

Yoann Gourmal, *Une fiction du Mois d'Août*,
catalogue de *News From Nowhere*, 2014

Ersatz & Co : Une Fiction du Mois d'Août
Yoann Gourmel

Roman d'anticipation à court terme paru en 2010, *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq propose, à travers le parcours d'un artiste nommé Jed Martin, une méditation sur l'apogée du capitalisme et de l'économie libérale : du déclin de l'âge industriel en Europe et de ses conséquences sur la mutation du territoire au « caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine »¹. Offrant d'étonnantes similitudes avec les préoccupations d'un certain nombre d'artistes *réels*², la description des périodes artistiques de Jed Martin culminant avec la contamination des objets et des êtres humains par le végétal, sert notamment de cadre à l'auteur pour évoquer l'organisation du travail humain et la production des objets artistiques, artisanaux ou industriels mêlés à des questions d'ordre technique, esthétique et politique. Des considérations sur le décoratif et le fonctionnel, la répétition et la surimpression, la coexistence des technologies numériques et de l'artisanat, s'accompagnent ainsi d'une perspective critique à l'égard de la civilisation contemporaine perçue comme matérialiste et décadente.

L'idéologie sous-jacente à l'architecture fonctionnaliste de Le Corbusier y est par exemple particulièrement décrite au profit de l'utopie Fouriériste, des valeurs morales et de la fonction émanicipatrice de l'art prônées par la confrérie préraphaélite et William Morris à la fin du XIX^e siècle. Par effet de mise en abyme, l'évolution envisagée à la fin du livre de la France en une région touristique et agricole d'ici une trentaine d'années n'est d'ailleurs pas si éloignée, dans sa version technologique, de la vision donnée par William Morris de l'Angleterre du début du XXI^e siècle dans son roman *News from Nowhere; or, An Epoch of Rest* publié en 1890, dans lequel le narrateur se réveille en 2003 dans une société idéale basée sur la propriété commune et le contrôle démocratique des biens de production.

Dans le roman de Houellebecq, c'est le père de l'artiste, un architecte ayant dû renoncer à ses projets d'habitats utopiques pour se consacrer à la conception de stations balnéaires, qui introduit les idées de William Morris à son fils :

« Je ne sais pas si je t'ai déjà parlé de William Morris ? [...] William Morris était proche des préraphaélites [...] de Gabriel Dante Rossetti au début, et de Burne-Jones jusqu'à la fin. L'idée fondamentale des préraphaélites, c'est que l'art avait commencé à dégénérer juste après le Moyen Âge, que dès le début de la Renaissance il s'était coupé de toute spiritualité, de toute authenticité pour devenir une activité purement industrielle et commerciale, et que les soi-disant *grands maîtres* de la Renaissance — que ce soit Botticelli, Rembrandt ou Léonard de Vinci — se comportaient purement et simplement comme les chefs d'entreprises commerciales, exactement comme Jeff Koons ou Damien Hirst aujourd'hui. [...] Pour les préraphaélites, comme pour William Morris, la distinction entre l'art et l'artisanat, entre la conception et l'exécution devait être abolie : tout homme, à son échelle, pouvait être producteur de beauté — que ce soit dans la réalisation d'un tableau, d'un vêtement, d'un meuble ; et tout homme également avait le droit, dans sa vie quotidienne, d'être entouré de beaux objets. Il allait

cette conviction à un activisme socialiste qui l'a conduit, de plus en plus, à s'engager dans les mouvements d'émancipation du prolétariat ; il voulait simplement mettre fin au système de production industrielle. »³

Si l'on peut difficilement attribuer à Xavier Antin la volonté de mettre fin au système actuel de production industrielle, son exposition intitulée « News from Nowhere » d'après le roman d'anticipation éponyme de Morris, pourrait s'inscrire dans la lignée des préoccupations de Jed Martin. Elle offre en effet une réflexion inspirée de l'utopie sociale du design imaginée par le « proto-designer » anglais, militant socialiste et protagoniste du mouvement *Arts & Crafts*, qui, en écho aux mutations industrielles et techniques de la fin de l'époque victorienne, revendiquait notamment un retour au travail manuel et au savoir-faire artisanal. Selon Morris, la conception et la production des objets usuels et du décor matériel de la vie devaient se soustraire aux impératifs économiques de rentabilité et de rapidité pour devenir un plaisir en soi participant à l'épanouissement de chacun. Appelant à une démocratisation de l'art par l'attention portée notamment aux objets du quotidien, il jetait ainsi les bases du design moderne, inscrit dans une volonté de fusion de l'art et de la vie, reprise entre autres par le Bauhaus de Gropius dans les années 1920 ou les tenants du design radical dans les années 1960.

Placée sous l'égide de Morris, l'exposition de Xavier Antin en actualise la pensée au regard des techniques et des conditions actuelles de production et de circulation des images et des objets dictées par l'économie libérale. En somme, quels usages faire de la pensée de Morris à l'ère postindustrielle ? Comment percer, voire déjouer, les systèmes de croyance et de représentation déterminés par les logiques, les modes et les moyens techniques de production contemporains ?

Pour tenter de fournir quelques éléments de réponse, Xavier Antin opère dans son exposition un double décalage spatial et temporel. Dans la poursuite d'une pratique dont la méthode basée sur les aléas de l'échange et de la conversation conditionne et importe autant que le résultat⁴, l'artiste a transformé pendant le mois d'août l'espace d'exposition de la Maison d'Art Bernard Anthonioz en atelier dans lequel il a produit sur place l'ensemble des œuvres présentées. Disposant dans chacune des salles éléments de mobilier et éléments décoratifs inspirés des motifs floraux caractéristiques des textiles de la firme Morris & Co, Xavier Antin rapproche cette ancienne demeure bourgeoise du XVII^e siècle aux fenêtres ouvrant sur un large parc arboré du Kelmscott Manor⁵ de William Morris, à la fois lieu de villégiature pour et dans lequel il fabrique ses propres meubles et lieu de fiction dans lequel se déroule la dernière partie de son roman *News from Nowhere*. Jouant de ce rapprochement sans pour autant chercher à le mettre en scène de façon littérale, l'enfilade de cellules qui compose le rez-de-chaussée de l'espace d'exposition est ainsi utilisé pour présenter sur du mobilier conçu pour l'occasion les différentes machines modifiées par l'artiste pour la réalisation des tapisseries qui ornent les murs et apparaissent alors en même temps que se dévoilent les outils ayant servi à leur fabrication.

Ce rapport à la contemplation des objets « finis » en dialogue avec la nature visible à travers les fenêtres et leur processus de réalisation laissé apparent est

particulièrement manifeste dans la salle principale, où deux tables construites par l'artiste supportent chacune les parties vitrées de scanners sur lesquelles sont projetées de courtes vidéos de fleurs tournées dans le parc adjacent. De fait, si le scanner devient ici écran de projection, c'est ce même dispositif proche du *slit-scan* qui a servi à produire les images imprimées sur les larges tentures accrochées aux murs. Projetées sur la vitre du scanner en marche, ces courtes boucles vidéos ont été transformées en images fixes qui ont ensuite été reportées sur de larges toiles à l'aide d'imprimantes jet d'encre « préparées » par l'artiste pour permettre leur usage manuel. Ornementales et décoratives, uniques et sérielles, ces toiles hybrides entre peintures et reproductions mécaniques se répétant sur les murs laissent apparaître des défauts dans la trame numérique, des zones d'encre plus marquées, des bavures, etc. Accrochées comme des tapisseries, ces impressions picturales abstraites aux nuances mêlées de bleu, vert, blanc et noir, rose, jaune et violet évoquant une palette post-impressionniste, présentent de fait une surface déterminée par leurs contraintes de fabrication, suggérant une relation de plus en plus abstraite entre l'être humain et la nature dans ses tentatives de la dominer grâce à la technologie. Car si l'ombre de Morris plane jusque dans le choix des motifs végétaux, les métiers à tisser ont été remplacés par des imprimantes jet d'encre bricolées par l'artiste pour induire de nouveaux usages contrariant aussi bien leur performance que leur finalité supposées et mesurer ainsi l'impact que les développements technologiques jouent sur notre perception des images.

De même, les assises, tables et bureaux qui se répètent dans les différentes salles semblent bégayer dans leur structure même et contredire la méthodologie et les présupposés élémentaires du design. Conçus de façon empirique, ils ont été assemblés à partir de matériaux récupérés ou trouvés sur place : planches de contreplaqué, de mélaminé et de medium s'accumulant comme autant de strates d'une histoire de l'ameublement en kit retournée sur elle-même et reliées entre elles par des vis colorées, conférant à l'ensemble l'aspect d'un jeu de construction dont les règles auraient été définies au fur et à mesure de la partie. Réalisées à l'aide d'une imprimante 3D elle aussi modifiée, ces vis « imprimées » pour assembler tant bien que mal ce mobilier suggèrent par ailleurs une nouvelle clé de lecture de l'ensemble de l'exposition : leur empreinte n'est pas plate, cruciforme ou en étoile, mais en forme de lettres combinant alors un étrange langage désarticulé. Régis par une logique discursive arbitraire plutôt que fonctionnelle, ces éléments de mobilier peuvent ainsi être envisagés comme des structures (des sculptures ?) langagières auto-réflexives. Peut-on construire un meuble de la même façon que l'on commence une phrase sans savoir comment elle se terminera ? Un texte peut-il prendre forme en trois dimensions ? La nature figée d'un objet peut-elle être transformée par son interprétation langagière ? Ou, pour reprendre les termes d'une œuvre de l'artiste Falke Pisano, comment transformer une sculpture en conversation ?

Cette conception du design comme information et processus détachés des impératifs de la production industrielle, de la notion de commande respectant un cahier des charges défini au préalable au profit de procédés ouverts à l'aléatoire et au changement de direction en

cours de route se dévoile plus explicitement à l'étage du centre d'art dans la salle de la « bibliothèque ». Dans cette vaste salle aux murs également ornés de larges pans de tapisseries colorées, une bibliothèque, elle aussi construite empiriquement dans un assemblage de planches de bois plus ou moins voilées, accueille sur ses étagères quelques exemplaires d'un ouvrage incomplet intitulé *The Middle of Nowhere*, transposition en 2135 de l'œuvre originale de Morris sous la forme d'un guide d'éducation au design et à sa pratique rédigée par l'éditeur, graphiste et artiste anglais Will Holder. Publié de manière fragmentaire depuis 2005 au gré des rencontres et des occasions éditoriales, son élaboration interroge la conversation en tant qu'outil et modèle permettant de publier de manière mutuelle et improvisée. Invité en résidence à en écrire un nouveau chapitre qui devait être lu le soir du vernissage de l'exposition, Will Holder a d'ailleurs décidé de mener à la place une discussion publique avec Xavier Antin, dans la continuation des conversations privées menées entre eux quelques jours auparavant. Soit une nouvelle manière de déjouer les attentes et de partager une situation de travail en cours plutôt que son résultat.

Entre une méthode et une conception de la production liées aux mutations de la révolution industrielle projetées un siècle plus tard et une nouvelle projection de cette méthode au XXII^e siècle, entre passé, présent et futur, l'exposition repose sur une triangulation entre William Morris, Xavier Antin et Will Holder, dans un aller-retour entre design et langage, fabrication des formes et fabrication du sens, formalisation et formulation. En ce sens, cette exposition conçue comme une chaîne narrative, voire performative, ne vient évidemment pas de nulle part comme son titre pourrait le laisser entendre. Elle s'inscrit dans le prolongement de la pratique de l'artiste qui, formé au design graphique, s'en est peu à peu éloigné pour étendre ses questionnements des processus de production (et de reproduction) de l'image et du texte à ceux de l'objet, avec une attention portée notamment sur les conséquences du passage des techniques et des outils de la production de masse à l'échelle domestique. Ainsi, loin de se cantonner à de simples exercices de détournement, des œuvres comme *Printing at Home* (2010), « manuel didactique de piratage d'une imprimante jet d'encre » ou *Just in Time, or a Short History of Production* (2010), traçant un parallèle entre l'histoire de la production industrielle depuis le Taylorisme et celle de la publication indépendante au XX^e siècle à travers un dispositif de quatre imprimantes de quatre époques différentes imprimant chacune une couleur d'images d'un siècle de travail à la chaîne, renvoyaient déjà à l'histoire sociale et économique du développement des procédés de production industrielle. Car si Xavier Antin s'intéresse au moment où les outils industriels et technologiques deviennent accessibles et entrent dans la sphère privée, ce ne sont pas tant les préoccupations formelles de la reproduction mécanique et des accidents qui peuvent en résulter qui animent son travail que la façon dont une image ou un objet est dessiné, façonné, designé en somme par son contexte d'apparition, de production et de circulation. Dès lors, qu'il s'empare d'icônes du design du XX^e siècle comme la chaise *cantilever* en acier tubulaire de Mart Stam ou qu'il évoque la révolte des Luddites au XIX^e siècle à travers une image fantomatique dont ne

subsiste que les traces du mouvement de la tête d'impression d'une imprimante modifiée, c'est aussi et surtout pour souligner les structures économiques et sociales qui ont présidé à leur émergence. Multipliant les points de vue et les strates temporelles, son exposition *Offshore* à la galerie Crèvecœur en 2014 évoquait ainsi par bribes les traces matérielles d'une économie mondiale soi-disant dématérialisée dans un espace de bureau à l'abandon. De l'histoire du design et des modes de production de la société industrielle aux processus d'échanges de l'économie ultralibérale contemporaine, les œuvres et les expositions de Xavier Antin ne cessent ainsi de gagner en complexité pour pointer l'influence que les technologies ont joué, jouent et joueront sur notre rapport au monde.

Si William Morris défendait l'idée que chacun puisse devenir producteur de son environnement quotidien comme moyen d'émancipation du règne du commerce, de l'industrie et de l'aliénation par le travail, qu'en est-il aujourd'hui à l'heure où les techniques d'impression 3D commencent à être utilisées pour construire des voitures et où, dans le même temps, certains en font usage pour fabriquer des armes « maison » ? En interrogeant dans ses œuvres les enjeux liés à l'appropriation des moyens de production, de façon à libérer les objets mais aussi leurs utilisateurs des standards et des usages établis par l'industrie, Xavier Antin poursuit cette réflexion sur la dépendance de la modélisation de l'imaginaire à ces technologies.

1. Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, Paris, 2010, p. 428

2. Voir notamment l'exposition « Le Monde comme volonté et comme papier peint » organisée par Stéphanie Moisdon d'après *La Carte et le territoire* réunissant entre autres des œuvres de John Armleder, Marc Camille Chaimowicz, Thea Djordjadze, Sheila Hicks mais aussi William Morris, Gustave Courbet ou Fernand Léger au Consortium de Dijon, 21 avril – 2 septembre 2012

3. Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Flammarion, Paris, 2010, pp. 226 – 227

4. Citons à titre d'exemple le projet *5 conversations* réalisé en 2012, ensemble d'entretiens conduits avec des responsables de production d'entreprises spécialisées : Thonet GmbH (meuble), Chevillotte (billards), UWL Surfboard (planches de surf), PA-Tuning (accessoires de tuning de voitures) et Glasbau Hahn (vitrines) dans lesquels ils évoquent les gestes, les procédés, les origines et les savoir-faire associés à leurs pratiques respectives. Publiées dans un livre, ces conversations ont mené à la production de cinq cubes, ersatz synthétisant les matériaux et l'expertise propres à chacune de ces entreprises dans une forme dépourvue de fonctionnalité.

5. Le nom de ce village du Gloucestershire fut également repris pour la Kelmscott Press, maison d'édition, imprimerie et fonderie typographique à travers laquelle Morris met en application, à la fin de sa vie, ses principes dans le domaine des arts graphiques, aspirant à retrouver le métier des anciens typographes, la prééminence du travail manuel sur la mécanisation et l'industrialisation. La Kelmscott Press est par ailleurs considérée comme ayant favorisé le développement du mouvement des *Private Press*.

Yoann Gourmal, *A Month of August Fiction*,
News From Nowhere catalogue, 2014

Ersatz & Co: A Month of August Fiction
Yoann Gourmel

The Map and the Territory by Michel Houellebecq, a short-term soft science fiction novel that came out in 2010, proposes a meditation on the height of capitalism and the free-market through the journey of an artist named Jed Martin: from the decline of the industrial age in Europe and its consequences on the mutation of territory to “the perishable and transitory nature of any human industry”¹. Offering surprising similarities with the preoccupations of a great deal of *real*² artists, Jed Martin’s description of artistic periods, that culminates in the contamination of objects and human beings by vegetation, serves most importantly as a framework for the author to evoke the organization of human work and the production of artistic, artisanal or industrial objects combined with technical, aesthetic and political questions. The consideration of the decorative and the functional, of repetition and overprinting, of the coexistence of digital technologies and the artisanal is thus accompanied by a critical perspective on contemporary civilization seen as materialist and decadent. The underlying ideology of Le Corbusier’s functionalist architecture is particularly criticized in favor of Fourier’s utopia, moral values and the emancipating function of art that was advocated for by the Pre-Raphaelite Brotherhood and William Morris at the end of the 19th century. Through a *mise en abyme* effect, the evolution of France foreseen at the end of the book as being a tourist and agricultural region within the next thirty years incidentally is not that far from its technological equivalent in William Morris’ image of England at the beginning of the 21st century in his novel *News from Nowhere or an Epoch of Rest*, published in 1890, in which the narrator wakes up in 2003 in an ideal society based on common property and democratic control of the goods of production.

In Houellebecq’s novel, it’s the artist’s father, an architect who had to give up on his utopic habitat projects in order to dedicate himself to the creation of beach resorts, that introduces William Morris’ ideas to his son:

“I don’t know if I’ve already spoken to you about William Morris? [...] William Morris was close to the Pre-Raphaelites [...] to Gabriel Dante Rossetti at the beginning, and to Burne-Jones right until the end. The fundamental idea of the Pre-Raphaelites was that art had begun to degenerate just after the Middle Ages, that from the start of the Renaissance it had cut itself off from any spirituality, any authenticity, to become a purely industrial and commercial activity, and that the so-called *great masters* of the Renaissance - be they Botticelli, Rembrandt or Leonardo da Vinci - behaved in fact exclusively as the heads of commercial enterprises. Exactly like Jeff Koons or Damien Hirst today [...] For the Pre-Raphaelites, as for William Morris, the distinction between art and the worker, between design and execution, had to be abolished. Any man, at his own level, could be a producer of beauty - be it in the making of a painting, a piece of clothing or furniture - and he also had the right, in his daily life, to be surrounded by beautiful objects. He allied this conviction with a socialist activism that led him to become more and more involved in movements

for the emancipation of the proletariat; he wanted simply to put an end to the system of industrial production.”³ Though it would be difficult to attribute the desire to put an end to the current system of industrial production to Xavier Antin, his exhibition “News from Nowhere”, named after Morris’ eponymous soft science fiction novel, could fall in line with Jed Martin’s preoccupations. This exhibition offers an inspired reflection on the social utopia of design as imagined by the English “proto-designer”, a socialist partisan and the protagonist of the Arts & Crafts movement, who, echoing the industrial and technical mutations of the end of the Victorian era, promoted above all a return to the handmade and to artisanal skills. According to Morris, the creation and production of everyday objects and material décor needed to get away from the pressing economic needs of cost-effectiveness and rapidity so as to become a pleasure in themselves, allowing for each individual to flourish in his or her own way. Calling for a democratization of art by giving particular attention to everyday objects, he laid the foundations of modern design, embedded in a desire of fusion of art and life, that was taken up again, amongst others, by Gropius’ Bauhaus in the 1920s or the upholders of radical design in the 1960s.

Under the aegis of Morris, Xavier Antin’s exhibition updates these ideas in light of current techniques, production conditions and the circulation of images and objects as it is dictated by the free-market economy. In short, what can we make of Morris’ ideas in the postindustrial era? How can we penetrate, or even thwart, the systems of belief and of representation determined by contemporary logics, modes and technical means of production?

In an attempt to provide some elements of a response, Xavier Antin provokes a shift that is both spatial and temporal. During the month of August, in search of a practice whose method, based on the happenstance of exchange and conversation, conditions and matters as much as the result⁴, the artist transformed the exhibition space of the Bernard Anthonioz Art House into an on-site workshop in which he produced the collection of work that was presented there during that time. By arranging various elements of furniture and decorative elements inspired by the floral patterns characteristic of the Morris & Co. textile firm throughout all of the rooms, Xavier Antin creates a link between this former 17th century bourgeois mansion with its windows that open onto a large wooded park and William Morris’ Kelmscott Manor⁵. Morris’ country home was where he built his furniture and for which this furniture was intended as it also played the role of a fictional space in which the last part of his novel, *News from Nowhere*, takes place.

Playing with this relationship between the two locations without staging it in a literal way, the sequence of units which composes the ground floor of the exhibition space is used to present the various machines modified by the artist that are placed on furniture designed for this occasion. These machines were used for the production of the tapestries that decorate the walls and that simultaneously appear with these very tools that served to manufacture them.

This relationship to the contemplation of “finished” objects in dialogue with both the nature visible through the windows and the process of production that is left

Crèvecoeur

visible is particularly obvious in the main room in which two tables constructed by the artist each support the glass parts of scanners onto which short videos of flowers shot in the adjacent park are projected. Thus, while the scanner became a projection screen here, this same device, similar to the slit-scan, was also used to produce the images printed on the large tapestries on the walls. Projected on the glass of an active scanner, these short video loops were transformed into still images that were then transferred by the artist onto large pieces of cloth by using “prepared” ink-jet printers, modified to allow for manual use. Ornamental and decorative, unique and serial, these hybrid pieces of cloth, somewhere between paintings and mechanical reproductions, repeat themselves on the walls allowing flaws in the digital pattern, darker ink areas, drippings, etc. to appear. Hung like tapestries, these abstract pictorial prints with their mixed nuances of blue, green, white and black, pink, yellow and purple that evoke a post-impressionist palette, actually present a surface that is determined by their production constraints, suggesting at a progressively more abstract relationship between human beings and the nature that they attempt to dominate through technology. While Morris’ influence is present even in the choice of the vegetal patterns, the looms have been replaced by inkjet printers modified by the artist in order to induce new ways of using them that contradict both their supposed performance and objectives, thus measuring the impact that technological developments have on our perception of images.

Similarly, the seats, tables and desks that are omnipresent in the different rooms seem to stutter in their own structure and contradict the methodology and elementary presuppositions of design. Empirically conceived, they were assembled from materials that were repurposed or found on site: plywood boards, melamine and MDF accumulating like the layers of the history of furniture kits, turned upside down and connected with colored screws, giving it a feeling of a construction game whose rules have been defined on the spot. Created using a 3D printer (which, itself, was also modified), the “printed” screws made to assemble this furniture, for better or for worse, suggests at, moreover, a new key to the interpretation of the show as a whole: their drive is not slot, cross nor star shaped but in the form of letters, thus combining a strange disarticulated language. Determined by an arbitrary and discursive rather than functional logic, these elements of furniture can thus be envisioned as auto-reflexive language structures (sculptures?). Can one construct a piece of furniture in the same way that one begins a sentence without knowing how it will end? Can a text take form in three dimensions? Can the fixed nature of an object be transformed by its linguistic interpretation? Or, to reuse the terms of a piece by the artist Falke Pisano, how can one transform a sculpture into a conversation?

This understanding of design as information and as a process that is detached from all industrial production imperatives and from the notion of a commission respecting pre-defined specifications in favor of processes that are open to chance and sudden changes becomes more explicit on the upper level of the art center in the “library” room. In this vast room whose walls are also decorated with large colored tapestry sections, a library (also empirically

constructed through an assemblage of planks of wood that are somewhat warped) houses several copies of an incomplete book entitled *The Middle of Nowhere*, a transposition to the year 2135 of Morris’ original work in the form of an educational guide to design and its practice written by the English editor, graphic designer and artist, Will Holder. Fragmentally published since 2005 over the course of meetings and publishing opportunities, its creation questions conversation as a tool and model that allows for mutual and improvised publishing. Invited to do a residency to write a new chapter that was meant to be read at the exhibition’s opening night, Will Holder decided to lead a public discussion with Xavier Antin instead that was in the continuity of the private conversations that were had between them a few days before the event. In other words, it was a new way to thwart expectations and to share an in-progress work situation rather than its result.

Somewhere between a method and an understanding of production both tied to the mutations of the industrial revolution projected one century later and a new projection of this method in the 22nd century, between past, present and future, the exhibition is based on a triangulation between William Morris, Xavier Antin and Will Holder, in a back-and-forth between design and language, the fabrication of forms and meaning, formalization and formulation. In this way, this exhibition being conceived as a narrative or even performative chain doesn’t come from “nowhere” as its title might suggest. It falls in line with the continuation of the artist’s practice, based originally in graphic design, that gradually distanced itself from these roots to expand the questionings of the processes of image and text production (and reproduction) to those of the object, with particular attention given to the consequences of transitioning mass production techniques and tools to the domestic scale. Thus, far from limiting themselves to simple diversion exercises, pieces like *Printing at Home* (2010), a “didactic ink-jet printer hacking manual”, or *Just in Time, or a Short History of Production* (2010), that draw a parallel between the history of industrial production since Taylorism and the history of independent publishing in 20th century through a mechanism made up of four printers from four different eras each one printing images in one color representing one century of assembly-line work, were already referencing the social and economic history of the development of industrial production processes. Although Xavier Antin is interested in the moment when industrial and technological tools became accessible and entered into the private sphere, it’s not so much the formal preoccupations of mechanical reproduction and the accidents that can be a result that underlie his work as it is the way in which an image or an object is drawn, modeled, designed, or, in other words, the context in which it appeared, was produced and circulated. Consequently, whether he uses icons from 20th century design such as Mart Stam’s tubular steel cantilever chair or he evokes the Luddites’ revolt during the 19th century through a ghostly image of which only traces from the modified printer’s printhead remain, he does so also and above all in order to highlight the economical and social structures that presided during their emergence. Multiplying the points of view and temporal strata, his exhibition “Offshore” at the Crèvecoeur Gallery in 2014

thus gradually evoked the material traces of a so-called dematerialized world economy in an abandoned office space. From the histories of design and of modes of production in industrial society to the processes of contemporary extreme free-market exchanges, Xavier Antin's work and exhibitions continually grow more complex so as to point out the influence that technologies have had, currently have, and will have on our relationship to the world.

Taking into consideration that William Morris defended the idea that everyone should be able to become the creator of his or her own daily environment as a means of emancipation from the reign of commerce, industry and alienation by work, how do things stand today knowing that 3D printing techniques are starting to be used to build cars and that, at the same time, some people are even printing "homemade" weapons? Throughout his work, Xavier Antin questions the concerns associated with the appropriation of the means of production – so as to free the objects and their user alike from the standards and usages established by the industry – while he also pursues a reflection on the ways in which the imaginary is modeled and how, furthermore, it is actually dependent on these technologies.

1. Michel Houellebecq, *The Map and The Territory*, New York: Knopf, 2012, p.291

2. See the exhibition "The World as Will and Wallpaper" organized by Stéphanie Moisdon, after *The Map and the Territory* that brings together, amongst others, the works of John Armleder, Marc Camille Chaimowicz, Thea Djordjadze, Sheila Hicks but also William Morris, Gustave Courbet or Fernand Léger at the Consortium in Dijon, April 21st – September 2nd 2012

3. Michel Houellebecq, *The Map and The Territory*, New York: Knopf, 2012, p.147-148

4. As an example, we could cite the project *5 Conversations*, made in 2012, which was a group of interviews conducted with the heads of specialized production companies - Thonet GmbH (furniture), Chevillotte (billiards), UWL Surfboard, PA-Tuning (car tuning accessories) and Glasbau Hahn (display cases and windowing) – during which the gestures, the processes, the origins and the skills associated with their respective practices is evoked. Published in a book, these conversations lead to the production of five *ersatz* cubes, bringing together the materials and individual expertise of each of the companies in a form devoid of functionality.

5. The name of this village in Gloucestershire was also used for the Kelmscott Press publishing house, print shop and type foundry in which Morris, at the end of his life, applied his principles in the field of graphic arts, aspiring to get back to the craft of former typographers and the preeminence of the handmade over the mechanization of industrialization. Moreover, the Kelmscott Press is considered as having fostered the development of the *Private Press Movement*.