

Reviews

Events

Refuse: Exposition au Centre de design de l'UQAM.

Brigitte Doyon

Kim Vachon

Photos: Michelle Brunelle

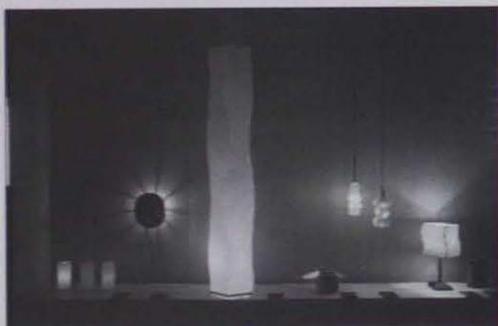
Brigitte Doyon

Le gaspillage, à priori négatif, apparaît comme un problème causé exclusivement par les autres. Nous utilisons le mot « on » pour désigner un coupable généralisé et indéfini qui devient inexistant. « On consomme trop, on emballe trop, on utilise trop d'énergie, on, on, on... » A l'exposition « Refuse » du Centre de design de l'Université du Québec à Montréal, la réussite fut de transformer ce « on » en « je » : l'acheteur, le vendeur, le producteur et principalement le designer. (Chacun à part égale responsable de son environnement.)

Que les déchets soient métamorphosés par des enfants, des pauvres, des artistes, des personnes économes, des designers ou des industriels, les résidus s'exposent. Sortis des bacs fermés et opaques munis de couvercles, il s'installent maintenant sur socle ou sous verre. Longtemps cachés, méprisés, rejetés, les ordures sont aujourd'hui à l'ordre du jour. La vérité exposée au grand jour par nos ordures nous plaît. Toutes ces immondices dévoilent sans censure le mal de la société. Ce sont dans les fosses et dans les toilettes que les archéologues découvrent les plus grandes richesses. Au Centre de design, les designers de l'archéologie nous présentent la richesse de nos dépotoirs, la valeur de nos résidus.

Le résidu est un matériau sans valeur. Pour son détenteur, les valeurs immédiates d'utilisation ou d'échange semblent nulles. En réalité, la matière n'est plus désirée qu'en un lieu et un temps précis mais possède une valeur inhabituelle et imperceptible. Nous constatons à l'exposition « Refuse » que le designer considère ce manque de valeur comme étant passager et transitoire. Le statut négatif de l'objet pour le jeteur devient positif pour le designer. Sans valeur, les déchets sont condamnés à s'accumuler.

Le phénomène d'abondance est également lié à l'absence de valeur de nos ordures. Exactement comme les ressources naturelles furent longtemps négligées pour la même raison. Nous devons changer



notre perception des « vidanges » et reconsidérer la valeur des matières premières. L'exposition nous présente d'ailleurs plus de 200 produits ingénieux, fonctionnels et esthétiques, provenant de 17 pays différents et dont la composition sort principalement de la poubelle. La matière ainsi recyclée n'est plus considérée comme résidu, mais comme ressource. Espérons qu'un jour nous serons à court de ressources ordurières !

Au Centre de design de l'UQAM, des objets composés de cette nouvelle richesse résiduelle nous sont proposés. Ils se divisent en deux grandes catégories: les produits artisanaux et industriels.

Le recyclage artisanal, quantitativement insignifiant par rapport au recyclage industriel, n'en demeure pas moins d'une grande richesse créative et affective. Le produit est généralement conçu selon une technique d'assemblage traditionnelle tout en utilisant un matériau résiduel. Par exemple le bol « IMBEGE », créé par Zulu Craftspeople, est tressé de fils de téléphone au lieu de traditionnelle paille. Le résultat est une réussite tant au niveau esthétique que fonctionnel. Le nouvel objet, adopté par l'acheteur, connaîtra une nouvelle existence, non éphémère.

Le phénomène de la mode contamine malheureusement tout le marché des produits du recyclage. Le « look » du produit domine souvent son efficacité. Il y a antithèse lorsque l'on parle de mode et de recyclage. Il est néfaste pour l'environnement de produire en grande quantité des objets faits de résidus, si c'est pour en faire des résidus en grande quantité. Certains consommateurs paient volontier un « produit-affiche » qui crie « Moi, je recycle! » Tans pis si le cartable est trop lourd, si le pinceau ne se lave pas et si le paravent perd l'équilibre...

Quant à l'industrie, soit la plus grande consommatrice de matières premières, la plus grande productrice de produits susceptibles d'être rapidement jetés et la plus polluante, il est normal qu'elle soit la plus concernée. Nous pouvons nous réjouir de la qualité, de l'esthétique et de l'efficacité des produits industriels exposés. Par exemple, la chaise empilable « HORIO » produite par Interdecor R & D, possède l'esthétique, le confort et la solidité nécessaires au mobilier de bureau : il est capital que l'industrie poursuive la création de nouveaux produits, selon de nouvelles méthodes adaptées à nos nouvelles ressources.

Bref, l'exposition « Refuse » nous démontre que les résidus représentent une ressource riche en

possibilités. Aux matériaux traditionnellement utilisés, nous ajoutons aujourd'hui les pneus, les canettes, les fils de téléphone, les pelures d'orange ou les vieux journaux qui offrent de nouvelles qualités optiques, tactiles, thermiques et olfactives. Ce qui a toujours été n'est plus, il y a maintenant place pour un nouvel objet doté de mémoire, parlant d'avenir.

#### **Name: Texte « Reuse »**

**Kim Vachon**

Refuse : refuse, rejette, renvoie; reuse : réutilise, recycle, refait ; deux attitudes mises en opposition qui donnent le ton de cette exposition portant sur le recyclage. Si refuser marque le rejet et exprime une finalité qui, par le passé fut infaillible ; réutiliser représente une solution, celle de pouvoir dévier cette destinée. Cette exposition, d'eco-design, nous fait voir l'ingéniosité avec laquelle les designers ont pu redonner vie à certains matériaux.

Refuse propose une panoplie d'objets des plus inusités aux plus conservateurs. Qu'ils soient fabriqués à partir de procédés artisanaux ou industriels, il en résulte deux types d'objets, deux attitudes. Par une transformation artisanale, l'objet devient extraverti ou évoque le temps passé; alors que suite à une production industrielle, le produit rendu introverti est dépouillé de son vécu.

La production artisanale, caractérisée par son contenu narratif, nous donne des indices de la vie antérieure et provoque en nous l'attendrissement devant l'objet reconnaissable. En voici un bon exemple : les modèles réduits d'avions, en provenance du Viet Nam, fabriqués à partir de canettes de boisson gazeuse et de bière. Ils nous informent de l'agilité manuelle et de la créativité de son concepteur. Certains de ces objets, parfois plus curieux, nous intriguent et nous poussent à vouloir en découvrir le processus de fabrication, ce qui devient un jeu de construction mentale. A la limite, l'observateur peut même en venir à penser qu'un de ces objets lui a déjà appartenu. Entre autres, on reste bien surpris devant une tapisserie, sorte de manifeste du recyclage artisanal, tissée de sachets de thé réutilisés où l'artiste défie les limites du recyclage.

D'autres objets, provenant d'une production industrielle, comme le mobilier de bureau ou les meubles pour la maison, sont tout aussi innovateurs et intéressants que la production artisanale. Ces objets traditionnels, de par leur forme, dépendent des nouvelles technologies qui en permettent la réalisation

et laissent entrevoir ce que nos technologies futures nous réservent. Ces objets, moins bavards, donnent peu d'indices tant qu'à leur provenance ou encore sur les procédés utilisés pour leur transformation, ils demeurent plus introvertis que les produits artisanaux. Pour connaître leurs constituantes et leur méthode de fabrication, il faut posséder certaines connaissances dans le demaine ou bien lire la fiche technique.

Le recyclage n'est pas seulement une question de constituantes, mais émane d'une philosophie qui se résume en un petit nombre de principes généraux, soit les dix commandements de l'eco-design, affichés à l'entrée de l'exposition. Ces derniers touchent à la question de l'éthique : l'utilisation de matériaux toxiques, la consommation minimale d'énergie lors de la fabrication, le minimum d'emballage et la durabilité des produits, etc.

Une question doit effleurer l'esprit de plusieurs : le recyclage est-il une mode ou une nouvelle voie ? Il est évident que pour certains c'est une mode. Certains concepteurs se serviront des qualités esthétiques du recyclage dans le but d'attirer le consommateur. Les cartables, fait à partir de panneaux de circuits d'ordinateurs, en sont un exemple. Il est évident que le matériau de « look » très « high-teck » vise un type de consommateur : les jeunes qui choisiront le produit seulement pour son apparence. Le matériau choisi par son concepteur n'a pas les spécificités physiques qui font de lui un matériau destiné à ce produit. Il est lourd et sa surface n'est pas uniforme. Pour en revenir à la question de la mode, je crois que les fondements philosophiques du recyclage permettent de lui prédire une viabilité. Si notre besoin d'économiser continue à augmenter et que nos ressources naturelles s'épuisent, certains comprendront qu'il n'y a pas d'autre solution.

Le recyclage ancré dans nos vies, devrait davantage se joindre au concept du designer. Par exemple, Morin et Tardif (seuls designers québécois à l'exposition), travaillent en ce sens, ils visent créer des objets durables en établissant des liens entre l'objet et l'utilisateur. Ce type d'objet se recycle de lui-même, il dure un cycle de plus, il se distingue des objets « fast-food » issus de la roue de la consommation. Morin et Tardif nous proposent une horloge qui, par un choix d'images, évoque le temps linéaire; tandis que les aiguilles indiquent l'heure actuelle.

Il serait intéressant de voir apparaître l'utilisation du modulaire, comme concept écologique,

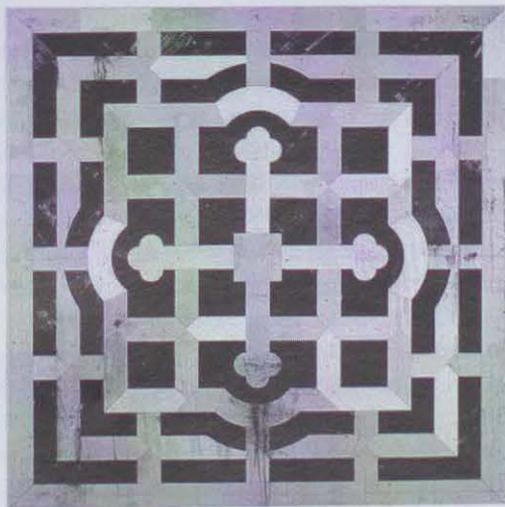
car celui-ci permet l'économie d'espace et de matériaux et s'adapte aux situations de changement. Il se rapproche de l'utilisation d'une grille, principe de base d'un paravent à l'exposition. À partir d'une base qui consiste en une grille ou une trame, des matériaux sont ajoutées pour créer un objet qui se transforme selon les pièces qu'on y insère. Ce type d'objet s'adapte au contexte, à l'époque et aux besoins qui changent sans cesse, tout en gardant la même base.

Cette exposition a pu se réaliser avec l'ingéniosité de designers puisés à travers le monde. Ceux-ci, non sans audace, réussissent à transformer des déchets pour en faire des objets de choix. Ils viennent modifier notre perception des déchets en leur conférant le rôle de ressource. L'eco-design s'harmonise à la production industrielle ou artisanale. Quelque soit le type de produit, le recyclage n'est pas une mode car ses fondements s'enracinent dans une philosophie ou morale dont les 10 commandements sont affichés à l'entrée de l'exposition. Le message est clair, il vise chacun et nous concerne tous.

*Brigitte Doyon et Kim Vachon sont diplômées du programme de design à l'Université du Québec à Montréal.*

Uncovering Geometry: Ben  
Nicholson at the Laurentian  
Library  
Centre Canadien d'Architecture/  
Canadian Centre for  
Architecture

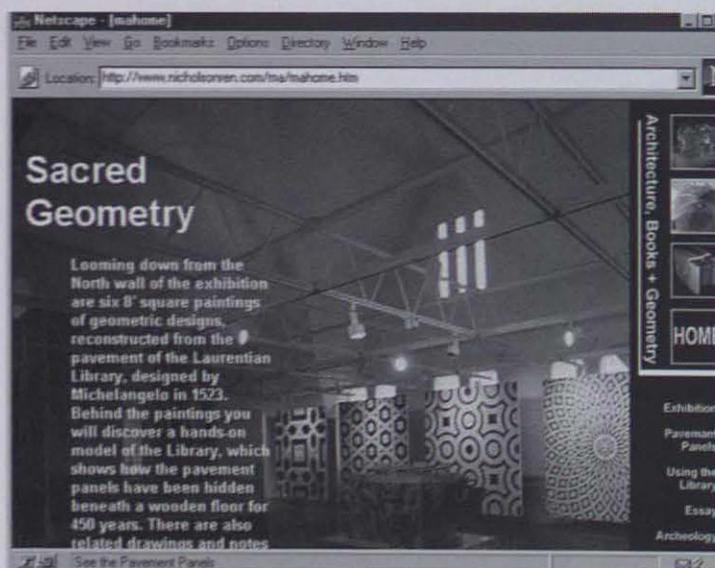
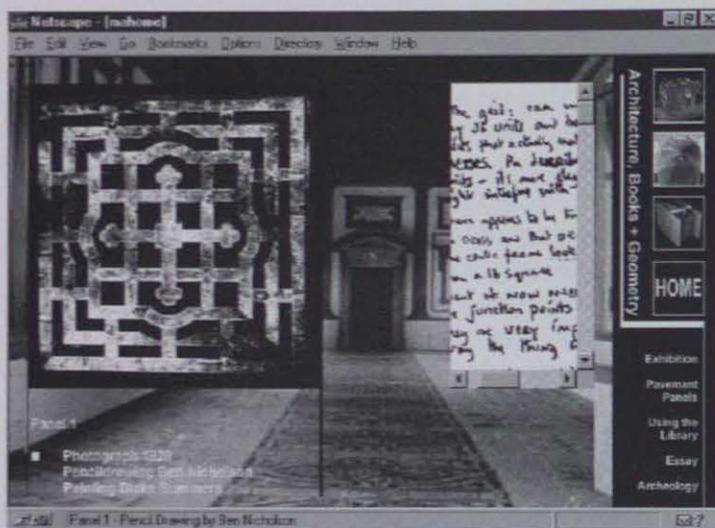
Sarah Roszler



As two semesters worth of crit-talk draw to a close, a common question resonates in final reviews across the country—what are the fundamental truths of architecture? Cynicism, although often tempting, would be too quick a response to this possibly valid inquiry. Architect Ben Nicholson stumbled upon one of these potential “truths” in an old Florentine library some ten years ago and checked it out under the subject heading of “Geometry.” After a decade of research, the CCA gave Nicholson a forum to display his findings in an exhibition entitled “Uncovering Geometry: Ben Nicholson at the Laurentian Library,” which, after a four month stay in the museum’s Octagon Gallery, closed in March. The exhibition truly delineated the possibility of an architectural fundamental: a thematic resource which can never be worn out or outdated. The exhibit’s formal crux was the study of the geometry of the terra-cotta tiles laid on the floor of Michelangelo’s Renaissance Laurentian Library. However, as the exhibit unfolded, my attention was channeled from the superficial representation of geometry on the library’s fifteen tiles to the examination of the tiles in the context of geometry. This deflection was, fittingly, probably similar to one made by Nicholson during his investigation. His study started with the examination of the material evidence of the tiles and became a study of geometry as a consistent generator of architectural thought: a timeless, architectural truth.

Ben Nicholson was initially looking for homologies between the ceiling frescoes of the Sistine Chapel and the architecture of the Laurentian Library. A few years into his study, an obscure photograph of the library void of furniture turned up, showing fifteen intricate terra-cotta tiles, identical pairs spanning the length of the library in two strips. In Nicholson’s words, the “classic triad of painting, geometry and architecture could now be studied as a whole,” and he began to scrutinize the tiles assuming Michelangelo to be their author. Nicholson’s statement was probably made early on in his investigation: the exhibit considered geometry not as a part of a triad, but, rather as the generative source in Renaissance painting, architecture and discourse.

Nicholson examined geometry as a broad basis of architectural design, meditating on many possibilities of how geometry has been fundamental to art, building and thought throughout the ages. It would be contradictory to the consideration of geom-



etry as a wide-ranging essential to narrow in on and give precedence to one potential meaning. With this in mind, the curatorial notes at the entrance of the exhibit irked me. They implied that the CCA was interested in determining some singular reason why geometry was a fundamental generator of Renaissance design. A theatrical slew of seductive questions about the possible meaning of the terra-cotta panels prefaced the exhibit—Who designed the tiles and why were they covered? Do the tiles contain the canons of Renaissance proportions, or could they be coded blueprints for the arrangement of the library? And how about geometry as symbolism which links science and religion? All were heady possibilities and, I'll admit, packed ample drama value to jump-start my interest in the exhibit. But, thankfully, those luscious inconclusions were left as just that—any individual theory fades in light of geometry's expansiveness. What was impelling was not simply Nicholson's contemporary study of Michelangelo's Renaissance study but the fact that geometry has fascinated architectural society and engendered art over a span of hundreds of years. What's more, it was, within each era, at the root of widely varied fields of study and has been deliberated and displayed with the most mixed of media.

The first room of the exhibit focused on the Renaissance—some of the principal new manifestations of geometry were on display. Pacioli's *Divina Proportione* equated proportion with the divine, while beside it, Cesare Cesariano's woodcut of the "Vitruvian Man" linked geometrical space with the human body. These classics of theological and philosophical study were flanked by volumes on Renaissance patterns and aesthetics. The walls sported plans and photographs of the Laurentian Library. Contrary to the intimation that the CCA would try to synthesize these geometric occurrences, the room was left theory-free—no guesses were made, in the end, as to why geometry was so pervasive in so many different domains. The archival information alone painted a succinct and thorough picture of geometry in the Renaissance—its presence appearing everywhere from the walls of a library to the pages of a manuscript.

In the main room of the exhibit, Ben Nicholson proved that the geometry is as alluring a subject of study today as it was in the Renaissance. Research on the topic is perpetuated by new investigative techniques from sixteenth century woodcut graphics to twentieth century computer graphics.

First, Nicholson showed his own study of the individual tiles. In the middle of the room was a large, ceremonial-looking display case in which were exhibited his minutely annotated drawings of each tile. By finding ways of replicating their geometry himself, he believed he could simulate Michelangelo's creative process. Nicholson pointed out religious symbolism in the designs which could have been significant to the Renaissance mind. He detected breaches in the patterns' geometry where aesthetic had indubitably stepped in. Calling these points of human interventions "hell-tempered fudges," he raised questions about the feasibility of a human control of geometry: is geometry self-perpetuating and simply documented by humans or can a human attempt to manipulate or determine it? Finally, Nicholson reproduced digital models of the tiles and examined mathematical conundrums in the tile designs. All these themes seemed as enticing as the ones made in the curatorial notes. Likewise, I was grateful that no one theme presided. In this way, the investigation was kept open-ended.

On the issue of diversity, the cerebral side of Nicholson's investigation was balanced by artist Blake Summers' spiritual implementation in the project. The artist was called on to generate large-scale interpretations of the tiles which he executed in painting and collage. Summers' role was key in amplifying the intuitive and spiritual aspects of the inquest. At a distance, the paintings were stark black on canvas, looming large and glossy. Close up, the varnish trapped scraps of red paper under a murky surface. The paintings were extremely successful in eliciting the "visceral reaction" that Nicholson and Summers intended.

Leave it to a computer to provide a brilliant 90s finale to the mixed-media exhibit. After the experience of Summers' neo-relic paintings and Nicholson's hand-drawn replicas of the octagon gallery, I found myself face to face with a monitor set at Ben Nicholson's web site on which I could scroll through most of what I had just seen. The on-screen review linked up to a variety of interesting sites from Ben Nicholson's other projects to Fibonacci and fractals. This burst of digital energy proved the final touch, leaving me itching to make my own geometric inquisition. The knowledge can be accessed at <http://www.nicholsonren.com>. and used as fodder for future projects and essays.

Before coming across the tiles, Nicholson's work revolved around Michelangelo's paintings and architecture. With the discovery of the tiles of the

Laurentian Library, Nicholson was able to go a step beyond simply studying Michelangelo; viewing geometry as a mutual focal point and through the similarity of their methods, Nicholson became a partner to Michelangelo. If Michelangelo was the designer of the tiles, his role was in three parts. Working with geometry itself, he accepted concepts handed down from antiquity. Linking them together, he implemented his own creativity. Opening up the library to the public made his work leading to the conception of the tiles accessible. Ben Nicholson performed in steps congruent to Michelangelo's: he took material, put it together and handed society a product. Nicholson began with the geometry of the library as his raw material. He used a variety of 90s tools to give it his own personal rearrangement. Finally, Nicholson made his work publicly accessible in normal contemporary fashion—in a museum.

To return to that architecture school query about the "architectural truth," it should be promising when we find a theme which unites practitioners in the field across four centuries. What is even more promising is that the issue lends itself to study and display using media of eras half a millennium apart. The final point, the fact that the public is invited to relate to it today as before, is not just a bonus but a necessity. It's the step which voids the "architectural truth" of elitism.

*Sarah Roszler, who is not in Tokyo this summer, is a student in the McGill School of Architecture.*