

L'esquisseur : entretien avec François Morelli The Sketch Artist: Interview with François Morelli

jake moore

Numéro 93, printemps 2018

Esquisse
Sketch

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88003ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

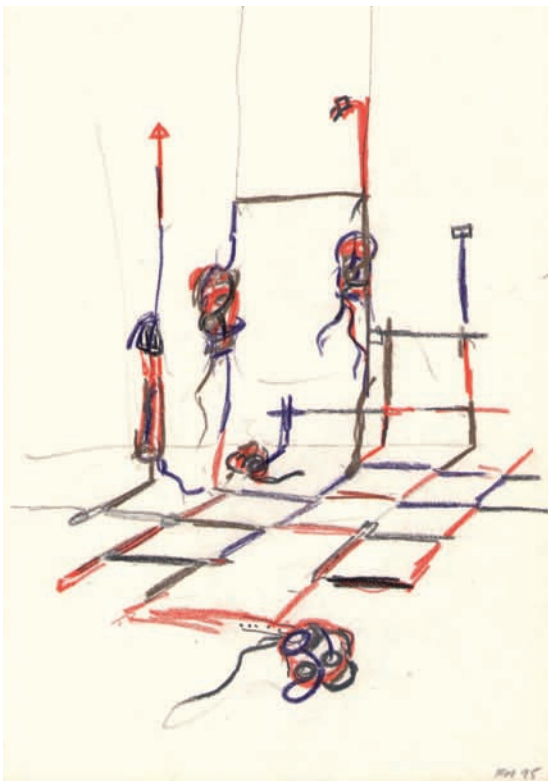
Citer cet article

moore, j. (2018). L'esquisseur : entretien avec François Morelli / The Sketch Artist: Interview with François Morelli. *esse arts + opinions*, (93), 18–29.

L'esquisseur

jake moore

Entretien avec
François Morelli



Comme bien des artistes de sa génération dont l'évolution a suivi la trajectoire matériellement flexible de l'art conceptuel et de ses mouvements satellites – Fluxus, par exemple –, François Morelli, artiste québécois, signe des projets qui sont devenus avec le temps des événements et des scènes tout en entretenant un lien avec l'action de dessiner qui va au-delà du travail préparatoire ou exploratoire, préalable à d'autres œuvres. En faisant des marques, Morelli propose plus que la marchandise si souvent exigée par un marché qui cherche à faire accepter les pratiques performatives ou sociales; ses esquisses se situent en parallèle à ses performances et sont porteuses de la même charge conceptuelle dans laquelle les personnes et les objets cohabitent et entrent en contact. Elles mettent crument en lumière notre façon d'estimer notre capacité de réaction et de la confondre avec sens des responsabilités.

François Morelli

Belt Heads, croquis | sketch, 1995.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Tapis volant, vue d'exposition |
exhibition view, Galerie Joyce
Yahouda, Montréal, 2008.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Morelli entre en scène à une époque où les postes permanents en enseignement et les pratiques conceptuelles commencent à se développer au sein du milieu. Après une période de précarité d'emploi à New York, au New Jersey et au Québec, il débarque à l'Université Concordia, à Montréal, d'où il est d'ailleurs originaire. Contrairement à tant d'artistes-professeurs, Morelli ne voit pas l'enseignement comme un mal nécessaire pour avoir accès au temps et à l'argent essentiels au développement artistique. L'enseignement fait partie intégrante de sa pratique. Cette écologie holistique du créer-penser et du penser-crée flirte avec la « recherche-crédation », cadre de travail néolibéral qui favorise des résultats prévisibles et une équivalence entre science et art qui, souvent, mine les perspectives véritablement créatives et génératrices de l'une comme de l'autre¹. En lieu et place, la pratique artistique hybride de Morelli, où se mêlent le dessin, l'estampe, la couture, le rivetage, l'amalgame, le nettoyage, la cuisine, la marche, la mesure, l'enseignement, la conversation, l'addition et la soustraction, se rapproche plutôt de la vision de l'art de Chus Martínez, pour qui l'art est *détenteur* plutôt que *producteur* de savoir, notion qu'elle expose en toute élégance dans son ouvrage intitulé *Club Univers* : « [...] l'affirmation à la mode selon laquelle "l'art est la production de savoir" dissimule une vérité – mais pas celle, causale et productiviste, qui est sous-entendue. L'art entretient des liens solides avec le savoir parce qu'une réflexion est à l'œuvre dans l'art, dans les interstices de la visibilité et du discours. Mais il ne s'agit pas d'un espace d'où émaneraient des arguments, s'élaboreraient des preuves et jailliraient des données probantes. Réfléchir pousse à leur limite le voir et le parler². »

Martínez prend position contre la concrétisation du savoir sous forme d'institution; plutôt, elle expose les rôles et les rapports de force, « d'affect et de pouvoir – à un moment de l'histoire³ » qui déterminent tant les conditions du savoir que la façon dont l'individu est sollicité. Cette vision du savoir en tant que *condition*

1 – J'utilise le concept de créer-penser depuis un certain temps, mais je tiens à souligner la proximité d'un projet interdisciplinaire et pédagogique, The School of Making Thinking, cofondé par Abraham Avnisan, Aaron Finbloom et Matheson Westlake. Bien qu'il n'y ait pas de rapport entre Morelli et eux, d'une certaine façon, leur projet cadre avec l'amalgame que l'artiste-enseignant fait entre l'art, la pensée et la vie. Voir <www.theschoolofmakingthinking.com>.

2 – Chus Martínez, *Club Univers*, Berlin, Sternberg Press, 2016, p. 33. [Trad. libre]

3 – Ibid. [Trad. libre]

résonne dans chaque ramification de la pratique de Morelli. Le conditionnel, à savoir le mode verbal qui, en français, exprime un souhait, une hypothèse ou, comme son nom l'indique, un fait ou une action soumis à certaines conditions, n'a pas de temporalité prédéterminée : il peut s'actualiser dans le passé comme dans le présent. À partir de cette dimension de potentialité, Morelli et moi avons commencé notre conversation sur le thème de l'esquisse, mode de production en phase avec la pratique holistique de l'artiste. Il serait sans doute pertinent de préciser que nous échangeons depuis plus de dix ans et que, lui et moi étant tous deux très loquaces, nos observations se déploient souvent sans générer de réponses directes. À sa manière, cette entrevue se présente donc elle-même comme une esquisse. Elle est ponctuée de descriptions de projets issus des cours de Morelli, dont il s'est souvenu dans l'espace productif de notre dialogue. Qu'il nous en fasse part témoigne de la sincérité avec laquelle il enseigne. Les enseignants rémunérés sont trop souvent avares de leurs mots, car ils perçoivent les idées (de projet) comme étant leur propriété. Propriété intellectuelle, d'accord, mais attribuer à un individu le potentiel de la pensée et mettre ce potentiel à la seule disposition d'une clientèle prête à payer contribue à la fois à ralentir l'apprentissage et à augmenter la menace capitaliste dans nos écoles. Morelli, lui, dévoile tout dans un excès prodigieux, processuel. C'est à ce domaine générateur, en tant que pratique toujours en train de prendre forme, toujours sur le point d'advenir, que nous nous intéressons : l'anticipation de l'esquisse.

jake moore **L'appel de textes de ce numéro d'esse décrit éloquemment les distinctions entre le mot français « esquisse », au potentiel figuratif, et le mot anglais « sketch », qui s'étend au domaine théâtral. Tous deux contiennent les notions de geste – celui, selon mon interprétation, qui projette l'individu en dehors de lui-même – et de performativité, procédé qui donne vie aux objets par le geste. Le geste n'est pas essentiellement physique, ici, mais aussi textuel, oral, sonore, etc. Dans les deux cadres linguistiques, il y a un rapport persistant entre l'esquisse et le corps, l'être.**

François Morelli Le dessin, j'ai commencé à l'enseigner en 1980, et c'est ce que j'ai le plus enseigné et le plus pratiqué. Pour moi, dessin et esquisse ont toujours été synonymes; ce sont des moyens d'aborder d'autres disciplines. Dans le milieu des années 1970, j'ai allié le travail avec la caméra au dessin pour avancer dans l'approche conceptuelle. Au début des années 1980, la performance et la sculpture, prise dans son acception étendue, sont devenues le cœur de ma pratique, tandis que le dessin et la théorie sont devenus la matière de mon enseignement. Si je

le précise, c'est parce que, bien que la forme et le corps aient toujours été fondamentaux dans mes cours comme dans ma pratique, ce n'est qu'en 2015 que j'ai fini par donner un cours de dessin axé sur la performance, « Drawing from Sites and Actions » (« Dessiner à partir de sites et d'actions »), cours que j'ai enseigné avec Cynthia Hammond. Le dessin m'a permis d'élaborer une pratique matérielle incarnée, ancrée à la fois dans les concepts et le langage. J'ai écrit/dessiné dans des lieux publics/privés en me servant de mon corps comme surface, comme matériau et comme instrument. Pour moi, qui ai toujours évolué entre les deux langues officielles et qui n'ai jamais parlé ma troisième langue maternelle⁴, la découverte du dessin/de l'esquisse à 17 ans s'est accompagnée d'une trêve bienvenue dans mes conflits intérieurs et les tiraillements qui semaient la confusion dans mon identité et mes efforts d'appartenance. J'ai toujours fait la différence entre les mots écrits et les mots parlés. Enfant, j'ai appris à parler français et anglais. J'ai appris à lire et à écrire l'anglais et, seulement beaucoup plus tard, j'ai travaillé sur mon français écrit. L'oralité a longtemps été mon mode de communication privilégié, compte tenu de mon bagage socioéconomique et culturel. Elle m'a donné le moyen de réconcilier mes diverses dimensions, de la même façon que, plus tard, le dessin m'a permis de composer avec le caractère hybride de ma pratique et la réalité hétérogène du milieu artistique postmoderne. Tous les deux sont devenus des outils pour tracer mon parcours d'artiste-enseignant : réaliser des œuvres, gagner ma vie, brasser des idées, tracer des paramètres.

jm **Je m'intéresse à l'idée voulant que la langue constitue souvent, pour les artistes, un moyen d'esquisser les choses, un moyen de dresser une cartographie, quelque chose de préliminaire, de détaché de l'œuvre elle-même.**

FM Oui, le langage pour l'artiste, mais aussi pour l'enseignant; l'esquisse orale joue un rôle déterminant à l'étape de la planification. Même que j'ai fini par voir la langue parlée (l'oralité) comme le fondement de mon enseignement. La vitalité performative et la nature incarnée de l'oralité, comme celles de l'esquisse, s'avèrent dans le présent, sur le potentiel duquel elles reposent. Souvent provisoire, l'oralité dépend de l'ouverture et de l'interaction dialogique. Comme le trait d'une esquisse, la voix peut être démocratique dans son économie et sa transparence. Une parole prononcée, comme une esquisse, se situe quelque part entre le concept et l'objet. C'est cet entredeux et les contingences de la parole qui font de la langue un instrument d'esquisse capable de donner aux étudiants et aux enseignants les moyens et la détermination de trouver l'issue qu'ils cherchent.



Post-it/Dis-le est un atelier de cartographie lexicale. J'ai distribué des notes autocollantes jaunes et des marqueurs aux étudiants, je leur ai demandé de penser à leur été et je les ai invités à se promener dans l'école pour trouver un endroit qui leur parlait. Ils devaient écrire un mot par Post-it sur autant de Post-it que nécessaire, puis les coller, en prenant en compte l'architecture et le souvenir de ce qu'ils avaient fait pendant les vacances et des endroits où ils avaient passé du temps. Ensuite, nous nous sommes promenés dans l'édifice, en groupe, et chacun s'est présenté en parlant de son été.

...

François Morelli

† Détail de l'atelier dans le cadre du cours *Drawing from Sites and Actions*, session d'hiver 2017 | workshop detail in the class of *Drawing from Sites and Actions*, winter 2017 session.

Photo : Eva Meyer, permission de l'artiste | courtesy of the artist

↗ *La mesure*, été | summer 2013.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

jm « **La vitalité performative et la nature incarnée de l'oralité, comme celles de l'esquisse, s'avèrent dans le présent, sur le potentiel duquel elles reposent.** » J'aimerais revenir sur cette affirmation. Il me semble que ce rôle de l'esquisse, révéler ce qui est en puissance, soit son pouvoir absolu - c'est lui qui motive l'ouverture aux autres qui est indispensable à l'échange, et c'est cet échange qui est l'assise de l'enseignement (du moins, de ma vision de l'enseignement). **Qu'en pensez-vous?**

FM Je trouve l'esquisse parfaite pour planifier le temps d'atelier de mes cours, et précieuse pour composer avec des groupes toujours plus grands. Elle permet aux étudiants de commencer à définir et à partager du contenu, tout en développant des façons d'aborder les concepts, les matériaux et les formes. Sa capacité à révéler le potentiel rend possible une première étape où chacun est amené à sortir de l'ombre et à soumettre à l'attention du groupe des aspects de son identité. L'esquisse étant une question de contrôle autant que de lâcher-prise, elle relativise l'opposition entre qualification et déqualification et parvient à élargir le terrain de jeu pour les étudiants. Par purge et élimination, l'esquisse tend à être structurelle; elle est constamment en train d'abrèger et de déconstruire pour se réinventer. Qu'elle soit orchestrée collectivement ou exécutée individuellement, elle a l'avantage d'être chargée d'affect et d'une profonde imprévisibilité psychologique et physiologique. L'esquisse, en raison de sa nature expéditive, non censurée et spontanée, est propre à écourter et à court-circuiter le processus. Comme c'est une forme d'expression exigeante conceptuellement, physiquement et émotivement, je l'ai utilisée comme entraînement, semblablement aux séances d'aérobic dans lesquelles la musique, les instructions et les pauses stimulent et orientent l'énergie créative du groupe.



jm **Dans notre premier échange de courriels au sujet de cette entrevue, vous m'avez donné une liste de six définitions du mot « esquisse ». En tête, il y avait « l'esquisse comme espace liminaire ». Pourriez-vous nous en dire plus?**

FM On a tendance à confondre l'esquisse avec le commencement ou l'origine de quelque chose de plus développé ou abouti. Je préfère penser à l'esquisse comme à un état, ni ici ni là. Elle mène une existence composée, soumise à de multiples contingences. Constamment en mutation, elle ne devrait pas être confondue avec une forme d'incomplétude ou de désorientation. L'esquisse se situe au seuil et pointe des choses, suggère des possibilités et reste suspendue, en quelque sorte, comme un pont, comme un tunnel, liant et reliant des possibilités hétérogènes et parfois contradictoires. Elle est sans jugement, et ne devrait pas être appesantie par la planification ou entravée par la censure. On peut se débarrasser de l'esquisse et recommencer. Sa valeur ultime réside dans sa capacité à soulever des questions et à secouer les choses.

jm **Votre deuxième définition voit « l'esquisse comme espace de travail ». Qu'est-ce que vous entendez par là?**

FM L'esquisse comme aire ouverte ... Un espace où les traces traduisent le processus et la présence. Un espace de collaboration qui remet en question la propriété et la signature. L'esquisse sert toujours à communiquer une orientation

4 — La langue maternelle de Morelli est l'italien. Pour en savoir plus sur le rôle de la famille dans la pratique de Morelli, consulter « The Water Carrier », dans *François Morelli*, catalogue d'exposition, Montréal, 1700 LaPoste, 2017, p. 188-209.

Rêves partagés est un atelier d'exploration du récit et de l'art narratif individuels et collectifs. J'ai demandé aux étudiants de raconter par écrit un rêve récurrent qu'ils étaient à l'aise de partager en classe (maximum 100 mots). J'ai fait des groupes de six chevaux en cercle, avec une chaise au centre. À tour de rôle, les étudiants s'assoiaient au centre et lisaient leur rêve pendant que le reste du groupe écoutait. Après la lecture, ils dessinaient pendant cinq minutes, puis remettaient au réveur-lecteur leur interprétation du rêve. Chacun apportait ensuite les dessins chez lui, et en ajoutait de nouveaux pour créer un polyptyque plus grand encore.

...

Occupation* est un projet collaboratif qui s'intéresse à l'espace public. Deux par deux, les étudiants, munis d'un rouleau de ruban-cache vert, avaient pour tâche de marquer et d'occuper un espace sur le campus. Au départ, ils établissaient un cadre en appliquant du ruban-cache sur les éléments d'architecture existants : le sol, les murs, les escaliers, le mobilier. Ils occupaient ensuite à tour de rôle l'espace à l'intérieur du cadre pendant que leur coéquipier observait, dessinait, filmait. De retour en classe la semaine suivante, chaque duo devait reconstituer l'expérience devant le groupe sur une grande feuille de papier posée sur le sol, au moyen de ruban adhésif et de matériel de dessin, pendant que la vidéo était projetée sur le mur.

...

dans le quotidien. À cause de sa nature, entre notation et information, d'autres peuvent apporter une contribution à l'esquisse, y participer, la commenter et l'ajuster. Elle n'est pas seulement prête à être occupée et interprétée, elle est prête à être utilisée, changée et adaptée.

jm Les discussions sur l'espace sont cruciales pour les pratiques conceptuelles et sociales ; en effet, « espace » s'entend du paysage physique et social imprégné de sens dans les pratiques sociales liées aux lieux du quotidien et se révèle par des processus qui agissent à des échelles spatiales et temporelles variables⁵ ». Henri Lefebvre, marxiste et théoricien de l'espace français, décrit la triplé de l'espace – l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu – qui semble s'unifier dans la dimension de l'esquisse. À mes yeux, cette approche croisée, sous l'angle du marxisme, devient une méthode fonctionnelle d'appréhension du travail des artistes – sans en être une explication – en ce qu'elle met en lumière leur capacité à générer du changement et, de façon critique, à créer de l'espace au niveau réel et imaginaire. Votre enseignement est-il politique ?

FM Je trouve que l'intimité et l'économie de l'esquisse, sa position de subordonnée dans la hiérarchie des manifestations artistiques et sa forme sommaire s'accompagnent d'une grande liberté et d'un vaste potentiel. Dans ma pratique artistique et mon enseignement, la portabilité de l'esquisse (livres, rouleaux, cartes et ainsi de suite) convient à la mobilité et au mouvement qui caractérisent le va-et-vient entre l'ordinaire et l'exceptionnel. Croiser des gens, faire des rencontres dans la rue et dans la classe, ça se produit dans le tiers-lieu, comme l'esquisse. J'ai fini par voir l'enseignement comme une fonction fondamentalement sociale. Dans mon rôle d'intervenant, j'installe et j'encourage un sentiment de communauté par des expériences partagées et cumulatives, un espace et un temps où la croissance collective et individuelle repose sur un changement qui passe par la réciprocité et la dialogique du travail et du jeu. Quand il est pris devant public, dans un espace partagé, le risque inhérent à l'apprentissage et à la création, pour l'artiste, peut donner lieu à l'échec, à la gêne et à la honte. Il y a donc énormément à gagner à mettre en place des lieux protégés d'ouverture et de diversité.

jm Vos troisième et quatrième définitions conjuguent une posture et des savoirs incarnés :

3. **L'esquisse entre le corps et l'esprit, le sens et l'idée, la figuration et l'abstraction ... ;**
4. **L'esquisse comme moyen de localiser, de positionner, d'orienter... l'espace et le lieu.**

Voilà qui me fait penser à certaines de vos œuvres performatives, inscrites dans la durée. Diriez-vous que des performances comme *La mesure*, du fait de leur ouverture, sont des esquisses ?

FM Oui. Premièrement, *La mesure* est une œuvre inachevée à laquelle je consacre du temps de façon saisonnière (quand la météo le permet). Elle est le résultat de l'itération cumulative de gestes répétés, d'interactions et de rencontres changeantes. Sorte de somme des parties, de bien des manières, cette œuvre a commencé avant mon temps, avec mes grands-parents, tous deux immigrants, et leurs enfants, sur la rue Ontario, il y a plus d'une centaine d'années. Le temps a passé, et moi, je prends des mesures (avec la règle familiale) et j'écris des nombres sur le trottoir avec un Sharpie..., un labeur, une tâche, qui s'inscrit dans le quotidien de la Promenade Ontario et qui permet aux citoyens de parler d'eux-mêmes au passé, au présent ou au futur.

jm Y a-t-il un lien avec la forme verbale « esquisser », comme manifestation ou performance de l'abstraction – abstraction renvoyant ici à ce qui, sans être représentatif du tout, en est l'évocation ?

FM Une vue d'ensemble telle qu'on l'observe à partir du sol, à quatre pattes, en roulant, en rampant... dans la perspective d'un point sur une ligne du temps s'étendant de la rue Moreau à la rue Viau en allant vers l'est..., m'arrêtant pour me rappeler ma propre histoire par des sites, des édifices et des événements... Le dessin, lui-même à la merci des intempéries et de l'érosion..., une séquence de notations numériques de I à X changeant à chaque intersection et correspondant au nombre de règles dans un pâté de maisons. La résistance de mon corps et le feutre du marqueur sur le ciment...

jm Votre cinquième définition va comme suit : « L'esquisse comme moyen de mesurer et de construire (tectonique et structure) ».

Je m'intéresse au rapport entre l'esquisse comme manière d'accéder au savoir et le fait que ce savoir demeure indéterminé. Ce n'est pas un plan, mais plutôt une offrande.

FM Avec le temps, le caractère conditionnel et contextuel de *La mesure* rend chaque séance différente, mais liée aux précédentes. Savoir découle de faire. Le savoir se loge dans le corps, le mien et celui de l'autre. Prendre du recul et regarder les marques, c'est se souvenir, se remémorer, prendre la parole. Faire, c'est s'investir..., alterner entre marquer et observer. Il y a une sorte de reconstitution qui s'accomplit quand je reprends là où je m'étais arrêté, quand je m'installe et que je fais ma petite affaire jusqu'à ce que quelqu'un s'arrête et engage la conversation.

Dans l'enseignement, l'esquisse passe souvent pour un prétexte. Donner à l'esquisse un cadre en établissant des paramètres me permet de mettre l'accent sur le processus sans perdre ma vue d'ensemble. Esquisser, comme processus créateur apte à produire du savoir, lui-même apte à éclairer toute chose, du sens à sa « raison d'être ».

jm **Votre dernière définition décrit « l'esquisse à la fois comme forme et comme pratique, comme instrument et comme méthodologie ». L'esquisse est-elle interstitielle ? Subordonnée ? L'esquisse est-elle à la fois la performance et le performatif ?**

FM L'esquisse et le temps m'intéressent aussi. Souvent rapide et condensée, l'esquisse peut être une question d'énergie et de libération. Dans l'instant, le présent, elle est concentrée et focalisée. Cela dit, elle peut être répétée et déployée pour construire du rythme, opposer une résistance. Quand elle est bien entraînée, elle s'inscrit dans la mémoire musculaire et sollicite tout le corps dans son exécution. Comme c'est le cas avec bien des formes d'art performatif, on incarne la matière et les idées quand on esquisse. C'est l'opposé du dilemme du marteau et de l'enclume ; je dirais plutôt que l'esquisse se situe à mi-chemin entre l'intuition et la prédilection. L'esquisse est décidément flottante, et sa valeur ultime réside dans sa légèreté et sa relative inutilité. Elle est suspendue entre la partition et l'action/événement, et elle a besoin des deux pour exister. Bien qu'elle soit habituellement perçue comme un geste ou un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, je préfère la voir comme une toile s'étalant dans toutes les directions : l'esquisse est à l'intersection, créant des nodules, des renflements de tissus, de sentiments et d'idées différenciés.

Traduit de l'anglais par **Isabelle Lamarre**

5 — Hannes Palang et Maarja Saar, « The Dimensions of Place Meanings », *Living Reviews in Landscape Research*, vol. 3, n° 3 (2009), <dx.doi.org/10.12942/lrlr-2009-3>. [Trad. libre]



François Morelli
Justaucorps, 2010.

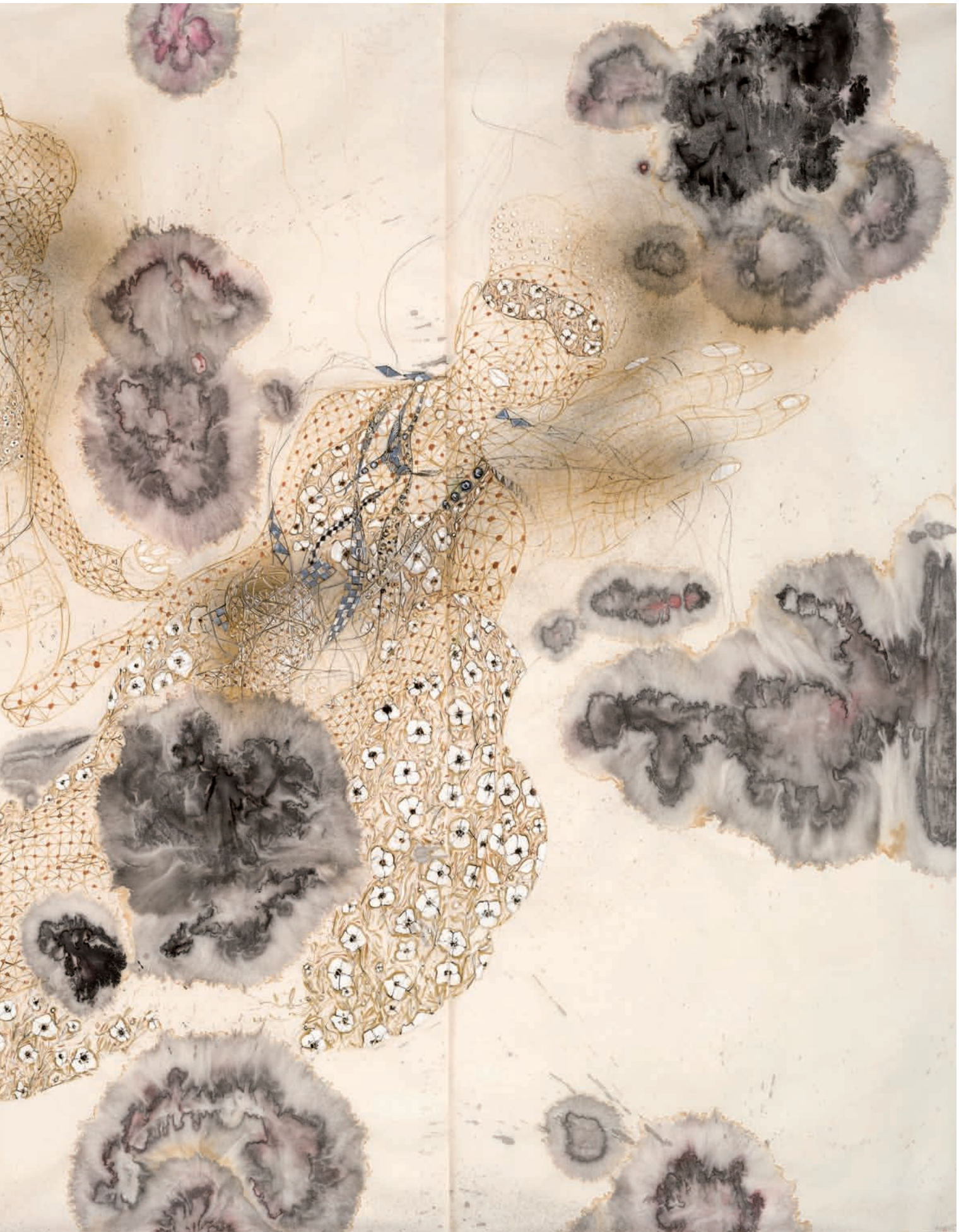
Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist



François Morelli

La femme loup, 2015.

Photo : Guy L'Heureux,
permission de l'artiste | courtesy of the artist



The Sketch Artist: Interview with François Morelli

jake moore

Like many of his generation who developed alongside the materially fluid trajectory of Conceptual Art and related movements such as Fluxus, Québec-based artist François Morelli's projects have grown into events and situations, but he has maintained a connection to the physical act of drawing that is beyond the preparatory or the requisite speculative action for other works. Exceeding the mere commodity that the market so often demands to build a currency for performance-based or social practices, the marks Morelli makes are in parallel to his performance works and performative of the same conceptual content of presence and contact between people and things. They sharpen focus on how we weigh our response ability and intertwine it with responsibility.

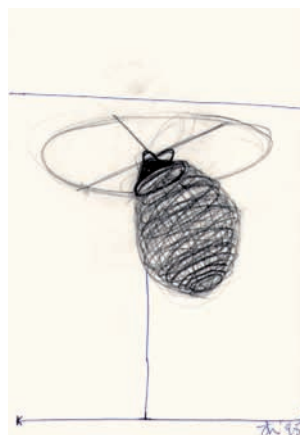
Morelli came forward at a time when tenure-track teaching and conceptual practices held new currency within the academy. After part-time precarity in New York, New Jersey, and Québec, he arrived at Concordia University in Montréal, his hometown. Unlike so many artist-professors, teaching for Morelli is not a necessary exchange for the time and money that artistic development requires; his teaching is of his practice. This holistic ecology of making-thinking and thinking-making brushes up against the neoliberal framework of “research-creation,” in which predetermined outcomes and equivalency between art and science are sought in ways that often undermine the truly creative and generative potential of each.¹ Instead, his hybrid art practice of drawing, rubber-stamping, stitching, grommeting, gathering, cleaning, cooking, walking, measuring, teaching, talking, adding, and subtracting is more aligned with Chus Martinez's analysis of art as *knowledgeable* instead of *producing knowledge*, a perspective she elegantly put forward in her book *Club Univers*:

... the fashionable phrase “art is the production of knowledge” hides a truth—though hardly the causal and productivist one that is implied. Art bears a strong relation to knowledge because thinking takes place in art, in the interstices of visibility and discourse. But this is different from being a site where arguments are produced, proof is developed, and conclusive evidence is given. Thinking makes seeing and speaking reach their limits.²

Martinez argues against the concretization of knowledge as some form of institution and instead sets out the roles and relations of force, “of affect and power—at a given historical moment”³ that establish both the conditions of knowledge and the way in which they engage the self. It is this understanding of knowledge as a *condition* that resonates throughout each tentacle of Morelli's practice. The conditional, perhaps best described by the French tense

conditionnel, is a mode used to express a wish, a hypothesis, or, as its name suggests, a fact or action subject to a condition. Its temporality is not predetermined; it can operate in both the past and the present. It is from this place of potential that Morelli and I began this conversation, framed by the idea of the *sketch*, a mode of production in sync with his holistic practice. It should be noted that we have been conversing for over ten years, and that, as exceptionally verbal people, our comments often develop in a way that does not necessarily result in direct answers. This text is offered, then, as its own kind of sketch. Our conversation is interspersed with project descriptions from Morelli's classes, which he recalled within the productive space of our dialogue. That he offers them to us is also indicative of the sincerity with which he teaches. Often, paid educators are miserly with their language, as they view (project) ideas as property. Intellectual property it is, but to tie the potential of thought to an individual and make it available only to paying customers is both to slow learning and to increase the capitalist haunting of our educational institutions. Instead, Morelli puts it all out there in a maximal, processual excess. It is this generative field that we query as a practice continuously in formation, ever coming to be: the prevision of the sketch.

jake moore **The call for submissions for this issue of *esse* describes beautifully the distinctions between the French word *esquisse* as possibly figurative and the English word “sketch,” which can expand to the theatrical. Both contain the idea of gesture, which I understand to be that which extends the self beyond itself, and performativity, a mode of bringing things into being through gesture. Gesture here is not only physical, but can be textual, oral, sonic, etc. Within both linguistic frames there is a persistent connection to the body/being.**



Post-it/say-it is a workshop that explored language mapping. I handed out yellow Post-its and felt markers and asked students to think of their summer activity. They were then encouraged to walk through the school and find a site that spoke to them. Writing one word on as many Post-its as they wanted, they were asked to install them, taking into consideration the architecture and their memory of what they did and where they were over the summer. Once completed we walked through the building as a group and each student introduced themselves talking about their summer.

...

François Morelli I began teaching drawing in 1980, and drawing is the subject I have taught and practised the most. For me, drawing and sketching were always synonymous and they provided a way to work through other disciplines. In the mid-1970s, I combined lens-based media with drawing materials to pursue conceptual work. In the early 1980s, performance and expanded sculpture became the focus of my practice, while drawing and theory were the subjects I taught... I write this because, while the figure and the body were always central to my teaching and practice, it was only in 2015 that I actually taught a performance-based drawing course when I conceived of Drawing From Sites and Actions, co-taught with Cynthia Hammond. Drawing has provided an opportunity to pursue an embodied form of material practice rooted in ideas and language. I have written/drawn in public/private spaces using my body as a surface, material, and tool to mark with/on. Having always existed in-between two official languages, and never having spoken my third mother language,⁴ my discovery of drawing/sketching when I was seventeen afforded a welcome respite to the inner conflicts and divides that confused identity and ownership. I have always made a distinction between the written word and the spoken word. I learned to speak French and English as a toddler. I learned to read and write in English, and only much later did I work on my written French. Orality was the privileged form of communication, given my socioeconomic and cultural differences. It became my way of negotiating the different parts of myself, as drawing would later become my way of dealing with the hybrid nature of my practice and the heterogeneous reality of a post-modern art world. Both became ways of mapping out a trajectory as an artist-teacher: make work, earn a living, talk the talk, draw the line.

jm **I am interested in the idea that language is often a sketch for artists, a way of mapping something out, something preliminary but not the thing itself.**

FM Yes, language as an artist but also as a teacher; spoken sketches have been central to mapping things out. Furthermore, I have come to understand spoken language (orality) as the crucial component of my teaching. The performative liveliness and embodied nature of orality, like that of sketching, resides in the present and rests in its potentiality. Often provisional, it depends on openness and dialogical interaction. Like the sketch, the voice can be democratic in its economy and transparency. A spoken word, like the sketch, sits somewhere in between an idea and the thing. It's this in-betweenness and these contingencies of talking that make spoken language an empowering sketching tool for students and teachers to work things out.

jm **“The performative liveliness and embodied nature of orality, like that of sketching, resides in the present and rests in its potentiality.” I would like to pick up on**

this a little more. I think this role of making potential evident is the absolute power of the sketch—it provides the aperture to others that is required for exchange, and that exchange is the basis of teaching (at least in my approach to it). What do you think?

FM I have found the sketch ideal in planning studio class time, as well as for countering growing class sizes. The sketch enables students to begin to identify and share content while still developing ways of working out ideas, materials, and forms. Its ability to make potential evident is a first stage in stepping out and making manifest aspects of one's self to reflect on as a group. Because the sketch is as much about being in control as it is about letting go, it relativizes the skilling-deskilling debate and can open the playing field for students. A sketch, by eliminating and purging, often is structural, is constantly abridging and deconstructing to reinvent itself. Whether orchestrated as a group exercise or executed alone, it has the advantage of being charged with affect and deep psychological and physiological unpredictability. Its expeditious nature, uncensored and spontaneous, can both shortcut and short-circuit process. As it's a conceptually, physically, and emotionally demanding form of expression, I have used the sketch as a workout space akin to group gym aerobics, in which music, instructions, and breaks build and drive creative energy.

jm **In our first email exchange discussing this interview, you provided a list of six definitions and responses to the word “sketch.” The first was “sketch as a liminal space.” Could you please elaborate?**

FM The sketch is too often confused as the beginning of or origin for something more elaborate or final; I prefer to think of it as a state of being, a neither-here-nor-there. It lives a hyphenated existence based on multiple contingencies. In constant flux, it should not be confused with incompleteness or having a lack of direction. On the threshold and like an index, it points to things, suggests possibilities, and remains

1 — Although I have used the term “making-thinking” for some time, I wish to acknowledge the proximity of an interdisciplinary and pedagogical project, The School of Making Thinking, co-founded by Aaron Finbloom, Matheson Westlake, and Abraham Avnisan. In some ways, their project aligns with Morelli's conflation of art, thought, and life, though they are not personally connected in any way. See <http://www.theschoolofmakingthinking.com>.

2 — Chus Martinez, *Club Univers* (Berlin: Sternberg Press, 2016), 33.

3 — Ibid.

4 — Morelli's mother tongue is Italian. For an expanded understanding of the role family plays in his practice, see Jake Moore, “The Water Carrier,” in *Francois Morelli*, exh. cat. (Montréal: 1700 LaPoste, 2017), 188–209.

François Morelli

L'assise, croquis | sketch, 1995.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

L'assise, 1995.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

somewhat suspended, bridge-like, tunnel-like, connecting and interconnecting heterogeneous and at times contradictory possibilities. Non-judgmental, it should not be laboured with planning or hindered by censorship. It can be thrown away and started over. Its ultimate value is in its ability to ask questions and stir things up.

jm **Your second proposed definition was “sketch as a work space.” How so?**

FM The sketch as an open space.... A space where traces bear the mark of process and presence. A space for collaboration that questions authorship and signature. The sketch is always being used to communicate directions in the everyday. Building on its notational/informational status, it can be built on by others, added to, commented on, and adjusted. It is not only open to being entered and interpreted, it is open to being used, changed, and adapted.

jm **Discussions of space have been central to conceptual and social practices; indeed, “space is understood as physical and social landscape which is imbued with meaning in everyday place-bound social practices and emerges through processes that operate over varying spatial and temporal scales.”⁵ French Marxist and spatial theorist Henri Lefebvre mapped out a trialectic of space: the perceived (*perçu*), conceived (*conçu*), and lived (*vécu*) seemingly come together in the space of the sketch. For me, this intersectional approach, when grounded in Marxism, is a possible method for understanding the labour of artists—not an explanation of it—as it points to our potential to create change and critically, how artists make space in both real and imaginary registers. Is there a politics to your teaching?**

FM I have found that the intimacy and economy of the sketch, its subordinate status in the hierarchy of art things and summary form, allow for more freedom and opportunity. Both in my practice and in my teaching, its portability (books, scrolls, cards, and so on) has accommodated mobility and movement in and out of the everyday. The intersection with and meeting of individuals on the street and in the classroom have this third space in common with the sketch. I have come to understand teaching as fundamentally social. My role as a facilitator is to foster and nurture a sense of *communitas* through shared and accumulated experiences, a space and time in which collective and individual growth are intrinsically based on change through reciprocity and dialogic work and play. The risk-taking inherent to learning and making as an artist can engender failure, embarrassment, and shame when made public in shared spaces. These are huge stakes to want to secure safe spaces of inclusion and difference.

jm **Your third and fourth definitions begin to articulate embodied knowledges and positionality:**

3. **Sketch in between body and mind, sense and idea, figure and abstraction...**

4. **Sketch as a way to locate, position, orient... space and place**

This leads me to consider some of your durational and performative works. For example, would you suggest that performances such as *La mesure* are sketches in their openness?

FM Yes. First, *La mesure* is an ongoing piece that I work on seasonally (weather permitting). It is made up of cumulative iterations of repeated gestures, of changing interactions and encounters. A summation of parts, in many ways it began before me with my grandparents as immigrants and their children walking on Ontario Street over a hundred years ago. Time ticking and me measuring increments (using the family yardstick), inscribing numbers on the sidewalk with a Sharpie... labour and task intersecting the everyday of *La Promenade Ontario* for its citizens to talk about themselves in the past, present, or future tense.

jm **Does this connect to the suggested English understanding of the word “sketch” as a kind of demonstration/performance of abstraction—abstraction here meaning not representational of the whole, though evocative of it.**

FM The bigger picture as viewed from ground level crawling and rolling on hands and knees... from the perspective of a point on a timeline stretching from Moreau to Viau moving east... stopping to remember my own history through sites and places, buildings and events.... The drawing itself subject to weathering and erosion... a sequence of notational numbers from I to X changing with each corner and corresponding to the number of yardsticks in a city block. The resistance of my body and the felt marker against the pavement...

jm **Your fifth definition was, “Sketch as a way to measure and build (tectonics and structure).” I am interested in the connection between the sketch as a way to come to know and how that knowledge remains unfixed. It is not a blueprint but an offering.**

FM The conditional and contextual states of *La mesure* over time make each and every outing different yet connected. Knowing comes out of making. The knowledge is located in the body, my own and that of the other. Stepping back and looking at the marks is more about remembering, reminiscing, talking. Making is engaging... moving back and forth between marking and looking. There is a form of re-enactment in picking up where I left off, settling in and doing what I do until someone comes and strikes up a conversation.

In teaching, the sketch can often feel like a pretext. Framing the sketch by introducing parameters allows me to focus on process without losing site of the bigger picture. Sketching

Shared Dreams is a workshop exploring individual and collective narrative/storytelling. I ask students to write a recurring dream that they are willing to share (maximum one hundred words). Groups of six easels are set up in circles with a chair at the centre. Each student is invited to sit and read their dream once while the group listens. Once read the group draws for five minutes. Students give the dreamer/reader their drawn interpretation of the dream. Each student brings the drawings home adding new drawings to develop a larger polyptych.

...

Occupy* is a collaborative workshop that explores public space. In groups of two, students are each given a roll of green masking tape and asked to mark and occupy a space on campus. Initially students frame by taping onto existing architectural floors, walls, stairs, furniture. Students take turns occupying the space inside while the other observes, draws, records. Returning to class the following week each collaborative duo re-enact their actions for the class on a large sheet of paper on the floor using tape and drawing materials, while the video is projected onto the wall.

...

as a generative process that can produce knowledge, which can in turn inform everything from meaning to “*sa raison d'être*.”

jm Your final definition described “*sketch as both form and practice, instrument and methodology*.” Do you see the sketch as interstitial? As hinging? Is it both the performance and the performative?

FM I'm also interested in sketching and time. Often quick and condensed, it can be about energy and release. In the moment/present it is concentrated and focused. That said, it can be repeated and developed to build up rhythm and resistance. When exercised, it enters muscle memory and works from the entire body. As is done in many live art practices, you play the

materials and ideas when you sketch. The opposite of between a rock and a hard place, I'd rather think of it being between a hunch and a soft spot. Clearly floating, its ultimate value hinges on its lightness and relative uselessness. It hovers between the score and the action/event, and needs both of them to exist. Traditionally understood as an outward gesture or movement (from the inside out), I prefer to think of it as a multidirectional web: the sketch at the intersection, creating nodes, swellings of differentiated tissues, feelings, and ideas. ●

5 — Maarja Saar and Hannes Palang,
“The Dimensions of Place Meanings,” *Living
Reviews in Landscape Research* 3 (2009),
<<http://dx.doi.org/10.12942/lrlr-2009-3>>.

