

et une attention portée aux détails qui témoigne de l'acuité de son analyse. C'est donc, à notre avis, une excellente manière d'appréhender ce travail dont la singularité, l'ingéniosité, la sensibilité et l'intelligence en font l'une des contributions majeures au design graphique moderne.

Enfin, ce travail que Robin Kinross analyse notamment à travers le prisme de l'économie — notion qu'il semble considérer comme l'un des fondements de l'esthétique pragmatique de Karel Martens — venait faire un bel écho à certaines des questions débattues dans ce numéro de la revue *Azimuts*.

Nous voudrions rapidement évoquer la forme dans laquelle nous proposons cette traduction. Dans *Printed Matter*⁶, le texte que nous publions ici, « Karel Martens: Work in Progress », précède le chapitre intitulé « 50 Years of Work », un album des réalisations de Karel Martens qui s'étend sur cent cinquante-deux pages⁷. Le lecteur, peut ainsi être amené à passer du texte de Robin Kinross, qui est peu illustré, aux pages de l'album dans lesquelles les légendes, parfois longues, offrent de nombreux prolongements à la lecture de « Work in Progress »⁸. Les pages de « 50 Years of Work », étant indexées par année, ces allers et retours se font aisément. Le texte de Robin Kinross est, dans ce contexte, « augmenté » par cet album foisonnant, dont la mise en page propose une expérience de lecture assez unique. Cette composition peut faire penser à ces murs sur lesquels certains créateurs (dont Martens fait partie) accrochent toutes sortes de documents, d'images, d'objets susceptibles de stimuler un jour des hypothèses de travail.

N'étant pas en mesure de présenter un corpus iconographique aussi important, nous avons décidé de ne reproduire que les travaux évoqués par Robin Kinross, et nécessaires à la pleine intelligibilité du texte. L'édition que nous proposons de ce texte ne peut par conséquent donner qu'un aperçu de cet ouvrage complexe et riche auquel nous invitons le lecteur à se reporter, car il offre un très bel et rare exemple d'une écriture collective⁹, où textes et images se répondent et se mêlent d'une manière unique.

Nous ne saurions conclure cette introduction, sans remercier Robin Kinross et Karel Martens pour leur générosité, et l'enthousiasme avec lequel ils ont tous deux accueilli ce projet de publication.¹⁰

Jean-Marie Courant et Marc Monjou

6 Voir note 1.

7 Le titre ici mentionné, de même que les indications de pagination, renvoient à la dernière édition de l'ouvrage (voir note 1).

8 La plupart de ces légendes ont été rédigées par Robin Kinross.

9 Évoquant cette écriture collective, il ne faut pas oublier de mentionner que le design de *Printed Matter* est lui-même une collaboration : il est co-signé par Jaap van Triest et Karel Martens.

10 Pour cette édition française de « Karel Martens: Work in Progress », Robin Kinross nous a confié une post-face qui, écrite en 2006 pour une publication coréenne, a été actualisée pour *Azimuts*. Il a également tenu à réécrire une grande partie des légendes extraites de *Printed Matter* pour notre édition, ce qui témoigne de son engagement. Quant à Karel Martens, il a généreusement mis à notre disposition ses ressources iconographiques.

Karel Martens : un travail en cours

Robin Kinross [△]

1

La position du designer a ceci de particulier qu'elle est à la fois variable et problématique. Vers 1960, aux États-Unis et en Europe, celui-ci était communément considéré comme un intermédiaire utile entre le client et le public. D'un point de vue plus critique, le designer a pu être envisagé comme un « homme acculé au milieu »¹ : mis en difficulté sur tous les fronts, aliéné par la société dans laquelle il travaillait, ses espoirs d'utopie ayant été déçus². C'était le temps du designer qui analyse et résout des problèmes, celui de la pratique du design en agence et celui du design comme agent bienveillant de la communication et de la cohésion sociale. Auparavant — vers 1930 — le designer avait revendiqué des pouvoirs plus étendus : que ce soit à travers le projet d'un design global, caractéristique du mouvement moderne à son apogée (Le Bauhaus et les Ciam), ou dans la lignée des réalisations grandioses des stars du design américain, telles que Norman Bel Geddes ou Raymond Loewy. Au même moment, existait une figure plus discrète, celle du dessinateur publicitaire qui façonnait — le plus souvent en la peignant — une image unique qui exprimait la vision du monde de ce designer-artiste, lequel était en même temps capable de faire passer le message de son client. Aujourd'hui, à l'heure où j'écris ce texte, la figure du « designer comme intermédiaire utile » est discréditée parmi les cercles d'avant-garde. La discussion porte à nouveau sur le designer

△ Robin Kinross est typographe, auteur et éditeur. Il vit et travaille à Londres. Il a étudié au sein du Département de Typographie et Communication Graphique à l'université de Reading. En 1980, il publie *What is a designer* de Norman Potter, dont il a dirigé la réédition, et fonde à cette occasion la maison d'édition Hyphen Press. Dans les années quatre-vingt, il entame une carrière de journaliste. Il écrit notamment pour les revues *Blueprint* et *Domus*. À partir de 1992, il décide de se consacrer pleinement à sa maison d'édition. Il y a publié des ouvrages de Jost Hochuli, Fred Smeijers, Gerrit Noordzij, Harry Carter, etc. C'est aussi chez Hyphen Press que sont édités ses propres livres : *Modern Typography* (1992), *Unjustified Texts* (2002), *The Transformer* (2009, avec Marie Neurath). Il a également dirigé l'édition d'un ouvrage consacré à l'œuvre d'Anthony Froshaug (*Typography & Texts / Documents of a Life*, Hyphen Press, 2000).

1 NDT : l'expression « man in the middle », dans le sens où Mills l'emploie (voir infra : note 2) pourrait assez justement être traduite par « l'homme pris entre deux feux ». Mais, comme on le verra, Robin Kinross fait écho à cette expression en lui opposant celle de « d'homme de la marge », empruntée à un autre texte. Jeu d'écho auquel la mise en pages de Karel Martens répond à son tour (voir légende p. 175)

2 C. Wright Mills, « Man in the middle: the designer », paru pour la première fois dans *Industrial Design*, en 1958, puis ré-édité dans son ouvrage *Power, Politics and People* (Ballantine Books, New York, 1962). La spécificité du genre masculin « homme » utilisé par Mills, que j'emploie à mon tour dans ce paragraphe, rend véritablement compte de la mentalité de cette époque. Voir aussi Karel Martens, « What design means for me » dans *Printed Matter* (Hyphen Press, Londres, 2010).

comme auteur, créant et altérant résolument le contenu, travaillant, une fois de plus, comme un quasi-artiste³. Au même moment les artistes se déplacent vers des territoires qui auraient pu être considérés comme relevant du « design » (impression assistée par ordinateur, vidéo, nouveaux médias).

Pour être commodes, de tels raccourcis historiques n'en semblent pas moins grossiers lorsqu'il s'agit de saisir une œuvre aussi singulière que celle de Karel Martens, qui couvre plus de trente-cinq ans d'activité. Probablement à juste titre, on pourrait être tenté de dire que ce dernier échappe aux grilles et aux catégories que les observateurs ont proposées pour cette période. Ces quelques notions théoriques sont néanmoins utiles pour appréhender ses réalisations. Karel Martens est-il cet « homme au milieu » évoqué plus haut ? « L'homme de la marge » est une formule qui lui conviendrait peut-être mieux⁴. Il est d'abord né dans la marge : pas seulement en dehors des métropoles néerlandaises, mais à l'est, à la frontière entre Gelderland et Limburg. C'est une position géographique que Karel Martens a continué d'occuper tout au long de sa vie. Jusqu'à ce jour, c'est toute son existence qui semble avoir été placée sous le signe de la marge : travaillant toujours en indépendant, le plus souvent sans assistant, et poursuivant avec constance une pratique plastique libre à côté de son travail de commande. Son activité artistique serait tout aussi difficile à situer dans la trame d'un récit historique, que son travail de designer. Mais il ne faut pas exagérer la marginalité de Karel Martens. Loin d'être un ermite, il aime travailler en collaboration et il a pris part aux expériences de toute une génération.

À la fin des années cinquante, à l'Akademie voor Beeldende Kunsten en Kunstnijverheid à Arnhem, Karel Martens n'a pas reçu une éducation aussi structurée que celle qui est dispensée de nos jours dans ce genre d'établissements. À cette époque à Arnhem, l'enseignement de la typographie était presque inexistant. Karel Martens cite Adam Roskam comme ayant été son professeur le plus important, non pas tant pour l'apprentissage d'une technique ou l'acquisition d'une habileté spécifique que pour l'esprit d'ouverture culturelle qu'il lui aurait transmis. L'artiste et designer Henk Peeters était l'un de ses autres enseignants à Arnhem. Il avait étudié à la Koninklijke Academie de La Haye, à l'époque où Schuitema et Kiljan y enseignaient. On peut supposer que Peeters a contribué à sensibiliser Karel Martens à la tradition du modernisme néerlandais, tradition

3 NDT: Sur le contexte historique dont il est ici question — et le regard porté par l'auteur sur certaines postures caractéristiques de cette époque —, on peut lire: Robin Kinross, « Fellow Reader » in *Unjustified Texts, Perspectives on Typography*, Londres, Hyphen Press, 2002, p. 335. À la fin de ce texte (*ibid.* p. 371) il est indiqué que sa première édition — un pamphlet accompagnant la republication de *Modern Typography* —, était dédiée à Karel Martens — dédicace qu'à cette occasion Robin Kinross prolonge.

4 Voir Koozje Sierman, « Martens' capture of the margin » dans *Printed Matter* (Hyphen Press, Londres, 2010)



Adam Roskam, gravure sur bois, 1960.

→ *Printed Matter*, Londres, Hyphen Press, 2010. KM* a placé au centre de la double page un détail d'une carte des Pays-Bas de telle sorte qu'Arnhem, la ville où il vivait à ce moment-là, se trouve au pli du livre — un centre, qui est aussi une marge.

* NDT: conformément à l'usage observé par Robin Kinross dans *Printed Matter*, nous avons remplacé par mesure d'économie, dans les légendes, le nom en toutes lettres de Karel Martens par ses initiales.



a unique image, that expressed that designer's artist's vision of the world, and also got across his client's message too. Now, at the time of writing, the 'designer as useful intermediary' is discredited in avant-garde circles. The talk is again of the designer as author: creating and decisively altering content, and working once again as a quasi-artist. Meanwhile artists have been moving over into fields that might have been considered the domain of 'design' (print via desktop publishing, video, the new media).

Such grand historical summaries are a nice indulgence, but they seem very crude when presented with something as particular as the body of work — the activity over thirty-five years — of Karel Martens. It is tempting, and probably true, to say that he escapes the nets and categories that commentators have devised for this period. Nevertheless, these theories do provide some terms with which to consider his achievement. 'Man in the middle'? No, rather, 'man in the margin'. See Koozje Sierman in the article reprinted here, pp. 166-188.

Born in the margin; not merely outside the Dutch metropolis, but actually on the margin, to the east, between Gelderland and Limburg. It is a geographical position that Martens has maintained throughout his life. And the margin has been his existential situation too: always

Raymond Loewy. En tegelijkertijd bestond het tegenovergesteld: de reclametekenaar die helemaal alleen een eenmalige afbeelding produceerde (waarschijnlijk schilderde hij die) die de maatschappelijke visie van die ontwerper konstenaar liet zien, en tegelijk de boodschap van zijn opdrachtgever overbracht. Nu, op het moment van schrijven, is de 'ontwerper als nuttige bommidelaar' in avant-garde kringen in diskrediet geraakt. Er wordt nu weer gesproken over de ontwerper als 'auteur': hij herschrijft en neemt beslissingen over de inhoud en gedraagt zich weer als een soort kunstenaar. Ondertussen hebben de kunstenaars zich begeven in het gebied dat als het vormgeving domein zou kunnen worden beschouwd. Zo'n grootse historische samenvatting is bevreemdend, maar lijkt erg onnauwkeurig bij de beschouwing van zo iets bijzonders als het oeuvre van Karel Martens. Het is verfileidelijk en waarschijnlijk correct om te beweren dat hij niet in de hokjes past die de deskundigen voor deze periode hebben bedacht. Toch kunnen zijn prestaties beschouwd worden met een paar van de ideeën van C. Wright Mills in het achterhoofd.

'De man in het middenpunt'? Nee, 'de man in het Grensgebied' is beter. Zie Koozje Sierman in het hergedrukte artikel, pp. 166-188. Geboren in het grensgebied: niet alleen



Karel Martens: work in progress

The place of the designer is a shifting, problematic one. Around 1960 in the USA and Europe, a consensus view saw him as a useful intermediary between client and public. Or, in a more critical view, the designer was a 'man in the middle': suffering on all fronts, alienated from the societies in which he worked, his utopian hopes frustrated. C. Wright Mills, 'Man in the middle: the designer', originally published in *INDUSTRIAL DESIGN*, 1962. See also KM in the postscript, and reprinted in *INDUSTRIAL DESIGN*, 1962. See also KM in the text reprinted here, pp. 164-185. The gender-specific 'man' used by Mills, and which I follow in this paragraph, tells a truth about the mentality of that time. This was the time of the designer as problem analyst and solver, of group practice in design, of the design product as a benign instrument of communication and social cohesion. Earlier, say around 1930, the designer had claimed greater powers: in the 'teaspoon to city planning' vision associated with the modern movement at its height (the Bauhaus and CIAM); and in the grandiose work of the American star-designers, such as Norman Bel Geddes and Raymond Loewy. At the same time there was the quieter idea of the commercial artist who controlled — painted, probably —

Karel Martens: work in uitvoering

De positie van ontwerper is moeilijk en verandert voortdurend. Omstreeks 1960 werd de ontwerper in Europa en de VS unaniem beschouwd als een nuttig persoon tussen opdrachtgever en publiek. Of hij was, kritischer bekeken, een centrale figuur die van alle kanten klappen kreeg en vervreemd raakte van de samenleving waarin hij werkzaam was, terwijl hij zijn toekomstidealen gefrustreerd zag. C. Wright Mills, 'Man in the middle: the designer', oorspronkelijk gepubliceerd in *INDUSTRIEL DESIGN*, 1962. Zie ook KM in de postscript en hergedrukt in *INDUSTRIEL DESIGN*, 1962. Zie ook KM in de tekst hergedrukt hier, pp. 164-185. Het geslachtspecifieke 'man' gebruikt door Mills, en dat ik in deze paragraaf volg, vertelt een waarheid over de mentaliteit van die tijd. Dit was de tijd van de ontwerper als probleemoplosser die de problemen ontdeedde en oplosste, de tijd van grote ontwerpbureaus — toen het ontworpen product de communicatie — en de sociale samenhang alleen maar ten goede kwam. Daarvoor, omstreeks 1930, trok de ontwerper veel meer macht naar zich toe; dat was de tijd van 'teaspoon to city planning' optiek, die we toeschrijven aan het modernisme op zijn hoogtepunt (het Bauhaus en CIAM), en die te vinden is in het overrompelende werk van de Amerikaanse sterontwerpers zoals Norman Bel Geddes en

qu'il a intégrée et développée plus tard dans son travail. Quoi qu'il en soit, il est assez évident que Karel Martens a toujours préféré apprendre par lui-même.

Telle était sa situation lorsqu'il quitta l'Académie d'Arnhem. Comme il le raconte lui-même, il avait pris contact avec Jan et Bep van Tricht, propriétaires de la maison d'édition Van Loghum Slaterus alors basée à Arnhem⁵. Van Loghum allait par la suite devenir son premier gros client. Pour lui, Karel Martens dessinait essentiellement des couvertures de livres et supervisait la mise en forme typographique des pages intérieures de certains ouvrages. Où a-t-il donc appris la typographie et le design graphique ? Un peu à l'école, mais pas beaucoup ; davantage auprès de Bep van Tricht (l'éditeur par ailleurs en charge de la production pour VLS). Il avait acquis quelques notions en regardant ce qui s'était fait et ce qui se faisait alors autour de lui et, j'imagine, il avait beaucoup appris en pratiquant.

Les premiers travaux de design de Karel Martens ont été qualifiés de « suisses ». L'expression dit bien ce qu'elle veut dire, mais mérite cependant quelques précisions. Dans la plupart des couvertures de livres qu'il réalise pour VLS et pour ses autres clients de l'époque, Karel Martens faisait usage de motifs abstraits géométriques. Des formes élémentaires sont répétées. Un jeu naît de l'interaction de deux ou plusieurs de ces éléments. Souvent, des effets sont produits par la rencontre et la superposition des couleurs. La figure ainsi constituée prend place dans l'espace, bordée d'un cadre invisible en dehors duquel est placé le texte. Ces motifs abstraits sont très proches des expérimentations libres que Karel Martens menait à cette époque.

C'est certainement dans ce genre de travaux que transparaît l'idée « suisse » d'une sphère unifiée de l'art et du design, dont les premières illustrations ont été, par exemple, les ponts sculpturaux de Robert Maillart célébrés par Max Bill dans le livre qu'il consacra à cet ingénieur⁶. On pourrait aussi bien citer la production de Max Bill lui-même, qui a exploré avec une même rigueur les champs de l'art et du design, en les appréhendant toujours dans leur continuité⁷. On retrouve une même unité dans l'œuvre de Karl Gerstner, qu'il s'agisse de son travail d'artiste ou de sa pratique du design graphique, de la typographie et de la publicité. Cette idée d'une unité de ces différentes sphères d'activité a pu s'épanouir et produire de réels effets dans les conditions

5 Voir la longue citation de Karel Martens dans Godert van Colmjon, « Karel : een impliciet verweer tegen de terreur van het moderne vormgeven », *Items*, n° 23, 1987, p. 10 - 11.

6 Max Bill, *Robert Maillart*, Verlag für Architektur, Erlenbach, 1949.

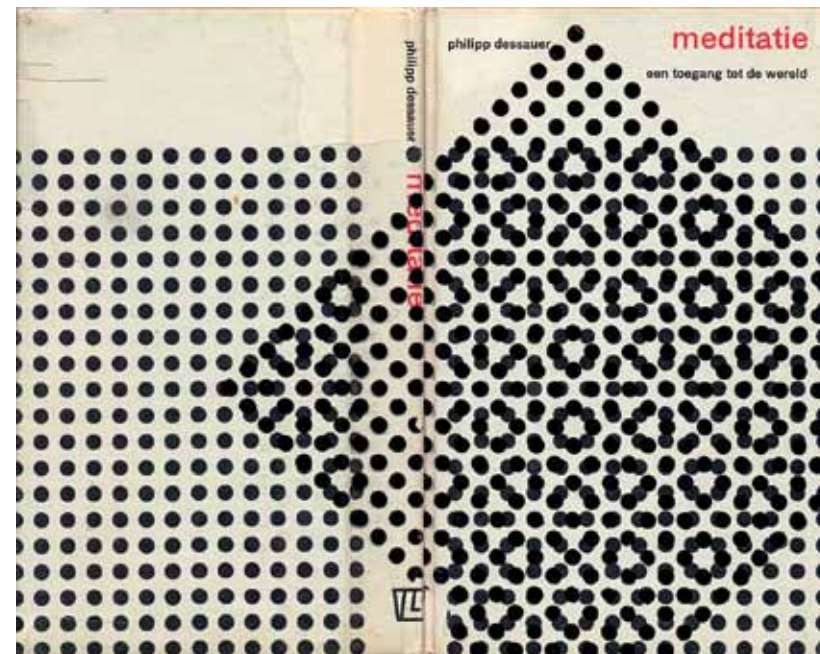
7 Le premier document qui rend compte de la vision unifiée de Max Bill est probablement son livre *Form* (Werner, Bâle, 1952).



Maillart, pont en béton, canton de Bern, 1933, tel que présenté dans l'ouvrage que Max Bill lui a consacré. Extrait de l'ouvrage de Max Bill, *Form*, Bâle, 1952.

exceptionnelles de la Suisse — fortes contraintes culturelles, multilinguisme, organisation cantonale, démocratie directe et neutralité dans les affaires internationales. Mais cette idée a rencontré une audience moindre en dehors de la Suisse. Et, en dépit de quelques ressemblances, il existe entre les sociétés suisse et néerlandaise des différences bien marquées. C'est peut-être dans les mobilisations nationales qui suivirent l'Année Zéro⁸ de 1945, que l'on peut trouver les conditions de cohésion favorables à l'existence d'un espace social propice à l'art et aux arts appliqués. On peut penser aux programmes de reconstruction urbaine ou aux expositions nationales et internationales, ainsi qu'à l'art et au design qui leur étaient associés. Mais, alors que la prospérité économique était revenue dans les pays de l'Europe occidentale, dans les années cinquante et soixante, on vit s'instaurer une fragmentation culturelle.

C'est à ce moment que l'on observe l'émergence d'une mise en cause de la culture de l'expansion économique. Participant à ce mouvement aux Pays-Bas, le groupe d'artistes Nul refusait toute consistance à la catégorie d'art⁹. Plus exactement, ils refusaient toute forme d'art faisant intervenir l'émotion qui — aussi sauvage et agressive qu'elle soit — finirait toujours par être récupérée par une société de confort, de bien-être et de consommation.



8 NDT : Dans la version originale du texte de Robin Kinross c'est l'expression allemande *Stunde Null*, qui est employée. Voir à ce sujet : Robin Kinross, « Unjustified text and the zero hour », in *Unjustified Texts : Perspectives on Typography*, Londres, Hyphen Press, 2002.

9 Voir le catalogue très documenté (en allemand et néerlandais) des expositions rétrospectives à Esslingen et à Apeldoorn : Renate Damsch-Wiehager (ed.), *Nul : Die Wirklichkeit als Kunst fundieren*, Édition Cantz, Stuttgart, 1993.

✓ Philipp Dessauer, *Meditatie* (Médiation), Van Loghum Slaterus, 1962. Les motifs formés par la combinaison de trames superposées, quoique entièrement abstraits, n'interdisent toutefois pas que de vagues correspondances puissent s'établir avec le sujet des ouvrages. *Mediatie* n'ayant jamais été publié, le livre n'existe qu'à l'état de maquette — les trames qui se combinent sont chacune imprimée sur un film différent. Pour chaque titre de la collection, les mêmes trames se chevauchent suivant des angles différents, ce qui produit un résultat d'autant plus remarquable que les moyens mis en œuvre sont simples.