any change please send me other pictures of every change or move of that Art Work
The purpose of working together is to connect people and create many different works with one common base
From your photographs, a website will be set up allowing you to view your work as well as the one of other contributors

Once you've performed the first order (after sending the first pictures) you will have to :
⇒ Ship it or give it to someone else, who (with the same manual) will forward the pictures of that travelling work (etc.)

Hope you'll enjoy playing and working with me !
Thank you for sharing your help, time and art !

NB : If a module breaks thank you for sending it back for repair, and for modifying the number of modules in the manual before transmission. Transparent modules are the most fragile and will certainly only be used once.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Web site for the project <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Regular website <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Yellow and black modules user's manual/Modules jaunes et noirs mode d'emploi

ENGLISH

Please read this before starting the montage
Pay attention to warmth cause the paint can melt
The modules are flexible, malleable and removable
The box contains 15 black modules, and 35 yellow modules
There is also « patafix » (glue paste) to hang the modules
Hang them in space wherever you want and the way that's convenient for you
The only requirement is to place it in any living space
That can be outside if you own a house with a garden
But it is mandatory to work at home

The modules need to be placed in a space of every day life
But they need to be able to be shared with visitors
Modules are removable, you can change their position from time to time, and you can also keep it in the box after use

You'll have to send me a picture of the work and if you make any change please send me other pictures of every change or move of that Art Work

The purpose of working together is to connect people and create many different works with one common base

From your photographs, a website will be set up allowing you to view your work as well as the one of other contributors, then i choose a piece that inspires me, and create a map of it, as a territory, from which i create a new kit, a new art work

Once you've performed the first order (after sending the first pictures) and once you think you are ready, you will have to :

- ⇒ Ship it or give it to someone else, who (with the same manual) will forward the pictures of that travelling work (etc.)

Hope you'll enjoy playing and working with me !
Thank you for sharing your help, time and art !

NB : If a module breaks thank you for sending it back for repair, and for modifying the number of modules in the manual before transmission. If you need more paste or anything else do not hesitate to contact me.

Contact :
Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Website for the project : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Regular website : <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Note to the first contact in Italy :

As a first contributor and participant in Italy i will kindly ask you to translate this manual Italian, before you transmit it to someone else. Then please send a copy via e-mail (to me).

You can choose to ship the work in Italy or wherever you want.

Thank you for collaborating with me.

Best regards.

Radmila Urosevic

FRANÇAIS

Merci de lire ceci avant le montage

Faites attention à la chaleur car la peinture peut fondre

Les modules de peinture sont souples et malléables, ils s'adaptent à divers espaces et peuvent être intercalés dans des coins ou sur divers supports, tout ou une partie peut-être utilisée

La boîte contient 15 modules de couleur noire, et 35 de couleur jaune ainsi que de la « patafix » pour accrocher ces derniers

Accrochez-les dans l'espace, où vous le souhaitez et de la façon qui vous convient

La seule condition est de les accrocher dans un espace habitable même s'il s'agit d'un lieu de passage

Ce peut être à l'extérieur si vous possédez un jardin

Mais il est indispensable de travailler à domicile

Les modules doivent être placés dans un endroit de la vie quotidienne

Mais ils doivent être susceptibles d'être partagés avec des visiteurs

Les modules peuvent être retirés, vous pouvez en changer la position de temps à autre et également les conserver dans la boîte après utilisation

Vous devrez m'envoyer une photo de l'œuvre après montage et en cas de changement une photo de chaque changement de l'œuvre dans l'espace

Après avoir exécuté la première consigne et si vous considérez que vous êtes prêt (après m'avoir envoyé la première photo), vous devrez :

⇒ Transmettre les modules à quelqu'un d'autre qui (avec ce même mode d'emploi) continuera de me transmettre les images de cette œuvre voyageuse

Le but de ce travail ensemble est de connecter les gens et de créer différentes œuvres à partir d'un socle commun

A partir de vos photographies, un site internet sera monté vous permettant de visualiser votre travail ainsi que celui des autres contributeurs, ensuite je choisis une œuvre qui me permet de créer un plan, une carte de ce territoire qui à son tour me permet de matérialiser un autre kit

Les photos devront être transmises par courrier électronique en précisant, le lieu (ville) et les noms et prénoms des contributeurs

J'espère que vous aimerez travailler avec moi !

Merci pour le partage de votre aide, de votre temps et de l'art !

NB : Si un module s'abîme je vous remercie de me le renvoyer à réparer, et de modifier le nombre de modules dans le mode d'emploi avant transmission. Si plus de patafix est nécessaire, n'hésitez pas à me contacter.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Site web dédié au projet : <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Site web usuel : <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Note au premier contact en Italie :

En tant que premier contributeur et participant en Italie, je vous demanderais de bien vouloir traduire ce mode d'emploi en Italien avant de transmettre le kit. Il vous faudra ensuite me transmettre une copie de cette traduction, par e-mail.

Vous pouvez choisir de transmettre l'œuvre en Italie ou ailleurs.

Je vous remercie de votre collaboration.

Bien cordialement.

Radmila Urosevic

Kit 2 couleurs mode d'emploi/2 coloured kit user's manual

FRANÇAIS

Merci de lire ceci avant le montage

Faites attention à la chaleur car la peinture peut fondre

Les modules de peinture sont souples et malléables, ils s'adaptent à divers espaces et peuvent être intercalés dans des coins ou sur divers supports, tout ou une partie peut-être utilisée

La boîte contient 20 modules de couleur blanche et 15 de couleur bleue, ainsi que de la « patafix » pour accrocher ces derniers

Accrochez-les dans l'espace, où vous le souhaitez et de la façon qui vous convient

La seule condition est de les accrocher dans votre domicile ou dans le domicile de quelqu'un d'autre

Ce peut être à l'extérieur si vous possédez un jardin

Mais il est indispensable de travailler à domicile

Les modules doivent être placés dans un endroit de la vie quotidienne

Mais ils doivent être susceptibles d'être partagés avec des visiteurs

Les modules peuvent être retirés, vous pouvez en changer la position de temps à autre et également les conserver dans la boîte après utilisation

Vous devrez m'envoyer une photo de l'œuvre après montage et en cas de changement une photo de chaque changement de l'œuvre dans l'espace

Après avoir exécuté la première consigne (après m'avoir envoyé la première photo), vous devrez :

⇒ Transmettre les modules à quelqu'un d'autre qui (avec ce même mode d'emploi) continuera de me transmettre les images de cette œuvre voyageuse

Le but de ce travail ensemble est de connecter les gens et de créer différentes œuvres à partir d'un socle commun

A partir de vos photographies, un site internet sera monté vous permettant de visualiser votre travail ainsi que celui des autres contributeurs

Les photos devront être transmises par courrier électronique en précisant, le lieu (ville) et les noms et prénoms des contributeurs

J'espère que vous aimerez travailler avec moi !

Merci pour le partage de votre aide, de votre temps et de l'art !

NB : Si un module s'abîme je vous remercie de me le renvoyer à réparer, et de modifier le nombre de modules dans le mode d'emploi avant transmission. Les modules transparents sont les plus fragiles et pourront très certainement n'être utilisées qu'une seule fois.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Site web pour le projet <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Site web général <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

Please read this before starting the montage
Pay attention to warmth cause the paint can melt
The modules are flexible, malleable and removable
The box contains 20 white modules and 15 blue modules
There is also « patafix » (paste) to hang the modules
Hang them in space wherever you want and the way that's convenient for you
The only requirement is to place it in your home or in someone else's home
That can be outside if you own a house with a garden
But it is mandatory to work at home

The modules need to be placed in a space of every day life
But they need to be able to be shared with visitors
Modules are removable, you can change their position from time to time, and you can also keep it in the box after use

You'll have to send me a picture of the work and if you make any change please send me other pictures of every change or move of that Art Work

The purpose of working together is to connect people and create many different works with one common base
From your photographs, a website will be set up allowing you to view your work as well as the one of other contributors

Once you've performed the first order (after sending the first pictures) you will have to :
⇒ Ship it or give it to someone else, who (with the same manual) will forward the pictures of that travelling work (etc.)

Hope you'll enjoy playing and working with me !
Thank you for sharing your help, time and art !

NB : If a module breaks thank you for sending it back for repair, and for modifying the number of modules in the manual before transmission. Transparent modules are the most fragile and will certainly only be used once.

Contact :

Radmila Urosevic

7 cour de la ferme Saint Lazare

75010 Paris France

+33(0)649757219

Radmila.urosevic@laposte.net

Web site for the project <http://radmilaurosevic.wix.com/nomadart>

Regular website <http://radmilaurosevic.wix.com/art-works>

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION.....	4
PREMIERE PARTIE.....	8
GEO-LOCALISATIONS ET CONNEXIONS SPATIOTEMPORELLES	8
INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE	8
I/ PEINTURE CYBORG.....	11
<i>INTRODUCTION</i>	11
<i>MIGRATION ET OCCUPATION</i>	14
a) <i>Construction / Déconstruction</i>	14
b) <i>Pluralité</i>	19
<i>ECONOMIE DE L'ŒUVRE</i>	25
a) <i>L'artiste voyageur</i>	28
b) <i>Recycler</i>	31
<i>CHANGER / ECHANGER</i>	33
a) <i>L'artiste : Animal social</i>	34
b) <i>Une base commune</i>	40
<i>CONCLUSION</i>	45
II/ HETEROTOPIES ET POINTS GEODESIQUES	50
<i>INTRODUCTION</i>	50
<i>DES MODULES EN KIT</i>	52
A) <i>DO IT YOURSELF (FAIS-LE TOI-MEME)</i>	52
b) <i>Epouser l'espace</i>	60
<i>CARTOGRAPHIER LE NON-LIEU</i>	65
a) <i>Territoires rêvés</i>	66
b) <i>Une carte modulable</i>	70
<i>CONCLUSION</i>	77

SECONDE PARTIE.....	79	
STRATEGIES ET COLONISATIONS MODULAIRES.....	79	186
INTRODUCTION A LA SECONDE PARTIE.....	79	
I / LA STRATEGIE DU CAMELEON :	81	
<i>INTRODUCTION</i>	82	
DEPLACEMENTS DANS L'ESPACE.....	84	
<i>a) Le module sans domicile : l'œuvre chez l'habitant.....</i>	85	
<i>b) Faire corps avec l'espace.....</i>	89	
ADAPTABILITE ET CONNECTIVITE.....	90	
<i>c) Intégration.....</i>	91	
<i>d) In situ / Ex situ</i>	99	
LA MAISON.....	105	
<i>a) Lieu et appropriation.....</i>	107	
<i>b) Bâtir ou construire ?.....</i>	111	
<i>c) Vie en communauté.....</i>	114	
CONCLUSION.....	117	
II / LA STRATEGIE DU RESEAU.....	119	
<i>COMMUNICATION ET CONNEXION</i>	120	
<i>a) Diffusion.....</i>	122	
<i>b) Partage.....</i>	126	
<i>COOPERATION ET INTERDISCIPLINARITE.....</i>	131	
<i>a) Géographie.....</i>	132	
<i>b) Danse.....</i>	139	
<i>CONCLUSION.....</i>	145	
CONCLUSION GENERALE.....	147	
TABLE DES ILLUSTRATIONS	152	
INDEX DES NOMS PROPRES.....	155	
BIBLIOGRAPHIE	157	
<i>LIVRE:</i>	157	
<i>CATALOGUE:</i>	161	
<i>ARTICLE:.....</i>	161	
<i>FILMOGRAPHIE :</i>	162	

<i>SITE INTERNET</i> :	162	187
GLOSSAIRE	163	
ANNEXE	168	
MODES D'EMPLOI DES KITS	168	
УПУТСТВО ЗА МОДУЛЕ ЦРНЕ БОЈЕ / BLACK PAINT MODULES USER'S MANUAL / MODULES DE PEINTURE NOIRE		
MODE D'EMPLOI	169	
СРПСКИ	169	
ENGLISH	170	
FRANÇAIS	171	
GREEN MODULES USER'S MANUAL/MODULES VERTS MODE D'EMPLOI	172	
ENGLISH	172	
FRANÇAIS	173	
KIT 3 COULEURS MODE D'EMPLOI/ 3 COLOURED KIT USER'S MANUAL	175	
FRANÇAIS	175	
ENGLISH	177	
YELLOW AND BLACK MODULES USER'S MANUAL/MODULES JAUNES ET NOIRS MODE D'EMPLOI	178	
ENGLISH	178	
NOTE TO THE FIRST CONTACT IN ITALY :	179	
FRANÇAIS	180	
NOTE AU PREMIER CONTACT EN ITALIE :	181	
KIT 2 COULEURS MODE D'EMPLOI/2 COLOURED KIT USER'S MANUAL	182	
FRANÇAIS	182	
ENGLISH	184	