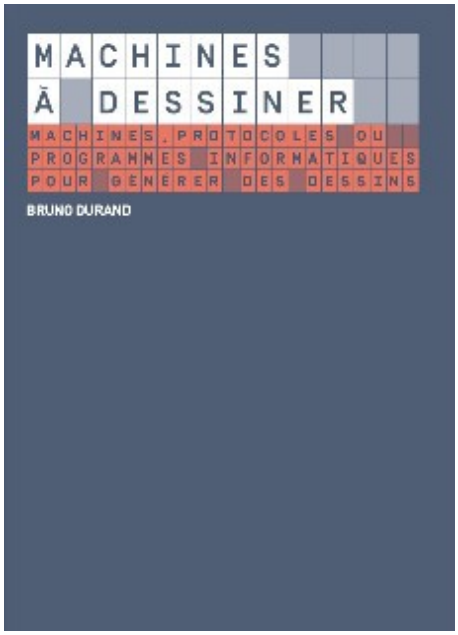
**JOURNÉE STAGE NANTES Options Lycée – ESAB, Nantes**
**Vendredi 18 janvier 2018**

**09h30 - Présentation Journée Jean-Pierre MARQUET, IA-IPR de Nantes.**



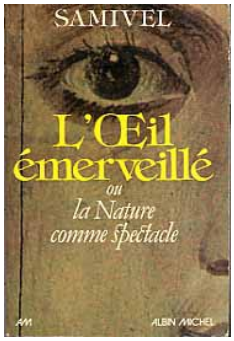

**10h00 Intervention Bruno DURAND,**
**Réflexion sur « Les machines à dessiner »**
*Bruno DURAND, IA-IPR académie de Dijon, auteur du livret pédagogique Canopé à paraître.*
*(a déjà rédigé ceux sur G. COURBET, M. DUCHAMP, A. WEIWEI/P. M. TAYOU/G. OROZCO, etc.)*

2 parties à cette intervention :
I – Conférence. Questions posées relevant de l'art, exploration libre des aspects du machinal/machinique. Parcours subjectif, ne reprenant pas le livret à paraître, conçu comme un complément.
II - Présentation du plan et de l'iconographie de l'ouvrage et son contenu. Rédigé et finalisé fin septembre. Il est à l'impression.

## I - Conférence

**Demander le programme, une machine imaginaire**
« Une machine imaginaire », locution de Vera MOLNÁR.
Une machine, c'est ce qui est machinal, machinique
Imaginaire, c'est ce qui relève de la représentation.
La pensée humaine, c'est quand même différent de la machine.

L'artiste n'est pas en effet une « machine » comme les autres. On voit dans les villes ces personnes qui modèlent de gros chien ressemblant au mastiff des *Ménines* de GOYA ou des châteaux en sable. Cela impressionne le passant, ce savoir-faire technique.
Ce n'est en fait pas loin de GIACOMETTI : « J'essaie de construire une tête ». La main exécute des consignes.
Les araignées, on pourrait dire qu'elles sont comme des machines : elles savent faire. L'araignée a sa machine dans le ventre (en référence à LACAN), elle tisse sa toile sans le savoir, elle retisse à l'identique si elle est détruite. L'instinct qu'elle possède est une forme machinale. Se faire une toile est pour elle un besoin. Cela lui sert. L'artiste, lui, cela ne lui sert à rien. L'araignée est une machine à tisser, pour le besoin impérieux de saisir la proie. L'insecte est ainsi un « technicien introverti » (SAMIVEL, *L'oeil émerveillé*, 1976). HEIDEGGER affirme pour sa part que l'animal est « un être accaparé », tout entier à lui-même, ce qui n'est pas le cas de l'homme. L'animal est entièrement un. Il ne dévie pas de ce qu'il a à faire ; il n'est pas un « être de souci ». Sauf peut-être les araignées de Tomás SARACENO, devenue des artistes tisserandes.

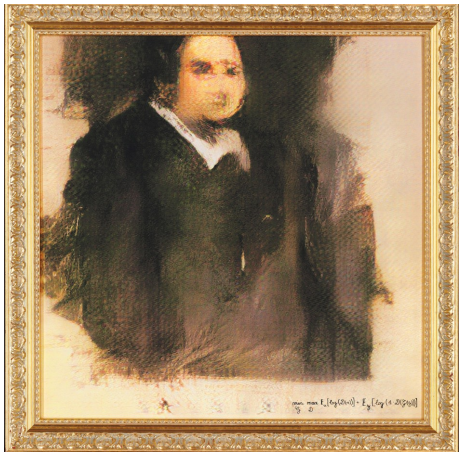



En art, à quoi cela sert-il de « faire une toile », de peindre, de sculpter ? Ça ne sert à rien ou disait FREUD, ça sert de « bouche-trou », pour colmater un manque, l'homme n'étant pas terminé (notion de « castration » en psychanalyse). Nulle nécessité de faire œuvre, ce n'est pas obligé, sauf peut-être une obligation intérieure pour quelques-uns. Dès lors, l'artiste va pouvoir inventer pour suppléer son désir de faire. Bien différent de l'animal, d'autant plus qu'il lui faudra apprendre, dans la plupart des cas.

L'artiste va donc inventer sa petite fabrique, « sa petite machine ». C'est bien à dire aux élèves, c'est la première fabrication, un pré-requis : fabriquer sa petite machine afin qu'ensuite son fantasme puisse se réifier : que cela soit un bonhomme, un cheval réel exposé, etc. Le résultat est ensuite proposé au plus grand nombre, à un regard universel, à un regardeur.
De tel sorte que le machinal pour l'artiste, c'est, on pourrait dire, son désir accompli avec du savoir-faire. GIACOMETTI : « C'est ma manie » (cité par Maurice FRÉCHURET, *La machine à peindre*, 1998). Dans le même chapitre de cet ouvrage, on trouve GIACOMETTI et WARHOL, considérés

CC BY NC ND

tous deux comme des machines à peindre. Il y a donc quelque chose comme l'instinct chez l'artiste, analogique à l'instinct animal, mais qui n'est pas identique. C'est un ensemble : un savoir et un désir. Les artistes ont quelque chose en tête qui les pousse à travailler.

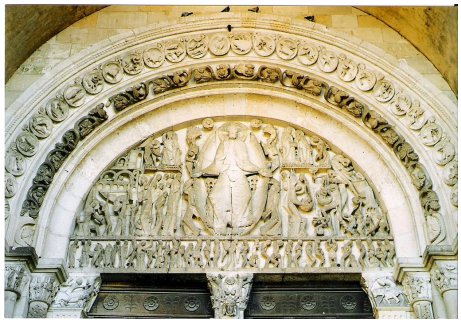


La grande différence entre la petite machine de l'artiste et le programme est que dans un cas, on est dans le vivant, pas dans l'autre. Et même si, derrière une machine sophistiquée, il y a de la pensée, il y a un auteur (on le sait depuis LÉONARD).
Il y a un auteur. Et le spectateur. Gérard GENETTE, *L'oeuvre de l'art : La relation esthétique*, 1997 (à lire absolument). Dans l'art, il y a quelque chose qui vient/advient, une relation entre une œuvre, un auteur/artiste et le spectateur. Où est cette relation dans le logarithme du *Portrait of Edmond de Bellamy* (le « faux » Rembrandt), vendu 370000 € à une vente aux enchères. Pas d'auteur, un Rembrandt (un peu raté).

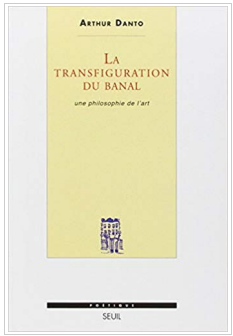
Dans un entretien à *Art Press*, on posait une question à Olivier MOSSET sur la raison de la largeur des rayures. Sa réponse : la pratique picturale. Il ajoute que c'est la logique interne du travail qui prend le pas sur la logique individuelle. « Je ne fais pas tant de la peinture que la peinture se fait elle-même. »

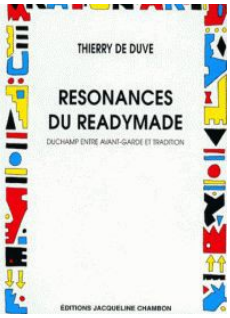
Olivier MOSSET, vue d'installation view at DoArt gallery, Beijing, 2008.

Qu'est devenu le machinal, qu'est-ce qui a changé au XXe s.?
Il y a eu l'époque de l'art-artisanat. C'est une forme de machine à dessiner : les milliers d'icônes réalisées par des exécutants avant 1235. Pas de nom, pas d'auteur derrière, pas d'auteur « supposé », mais des savoir-faire pour des peintures très réglées. Quelques chefs-d'oeuvre existent, au sens du compagnonnage. Un art sans « artiste ».
Ensuite « l'art » est apparu, notamment au moment où l'on a commencé à donner des noms, des auteurs identifiés (GISLEBERTUS.) Robert KLEIN dans *La forme et l'intelligible*, 1970 évoque « l'émergence de la notion de personnalité artistique ». Les autorités instaurent des codes, l'imitation, les convenances, la vérité d'instauration : Les choses ne sont pas débattues. On sait ce qu'est un chef-d'oeuvre, ce qui est beau. Ce principe trouve son paroxysme dans l'Académisme. On allait jusqu'à noter les œuvres...


GISLEBERTUS, *Le jugement Dernier*, 1120-1135, tympan de la cathédrale Saint Lazare, Autun. 1ère signature connue sur la mandorle : « Gislebertus Hoc Fecit ».

Avec la modernité : homme-machine, savoir-faire, codes, s'effondrent... BAUDELAIRE à MANET : « Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. ». Cette tendance se développe dans l'art moderne puis s'accomplit dans l'art contemporain. La modernité a en effet encore objet de donner du sens, une vérité, une téléologie, une transcendance : KANDINSKY, DADA, etc... Persiste un goût pour l'essence. Qu'on ne retrouve plus du tout chez BUREN par exemple. Plus d'ontologie.
BUREN : « Ne donner prise ni à la signification, ni à l'interprétation. » La pratique de Ready-made de DUCHAMP est un geste d'expansionnisme : l'art est partout. Duchamp fut donc le premier à atteindre cette radicalité. La question n'est plus de croire ou de ne pas y croire (comme le pose Arthur DANTO, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, 1989.). L'oeuvre devient éventuellement désignation, énonciation (Thierry DE DUVE, *Résonances du Ready-made*, 1998). Les propriétés « aspectuelles » (Gérard GENETTE) sont agrandies, les classes sont en extension. Et on l'a accepté.



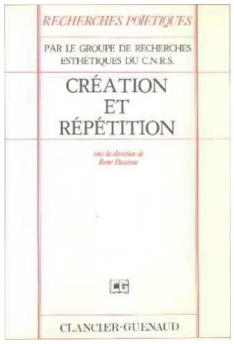




La modernité est le temps où la machine s'est dissociée de l'art : Cette petite machine intérieure de l'artiste a volé en éclat, elle s'est externalisée, elle est sortie de son corps : vers le côté du langage (dans l'Art conceptuel, chez Lawrence WEINER) ou vers la machine elle-même. On a alors vu en art quantité de machines : automates, robots, ... et d'un autre coté le Computer art. Comme si quelque chose de ce réel, avait réinvesti du symbolique.
La modernité, c'est aussi une période contemporaine de Walter BENJAMIN, perte d'aura de l'oeuvre et reproductibilité.

CC BY NC ND

Pour résumer, deux mouvements se court-circuitent :

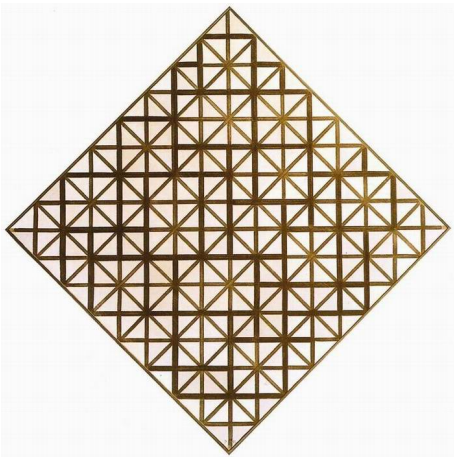
- le savoir-faire du peintre, son excellence qui peut-être compris comme machinique (le « par coeur »), le geste machinal appris (car nous ne sommes pas des araignées).
- Et puis l'artiste-machine comme ceux de BMPT. BUREN prône l'absence du savoir-faire. Paradoxe : prôner la disparition de soi à partir d'un geste qui devient lui même une signature. Le concept de génie est au départ parti de l'affirmation d'un style alors que SEURAT ou BUREN cherchent la dépersonnalisation.

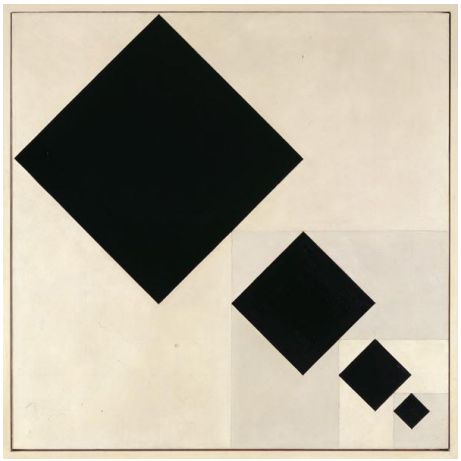



## Le machinal et le style : Comment trouver sa petite machine ?

Moment clé : milieu du XVIIIè où cette notion de génie advient (KANT). Qui dit génie, dit fin de la petite machine des primitifs italiens : « au nom de mon génie, je... etc. ».
On peut considérer toute création comme traversé par le machinal (René PASSERON, *création et répétition*, 1982), une poïétique de la répétition. Le rapport anthropologique du créateur à son œuvre crée de la répétition. On reconnaît alors l'auteur. L'artiste acquiert une forme de savoir qu'il répète. Une « permanence », une « répétition intégrée » (PASSERON), ce que nous nommons le style. Une intégration des techniques, des gestes, des langages, des habitudes iconologiques, stylistiques. Peut-être l'artiste répète-t-il en premier lieu le pourquoi il crée. Il répète ce qui l'anime et le pousse (FREUD). Et depuis là, il instaure l'universel Kantien. Le spectateur qui va condescendre à aller y voir, à porter son regard.
Ce qui pousse PICASSO , MATISSE, etc... c'est que l'artiste n'en a jamais fini avec son œuvre. Répétition et unicité : La répétition engendre un style unique, par exemple une touche reconnaissable entre toutes.
Le « style », éthymologiquement, est un écart, un discernement mais aussi une constante, un indice.
Le XVIIIe s. a joué un rôle important de ce concept, lié à l'émergence des « connoisseurs » c'est-à-dire la critique.
Attribuer les oeuvres : Giovanni MORELLI, scientifique, par exemple, a comparé les anatomies des galeries Borghese. Il a repéré des constantes pour attribuer.
Avec le style, le concept d'art agrégé à celui de savoir-faire technique se désagrège. Mais l'oeuvre va s'attribuer, s'attacher à un artiste.

Jean Antoine WATTEAU, *L'enseigne de Gersaint*, 1720.


Piet MONDRIAN, *Composition avec lignes grises*, 1918.


Théo VAN DOESBURG, *Composition arithmétique*, 1929-1930.

## Le système

Le système occupe une place stratégique au XXe s. : C'est le programme opératoire qui précède l'oeuvre, pensé avant, et qui doit être énoncé ensuite de manière littérale. Il est dégagé de tout impératif d'exécution. Advient « un événement visuel ». MONDRIAN peint à partir d'idées préconçues. Tout est écrit à l'avance. Il est alors aisé de décrire l'oeuvre en quelques mots qui reprennent le système initialement pensé.
Le maillon suivant : Théo VAN DOESBURG qui va plus loin. Dans le *Manifeste de l'Art concret* (1930) : « L'oeuvre d'art doit être entièrement conçue et formée dans l'esprit avant son exécution. », « La technique doit être mécanique, c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste. » Sophie TAEUBER-ARP,..., et même Aurélie NEMOURS s'inscrivent dan ce récit.
Le groupe BMPT : Les artistes réduisent dès 1967 leur travail à des éléments simples et décident de ne pas en changer. Des méthodes opératoires qu'ils inventent. C'est un dépassement du Minimalisme qui ne travaillait pas comme cela. L'oeuvre n'est plus qu'elle-même, il n'y a pas de message. Michel PARMENTIER : « un dire littéral primaire ». Cela se pose comme peinture, sans charge de signification.
François MORELLET en 1952 commence ses premiers travaux systématiques : lignes, trames, combinaisons, fréquences. Avec toujours des résultats compréhensibles. La programmation par le hasard permet de lutter contre la forme subjective. Des déterminations extérieures construisent des règles. Pas de bon goût, pas de génie. Un système qui se déroule. « De l'arbitraire sous contrôle » (Catherine FRANCBLIN, *Art Press*). Il invente des règles du jeu. Aléatoire, poétique, géométrique.

Sol LEWITT, *Serial Project, I (ABCD)*, 1966.

CC BY NC ND

Sol LEWITT : Point de départ de l'oeuvre, des formes simples. Longtemps, il n'explore que le cube. Facture strictement neutre. Visualiser une programme clairement établi.
Dans la série des 122 *Incomplete open cubes*, chaque structure doit être replacé dans la série. Espace mental d'un univers combinatoire. Plutôt intuitif de la logique que réellement mathématique. Nourrir un imaginaire plutôt que d'appliquer des formules scientifiques strictes. Une inspiration. C. MILLET, R. KRAUSS : Ce n'est pas vraiment mathématique, cela ressemble.

Sol LEWITT, *Incomplete open cubes*, 1974.

## Le programme

Tenir un programme, c'est une discipline. M. SERRES a un programme de travail. Son secret : se lever à 4h tous les matins. C'est un programme.
1973 : Claude RUTAULT repeint sa cuisine et une toile posée là. Nait son idée de cohabitation ; RUTAULT a un programme. Depuis 1974 il le nomme « Définition/méthode ». Pragmatique et programmatique. Ainsi une série de Définition/méthode ont été décrites. Qui intègrent d'ailleurs la possibilité de la délégation. Le possesseur d'un RUTAULT, si il change le tableau de place ou la couleur du mur doit tout repeindre. Idée de responsabilité de chacun.
Dans la série *Peinture-Suicide*, la surface diminue d'année en année alors que le prix de l'oeuvre augmente. L'oeuvre est vouée à disparaître sauf si un acheteur la sauve en l'acquérant.

Claude RUTAULT, vue de l'exposition «Exposition-suicide», 2011.

Pour certains artistes, c'est la procédure qui devient l'oeuvre. L'exemple typique est Robert MORRIS, *Card file*, 1961. C'est exemplaire de ce qu'est un programme. Mais aussi Stanley BROUWN, *Trois Pas = 2587 mm*, 1973.
Les propositions linguistiques de l'art conceptuel créent un travail sur l'espace mental. Cf programme de Lawrence WEINER.

A XXe s., la machine s'est donc « exfiltrée ». La première des machines reste la pensée humaine. Elle déploie ses comptes, fait ses calculs. En un certain sens la machine non humaine montre en creux ce que c'est de penser et ne pas pouvoir penser. Elle autorise un vrai retour à la pensée humaine.
L'homme reste à l'origine des œuvres. C'est ce que dit Vera MOLNÁR : Elle n'en a rien à faire de l'ordinateur en lui-même. C'est pragmatiquement une nouvelle manière de produire des œuvres qui lui fait gagner du temps et explorer de manière automatique des milliers de possibilités qu'elle devrait sinon réaliser à la main, ce qui serait impossible.

Il est vrai qu'aujourd'hui l'intelligence artificielle peut composer des poèmes, écrire de la musique, peindre et dessiner.
Déjà Alan TURING se demandait si un calculateur numérique pouvait penser. Or, il n'y a pas conscience de la machine puisque celle-ci n'a pas de sens commun. La machine AlphaGO de Google DeepMind a gagné au jeu de Go face au champion du monde en 2017. Mais AlphaGo ne sait pas qu'elle a gagné, ne connait pas sa propre prouesse et n'en éprouve aucune satisfaction.

Dans les années 60 nait l'idée d'un art par ordinateur. Mais en réalité beaucoup d'oeuvres sont réalisées par des informaticiens, des scientifiques sans grandes considération esthétiques.
Manfred MOHR, Torsten RIDELL, Vera MOLNÁR : Ce sont des artistes. Emerge alors le terme de « rigueur » dans l'art. Terme venant des scientifiques au XIXe s. quand ils ont cherché à « fonder » leur discours. Ce n'est pas le cas des artistes, individualisés et autonomes. Au milieu du XXe s., quelques artistes, notamment venant de la musique (Iannis XENAKIS) puis les arts plastiques (Vera MOLNÁR) s'en sont emparés. Utiliser l'ordinateur c'est alors rédiger un programme, c'est-à-dire une suite d'instruction cohérentes et une stricte définition de la chaîne d'opération en cause.

Puis les machines se sont mises à vouloir dessiner, elles auraient « des dispositions à produire » (ARISTOTE, *La poétique*, -IVe s.).
Cet art robotique : P. TRESSET, *human study, grande vanité au corbeau et au renard*. Placés devant la scène, trois robots à un bras et un œil réalisent un dessin d'observation. La technique de dessin s'appuie sur celle de TRESSET mais passe par la technique des robots. (TRESSET malade, met en place cet artifice car il ne peut plus dessiner. Il réfléchit ainsi au statut de ce relais).

Patrick TRESSET, *Human Study #2.d La Grande Vanité au corbeau et au renard*, 2004-2017, trois robots, un renard et un corbeau empaillés, dessins sur papier.

CC BY NC ND

Leonel MOURA : Grands tableaux. Peinture par essaim mise au point par l'artiste en 2001. Robots peintres. Copier des modèles comportementaux, à partir des fourmis (a aussi construit un Robot-zoo.) « Une gouvernance collective sans leader ». Fait sur le sol puis redressé sur le mur.

Leonel MOURA, *Robot Ar*t. 2017, essaim de robots et peintures, dimensions variables.

Takahiro YAMAGUCHI crée une structure articulée en métal, fixée sur un skateboard qui se déplace selon un programme algorithmique élaboré par un informaticien et suivant des mouvements mis au point par des ingénieurs. Mais le mouvement de balancier crée de l'aléatoire. Au final, grâce aux bombes d'aérosol, un simulacre de tags de Street art. Certains ont évoqué la peinture gestuelle.

Takahiro YAMAGUCHI, *Senseless drawing bot*, 2001.

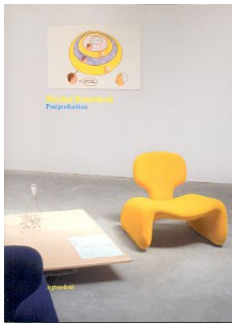
## La visibilité du fonctionnement

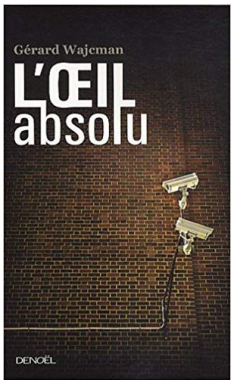
Wim DELVOYE, *Cloaca*, 2000. Atteste de l'humour de DELVOYE. Mais contient aussi une part de gravité, comme chez TINGUELY. Des objets « pensants », des machines à interpréter, avec des auteurs derrière qui disent des choses importantes. Ici, la mécanique de l'humain est exposée, une transparence qui montre sa propre vacuité. Dévoiler comment se fabrique l'oeuvre d'art.

- Une œuvre d'art a à voir avec le déchet (Déborah LAKS, *Des déchets pour mémoire*, 2017). Il y a un prestige de la merde. L'art de notre temps est comme un immense marché aux puces (N. BOURRIAUD, *Postproduction*, 2004). Il n'y a pas de dichotomie entre un « bel art » et cela. Figures de l'abjection, saleté, analité,... pieds sales du CARAVAGE, MANET, *Merda d'artista* de MANZONI, étrons de GILBERT & GEORGE...
  Faire œuvre, c'est laisser choir quelque chose de soi-même. Et quand le spectateur va y voir, il laisse lui aussi des plumes. Cela est peut-être métaphorique mais aussi très concret. On laisse littéralement tomber chez POLLOCK, SAINT-PHALLE...
  Faire une œuvre renvoie à la pulsion, au désir, au fantasme (FREUD). Dans *Cloaca*, il y a tout cela accouplé à la machine.

Wim DELVOYE, *Cloaca*, 2000. Vue d'exposition au Kunstpalast, Düsseldork, 2001.

- Une œuvre a à voir avec le visible. Ici tout est montré, c'est la transparence absolue. cf. Gérard WAJCMAN, *L'oeil absolu*, 2010. Un désir de voir, articulé au champ du visible, mais aussi de l'au-delà du visible, de l'invisible.
  HÉRODE, VÉSALA (révolutionne la médecine à la Renaissance), Jeremy BENTHAM *(Le panoptique)*, Wilhelm RÖNTGEN (inventeur du rayon X, 1895, comme le cinéma), jusqu'à l'imagerie médicale contemporaine, Google, la *rena japonica* (grenouille génétiquement modifiée rendue transparente), …
  Aujourd'hui, quelques-uns pensent que dans peu de temps nous saurons pourquoi on aime telle ou telle œuvre (grâce au projet IRM NeuroSpin). L'hyper-modernité c'est l'utra-visible, l'ultra-transparence. *Cloaca* est une machine hyper-transparente à la fois fascinante, drôle, repoussante et renvoyant aux sujets éthiques de notre temps.






*Cette conférence sera publiée in extenso sur les sites académiques de Nantes et de Rennes. Elle sera aussi publiée sur le site national Éduscol accompagnée d'un second texte.*

## II – Présentation du livret Canopé

### Plan du livret : chapitres

Introduction

1) le dessin : le définir, le penser, le faire et le faire faire.
2) l'art et la science : proximités, dialogues, interactions
3) le protocole : définition

CC BY NC ND

4) les machines : appareils, dispositifs, métaphores, attitudes
5) le programme : entre instructions, projet ou processus de l'oeuvre, le devenir informatique de l'art
6) les machines à dessiner : quelle place pour l'artiste ?
7) Les machines à dessiner – robots : changements de paradigmes à l'ère numérique ?

Conclusion
Bibliographie

**Attention : Molnár, Tinguely, LeWitt : Ce n'est pas qu'un corpus d'oeuvre à voir, mais les artistes auteurs d'exemples à analyser pour introduire des problématiques (idem pour Carmontelle en option facultative). Ils sont donc à aborder en référence mais à élargir.**

Quelques références du livre
Léonard de Vinci, Francis Alys, Dennis Oppenheim, Georges Seurat, Niele Toroni, Bernd & Hilla Becher, Raphaël Zarka, Robert Morris, On Kawara, Sol LeWitt, Rembrandt, Philippe Parreno, Marcel Duchamp, Nicolas Schoëffer, Nam June Paik, Miguel Chevalier, Jean Tinguely, Manfred Mohr, Stéphane Dafflon, Gottfried Honegger, Xavier Veilhan, Michel Paysant, François Morrelet, Rebecca Horn, Niki de Saint-Phalle, Hervé Graumann, etc.

## III - Echange avec les stagiaires

Machine : Déjà des traces de la machine dans l'Antiquité. Hérion, philosophe et roi grec a fait des automates (Ve s. av. J.C.). En chine peut-être avant.
Mais qu'est-ce qui fait machine ? Plusieurs aspects : la machine intérieure, mystérieuse. Il y a machine quand il n'y a pas pensée autonome. L'humain qui ne pense pas est donc une machine.
Outil : moins autonome que la machine.
Des facteurs de la machine, si on tente de cerner : répétition ? Pré-détermination ? Geste mécanique (y compris dans l'artisanat) ?
Photographie : « cet art à la machine » (Delacroix).
Le 1% de hasard, de l'erreur, chez Molnár est une manière de ramener de l'humain dans la machine.
La machine qui est l'oeuvre et la machine qui fait l'oeuvre : permet de ramener dans le programme « faire oeuvre ». Chez Tinguely, la machine est l'oeuvre. Il n'empêche que les dessins, au début de la série des *Méta-matic* sont pas considérées comme œuvres d'art, c'est a posteriori aujourd'hui qu'ils ont leur reconnaissance dans les musées ; au départ, ils n'étaient pas destinés à être exposés. Mais ce n'est pas pour autant sans intérêt : Ils disent quelque chose de l'époque (École de Paris, Art informel, etc., mais aussi possède une certaine ressemblance avec les croquis, les dessins pour les certificats de Tinguely lui-même).
Elargissement de l'homme-machine : Kraftwerk, etc.
Qu'est-ce qui n'est pas machinal dans l'art avec cette définition élargie ? Peut-être qu'elle est partout mais pas avec la même définition. La « Machine » recouvre-t-elle l'application de la « démarche » ?

Epreuve du baccalauréat. Un problème d'analyse plastique des réalisations de Molnár ou de LeWitt, œuvres paraissant visuellement très simples. Le problème s'est déjà posé avec Duchamp par exemple. Pour faire une analyse, on commence tous par une méthode Panofsky. Cela ne tient plus dans bon nombre d'oeuvres de l'art contemporain.
La réponse est que le questionnement s'est déplacé, il est maintenant sur l'art. Donc pour rentrer dans l'analyse d'une œuvre de LeWitt ou Weiner, l'angle est très différent. Il faut trouver d'autres modes d'approche analytique. Poser d'autres formes de question sur ce qu'est l'art et le rapport que chaque artiste possède avec l'art. A voir : approche analytique de la sculpture sur le site disciplinaire de Dijon.

## 14h00 - Temps de concertation Rennes

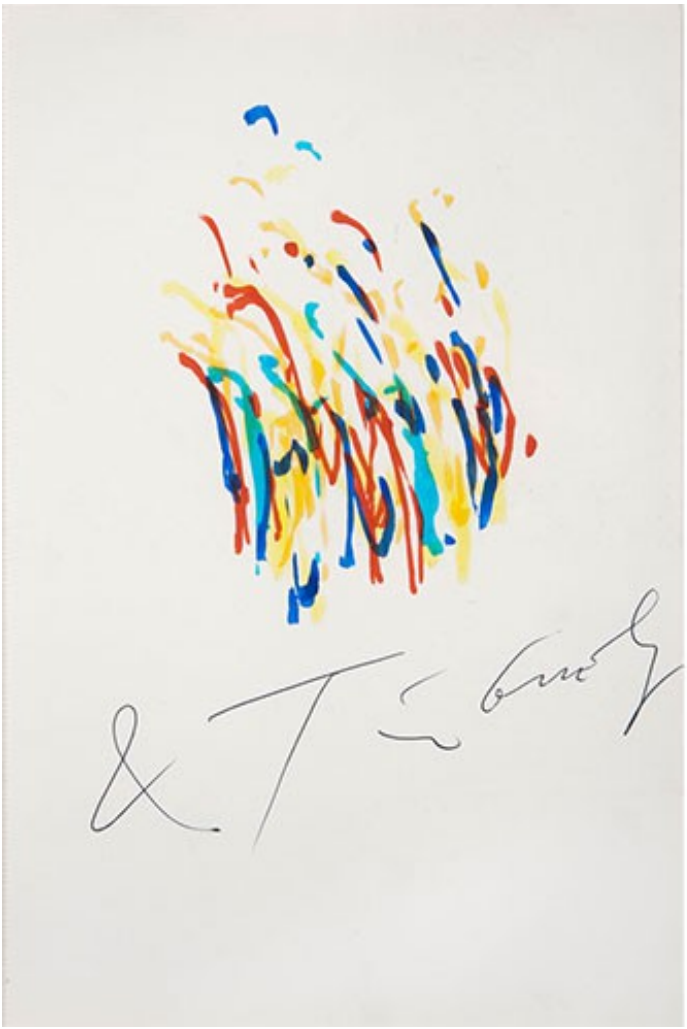
Organisation de la journée de stage du 05.02.2019
Temps de restitution de la matinée de Nantes : 30 minutes.
Organiser cette présentation

- par ce que chacun a retenu de la conférence, un point saillant. Accompagné de quelques visuels.
- Par une présentation d'un complément de bibliographie.
- Sommaire du livret, reproductions dans le livret.
- Par une liste de questions transversales.

CC BY NC ND

Béatrice : Raccrocher la question au programme « Faire œuvre ». Réflexion sur le geste.
Benjamin : Une définition ouverte de la machine. Tentative de contour d'une définition (à partir des notions : le style, la répétition, la reproductibilité, le programmatique, la pulsion, le désir, le vivant, la conscience, etc.).
Philippe : Méthodologies d'analyse d'oeuvres : Comment analyser les œuvres contemporaines ?
A voir : H.S. Beaux-Arts, expo *Artistes et robots*.

***Fin de journée***



CC BY NC ND